

Simone Broglia

***URLAR LI FA LA PIOGGIA COME CANI*¹**
Ambiente sonoro, voce ed elettronica
nell'*Inferno* di Sciarrino

Dante rappresenta per Sciarrino un punto fermo e stabile nella storia della cultura, una figura la cui opera si colloca in modo granitico nell'evoluzione delle forme artistiche. A dimostrazione di questo fascino esercitato sul compositore, qualora ce ne fosse bisogno, basta considerare un fatto: qualsiasi lavoro su Dante si voglia analizzare, non è mai valutabile come un'esperienza isolata all'interno della sua carriera, né tanto meno un bozzetto che ha preso vita in forma precaria, frutto di un interesse passeggero e svagante a intervallare brani più rilevanti. Sciarrino è coinvolto da Dante, dalla forma delle cantiche, da ciò che raccontano, dall'ambiente sonoro che descrivono, dai suggerimenti infiniti che concedono.

Prendendo in considerazione tutti i brani composti su soggetto dantesco all'interno del suo percorso artistico², emergono con nitidezza le differenze caratteristiche, segno di un'evoluzione della concezione sonora e della poetica sciarriniana; allo stesso modo però le composizioni rientrano sotto un medesimo cappello tematico e formale. Non solo, tutte le opere che il compositore siciliano dedica al poeta si misurano con il rispetto nei confronti della parola e della voce. L'intento è quello di non fare didascalie sonore, ma di porre il suono in relazione alla parola e cercare di attraversare quel paesaggio acustico che Dante descrive, spesso in modo puntuale, all'interno della *Commedia*³.

Ciò che colpisce Sciarrino in modo particolare è il gigantesco impianto formale delle cantiche, ed è questa stessa, rigida e imponente, costruzione architettonica a costringere il compositore a un trattamento che accomuna strettamente i lavori dedicati al poeta e la loro relazione con lo studio sonoro:

A me pare che quando si affronta la globalità della Commedia, un vincolo progettuale s'imponga al compositore. Una musica che seguisse questi poemi parola per parola non avrebbe senso estetico: essi non si lasciano trattare come qualsiasi testo. Bisogna semmai creare con la musica uno spazio per la parola di Dante.⁴

Ciò che si deve evitare assolutamente è il commento musicale o lo sfondo, qualcosa di frammentario che sia sostrato alle parole, ma non sia in grado di segnare rispetto a queste alcun tipo di organicità successiva. La musica deve possedere una struttura, sia formale che materica, deve emergere attraverso uno studio puntuale, relazionato alla parola poetica, ma che allo stesso tempo riesca a distaccarsene e acquisire una propria autonomia passando da sfondo sonoro a paesaggio⁵. La musica e il suono devono essere comunicativi in modo immediato per l'ascoltatore. In particolare poi nel caso de *La voce dell'Inferno*, di cui cercheremo di occuparci, l'utilizzo del nastro magnetico e la sua originale finalità radiofonica fanno sì che l'opera si sviluppi in modo tale da creare una nicchia sonora, fatta di respiri ed echi, che guida l'ascolto nella spazialità di quel luogo.

Costruire uno spazio per la parola, formale e sonoro, non significa solamente portare a galla la voce su un sottofondo vagamente ambientato, ma vuol dire sviluppare un lavoro complesso che traccia, attraverso la diversità e la differenziazione degli elementi acustici, un discorso di rapporto emotivo nella dialettica percettiva tra figura e sfondo. La necessità è quella di confrontarsi sempre con la tecnica dantesca di sovrapposizione del punto di vista fra il lettore e il poeta, in questo caso forse agevolata dall'immediatezza emotiva dell'ascolto.

Fatte queste premesse, cercheremo di condurre un discorso estetico, che legga lo sviluppo morfologico e fonologico dell'opera mettendo in luce gli aspetti che segnano l'elemento acustico e quello vocale in funzione comunicativo - emotiva nei confronti dell'ascoltatore, tentando soprattutto di motivare filosoficamente ed esteticamente il titolo *La voce dell'Inferno*.

1. L'Inferno come spazio acustico

Come anticipato, tra le opere che Sciarrino compone riguardanti Dante e la *Commedia*, vorremmo analizzare e concentrare l'attenzione su una di esse: *La voce dell'Inferno*. Opera originariamente destinata all'ascolto radiofonico che si compone di due elementi: i testi curati da Edoardo Torricella e le musiche di Salvatore Sciarrino.

L'Inferno è il luogo dove si sono concentrate le maggiori suggestioni musicali e non solo⁶: infatti anche a livello narrativo, gli incontri che si susseguono hanno connotazioni fisico - corporeo - percettive che rendono questo luogo prima ancora che musicale, già di per sé specificamente sonoro. Se prendiamo in considerazione l'interessante analisi che fa G. Bilancioni⁷, da otologo, possiamo notare come, se pure in linea generale all'interno della *Commedia* è rilevante l'aspetto ottico, nell'Inferno, vista la mancanza di luce, emerga con un'importanza fondamentale il dato acustico. Il percorso di discesa agli inferi infatti si svolge prevalentemente in ambiente scuro, plumbeo, perso⁸, al punto tale da togliere alla vista la possibilità di mapparlo, di conoscerlo e affrontarlo. È così che entra in gioco l'udito e la sua capacità di muoversi e conoscere luoghi attraverso un reticolo concettuale molto più complesso di quello visivo, il cui quadro percettivo non si presenta sempre limpido e chiama in causa differenti componenti logiche e affettive per essere decifrato⁹.

Ma torniamo alla composizione e alla sua genesi. Si è detto che *La voce dell'Inferno* è un'opera radiofonica del 1981, poi emancipatasi dalla specificità del fine iniziale divenendo un pezzo indipendente. E. Torricella assembla un testo con versi presi dalla prima cantica e da alcuni poeti contemporanei di Dante. La lettura viene svolta da quattro attori, compreso lo stesso regista, registrando poi il tutto in multitraccia presso lo Studio di Fonologia di Milano, insieme a una serie di effetti sonori, campionamenti, parti registrate e trattate di brani precedenti dello stesso Sciarrino. Proprio questo tratto, sottolineato da C. Carratelli nel suo saggio sull'opera¹⁰, mette in luce come tale lettura acquisti autonomia estetica, risultando sganciata sia da un inutile descrittivismo sia da un arbitrario astrattismo. La volontà è quella di concentrarsi sul sonoro, sul vocale inteso come suono della

parola e delle differenti lingue che formano uno sfondo acustico rumoroso e allo stesso tempo antropomorfo. Se ne ha un esempio nell'immediato avvio dell'opera dove un vociare confuso, con riverberi molto accentuati e un rumore di fondo che copre la possibilità di una precisa decifrazione della parola, viene affiancato e sovrastato da suoni di differente entità. È la simbologia della partenza che nell'*Inferno* contemporaneo Sciarrino tratta come un aeroporto: si sentono le turbine degli aerei che atterrano e ripartono emettendo un suono che si caratterizza diversamente rispetto al precedente diffusivo e rumoroso vociare, e che si impone all'ascolto con la caratteristica parabola di *ascesa - picco massimo - discesa*. Una voce di donna annuncia l'inizio del viaggio e l'arrivo di Dante alla porta dell'*Inferno* in differenti lingue e tono distaccato, e come suggerisce C. Carratelli:

*il plurilinguismo di questi avvisi vocali, se da un lato è perfettamente congruente con la dimensione realistico - metaforica dell'ambientazione sonora, dall'altro ci introduce subito in quella sorta di Babele che è l'*Inferno* dantesco, associando indissolubilmente questo motivo con quello del viaggio, ossia con la condizione esistenziale che caratterizza non solo il pellegrino all'*inferno*, ma, più in generale l'uomo sulla terra. Scatta in questo modo il primo meccanismo di identificazione.*¹¹

Legato in qualche misura al meccanismo di identificazione che si crea fra chi scrive e chi legge, o chi ascolta, vi è un moto naturale d'immedesimazione e condivisione, di cui il grimaldello realizzativo della scrittura dantesca e del trattamento che ne fa Sciarrino si muove nel più ampio concetto di realismo¹²:

*L'utilizzo della parola poetica, dunque, come veicolo non soltanto di concetti e significati, ma anche di percezioni sensoriali che a quei concetti alludono e rinviano, fornendone un senso più intimo, costituisce un aspetto imprescindibile della poesia tout court, certo, ma anche di un atteggiamento nei confronti della lingua che Dante governa con inaudito virtuosismo.*¹³

La voce, il suono e la parola assumono di per sé un ruolo centrale nella stessa *Commedia*, prima ancora di venire elaborate dal compositore, in quanto essenziali per trasmettere lo stato emotivo in cui vivono i dannati. L'intreccio rumoristico, cacofonico, fatto di voci, di versi e lamenti, diviene la traccia dell'ambiente sonoro che percorre il poeta e dove abitano i peccatori, costituendo l'ambientazione per lo svolgersi narrativo dei fatti. Il suo cambiamento inoltre traccia una duplice suggestione, identificando da un lato lo spostamento di Dante e Virgilio da un luogo all'altro, da un girone all'altro, e d'altro lato facendo emergere lo stato emotivo e fisico in cui si trovano i dannati che gli si fanno incontro. Si vedano ad esempio le differenze sonore che caratterizzano, sia in Dante che in Sciarrino, le due tipologie di ambientazione dei gironi e il differente risvolto sonoro delle pene per i lussuriosi e per gli accidiosi. I primi urlano, bestemmiano e stridono travolti dalla bufera infernale, svolta da Sciarrino attraverso la gestione della curva di volume¹⁴, i secondi invece soffocati dal fango gorgogliano e la resa sonora avviene attraverso i battuti dei legni.

Il realismo sonoro, che costituisce un tratto fondamentale, non deve essere confuso con il fonosimbolismo che caratterizza sempre la scrittura delle cantiche. C. Carratelli sottolinea una differenza tra i due che acquisirà spessore in seguito, con l'esame più attento di alcuni punti dell'opera. Il realismo è l'arte di rendere attraverso immagini descrittive la cosa molto vicina al lettore, enunciandone chiaramente le fattezze, mentre il secondo, il fonosimbolismo, consiste nella capacità di suggerire, attraverso gli elementi fonici di una parola o di un'espressione, il senso, l'immagine o la condizione astratta che la parola o l'espressione intendono significare¹⁵. Entrambi gli elementi coinvolgono in pieno gli aspetti e i temi che riguardano la nostra indagine: il primo dei due è il riferimento al paesaggio sonoro descritto da Dante puntualmente attraverso i versi, tanto che se ne potrebbe fare un'indagine riferendosi solo alle percezioni e suggestioni acustiche con cui il poeta media il suo stato emotivo nei confronti del lettore. Il secondo invece coinvolge l'aspetto sonoro e materico in modo forse ancor più diretto, perché, fuggendo dal piano descrittivo, acquista l'immediatezza percettiva e analogica del dato sonoro: si fa avanti in modo diretto prima che affettivo e logico.

Giunto alla porta dell'Inferno il poeta viene colto da spaesamento e paura. La composizione allora assume un tono differente: una voce prende il posto del rombo precedente e diviene centrale, inizialmente doppia e con un *delay*¹⁶ ravvicinato, poi di timbro differente e carica d'eco, scandisce: *alla costellazione dei Gemelli si arrestò attonito*. Ecco allora palesarsi qui un primo elemento di continuità fra la trama vocale e quella sonora, che in questo punto si intrecciano, diventando le voci stesse il paesaggio sonoro che connota il luogo.

Innanzitutto dobbiamo riprendere uno spunto sonoro: la vuotezza di questo passo dell'opera, ottenuta con riverberi particolari e suoni che diremmo cavi, come cavo e vuoto appare il luogo nei pressi della porta, vengono mescolati a una sensazione rumoristica che richiama l'elemento acquoso. Questo è assolutamente essenziale, non solo per la *Commedia*, ma per un insieme molto vasto di rimandi e suggestioni affettive che l'elemento dello scorrere e dell'acqua richiama immediatamente. Prendiamo per primo il suggerimento di G. Bilancioni:

*Dante e Virgilio, giunti alla soglia di Malebolge, odono il muggito delle acque del fiume infernale precipitante nell'ottavo girone. L'acqua: elemento sonoro per eccellenza.*¹⁷

Lo scorrere dell'acqua o il rumore che crea quando garrula o fluttua ha sempre creato rimandi sonoro - immaginativi densi di significati. In particolare potremmo dire che nell'opera di Sciarrino, affrontando l'impatto con l'ascolto a partire da una registrazione, quindi una ricostruzione virtuale e fittizia dello spazio, il trattamento degli elementi legati a questo tipo di suoni continui e diffusivi ha un'incidenza assolutamente rilevante. Echi e riverberi contribuiscono a tracciare, in un quadro percettivo, lo spazio in cui ci si muove, in cui si muove il poeta, sia da un punto di vista quantitativo che qualitativo, ovvero sia dal punto di vista prettamente conoscitivo e mappale sia da quello emotivo e affettivo.

Vi è un altro episodio all'interno dell'opera che vorremmo portare alla luce, riprendendo l'elemento acquoso e il brusio del vociare diffuso. Dante giunge nel girone degli iracondi e degli accidiosi, anticipato poco prima dalle urla di Pluto – *Pape satàn aleppe* –

accolto da una lontananza di grida e lamenti che si perdono poi in una riverberazione diffusa e vuota, carica d'eco, che lascia nello spazio una pulviscolare pioggia sonora, prima tagliente attraverso un filtraggio mirato poi assimilabile sempre più a una fascia di rumore bianco che scompone e ricompone la propria forma ritmica frantumandosi. L'analisi di C. Carratelli suggerisce il metodo¹⁸ attraverso cui Sciarrino ottiene questo pullulare dell'acqua e frantumarsi delle bolle, unico avvertimento della presenza degli accidiosi che, sommersi come detto da acqua e fango, gorgogliano il loro canto senza possibilità di esprimerlo e formano così una duplicità di strati sonori che rivela un'idea di spazio, pur nella virtualità della registrazione. Sciarrino crea uno strato primario, uno spessore acquoreo immobile e colmo fatto attraverso armonici al ponticello degli archi e allo stesso tempo increspature superficiali di strati sempre più sottili, bolle, ottenute con i ripetuti battuti di lingua delle ane, che si rompono a indicare il canto soffocato degli accidiosi¹⁹. Da qui prende avvio uno dei luoghi sonori all'interno dell'opera, giocato su suoni che prendono vita e presenza con evidenza che si fa sempre maggiore, acuendo lo spessore dello strato a cavallo fra i colpi gravi di grancassa e le folate dei fiati, che sfocia nella recitazione di *Fanno pullular quest'acqua al summo*²⁰.

G. Bilancioni pone l'accento su di una suddivisione, evidente a tutti, e che si rifà al discorso precedentemente accennato da C. Carratelli sulla scelta delle parole e dei suoni. Il tema è quello del fonosimbolismo che caratterizza lo specifico paesaggio sonoro delle cantiche attraverso l'utilizzo di determinate parole o versi. G. Bilancioni suggerisce la diversità che si può riscontrare tra le tintinnanti espressioni e forme sonore che tracciano il *soundscape*²¹ del Paradiso rispetto alle rime *aspre e chioce* che marciano tutto l'Inferno. Ciò che importa quindi è che l'elemento sonoro, che diviene nel trattamento musicale sia una forma di mappatura del luogo, come per Dante che si aggira privato della luce, sia un immediato rimando alla componente immaginativa. C. Carratelli parla di una *composizione dell'ascolto*, dove Sciarrino compie un passo importante rispetto all'apparente descrittivismo prospettato dal titolo facendone

una rappresentazione, mettendo in scena proprio l'intrecciarsi di quei rimandi tra suono ed emotività:

Ciò che viene dunque riprodotto, almeno per ciò che concerne la parte musicale dell'opera, non sono tanto e solo i suoni dell'Inferno, ma piuttosto il modo in cui questi suoni sono percepiti dall'orecchio di Dante - personaggio. Si tratta dunque di una rappresentazione in soggettiva, di un coacervo di percetti sonori colti da un preciso punto di vista, o, più esattamente da un punto di ascolto: l'ascolto cioè è focalizzato, e la musica consiste nella rappresentazione – e perciò nella composizione – delle percezioni acustiche del personaggio di Dante, nelle cui orecchie è calato, per così dire, l'udito dell'ascoltatore.²²

Il dato quantitativo della materia sonora, che riflette la forma del luogo da cui proviene, è strettamente legato alla sua componente qualitativa ed emotiva nella percezione dell'ascoltatore. In particolare, cercando di traghettare il tema su un piano più teoretico di riflessione vorremmo domandarci qualcosa di più sul rapporto che il suono intreccia con lo spazio. Cominciamo con le possibilità diffusive del suono e la sua spazialità in qualche modo intrinseca²³, facendo un passo indietro e riflettendo su come veniamo informati dell'esistenza di un suono. Scopriamo che ciò accade perché vi è un nesso fra la spazialità del suono e quella della cosa che lo produce: in sostanza udiamo la fonte del suono che lo ha generato. Questo rapporto morfologico è fondamentale perché riflette, sia a livello acustico che filosofico, quanto si sta cercando di approfondire in queste pagine. Il suono, per l'onda sferica e il suo carattere diffusivo, interagisce continuamente con lo spazio, acquisendone le coordinate: sia quelle a cui più siamo abituati, per esempio suoni riverberanti che lasciano immaginare ambienti ampi e ricchi di cavità rigide, sia per ciò che riguarda la possibilità del suono di creare aspettative dettate dalla distanza - vicinanza rispetto al percipiente. Possiamo dire che l'interazione del suono con lo spazio lo rende per il soggetto, seguendo qui le analisi di G. Piana e C. Serra, un *vettore immaginativo*²⁴. Il suono mi informa di qualcosa che sta avvenendo anche in sua assenza, come un tuono in lontananza mi fa pensare a un

temporale in arrivo o una musica a tutto volume mi fa pensare a una macchina che viene verso di me. Come dice C. Serra nel suo *Musica Corpo Espressione* suggerendo un'analisi della nozione di corpo sonoro alla luce della possibilità che questo ha di drammatizzare lo spazio:

L'esperienza del suono non è immediata come il quadro connesso alla visione. Il piano dell'evidenza, appena sfiorato, non basta più, e un reticolo di strutture logiche si presentano attorno al rumore, che riporta immediatamente a un nucleo di concetti, a uno sbocciare di sensi possibili: scavalcando il livello informativo, l'ascolto del suono ha messo in moto una drammatizzazione dello spazio, che ha portato alla valorizzazione immaginativa di un ambiente.²⁵

La capacità di *esserci in assenza* è forse la prima caratteristica che permette di descrivere il suono attraverso il parametro spaziale: il rapporto isomorfo di cui si parlava precedentemente fra l'oggetto e il suono da esso emesso è ciò che fa dire a G. Piana²⁶ che di un suono ne individuo l'origine, la provenienza e localizzazione, senza particolare esitazione perché assume gli stessi attributi materici e spaziali del corpo che lo ha emesso.

Questo tratto particolare ricorre in modo assolutamente incidente all'interno di tutta la *Commedia* e assume un carattere ancor più rilevante dal momento che la componente immaginativa è resa primaria dal poeta che si trova, come spesso abbiamo avuto modo di sottolineare, a procedere nel buio. Inoltre, sia nel poema che nella *Voce dell'Inferno*, il dato sonoro giunge spesso connotato e mescolato all'elemento rumoristico, sia di tipo naturale come acqua, vento e tuono, sia di tipo umano come le grida, i pianti e i lamenti.

Come Dante, sulla porta, sente in lontananza le voci e i rumori, così in Sciarrino il materiale sonoro è attentamente riverberato e gioca la propria relazione con la virtualità dello spazio dando l'idea di una caverna conica che inghiotte i suoni e che lascia sfuggire qualche cosa di mai pienamente definito.

Occorre forse qui aprire una parentesi, seppur molto breve, sul rumore e i rumori che accenda un barlume interessante di dibattito sul

quale tuttavia non ci soffermeremo. Il fatto che i suoni dell'Inferno siano caratterizzati sempre dal loro mescolamento all'elemento rumoristico ha una duplice valenza e un duplice motivo d'interesse. Primo, il fattore emotivo: la mancata percezione definita e la ricchezza espressiva delle timbriche aspre, dei suoni - colpo senza transitorio d'attacco, come il batter di mano, o dei tuoni che montano la loro potenza all'interno di un transitorio che è lo sviluppo stesso della loro forma complessa, si presentano all'ascolto e alla ricezione con una necessità emotiva maggiore²⁷. Secondo, è rilevante per una questione legata alla storia della scienza e alla concezione dantesca della fisica del moto:

Osservarono innanzitutto che non ci può essere suono senza urto. E quest'urto, essi dissero, avviene quando dei corpi in movimento s'incontrano e si uniscono; quando infatti corpi che si muovono in senso contrario vengono a incontrarsi cagionando impedimento l'un l'altro, oppure quando, muovendosi nella stessa direzione ma con diversa velocità, l'antecedente è raggiunto e urtato dal susseguente, allora producono suono. Dei suoni che possiamo udire, quelli prodotti da urti veloci e forti sono acuti, quelli prodotti da urti lenti e deboli sono gravi.²⁸

Archita di Taranto in questo passo contribuisce a spiegare, riferendosi ai pitagorici, come avvenga la produzione di un suono e come, potremmo dire, se ne sviluppi il fenomeno confondendo percettivamente e scientificamente due parametri, quello dell'altezza con quello dell'intensità o più in generale della pressione sonora²⁹. Aldilà di questo però la cosa importante è che la forza è in relazione alla velocità, è il prodotto del peso del corpo mosso per la velocità. Questa definizione sarà nei secoli accettata e solo Galileo porrà una riflessione sui problemi di inerzialità che il parametro della velocità porta con sé, spostando l'attenzione su un impulso effettivo di mutamento che è l'accelerazione. Aristotele, su cui si basa molta della fisica dantesca, non potrebbe mai accettare o avvalorare il principio d'inerzia. Primo, da un punto di vista fisico la materia tende alla quiete se non stimolata e il movimento deve far capo a una forza o

un'attività, e, secondo, verrebbe compromesso tutto l'impianto metafisico basato sulla passività della materia e sulla attualità della forma³⁰. La continua reiterazione, infinita nel tempo, delle pene che i dannati devono sopportare è ciò che garantisce una continuità sonora, garantisce il fatto che la voce dell'Inferno mai taccia, così come il rumore degli urti impressi con vigore ne aumenta forza e intensità, il grido disperato dei dannati è grave e arriva al poeta - pellegrino da grande distanza.

Torniamo però alla cantica. Nel Primo cerchio Dante offre al nostro discorso uno spunto fondamentale che è bene portare subito alla luce così da affrontare tutto il resto tenendo chiare queste parole:

*Quivi, secondo che per ascoltare,
non avea pianto mai che di sospiri
che l'aura eterna facevan tremare*³¹

Il percorso dantesco viene intrapreso in un ambiente sonoro che non è assolutamente neutro, anzi, emotivamente i suoni che connotano l'Inferno, le voci o urla dei dannati, si presentano al poeta con estrema invadenza sia percettiva che affettiva. Lo disturbano, lo spaventano, lo disorientano e lo confondono: sono versi e rumori che non identificano mai suoni precisi, sono urla a cavallo tra l'umano e l'animale. Rumori di un ambiente sonoro cavo e riverberante che feriscono le orecchie per la violenza con cui arrivano e ne colpiscono l'animo per la sofferenza che da quelle voci e urla trapela.

*Quivi sospiri, pianti ed alti guai
Risonavan per l'aere senza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.
Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle
facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aura senza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira.*³²

Il suono risuona nello spazio, lo assume, comunica all'ascolto il carattere del luogo e sviluppa oltre al dato acustico una sorta di qualità

terziaria, ovvero un passo successivo rispetto a quelle materico-spaziali del luogo stesso la cui funzione è la conoscenza. I suoni ambientati si presentano immediatamente con una carica qualitativa che pone il luogo stesso immediatamente caratterizzato da una tinta emotiva.

Cerchiamo di chiarire il discorso attraverso Husserl che parlando del suono fra percezione e qualità, suggerisce un avvicinamento al calore che coglie il tratto diffusivo con cui si relaziona allo spazio³³:

Inoltre caldo e freddo, come qualità che ricoprono in modo bipartito i corpi; qualità irraggianti, qualità distanti non visive, il risuonare, il calore irraggiante; che promanano dal corpo e si propagano o si spandono nello spazio vuoto con forze differenti. Il suono al modo in cui esso è sul corpo, promanante da esso o da un suo luogo; l'orecchio per così dire esplora lo spazio e coglie nel luogo in questione i suoni che sono lì presenti e di contro coglie il suono (con l'appercezione) come esso è nella cosa. Nel caso dei corpi completamente risuonanti, vi è risuonare in ogni luogo del corpo e da ogni luogo fuoriesce nello spazio un raggio sonoro. Avvicino un poco la mia mano a un corpo ed esso irraggia calore; avvicino il mio orecchio al corpo (o mi avvicino con tutto il corpo alla cosa) ed esso irraggia il suono ... un rumore. Questo ne fuoriesce.³⁴

La fonte sonora, così come un ferro rovente, irraggia, ovvero emana il proprio rumore nello spazio circostante e di questo emanare lascia tracce che si spandono all'interno dello spazio chiuso. Ma Husserl fa una considerazione più fine, andando a interessare una tipologia percettiva e una modalità che non è semplicemente relazionabile a quella uditiva, ma proprio alla capacità che suono - calore hanno di diffondersi: emerge la loro comunanza stretta a livello percettivo nell'apprensione corporea. Significativo per il nostro percorso, ma anche tema ricorrente nella critica dantesca e nella *Commedia*, è proprio la componente del corpo, in particolare il tema della visione corporale. Un tipo di percezione che avviene attraverso la sensibilità, gli organi del corpo, dove l'utilizzo di questi e del contatto diventa essenziale e si pone come via d'accesso privilegiata alla

comprensione. In questo caso e in questa specifica ambientazione il dato acustico diventa un elemento gnoseologicamente favorito per le possibilità euristiche, non solo nei passi danteschi ma anche e soprattutto nell'opera di Sciarrino dove i cambiamenti di atmosfera sonora e quelli di percezione del dolore sono lo specchio in cui si riflette un percorso di conoscenza e apprendimento. A questo proposito torniamo a riflettere su un punto essenziale dell'opera. Nei minuti iniziali, 5:16 - 6:00, dopo essere giunti alla porta dell'Inferno, dopo la lettura delle parole scolpite sulla porta, Dante e Virgilio la oltrepassano: Sciarrino mette una sequenza di passi, dei suoni colpo quieti, distanti e riverberati che segnano un avvicinamento, fino all'arrivo della ventata sonora. Questa invade l'ascoltatore con una potenza e intensità tali da generare un molteplice effetto. Il primo musicale, visto l'organico impiegato, risulta essere un suono primigenio da cui poi arrivano i suoni dei vari gironi infernali³⁵. Il secondo acustico - corporeo, dove alla sensazione di pressione acustica in aumento si coniuga quella della forza della ventata e del senso di schiacciamento del pellegrino. E ovviamente un terzo affettivo, come quello stato emotivo indotto da uno specifico fattore ambientale così prepotentemente inquietante.

2. Soggetti sonori, voci d'ambiente

Se abbiamo cercato di tratteggiare le rappresentazioni sonore che vengono create all'interno della *Commedia* e dell'opera di Sciarrino, vorremmo spostare la nostra attenzione dal paesaggio sonoro alla voce, cercando di estrapolarne alcuni tratti fondamentali che ci permettano di mettere in atto un cortocircuito concettuale che si sviluppi a partire dal testo dantesco e dai suoi specifici attributi e che sfoci nella *Voce dell'Inferno*.

Prima di tutto sembra necessaria una precisazione. Sebbene non ci siamo mai soffermati sui presupposti e le condizioni che hanno mosso l'utilizzo dell'elettronica in musica e l'affinarsi di una prassi esecutiva ed estetica su questo nuovo tipo di liuteria, vorremmo, semplificando, suddividere gli utilizzi compositivi delle origini in tre differenti atteggiamenti di lavoro rispetto al suono e alle possibilità. Tre macro

insiemi: il lavoro sul suono, quello sulla registrazione e quello sulla voce³⁶. Se l'indagine sulla registrazione e sul trattamento, oppure sul suono e sugli oscillatori, sembrano essere due naturali sviluppi delle nuove possibilità di indagare il mondo del suono, il ramo che lega in modo stretto la voce all'elettronica è più velato, oscuro e suggestivo³⁷. L'utilizzo della voce e la sensibilità nell'andare a lavorare su questa rendendola uno strumento e non un mezzo per cantare, rende necessario l'apprendimento di una prassi esecutiva nuova, sia nei porsisti davanti al microfono, per i cantanti, sia nel modellarla come un suono da parte dei compositori.

La voce però non è un suono qualsiasi, è caratterizzato e particolare, indica qualcosa di specifico, un soggetto, per dirlo in un modo che ci orienti a condurre il nostro discorso. Una voce è il segno di qualcosa che esiste, di qualcosa che ha un'evoluzione nel tempo, che muta metamorficamente il proprio stadio vitale all'interno dello scorrere della propria esistenza. Cambia proprio come cambia il suono, si evolve nel brevissimo tempo della sua esistenza prima di svanire in aria. Nel suono vocale si presenta dunque una rivelazione: l'esistenza di una vibrazione e di un corpo che ne ha permesso l'emissione³⁸. Il problema musicologico in questo caso lascia il passo a una serie di problematiche di tipo differente che vengono aperte attraverso una riflessione su dati più generali che la composizione di Sciarrino e il richiamo a Dante pongono con un'evidenza molto forte.

La prima questione che vorremmo sottolineare è che ci occuperemo della voce solo come voce: in sostanza non vogliamo riflettere sulle parole che vengono dette né sul canto, ma sulla voce dell'Inferno. In continuità con il discorso svolto fino a ora sul paesaggio sonoro vorremmo mutare quel paesaggio sonoro, legato alla dimensione dell'oggettivo, e promuoverlo a voce del luogo, aprendo una questione conclusiva, domandandoci chi è il soggetto nell'incontro tra noi e il paesaggio³⁹.

Come abbiamo visto e cercato di analizzare precedentemente, l'insieme dei suoni che caratterizza l'Inferno, analizzati puntualmente da G. Bilancioni, pone un dato sotto l'evidenza di una luce che non permette abbagli: l'intrecciarsi delle urla, dei lamenti, delle folate di vento, dei tuoni e delle voci, sviluppa una sonorità unitaria, un timbro

complesso che esprime un luogo sotto il carattere acustico. Il senso reale del dato oggettivo di percezione, attentamente descritto da Dante, doveva fondersi con una componente affettivo - emotiva che si genera tra senso acustico e immaginazione. La somma delle cacofonie e dei richiami di dolore non doveva permettere confusione con altri luoghi: quello è il suono dell'Inferno, la prigione dei dannati che sprofonda nella terra in un imbuto vuoto e percorso solo dalle pene e dai tormenti eterni, da lacerazioni acustiche, da guaiti e grida che si riverberano nella sua cavità. Con una certa evidenza allora nella composizione di Sciarrino questi attributi vengono messi in mostra da due elementi centrali: il primo è un elemento percettivo ed estetico, cioè la continua gestione dei potenziometri, delle dinamiche e degli echi e riverberi, volti a creare effetti volumetrici e articolanti una struttura interna di riverberazione sonora. L'Inferno non è un cono cavo d'acciaio, ma una gola frastagliata dove i suoni si contorcono e hanno la possibilità di vagare, dove si riflettono sulla roccia o vengono assorbiti e resi muti dal fango, in un gioco tra l'evidente e il soffocato, tra l'utilizzo di oscillatori⁴⁰ con suoni lunghi e battuti dei legni, che crea una contrapposizione risolta in un senso emotivo legato all'angoscia: quella di non avere un luogo immediatamente e uniformemente comunicante a livello sonoro. Il secondo invece è l'elemento acustico dei suoni invadenti, come quello della ventata o della grancassa che preme alle orecchie sovrastando tutto il resto.

*Ma io sentii suonare un alto corno,
Tanto ch'avrebbe ogne tuon fatto fioco.*⁴¹

Vi è un'idea di vuotezza che Dante vuole dare attraverso i movimenti d'aria che percorrono la cavità: il tuono, la ventata e il luogo che li accoglie e li fa risuonare come fossero una voce.

Da qui vorremmo avvicinarci gradatamente alla conclusione cercando di comprendere quale sia la *voce dell'Inferno* e perché questo luogo abbia una voce e non un suono, provando a ribaltare le dinamiche consuete d'incontro tra soggetto e oggetto per mettere l'accento sul ruolo che il paesaggio svolge⁴².

Prima di tutto allora torniamo su un punto rilevante teoreticamente e lo facciamo richiamando lo studio di G. Piana:

La voce ha origine nella bocca. Essa, dunque, non proviene da una cosa, dalla pienezza: vi è qui un richiamo al vuoto, piuttosto che al pieno. Il suono risuonante nella caverna proviene dalla caverna e così la voce ha origine dalla vuotezza attraversata dal respiro.⁴³

Questo è un primo elemento discriminante che segna al tempo stesso un avvicinamento fra il tema della voce e quello del luogo, segnando un contatto: l'Inferno nell'idea sonora di Sciarrino ha un legame essenziale con il vuoto, con la cavità, unica possibilità per cui possa essere battuto e percosso da venti e bufere.

Oltre dunque ai già citati elementi sonoro - rumoristico - paesaggistici è interessante porre l'accento su due elementi dell'opera dove la voce risulta centrale e si intreccia con il luogo.

*Or incomincian le dolenti note
a farmisi sentire; or son venuto
là dove molto pianto mi percuote.
Io venni in loco d'ogne luce muto,
che mugghia come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto.⁴⁴*

È il V canto che ci permette di traghettare le nostre tematiche sonore sulla voce, cercando dapprima un contatto estetico nell'opera di Sciarrino. Dante, giunto all'Inferno, ode i rumori e le voci in assoluta continuità tra loro: il mare, il vento, le acque assumono attributi sonori che si rifanno a versi, urla e grida, così come i dannati nelle loro urla di dolore riflettono i versi animaleschi, i latrati canini. Il paesaggio influisce su di loro e la dimensione acustica vocale diviene indivisibile dagli agenti atmosferici, dalla forma, dalla mancanza di luce che il pellegrino si trova ad affrontare. Ma non solo, la dimensione acustica, così importante nella percezione dantesca del luogo e nella trasmissione allegorica della finalità pedagogica del poema, gioca un ruolo importante nelle possibilità che Sciarrino ha di comporre partendo dal presupposto percettivo, anzi partendo da un punto medio tra percezione e cognizione che orienta una condivisione dello stato d'animo rispetto al paesaggio.

L'Inferno ha una voce unica e propria, una voce che può e vuole dire la propria esistenza e affermarla. Sciarrino crea e muove questa voce, questo timbro specifico in differenti punti, unendo suoi brani precedenti e mescolando suoni lontani e voci.

Come ci suggerisce un'ultima volta C. Carratelli:

Le icone sonore che fungono da guida per l'ascoltatore sono chiare e riconoscibili e hanno un'evidente funzione narrativa, complementare agli stralci testuali: i sospiri dapprima, e poi i gemiti, i lamenti, l'ansimare, le urla dei dannati ... tutti questi suoni, tuttavia coagulandosi in ondate sonore, si distribuiscono secondo una ratio musicale ...⁴⁵

Questo coagularsi non indica solamente una *ratio musicale* ma sottolinea una volontà di unitarietà sonora e ambientale: l'Inferno è il luogo cavo che emette il suo verso.

Ritorna allora il tema della risonanza e del timbro che può possedere un luogo, le possibilità di diffondersi e irraggiarsi in uno spazio fanno sì che il nucleo vibratorio faccia propria la cavità che lo ospita, la renda animata percorrendola e assumendo su di sé i tratti che ha attorno⁴⁶. In questo caso, come nella voce, ciò che rende specifico il ruolo della bocca e delle corde vocali è che attraverso la vibrazione rendono il corpo un risuonatore, smuovono le sue cavità e animano le sue parti interne, così anche nel cavo dell'Inferno vi è in ogni suo angolo una respirazione continua, data dalle pene che si ripercuotono sui dannati all'infinito e che alimentano in eterno l'urlo di una gola che li imprigiona.

La voce presenta da sempre un problema filosofico - ontologico: ha una difficile oggettività; in sostanza non ci si pone di contro come un qualsiasi elemento che compone il nostro corpo, è in-oggettivabile, non ha distanza, né materica né formale, rispetto al suo luogo d'origine. In questo caso però, non volendoci porre domande riguardo alla distanza percettiva della coscienza corporea rispetto alla voce propria, il fatto che la metafisica classica oggettivi lo statuto ontologico con la presenza, e questo sia in qualche misura insufficiente alla sfuggevolezza aerea della voce, poco riguarda il nostro discorso⁴⁷. La nostra ricerca non è sull'ontologia della voce, ma

piuttosto sull'ecologia sonora di un luogo che come tale emette un insieme di suoni caratteristici e caratterizzanti che ne diventano riverberati dalle sue cavità una voce propria che ne afferma l'esistenza.

Ma, aldilà dell'affermazione di esistenza attraverso il dato sonoro, quello che interessa domandarsi in chiusura e alla luce di quanto suggerito dall'analisi dell'opera di Sciarrino fra i continui rimandi tra il piano percettivo e quello affettivo, è se nel rapporto percettivo e filosofico le due polarità di soggetto e oggetto restano stabilmente ancorate a noi e al mondo. Vorremmo in sostanza concludere dicendo che se l'incontro tra noi e il paesaggio sonoro avviene in una percezione primaria, tinta emotivamente proprio perché irriflessa, il senso dell'incontro risiede a metà strada. Ovvero non si darebbe questo senso affettivo qualora mancasse uno dei due poli, noi o il paesaggio acustico. Come però abbiamo voluto esemplificare attraverso l'opera di Sciarrino, il fatto che il paesaggio abbia una voce, un suono proprio e debba essere in grado di comunicare, alla lettura o all'ascolto, ci porta a compiere un passo ulteriore. Se il senso acustico del luogo si forma nell'incontro e nell'impressione primaria e acognitiva che genera in noi, tornando a riflettere sulla capacità del paesaggio sonoro di produrre impressioni che hanno confini emozionali sembra lecito poter suggerire che i poli dell'incontro, noi e il mondo esterno, vengano ribaltati⁴⁸. Il soggetto che lancia un grido verso di noi, che è in grado di stimolare in noi delle sensazioni affettive condivise, che ci rende oggetti che capitano nella traiettoria delle sue produzioni emozionali sembra essere il luogo acustico.

Note

- 1 Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Inferno, Canto VI, a cura di G. Bosco e G. Reggio, Le Monnier, Firenze 1999, p. 90.
- 2 Le opere che dedica a Dante sono sei, ma suddivisibili in tre gruppi. Le prime due sono le musiche per la *Lectura Dantis*, svolta da Carmelo Bene dalla Torre degli Asinelli a Bologna nel 1981 e, dello stesso anno, per nastro

magnetico, *La Voce dell'Inferno*, opera radiofonica su testi di E. Torricella e musiche di Salvatore Sciarrino. Nel 1987 invece vengono dati alle stampe *Sui poemi concentrici I, II, III*, per solisti e orchestra poi mixati su nastro con il titolo di *Musiche per la Divina Commedia* (quasi 15 ore di musica). Nel 1993 torna il soggetto dantesco nelle *Musiche per il Paradiso di Dante* (*Alfabeto oscuro, L'invenzione della trasparenza, Postille*) per orchestra con solisti.

- 3 Di fondamentale importanza per chi volesse approfondire la tematica acustica e soprattutto otologica all'interno della *Commedia* si consiglia il testo di G. Bilancioni, *A buon cantor, buon citarista. Rilievi di un otologo sul suono e sulla voce nell'opera di Dante*, Formiggini, Roma 1932.
- 4 Si cita da M. Angius, *Come avvicinare il silenzio. La musica di Salvatore Sciarrino*, Rai Eri, Roma 2007, p. 116.
- 5 La puntualità dello studio sciarriniano, la precisione nelle scelte organologiche, anche quelle esteticamente discutibili, segna questa volontà di marcare la proprietà dell'opera musicale e di legarla a sé.
- 6 L'interesse nei confronti del paesaggio sonoro dell'Inferno coinvolge e affascina molti. A noi in particolar modo risulterà di fondamentale importanza farne una valutazione acustico - percettiva al fine di estrapolare le valenze estetiche e comunicative dell'ambiente sonoro e del rumore. Elemento sonoro, quest'ultimo, complesso e difficile da definire che entra prepotentemente nel mondo della musica contemporanea grazie agli studi e alla strumentazione elettronica. L'elettronica permette di studiare a fondo il suono, di vederne la complessità e di creare forme nuove non basandosi su canalizzazioni formali precostituite in un linguaggio specifico (tonale o atonale) ma di lavorare direttamente sulla materia.
- 7 Cfr. G. Bilancioni, *op. cit.*
- 8 Cioè per dirlo con Dante, che cita nel V Canto dell'Inferno questo colore, indica, come aveva detto nel *Convivio IV XX 2, uno colore misto di purpureo e di nero, ma vince lo nero, e da lui si dinomina*. Si cita da Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, ed. cit., p. 78, nota 89.
- 9 A questo proposito si veda l'interessante volume di C. Serra, *Musica corpo espressione*, Quodlibet, Macerata 2008, in particolare pp. 9-62.

- 10 Cfr. C. Carratelli, *La voce dell'Inferno di Edoardo Torricella e Salvatore Sciarrino*, in corso di pubblicazione.
- 11 C. Carratelli, *op. cit.*, p. 11. Per un approfondimento ulteriore sul tema vocale si veda il saggio - intervista dal titolo *Byzance et Babel, entretien avec Marie Josè Mondzain, réalisé par F. Madlener et G. Leroux*, <http://etincelle.ircam.fr/794.html>
- 12 Senza ovviamente nessuna possibilità né di esaurire questo tema né di chiarirlo ci limitiamo al suggerimento.
- 13 C. Carratelli, *op. cit.*, p. 3.
- 14 Ovvero la tecnica *fade-in fade-out*, dove non si ha a che fare semplicemente col potenziometro ma con la possibilità di regolare la curva di volume all'inizio o alla fine del campione, quindi lavorare in qualche modo sul transitorio del suono e sulla spazialità a esso collegata.
- 15 Cfr. C. Carratelli, *op. cit.*, p. 3.
- 16 Strumento caratteristico della musica elettronica che fa la sua comparsa con l'utilizzo creativo dei nastri magnetici. È la ripetizione di un campione registrato dopo un determinato intervallo di tempo, ora stabilito dalla programmazione digitale, prima legato alla lunghezza del nastro che si faceva scorrere tra registrazione e lettura.
- 17 G. Bilancioni, *op. cit.*, p. 43. Oltre al riferimento dantesco e ovviamente a R. M. Schafer, *Il paesaggio sonoro*, Ricordi-Lim, Lucca 1985, pp. 33-38, fa piacere richiamare alla memoria un testo fondamentale per chi sia interessato all'approfondimento degli studi sull'acqua, cioè *Delle Acque* di Leonardo da Vinci. Un libro in cui lo scienziato attraverso l'osservazione acuta del fenomeno svolge uno studio attento e valido tutt'oggi sul manifestarsi materico di questo elemento (Leonardo, *Delle Acque*, Sellerio, Palermo 2001). Inoltre vorremmo tracciare un ulteriore passo di collegamento segnalando l'uscita nel 2008 dell'interessante studio audio-video, omaggio agli studi di Leonardo, dal titolo omonimo, sul concetto d'interazione, A. Bersani, M. Pennese, W. Prati, *Delle acque*, DVD, Auditorium, Milano 2008.
- 18 C. Carratelli, *op. cit.*, p. 16.

- 19 Questo punto riporta con sé un'inevitabile riflessione ulteriore sullo studio dell'acqua, elemento fondamentale all'interno del mondo sonoro. Richiamiamo allora nuovamente Leonardo nel capitolo iniziale *Della natura, del peso, del moto e della spericità delle acque: E come il sole che percote sopra li specchi cavi, e for di quel risalta con piramidal concorso, che quella parte della piramide sarà proporzionevolmente tanto più calda che la sua basa, quanto ell'è di minor grossezza, così fa quando essa umidità si restringe: quel caldo vapore che con quella era misto, si fa tanto più potente quanto più s'unisce, e 'n quanto minor loco si reduce, tanto maggior calore quello genera. Onde spesso quel s'accende e moltiplica, facendosi del nùolo una bombarda; e così con ruinose folgore e tuoni le nùole rompe. Le piccole granicole dell'acqua, quando il nùolo dal freddo è restretto, insieme s'appiccano, e pel peso cascano. E in quel modo i nùuli si disfano, e così in pioggia al basso sito tornano*, p. 63. Viene spontaneo in relazione invece al rumore dell'acqua richiamare anche Carlo Serra nelle sue analisi prende ad esempio la raffigurazione dell'onda di Hokusai, dando l'idea di quella frammentazione costantemente in divenire, http://users.unimi.it/~gpiana/dm12/serra-esempi/esempi_sonori.htm.
- 20 Le similitudini fra Sciarrino e Luigi Nono sono molte, dall'idea di silenzio che affascina entrambi a quella di suono, ma in questo caso vorremmo stimolare lo sguardo sulle prassi esecutive utilizzate per rendere lo sfruscio delle acque che caratterizza questo passo dell'opera e le molte opere in cui Nono si richiama a quel tipo di rumorosità silenziosa. In particolare vediamo che vi sono i frullati e l'utilizzo degli wa-wa degli ottoni con sordina.
- 21 Ovviamente nel testo di G. Bilancioni del 1932, con tanto di dedica a Mussolini e all'italianità non compare questa espressione. Noi la utilizziamo perché ci sembra essere comunque la più indicata rispetto al taglio e al senso che vogliamo dare al discorso.
- 22 C. Carratelli, *op. cit.*, p. 9.
- 23 E. Mach in *Lo spazio fisiologico contrapposto allo spazio metrico*, in Id. *Conoscenza e ed errore*, Einaudi, Torino 1982, pp. 331-345, seppur perseguendo un intento differente rispetto all'indagine sul suono, come si può evincere dal titolo, si domanda il perché in alcune sensazioni la caratteristica spaziale si fa valere molto più che in altre. In sostanza Mach riflette sul fatto che le note musicali, generalmente considerate aspatiali (la musica è sempre stata arte legata al tempo), abbiano in realtà un loro senso

spaziale; in particolar modo un senso volumetrico che aumenta all'abbassarsi della tonalità, ma che offre la migliore possibilità di correlare sensazione sonora e sensazione spaziale con i toni acuti, localizzabili in modo più definito.

- 24 Cfr. G. Piana, *Barlumi di filosofia della musica*, http://www.filosofia.unimi.it/piana/barlumi/barlumi_idx.htm, pp. 39-42; C. Serra, *Musica Corpo Espressione*, Quodlibet, Macerata 2008, p. 17.
- 25 C. Serra, *Musica corpo espressione ... cit.*, p. 18.
- 26 Cfr. G. Piana, *Barlumi ... cit.*
- 27 Un rumore, un suono improvviso, un tuono, un fischio fastidioso, indubbiamente smuovono il nostro stato emotivo e coinvolgono in modo maggiore, rispetto al *la* di un pianoforte, la nostra immaginazione.
- 28 Archita di Taranto, si cita da Aristotele, *Problemi di fonazione e di acustica*, a cura di G. Marengi, Libreria Scientifica, Napoli 1962, p. 12.
- 29 L'altezza infatti è legata alla frequenza, $f = \frac{c}{\lambda} \text{Hz}$, la pressione sonora invece è una forza su di una superficie $P = \frac{F}{S} \text{Pa}$.
- 30 Sui molti problemi che il principio d'inerzia porta con sé vedere A. Spazani, *Relatività quante storie. Un percorso scientifico letterario fra relativo e assoluto*, Bollati Boringhieri, Torino 2003 e ovviamente per quanto riguarda il riferimento ad Aristotele, *Fisica*, Libro III, Laterza, Bari 1973, pp. 51-72.
- 31 Dante, *La Divina Commedia*, Inferno, Canto IV, 25-27, ed. cit., p. 54.
- 32 Ivi, pp. 36-37.
- 33 Per i moderni il suono a differenza del colore è una qualità secondaria, ovvero, tornando su Husserl, se ogni estensione ha per forza una

connotazione cromatica, non è detto che sia così per il dato sonoro, o almeno per essere percepito questo va stimolato.

- 34 R. Casati, *Considerazioni critiche sulla filosofia del suono di Husserl*, <http://users.unimi.it/~gpiana/dm3/dm3suorc.htm>, p. 4.
- 35 Cfr. C. Carratelli, *op. cit.*, p. 12.
- 36 Per un approfondimento maggiore e decisamente più dettagliato sulla genesi e lo sviluppo della musica elettronica si vedano: A. Gentilucci, *Introduzione alla musica elettronica*, Feltrinelli, Milano 1975; H. Pousseur (a cura), *La musica elettronica*, Feltrinelli, Milano 1976; I. De Benedictis, V. Rizzardi (a cura), *Nuova musica alla radio. Esperienze allo studio di Fonologia della Rai di Milano 1954-1959*, Rai-Eri, Milano 2001.
- 37 Non è chiaro il perché sia così importante per i compositori che utilizzano l'elettronica interessarsi alla voce; citiamo solo la posizione di T. Rampazzi, una delle prime a utilizzare l'elettronica che vedeva nelle composizioni vocali un modo di comporre che si avvicinava a quello elettronico. Un'idea appresa anche da Nono attraverso A. Vidolin, come lo stesso ingegnere espose in occasione dei festeggiamenti a Milano per i suoi sessant'anni.
- 38 Si è già accennato alla differenza moderna fra le qualità primarie e secondarie degli oggetti, distinzione anche husserliana che vede nella pigmentazione del colore un rapporto primario con l'estensione di una superficie, cioè non si dà superficie che non abbia una determinazione cromatica, mentre il rapporto che il suono ha con l'oggetto che lo emette diventa necessario solo nel momento in cui viene stimolato. Per una maggiore completezza però degli studi di Husserl sul tema del rapporto tra la cosa e lo spazio si veda il volume E. Husserl, *La cosa e lo spazio. Lineamenti fondamentali di una fenomenologia e critica della ragione*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2009, in particolare pp. 162-167.
- 39 Per toglierci subito d'impiccio da una questione che ogni appassionato lettore di Dante potrebbe porre come domanda, vogliamo citare alcuni versi dal Purgatorio (Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Purgatorio, Canto II, ed. cit., pp. 38-39):
*Amor che nella mente mi ragiona,
 cominciò allora a cantare soavemente,
 che la dolcezza ancor dentro mi suona.*

*Il mio maestro, io e quella gente
attorno a lui eravamo così contenti
che null'altro ci passava per la mente.*

Qui Casella incontra Dante e Virgilio e canta tanto soavemente che la sua voce ammalia e raduna le anime attorno a lui. Emerge in qualche modo la capacità emotiva e d'immediatezza affettiva che la musica ha nei confronti dell'animo. Ma la dimensione del musicale di cui vorremmo occuparci non è quella di una voce specifica e di un canto, ma dell'emotività indotta dalla voce di un luogo. La prospettiva quindi è decisamente più orientata verso una dimensione ecologica.

- 40 L'oscillatore armonico è lo strumento primo ed essenziale della musica elettronica. È un circuito che crea una forma d'onda singola per frequenza.
- 41 Dante Alighieri, *Inferno*, Canto XXXI, ed. cit., p. 455.
- 42 L'idea e lo spunto per questa prospettiva viene presa da T. Griffero nella sua relazione in occasione della presentazione del volume di M. Venturi Ferriolo, *Percepire paesaggi. La potenza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, tenutasi presso l'Università degli studi di Milano il 4/02/2010.
- 43 G. Piana, *Filosofia della musica*, http://www.filosofia.unimi.it/piana/filosofia_della_musica/fdm_idx.htm, p. 82; si veda inoltre lo studio di C. Serra, *La voce e lo spazio*, in corso di pubblicazione, di cui ci auguriamo una celere conclusione editoriale.
- 44 Dante Alighieri, *Inferno*, Canto V, ed. cit., p. 73.
- 45 C. Carratelli, *op. cit.*, p. 13.
- 46 Da un punto di vista decisamente più scientifico si consiglia la lettura del volume scritto dal fisico acustico L. Beranek, *Music, acoustic and architecture*, Wiley and Sons, New York 1962. Qui espone tutta la gamma dei cosiddetti descrittori acustici, ovvero dei parametri calcolabili che indicano delle tonalità qualitative dell'ambiente.
- 47 Dalla stabilità dipende l'oggettività, in questo ovviamente il senso delle vista e la percezione visiva ha giocato un ruolo essenziale. Su questi temi si

veda l'interessante testo di A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003.

- 48 Su questi temi si vedano: T. Griffero, A. Somaini (a cura), *Atmosfere*, "Rivista di estetica" 33/3 (2006); T. Griffero, *Corpi e atmosfere, il punto di vista delle cose*, <http://www.sensibilia.it/Archivio/Griffero.%20Corpi%20e%20atmosfere%202005.pdf>; Id., *Apologia del terziario: estetica e ontologia delle atmosfere* <http://www.sensibilia.it/Archivio/Griffero.%20Apologia%20del%20terziario%202005.pdf>; Id., *Buona la prima. Per un'estetica atmosferica della prima impressione*, <http://www.lettere.unimi.it/~sf/dodeca/griffero/griffero.pdf>; Id., *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari, 2010.