



REVISTA TERCEIRO INCLUÍDO

ISSN 2237-079X

Transdisciplinaridade e Temas Contemporâneos

V. 08 - 2018

ATTIMONELLI, Claudia

Sound studies e cultura eletrônica nelle opere audiovisive di Jeff Mills

pp. 63-75

DOI: [10.5216/teri.v8i1.55898](https://doi.org/10.5216/teri.v8i1.55898)

SOUND STUDIES E CULTURA ELETTRONICA NELLE OPERE AUDIOVISIVE DI JEFF MILLS

SOUND STUDIES AND ELECTRONIC CULTURE IN THE AUDIO-VISUAL WORKS OF JEFF MILLS

ESTUDOS SONOROS E CULTURA ELETRÔNICA NAS OBRAS AUDIOVISUAIS DE JEFF MILLS

Claudia Attimonelli ¹

RIASUMO: Questo articolo parla di Sound Studies e del fatto che può essere considerato la parte più determinante di uno studio che intende riflettere sulla sfera della musica. E 'di per sé dedicato alle nozioni inter, trans e multi-medialità, che questo studio intende approfondire partendo dalla relazione privilegiata che la musica techno intrattiene attraverso uno dei suoi migliori interpreti e teorici - Jeff Mills (produttore, DJ, artista di Detroit) . In altre parole, l'autore americano, attraverso la sua ricerca nel campo audiovisivo che abbiamo tracciato qui, suggerisce la visione di uno scenario attuale e futuro dominato dalla sinestesia e dal sincretismo, la cui episteme è il suono da cui prendono forma lo spazio e l'immaginario sviluppare.

Parole chiave: Jeff Mills; Sound studies; Immaginario; Audiovisivo

ABSTRACT: This article is about Sound Studies and the fact that it can be considered the most determining part of a study that intends to reflect on the sphere of music. It is in itself devoted to the inter, trans and multi-mediality, notions that this study aims to deepen starting from the privileged relationship that techno music entertains through one of its finest interpreters and theorists - Jeff Mills (producer, DJ, Detroit artist). In other words, the American author, through his research in the audiovisual field that we have traced here, suggests the vision of a current and future scenario dominated by synaesthesia and syncretism, whose episteme is the sound from which space and the imaginary take shape and develop.

Key-words: Jeff Mills; Sound studies; Imaginary; Audio-visual

RESUMO: Este artigo é sobre um estudo que pretende refletir a respeito da esfera da música. Mais, especificamente, da música "techno", através de um dos seus melhores intérpretes e teóricos - Jeff Mills (produtor, DJ, artista de Detroit). Esse autor americano apresenta a visão de um cenário atual e futuro, dominado pela sinestesia e sincretismo, cuja episteme é o som a partir do qual o espaço e o imaginário tomam forma e se desenvolvem.

Palavras-chave: Jeff Mills; Sound studies; Imaginário; Audiovisual

¹ É doutora em Teoria da Linguagem e Ciência dos Signos. Professora de Cinema, Fotografia e Televisão na Universidade Aldo Moro (Bari, Itália). Publicou diversas obras sobre arte, corpo, música eletrônica e mídias.

La musica non significa niente.²

PREMESSA, O DEL SUONO, DELL'IMMAGINAZIONE, DEL MOVIMENTO

La techno è il tentativo di qualcuno di rappresentare qualcosa del futuro.³

Il suono e la dimensione sonora possono essere considerati la parte più determinante di uno studio che intende riflettere sulla sfera del musicale. Tuttavia, è evidente per chiunque presti ascolto ad un qualsivoglia brano e in particolare ad una produzione elettronica, ma non solo, che il sonoro – e i discorsi interpretativi ad esso connessi e da esso derivanti – non comprende la sola sfera auditiva, né lo si comprende se si restringe il campo d'analisi alla pura materia acustica. Esso, infatti, è di per sé votato all'inter, trans e multi-medialità, nozioni che questo studio mira ad approfondire partendo dal rapporto privilegiato che la musica techno intrattiene tramite uno dei suoi più fini interpreti e teorici – Jeff Mills⁴ il grande produttore, dj, artista di Detroit – con la cultura della visione e con l'immaginario. Se infatti è certo che l'ascolto sia necessario e indispensabile in ogni pratica afferente al musicale, è altresì rilevante quanto “gli automatismi della visione e della rappresentazione siano sempre pronti a scattare”⁵ allorché l'orecchio si accosti in/volontariamente ad una esecuzione e/o riproduzione audio.

La sfera uditiva e più in generale le pratiche connesse con l'ascolto rientrano fra le forme espressive della contemporaneità e sono divenute a tal punto rilevanti da motivare una rigenerazione profonda negli studi sui media che concernono il suono e le culture legate all'ascolto⁶. Tale svolta prende le mosse dalla lezione McLuhaniana degli anni Sessanta intorno alle riflessioni sulla radio e sui processi di re-tribalizzazione generati dai media novecenteschi e quella del decennio successivo nel corso del quale McLuhan osservava tra le dinamiche innescate dalla rivalità per la supremazia tra la cultura acustica e quella visuale, il predominio dell'orecchio sull'occhio⁷. Accanto a questa potente idea mediologica, nel solco della quale si inserisce il presente studio, annoveriamo il sintagma fondamentale di **paesaggio sonoro** – letteralmente **soundscape** – quale ulteriore nozione che

2 Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable* [1961], tr. it. *La musica e l'ineffabile*, Bompiani, Milano 2001, p. 63 (corsivo di chi scrive).

3 Jeff Mills, Track 1. Cd 1, in Walter Huegli (a cura di), *Raw Music Material. Electronic Music Djs Today*, Scalo, Zurich-Berlin-New York 2002, p. 9 (corsivo e traduzione dall'inglese di chi scrive, come d'ora in avanti se non indicato diversamente).

4 Per chi voglia approfondire è online un'accurata biografia di Jeff Mills ad opera di Alessandro Pogliani <http://sentireascoltare.com/artisti/jeff-mills/> 2016.

5 Michele Lomuto, Augusto Ponzio, *Semiotica della musica. Introduzione al linguaggio musicale*, Graphis, Bari 1997, p. 47.

6 Per una visione ampia e complessa degli scritti che nel corso del Novecento fino ad oggi vertono intorno al suono, alla voce, all'acustica e ai campi investiti dal sonoro, si suggerisce la raccolta in quattro volumi a cura di Michael Bull, *Sound studies. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Routledge, Londra 2013, la quale cita per sezioni e aree disciplinari passaggi essenziali relativi alla rilevanza del suono nella cultura moderna e in quella contemporanea.

7 Cfr. Marshall H. McLuhan, *D'œil à oreille* [1977], tr. it. *Dall'occhio all'orecchio*, Armando Editore, Roma 1982 e un'intervista rilasciata dal mediologo alla rivista *Playboy* divenuta un documento di culto: *The Playboy Interview: Marshall McLuhan. A candid conversation with the high priest of popcult and metaphysician of media* [1969], tr. it. *Intervista a Playboy. Un dialogo diretto con il gran sacerdote della cultura pop e il metafisico dei media*, Franco Angeli, Milano 2013.

consideriamo alla base delle possibili interpretazioni relative al suono e alla sonorità. Il paesaggio sonoro è come un campo generatore di categorie interpretative della comunicazione, non solo, esso è il medium nel quale si trovano immersi sistemi segnici anche distanti tra loro: dalle estetiche e dagli stili culturali e urbani all'intrattenimento che si basa sul linguaggio musicale per veicolare i propri contenuti (moda, brand, videogiochi, pubblicità, cinema, videoclip, festival, concerti, clubbing...), dalle poetiche dei linguaggi ricreativi alle tecniche e tecnologie partecipative che li rendono appetibili e competitivi.

Negli stessi anni di McLuhan anche un altro canadese, Murray Schafer, elaborava considerazioni in relazione al paesaggio sonoro giungendo a pensare l'udire come un toccare a distanza all'interno di un ambiente – **environment** – acustico⁸. Tuttavia è solo con i recenti **sound studies** che il paesaggio sonoro giunge ad una sua ricostruzione critica nell'alveo delle culture urbane.

Il presente studio prende le mosse, pertanto, dall'incoraggiamento di Luigi Russolo nel 1913 ad attraversare “una grande capitale moderna con le orecchie piuttosto che gli occhi”⁹: era l'alba delle pratiche culturali della modernità; l'evocazione russoliana presente nell'**Arte dei Rumori** funge da ispirazione per un approccio metodologico che tiene conto della sociosemiotica della musica e dunque dell'analisi del suono mai scissa dalle pratiche musicali all'interno delle quali esso viene esperito: il **djng**, il **live** elettronico e l'installazione audiovisiva in relazione al contesto nel quale il pubblico ne fa esperienza; a tal riguardo ci riferiamo alla nozione di “rilocazione” che Francesco Casetti ha proposto nel suo **La Galassia Lumière**¹⁰ intendendo porre l'accento non solo sui media dai quali vengono irradiate certe pratiche, quanto in aggiunta, sullo scivolamento verso le modalità di fruizione che tali media e i relativi usi hanno provocato, così come è stato, ad esempio negli anni Settanta, per l'amplificazione circolare nel disco-floor che circonda il pubblico danzante rispetto a quella frontale del concerto rock che lo investe in una sola direzione.

La filosofia del linguaggio e la sociologia dell'immaginario in questa analisi sono le leve epistemologiche che permettono di comprendere lo scenario che intendiamo raffigurare: affrontare cioè **in primis** l'ambiguità permanente tra una sorta di intangibilità del suono – così come raffigurata da David Toop nel suo studio intitolato **Sinister Resonance**¹¹ – che gli deriva dalla sua propensione visionaria a ingenerare metafore e la traducibilità delle onde sonore in una dimensione visiva (e visibile); quest'ultima caratteristica permette ad artisti, musicisti e **producer** di operare con dei quasi-oggetti allorché manipolano sonorità ed elaborano paesaggi sonori. L'articolo si propone sin dal principio di offrire una lettura interpretativa dell'oggetto prescelto (la musica elettronica ovvero la techno, alcuni suoi interpreti e una selezione di opere) praticando la transdisciplinarietà richiesta dall'oggetto di studio – il suono – il quale è medium di attraversamento in sé. Esso, nel corso dell'analisi definito quale **sound** specifico ovvero techno, è messo in relazione allo spazio privato e

8 Cfr. Raymond Murray Schafer, *The Soundscape* [1977], tr. it. *Il paesaggio sonoro*, Lim, Lucca 1998.

9 Luigi Russolo, *L'Arte dei rumori* [1913], *Nuovi Equilibri*, Viterbo 2009, p. 12.

10 Francesco Casetti, *La galassia lumière. Sette parole per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.

11 David Toop, *Sinister resonance. The mediumship of the listener*, Continuum, Londra 2010; si veda anche Frances Dyson, *Ethereal Transmissions: The "Tele" of Phone*, in *Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*, University of California Press, Berkeley 2009.

interiore rispetto alle strutture profonde dell'immaginario, allo spazio pubblico nelle performance **live** e nelle installazioni audiovisive e, infine, osservato nella sua interazione con l'immagine, presentandosi ad una verifica ora concreta (le onde sonore), ora metaforica e di trasposizione da un medium ad un altro.

Se pensiamo alla musica techno, musica contemporanea senza parole **par excellence**, come ad un ambiente abitato da una vocazione immaginale intrinseca, avvertiamo che essa si nutre dell'immaginario di coloro che ne fruiscono ed è a monte generata dall'immaginario di chi la produce, quasi che sia inevitabile per il concepimento e per l'ascolto delle tracce, progettare (e proiettare) un **paesaggio sonoro** ed immergervi.

Facilitate dall'assenza di elementi verbali le connessioni immaginifiche e le feconde trasposizioni **entre-images**, per usare la nozione di Bellour¹², proliferano nella musica elettronica; essa, infatti, è carente se non priva di **lyrics** che ancorano¹³ una melodia al significato del testo e così facendo condizionano almeno in minima parte l'interpretazione del brano – come accade nel rock e nel pop.

Invece, l'interazione tra suono e immagine nelle tracce elettroniche produce una sorta di effetto complessivo di realtà, indicato, a seconda dei contesti teorici e linguistici, come **milieu**, scena, **environment**, **ambiance**, **Umwelt**, ambiente o in altri casi atmosfera, cioè paesaggio sonoro. Tutta da indagare oggi con gli strumenti della mediologia, della sociosemiotica, della cultura visuale e della sociologia dell'immaginario è la reciprocità del rapporto tra suono e immagine, da sempre un campo di grandi speculazioni. Dalle teorie sinestetiche, dalle **Farbenmusik** e **Farbenharmonie** settecentesche, passando per la celebre **Farbenlehre** di Johann Wolfgang Goethe¹⁴ che coniuga ottica ed estetica, fino alla composizione scenica di Wassily Kandinsky del 1912 **Il suono giallo**¹⁵, vi è stata una costante aspirazione a celebrare l'invisibile¹⁶ operando su componenti eteromateriche – luci e colori, performance e corpi, musiche e suoni vocali – che hanno anticipato la multimedialità degli anni Sessanta del secolo scorso.

Al di là dei diversi ambiti speculativi, emerge un'istanza traduttiva tra elementi musicali e immaginali, nella quale tanto il grado percepito dell'immagine quanto quello concepito sembrano avere luogo **in praesentia** – laddove normalmente il grado **concepito** è, **nomen omen** frutto di un concetto, cioè pensato **in absentia**.

“Lo sgorgare lussureggiante delle immagini”¹⁷ nelle condizioni dell'ascolto musicale,

12 Cfr. Raymond Bellour, *L'entre-images. Photo, cinema, video, La Différence*, Parigi 1990, e *L'entre-images II. Mots, images*, POL/Traffic, Parigi 1999.

13 L'utilizzo di questo verbo rinvia direttamente all'espressione barthesiana “ancoraggio e ricambio” (Roland Barthes *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* [1982], tr. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 2001, p. 28), adottata dal semiologo nello studio sul terzo senso, il senzo ottuso delle immagini fotografiche, le quali, attraverso l'uso della didascalia, dunque di un testo, si trovano in un rapporto descrittivo, denotativo e connotativo del senso che ne riduce l'apertura al livello iconico e dell'immaginario, similmente a quanto accade ad un brano musicale quando è indissolubilmente associato ai versi della canzone stessa.

14 Johann Wolfgang Goethe, *Zur Farbenlehre* [1810], tr. it. *Dalla dottrina dei colori*, Demetra, Verona 1995.

15 Wassily Kandinsky, *Der Gelbe Klang* [1912], tr. it. *Il suono giallo*, in W. Kandinsky, F. Marc, *Il cavaliere azzurro*, De Donato, Bari 1976.

16 David Toop, *Art of Silence*, in *Sinister resonance*, cit., pp. 73-106.

17 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire* [1963], tr. it. *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Dedalo, Bari 1972, p. 22.

sembrerebbe “poggia[re]”¹⁸ per così dire, su di un bacino, un deposito “di archetipi”¹⁹ che per Gilbert Durand sono anteriori tanto cronologicamente quanto ontologicamente ad “ogni significanza audiovisiva”²⁰. Se restringiamo lo sguardo all’immaginario della techno, possiamo osservare che esso si configura per molti aspetti come oggettivo, composto di figure e visioni dai contorni apparentemente vaghi e tuttavia di continuo impegnati in un via-vai dinamico, congiuntivo e disgiuntivo rispetto alla materia in cui la musica opera, alla prassi e al quotidiano. Pensiamo alle diverse forme d’onda impiegate in acustica tramite le quali si rappresenta il suono e che normalmente e istintivamente la folla danzante in pista replica o s’ingegna a mimare con movimenti di braccia e mani sulle incalzanti ritmiche dell’incedere delle tracce. In tal senso i gesti o “l’immaginazione di un movimento”²¹ appaiono come il frutto de “l’immaginazione della materia” in cui ha luogo tale movimento e viceversa: se i gesti sono cioè evocati e financo chiamati dalla materia (il suono della techno), quella stessa materia²² sonora risulta essere l’unica possibile traccia residuale di quel gesto archetipale: il “tragitto è reversibile”²³.

Non è altro che questo tragitto nel quale la rappresentazione dell’oggetto si lascia assimilare e modellare dagli imperativi pulsionali del soggetto, e nel quale reciprocamente (...) le rappresentazioni soggettive si esplicano attraverso gli accomodamenti anteriori del soggetto all’ambiente²⁴ oggettivo²⁵. Prossemica, figurazione e suono agiti nei solchi dell’immaginario in “una genesi reciproca di gesto e ambiente”²⁶.

Non solamente il gesto di chi fruisce la materia sonora è coinvolto in questo processo, ma anche quello di chi la produce, non è un caso, parlando di solchi nel duplice senso del termine, che la techno abbia sviluppato un feticismo nei confronti dei vinili e della particolarità di come sono incisi alcuni dischi (come ben narrato dalla storia della National Sound Corporation di Ron Murphy²⁷). Vi è, a tal proposito, una mitografia sostenuta dai cultori, secondo la quale dall’estetica del **groove** – solco – sgorga la prossemica della pratica del **djing**. Se è più comune in alcuni studi sulla musica pop ed elettronica occuparsi della prossemica del pubblico danzante, più raro invece è l’interesse conferito alla gestualità di chi suona. In una rara intervista degli anni Novanta apparsa sulla televisione tedesca di cui resta una traccia in rete, Jeff Mills evoca una curiosa analogia, inedita nel suo ambito, che verte sulla relazione esistente tra gesti, pratiche e strumenti²⁸ in rapporto con l’ambiente e la materia, senza trascurare il loro riflesso linguistico: egli afferma che il movimento compiuto dal suo corpo per

18 Ivi, p. 21.

19 Ibidem.

20 Ivi, p. 22.

21 Ibidem.

22 Ibidem.

23 Ibidem.

24 “Milieu objectif” nel testo originale, è un riferimento interessante poiché in sintonia con la nozione di medium inteso come milieu, environment, Umwelt, ambiente o in altri casi atmosfera e paesaggio sonoro.

25 Ivi, p. 32.

26 Ibidem.

27 Cfr. i paragrafi dedicati a Ron Murphy, il discografo che ha conferito il sound alla techno di Detroit, incidendo i solchi secondo pratiche innovative che ne hanno fondato il genere e la sua mistica, in Claudia Attimonelli, *Techno. Ritmi afrofuturisti*, Meltemi, Milano 2008, pp. 44-46, 124, 143, 160. Un ulteriore approfondimento per i cultori di queste pratiche è possibile ascoltarlo dalla voce di Murphy registrata in un file audio dal titolo: *Legendary Mastering Engineer Ron Murphy talks about cutting records for Techno’s finest*, soundcloud, 2015, in cui spiega come operava sui solchi delle produzioni di Jeff Mills, fra gli altri.

28 “Arnesi e utensili”, se vogliamo restare accanto alla comparazione del ragionamento portato avanti da Durand (cit., p. 32.), allorché traccia la reciproca genesi dei gesti e dell’ambiente in cui questi avvengono.

raggiungere le macchine – elencandole con dovizia di nomi – disposte in una specie di semicerchio che compone la complessa consolle di cui si dota, prevede che egli si debba spostare di continuo da un lato all'altro della stessa, operando su tasti e manopole, dischi e giradischi, similmente “al lavoro di un ragno quando tesse la sua ragnatela”²⁹. Non deve sembrare solo un caso il verbo **spin** – girare – si usa in gergo per dire “suonare i dischi” (**to spin records**), ma la parola condivide

IPOTESI DI AUDIOLOGIE VISIVE. TRASPOSIZIONI, FIGURAZIONE, MEDIALITÀ

Quando la luce raggiunge il diapason dell'asprezza, la musica si è spenta del tutto. A questo punto si torna a distinguere i giganti: sono immobili e guardano davanti a sé (...) Pausa. Per un attimo scende il buio³⁰.

Fatte salve le premesse che affondano le radici nelle strutture antropologiche dell'immaginario di Durand³¹, messe all'opera in questo studio con alcuni aspetti della visualità del musicale, tanto da addivenire nella techno ad una stretta relazione che investe il suono e l'immagine radicata nella reversibilità delle dinamiche aventi luogo tra gesto e ambiente, intendiamo adesso spingere il nostro discorso in una direzione più mediologica; osservare, cioè, il delinarsi di un'“estetica del sound”³² – che abbiamo denominata nel titolo “audiologia visiva”.

Un esempio comune nell'universo dell'elettronica, e di cui si fa sovente esperienza attraverso i consueti dispositivi digitali, è dato dalla rappresentazione del suono nel dominio del tempo ed esteso nello spazio, cioè la **forma d'onda** (di cui abbiamo accennato in precedenza rispetto alla prossemica), attraverso **spettrogrammi**, **sonogrammi**, **fonogrammi** e altre figure. Tale trasposizione da un medium ad un altro è a tal punto integrata nel nostro immaginario da risultare una naturale traduzione visiva nello spazio di una quantità di suono esteso ed udito nel tempo, infatti è così che le interfacce di applicazioni fruibili di **default** nei dispositivi digitali propongono di manipolare porzioni e campionamenti di suono, rendendoli, cioè visibili attraverso **software** amatoriali e professionali che riproducono l'immagine dell'onda.

Al di là degli scopi della fisica e della composizione, immaginare il suono, comprendere le cornici di un ambiente sonoro e del suo paesaggio sono temi che hanno destato e tuttora suscitano grande interesse in progetti artistici, installazioni e opere audiovisive nelle quali gli autori si cimentano in una **mise en abîme** dell'elemento sonico e della sua trasposizione visuale.

Dernières nouvelles de l'Éther è il titolo di una ricca retrospettiva del 2014 presso la Panacée, il centro di cultura contemporanea di Montpellier dedito all'archeologia dei media classici e alle loro evoluzioni nel panorama digitale, in cui si avvicendano sperimentazioni fra suono e altri media nel corso del Novecento. Fra le suggestive opere in mostra molte hanno come oggetto diverse declinazioni di trasposizioni visive dell'elemento sonoro, come nel caso di disegni circolari di Dominique Blais ottenuti grazie ad un fenomeno di conduzione acustica di polveri su carta, a partire

29 Jeff Mills, Man from tomorrow. Tresor Berlin, Interview, dctp Prime Time, <https://www.youtube.com/watch?v=i914F1yWkN4>.

30 Wassily Kandinsky, Il suono giallo, cit., p. 211.

31 Gilbert Durand, Le strutture antropologiche dell'immaginario, cit.

32 Franco Fabbri, Il suono in cui viviamo, Arcana, Roma 2002, p. 163.

da una traccia degli Autechre (duo Idm) del 1991, **Bronchus one.1** e di Steve Roden **Air Forms**³³. Di natura diversa il meraviglioso sonogramma di Bettina Samson³⁴, la quale realizza la rappresentazione fisica di un raro brano dei Kraftwerk del 1973, **Tongebirge (Montagna del suono)**³⁵, rispettando la tecnica di generazione del sonogramma, la cui lunghezza spaziale è proporzionale alla durata della musica, sicché 1 cm della placca stampata equivale ad 1 secondo di suono; l'opera consiste dunque in un lungo asse di legno su cui è attaccato il progredire sonico del brano della band di culto tedesca. Per **brevitas** ci limitiamo a citare, infine, le spettrosfere di Martin Ratniks³⁶, visibili su schermi ciascuno con il risultato di immagini orizzontali e verticali derivate rispettivamente dalla modulazione di frequenza e dall'ampiezza dell'onda.

Ciò che rende l'elettronica così diversa dagli altri generi musicali è il fatto che si rapporta con le frequenze, le frequenze sonore, capaci di penetrare il corpo umano e di restarvi, mescolandosi con il suo immaginario, è per questo che io, come altre persone, ce la stiamo mettendo tutta affinché la techno riesca ad andare oltre il club, oltre il dance floor, e perché possa essere un linguaggio universale.³⁷

Seguendo gli auspici espressi da Jeff Mills in una conferenza del 2010, e in sintonia con le frequenze emanate dalla techno, abbiamo citato alcune modalità esemplari attraverso le quali il campo della musica elettronica guarda se stesso e con che media e modi; talvolta si tratta di artisti che prendono come oggetto su cui operare una traccia elettronica preesistente trasfigurandola secondo forme e processi in qualcosa d'altro all'interno di un linguaggio differente dal musicale (transmedialità), altre volte si tratta degli stessi musicisti techno e di generi affini, che combinano, **détournano**, contaminano e collegano la propria materia sonora con altri media (intermedialità, alle volte anche rimediazione³⁸), infine vi possono essere altre condizioni, forse le più comuni, nelle quali diversi media operano insieme in uno stesso contesto **multimediale**³⁹.

LA TECHNO ALLEGORIA, UNA MUSICA DELLA VISIONE: REMBRANDT E MILLS

Già nel 2000, Jeff Mills, celebrò il suo **matrimonium** con il cinema consegnando la maestosa colonna sonora eseguita dal vivo e poi divenuta un'opera edita dalla **label** Tresor, del

33 L'opera è visibile qui: <http://lapanacee.org/fr/oeuvre/autechre-bronchus-one1-604>. Tale traccia, non a caso, è contenuta in un'antologia dell'etichetta Sub Rosa che, insieme alla Mille Plateaux fondata da Achim Szepanski nel 1994 e nota per essere nata con un impianto deleuziano, organizzò quando il filosofo era ancora in vita, ma pubblicata postuma, un'antologia di brani che inscenavano attraverso il sampling e il glitch la teoria dei piani del divenire: *Folds & Rhizomes for Gilles Deleuze*, Sub Rosa 1995 e *In memoriam Gilles Deleuze*, Mille Plateaux 1996.

34 Visibile qui: <http://lapanacee.org/fr/oeuvre/kraftwerk-klingenberg-sonogramm> e qui, fra le installazioni della Galleria Sultana: <http://www.galleriesultana.com/content/4-artists/12-bettina-samson/yinterception-2web.jpg>.

35 Kraftwerk, *Tongebirge* in Ralf und Florian, Philips-Vertigo 1973.

36 Visibile qui: <http://lapanacee.org/fr/oeuvre/spectrosphere>.

37 Jeff Mills, *Intervento/performance Eclipse*, New York, https://www.youtube.com/watch?v=Qijx5Beo_-0 2010.

38 Richard Grusin, Jay Dave Bolter, *Remediation. Understanding new media* [1999], tr. it., *Remediation. Competizione e integrazione fra media vecchi e nuovi media*, Guerini, Milano 2003.

39 Consideriamo il capitolo IV di Andrea Pinotti, Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016, un'efficace prospettiva volta a individuare le situazioni in cui i media si trovano accanto ad altri, "si affiancano o si mescolano gli uni con gli altri, intrecciando tecniche e supporti, variando il loro terreno d'azione, dando vita a nuove configurazioni e nuove forme di esperienza, e ospitando immagini e procedimenti che li attraversano diagonalmente", op. cit. pp. 158-159.

capolavoro di Fritz Lang **Metropolis** (1927) in chiave techno. Da quel momento in poi la ricerca musicale del dj di Detroit procede a grandi passi verso la missione di conferire al suono pari dignità rispetto all'immagine; un preciso compito dell'artista americano, come s'è già detto, è stato quello di condurre la techno fuori dal club, spingerla verso nuovi spazi ancora inesplorati, non solo componendo **soundtrack** techno per numerosi film del cinema delle origini⁴⁰, ma anche cimentandosi nella creazione di imponenti installazioni audiovisive aventi sempre come soggetti visuali le icone della cultura occidentale inerenti il futuro, le macchine, il tempo e lo spazio. Dall'audio-scultura **Mono** ispirata al monolite di **2001. A space Odyssey** (Kubrick 1968) e presentata nel giugno 2001 al Centro per la Cultura e l'arte Contemporanea di Barcellona in occasione del Sonar Festival, fino alla costruzione nel 2015 di una retrofuturista **drum-machine** dal design ispirato all'immagine diffusa dai quotidiani statunitensi nel febbraio del 1942 della cosiddetta Battaglia di Los Angeles che alcuni ufologi accreditarono come difesa contro un UFO; chiamata **The Visitor**⁴¹, lo strumento realizzato in collaborazione con Yuri Suzuki, è composto da vecchie parti della TR-909 dello stesso Mills (una **drum-machine** semi-analogica di marca Roland), con all'interno pezzi contemporanei e all'esterno pulsanti originali dei giochi Arcade sistemati in cerchio, poiché, a detta del dj, restituiscono il senso della circolarità dei **loop**.

A conferma del rapporto sempre più stretto tra l'arte contemporanea, la cultura visuale e la cultura della audio-visione Jeff Mills è stato insignito del titolo di Chevalier des Arts et des Lettres dal Ministero francese della Cultura; il dj africano-americano, classe 1963, ha goduto della Carte Blanche conferitagli dal Louvre per due anni, essa consiste nella residenza e organizzazione di una serie di eventi a sua curatela. Figura di spicco del panorama musicale mondiale, nonché tra i fondatori a Detroit del genere techno alla fine degli anni Ottanta, è da sempre stato ispirato nelle sue composizioni dall'immaginario della fantascienza e dal medium cinematografico, indagando, a partire dal cinema degli origini, l'interazione tra immagine e suono, spazio e tempo, attraverso la tecnica del montaggio filmico in analogia con il **djing** musicale.

Nel corso dell'ultima residenza al Louvre nel biennio 2014-2015 Jeff Mills ha avuto l'opportunità di studiare in particolar modo l'opera di Rembrandt, pittore olandese vissuto nella prima metà del Seicento e molto amato dal musicista americano. Tale approfondimento è stato propedeutico al concepimento di una nuova opera per ADE 2015 – l'importante convention annuale sulle culture elettroniche ad Amsterdam in cui, a seguito di una residenza d'artista che si conclude con un'opera **site specific** (un **live techno-elettronico** in questo caso), il musicista invitato condivide in una conferenza teorica⁴² il percorso che l'ha condotto alla fase finale, rivelandone aspetti mediologici ed metodologici di grande interesse. È su quest'ultima opera che intendiamo soffermarci prima della conclusione, poiché si configura quale punto d'arrivo e di ripartenza inedito circa la rilevanza della dimensione sonora nelle forme espressive contemporanee che prevedono l'ascolto e la

40 Ricordiamo, ad esempio fra gli altri film, la colonna sonora di *Three ages* (L'amore attraverso i secoli) di Buster Keaton (1923), parodia secondo lo stesso autore di *Intolerance* (David W. Griffith, 1916) e di *Frau im Mond* (Una donna sulla luna) (Fritz Lang, 1930).

41 Visibile qui: <http://yurisuzuki.com/news/the-visitor-collaboration-with-jeff-mills/>.

42 L'intera conferenza è visibile a questo indirizzo: Jeff Mills, Interview ADE 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=yvFO18vbZXE> 2015.

visione. L'intervento finale di Mills ha luogo nella Rembrandthuis (il museo ospitato nella casa del pittore) e precisamente nella stessa stanza dove il pittore secentesco soleva dipingere e, a detta dello stesso dj, ambisce alla traduzione di un "soundscape"⁴³, attraverso la cattura dell'acustica, della luce e, infine, dell'atmosfera di quel luogo con l'intenzione di esplorare attraverso il linguaggio della techno un'altra dimensione: quella della pittura, in particolare di un quadro del 1600. Il **live-set** è della durata di un'ora e ha come **analogon** un dipinto a cui Mills si è direttamente riferito, avendolo a lungo studiato al museo del Louvre dove è esposto: **Méditation du Philosophe** dipinto da Rembrandt nel 1632. Leggiamo dalle visionarie parole di Aldous Huxley la descrizione dell'opera:

Nel Museo del Louvre è appesa una Méditation du Philosophe, il cui soggetto simbolico è né più né meno che la mente umana, con le sue feconde zone di oscurità, i suoi momenti di illuminazione intellettuale e visionaria, le sue misteriose scale che si avvolgono verso il basso e verso l'alto nell'ignoto.⁴⁴

Oggi più che in passato, le forme e i processi di traduzione da un medium ad un altro sono alla base dei linguaggi della comunicazione, della significazione vestimentaria e più in generale delle culture e degli stili urbani, delle dinamiche sociali negli spazi pubblici, e, pertanto rendono conto delle nozioni di atmosfera, **ambiance** mediale, **mediascape**, tutte condizioni che gli attuali media studies insieme ad altre discipline si stanno impegnando ad indagare in plurime direzioni.

È la musica a sviluppare un paesaggio sonoro che le è interiore: è Liszt che ha imposto questa idea del paesaggio sonoro, con una ambiguità tale che non si sa più se il suono rinvia a un paesaggio associato o se, invece, un paesaggio è talmente interiorizzato nel suono che non esiste se non in esso. ⁴⁵

Deleuze chiama in causa Liszt e il paesaggio sonoro nella sua conferenza all'Ircam del 1978 per proteggere il valore dell'ambiguità che esiste tra suono e figurazione, il quale apre alle **compossibilità** dei piani del divenire⁴⁶, cioè di un divenire-altrimenti. Anche il filosofo e musicologo Vladimir Jankélévitch nell'opera del 1961 intitolata **La Musica e l'ineffabile**, seminale per gli studi di musicologia che intrattengono un dialogo privilegiato con la filosofia del linguaggio, l'estetica e il decostruzionismo della metafisica tradizionale, si interroga su alcuni aspetti sfuggenti del musicale a partire dai quali indaga la categoria dell'alterità e del senso. È precipuamente ciò che sappiamo essere indefinibile a fondare la costruzione di un senso **altro**, naturalmente il linguaggio della musica è l'oggetto privilegiato di questa ontologia dell'ineffabile: "La musica non è la dimensione dell'ambiguità?"⁴⁷, si domanda Jankélévitch elaborando in risposta la nozione del non-so-che come spazio abitato dal musicale, è lì che avvengono le immagini musicali, è nella sua percezione che si sente il suono estendersi in spazio, darsi una forma, visualizzarsi in una semiosi illimitata. Deleuze nello scritto su Leibniz e il Barocco nel contemporaneo intitolato **La Piega**⁴⁸, si sofferma su alcuni troppi del musicale:

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Aldous Huxley, *The Doors of Perception & Heaven and Hell*, Harper Collins, New York 2009, p. 119.

⁴⁵ Gilles Deleuze, Conferenza sul tempo musicale, cit.

⁴⁶ Cfr., Gilles Deleuze, *L'image-temps* [1985], *L'immagine-tempo*. Cinema 2, Ubulibri, Milano 2004.

⁴⁷ Vladimir Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, cit., pp. 50-51.

⁴⁸ Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque* [1988], tr. it. *La piega. Leibniz e il barocco*, Einaudi, Torino 2004.

Realizzare la presenza nell'illusione (...), convertire l'illusione in presenza (...). Non è l'allucinazione a fingere la presenza: è la presenza stessa ad essere allucinatoria. 49

Una tale allucinazione, cioè una forte potenza di luce che investe l'immaginario rendendolo reale è precipuamente quanto caratterizza la pratica e l'ascolto della techno pensata in quanto **musica della visione**. Dunque una prospettiva che non verte tanto – se non ove necessario – su di una musica applicata alla visione in senso didascalico, che la descriva (laddove **della** visione è genitivo oggettivo) come accade in taluni esempi del linguaggio del videoclip musicale⁵⁰ o in alcune pratiche ad intenso grado denotativo e connotativo del **vjing**, le quali rappresentano in immagini ciò che i contenuti musicali esprimono; quanto, piuttosto, la visione come referente **della** musica techno in quanto genitivo soggettivo, allorché riteniamo che la techno in particolare sia una musica atta alla produzione di visioni. Allorché Mills spiega durante la conferenza che precede il **live** in che maniera intende tradurre un'opera pittorica in una musicale egli risponde asserendo che nella fase della composizione musicale inevitabilmente si cerca di immaginare a “cosa assomigliano i suoni”, laddove “assomigliare” in inglese è qui detto attraverso il verbo “to sound”⁵¹. In questa pratica di figurazione, non essendoci referenti visuali si procede ricercando sonorità e atmosfere che abitano lo spazio nel quale si opera.

Non c'è molto sole oggi né domani, quindi di certo non avrò l'effetto che lui ebbe dipingendo quel quadro [N.d.T. *Méditation du Philosophe*]. Dovrò cercare di immaginare cosa ha visto da quella prospettiva, la luce lì viene da sinistra, quindi probabilmente l'effetto sulla tela proviene da sinistra e credo che conferirò anche al suono questo effetto stereo da sinistra a destra, poiché c'è anche una finestra a destra in quella stanza, dunque lui si muoveva da un lato all'altro per studiare la luce... Ho bisogno di intuire lui dove era per carpire la luce e come questa modificava la tela. 52

È interessante in questo passaggio come il dj dia voce allo sforzo traduttivo intersemiotico (da un sistema di segni ad un altro) e transmediale (da un medium ad un altro) e la relativa prossemica traslata da un linguaggio, quello della pittura secentesca e in particolare di Rembrandt – tutta concentrata nello studio e nei grandi effetti prodotti dalla luce naturale – in un altro linguaggio basato su media e dispositivi radicalmente altri. Da un lato sembra concretizzarsi una ricerca di tridimensionalità del suono, quasi che l'elemento sonico possa essere l'audio del dipinto in oggetto. Il quale, peraltro, è un'opera estremamente potente e iniziatica a causa della complessa organizzazione delle parti attraversate e accecate dalla luce e di quelle avvolte in una cupa e misteriosa oscurità. È forse l'avvitamento della scala a chiocciola centrale – un tema ricorrente a quel tempo nei dipinti con soggetti santi e filosofi – a conferire elementi sonici, acustici e mistici al quadro che hanno ispirato la ricerca del musicista.

Si produce così un'operazione simbolica: la scala avvitata, la luce che si fa strada nella stanza di Rembrandt, la stessa di oggi così come di 400 anni addietro, tutti elementi che inseguono il

49 Ivi, pp. 206-207.

50 È noto, a tal proposito fra altri nel panorama italiano, il videoclip mal riuscito di Michelangelo Antonioni per il brano Fotoromanza di Gianna Nannini (1984), in cui il regista cinematografico alle prese con il linguaggio del videoclip musicale non riesce che a descrivere quanto espresso dal testo della canzone senza mai allontanarsene con le immagini, soffocando così la potenzialità iconica dell'ineffabile musicale, il quale è espressivo proprio laddove, come già citato in precedenza, “non è mai l'espressione senza ambiguità e univoca di un senso” (Vladimir Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, cit., p. 54).

51 Jeff Mills, interview ADE 2015, cit.

52 Ibidem.

“reticolo di relazioni naturali”⁵³, è allora che il tale oggetto riesce a “travalicare il quadro”⁵⁴ entrando in una spirale di significazione più vasta. E in questo movimento non sappiamo più deciderci se la scala centrale a chiocciola da cui tutto si diparte nel dipinto indica una discesa o un’ascesa. È un movimento che avviluppa per poi dispiegare, **generato**, come tutta la musica elettronica che è generativa, dagli effetti e dalle pieghe delle tracce techno, impegnate a **vedere** il tempo in spazio. Il tempo, cioè la musica, in spazio, cioè in immagine.

In quest’opera e nello studio che ha condotto l’artista alla sua realizzazione emerge la volontà di conferire alta dignità mediale alla dimensione uditiva connessa con quella visiva, restituendo il senso di un percorso giunto a maturazione: non più l’immagine didascalica e ancillare rispetto ad una canzone come talvolta avviene nel linguaggio del videoclip musicale e non il complesso linguaggio della sonorizzazione cinematografica⁵⁵, né la creazione di un paesaggio sonoro tradizionale, bensì la possibilità che uno spettatore si trovi ad **ascoltare la musica di un dipinto** – fra le tante possibili. In un certo senso l’operazione di Mills (in alcuni contesti noto con lo pseudonimo di Millsart) sembra lanciare un dispositivo che funga da inventario futuro di effetti e di pratiche interne ad una sensibilità acustica tutta da scoprire: la musica di un quadro, il suono di un’immagine.

In altre parole l’autore americano, attraverso la sua ricerca nel campo audiovisivo che qui abbiamo ripercorso **per lumina**, suggerisce la visione di uno scenario attuale e futuro dominato dalla sinestesia e dalla sincreesi, il cui episteme è il suono a partire dal quale lo spazio e l’immaginario prendono forma e si sviluppano.

BIBLIOGRAFIA

- Attimonelli Claudia, **Techno. Ritmi afrofuturisti**, Meltemi, Milano 2018.
- Barthes Roland, **L’obvie et l’obtuse. Essais critiques III** [1982], tr. it. **L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici III**, Einaudi, Torino 2001.
- Bellour Raymond, **L’entre-images. Photo, cinema, video**, La Différence, Parigi 1990.
- _____, **L’entre-images II. Mots, images**, POL/Traffic, Parigi 1999.
- Bull Michael, **Sound studies. Critical Concepts in Media and Cultural Studies**, Routledge, Londra 2013.
- Casetti Francesco, **La galassia lumière. Sette parole per il cinema che viene**, Bompiani, Milano 2015.
- Chion Michel, **L’audiovision** [1994], tr. it. **L’audiovisione**, Lindau, Torino 1997.
- Deleuze Gilles, **Conférence sur le Temps Musical** [1978], tr. it. **Conferenza sul tempo musicale**, IRCAM, Parigi 1978.
- _____, **L’image-temps** [1985], tr. it. **L’immagine-tempo. Cinema 2**, Ubulibri, Milano 2004.
- _____, **Le pli. Leibniz et le baroque** [1988], tr. it. **La piega. Leibniz e il barocco**, Einaudi, Torino 2004.
- Durand Gilbert, **Les structures anthropologiques de l’Imaginaire** [1963], tr. it. **Le strutture antropologiche dell’immaginario**, Dedalo, Bari 1972.
- Dyson Frances, **Ethereal Transmissions: The "Tele" of Phone**, in **Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture**, University of California Press, Berkeley 2009.
- Fabbri Franco, **Il suono in cui viviamo**, Arcana, Roma 2002.

53 Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, cit. pp. 207.

54 Ibidem.

55 Cfr. Michel Chion, *L’audiovision* [1994], tr. it. *L’audiovisione*, Lindau, Torino 1997.

- Goethe Johann Wolfgang, *Zur Farbelehre* [1810], tr. it. *Dalla dottrina dei colori*, Demetra, Verona 1995.
- Grusin Richard, Bolter Jay Dave, *Remediation. Understanding new media* [1999], tr. it. *Remediation. Competizione e integrazione fra media vecchi e nuovi media*, Guerini, Milano 2003.
- Huxley Aldous, *The Doors of Perception & Heaven and Hell*, Harper Collins, New York 2009.
- Jankélévitch Vladimir, *La musique et l'ineffable* [1961], tr. it. *La musica e l'ineffabile*, Bompiani, Milano 2001.
- Kandinsky Wassily, *Der Gelbe Klang* 1912], tr. it. *Il suono giallo*, in W. Kandinsky, F. Marc, *Il cavaliere azzurro*, De Donato, Bari 1976.
- Lomuto Michele, Ponzio Augusto, *Semiotica della musica. Introduzione al linguaggio musicale*, Graphis, Bari 1997.
- McLuhan Marshall H., Fiore Quentin, *The medium is the MESSAGE* [1967], Penguin Books, Toronto 2003.
- McLuhan Marshall H., *The Playboy Interview: Marshall McLuhan. A candid conversation with the high priest of popcult and metaphysician of media* [1969], tr. it. *Intervista a Playboy. Un dialogo diretto con il gran sacerdote della cultura pop e il metafisico dei media*, Franco Angeli, Milano 2013.
- _____, *D'œil à oreille* [1977], tr. it. *Dall'occhio all'orecchio*, Armando Editore, Roma 1982.
- Pinotti Andrea, Somaini Antonio, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.
- Pogliani Alessandro, *Biografia di Jeff Mills*, <http://sentireascoltare.com/artisti/jeff-mills/> 2016.
- Russolo Luigi, *L'arte dei rumori*, Nuovi Equilibri, Viterbo 2009.
- Schafer Raymond Murray, *The Soundscape* [1977], tr. it. *Il paesaggio sonoro*, Lim, Lucca 1998.
- Toop David, *Sinister resonance. The mediuship of the listener*, Coninum, Londra 2010.
- _____, *Art of Silence*, in *Sinister resonance. The mediuship of the listener*, Coninum, Londra 2010.
- Zlatopolsky Ashley, *Behind the groove. The Ron Murphy story*, Redbullmusicacademy, <http://daily.redbullmusicacademy.com/2015/05/ron-murphy-feature> 2015.

Interviste, interventi, performance

- Mills Jeff, *Reaching out with Jeff Mills*, Intervista di Benedikt Laube, www.ele-mental.org 1994.
- _____, *Man from tomorrow. Tresor Berlin*, Interview, dctp Prime Time, <https://www.youtube.com/watch?v=i914F1yWkN4>.
- _____, *Track 1. Cd 1*, in Walter Huegli, (a cura di), *Raw Music Material. Electronic Music Djs Today*, Scalo, Zurich-Berlin-New York 2002.
- _____, *Intervento/performance Eclipse*, New York, https://www.youtube.com/watch?v=QjJx5Beo_-0 2010.
- _____, *Interview ADE 2015*, <https://www.youtube.com/watch?v=yvFO18vbZXE> 2015.
- Murphy Ron, *Legendary Mastering Engineer Ron Murphy talks about cutting records for Techno's finest*, Soundcloud, <https://soundcloud.com/rescued-from-the-fire/legendary-mastering-engineer-ron-murphy-talks-about-cutting-records-for-technos-finest> 2015.

Discografia

Album

- Miller Paul, aka Dj Spooky That Subliminal Kid, *Birth of a Nation / Rebirth of a Nation*, 2006.
- Mills Jeff, *Metropolis*, Axis 2000.

Singoli

- Kraftwerk, *Tongebirge* in *Ralf und Florian*, Philips-Vertigo 1973.
- Mills Jeff, *Cycle 30*, Axis 1994.

Compilation

- Folds & Rhizomes for Gilles Deleuze*, Sub Rosa 1995.
- In memoriam Gilles Deleuze*, Mille Plateaux 1996.

Iconografia

Blanqui Dominique, **Bronchus 1**, <http://lapanacee.org/fr/oeuvre/autechre-bronchus-one1-604>.

Mills Jeff, **Mono**, 2001.

Mills Jeff, Suszuki Yuri, **The Visitor**, <http://yurisuzuki.com/news/the-visitor-collaboration-with-jeff-mills/> 2015.

Ratniks Martin, **Spectrosphere** <http://lapanacee.org/fr/oeuvre/spectrosphere> .

Rembrandt, **Méditation du Philosophe**, 1632.

Samson Bettina, <http://lapanacee.org/fr/oeuvre/kraftwerk-klingenberg-sonagramm>

-----, Galleria Sultana: <http://www.galeriesultana.com/content/4-artists/12-bettina-samson/yinterception-2web.jpg> .

Video e filmografia

Antonioni Michelangelo, **Fotoromanza** di Gianna Nannini, 1984.

Griffith David W., **Birth of a Nation**, 1916.

-----, **Intolerance**, 1916.

Keaton Buster, **Three ages (L'amore attraverso i secoli)**, 1923.

Kubrick Stanley, **2001. A space Odyssey (2001 Odissea nello spazio)**, 1968.

Lang Fritz, **Metropolis**, 1927.

-----, **Frau im Mond (Una donna sulla luna)**, 1930.