



Connessioni remote. Artivismo_Teatro_Tecnologia

ISSN 2724-2722

n. 8 - 2024

Suono: la dimensione sonora del quotidiano tra arti visive, macchine, musica elettronica.

Prospettive teoriche, pratiche e culturali (Vol. 2)

Introduzione al volume 2

Quantum sounds, la radicalità del suono per una dimensione dell'esistenza che attraversi i rumori

Claudia Attimonelli

Ascoltando: *Eyes go blank*, Kode9, 2024

Attraversiamo una grande capitale moderna con le orecchie più attente degli occhi e godremo nel distinguere i risucchi d'acqua, d'aria o di gas nei tubi metallici, il borbottio dei motori che fiatano e pulsano con una indiscutibile animalità, il palpitare delle valvole, l'andirivieni degli stantuffi, gli stridori delle seghette meccaniche, i balzi dei tram sulle rotaie, lo schioccar delle fruste, il garrire delle tende e delle bandiere. Ci divertiremo ad orchestrare idealmente insieme il fragore delle saracinesche dei negozi, le porte sbatacchianti, il brusio e lo scalpiccio delle folle, i diversi frastuoni delle stazioni, delle ferriere, delle filande, delle tipografie, delle centrali elettriche e delle ferrovie sotterranee (Russolo, 1913, p. 94).

In questo celebre passaggio scritto dal pittore futurista Luigi Russolo nel 1913 e pubblicato nell'opera del 1916 intitolata *L'Arte dei rumori, nuova voluttà acustica*, sono contenuti *in nuce* i virus che hanno dato origine alle più feconde speculazioni e contaminazioni sonico-musicali del Novecento e anticipato, forse legittimandole, le ritmiche rotte, veloci, dagli arpeggi spiraleschi e saturi postrave di campionamenti del Nuovo Millennio rappresentati dalla distopia dilagante della *bass music post dubstep* con l'esasperazione dell'*autotune* capace di giungere alla distorsione di voce e suoni fino a quasi distruggerli; senza trascurare l'elemento della modernità introdotto da Russolo allorché menziona lo spazio geografico metropolitano quale luogo privilegiato per integrare la frammentazione del suono in unità minime e replicabili che ormai chiamiamo *sample*. La capitale della modernità immaginata dal futurista avrebbe prodotto di lì a poco, infatti, i "Piccoli Alti Luoghi" maffesoliani (2005), dove

l'architettura lontana dai monumenti istituzionali – gli “Alti Luoghi” (*Ibidem*), rivela le sue pieghe, interstizi di produzione sottoculturale, generatori di neotribù urbane (community e collettivi) – le attuali scene – dislocate per locali, bloc, club, basement, rooftop, capannoni, angoli di strade, automobili, sottoponti e parchi nonché l’Internet: luoghi non-luoghi propulsori di sonorità sociosemioticamente dense di stratificazioni e disseminati di riferimenti.

I primi segni a manifestarsi all’inizio del Novecento, che avrebbero determinato svolte paradigmatiche irreversibili nella dimensione tecno-societale (Susca, 2022), sono stati l’indebolimento dell’ossessione occidentale per l’autentico e l’opera originale in favore del principio della citazione, del frammento, della replicabilità, della registrazione, dell’assemblaggio e del *sample*; secondariamente, non in quanto conseguenza ma piuttosto come inevitabile processo consustanziale alla deriva della riproducibilità tecnica delle opere (Benjamin, 1955), avviene la deflagrazione dell’unità del sé nella condizione esistenziale votata all’Altro e all’alterità secondo i paradigmi della crisi dell’individualismo moderno (Maffesoli, 1985; Fabian, 2017). Si pensi alla potenza di linguaggi quali fotografia e cinema che hanno determinato la frammentazione in campionamenti di spazio/immagini e tempo/suoni la realtà che fino al Diciannovesimo secolo era stata caratterizzata dall’unità coincidente di tempo e azione nell’*hic et nunc* dell’esistenza. Sulla scia del manifesto russoliano e del saggio benjaminiano, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, risalente al 1936, riconosciamo che i media novecenteschi sono per loro natura destinati a frantumare e ricomporre la realtà: la macchina da presa, come in *L’uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov (1929) nasce tecnicamente come strumento capace di selezionare e catturare porzioni di realtà, piccoli saggi di una parte di essa scelti per rappresentare il tutto. Allo stesso modo ne comprendiamo la portata socio-antropologica grazie alle scene di culto presenti in *Modern Times* di e con Charlie Chaplin uscito negli Stati Uniti lo stesso anno del saggio di Benjamin, il 1936; ivi il protagonista subisce i processi di automazione che investono il suo corpo, a partire dal gesto ripetitivo dell’operaio in fabbrica, inconsapevole degli esiti e finalità delle proprie azioni, le quali colpiscono anche la funzione fisiologica dell’alimentazione segmentata secondo i tempi dettati dalla macchina che lo deve nutrire, con momenti esilaranti quali l’accelerazione del marchingegno fuori controllo che si rivolta contro l’operaio scelto come cavia e lo nutre furiosamente fino ad ingozzarlo. Tali scene sono l’epitome visuale della parcellizzazione del corpo nel linguaggio cinematografico, esasperata anche grazie alla scelta del

regista di utilizzare 18 fotogrammi al secondo anziché 24, con l'effetto di un'ulteriore velocità nelle immagini in movimento, al punto da lasciare che si sovrappongano, in tutti i sensi, gli ingranaggi della fabbrica dentro i cui dentelli il protagonista finisce incastrato a quelli del proiettore che fa girare la pellicola. Non sembra affatto casuale che il capolavoro chapliniano si intitoli *Modern Times*, laddove il tempo può essere inteso quale categoria heideggeriana più che indicazione storica: del tempo è il ritmo a dettare il principio di modernità, sono, infatti, moderni quei tempi imposti e tradotti dalle macchine e dai media che fabbricano l'accelerazione del ritmo, ovverosia il cinema e la musica elettronica. E infatti, come in una "ricostruzione gabber dell'universo" (Balli 2019) è a causa della perdita del ritmo di produzione nella catena di montaggio che Chaplin finisce inghiottito dal nastro trasportatore che in seguito lo sputerà ad altissima velocità nuovamente indietro, come se saltasse fuori dai solchi di una traccia gabba.

Rompere questo cerchio ristretto di suoni puri e conquistare la varietà infinita di suoni-rumori [...] La vita antica fu tutta silenzio. Nel diciannovesimo secolo, con l'invenzione delle macchine, nacque il Rumore. Oggi, il Rumore domina sovrano sulla sensibilità degli uomini (Russolo, 1913, p. 91).

Se lo scritto di Russolo ambiva, più di un secolo fa, a distinguere il suono dal rumore, era in funzione di un'iperstizione dal momento che l'eredità russoliana ha legittimato sperimentazioni, analisi e ricerche confluite solo di recente nel campo disciplinare dei Sound Studies. Dal rumore verso il suono e viceversa vi è una lunga teoria di macchine, tecnologie, dispositivi, supporti e strumenti che lo orchestrano, costruiscono, registrano, campionano, archiviano e mettono in musica. Non solo le immagini, infatti, "esistono in una pluralità di forme tecnicamente e storicamente determinate" (Pinotti, Somaini 2016, p. 137), ma anche i suoni si organizzano e disorganizzano secondo paradigmi sempre più complessi e sofisticati, tra cui, per citarne uno, quello della velocità, aspetto molto rilevante in relazione al tempo in cui si dispiegano i suoni – si pensi al ritorno di ritmiche *jungle*, *drum 'n bass*, *breakcore* e al dilagare dell'*hard techno*.

La dimensione audio e sonora del nostro quotidiano è resa evidente da innumerevoli esempi di formato attraverso cui è attualmente possibile ascoltare i suoni e che esorbitano dalla specificità di un genere musicale, come nel caso dell'audio binaurale, dei sistemi che trattano i suoni in quanto oggetti individuali, da spostare e posizionare in modo indipendente tra loro e in uno spazio tridimensionale, dell'ambito videoludico. In relazione allo spazio,

inteso quale medium per sviluppare l'intensità dell'esperienza percettiva di ascoltatori e spettatori, l'attuale ricerca sul suono mira anche a favorire lo sviluppo di interfacce per l'elaborazione ed il controllo del suono spazializzato. A tal riguardo, così come il walkman lanciato dalla Sony nel 1979 fu il dispositivo in grado di scindere il luogo fisico fisso dove ascoltare la musica rendendola mobile e indossabile – *wearable* – e di attribuire a chi l'ascoltava anche l'abilità ricreativa e autoriale di produrre la propria colonna sonora del paesaggio attraversato a partire dalle musicassette registrate, oggi cuffie e auricolari sempre più ricercati accanto a modelli di database che offrono servizi di streaming con milioni di canzoni, tracce, playlist e podcast riescono a restituire una consistenza e un'accessibilità del suono mai esperita prima la cui *agency* nel regno degli algoritmi è tutta da esplorare.

“Puoi teorizzare le parole o lo stile, ma se analizzi il groove allora uccidi il suo piacere corporeo, svuoti la sua essenza” (Eshun, 2021, p. 9): è con questa affermazione che Kodwo Eshun, il teorico ghanese-inglese della *sonic fiction*, introduce la critica radicale nei confronti della stampa musicale inglese bianca e occidentale accusata di “assoluta incapacità” a descrivere un qualsiasi tipo di ritmo limitandosi ad elencare generi e nomi e privilegiando temi relativi ai significati delle canzoni dance – ove ce ne siano, preferendo, dunque, “mantenere il ritmo in uno stato di mistero ineffabile, impossibile da descrivere a parole” (*Ibidem*).

Per tali ragioni diviene urgente la necessità di una *futuritmica* in grado di “ridisegnare la realtà sonica” (*Ibidem*) tramite un linguaggio innovativo che parli di bassi, percussività, bpm, *sampling* nelle musiche diasporiche. Nei contributi che compongono il presente volume, invece, possiamo dire che il ritmo, la sua materialità, consistenza e timbro costituiscono il centro d'interesse dei discorsi attraverso prospettive di ricerca segnate dal fattore transdisciplinare.

Cosa producono certi suoni in taluni contesti geografico-socioculturali diviene uno degli orizzonti di indagine tra i più fecondi del nostro tempo. Non è un caso, infatti, che la casa editrice romana Nero Edizioni, abbia tradotto negli ultimi anni saggi di matrice anglofona per diffondere anche in Italia prospettive teoriche sul suono non necessariamente di origine accademica ma che suggeriscono possibili e promettenti indagini, si pensi alla traduzione nel 2024 del testo di Steve Goodman aka Kode9, *Sonic Warfare* del 2010; nel 2023 del volumetto di Kit Makintosh su drill, trap, bashment music del 2021 intitolato *Autotune Theory* e nel 2021 del saggio seminale di Kodwo Eshun *More Brilliant than the Sun* scritto nel 1998.

Tra i processi di mediatizzazione che investono linguaggi, dispositivi e supporti connessi con il suono, con la cultura visuale e con le dinamiche spettatoriali vi è il vinile e il suo potenziale meta-artistico analizzato da Fabio Acca nel suo contributo *Musica, non musica, dischi d'artista. Il disco in vinile come spazio del performativo*. Partendo dalla sorprendente vitalità del disco e dalla sua peculiare natura – supporto di documentazione sonora e opera d'arte in sé – l'autore sceglie due produzioni discografiche lontane nel tempo e nello spazio, *Fetus* di Franco Battiato del 1972 e i dischi d'artista della collezione Xong, per l'etichetta avviata nel 2021, Xing (nata all'interno dell'esperienza del Link di Bologna), per mettere in scena un avvincente percorso mediologico e artistico che vede proprio nelle seducenti incarnazioni del vinile la possibilità di interpretare la complessità del nostro tempo.

Con il saggio di Mattia Capelletti esploriamo campi di studio molto recenti a cavallo tra i *sound studies* e i *critical algorithm studies*, dove *auditing* e *machine listening* possono assegnare all'opacità dell'algoritmo ancorché un demerito, valori estetici e politici, financo di resistenza al regime di riconoscimento biometrico, finendo per avanzare l'ipotesi di una sorta di giustizia dell'algoritmo. In *Opacità della voce, opacità degli algoritmi: La pratica di resistenza estetico-politica di Pedro Oliveira* attraverso la prospettiva artistica Oliveira nell'opera *Desmonte* viene messa alla prova la potenza discriminatoria del software che utilizza un algoritmo biometrico per l'identificazione dell'origine di chi richiede asilo ma che genera errori, rivelando grazie ad essi possibili scenari volti a superare l'idealistica battaglia per la trasparenza a favore dell'opacità vista come proprietà intrinseca tanto degli algoritmi quanto degli umani e delle loro forme di comunicazione imperfette.

L'Intelligenza Artificiale applicata alla musica è oggetto dell'articolo di Michele Gravini e Gabriele Gramaglia dal titolo: *Tyranny of (AI)Thought. Artificial intelligence in music composition: a case study on Krallice* Diotima. Gli autori si cimentano con uno dei temi più controversi del nuovo millennio inerente la creatività "macchinica", se cioè la musica creata tramite l'AI sia arte o piuttosto un sottofondo. Passando in rassegna diverse posizioni teoriche, senza trascurare quelle più visionarie di Braidotti e di Rudavsky e McCormack sull'importanza delle interazioni tra umani e non umani che mettono in crisi l'idea secondo cui la creatività sia appannaggio esclusivo dell'umano, si concentrano poi su due album: *Diotima* (2011) dei Krallice, band newyorkese di black metal, e *Coditany of Timeness* (2017), un disco metal che i Dadabots, un collettivo che sperimenta con i sistemi delle reti neurali e ne

scrive in ambito scientifico, hanno “fatto comporre” da un algoritmo per l’apprendimento automatico esercitatosi sull’album *Diotima*.

In *Automated Nemocentric Listening* Martina Raponi introduce la nozione di “nemocentrismo” secondo Metzinger (2004), stante ad indicare soggettività priva di un centro, condizione essenziale secondo l’autrice per comprendere le limitazioni dell’atto dell’ascolto e l’illusoria libertà di scelta musicale prevista dall’attuale capitalismo di piattaforma capace di scambiare la rimozione della responsabilità della scelta delle/gli utenti con un *continuum* di presunta libertà virtuale. Le abitudini di ascolto, la generazione di playlist e simili dispositivi accessibili dalle piattaforme di streaming – Spotify su tutte – si basano sul mascheramento di ascoltatori meccanici operanti un ascolto automatico, il quale, ancorché dar voce ad un soggetto unico, genererebbe soggettività nemocentriche disseminate per gli assemblaggi tecno-cognitivi, fattore di estremo interesse nell’analisi del panorama musicale e discografico segnato dal rumore del XXI secolo, dove, ad esempio, Billie Eilish e Taylor Swift sono commercializzabili tramite lo stesso database.

In modo radicalmente differente si comportano le soggettività transfemministe e queer prese in considerazione da Gabriele Forte in *Corpi sonori queer. Soggettività e comunità transfemministe nello spazio performativo safe del dj set*, ivi il ruolo sociale del djset in spazio urbani non codificati come queer e le sonorità diffuse nella partica del djing si incarnano nei corpi di chi performa e di chi fruisce della performance attuando nuovi modelli di resistenza artistica attraverso ironia, parodia, *masquerade* ed estetica cyborg atti a visibilizzare, diffondere e rafforzare le scene della comunità LGBTQUIA+. Dall’electrofunk alla dark disco, dall’hyperpop di Sophie e Arca ai set di Playgirls From Caracas e Venganza passando per le performance *drag* Forte analizza progetti e sonorità pronti per un’archeologia del suono queer nell’attuale contesto di postumanesimo digitale che si muove all’interno di pratiche e tecnologie trans, dal remix alla curation dei djset, intrinsecamente votate al superamento del binarismo di genere.

Luigi Monteanni nel suo contributo intitolato *Mineral entrails: phono-material ecologies of the sound-as-physical-assault continuum* (SAPA), si interroga sull’esigenza di ascoltare sonorità estreme in connessione con paesaggi desolati se non ostili, tuttavia capaci di interpretare tramite la distopia sonica di generi diversi, tra cui grindcore, jazzcore, japonoise, ma anche dub e footwork e i lavori di Actress, la realtà in sé distopica del tardo capitalismo

espressa, nello specifico della sua analisi, dai Napalm Death. Sulla scia dell'*hardcore continuum* elaborato da Reynolds come presupposto utile a comprendere, pur nelle differenze soniche, l'emersione frammentata di generi musicali derivati dalla scena rave britannica, Monteanni ci guida verso un'ecologia sonora à la Steve Goodman, nutrita dall'idea potente di un *continuum* di basse frequenze e della loro materialità che egli definisce "materialismo sonico d'assalto", necessario a comprendere in che modo alcune caratteristiche fisiche del suono veicolino forme di socialità che favoriscono alleanze intergenere e interclasse e intercettano movimenti societali tra loro distanti.

Nell'articolo di Lorenzo Montefinese si affronta sonicamente l'attuale condizione della musica dance e del clubbing a partire da alcune concettualizzazioni vincolanti che l'autore mette alla prova attraverso un'analisi in cui la logica dell'assemblaggio e l'estetica della metamorfosi risultano centrali sin dalla nascita dell'elettronica, i cui precedenti vengono individuati dall'autore nel celebre Manifesto di Luigi Russolo sul rumore. *Deconstruct To Reconstruct. Logic of Assemblage and Aesthetic of Metamorphosis in Electronic Dance Music* identifica nella decostruzione e nel riassemblaggio dei suoni la natura dell'elettronica in sé e più in generale delle culture emerse nel postumanesimo segnate dal principio del frammento. *Post-condition, conceptronica, post club, deconstructed club, high-tech music* (Arca, Amnesia Scanner, Chino Amobi, James Ferraro) condividono lo stesso principio del riassemblaggio con generi lontanissimi tra loro, dal dub di King Tubby e Lee Scratch Perry all'IDM di Aphex Twin e Luke Vibert.

Gli immaginari sonori del *world building* sono il tema dello scritto di Nicola Zolin: *Sonic Worlding. Per un'esplorazione speculativa dei progetti sonori contemporanei*. Negli esempi scelti dall'autore la dimensione artistica e speculativa è volta ad immaginare futuri possibili e realtà desiderabili sulla scorta della *sonic fiction* – la *fantasonica* – di Kodwo Eshun. *Garden of Delete* (2015) di Oneohtrix Point Never, *The Shape Of Trance To Come* (2018) di Lorenzo Senni, *Fake Synthetic Music* (2018) di Stine Janvin, la trilogia *Flush Real Pharynx* (2029-2021) di Lee Gamble, così come il duo 100 gecs in *1000 gecs* (2019) e *1000 Gecs and the Tree of Clues* (2020) radicalizzano il paradigma della non-narrazione della cultura dell'Internet ove i riferimenti a generi musicali, dal glitch all'happy hardcore, producono elevati gradi di interattività per chi ne fruisce e riconosce le *reference* al punto da costituire senso di appartenenza e community in sostituzione dei precedenti modelli quali la scena rave e la club cultura a venti simili presupposti e finalità.

Non che appaia chiaro, poiché questo tipo di speculazioni si sta manifestando sempre di più negli ultimi anni e dunque risente di una tensione verso una ricerca linguistica innovativa e capace di interpretare il remiscelamento degli orizzonti teorici inerenti il suono, ma si percepisce un piacere tutto nuovo dello sprofondamento nella consistenza sonica, sia quando ci si accomoda in soundscape fantasmatici (Fisher 2014) e dai bassi tondi sia quando si sceglie di farsi graffiare le orecchie da rumori non ancora compresi né forse uditi nella sequenza proposta, con la stessa attitudine protesa verso le fonti sonore vi affidiamo questi volumi densi di ricerca.

Claudia Attimonelli è sociosemiologa, insegna Studi visuali e Cultura digitale e Media, Cultura Visuale e Sound Studies all’Università degli Studi di Bari Aldo Moro; insegna Studi visuali e multimediali al Master in Giornalismo Ordine dei Giornalisti all’Università di Bari. È coordinatrice scientifica dell’Archivio di Genere Uniba e organizza i Dialoghi sul BIG Bari International Gender Festival; visiting professor all’Università UFRJ (Rio de Janeiro) e *chercheuse associée* dell’Université Paul-Valéry (Montpellier). Le sue ricerche su Techno e Afrofuturismo sono considerate seminali nel panorama italiano e internazionale; si interessa di estetiche, questioni di genere, stili urbani e culture musicali. Come curatrice collabora con teatri, istituzioni e gallerie nell’ambito dei linguaggi audio e visuali; di recente ha curato le mostre internazionali: *30 years of Kompakt: The visual side of Music* (Roma, Milano); *Hogre, Come una pistola ad acqua caricata a vernice* (Bari). Tra le sue pubblicazioni: *L'internazionale drill. Media, suoni e immaginario di una scena dai tratti sfuggenti* (con G. Forte, 2023); *L'elettronica è donna. Media, corpi, pratiche transfemministe e queer* (con C. Tomeo, 2022); *L'estetica del malessere. Il nero, il punk, il teschio* (2020); *Un oscuro riflettere. Black Mirror e l'aurora digitale* (con V. Susca 2020, tradotto in 4 lingue); *Techno. Ritmi afrofuturisti* (2008-2018); *Pornocultura* (con V. Susca 2016, tradotto in 4 lingue).

DOI: 10.54103/connessioni/27828