

GIACOMO FRONZI

SCARTI SUBLIMI: LINGUAGGI ARTISTICI E FORME DELLA RESISTENZA

1. Introduzione

Il 22 febbraio 2000, nella città messicana di Cuernavaca, il premio Nobel per la chimica Paul Crutzen annuncia che, dopo circa dodicimila anni, l'Olocene ha lasciato il posto a una nuova epoca, l'Antropocene. Questo termine diventerà, in quello stesso anno, il titolo di un articolo firmato da Crutzen e da Eugene Stoermer (2000), colui che per primo, circa vent'anni prima, aveva parlato di 'Anthropocene'.

Alla luce del rilevantissimo e crescente impatto delle attività umane sulla Terra e sull'atmosfera, i due studiosi ritengono sia appropriato sottolineare il ruolo centrale dell'umanità in geologia ed ecologia, proponendo di usare il termine 'antropocene' per l'attuale epoca geologica. Pur ammettendo che l'individuazione di una data specifica per l'inizio dell'"antropocene" sia un po' arbitrario, Crutzen e Stoermer propongono di collocarlo nell'ultima parte del XVIII secolo, perché negli ultimi due secoli gli effetti globali delle attività umane sono diventati chiaramente evidenti (Crutzen - Stoermer 2000, 17). Tra le varie e drammatiche manifestazioni del devastante impatto che le attività umane hanno sul pianeta, su scala globale, ce n'è una che sembra emergere con maggiore evidenza, tanto da poter essere assunta come cifra caratteristica dell'Antropocene: la produzione di rifiuti.

«Wasteocene è soltanto uno dei molti (troppi) '-cene' alternativi adottati dagli studiosi più radicali per stimolare un discorso maggiormente critico sull'Antropocene, le sue vicende e i suoi racconti» (Armiero 2021, 19). Pur trattandosi di una moltiplicazione di '-cene' necessaria, secondo Massimo De Angelis e Marco Armiero (2017), in questo «Scartocene o era degli scarti» si può ravvisare la modalità migliore per definire il tempo presente, dal momento che i rifiuti possono essere considerati l'essenza dell'Antropocene. Gli scarti spiegano in modo tanto emblematico quanto catastrofico come l'umanità abbia influito

sull'ambiente, facendolo diventare una gigantesca discarica (non sempre a cielo aperto). È vero che i rifiuti sono sempre stati prodotti e, in effetti, la novità non risiede nella presenza dei rifiuti intesi come oggetto, quanto invece nella radicale crescita e nella concentrazione di questa presenza, oltre che nella diversa natura dei rifiuti (decisamente più inquinanti e più tossici rispetto al passato).

Sembrava allora necessario ricorrere a un nuovo termine, il quale, scrive ancora Armiero, certo non si presenta né nella forma della «raffinata etichetta accademica impiegata per lamentarsi della sporcizia delle nostre città» né come qualcosa che intende «descrivere la familiare nostalgia ambientalista per qualche paradiso, perduto nel passato». Il Wasteocene, allora, «riguarda la pulizia e gli ambienti asettici tanto quanto la lordura e la contaminazione. Perché, nella sua vera essenza, scartare significa decidere che cosa ha un valore e che cosa non lo ha» (Armiero 2021, 19).

Vi è, quindi, una stretta connessione tra il gesto dello scartare e l'attribuzione di valore a qualcosa. In modo molto schematico, potremmo dire che lo scarto è l'oggetto a cui non assegniamo né valore né significato (li ha avuti in passato, ma non li conserva più). In ciò che invece tendiamo a non scartare risiede ancora un significato pieno (materiale o affettivo) o tracce di esso che non ci consentono di separarcene. Nel campo artistico, fino alle tante rivoluzioni che si sono consumate tra XIX e XX secolo, gli scarti tecnico-linguistici (non ancora materiali) hanno assunto molte forme, riconducibili a una serie di possibili polarità categoriali: bello *versus* brutto, suono *versus* rumore, forma *versus* amorfia, consonanza *versus* dissonanza, simmetria *versus* asimmetria, melodia *versus* frammenti. Le seconde categorie di queste coppie, potremmo in qualche modo considerarle come gli elementi tradizionalmente respinti, come ciò che contraddiceva il senso più profondo del fare artistico, compromettendo quello che per lunghissimo tempo, in Occidente, è stato considerato il fine ultimo dell'arte: la manifestazione del vero sotto forma di bello.

Tuttavia, certa arte contemporanea (da inizio Novecento in poi) sembra aver tentato una via diversa, provando a 'salvare' lo scarto, assegnandogli un nuovo senso e un nuovo valore. Tanto in quelle che tradizionalmente sono state definite arti visive quanto nella musica, è possibile infatti individuare un costante interesse nei confronti di ciò che per millenni non ha trovato spazio e

autonomia nella repubblica delle arti. Poco più di vent'anni fa, inoltre, c'è chi ha suggerito di leggere alcune opere e alcuni artisti in connessione con una categoria apparentemente molto lontana da ciò che abitualmente intendiamo per rifiuto o scarto: il sublime. Quello che allora sembra interessante è verificare a) come si possa presentare una connessione tra sublime e arte contemporanea; b) come questa arte contemporanea possa realizzare il sublime ricorrendo all'utilizzo degli 'scarti' (materiali e sonori); c) come tale ricorso abbia (o possa avere) una connotazione di tipo critico-politico.

È come se il sublime, ciclicamente, torni a rappresentare una categoria utile a comprendere o, in taluni casi, a spiegare fenomeni che altrimenti rischierebbero di rimanere oggetto di letture superficiali, approssimative o sbrigative. D'altronde, «whenever experience slips out of conventional understanding, whenever the power of an object or event is such that words fail and points of comparison disappear, then we resort to the feeling of the sublime» (Shaw 2006, 2).

2. Sublimi rifiuti

Il sublime è senza dubbio una delle categorie estetiche più opache, la cui ambiguità si presenta già a livello etimologico. Tra le varie interpretazioni che sono state proposte, due appaiono più verosimili, pur nella loro natura alternativa-oppositiva: il sublime inteso come ciò che si muove verso l'alto (*sub-limen*, vale a dire ciò che si trova sotto l'architrave) oppure come ciò che trascina verso il basso (*sub-limo*, indicando ciò che si trova sotto il fango).

Com'è noto, la prima trattazione del sublime risale al I secolo d.C. e, nonostante la sua attribuzione a Cassio Longino sia particolarmente incerta – anzi, per Giovanni Lombardo, essa «è priva di fondamento» (Lombardo 2002, 177) –, l'opera *Sul sublime* (Pseudo Longino 1987) orienta subito il discorso su questa categoria estetica in modo chiaro: il sublime è ciò che conduce il lettore o l'ascoltatore all'estasi, non semplicemente alla persuasione, ma è anche ciò che, attraverso il linguaggio, genera disorientamento e smarrimento. Si tratta dell'«eco di una grande anima», che può manifestarsi nella parola, ma anche, e in modo ancora più pregnante, nella *muta eloquentia*. Odisseo, quando discende agli inferi e incontra Aiace, il valoroso eroe al quale egli aveva subdolamente sottratto le armi, non viene accolto da rabbia o risentimento. L'indignazione di Aiace, infatti, rimane tacita, non

assumendo alcuna forma verbale. È qui che emerge l'eco della grande anima: «nessun *lógos prophorikós*, nessun discorso affidato a una voce percepibile ne potrebbe più energicamente tradurre l'indignazione» (Lombardo 2002, 181)¹.

La riflessione attorno al concetto di sublime vivrà una fase di forte e decisiva ripresa nel Settecento, secolo che, oltre a essere quello del gusto – come l'ha definito George Dickie (1996) –, è anche il secolo del sublime. Passando per la traduzione a Basilea, nel 1554, del trattato di Pseudo Longino e per il *Traité du sublime et du merveilleux* di Nicolas Boileau nel 1674, si giunge nel 1747 all'*Essay on the Sublime* di John Baille e nel 1757 alla *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (2019) di Edmund Burke, vero punto di svolta nella storia della riflessione su questo tema.

Burke, in riferimento al bello, non si discosta in modo particolare da quanto scritto da autori come Jean-Baptiste Dubos, Joseph Addison, Francis Hutcheson o Alexander G. Baumgarten. Per quel che riguarda, invece, il sublime, la *Philosophical Enquiry* aprirà nuove e originali prospettive, intanto riconducendo il sublime a una dimensione negativa, privativa e autoconservativa. Si tratta, per Burke, di un orizzonte emozionale che si libera e si scatena in relazione al rapporto con la natura (come sarà anche per Kant), non considerata come un dato passivo e metafisico, «bensì un universo mobile e infinito, che pervade la stessa struttura antropologica: è un'attività incessante che nel suo cammino può incontrare fratture e dolore, che afferra la totale complessità della vita estetica ma che, al tempo stesso, sa ridurla a idea, a tema di riflessione, ponendosi di fronte a essa come spettatore» (Franzini 2005, 91). Conseguentemente, rileva Elio Franzini, il sublime non va inteso come un oggetto reale, ma come un sentimento di autopreservazione (*self-preservation*), di ‘scampato pericolo’, che si presenta in quelle situazioni, sia naturali che artistico-poetiche, nelle quali l'uomo è posto dinanzi a un'inquietante, spaventosa e paralizzante privazione, come nei casi del vuoto, dell'oscurità, della solitudine, del silenzio o dell'infinito.

¹ Il riferimento che qui fa Lombardo è alla distinzione tra la parola immanente in Dio (*lógos endiáthetos*) e la parola, invece, che viene proferita (*lógos prophorikós*).

L'esperienza del sublime, proseguendo lungo questa linea interpretativa, si inizia a precisare come esperienza e sentimento del limite, in piena sintonia, alla luce delle articolazioni concettuali multiple che emergono nel corso del Settecento, con il carattere di un secolo, il XVIII, nient'affatto riducibile alla sola sfera della ragione. Tale sentimento del limite, peraltro, può tradursi in idea: diventa allora «un sentimento filosofico in cui la negatività, per non sconvolgere la vita dei singoli (e della società stessa), viene adeguatamente controllata. Non si annulla, in tale sentimento, la forza delle passioni, la loro grandezza, bensì la si affronta in modo 'obliquo' [...]» (Franzini 2005, 92). A questa esperienza è legato, poi, lo scatenamento di un ulteriore stato d'animo, chiamato *stupore*, nel quale regna un certo grado di orrore, decisamente contrapposto alla quiete dell'armonia e della misura, caratteristica del bello. Tale stato d'animo, che priva del tutto la mente umana del suo potere di agire e di ragionare, si lega necessariamente al dolore e al pericolo, quindi a sentimenti potenzialmente negativi. Burke, in relazione alla sensazione che accompagna la scomparsa del dolore o del pericolo, chiama in causa la categoria del «diletto» (*delight*), a cui si lega l'esperienza del sublime. Quest'ultimo, infatti, consiste in un «dilettoso orrore», «dove il 'terrore' deriva da qualche cosa di eccessivo che minaccia di distruggerci, e la 'tranquillità' scaturisce dal fatto che l'esperienza di quest'eccesso viene fatta da noi in condizioni di sicurezza», conseguentemente il sublime è un tipo di piacere «che deriva dalla cancellazione del dolore costituito dalla minaccia» (Costa 1998, 18-19).

Se Burke ha rappresentato una sorta di battistrada nell'ambito delle riflessioni sul tema del sublime, è con Kant – prima con le *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (trad. it. *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, 1989) del 1764 e poi con la *Kritik der Urteilskraft* (trad. it. *Critica del Giudizio*, 2005) del 1790 – che si assiste a una sua tematizzazione rigorosamente e analiticamente filosofica. Tanto il Bello quanto il Sublime piacciono per se stessi, senza il ricorso ai sensi e a concetti determinati, ragion per cui fanno parte della categoria del giudizio riflettente e non di quello determinante. Il bello riguarda la forma dell'oggetto, rappresentata come limitata, armonica e conclusa; il sublime, invece, «si può trovare anche in un oggetto privo di forma, in quanto implica e provochi la rappresentazione dell'illimitatezza, pensata per di più nella sua totalità» (Kant 2005, 159), la sua disarmonia è costitutiva. Inoltre, al carattere

immediato e diretto del sentimento del bello è contrapposto quello mediato e indiretto del sentimento del sublime, che emerge a seguito di uno stato di impedimento e di spaesamento. Infatti, tanto il «sublime matematico» (del quale l'uomo fa esperienza nel momento in cui prende coscienza dell'infinità dell'universo) quanto il «sublime dinamico» (legato allo scatenamento delle forze della natura) «spingono verso la percezione a distanza dell'incomponibile contesa tra la violenza cieca della natura e la fragile libertà dell'uomo, umiliata ma non vinta dall'immensità e dallo strapotere del mondo» (Bodei 1995, 89).

Il sublime, nonostante le diverse letture a cui è stato sottoposto nel corso dei secoli, ha continuato a definire qualcosa che ha un effetto perturbante, dislocante, disorientante, difficile da contenere e controllare. Il sublime apre allora al negativo, al caos, alla disarmonia e si presenta come un'esperienza nella quale «la negatività acquisisce un nuovo potere» e nella quale «si cercano, interpretandoli in vario modo, nuovi limiti» (Franzini 2005, 63).

Da un punto di vista più specifico, queste connotazioni possono essere utili per interpretare fenomeni riconducibili alla galassia della ricerca artistica sperimentale, tanto nel campo delle arti visive quanto in quello della musica. Partendo dal primo ambito, può essere interessante recuperare le tesi di Massimo Carboni, secondo il quale sarebbe possibile rileggere «alcuni episodi cruciali dell'arte di questo secolo utilizzando la chiave interpretativa del sublime» (Carboni 2003, 6). Questa posizione presuppone la ripresa di alcuni connotati tipici del sublime e la loro individuazione nelle opere di alcuni artisti del Novecento, esattamente quattro: Hofmannsthal, Duchamp, Malevič e Newman. In ognuno di loro, seppure nelle peculiarità che ogni poetica custodisce, è possibile riconoscere tracce del sublime, un sublime che si presenta come qualcosa la cui esperienza risulta spaesante, disorientante, radicale. Partendo dall'idea di sublime inteso come esperienza liminare che si colloca tra il reale e il virtuale, tra l'umano e il post-umano, tra la parola e la cosa, orientandosi verso ciò che tendenzialmente verrebbe scartato come residuale, nel campo dell'arte, il Sublime prende anche la forma del Semplice: «soltanto un innaffiatoio per il Chandos di Hofmannsthal, soltanto uno scolabottiglie per Duchamp, soltanto un quadrato bianco per Malevič, soltanto una striscia verticale per Newman» (Carboni 2003, 30). Ed è proprio con Duchamp e con i suoi *ready-made* – sostiene Carboni – che viene realmente

spostata l'attenzione verso il residuale, verso il marginale, vale a dire verso il contingente, il quotidiano, ciò che più è prossimo. A ben vedere, ciò che più è prossimo, proprio per questo, è ciò che più è distante; è così vicino da non poter essere afferrato. Il gesto di Duchamp, quel suo creare una zona di confine tra arte e anti-arte, rappresenta una *scelta* accordata nei confronti del 'quotidiano', genericamente inteso come qualcosa che non ha un senso al di là del suo valore funzionale; «scelta gratuita, immotivata [...]. Proprio per questo, la più difficile. In Duchamp vi è la lucida accettazione dell'arbitrio come estrema legge» (Carboni 2003, 48).

È così che Duchamp investe direttamente la sfera del prosaico, del quotidiano, dell'ovvio, dell'ordinario, di ciò che abbiamo sotto gli occhi, ma a cui non attribuiamo altro valore se non quello funzionale, in una parola, del banale. È quel che accadrà, alcuni anni più tardi, con Robert Rauschenberg, il cui messaggio era inequivocabile: guardarsi attorno. A differenza del gesto quasi magico di Duchamp, in virtù del quale ciò che arte comunemente non viene considerato, d'improvviso, lo diventa, Francesco Bonami rileva che le opere ibride di Rauschenberg, una via di mezzo tra quadri e sculture, sono rimasti quello che sono e che erano. I suoi «accrocchi» (è così che Bonami, liberamente e ironicamente, o come egli dichiara, «allo sguardo, più che alla lettera», traduce il termine *combines*) hanno mantenuto nel tempo il loro senso e significato originario, tanto nel loro presente quanto nel nostro presente. Essi erano «esperimenti sull'origine della cialtronaggine, ma anche sull'origine del mondo che ci circonda, fatto di cose, aggeggi, ammennicoli vari, che tolleriamo se li troviamo sul cassettone di casa nostra ma che disprezziamo se li vediamo esposti in un museo» (Bonami 2007, 66).

Lo sguardo, e la conseguente attenzione, degli artisti è del tutto attratto dal 'basso' o, meglio, da ciò che più ci tocca quotidianamente, ma anche da ciò che rigettiamo, anche prima dell'uso. La realizzazione dell'opera diviene l'esito ultimo di una preliminare e fondamentale operazione di selezione e di raccolta degli oggetti o di ciò che di essi rimane. Gli artisti iniziano a raccattare «i rifiuti che coprono il terreno delle discariche pubbliche, dei depositi di ferri vecchi per integrarli nelle loro opere, a rischio di sublimare il banale, di estetizzare il sordido» (Riout 2002, 169). Naturalmente tutto ciò diventa pensabile e realizzabile quando il contesto sociale, innanzitutto, ne definisce

le condizioni di possibilità. Quella di Rauschenberg è una società in progressiva trasformazione e che si andava definendo sempre di più come società dei consumi e, inevitabilmente, dei rifiuti.

La lunga tradizione che ha visto nel gesto duchampiano il proprio avvio dimostra, ancora oggi, di non essersi esaurita. Tralasciando ora l'esperienza dell'Arte povera², possiamo constatare come l'interesse degli artisti nei confronti di oggetti di scarto e di rifiuti di vario genere utilizzati come materiale non si sia affatto esaurita, tanto da poterlo indagare in una prospettiva storica. È quello che, ad esempio, è stato fatto in occasione della mostra dal titolo 'Trash. Quando i rifiuti diventano arte' (Trento, 11 settembre 1997-11 gennaio 1998), curata da Lea Vergine. Secondo la curatrice, si tratta di una storia che inizia con Pablo Picasso e i futuristi, arrivando fino a Joseph Beuys, Michelangelo Pistoletto o Ezechiele Leandro e che, naturalmente, è proseguita nel Terzo millennio. Certo, sono cambiati i rifiuti, così come le modalità e le intenzioni alla base del loro utilizzo, passando da un interesse legato al ricorso a materiali alternativi a quelli tradizionali a una loro integrazione nella prassi artistica dal carattere propriamente critico-politico. È evidente come sia possibile analizzare molti casi, ma ne richiameremo solo alcuni, tra i tanti possibili³.

C'è, ad esempio, la coppia Tim Noble-Sue Webster, la cui notorietà è legata a un'opera del 1998, il cui titolo è *Dirty white trash (with gulls)*. In questo lavoro, compaiono i loro profili ottenuti dalla proiezione delle loro ombre (Tim che tiene in mano una sigaretta e Sue un bicchiere di vino) contro una parete bianca, dinanzi alla quale vi è un'installazione composta da un cumulo di rifiuti di ciò che i due artisti avevano consumato in sei mesi. Noble e Webster sembrano voler costruire un policromo e fantasioso paese dei balocchi, dove la informe massa di immondizia

² Ma anche le opere d'arte che si strutturano a partire dall'utilizzo di *objets trouvés*, dal momento che non è detto che questi ultimi siano rifiuti o materiali di scarto, oggetti questi che sono invece ora al centro della nostra riflessione.

³ Altri artisti le cui opere, frutto di una combinazione tra creatività, arte pubblica e sensibilità ecologista, risultano particolarmente interessanti sono John Dahlsen, Ha Schult, Serge Attukwei Clottey, Annarita Serra, Martha Haversham, Vik Muniz o il collettivo Mutoid Waste Company.

sapientemente e ironicamente edificata fa emergere il lato oscuro (ma colorato) della società dei consumi illimitati⁴.

In opere come *Luigi XIV, Inventaire 44* (2003) o *Il grido, Inventaire 74* (2007), Bernard Pras, invece, se, per un verso, sembra ispirarsi alla tradizione dei *nouveaux réalistes* e della *pop art* (questo elemento appare più evidente in opere come *Mickey Mouse, Marilyn o Che*), per altro verso intreccia il fascino che in lui esercitano il rifiuto o l'oggetto di consumo quotidiano, con le seduzioni visive e illusionistiche dell'anamorfosi (peraltro, questa sua particolare attitudine ha fatto sì che si parlasse di lui come dell'Arcimboldo del Duemila⁵).

Analoghe intenzioni, ma a cui si aggiunge la volontà di sollecitare una maggiore attenzione nei confronti della produzione su scala globale dei rifiuti e dei rischi connessi al loro mancato (o scellerato) smaltimento, troviamo nel lavoro di Artur Bordalo (in arte, Bordalo II). L'artista portoghese concentra la propria attenzione soprattutto su opere di street art, come la serie di *Big Trash Animals*, nella quale figurano lavori che rappresentano animali la cui esistenza è messa in serio pericolo dalla presenza, a livello planetario, di certi particolari rifiuti e che vengono specificamente utilizzati da Bordalo II (è ciò che fa anche l'arista Matthias Garff).

L'effimero e lo scarto, allora, continuano ad avere ancora notevole *appeal* sugli artisti contemporanei, sedotti, come nel caso degli artisti citati, dal fascino 'perverso' e 'luttuoso' di un oggetto

⁴ In occasione dell'attacco kamikaze alle *Twin Towers* (11 settembre 2001), alcune grandi figure del panorama artistico internazionale (come Karlheinz Stockhausen o Damien Hirst), più o meno provocatoriamente, hanno urlato al capolavoro. La tragedia in diretta, tanto estremamente agghiacciante quanto spettacolare, è finita per essere considerata una grandiosa *performance* di arte contemporanea. Al di là del giudizio (senz'altro critico) nei confronti di tali pericolose posizioni, prendendo ad 'esempio' una simile dilatazione del giudizio estetico, anche la ormai tristemente nota situazione di molte realtà metropolitane potrebbero indurci a considerazioni dello stesso genere. Gli enormi e ingombranti cumuli di rifiuti affastellati lungo le vie di molte città potremmo forse leggerli come un esempio 'integrale' di *trash-art*? Una grandiosa installazione urbana che, in tutta la sua 'scottante' e maleodorante attualità, assurge a emblema del rovesciamento del benessere in malessere, del consumo gaudente in affogamento letale.

⁵ È così che si intitolava una mostra a lui dedicata presso la 'Kunsthistorisches Museum' di Vienna: 'Bernard Pras. An Arcimboldo of the 21st century?' (12.02-29.06.2008).

recuperato dalla spazzatura, un oggetto sfinito, consumato, e che «parla di morte». Ancora, per quanto detto finora, un'esperienza del 'sublime', in quanto esperienza di ciò che è lontano perché prossimo, e, in quanto tale, si presenta come un'esperienza estrema, un'esperienza del limite, un limite che è indicibile perché «costitutivamente extra-linguistico» (Carboni 2003, 35). Questo significa che può essere visibile e udibile. Dunque, se finora ci siamo soffermati su alcune possibili casi riconducibili alla dimensione del visibile, spostiamo ora l'attenzione sulla sfera dell'udibile.

3. Sublimi rumori

In un'altra sede ho cercato di declinare il tema del rumore in termini di 'brutto musicale' (Fronzi 2013, 273-283), pur nella problematicità dell'istituire un rapporto tra brutto musicale e brutto artistico. Com'è possibile verificare, nella storia della cultura musicale molte cose hanno assunto su di sé il disvalore estetico della bruttezza: la dissonanza non risolta, un estremo o la mancanza di originalità, il carattere fortemente innovativo e la trasgressione rispetto alle regole, l'assenza di chiarezza, l'eccesso di semplicità o, all'opposto, l'eccesso di elaborazione, e così via. Ma nel caso del rumore, siamo di fronte a una sorta di 'picco di bruttezza', giacché quella di 'rumore' è una *nozione culturale* assai più che un fenomeno fisico-acustico.

Tutte le sonorità e le configurazioni sonore che nel corso della storia hanno creato divisioni e ostilità sono state etichettate come 'rumore' o cacofonia. Per quel che riguarda lo specifico ambito del rumore, «To the cultural history and anthropology of senses we owe our knowledge of the longstanding association between noise and chaos. In war, revolution and ritual, the irregular and extremely loud use of drums and bells usually expresses intimidation, change and chaos, whereas a restoration of rhythm stands for situations being in control» (Bijsterveld 2012, 153). Secondo Karin Bijsterveld, questi sono i tipi di convenzione culturale impliciti in quello che la studiosa ha definito «the symbolism of sound». Questo «symbolism» ha una funzione fondamentale nella co-costituzione del significato culturale del suono. Ciononostante, quest'ultimo non si riduce al simbolismo, includendo anche quelle culture o pratiche di ascolto che storicamente si sono manifestate, anche e soprattutto in conseguenza dell'introduzione di nuove tecnologie audio.

In via preliminare, sottolinea Bjisterveld, il rumore si presenta come un problema pubblico, inizialmente «defined as a problem situated in the chaos of simultaneously perceived sounds and the absence of a univocal rhythm» (Bijsterveld 2012, 154). Negli anni Venti, la Noise Commission of London stabilisce che il rumore proveniente dalle strade costituiva un problema di gran lunga maggiore rispetto al rumore industriale. Tale gravità era legata a una differenza sostanziale tra i due tipi di rumori: il primo, a differenza del secondo, non ha ritmo. «This made the clatter of traffic harder to adjust to than the cadence of industrial machines. Such difficulty of habituating to the chaos of street noise created angry emotions and added to fatigue» (Bijsterveld 2012, 154). La conseguenza è che il rumore della strada finisce con l'essere percepito come molto più angosciante rispetto al rumore industriale. Ciò non toglie, ovviamente, che il rumore industriale, fermo restando il ‘positivo’ carattere di ritmicità che lo caratterizza, comporti rischi e pericoli notevoli per i lavoratori, non tanto per la loro salute quanto per la loro efficienza, che poteva essere compromessa proprio dall’eventuale assenza di ritmo. Come scrive Bijsterveld, «As early as 1913, Josephine Goldmark, chair of the Committee on the Legal Defense of Labor Laws of the US National Consumers’ League, was quite clear on the dangers of noise. Noise, she claimed, ‘not only distracts attention but necessitates a greater exertion of intensity or conscious application, thereby hastening the onset of the fatigue of the attention’» (Bijsterveld 2012, 154). Per migliorare l’efficienza dei lavoratori occorreva utilizzare una strategia che garantisse la sensazione del ritmo durante il lavoro. Viene, allora, introdotta un’innovazione inaspettata: «Playing the phonograph, the gramophone or the radio on the shop-floor was seen as a promising way of recreating such a rhythmic feel within the factory walls. This strategy started out from the assumption for the significance of musical rhythm for work were of a historical-anthropological nature. [...] In 1915, Edison ‘used a programmed selection of phonographic music for factories to determine the extent to which it would mask hazardous drones and boost morale. But the infant loudspeaker and transmission technology was still too weak’» (Bijsterveld 2012, 155).

In qualche modo inizia a emergere un intreccio del tutto specifico tra rumore, strategie del rumore, caos, ordine, assetti produttivi e sociali, tendenze culturali e musicali, dinamiche di potere e di

biopotere. Per far ciò, dopo aver fatto riferimento a Bijsterveld, che ben introduce il problema del rumore inteso come ‘problema pubblico’ (il che significa sia ‘di rilevanza pubblica’ – quindi politica – sia ‘con conseguenze pubbliche’ – quindi, politiche), vorrei spostare l’attenzione sul fenomeno del rumore in musica e del Japanoise, dopo aver richiamato un’altra importante voce, esterna al mondo della musica e delle arti, quella dell’economista Jacques Attali.

Anche Attali propone un’analisi sociale, economica, politica e storica della funzione del rumore e della musica nello sviluppo delle società, partendo dalla premessa secondo cui «With noise is born disorder and its opposite: the world. With music is born power and its opposite: subversion» (Attali 2012, 31-32). Se tutta la musica e ogni organizzazione del suono sono di fatto un modo per creare e consolidare una comunità o una totalità, legittimando logiche di potere, ogni teoria del potere non può eludere una teoria della localizzazione del rumore e delle forme di cui esso si dota. Le arti e la musica cercano di tendere verso una sorta di razionalizzazione estetica, pur nelle loro varie forme e manifestazioni, differenti ma pur sempre socialmente accettate. Il rumore si configura, invece, come il rifugio per l’«irrazionalità residuale». Biopotere, bioestetica e rumore si intrecciano inevitabilmente e inesorabilmente:

The economic and political dynamics of the industrialized societies living under parliamentary democracy also lead power to invest art, and to invest in art, without necessarily theorizing its control, as is done under dictatorship. Everywhere we look, the monopolization of the broadcast of messages, the control of noise, and the institutionalization of the silence of others assure the durability of power. (Attali 2012, 33)

Ma se la musica oggi, per come sostiene Attali, è sostanzialmente il modo in cui il monologo del potere si traveste, che ruolo può avere il rumore? A un certo punto della storia, il rumore in quanto tale, concepito come ‘opposto’, bandito, degenerato, viene scelto e preferito al bel suono, così come, nelle arti figurative, il brutto viene scelto e preferito alla bella figura e all’armoniosa forma. È probabilmente forzato istituire un’equivalenza tra il rumore e il brutto, ma è fuor di dubbio una loro definitiva riappropriazione nell’ambito delle arti contemporanee e della musica che giustifica, quantomeno, il tentativo di formulazione di un discorso unitario

nel quale questi elementi possano comparire in una certa relazione.

Da un punto di vista strettamente musicale, il rumore, nelle opere d'inizio Novecento, può essere considerato sia come il risultato di una *riappropriazione estetico-concettuale* del residuale, dell'espunto, dello scarto (in parallelo rispetto a un'analogia attenzione rivolta dalle avanguardie storiche e dai movimenti artistici successivi) sia come una sorta di *degenerazione extra-musicale della dissonanza*. In realtà, i due significati costituiscono percorsi intimamente intrecciati. Pur tuttavia, facendo riferimento alla seconda accezione, l'irruzione del rumore nel campo musicale si configura come una 'naturale' conseguenza del progressivo ampliamento della ricerca sonora dei compositori, avviatasi a livello armonico, melodico, timbrico e strutturale, ma sempre in seno alla timbrica strumentale tradizionale, e giunta poi alle più estreme regioni del 'sonoro' o, meglio, dell'"acustico". Questo processo di riappropriazione estetico-concettuale può essere letto come un'ulteriore forma di realizzazione, in chiave contemporanea, del sublime per come ne parlavamo in apertura. Anche il rumore si presenta, infatti, come un varco che apre inediti spazi sonori che indubbiamente disorientano, nel loro essere dislocati e dislocanti. Il tratto più perturbante, instabile e disarmonico del sublime trova allora nel rumore una sua concretizzazione materico-concettuale, al di là delle aspettative e al di fuori del perimetro rassicurante della musica intesa in senso tradizionale. D'altronde, per come scrive ancora Carboni, «niente nel Sublime ci acquieta. Tutto ci parla di conflitto, di inconciliabilità: è un'autentica 'scrittura del disastro'» (Carboni 2003, 7).

Ora, è possibile considerare il rumore in musica come la degenerazione e la radicalizzazione di ciò che potremmo definire il *brutto musicale*. Del brutto in musica Rosenkranz fa solo un accenno, in un paragrafo dedicato al brutto in relazione alle singole arti. Nel caso della musica, «per la natura eterea, volatile, misteriosa e simbolica del suono e per l'insicurezza dei parametri critici, il brutto acquista più spazio ancora che in pittura» (Rosenkranz 1984, 79). Il brutto a cui si riferisce Rosenkranz, in realtà, non è altro che qualcosa di mal riuscito, di incompiuto, un errore, più che un obiettivo, uno scopo, una tendenza, così come poi si presenterà invece con le avanguardie e, più avanti ancora, con le neoavanguardie.

Per quanto riguarda il rumore in musica, Alessandro Arbo, in un suo intervento di qualche anno fa, ha proposto delle riflessioni «sui modi in cui la musica dell'Occidente ha fatto i conti con la confusione, il disordine del suono, il suono saturo, degenerato o semplicemente sporco, e perciò fuorilegge, rimasto a lungo fuori dal pentagramma» (Arbo 2004, 31). Non si tratta, tra Otto e Novecento, di scoprire o inventare il rumore, bensì di ri-scoprirlo, dopo secoli di oblio.

L'esaltazione del movimento e del rumore, con la sua connessa e corrispondente apologia, in musica trova una sponda importante all'inizio del Novecento nel movimento futurista. Per i futuristi – i primi a rivendicare nella musica un posto centrale per il rumore – si trattava di rompere con l'arte accademica, irrigidita nelle sue tradizioni e nel suo insensato legame con il bello e con il mondo emozionale, per lasciarvi entrare tutti i rumori del mondo moderno.

Dagli anni Venti agli anni Cinquanta l'universo musicale si trasforma in universo sonoro, nel quale trovano spazio sempre maggiore i rumori, più o meno organizzati, più o meno rielaborati, da Varèse a Cage, per giungere alla *musique concrète* di Pierre Schaeffer e di Pierre Henry, passando per forme musicali "extra-colte", come la *glitch music* o il *japanoise*, su cui ora ci soffermeremo.

Il *japanoise* costituisce una sintesi molto specifica, che quindi si colloca in un contesto peculiare, quello del Giappone degli anni Ottanta, periodo in cui il Paese del Sol Levante guarda in faccia le conseguenze peggiori dell'industrializzazione galoppante, della finanziarizzazione spinta, della gerarchizzazione e chiusura del proprio sistema sociale. In Giappone, il fenomeno che in Occidente veniva denominato *industrial* (o *indie*) viene riconosciuto e accolto, ma viene piegato «a componenti culturali peculiari, che fanno sì che questo non possa più essere denominato *Industrial*, e nemmeno *Noise* – termini troppo generici – ma pretendono implicitamente che per esso venga coniato un nuovo termine; è perciò che per il fenomeno della musica industriale, nella sua specifica declinazione, unica e inimitabile, è stato coniato il termine *Japanoise»* (Raponi 2015, 30).

Dopo il Secondo dopoguerra, il Giappone vive un periodo di rapida crescita economica che plasmerà una società dei consumi e dei rifiuti molto simile a quella dei principali paesi capitalistici. Come contraltare e contrappunto, il nuovo modello sociale

produrrà ricadute negative, tra le quali un certo «riplegamento verso la sfera domestica, privata, ristretta» (Raponi 2015, 32). Più precisamente, negli anni Ottanta, i protagonisti di questa nuova fase sono i giovani e le donne. Questi soggetti si organizzano in tribù, in gruppi che hanno una propria connotazione, fatta di abbigliamento, musica, linguaggio, luoghi. Centrale risulta allora essere il *corpo*. È il corpo a inviare segnali, ambigui, inquietanti, archetipici. È il corpo che si sostituisce al linguaggio e alla comunicazione verbali, perché è il corpo a farsi tramite, a farsi esso stesso messaggio di un malessere e di un impoverimento di senso che i giovani giapponesi iniziano a sperimentare. Solo in un quadro di questo tipo si può comprendere, ad esempio, la cosiddetta «sindrome della capsula»: «il termine cui si fa riferimento sono i famosi ‘capsula-hotel’, sorta di bare cibernetiche, loculi elettronici dotati di ogni confort in cui è possibile infilarsi, chiudere l’oblò e ‘sconnettersi’ per qualche ora dalla realtà esterna» (Gomarasca 1996, 92). E sempre a partire da queste premesse si può comprendere anche la nascita e la diffusione del fenomeno degli *otaku*. Si tratta di hacker, superesperti di computer, dotati di ogni ritrovato elettronico possibile. Inizialmente si trattava di soggetti che vivevano nell’ombra, comunque riconoscibili dall’abbigliamento, dallo stile di vita ritirato, ‘alienato’. Vite ai margini della società e della comunicazione sociale. Dopo l’affermazione planetaria del cyberpunk, la tribù degli *otaku* uscirà allo scoperto, assumendo le forme di una controcultura vera e propria, dotata di un profilo politico ed estetico, oltre che esistenziale. Come scrive Gomarasca, gli *otaku* sono giovani introversi, asociali, che hanno paura delle relazioni, che vivono in una condizione caratterizzata da una comunicazione bloccata, da un atteggiamento di chiusura, da una sostanziale incapacità di rapportarsi agli altri con modalità dirette e intime. Il loro immaginario è fatto di elettronica, virtualità, isolamento, sesso e violenza.

Tutto ciò ha una sua traduzione nelle arti e nella musica. In questo Giappone, «la furia nichilista del punk e il neoromantico Sturm und Drang del nuovo movimento gothic-dark proveniente dall’Inghilterra, al punk di poco successivo, trovano terreno fertile e lasciano tracce profonde» (Valtorta 1996, 131). Nascono nuove band, nuovi locali, nuove tendenze, che si caratterizzano per una graduale e sempre più eccessiva estremizzazione, tanto in termini musicali quanto in termini performativi. Da questo contesto

emergeranno, di lì a poco, figure come Hino Mayuko (fondatore dei C.C.C.C. – Cosmic Coincidence Control Center, duo composto da Hino e Hiroshi Hasegawa) o Akita Masami (Merzbow), personaggi che possiamo collocare direttamente nel contesto del *noise* giapponese, contesto che ha molto a che fare con la musica, ma anche con la danza *butō*, la body art, la ‘corporizzazione’ estrema delle performance. Si tratta di artisti che emergono in un quadro di profonda transizione sociale e culturale, in un momento storico in cui si consuma un passaggio radicale. La società nella quale si sviluppa il *japanoise* è una società che ha rovesciato il rapporto uomo-macchina, «sostituendo i sentimenti di carne e sangue con valvole prima, silicio poi e cibernetica più tardi. Una società in cui il suono lasciava sempre più spazio al rumore (non inteso come cacofonia o assenza di armonia) ridefinendone il significato» (Raponi 2015, 40).

Eppure, la carne e il sangue, in modo apparentemente paradossale, tornano prepotentemente nelle performance di molti artisti *noise*. Masonna (Yamazaki ‘Maso’ Takushi), gli Incapacitants (Toshiji Mikawa e Fumio Kosakai), gli Hanataraschi (Yamatsuka Eye e Taketani Ikuo), i Gerogerigegege (Yamanouchi Juntaro e Gero 30) o i C.C.C.C. propongono soluzioni performative estreme fatte di rumore, distruzione di oggetti, violenza corporea e istintualità gestuale⁶. Sembra esserci un’eco del celebre «Wiener Aktionismus», frammista alle esperienze rumoristiche storiche, al situazionismo e alle provocazioni di molta neoavanguardia. Martina Raponi, che molto ha studiato questo fenomeno, tende a sottolinearne – tra le tante caratteristiche – anche quella di una quasi totale assenza di «programmaticità politica». Se così fosse, sarebbe difficile connettere questo fenomeno a una generale tendenza verso la «resistenza», se per resistenza intendiamo «l’azione stessa di opposizione radicale e consapevole ad ogni forma di repressione o di oppression, ad ogni forma di violenza o di terrore esercitata sugli individui, sui popoli, di ingiustizia personale, sociale o politica» (Raponi 2015, 47-48).

Credo, invece, che il *noise*, in particolare nelle sue forme più estreme, abbia un inevitabile e inaggirabile spessore politico, anche al di là delle intenzioni e degli obiettivi degli artisti attivi in questo mondo. La ‘politicità’ del *noise* e il suo porsi in netta

⁶ Una istintualità che inevitabilmente richiama la nozione di controllo. Sul rapporto tra prassi artistica contemporanea e controllo, cfr. Velotti 2024.

antitesi con la società intesa come sistema immodificabile, falso, inautentico, costituiscono caratteristiche analoghe a quelle che Theodor W. Adorno attribuiva alla musica dodecafonica. Non voglio qui ipotizzare un Adorno difensore del *noise*. Sarebbe un'insostenibile forzatura ermeneutica. Ciononostante, credo si possa applicare al *noise* – per poterne sostenere la ‘politicità’ e il suo essere una forma di «resistenza estetica» – la tesi adorniana per cui è attraverso la forma che il contenuto viene espresso, veicolato, ed è attraverso di essa che il contenuto sociale (e, quindi, lo spessore politico) emerge, anche al di là – ripeto – delle più o meno dichiarate intenzioni dell'autore. Adorno ricava il contenuto sociale di un'opera non tanto a partire dal contenuto rappresentativo, ma dalla sua organizzazione formale. Secondo Adorno, quello che le opere d'arte denunciano diviene il loro legittimo contenuto materiale nel momento in cui esse non entrano in contatto con null'altro se non con l'anelito e la volontà che le cose cambino. «Ma ciò non le dispensa dalla legge formale; anche il contenuto spirituale [*Inhalt*] resta materia e viene consumato dalle opere d'arte anche quando alla loro autocoscienza sembra l'essenziale» (Adorno 2009, 330). Adorno propone almeno due casi, *Romeo e Giulietta* di William Shakespeare e *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes per dimostrare questa tesi:

In *Giulietta e Romeo* Shakespeare non ha propagandato l'amore privo di tutela familiare, ma senza l'anelito a una situazione in cui l'amore non sia più mutilato e condannato dal potere patriarcale o da qualsiasi altro potere, la presenza delle due persone sprofondate l'una nell'altra non avrebbe la dolcezza a cui i secoli fino a oggi non hanno tolto nulla – utopia senza parole, senza immagini; il tabù della conoscenza valido per qualunque utopia positiva vale anche per le opere d'arte. La prassi non è l'effetto delle opere, ma è incapsulata nel loro contenuto di verità. (Adorno 2009, 331)

E ancora:

Il *Don Chisciotte* può essere servito a una tendenza particolare e irrilevante, quella di liquidare il romanzo cavalleresco trascinato dai tempi feudali a quelli borghesi. In forza del veicolo di questa modesta tendenza esso è diventato opera d'arte esemplare. L'antagonismo tra generi letterari, da cui è partito Cervantes, gli è diventato sotto le mani un antagonismo tra età del mondo, alla fin fine un antagonismo metafisico, autentica espressione della crisi del senso immanente nel mondo disincantato. (Adorno 2009, 331)

In un senso analogo, il *noise* e quella sua espressione più specifica che è il *japanoise* possono definire un contesto nel quale l'opera d'arte acquisisce, per via della forma, un profilo politico-estetico innervato di uno spirito che potremmo definire 'antagonista'. La scelta oppositiva e antitetica rispetto a forme espressive più rassicuranti non è, allora, soltanto una scelta di tipo estetico, musicale o artistico. Né, tanto meno, si tratta di neutra prassi performativa i cui effetti sono limitati entro i confini temporali di se stessa. Il mondo del *noise* è «resistenza» politico-estetica allo stato puro.

Bibliografia

- Adorno Th.W., 1970: *Teoria estetica*, trad. it. di G. Matteucci, nuova ed. a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Torino, Einaudi, 2009.
- Arbo A., 2004: *Breve storia del rumore*, «Musicalia» 1, pp. 29-51.
- Armiero M., 2021: *L'era degli scarti*, Torino, Einaudi.
- Attali J., 2012: «Noise: The Political Economy of Music», in Jonathan Sterne (ed.), *The Sound Studies Reader*, London-New York, Routledge, pp. 29-39.
- Bijsterveld K., 2012: «Listening to Machines: Industrial Noise, Hearing Loss and The Cultural Meaning of Sound», in Sterne J. (ed.), *The Sound Studies Reader*, London-New York, Routledge, pp.152-167.
- Bodei R., 1995: *Le forme del bello*, Bologna, il Mulino.
- Bonami F., 2007: *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte*, Milano, Mondadori.
- Burke E., 1757: *Inchiesta sul Bello e sul Sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Milano, Aesthetica Edizioni, 2019.
- Carboni M., 1996: *Il Sublime è Ora. Saggio sulle estetiche contemporanee*, Roma, Castelvecchi, 2003.
- Costa M., 1998: *Il sublime tecnologico. Piccolo trattato di estetica della tecnologia*, Roma, Castelvecchi.

Crutzen P.J. - Stoermer E.F., 2000: *The “Anthropocene”*, «Global Change NewsLetter» 41, pp. 17-18.

De Angelis M. - Armiero M., 2017: *Anthropocene: Victims, Narrators, and Revolutionaries*, «South Atlantic Quarterly» 116 (2), pp. 345-362.

Franzini E., 2005: *L'estetica del Settecento*, Bologna, il Mulino.

Fronzi G., 2013: *Electrosound. Storia ed estetica della musica elettroacustica*, Torino, EDT.

Gomarasca A., 1996: «Occidente estremo», in Gomarasca A., Valtorta L., *Sol mutante. Mode, giovani e umori nel Giappone contemporaneo*, Ancona-Milano, costa&nolan, pp. 11-113.

Gomarasca A. - Valtorta L., 1996: *Sol mutante. Mode, giovani e umori nel Giappone contemporaneo*, Ancona-Milano, costa&nolan.

Kant I., 1764: *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, trad. it. di L. Novati, Milano, Bur, 1989.

Kant I., 1790: *Critica del Giudizio*, trad. it. di A. Gargiulo, introd. di P. D'Angelo, Roma-Bari, Laterza, 2005.

Lombardo G., 2002: *L'estetica antica*, Bologna, il Mulino.

Pseudo Longino, 1987: *Il Sublime* (I sec. d.C.), a cura di G. Lombardo, postfaz. di H. Bloom, Palermo, Aesthetica Edizioni.

Raponi M., 2015: *Strategie del rumore. Interferenze tra arte, filosofia e underground*, Milano, Auditorium.

Riout D., 2002: *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, trad. it. di S. Arecco, Torino, Einaudi.

Rosenkranz K., 1853: *Estetica del Brutto*, introd. di R. Bodei, Bologna, il Mulino, 1984.

Shaw Ph., 2006: *The Sublime*, London-New York, Routledge.

Sterne J. (ed.), 2012: *The Sound Studies Reader*, London-New York, Routledge.

Valtorta L., 1996: «Il polipo e il crisantemo», in Gomarasca A. - Valtorta L., *Sol mutante. Mode, giovani e umori nel Giappone contemporaneo*, Ancona-Milano, costa&nolan, pp. 115-193.

Velotti S., 2024: *Sotto la soglia del controllo. Pratiche estetiche e forme di vita*, Roma-Bari, Laterza.