



Fig. 1. David Rothenberg, *Svalbard*, 2009, crediti fotografici Andrea Galvani. Courtesy David Rothenberg

## Ascoltare l'Antropocene. Deterritorializzazioni sonore nell'arte contemporanea

Elmira Sharipova

Il concetto di Antropocene ha acquisito una rilevanza fondamentale nella comprensione delle trasformazioni planetarie in corso. Proposto dal chimico atmosferico Paul Crutzen e dal biologo Eugene Stoermer nel 2000<sup>1</sup>, il termine definisce una nuova epoca geologica in cui l'attività umana esercita un'influenza dominante sui sistemi terrestri, alterando l'atmosfera, modificando la biosfera e ridefinendo gli equilibri ecologici. Attraversando i confini delle scienze naturali, l'Antropocene è diventato un dispositivo interpretativo cruciale per le scienze umane e sociali, stimolando una riflessione profonda sulle interconnessioni tra umano e non-umano, tecnologia ed ecologia, responsabilità e sostenibilità. All'interno di questo panorama, alcune ricerche hanno messo in evidenza anche la dimensione acustica dell'impatto antropico, contribuendo a delineare un *Sonic Anthropocene*<sup>2</sup>. Questo approccio traccia una cartografia critica delle trasformazioni sonore indotte dall'azione umana: l'inquinamento acustico, la perdita di biodiversità uditiva e le alterazioni negli ecosistemi acustici rivelano non solo l'impronta umana, ma anche la vulnerabilità di specie la cui sopravvivenza dipende dal

suono. È qui che l'arte sonora, invece di affermarsi come mera documentazione, si configura come pratica deterritorializzante, secondo la definizione di Gilles Deleuze e Félix Guattari<sup>3</sup>. Decostruendo le gerarchie sensoriali, a differenza della musica codificata, essa ridefinisce le connessioni ecologiche, trasformando il suono in un medium relazionale che rende percepibili dinamiche ambientali altrimenti astratte<sup>4</sup>.

In questa prospettiva, il *field recording*<sup>5</sup> trascende la sua funzione tradizionale, quella di 'catturare' il paesaggio sonoro, per diventare strumento di rivelazione delle tensioni ecologiche sottostanti: la registrazione di un ecosistema in via di estinzione non costituisce un semplice archivio documentario, ma si configura come atto politico che interroga criticamente il ruolo dell'intervento umano nella sua progressiva scomparsa. Tale riconfigurazione concettuale si intreccia con il nuovo materialismo e il postumanesimo, attribuendo al suono un'agentività autonoma che travalica la sua tradizionale subordinazione alla percezione umana. Come osserva Adam Svec, attraverso il suono possiamo ripensare l'idea stessa di voce e di espressione individuale: il suono diventa un'entità relazionale che si propaga e si trasforma attraverso corpi ed esperienze diverse, creando connessioni inaspettate tra umano e non-umano<sup>6</sup>.

Parallelamente, Vadim Keylin ne sottolinea le implicazioni politiche, mostrando come le pratiche sonore partecipative generino spazi di agentività collettiva, opponendosi alle logiche estrattive dell'Antropocene e includendo attori non umani in un'ecologia della partecipazione<sup>7</sup>. Salomé Voegelin radicalizza ulteriormente l'approccio e propone una concezione del fenomeno acustico come materiale epistemologico privilegiato per esplorare le soglie tra umano e non-umano<sup>8</sup>. La materialità sonora emerge come evento intra-attivo co-prodotto attra-

verso la pratica situata dell'ascolto. L'invito a scavare (*to dig*)<sup>9</sup> nella dimensione acustica rappresenta un'immersione nelle sue tracce trasformative, che destabilizzano il dualismo soggetto-oggetto. Attingendo al *realismo agenziale*<sup>10</sup> di Karen Barad, Voegelin teorizza la materia sonora come *intra-azione* generativa che produce mondi e apre spazi di possibilità politica oltre il dominio visivo-rappresentazionale. Questa prospettiva trova un'ulteriore elaborazione nel testo di Brandon LaBelle, che sviluppa una poetica dell'ascolto intesa come pratica di resistenza, intrecciando i principi del *materialismo vibrante*<sup>11</sup> di Jane Bennett con un'estetica capace di valorizzare la fragilità e la vulnerabilità come forze trasformative<sup>12</sup>. LaBelle elabora un'etica della fragilità acustica, in cui elementi come la voce tremante, l'eco imperfetta o il rumore minimo diventano vettori di agentività politica. Dunque, seguendo una linea teorica prossima a quella di Bennett, il suono non è concepito semplicemente come messaggio o oggetto estetico, ma piuttosto come materia vibrante, relazionale e affettiva, in grado di attivare connessioni, disarticolare gerarchie sensoriali e generare alleanze imprevedute. La materia sonora, secondo LaBelle, è quindi da intendersi come debole, affettiva, disturbante e relazionale, una presenza che, proprio nella sua opacità e vulnerabilità, resiste alla cattura e consente la formazione di quelli che egli definisce pubblici improbabili (*unlikely publics*)<sup>13</sup>. Tali pubblici emergono ai margini delle modalità ufficiali di rappresentazione politica e sociale, costruendo solidarietà dissensuali attraverso pratiche sonore fragili e non spettacolari. Questa visione si traduce in esperienze artistiche che privilegiano installazioni sonore minimali, momenti di ascolto condiviso e strategie acustiche discrete e sfuggenti, delineando così l'ascolto stesso come una forma di responsabilità etica e politica nei confronti dell'alterità, umana e non-umana.

*Deterritorializzazione sonora e pensiero critico. Genealogie sonore da Deleuze e Guattari a Kim-Cohen*

La recente letteratura sui Sound Studies ha trovato nel pensiero di Gilles Deleuze e Félix Guattari, particolarmente nella loro opera *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*<sup>14</sup>, strumenti concettuali fondamentali per comprendere le pratiche dell'arte sonora contemporanea. Due nozioni emergono come particolarmente influenti: il *ritornello* e la *deterritorializzazione*. Per i due filosofi, il suono possiede una capacità unica di sfuggire alle strutture precostituite. A differenza di altre forme espressive più facilmente codificabili, il suono si muove, si trasforma, contamina e attraversa i confini. Questa sua natura fluida e mobile gli conferisce quello che Deleuze e Guattari chiamano potenza di *deterritorializzazione*: la capacità di disfare territori esistenti per crearne di nuovi, di sciogliere codici stabiliti per generare connessioni inedite<sup>15</sup>. Il concetto di *ritornello* diventa centrale per comprendere come il suono operi nell'arte. Non si tratta di una semplice ripetizione melodica, ma di un dispositivo complesso che i filosofi descrivono attraverso la metafora del prisma: come un cristallo rifrange la luce in molteplici direzioni, così il ritornello agisce sullo spazio-tempo circostante, generando vibrazioni, decomposizioni e trasformazioni<sup>16</sup>. Il ritornello crea territori sonori – pensiamo al canto di un uccello che delimita il proprio spazio – ma simultaneamente li dissolve e li riconfigura. Questa dinamica territoriale del suono permette a Deleuze e Guattari di tracciare una continuità profonda tra fenomeni naturali e creazione musicale. La musica umana non si oppone ai suoni della natura ma ne condivide la stessa ambivalenza costitutiva: da un lato costruisce mondi sonori riconoscibili, dall'altro li destabilizza continuamente. Il riferimento al canto degli uccelli

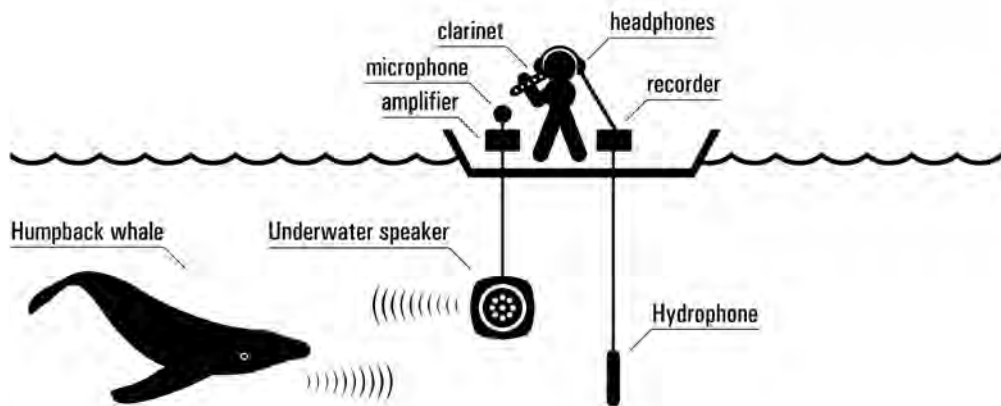


Fig. 2. David Rothenberg, *Diagram of Interspecies Performance with Humpback Whales*, Hawaii, 2007. Courtesy David Rothenberg

che percorre la storia della musica occidentale – da Jannequin a Messiaen – non è quindi un semplice esempio di imitazione, ma indica come la musica sia sempre stata porosa rispetto alle forze non-umane che la attraversano<sup>17</sup>. Nel suo stato più avanzato, la musica opera, secondo Deleuze e Guattari, una “molecolarizzazione del materiale” sonoro e una “cosmicizzazione delle forze” che collega il suono a una dimensione universale<sup>18</sup>. Questa concezione del suono come materia malleabile e deterritorializzata ha aperto nei Sound Studies dell’Antropocene nuove traiettorie di comprensione e sperimentazione.

Ispirandosi ai concetti di *ritornello* e *deteritorializzazione*, Louisa Collenberg offre un’analisi sull’intersezione tra musica sperimentale, filosofia e studi animali, concentrandosi sulle opere dell’artista-musicista e filosofo David Rothenberg. La sua

indagine si colloca nel dibattito contemporaneo sull’arte sonora come medium per ripensare le relazioni tra umano e non-umano. Rothenberg si distingue per la sua esplorazione dell’ecologia sonora e delle interazioni musicali interspecifiche, in cui il suono diventa un dispositivo relazionale per superare le barriere tra specie e culture. Centrali nel lavoro di Rothenberg sono le sue collaborazioni musicali con animali, che esemplificano un approccio postumano all’ascolto (fig. 1). Nel progetto *Whale Music* (2008), Rothenberg suona il clarinetto in dialogo con i canti delle megattere<sup>19</sup>, creando una forma di improvvisazione interspecifica che trascende le convenzioni della musica umana<sup>20</sup> (fig. 2). Questo ‘duetto’ non mira a imitare o antropomorfizzare i suoni delle megattere, ma a stabilire una connessione sonora che, come suggerisce il concetto di *ritornello* di Deleuze



Fig. 3. David Rothenberg, *Jamming with Brood X Cicadas*, 2011, Lake Springfield, IL, crediti fotografici Charles Lindsay. Courtesy David Rothenberg

e Guattari, territorializza e deterritorializza lo spazio acustico, intrecciando umano e non-umano in una relazione dinamica. Similmente, in *Bug Music: How Insects Gave Us Rhythm and Noise* (2013), Rothenberg esplora i ritmi ciclici degli insetti, come il canto delle cicale, per tracciare una continuità evolutiva tra le espressioni sonore di diverse specie<sup>21</sup> (fig. 3).

Nel progetto *Nightingales in Berlin: Searching for the Perfect Sound* (2019), Rothenberg esemplifica il potenziale dell'arte sonora nell'Antropocene, esplorando la tensione tra natura e ambiente urbano attraverso improvvisazioni musicali con usignoli nei par-

chi berlinesi<sup>22</sup>. Le sue performance promuovono un ascolto collettivo che sensibilizza il pubblico alla coesistenza con il non-umano, incarnando l'ascolto deterritorializzato. Il jazz, dislocato dal suo ambiente convenzionale del club, viene reinserito in uno spazio ibrido dove natura e città si sovrappongono. L'artista non cerca di imitare gli uccelli, né di imporre loro strutture musicali umane; piuttosto, attraverso l'improvvisazione, esplora quello che lui stesso definisce come un sentire-con: un modo di abitare temporaneamente una sensibilità altra, non per appropriarsene, ma per aprirsi a "nuove possibilità di interazione"<sup>23</sup>. Collenberg

coglie acutamente come queste pratiche generino quello che, seguendo Deleuze e Guattari, possiamo chiamare un territorio sonoro rizomatico, uno spazio acustico temporaneo e poroso, dove le gerarchie tra specie si dissolvono momentaneamente<sup>24</sup>. Non si tratta di romanticizzare la natura o di antropomorfizzare gli animali, ma di riconoscere nel suono una forza capace di creare connessioni trasversali, di aprire zone di indeterminazione, dove umano e non-umano possono incontrarsi su un piano di relativa parità<sup>25</sup>.

Questa visione risuona profondamente con il pensiero di François Bonnet, che vede nel suono una modalità privilegiata per accedere a ciò che il linguaggio verbale non può raggiungere; un campo di metamorfosi dove mondi nuovi possono emergere<sup>26</sup>. La pratica di Rothenberg incarna questa filosofia in modo esemplare: accettando il rischio del fallimento, le dissonanze involontarie, i silenzi improvvisi come parti integranti del dialogo interspecifico, il compositore propone un'etica dell'ascolto fondata sulla vulnerabilità reciproca, piuttosto che sul controllo. In questo senso, la sua opera offre una risposta possibile alle sfide dell'Antropocene: non attraverso il dominio o la separazione, ma attraverso forme di coesistenza creativa che il suono, nella sua materialità vibrante, rende possibili.

Tuttavia, l'adozione di concetti deleuziani come *rizoma* e *deterritorializzazione* non è priva di critiche. Seth Kim-Cohen mette in discussione l'uso indiscriminato del pensiero deleuziano all'interno dei Sound Studies contemporanei, evidenziando come questi termini vengano spesso impiegati per legittimare pratiche fluide e immersive, ma carenti di una solida articolazione teorica: "The rhizome suggests a liquidity that leaks and seeps in all directions – a kind of ambient flux"<sup>27</sup>. Secondo lui, questa tipologia estetica, definita *ambience*, nell'affascinare

i sensi finisce per anestetizzare la capacità critica. Lontano dal celebrare l'intensità sensoriale come potenziale forza sovversiva, lo studioso denuncia la mitologia del suono puro, interpretandola come una forma di ritiro dal confronto teorico e di compiacimento percettivo: "Politics is not ambient. It is disruptive, confrontational, insistent"<sup>28</sup>. Se per Deleuze e Guattari il *rizoma* rappresenta una rete proliferante di connessioni libere, capace di sfuggire a strutture gerarchiche, per Kim-Cohen esso rischia di ridursi a una metafora estetizzante e depotenziata. Come osserva con ironia, il mantra deleuziano "E... E... E..."<sup>29</sup> può suggerire una struttura aperta e infinitamente inclusiva, ma finisce spesso per eludere il conflitto, la distinzione e la presa di posizione, elementi indispensabili di ogni pratica artistico-politica efficace<sup>30</sup>.

### *Biofonia e ascolto ecologico: Bernie Krause*

Bernie Krause si distingue come figura pionieristica nell'ecologia acustica, avendo sviluppato una prospettiva rivoluzionaria sulla relazione tra suono, ecologia e cultura. Passando dalla musica elettronica alla registrazione di suoni naturali negli anni Settanta, Krause ha introdotto il concetto di *biofonia* (*biophony*)<sup>31</sup>, ovvero l'insieme dei suoni prodotti dagli organismi viventi in un ecosistema. Questo termine si affianca a *geofonia* (suoni naturali non biologici, come il vento) e *antropofonia* (suoni di origine umana), offrendo un quadro concettuale per analizzare la complessità dei paesaggi sonori<sup>32</sup>. Un altro suo contributo fondamentale è l'*ipotesi della nicchia acustica* (*acoustic niche hypothesis*), secondo cui ogni specie evolve per occupare una frequenza sonora distinta, minimizzando interferenze comunicative<sup>33</sup>. Questa intuizione evidenzia il ruolo del suono nell'e-



Figg. 4 e 5.  
Bernie Krause e  
United Visual Artists,  
*The Great Animal  
Orchestra*, 2016.  
Veduta della mostra  
*The Great Animal  
Orchestra*, Fondation  
Cartier pour l'art  
contemporain, Parigi,  
2016. Collezione della  
Fondation Cartier pour  
l'art contemporain  
(acq. 2017). Crediti  
fotografici Luc Boegly.  
Courtesy Bernie  
Krause, United Visual  
Artists e Fondation  
Cartier pour l'art  
contemporain

equilibrio ecologico, aprendo nuove prospettive sulla biodiversità<sup>34</sup>.

L'installazione *The Great Animal Orchestra* (2016-2017)<sup>35</sup>, presentata alla Fondation Cartier di Parigi, rappresenta il culmine della sua ricerca. L'opera, che comprende oltre cinquemila ore di registrazioni di quindicimila specie, immerge il pubblico in paesaggi sonori naturali, che spaziano dai cori dell'alba nelle foreste ai canti marini delle balene. Il progetto non si limita a documentare: confrontando registrazioni storiche con suoni recenti, Krause evidenzia la scomparsa di voci animali dovuta a deforestazione, inquinamento acustico e cambiamento climatico. Questo approccio

trasforma il suono in un dispositivo critico che rende udibile l'invisibile – la perdita di biodiversità – e sfida le narrazioni antropocentriche che relegano la natura a sfondo passivo (fig. 4)<sup>36</sup>. L'installazione si sviluppa in un ampio spazio oscurato, dove i visitatori sono invitati a sedersi o camminare lentamente, circondati da suoni naturali riprodotti attraverso un sistema audio di alta qualità (fig. 5). Questi suoni, che Krause definisce *biofonia*, rappresentano le 'orchestrazioni' della natura, in cui ogni specie contribuisce con il proprio 'strumento' unico. L'effetto è quello di una sinfonia naturale che evolve in tempo reale, trasportando i visitatori in ambienti lontani e

spesso minacciati dall'attività umana<sup>37</sup>.

Vinciane Despret offre un'analisi approfondita di *The Great Animal Orchestra*, riconoscendo il contributo di Krause come una sfida alle metodologie tradizionali della scienza basate su un metodo visivo e di catalogazione degli elementi<sup>38</sup>. Despret evidenzia come il suo approccio sia più affine a quello di un compositore o musicista, poiché non si limita a registrare i singoli suoni, ma cerca di cogliere il modo in cui gli animali e gli elementi naturali compongono insieme un'armonia collettiva.

Un aspetto centrale dell'analisi di Despret è il parallelismo tra l'orchestra naturale descritta da Krause e le teorie politiche e sociali, in particolare di Thomas Hobbes e Bruno Latour<sup>39</sup>. Utilizzando la metafora dell'orchestra, la filosofa suggerisce che il modello di

composizione sonora naturale offre una nuova prospettiva sulla possibile organizzazione delle società umane, basata sulla cooperazione e l'attenzione reciproca, piuttosto che sulla competizione e la gerarchia.

Despret esplora anche le implicazioni filosofiche del lavoro di Krause, soprattutto come un approccio incentrato sulla dimensione acustica possa trasformare la nostra comprensione del mondo, sottolineando quanto l'attenzione al fenomeno sonoro riveli l'animazione e la vitalità del mondo naturale in modi che la modalità scopica potrebbe non cogliere. Tale aspetto è fondamentale, perché decentralizza il senso ottico che domina nell'esperienza sensoriale umana. Despret si domanda che cosa cambierebbe se sostituissimo la dimensione visiva, da sempre privilegiata, a quella



sonora. Se l'atto del vedere ci permette di distinguere i contorni del corpo, creando un'immagine del mondo basata sulla cognizione di entità autonome, il suono viene localizzato dai nostri sensi in modo più complesso, ampliando così lo spettro della realtà percepita<sup>40</sup>.

Accanto alla prospettiva filosofica elaborata da Despret emerge il contributo critico di Mark Peter Wright. Quest'ultimo riconosce a Krause un ruolo pionieristico nel campo dell'ecologia sonora, attribuendogli il merito di aver istituito una pratica di ascolto sistematico dei paesaggi acustici, capace di evidenziare l'interconnessione tra le specie attraverso le loro 'voci' collettive<sup>41</sup>. Tuttavia, nell'opera *The Great Animal Orchestra*, la metafora della natura come sinfonia – sebbene efficace nel descrivere la complessità acustica degli ecosistemi – viene criticata da Wright per la sua adesione a un immaginario antropocentrico<sup>42</sup>. L'analogia musicale, infatti, applica alla natura filtri romantici e virtuosistici tipicamente umani, riducendo la biodiversità a una 'composizione' da registrare, catalogare e fruire esteticamente. Questo metodo, secondo Wright, riproduce una logica coloniale, in cui l'umano si erge a curatore e ascoltatore privilegiato, anziché riconoscersi come parte di una rete di relazioni multispecie<sup>43</sup>. La metafora orchestrale, pur evocativa, rischia così di perpetuare un modello culturale che oggettivizza la natura, invece di decostruire le gerarchie umano-non umano.

Un ulteriore nodo critico sollevato da Wright riguarda l'idealizzazione della natura veicolata dalle registrazioni ambientali di Krause. Egli osserva come tali pratiche, spesso curate e montate per enfatizzare l'armonia biotica, finiscano per costruire un'immagine di natura ordinata e separata, mentre trascurano le componenti dissonanti e ibride che caratterizzano i paesaggi sonori dell'Antropocene. Questa estetizzazione, scrive Wright, applica un "roman-

tic and virtuoso filter" alla realtà sonora, oscurandone le tensioni ecologiche e materiali<sup>44</sup>. Tale idealizzazione contrasta con le prospettive ecocritiche e postumaniste contemporanee, che rifiutano la dicotomia natura/cultura, proponendo invece una visione relazionale e interconnessa. Wright richiama il pensiero di Donna Haraway, in particolare il concetto di *entanglement*, per affermare la necessità di riconoscere l'intreccio costitutivo tra umano, non umano e tecnologia, piuttosto che mantenere distinzioni binarie e romantiche che perpetuano una visione essenzialista della natura<sup>45</sup>.

*Archiviazione sonora e perdita di biodiversità: David Monacchi e Annea Lockwood*

Il lavoro del compositore, artista e ricercatore italiano David Monacchi si sviluppa in dialogo con l'*ipotesi della nicchia acustica* di Krause. Tuttavia, se Krause impiega le registrazioni biofoniche principalmente come strumenti documentali della crisi ecologica contemporanea e come catalizzatori per l'attivismo ambientale, Monacchi ne espande la portata epistemologica ed estetica, trasformandole in paradigmi creativi innovativi. Il suo metodo si fonda sull'idea di un intervento umano rispettoso, che si inserisce nei 'vuoti' acustici lasciati dalle altre specie "come esercizio e metafora della collaborazione non distruttiva con un ecosistema sonoro esistente"<sup>46</sup>. Non si tratta solo di un gesto creativo, ma di una postura etica che, nelle parole dell'artista, "è fatta di rispetto: non si entra in questa complessità acustica per sovvertirne proporzioni, simmetrie, contrappesi, tempi"<sup>47</sup>; di un principio che caratterizza l'intera pratica della *composizione ecoacustica*<sup>48</sup>. Questo approccio non solo costituisce un'evoluzione metodologica rispetto alle precedenti pratiche di interazione con i paesaggi sonori

naturali, ma ridefinisce anche il posizionamento etico dell'artista all'interno dell'ecosistema acustico globale.

Il progetto *Fragments of Extinction* (1998-in corso)<sup>49</sup> incarna questa visione. Attraverso registrazioni tridimensionali condotte nelle foreste equatoriali dell'Africa, del Sud America e dell'Asia, Monacchi cattura i suoni di ecosistemi primari minacciati dall'espansione antropica, con l'obiettivo di preservare l'eredità sonora di ambienti a rischio di estinzione. Utilizzando tecnologie avanzate e microfoni ad alta definizione, l'artista realizza *ritratti sonori* che riproducono fedelmente la spazialità acustica naturale, offrendo un'esperienza estetica unita alla ricerca scientifica sull'ecoacustica. Monacchi evidenzia come il suono, più di altri indicatori sensoriali, permette di cogliere precocemente le dinamiche del cambiamento negli ecosistemi. L'ascolto diventa pertanto uno strumento sensibile essenziale per rivelare trasformazioni ambientali altrimenti invisibili; coadiuvato dall'analisi spettrografica dei paesaggi sonori, che, nel visualizzare frequenze e densità impercettibili, rende possibile l'osservazione dei mutamenti ecologici.

Un elemento distintivo del progetto dell'artista è il *Bio-Acoustic Theatre*, che ne costituisce un'evoluzione immersiva, culminata nella progettazione di una *Sonosfera*, ovvero un teatro acustico tridimensionale brevettato per restituire fedelmente la struttura sonora di ecosistemi complessi. Con la sua architettura sferica e un sistema di altoparlanti ad alta risoluzione, la *Sonosfera* non si limita a riprodurre suoni ma crea un ambiente totalizzante in grado di riattivare l'empatia percettiva con la biodiversità acustica. A differenza dell'approccio documentario di Krause, che si muove nell'ambito della *Soundscape Ecology*, Monacchi trasforma il paesaggio sonoro in una pratica performativa capace di interpellare direttamente l'udito, l'immaginazione e

la coscienza ecologica del pubblico. Questo lavoro si inserisce in una prospettiva di transizione dall'antropocentrismo a un ecocentrismo emergente, dove la biodiversità viene riconosciuta non più come semplice 'risorsa' ma come rete interconnessa di esistenze.

*Fragments of Extinction* può essere interpretato attraverso la lente della *deteritorializzazione* di Deleuze e Guattari, rivelando tensioni profonde tra estetica, tecnologia e potere. L'atto stesso di registrare suoni in ecosistemi equatoriali compie un movimento di *deteritorializzazione*: i paesaggi sonori, concepiti come flussi di intensità e di relazioni, vengono disancorati dal loro milieu ecologico originario attraverso il processo di acquisizione tecnologica operata da microfoni ad alta definizione. Come osservato dai due filosofi francesi, questo processo non si limita a un semplice spostamento, ma implica una decodifica: un ambiente vivente, assimilabile a un *corpo senza organi*<sup>50</sup> – un campo di forze senza struttura gerarchica predefinita – viene trasformato in materia codificata, traslata in spettrogrammi e archivi digitali. La successiva ri-territorializzazione nella *Sonosfera*, uno spazio acustico tridimensionale, rappresenta un paradosso: mentre per Deleuze e Guattari la *deteritorializzazione* apre a nuovi piani di consistenza proliferanti, qui il suono è reinscritto in un ambiente tecnologico chiuso e iperrealistico. Piuttosto che liberare nuove possibilità percettive, la *Sonosfera* rischia di cristallizzare la complessità ecologica in una forma consumabile e musealizzata accompagnata da un'esperienza estetica controllata.

Wright descrive questo spazio come un "elsewhere field"<sup>51</sup>, un non-luogo mediato che neutralizza il potenziale politico del suono, privilegiando la contemplazione passiva rispetto a un ascolto critico. La fedeltà tecnologica, seppur straordinaria, ri-



Fig. 6. Anna Lockwood, registrazione sul fiume Hudson a nord di New York, 2020, crediti fotografici Sam Green. Courtesy Anna Lockwood e Sam Green

duce la biodiversità sonora a un prodotto culturale consumabile, un'operazione che smorza la capacità del suono di destabilizzare le narrazioni dominanti sulla natura. Infine, il progetto solleva questioni postcoloniali: la scelta di registrare foreste del Sud globale rischia di replicare una logica coloniale, trasformando la biodiversità sonora in un 'archivio esotico' per il consumo del Nord globale. L'accesso di Monacchi a spazi ecologicamente contesi, mediato da tecnologie come la *Sonosfera*, solleva interrogativi su chi abbia il diritto di archiviare questi suoni e su come le comunità indigene siano rappresentate in questo processo. Mentre Monacchi si muove entro una logica di conservazione – benché problema-

tizzata – la compositrice ed artista sonora neozelandese Anna Lockwood si pone in una dimensione temporale aperta, rifiutando la fissità dell'archivio per un'idea di suono come evento, flusso e infrascrittura ecologica. Le opere di Lockwood si collocano in una costellazione di pratiche acustiche contemporanee che interrogano l'Antropocene da una prospettiva affettiva, ecologica e postumana. Nelle sue *Sound Maps* – progetti sonori di ampio respiro che mappano interi sistemi fluviali attraverso registrazioni ambientali meticolose e testimonianze orali – il paesaggio acustico emerge non come mero oggetto acustico, ma come soggetto relazionale complesso, dotato di agenzialità e memo-

ria proprie<sup>52</sup>. A partire da *A Sound Map of the Hudson River* (1982)<sup>53</sup>, proseguendo con *A Sound Map of the Danube* (2005)<sup>54</sup>, fino al più recente *A Sound Map of the Housatonic River* (2010)<sup>55</sup>, Lockwood costruisce un archivio fluviale che non congela la realtà, ma ne restituisce le vibrazioni, le mutazioni, le risonanze culturali e politiche (fig. 6). Nel caso del Danubio, il fiume attraversa confini linguistici e geoculturali, diventando un vettore di storie orali, conflitti e memorie ecologiche. L'artista chiede agli abitanti: *"What does the river mean to you? Could you live without it?"*<sup>56</sup>. Le risposte raccolte, integrate in installazioni multicanale, non sono semplici testimonianze, ma elementi di una cartografia sensibile, dove si intrecciano suono e cura, ecologia e relazione.

La peculiarità del suo approccio risiede nell'impiego di microfoni ravvicinati e idrofoni, che rinunciano deliberatamente a una pretesa neutralità documentaristica a favore di un'esperienza di ascolto immersiva e incorporata. Le installazioni multicanale che ne derivano propongono una modalità di ascolto non gerarchico, dove i suoni circolano liberamente nello spazio espositivo, evocando simultaneamente un tempo geologico e una dimensione affettiva. Questa pratica si allinea con ciò che Wright definisce "listening-with", un ascolto situato e responsabile, capace di mettere in crisi l'idea del paesaggio sonoro come oggetto da catturare.

La poetica di Lockwood si distingue, inoltre, per un rigoroso rifiuto dell'editing intrusivo e di qualsiasi estetica della spettacolarizzazione sonora:

"I need to remove myself from the river and from you as much as possible – so minimal editing is about removing myself from the process so you're not aware of its being a composition"<sup>57</sup>.

La pratica dell'artista incarna così una forma di umiltà acustica, dove la tecnica di registrazione e di composizione non si configura come atto di controllo, ma come gesto di apertura e disponibilità all'alterità sonora del mondo naturale. Tuttavia, l'artista non esclude l'elemento umano, ma lo reintegra nella rete ecosistemica: "We need to recognise how deeply integrated we are with our environment"<sup>58</sup>. Quest'affermazione risuona profondamente con l'ontologia relazionale proposta da Bennett, dove umano e non-umano sono intrecciati in 'assemblaggi' materiali vibranti.

Nei progetti più recenti di Lockwood (si veda *A Sound Map of the Housatonic River*) emerge con maggiore evidenza una dimensione politica che agisce per vie indirette, evitando la retorica della denuncia esplicita:

"Out of that may come some sort of caring about the river, and then out of that some sort of awareness of issues like pollution, conservation and access to water"<sup>59</sup>.

Questa strategia suggerisce una forma di ecologia acustica che opera primariamente sul piano del sensibile e dell'invisibile, generando uno spazio affettivo d'ascolto piuttosto che un messaggio codificato.

*Intra-azioni sonore come rivelazioni dell'invisibile: Jana Winderen e Christina Kubisch*

Al di là della memoria, il suono rivela ciò che sfugge alla percezione ordinaria, dissolvendo i confini tra naturale e tecnologico. Jana Winderen, artista sonora norvegese con una formazione in biologia marina, matematica e chimica, utilizza registrazioni idrofoniche e installazioni immersive per



Fig. 7. Jana Winderen, *Sound Field Recording in Iceland*, 2014, crediti fotografici Finnbogi Petursson. Courtesy Jana Winderen

rendere udibili gli ecosistemi subacquei. Le sue composizioni, che catturano le vocalizzazioni sommerse delle profondità oceaniche e le vibrazioni criogeniche del ghiaccio artico, non si limitano a documentare la crisi ambientale, ma articolano una forma di *ascolto deterritorializzato* che decentra le narrazioni antropocentriche e invita a un'immersione sensoriale negli universi sonori non-umani (fig. 7). L'artista impiega tecnologie di registrazione sofisticate – idrofoni ultrasensibili, rilevatori di ultrasuoni, microfoni a contatto – per captare fenomeni acustici al di là della soglia percettiva umana: i microclac dei crostacei, le intricate strutture sonore dei mammiferi marini o il sottile crepitio dei microorganismi planctonici (fig. 8).

In *The Noisiest Guys on the Planet* (2010), Winderen esplora l'universo acustico dei decapodi, focalizzandosi concettualmente

sul gambero pistola (*Alpheus heterochaelis*), una creatura capace di produrre, attraverso lo schiocco della sua chela sovradimensionata, un'esplosione sonora che raggiunge l'impressionante intensità di 210 dB, potenza sonora che supera quella di un jet in decollo<sup>60</sup>. Questa capacità sovverte le gerarchie ontologiche tradizionali, rivelando forme di 'guerra sonora' non esclusivamente umane: "Weaponry, baffle, camouflage, and decoy are exclusive to neither visual culture nor the human alone"<sup>61</sup>. Stefan Helmreich evidenzia che Winderen restituisce un paesaggio sonoro multispecie, in cui la dimensione subacquea diventa laboratorio sperimentale, testimoniando il crescente ruolo dell'umano come agente diretto nella trasformazione ecosistemica<sup>62</sup>.

Un'analisi più approfondita della struttura formale dell'opera viene offerta da Wri-



Fig. 8. Jana Winderen, *Hydrophone Recording Fifteen Meters Under the Sea Ice by the North Pole*, 2015, crediti fotografici Foundation Mamont. Courtesy Jana Winderen

ght, che evidenzia un elemento cruciale: la composizione sonora si apre deliberatamente con il rumore meccanico di un motore nautico. Questo momento iniziale non costituisce una semplice convenzione documentaria o un dettaglio marginale, ma rappresenta una soglia concettuale significativa che problematizza radicalmente la nozione romantica di immersione incontaminata negli ambienti non-umani. Come osserva Wright: “Crossing audible borders, therefore, disrupts the myth of ‘being there’ that site-based listening promotes”<sup>63</sup>. Si stabilisce così una relazione dialettica complessa tra la dimensione umana e quella non-umana, che rivela come i paesaggi sonori subacquei contemporanei siano già sempre inevitabilmente modulati e permeati dall’attività umana. Ogni fantasia di purezza acustica primordiale è pertanto rimossa.

Un approccio complementare emerge nell’opera *The Wanderer* (2015), dove Winderen sviluppa una composizione più rarefatta e meditativa basata su registrazioni subacquee che generano un’esperienza di ascolto immersiva e multisensoriale (fig. 9). Secondo Salomé Voegelin, l’opera non si limita a rivelare una dimensione acustica del paesaggio sommerso, ma mette in atto una pratica epistemologica dell’ascolto, capace di destabilizzare l’immaginazione visiva della localizzazione e di costruire una presenza situata che eccede la rappresentazione visiva<sup>64</sup>. Il paesaggio acustico non è mappato, ma vissuto nella sua opacità dinamica: “the world comes to voice in the shared space between listener and sound”<sup>65</sup>. Qui il suono non rappresenta, ma ‘intra-agisce’: una forza performativa che rende sensibile la co-costituzione di ambienti, corpi e tecnologie.

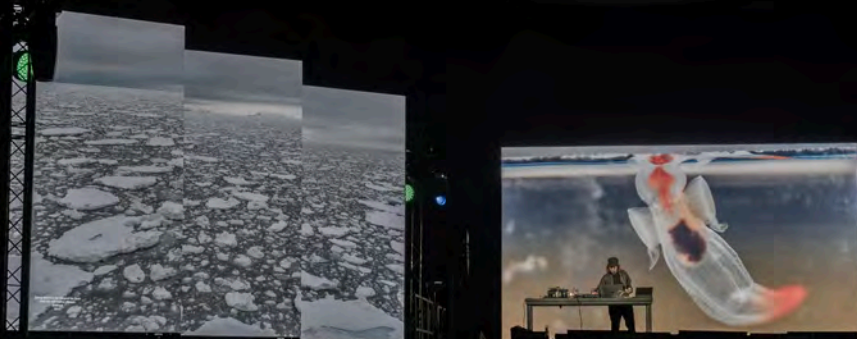


Fig. 9. Jana Winderen, *Listening to Find Questions*, performance/talk al Sonar Festival, Barcellona, 2023. Courtesy Jana Winderen

Questa articolazione è ripresa anche da Stefan Helmreich, che legge l'opera di Winderen alla luce di una trasformazione epistemologica del campo (*field*) in laboratorio. In *Heated* (2008) l'artista registra il riscaldamento degli oceani, trattando l'ambiente marino come uno spazio empirico-sonoro: le sue composizioni, afferma Helmreich, non sono semplici paesaggi, ma "auditory documents gathered from research trips, treated as improvisational material"<sup>66</sup>. L'immersione proposta da Winderen non è dunque una discesa contemplativa, ma una procedura tecnica e teorica mediata dalla trasduzione, che definisce una *cyborg sensibility*, capace di espandere l'ascolto oltre la percezione naturale<sup>67</sup>.

Opere come *Energy Field* (2010) ampliano ulteriormente questo approccio, concentrandosi sulla fragilità degli ecosistemi artici e oceanici, attraverso registrazioni

effettuate nel Mare di Barents, in Groenlandia e in Norvegia. Qui Winderen cattura suoni di crostacei, pesci e organismi marini nel loro habitat naturale, creando un'esperienza sonora immersiva che rivela la delicatezza degli ambienti freddi e la loro vulnerabilità ecologica.

In modo complementare, con *Electrical Walks*<sup>68</sup> (2003-in corso), l'artista sonora e compositrice tedesca Christina Kubisch esplora i suoni elettromagnetici delle città, invitando a riflettere su come la tecnologia abbia trasformato radicalmente il nostro rapporto con l'ambiente, sia visivamente sia acusticamente e mettendo in discussione la nostra percezione di che cos'è naturale e che cosa artificiale. L'opera *Electrical Walks* consiste in una serie di percorsi urbani in cui i partecipanti, dotati di cuffie magnetiche progettate dall'artista, intercettano segnali elettromagnetici emessi da dispositivi quali



Figg. 10-12. Christina Kubisch, *Electrical Walks Paris*, 2019, Gaité Lyrique, mostra *Suono Inudito*. Christina Kubisch, *Electrical Walks Prague*, 2022, Kunsthalle Praha, mostra *Kinetismus*. Christina Kubisch, *Electrical Walks Chemnitz*, 2022, Wirkbau, Pochen Festival. Crediti fotografici Christina Kubisch. Courtesy Christina Kubisch

bancomat (fig. 10), semafori e reti Wi-Fi, che vengono tradotti in paesaggi sonori accessibili all'ascolto (figg. 11-12). Lungi dall'essere un'esperienza immersiva fine a se stessa, l'opera smaschera le infrastrutture tecnologiche nascoste che permeano la vita contemporanea. Come dichiara Kubisch: "I never point a finger and say, 'This is bad' or 'This is good'. I'm more interested in having people recognize what's around them by doing it themselves"<sup>69</sup>.

Tale scelta rifiuta esplicitamente il didatticismo avanguardista e le logiche dell'attivismo diretto, in favore di ciò che Vadim Keylin definisce una "politics as experience": una politica implicita, aperta e contingente, capace di stimolare nell'ascolto una consapevolezza relazionale e situata<sup>70</sup>. Come sottolinea sempre

Keylin, questa modalità artistica configura *Electrical Walks* quale esempio paradigmatico di "augmented acoustic environment", in cui la percezione acustica è mediata da tecnologie che estendono o ridefiniscono il reale<sup>71</sup>. Kubisch, infatti, non aggiunge nuovi suoni all'ambiente, bensì rende accessibili, attraverso la tecnica dell'induzione elettromagnetica, fenomeni normalmente impercettibili per l'essere umano.

Eppure, la comprensione di *Electrical Walks* non si esaurisce nella semplice fruizione esperienziale. Come osserva Seth Kim-Cohen, interpretare il progetto di Kubisch esclusivamente come esperienza fenomenologica rischierebbe di cadere nella "fantasia di completezza" nell'illusione che il reale possa essere integralmente restituito tramite una traduzione sensoria-

le immediata<sup>72</sup>. La città che Kubisch rende percepibile attraverso il suono non è un corpo organico e unitario da esplorare sensorialmente, bensì un complesso insieme di segnali e significati frammentari, decodificati attraverso un paradigma informativo differente da quello originario. Nelle opere di Kubisch, l'ascolto diventa così un atto profondamente partecipativo e relazionale, nel quale il pubblico assume un ruolo attivo nella decostruzione delle retoriche sensoriali, trasformando l'esperienza acustica in una riflessione critica sui limiti e sulle possibilità delle nostre percezioni nel contesto urbano contemporaneo.

*Immaginazione post-naturale: Mark Peter Wright e Angus Carlyle*

L'arte sonora si spinge anche oltre la documentazione e la rivelazione per creare ecologie sonore completamente nuove. Gli studiosi e artisti-musicisti Mark Peter Wright e Angus Carlyle, nel loro progetto *Decoys* (2021), aprono questa riflessione con un approccio innovativo che intreccia geologia, geografia e antropologia<sup>73</sup>. Criticando le rappresentazioni visive dominanti dell'Antropocene – spesso ridotte a immagini catartiche di catastrofe (*cathartic images of catastrophe*) – propongono un'alternativa sonora basata sulla *geolinguistica* di Ursula Le Guin<sup>74</sup>. *Decoys* è una composizione sonora pubblicata in vinile (formato LP) che trasporta l'ascoltatore in uno scenario di 'terra bruciata', con un paesaggio post-apocalittico, popolato da una figura più-che-umana, definita nel testo di Wright come il "Noisy-Nonsel protagonist"<sup>75</sup> (fig. 13)<sup>76</sup>. La nozione di *decoy* (esca, simulacro) assume, nell'opera, una funzione critica centrale. Tale gesto mimetico non punta a riprodurre fedelmente la

realtà, ma a generare interpretazioni fragili e instabili di essa, richiamando l'idea del *decoy* quale dispositivo che disorienta e mette in discussione la percezione. Come sottolineato da Wright e Carlyle, *Decoys* mette in scena paesaggi acustici fabbricati attraverso tecniche di *Foley art*<sup>77</sup>, evocando ambienti post-naturali tramite materiali residuali come polistirolo, carta stagnola, nastri magnetici e ventilatori (fig. 14). Questo processo di costruzione sonora si configura come una deterritorializzazione sonora in cui il territorio della natura, tradizionalmente codificato come separato, puro e autentico, viene smantellato attraverso il *foley*, che ne espone la costruzione culturale, mentre il suono diventa un 'ritornello' che sfuma i confini tra realtà e finzione, natura e artificio, aprendo a una speculazione estetica che eccede le categorie antropocentriche. Un aspetto centrale di *Decoys* è la sua critica dell'autenticità sonora, un tema che Wright collega all'uso del *foley* nei documentari naturalistici, come quelli prodotti dalla BBC (*Frozen Planet*<sup>78</sup>, *Planet Earth II*<sup>79</sup>, *Seven Worlds One Planet*<sup>80</sup>), che utilizzano abitualmente tecniche di *Foley art* per ricreare artificialmente suoni ambientali e animali. Questi suoni, prodotti in studio, vengono poi presentati come se fossero registrazioni reali sul campo, contribuendo a un'illusione di 'autenticità naturale' che Wright considera altamente problematica: suoni apparentemente 'naturali', come il fruscio della neve, il tuono, la pioggia o le impronte degli animali, vengono in realtà generati in studio con mezzi fittizi: "Thunder is a piece of tin foil. Rain is the sound of frying bacon. Cornstarch is analogous to snow underfoot"<sup>81</sup>. In altri casi, suoni animali vengono ricollocati arbitrariamente in habitat a cui non appartengono:

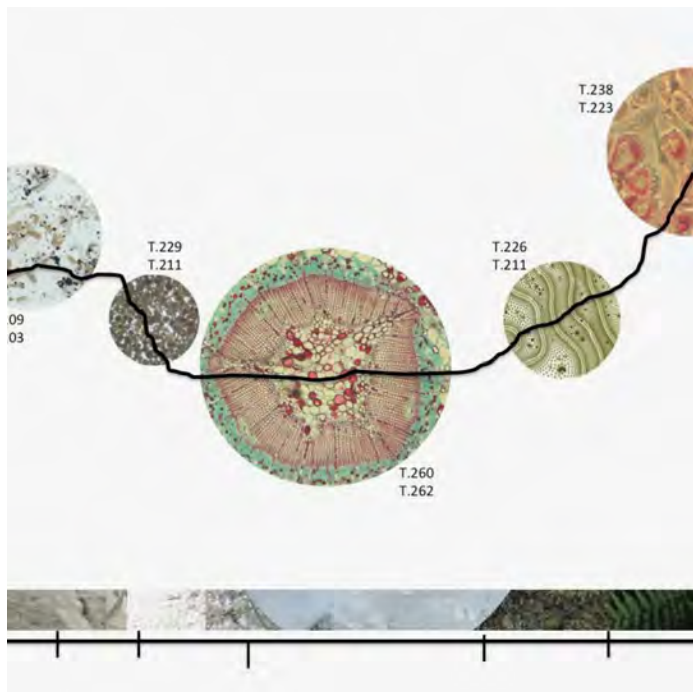


Fig. 13. Mark Peter Wright, Angus Carlyle, *Decays, score*, interno della copertina dell'LP, 2018, crediti fotografici multi. modal. Courtesy Angus Carlyle e Mark Peter Wright

Fig. 14. Mark Peter Wright, Angus Carlyle, *Foley Studio Work*, 2018, crediti fotografici Carlyle, Wright. Courtesy Angus Carlyle e Mark Peter Wright





Fig. 15. Mark Peter Wright, *The Noisy-Nonself or, I, the Thing in the Margins*, 2019, crediti fotografici Mark Peter Wright. Courtesy Mark Peter Wright

“a bear call onto the wrong species of bear. Similarly, the call of a site-specific bird was dubbed onto a location it had never been resident of”<sup>82</sup>.

Inoltre, Wright evidenzia come molte di queste pratiche non vengano dichiarate, o siano nascoste al pubblico, che è così indotto a credere nella verità del materiale presentato. Un caso emblematico della costruzione artificiale dell'autenticità nei documentari naturalistici è rappresentato da una scena della serie *Frozen Planet* (2011), dove viene mostrata una femmina di orso polare che partorisce i suoi cuccioli. Le immagini lasciano intendere che l'evento abbia luogo in un ambiente selvaggio dell'Artide, mentre, in realtà, la sequenza è stata girata in uno zoo olandese<sup>83</sup>. Questa informazione non è comunicata nello svolgimento narrativo dell'e-

pisodio, ma compare solo nei materiali supplementari e nei contenuti speciali del DVD, generando così una frattura tra esperienza percettiva e verità produttiva. Ciò solleva questioni etiche sulla responsabilità dei media, specie quando si tratta di educazione ambientale.

La critica di Wright non si limita alla denuncia di tecniche manipolative, ma si estende a un'intera ideologia del realismo ambientale. Secondo lui si tratta di una forma di *greenwashing estetico*: la BBC contribuisce a un immaginario ambientale idealizzato, presentando la natura come uno spazio separato, remoto, armonico e incontaminato. Questa narrazione oscura la realtà dell'Antropocene, fatta di crisi ecologiche, contaminazioni, rumori urbani e interferenze antropiche. *Decoys* si configura come una risposta performativa e teorica all'estetica dell'iperrealismo na-

turalista: un'opera che non maschera l'artificio, ma lo espone, e che fa del rumore, inteso non solo come suono, ma come interferenza epistemica, uno strumento per disinnescare la promessa illusoria di autenticità (fig. 15). In questo senso, l'intera operazione si propone come un contro-discorso sonoro all'ideologia documentaria dominante.

Nel cuore della riflessione condotta da Wright sul *field recording*, si staglia la figura del *Noisy-NonselF*, protagonista del progetto *Decoys* (2018) e figura concettuale centrale nel volume *Listening After Nature* (fig. 16). Il *Noisy-NonselF* è un essere ibrido, acustico e visivo, costruito a partire da detriti tecnologici e materiali residuali (nastro magnetico, polistirolo, fango, carta stagnola) e attivato attraverso tecniche di *Foley art* in ambienti di registrazione chiusi. Questa entità, concepita

come un *Doppelgänger ibrido*<sup>84</sup>, emerge dalle 'storie taciturne' dei tecnici del suono ambientali e assume la forma di un'identità chimerica e instabile, capace di generare disorientamento etico ed epistemologico. Il *Noisy-NonselF*, scrive Wright, è una "monstrous auditory identity", un artefatto teorico che consuma e viene consumato, presente eppure elusivo, familiare ma straniante: un'emanazione residua del gesto tecnico e culturale della registrazione sul campo<sup>85</sup>.

Attraverso questa strategia narrativa e sonora, *Decoys* propone una critica decostruttiva alla retorica del realismo acustico e all'estetica dell'alta fedeltà. Laddove la BBC prometteva la verità uditiva della natura 'là fuori', *Decoys* propone un mondo fabbricato, instabile e situato, in cui l'ascolto è sempre impuro, e proprio per questo politicamente produttivo. L'ope-

Fig. 16. Mark Peter Wright, *The Noisy-NonselF or, I, the Thing in the Margins*, IMT Gallery, Londra, 2015, crediti fotografici Mark Peter Wright. Courtesy Mark Peter Wright



ra, dunque, non descrive un ambiente, ma costruisce un territorio aurale fittizio, che, paradossalmente, risulta più sincero di molte registrazioni sul campo. In questo contesto, il *Noisy-Nonsel* si rivela una perfetta esemplificazione della quarta fase del terzo ordine del simulacro teorizzato da Jean Baudrillard in *Simulacri e impostura* (2024): non più una copia della realtà, né una maschera che ne nasconde l'assenza, ma un'immagine che non ha più alcun referente, un'autonomia del segno che sostituisce il reale con il suo doppio operativo<sup>86</sup>. Il *Noisy-Nonsel* non rappresenta la natura, ma ne mima la produzione tecnica, ne anticipa l'inesistenza, rendendo udibile il vuoto di ogni tentativo di realismo ambientale.

La pratica sonora di Mark Peter Wright e Angus Carlyle, così come le altre qui discusse, rivela una trasformazione significativa nella concezione del suono, che da elemento percettivo diventa strumento di indagine delle relazioni ecologiche e sociali. Questo passaggio dalla documentazione alla decostruzione segna l'emergere di una coscienza critica: il suono non è più un testimone neutro, ma un campo di forze in cui si addensano conflitti ecologici, coloniali e ontologici. Ciò che unisce pratiche apparentemente eterogenee come quelle appena analizzate è il rifiuto di ogni purezza originaria. Il suono cessa di essere archivio o documento per diventare un territorio da abitare collettivamente, uno spazio vibrante in cui umani e non-umani negoziano, attraverso interferenze e risonanze, le coordinate di un futuro condiviso. Questa riconfigurazione, radicata nelle *detritorializzazioni* sonore teorizzate da Deleuze e Guattari, dissolve le gerarchie acustiche tradizionali. Il suono non si limita a descrivere o occupare spazi precostituiti, ma li decostruisce, generando paesaggi ibridi, dove biologico e tecnologico, umano e non-umano, si intrecciano in

flussi imprevedibili. Questo processo trova un alleato teorico nello *Chthulucene* di Donna Haraway, che invita a *staying with the trouble*<sup>87</sup>, tessendo alleanze tentacolari oltre le gerarchie specie-centriche.

In questa prospettiva, l'ascolto si configura come un processo di 'divenire-con', un intreccio multispecie che accoglie la dissonanza e il disaccordo come condizioni generative. Uccelli, batterie, reti Wi-Fi, flussi fluviali e rumori industriali si compongono in una trama sonora che rifiuta la ricerca dell'armonia come fine ultimo, privilegiando invece la tensione produttiva del conflitto e la risposta situata. È attraverso questa radicale pratica dello 'stare a contatto con il problema' che l'arte sonora contribuisce a trasformare il collasso dell'Antropocene in una possibilità di co-esistenza terrestre, nutrita dal *compost* di legami imprevisi e dalla cura collettiva per il divenire.

1. Paul J. Crutzen, Eugene F. Stoermer, *The Anthropocene*, "Global Change Newsletter", (41), 2000, pp. 17-18. Si veda anche Donna Haraway,

*Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*, "Environmental Humanities", VI, 2015, pp. 159-165.

2. *A Sonic Anthropocene: Sound Practices in a Changing Environment*, "Cadernos de Arte e Antropologia", n. speciale *The Sound of Anthropocene* (2024), a c. di Wilfried Agricola de Cologne, X (1), 2021, pp. 3-17.

3. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Piani: Capitalismo e schizofrenia*, trad. it. di Paolo Vignola, Napoli, Orthotes, 2003.

4. Anja Vandsø, *The Sonic Aftermath: The Anthropocene and Interdisciplinarity after the Apocalypse*, in *The Bloomsbury Handbook of Sound Art*, a c. di Krogh Groth Sanne, Schulze Holger, Londra, Bloomsbury Academic, 2020, pp. 21-40.

5. Il termine *field recording* indica la pratica di registrazione sonora realizzata al di fuori di ambienti controllati, come studi o laboratori, allo scopo di catturare suoni ambientali, naturali o urbani nel loro contesto originale. Nato nell'ambito dell'etnografia e della bioacustica, il *field recording* è oggi ampiamente impiegato nelle arti sonore per esplorare la dimensione situata, ecologica e politica dell'ascolto. Si vedano Anja Vandso, *op. cit.*; AM Kanngieser, *Geopolitics and the Anthropocene: Five Propositions for Sound*, "GeoHumanities", I (1), 2015, pp. 80-85.
6. Henry Adam Svec, *Buzzing Lines of Flight: A Survey of My Own Private Soundscape*, "Cadenos de Arte e Antropologia", X (1)A, 2021, pp. 18-25.
7. Vadim Keylin, *Participatory Sound Art: Technologies, Aesthetics, Politics*, Singapore, Palgrave Macmillan, 2023.
8. Salomé Voegelin, *The Political Possibility of Sound: Fragments of Listening*, Londra, Bloomsbury Academic, 2018.
9. La metafora del *digging* suggerisce che l'ascolto si addentra nella materialità del mondo, scoprendo un potenziale 'nascosto' (o inaudibile). Dunque, la sonorità incoraggia una forma di pensiero speculativo e insieme concreto, che unisce la sensibilità ai fenomeni con l'apertura verso ciò che ancora sfugge. Ivi, pp. 151-184.
10. Karen Barad elabora il 'realismo agenziale' (*agential realism*) integrando fisica quantistica, filosofia della scienza e teoria femminista, in dialogo con Bohr, Foucault e Butler. In opposizione al rappresentazionale che presuppone entità preesistenti, Barad sostiene che la realtà emerga attraverso 'intra-azioni' in cui gli enti si co-costituiscono. La materia è concepita come agente attivo, intrecciata con discorsi e apparati in configurazioni *entangled*. Si vedano Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007, pp. 136-139; Karen Barad, *Performatività della natura. Quanto e queer*, a c. di Elena Bogueux, trad. it. Restituta Castiello, Pisa, Edizioni ETS, 2017 pp. 63-65.
11. Jane Bennett propone un'ontologia vitalista che riconosce agentività alla materia, sfidando la separazione tra umano e non-umano. Ispirata a Spinoza, Deleuze e Latour, invita a ripensare l'ecologia politica come rete di forze materiali. Si veda Jane Bennett, *Materia vibrante. Un'ecologia politica delle cose*, trad. it. di Angela Balzano, Palermo, Timeo, 2023.
12. Brandon LaBelle, *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*, Londra, Goldsmiths Press, 2018.
13. Ivi, si veda il capitolo *Unlikely Publics: On the Edge of Appearance*, pp. 1-28.
14. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*
15. Ivi, p. 484.
16. Ivi, p. 485.
17. *Ibidem*.
18. Ivi, p. 630.
19. La megattera (*Megaptera novaeangliae*) è una specie di grande cetaceo appartenente alla famiglia dei balenotteridi, nota per i suoi complessi canti, strutturati in sequenze articolate di suoni che svolgono un ruolo fondamentale nella comunicazione e nei rituali sociali, in particolare durante la stagione riproduttiva.
20. David Rothenberg, *Bug Music: How Insects Gave Us Rhythm and Noise*, New York, Picador-St. Martin's Press, 2014.
21. Id., *Survival of the Beautiful: Art, Science, and Evolution*, New York, Bloomsbury Press, 2013.
22. Id., *Nightingales in Berlin: Searching for the Perfect Sound*, Chicago-Londra, University of Chicago Press, 2019.
23. Id. cit. in Louisa Collenberg, *Sonic Becomings: Rhythmic Encounters in Interspecies Improvisation*, "Open Philosophy", IV (1), 2021, cit., p. 226.
24. Ivi, p. 227.
25. Ivi, p. 229.
26. François Bonnet, cit. in Laura Collenberg, *Sonic Becomings: Rhythmic Encounters in Interspecies Improvisation*, "Open Philosophy", IV (1), 2021, cit., p. 229.
27. Kim-Cohen Seth, *Against Ambience and Other Essays*, New York, Bloomsbury Academic, 2016, p. 148.
28. Ivi, p. 42. Si veda anche Seth Kim-Cohen, intervistato da Mark Peter Wright Ivi, p. 185.
29. Il concetto "E... E... E..." esprime una logica della connessione e della variazione continua, opposta alla logica identitaria e rappresentativa del verbo 'essere'. Invece di fissare significati, 'E' agisce come tensore linguistico che intensifica il linguaggio, lo deterritorializza e lo trasforma in un flusso aperto e molteplice. Si veda Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, p. 155.
30. Kim-Cohen Seth, *op. cit.*, p. 29. Si veda anche Kim-Cohen Seth, *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, New York, Londra, The Continuum International Publishing Group, 2009.
31. Bernie L. Krause, *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, New York, Back Bay Books, 2012, p. 68.
32. *Ibidem*
33. Ivi, p. 249.
34. Questo studio consolida l'ecologia del paesaggio sonoro, integrando ecologia acustica e bioacustica. Analizzando paesaggi sonori (biofonia, geofonia,

antropofonia) con registrazioni automatizzate e spettrografie, gli autori dimostrano variazioni nella diversità sonora tra ecosistemi, influenzate dal disturbo umano. L'articolo propone i paesaggi sonori come indicatori di biodiversità e strumenti di monitoraggio, rilevanti per l'arte sonora nell'Antropocene. Si veda *Soundscape Ecology: The Science of Sound in the Landscape*, "BioScience", LXI (3), 2011, pp. 203-216; What is Soundscape Ecology? An Introduction and Overview of an Emerging New Science, *Landscape Ecology*, XXVI (9), 2011, pp. 1213-1232.

35. Le composizioni di Krause possono essere esplorate sul sito dedicato al progetto *The Great Animal Orchestra* disponibile al link <https://www.legrandorchestredesanimaux.com/en/> (ultima consultazione 20/4/2025).

36. Successivamente l'installazione è stata presentata alla XXII Mostra Internazionale presso la Triennale di Milano, intitolata *Broken Nature: Design Takes on Human Survival* (1 marzo-1 settembre 2019).

37. Bernie Krause, United Visual Artists, *The Great Animal Orchestra: Bernie Krause and United Visual Artists*, Parigi, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 2019.

38. Vinciane Despret, *Figures de la re-composition*, in *Le Grand Orchestre des Animaux*, Parigi, Actes Sud - Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2016, pp. 2-12. Per ulteriori approfondimenti si veda Vinciane Despret, *What Would Animals Say If We Asked the Right Questions?*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016, in cui esplora il comportamento animale e come questo sfidi le concezioni umane. Un altro testo rilevante *Our Grateful Dead: Stories of Those Left Behind*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2021 (trad. ingl. Stephen Muecke), che mette in discussione il modo in cui gli animali comunicano e interagiscono con gli esseri umani e *Penser comme un rat*, Versailles, Éditions Quae, 2016, in cui analizza le pratiche scientifiche attraverso il comportamento animale.

39. Cfr. Bruno Latour, *La société comme possession – la preuve par l'orchestre*, in *Philosophie des possessions*, a c. di Didier Debaise, Dijon, Presses du Réel, 2011.

40. Bernie L. Krause, *op. cit.*, p. 10.

41. Mark Peter Wright, *Listening After Nature. Field Recording*, Ecology, Critical Practice, Londra, Bloomsbury Academic, 2022.

42. Ivi, p. 47.

43. Ivi, pp. 47-48.

44. Ivi, p. 48.

45. Ivi, pp. 44-49; 95-98.

46. Ivi, n.b.

47. *Ibidem*

48. Si veda il capitolo *La composizione ecoacustica* in David Monacchi, *Larca dei suoni originari. Salvare il canto delle foreste dall'estinzione*, Milano, Mondadori, 2019.

49. Il progetto è stato esposto in varie sedi, tra cui il ZKM di Karlsruhe (2022) e MAXXI di Roma (2022).

50. *Il corpo senza organi* (CsO) di Deleuze e Guattari non va inteso come un'entità organica priva di organi fisici, ma come un campo di intensità in cui i flussi vitali non sono ancora codificati in strutture gerarchiche o funzionali. È una figura teorica che resiste all'organizzazione molare della vita, opponendosi alle stratificazioni sociali, biologiche e semiotiche. In questo senso, un ambiente naturale può essere pensato come un corpo senza organi quando viene considerato nella sua pura potenza di flussi relazionali, senza essere ancora convertito in oggetto di appropriazione, rappresentazione o archiviazione. Si veda il capitolo 6. *Come farsi un corpo senza organi* in Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, pp. 227-248.

51. Mark Peter Wright introduce il concetto di *elsewhere fields* per descrivere le molteplici dimensioni – pratiche, spaziali, tecnologiche, concettuali – che mediano e ristrutturano l'esperienza del *field recording*. Non si tratta solo degli spostamenti fisici del tecnico del suono, ma anche delle reti geopolitiche, dei dispositivi tecnologici (hard disk, studi di editing, pubblicazioni), delle storie e delle possibili future stratificazioni sonore che attraversano e trasformano i paesaggi. Gli *elsewhere fields* problematizzano così l'idea di un ascolto diretto della natura, rendendo visibili le logiche di mediazione, scambio e ri-territorializzazione insite in ogni pratica sonora. Si veda Mark Peter Wright, *op. cit.*, pp. 5-6.

52. Brandon LaBelle, *op. cit.*

53. *A Sound Map of the Hudson River* (1982) sound installation, 2h. Commissionata da Hudson River Museum e disponibile al link [www.annealockwood.com/compositions/](http://www.annealockwood.com/compositions/) (ultima consultazione 20/4/2025).

54. *A Sound Map of the Danube 5.1 sound installation* (2005), disponibile al link [www.annealockwood.com/compositions/a-sound-map-of-the-danube/](http://www.annealockwood.com/compositions/a-sound-map-of-the-danube/) (ultima consultazione 20/4/2025).

55. *A Sound Map of the Housatonic River 4-channel sound installation* (2010), disponibile al link [https://www.annealockwood.com/compositions/a-sound-map-of-the-housatonic-river/](http://www.annealockwood.com/compositions/a-sound-map-of-the-housatonic-river/) (ultima consultazione 20/4/2025).

56. Cathy Lane, Angus Carlyle, *In the Field: The Art of Field Recording*, Axminster, Uniformbooks, 2014, p. 35.

57. Ivi, p. 34.

58. Ivi, p. 35
59. Ivi, p. 36.
60. Mark Peter Wright, *op. cit.*, p. 97
61. Ivi, p. 99.
62. Stefan Helmreich, *Sounding the Limits of Life: Essays in the Anthropology of Biology and Beyond*, Princeton, Princeton University Press, 2016, p. 224.
63. Ivi, p. 98.
64. Salomé Voegelin, *op. cit.*
65. Ivi, p. 129.
66. Stefan Helmreich, *op. cit.*, p. 223.
67. Ivi, p. 151.
68. Christina Kubisch, *Electrical Walks*, <https://www.electricalwalks.org> (ultima consultazione 30/4/2025).
69. Ead. in Cox Christoph, *Invisible Cities: An Interview with Christina Kubisch*, "Cabinet", (21), estate 2006, ora in Vadim Keylin, *op. cit.*, p. 117.
70. Ivi, p. 116.
71. Ivi, p. 79.
72. Si veda Kim-Cohen, *op. cit.*, p. III.
73. Mark Peter Wright, Angus Carlyle, *Disonant Doppelgänger: Performing the Post-Natural Through Modulated Foley Techniques*, "Cadernos de Arte e Antropologia", X (1), 2021, pp. 37-47.
74. Questo concetto si trova nelle riflessioni di Le Guin sulla necessità di espandere la nozione di linguaggio per includere la materia e il materiale stesso. Secondo questa visione, il linguaggio non si limita alle parole o ai segni, ma si estende al mondo materiale, e tale espansione può avvenire specificamente attraverso il suono. Si veda Ursula K. Le Guin, *A Non-Euclidean View of California as a Cold Place to be*, New Haven, Yale University Press, 1983.
75. Mark Peter Wright, *op. cit.*, p. 76. Come precisa l'autore, la nozione prende ispirazione dal saggio di Donna Haraway *The Promises of Monsters* (1992), nonché dalla letteratura eco-critica e dai monster studies, p. 32.
76. La partitura grafica che accompagna l'opera non è una partitura musicale tradizionale, ma una composizione visivo-concettuale: una sorta di 'mappa performativa' che accompagna l'esperienza d'ascolto del vinile e suggerisce un modo non lineare, tattile e speculativo di entrare in relazione con i paesaggi sonori costruiti dai due artisti e reinterpretarli. Mark Peter Wright, Angus Carlyle, *op. cit.*, pp. 37-47.
77. *Foley art* è una tecnica cinematografica nata negli anni Venti del Novecento, ideata da Jack Foley, tecnico del suono della Universal Studios, per creare effetti sonori sincronizzati con le immagini attraverso l'uso di oggetti comuni. Cfr. Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, New York, Columbia University Press, 1994; Rick Altman, *Sound Theory, Sound Practice*, New York, Routledge, 1992. Wright propone il *Foley* come una pratica di *sonic fiction* che "helps lift the curtain on field recording. It resists greenwashing the field as somehow separate, outdoors, and over there." Mark Peter Wright, *op. cit.*, pp. 75-76.
78. *Frozen Planet* (2011-2012), serie di documentari in sette episodi prodotta dalla BBC, con la regia di Vanessa Berlowitz e la voce narrante di David Attenborough, esplora la fragilità e la bellezza dei poli terrestri, rivelando come i paesaggi ghiacciati siano ecosistemi dinamici profondamente minacciati dal cambiamento climatico.
79. *Planet Earth II* (2016), in sei episodi, esplora la relazione tra animali e ambienti estremi, evidenziando le strategie di sopravvivenza nel mondo naturale con un approccio immersivo e tecnologicamente avanzato, che esalta la spettacolarità dei paesaggi come forma di empatia ecologica.
80. *Seven Worlds, One Planet* (2019), serie di documentari in sette episodi prodotta dalla BBC, con la regia di Scott Alexander e la voce narrante di David Attenborough, propone una narrazione geo-biologica che suddivide la biodiversità terrestre secondo i sette continenti, sottolineando le specificità evolutive locali e gli impatti ambientali globali dell'attività antropica.
81. Mark Peter Wright, *op. cit.*, p. 71.
82. Ivi, p. 72.
83. Robert Mendick, Edward Malnick, *BBC accused of routine 'fakery' in wildlife documentaries*, "The Telegraph", 18 dicembre 2011.
84. Mark Peter Wright, *op. cit.*, p. 4.
85. Ivi, pp. 34-38.
86. Baudrillard descrive tre ordini di simulacri, con la quarta fase del terzo ordine – "un'immagine priva di rapporto con qualsivoglia realtà" (p. 66) – che caratterizza il puro simulacro. Jean Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, a c. di Matteo G. Brega, Milano, Pgreco Edizioni, 2024.
87. Com'è noto, Haraway introduce questo concetto per descrivere un atteggiamento etico e ontologico che rifiuta sia la nostalgia per un passato idealizzato sia l'utopia di un futuro salvifico. Restare a contatto con il problema significa abitare il presente nella sua complessità multispecie, accettando il disordine, la vulnerabilità e l'interconnessione come condizioni necessarie per generare forme di vita condivise sulla Terra danneggiata. Cfr. il capitolo *Simpoiesi. La simbiogenesi e l'arte di restare a contatto con il problema*, Donna Haraway, *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto*, trad. di C. Durastanti e C. Ciccioni, Roma, Nero, 2020, pp. 89-144.



Sharipova, E. (2025). Ascoltare l'Antropocene. Deterritorializzazioni sonore nell'arte contemporanea. *L'uomo Nero. Materiali Per Una Storia Delle Arti Della Modernità*, 22(22-24), 172–195. [https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n22-24\\_2025\\_pp172-195](https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n22-24_2025_pp172-195)

**Issue**

[Vol. 22 No. 22-24 \(2025\): L'uomo nero green](#)

**Section**

Monographic Section

**License**

Copyright © 2025 Elmira Sharipova



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](#).