

Elena Biserna

PRISM (Aix Marseille Univ, CNRS, PRISM, Marseille, France)

Verso un'espansione di campo. Musiche e ascolti peripatetici negli anni 60

Published in *Sonic Arts. Tra esperienza percettiva e ascolto attivo*. Edited by Caterina Tomeo.
Rome : Castelveccchi, 2019, pp. 91-110.

Nel campo degli studi sul suono il cammino è associato, in primo luogo, all'espressione "passeggiata sonora". Questo termine è introdotto per la prima volta all'interno del World Soundscape Project, un progetto di ricerca dedicato allo studio e alla documentazione del paesaggio sonoro fondato dal musicologo Raymond Murray Schafer alla Simon Fraser University di Vancouver alla fine degli anni 60. La compositrice Hildegard Westerkamp lo definisce in questo modo: "ogni escursione il cui scopo principale è ascoltare l'ambiente. Si tratta di esporre le nostre orecchie a ogni suono che ci circonda, poco importa dove siamo."¹ Il percorso può essere realizzato da soli, in gruppo, con una guida o attraverso una mappa, registrando, interagendo con l'ambiente o semplicemente ascoltando: "non importa quale forma assuma una passeggiata sonora, il suo scopo è la riscoperta e la riattivazione del nostro senso dell'udito."² Il termine è oggi adottato per un insieme di pratiche sospese fra vocazione estetica e di ricerca che presentano approcci, strategie, forme e dispositivi eterogenei e che talvolta si allontanano dalle prospettive dell'ecologia acustica.³ Ciò che accomuna queste pratiche è la volontà di proporre delle esperienze partecipative di esplorazione dello spazio attraverso l'ascolto.⁴

¹ Hildegard Westerkamp, "Soundwalking." *Sound Heritage*, 3 (4) 1974, p. 18 (traduzione mia). Schafer definisce due pratiche diverse: la "listening walk", "simply a walk with a concentration on listening" e la "soundwalk", "an exploration of the soundscape of a given area using a score as a guide. This might also contain ear training exercises." Raymond Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester 1994, pp. 212-213.

² Hildegard Westerkamp, "Soundwalking," cit., p. 18.

³ All'interno del gruppo canadese si possono riscontrare approcci diversi ma, nella prospettiva didattica ed etica di Schafer, le pratiche legate al *soundwalking* sono pensate soprattutto come "esperienze educative": esercizi di sensibilizzazione all'ascolto dell'ambiente in contrasto con la visualità che guida i nostri movimenti nell'esperienza quotidiana.

⁴ Diversi articoli sono stati pubblicati su queste pratiche. Si veda, fra gli altri: Andra McCartney, "Soundwalking: Creating Moving Environmental Sound Narratives," in Sumanth Gopinath, Jason Stanyek (a cura di), *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies*, Oxford University Press, Oxford 2014; Andra McCartney, "Soundwalking and Improvisation," *ImprovCommunity*, maggio 2010, http://www.improvcommunity.ca/sites/improvcommunity.ca/files/research_collection/458/soundwalking_and_improvisation.pdf (ultimo accesso 20/05/2018); John Levack Drever, "Soundwalking: Aural Excursions into the Everyday," in James Saunders (a cura di), *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*, Ashgate 2009, pp. 163-192 e il mio "Mediated Listening Paths: Breaking the Auditory Bubble," *Audio Mobility, Wi: Journal of Mobile Media* 9, 2

Nel corso degli anni 60, però, quando la definizione stessa di passeggiata sonora era ancora da inventare, da una parte e dall'altra dell'Atlantico alcuni compositori e musicisti iniziano a camminare e, così facendo, esplorano i margini della musica, trasgrediscono i confini dei suoi spazi e oltrepassano i suoi strumenti, le sue pratiche, le sue definizioni. Queste ricerche peripatetiche introducono, e spesso in modo particolarmente radicale, alcune delle aperture che ritroviamo al centro delle arti visive contemporanee e della costellazione di pratiche che, qualche decennio dopo, saranno definite (e poi storicizzate e istituzionalizzate) con il termine – problematico e spesso contestato, ma ormai completamente assimilato nel vocabolario del sistema dell'arte⁵ – *sound art*: il rapporto allo spazio e al contesto, la trasgressione delle forme e delle specificità artistiche, la processualità e l'indeterminazione, la ridefinizione della nozione stessa di "opera" che ne consegue.

Questo saggio ripercorre queste aperture esaminando la presenza e gli usi del cammino in alcune esperienze musicali degli anni 60. Interpretando il cammino come atto relazionale e contestuale di esplorazione, riappropriazione e riscrittura degli spazi (sonori), indagheremo la sua genealogia nella ricerca musicale per interrogare, più in generale, la sua "espansione di campo"⁶ e il suo investimento dell'urbano e della sfera quotidiana, nella loro contingenza, nei loro ritmi, nel loro divenire, nelle loro dinamiche sociali, culturali e politiche.

Il cammino come relazione

*Questa attività [il cammino] ha significato solo in relazione all'ambiente circostante e in articolazione alle situazioni che mobilita. Il fatto è che camminare non consiste solo nel muoversi nella città ma a imbarcarsi con essa: con il terreno sotto i piedi, con gli altri nelle vicinanze, con l'atmosfera come stimolante.*⁷

In questa frase Jean-Paul Thibaud condensa alcune delle linee di pensiero che ritornano in modo particolarmente ricorrente nella vasta letteratura interdisciplinare dedicata al cammino nello spazio urbano nel corso dell'ultimo secolo – dalle scienze sociali e antropologiche alla filosofia, dagli studi culturali

(2015) <http://wi.mobilities.ca/elena-biserna-mediated-listening-paths-breaking-the-auditory-bubble/> (ultimo accesso 20/05/2018).

⁵ Molti degli artisti che sono considerati fra i pionieri della *sound art* hanno rifiutato questa etichetta. Fra questi interventi, la presa di posizione più celebre è quella proposta da Max Neuhaus nel suo testo di introduzione al catalogo della mostra *Volume. Bed of Sound* al P.S.1 Contemporary Art Center di New York nel 2000. L'artista critica la costruzione della categoria "sound art" sulla base della *medium specificity*, dell'uso del suono come medium artistico (Max Neuhaus, *Sound Art?*, 2000, <http://www.max-neuhaus.info/soundworks/soundart/SoundArt.htm>, ultimo accesso 20/05/2018). Fra gli interventi recenti si veda: G. Douglas Barrett, *After Sound. Toward a Critical Music*, Bloomsbury, New York-Londra 2016.

⁶ Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," *October*, vol. 8, 1979, pp. 30-44.

⁷ Jean-Paul Thibaud, "Je, Tu, Il. La marche aux trois personnes," *Urbanisme*, n. 359, 2008, pp. 63-65 (traduzione mia).

all'urbanistica. In molti di questi studi il cammino diviene quasi una sineddoche delle pratiche quotidiane e dell'abitare *tout-court*, un emblema dell'esperienza nello spazio urbano. Nella diversità delle prospettive, delle metodologie e delle impostazioni teoriche, infatti, questi studi convergono su una cosa: l'irriducibilità del camminare alla dimensione meramente funzionale di spostamento da un punto all'altro. Il cammino, al contrario, sembra configurarsi come modalità privilegiata per entrare in relazione con l'urbano e interagire con la mobilità della città stessa, delle sue trasformazioni fisiche e immateriali.

Come sottolinea Thibaud, camminare è prima di tutto una pratica relazionale, una modalità di partecipazione all'urbano che si realizza su più piani. "Con il suolo sotto i piedi": il cammino come relazione corporea, fisica, incarnata all'ambiente – "il trionfo del corpo", per utilizzare le parole dell'antropologo David Le Breton, "un costante mettere in gioco il senso e i sensi."⁸ "Con l'atmosfera come stimolante": camminare come pratica che ci immerge nella città e nelle sue atmosfere visive, sonore, tattili, olfattive – un'"apertura al godimento del mondo", per continuare con Le Breton, "un corpo a corpo con il *milieu*."⁹ E infine "con gli altri in prossimità": camminare come modo di "essere presenti nello spazio pubblico"¹⁰, di partecipare alle dinamiche di condivisione degli spazi e di esporsi alla differenza e all'alterità che caratterizzano la condizione urbana.¹¹

Allo stesso tempo, il percorso – primo segno antropico di demarcazione, appropriazione e mappatura del territorio¹² – è anche una pratica spazializzante, di produzione dello spazio e della città. Camminare ci consente di praticare e abitare lo spazio urbano nei suoi aspetti individuali, locali e personali e di riappropriarci dell'ordine spaziale imposto e predeterminato. Come ci ricorda Michel de Certeau nell'*Invenzione del quotidiano*, l'organizzazione spaziale configura una serie di possibilità e interdizioni che il pedone attualizza, fa emergere, evidenzia, ma può anche negare, ridefinire, reinventare.¹³ Il cammino, quindi, è anche un modo per riscrivere i significati e le strutture materiali dello spazio: un processo di "lettura-scrittura" spaziale – come propone Jean-François

⁸ David Le Breton, *Eloge de la marche*, Métailié, Parigi 2000, pp. 121-22.

⁹ Idem, p. 78.

¹⁰ Jan Gehl, *Life Between Buildings: Using Public Space* (1971), Arkitektens Forlag, Copenhagen 2001, p. 135.

¹¹ Questa prospettiva è particolarmente presente nei contributi provenienti dalle scienze sociali. Si veda, fra gli altri: Franco La Cecla, *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Laterza, Roma 1988; Rebecca Solnit, *Wanderlust. A History of Walking*, Penguin, Londra 2001. Sulla strada e i marciapiedi come luoghi privilegiati di incontro sociale: Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, New York 1961. Sulla differenza e l'incontro con l'alterità come base della vita democratica: Richard Sennett, *The Fall of Public Man: On the Social Psychology of Capitalism*, Cambridge University Press, Cambridge 1977 e Iris Marion Young, *Justice and The Politics of Difference*, Princeton University Press, Princeton 1990.

¹² Francesco Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino 2006.

¹³ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I Arts de faire*, Union générale d'éditions, Parigi 1980.

Augoyard – attraverso cui ce ne riappropriamo, in un processo collettivo, dinamico e dialettico.¹⁴

Osservare, percepire, leggere il divenire urbano, inscrivere il proprio corpo nel tessuto del mondo, vivere e abitare la città, riappropriarsi dell'ordine spaziale imposto e pre-scritto, partecipare alla sfera pubblica e alla differenza: la micro-pratica quotidiana del cammino emerge come una costellazione di diverse (e complementari) possibilità relazionali con l'“urbano”, su un piano che è al contempo fisico, percettivo, sensoriale, psichico, sociale e politico.

Non sembra quindi un caso se nelle arti visive le pratiche peripatetiche e le figure viandanti sono così ricorrenti, a partire dalle prime incursioni dadaiste a Parigi, passando per i situazionisti per arrivare ad artisti contemporanei come Francis Alÿs o il collettivo italiano Stalker.¹⁵ Questa centralità è legata proprio al suo ruolo di mediazione fra individuo e ambiente.

Camminare, infatti, non è una tecnica artistica. Al contrario, si tratta di un'azione che non richiede alcun virtuosismo, alcuna capacità particolare. Un'azione spesso considerata come innata e naturale. Nelle arti, soprattutto a partire dagli anni 60, diventa una sorta di paradigma di un interesse più ampio per l'azione ordinaria – o meglio “infra-ordinaria”¹⁶ – che caratterizza alcune tendenze del periodo, dalla danza alle arti visive. D'altra parte, camminare diventa per gli artisti una tattica corporea, situata, relazionale che li porta – materialmente e simbolicamente – ad abbandonare i contesti di produzione e presentazione dell'arte per investire la realtà e gli spazi quotidiani. Sin dalle prime esperienze dadaiste, come ricorda lo storico dell'arte Jean Paul Ardenne, camminare è prima di tutto un atto di presenza nello spazio urbano.¹⁷ Col situazionismo, poi, attraverso la *dérive*, camminare diventa anche una pratica dissensuale che mira sia allo studio sia ad una trasformazione radicale dell'ambiente della vita quotidiana, del suo funzionalismo, delle sue regolamentazioni, della sua alienazione.

⁹ Jean-Francois Augoyard, *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Editions du Seuil, Parigi 1979. Per una lettura in chiave uditiva dei contributi di Michel de Certeau e Jean-François Augoyard si veda: Brandon LaBelle, “Sidewalk: Steps, Gait, and Rhythmic Journey-Form,” in Id., *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life*, Continuum, New York 2010, pp. 87-125.

¹⁰ La bibliografia sul cammino nelle arti visive è piuttosto ampia. Si veda: Karen O'Rourke, *Walking and Mapping: Artists as Cartographers*, MIT Press, Cambridge-Londra 2013; David Evans (a cura di), *The Art of Walking. A field guide*, Black Dog, Londra 2012; Thierry Davila, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Regard, Parigi 2002; Francesco Careri, *Walkscapes*. cit.; Christel Hollevoet, “Quand l'objet de l'art est la démarche. Flânerie, dérive et autres déambulations,” *Exposé. Pertes d'inscription*, 2 (1995), pp. 112-123; Christel Hollevoet, “Déambulations dans la ville, de la flânerie et la dérive. L'appréhension de l'espace urbain dans Fluxus et l'art conceptuel,” *Parachute*, 68 (1992), pp. 21-25. Tra i cataloghi di mostre: Daniel Arasse (a cura di), *Un siècle d'arpenteurs. Les figures de la marche*, RMN-Musée Picasso, Antibes 2000; *NowHere: Walking and Thinking and Walking*, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek 1996; Stuart Horodner (a cura di), *Walk Ways*, Independent Curators, New York 2002.

¹⁶ George Perec, *L'Infra-ordinaire*, Editions Seuil, Parigi 1989.

¹⁷ Paul Ardenne, *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Flammarion, Parigi 2004, pp. 88-89.

E così, camminare come un gesto estetico introduce delle espansioni della nozione stessa di arte. Si tratta di espandere le pratiche dell'arte per includere gesti e azioni non artistiche, o addirittura anti-artistiche. Si tratta di ridimensionare o rifiutare la priorità della forma per concentrarsi sulla situazione e sul processo di attualizzazione dell'arte. Si tratta di abbandonare le istituzioni per rivendicare lo spazio pubblico come campo di intervento – per “imbarcarsi con la città”, come scrive Thibaud.

Musiche peripatetiche

Questa interazione relazionale con lo spazio urbano, questa adozione di pratiche e gesti quotidiani, non restano appannaggio degli artisti visivi ma, nel clima di ridefinizione programmatica dei confini disciplinari e delle specificità artistiche tipico di questi anni, inizia ad essere esplorata anche da compositori e musicisti.

Il cammino è spesso proposto nelle partiture verbali e grafiche degli artisti affiliati a Fluxus, come George Brecht, Alison Knowles, Dick Higgins, Milan Knizak, Ben Patterson, Yoko Ono o La Monte Young: delle *score* centrate su azioni banali e triviali che sfidano ogni nozione di originalità, d'autorialità e di autenticità aprendo l'arte a pratiche e oggetti quotidiani così come a una pluralità di realizzazioni possibili. In *Theatre Music* (1963), ad esempio, il compositore giapponese Takehisa Kosugi accosta il disegno di una spirale di impronte di piede alla semplice indicazione "Continua a camminare con attenzione" proponendo di rifocalizzare l'attenzione sul passo e sul cammino come atto musicale.¹⁸ Questa attenzione è al centro anche di *Gångsång* (1962) di Dick Higgins, una sorta di visione al microscopio delle micro-azioni alla base del cammino:

*Un piede in avanti. Trasferisci il peso su questo piede. Porta avanti un altro piede. Trasferisci il peso su questo piede. Ripeti tutte le volte che desideri.*¹⁹

Se queste due *score* sono state principalmente interpretate in dei contesti artistici, altri artisti decidono di abbandonare esplicitamente il palco proponendo delle esperienze performative itineranti che concretizzano in modo più diretto il rifiuto dell'autonomia dell'arte per l'azione diretta nella vita quotidiana difeso da Fluxus.

Proprio a questo sembra mirare Philip Corner – compositore affiliato a Fluxus e collaboratore del Judson Dance Theatre a New York – con la *score* di *4th Finale* (1962). I performer sono invitati a scendere dal palco per “muoversi in gruppo, fuori dal palco, attraverso il pubblico, oltre il pubblico” e a guidarlo “il più

¹⁸ Takehisa Kosugi, *Theatre Music*, 1963, *Fluxyearbox*, Fluxus Editions.

¹⁹ Dick Higgins, *Gångsång*, *For Ben Patterson*, 1963, in *Jefferson's Birthday*, Something Else Press, New York, 1965 (traduzione mia).

lontano possibile.”²⁰ Il pezzo fu eseguito per la prima volta al Carnegie Hall Fluxconcert nel 1964, dove Kuniharu Akiyama condusse la Fluxus Symphony Orchestra giù dal palco e fuori dalla sala da concerto in una sorta di “processione improvvisata”, come ricorda il compositore.²¹

Se Corner invita una formazione strumentale a fuoriuscire dalla sala da concerto per investire lo spazio urbano, qualche anno dopo, in Italia, il compositore Giuseppe Chiari ci propone di andare oltre, per suonare la città, i suoi spazi, i suoi materiali, con i suoi abitanti. Nel testo/partitura *Suonare la città* (1965), Chiari scrive:

*suonare la città è – può essere – anche suonare per – attraverso –
nella città
ma suonare la città può anche essere suonare (complemento oggetto)
la città. dove la città è l'oggetto che riceve l'azione del suonare.
dove la città sostituisce la parola violino
nell'espressione
suonare il violino
suonare la città
invece che suonare il violino
la città quindi come strumento
come strumento musicale.*²²

Per Chiari l'obiettivo di questo intervento è molto chiaro, lo scrive sei volte in lettere maiuscole: si tratta di “STONARE”. Stonare, creare delle interferenze, infiltrarsi nei ritmi regolamentati dello spazio pubblico per sovvertire l'ordine imposto alla vita quotidiana e aprire spazi per una sperimentazione condivisa. Si tratta, come continua, di “interrompere un concerto, un concerto di gente che convenzionalmente suona a memoria uno stesso spartito.”²³

Un'occasione per mettere in atto queste intenzioni è fornita dalla manifestazione *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana* curato da Luciano Caramel, Ugo Mulas, e Bruno Munari a Como nel 1969, dove Chiari presenta l'azione *Suonano la città*.²⁴ In un'intervista con Girolamo de Simone, il compositore racconta:

[...] propongo di suonare la città, dove praticamente alcuni mi seguono nel fatto di sbattere le persiane, altri mi seguono nel regalare chitarre, altri mi

²⁰ Philip Corner, *4th Finale* (1962), MoMa, <https://www.moma.org/collection/works/127341> (ultima consultazione 13/01/2018, traduzione mia). Pubblicata in *The Four Suits*, Something Else Press, New York 1965.

²¹ Philip Corner, “of New Brunswick. Rutgers U. and Dick Higgins. in that order,” in Geoffrey Hendricks (a cura di), *Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia, and Rutgers University 1958-1972*, Rutgers University Press, New Brunswick 2003, p. 108.

²² Giuseppe Chiari, “Suonare la città,” (1965) in Id., *Il metodo per suonare*, Martano Editore, Torino 1976.

²³ Ibidem.

²⁴ Si veda il catalogo: Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari, *Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, Editrice Cesare Nani, Como 1970.

*seguono nel far scendere una corda dal campanile, corda che diventa poi da tirare... do una libertà quasi totale anche di suonare dei pianoforti e di suonare gli oggetti: principalmente le cancellate, le persiane. Però il tutto avviene in un Festival organizzato che viene preso e accettato come una festa. Ovviamente il tutto è stato rifatto, ad esempio nella cittadina di Certaldo, dove ha preso di più l'aria di una improvvisazione libera.*²⁵

Nell'intervista, Chiari sembra evidenziare i limiti posti dalla cornice artistica al potenziale di questa azione. Nel testo *Suonare la città*, infatti, Chiari non solo abbandona le istituzioni della musica per intervenire nello spazio pubblico, non solo decide di collaborare con gli abitanti, non solo propone gesti extramusicali (come battere le persiane, i cancelli di metallo, ecc.) ma mette direttamente in discussione la condizione urbana nella sua integralità: le sue limitazioni, le sue codificazioni, le sue regolamentazioni. In definitiva, suonare la città è per Chiari un gioioso sovvertimento dell'ordine (uditivo) imposto, un atto contestuale di riscrittura dell'urbano e dei suoi sensi, l'attivazione di una creatività diluita nelle pratiche sociali. Al di là di ogni cornice estetica, la città, nella sua dimensione fisica, sociale e politica, diventa contesto e materiale, diventa uno strumento espanso.

Negli stessi anni, azioni simili sono portate avanti in Inghilterra tra i membri della Scratch Orchestra. Ispirandosi alle ricerche di John Cage e Fluxus, il collettivo fondato nel 1969 da Cornelius Cardew, Michael Parsons e Howard Skempton portò avanti delle ricerche improntate all'improvvisazione, all'indeterminazione, all'apertura radicalizzando ulteriormente la ridefinizione delle divisioni fra compositore, performer e pubblico. La dimensione collettiva e l'attitudine inclusiva e partecipativa della Scratch portò il collettivo non solo a sconfinare programmaticamente dagli spazi deputati alla produzione e ricezione musicale, ma anche a porsi un'agenda politica molto più esplicita.²⁶

Anche nella Scratch Orchestra, il cammino appare in diverse *score*, ma l'evento forse più eclatante in questo senso è la *Richmond Journey* (1970), "composta" da Psi Ellison and Stefan Szczelkun e descritta nella partizione come "un concerto di un giorno pensato come un viaggio attraverso Richmond."²⁷ In un sabato di maggio, i membri del collettivo investono questo quartiere seguendo un percorso pensato come allegoria di una rivolta. L'itinerario era diviso in sette nodi, corrispondenti a delle aree del quartiere, per terminare ai Kew Gardens. Ad ogni nodo, un diverso componente del gruppo proponeva delle azioni, in forma di *score* e istruzioni, da eseguire collettivamente. Stefan Szczelkun ricorda gli elementi alla base dell'intervento:

²⁵ "Ho suonato cinque o sei sassi. Convers/azione tra Giuseppe Chiari e Girolamo De Simone," *Konsequenz*, 13/06, XIII, Liguori Editore, Napoli 2006, 69-83.

²⁶ Sulle relazioni fra Scratch Orchestra e arti visive, si veda: Michael Parson, "The Scratch Orchestra and Visual Arts," *Leonardo Music Journal*, 11, 2001, pp. 5-11.

²⁷ Stefan Szczelkun, "Richmond Journey" (1970), *maydayrooms*, <http://maydayrooms.org/archives/the-scratch-orchestra/so-documents/> (ultimo accesso 13/01/2018).

Abbiamo iniziato tentando di rompere l'atmosfera claustrofobica della normalità capitalista: Richmond High Street doveva essere sconvolta! Avremmo poi reso omaggio ai nostri antenati prima di salire attraverso il quartiere residenziale – reclutando sfiniti impiegati di ufficio. I nostri ranghi sempre più numerosi avrebbero continuato fino alla cima della collina, a Richmond Park, per celebrare il nostro legame con la natura e reclamare le vette. Dopo una pausa per mangiare saremmo scesi attraverso i ripidi prati del Tamigi e avremmo seguito il grande fiume fino alla nostra destinazione – quell'archivio benevolo della flora della terra, i Kew Gardens. L'allegoria consisteva in un'immagine di crescita, fioritura, semina e dispersione legata a delle idee di rinnovamento politico. Questo sarebbe stato realizzato attraverso una serie di movimenti paragonabili a quelli di una sinfonia che avrebbe esplorato una sequenza di stati d'animo ed emozioni.²⁸

Come il testo di Chiari, l'evento mirava a inserirsi nella vita del quartiere per sovvertirla attraverso azioni che potremmo paragonare alle “situazioni costruite” situazioniste: un “momento di vita deliberatamente e concretamente costruito attraverso l'organizzazione collettiva di un'atmosfera unitaria e di un gioco di eventi.”²⁹ Questa volontà intrusiva è particolarmente esplicita in alcune delle azioni proposte, come l'intervento nei negozi di Richmond High Street, la zona commerciale di questo quartiere borghese, o l'idea di risvegliare l'area residenziale suonando ai campanelli, bussando alle porte ecc. Allo stesso tempo, fra le istruzioni della partitura generale, troviamo anche indicazioni che invitano a una forte consapevolezza ambientale come: “Attenzione acuta (l'ascolto dovrebbe avere una parte importante).”³⁰

Infatti, nella storia della Scratch Orchestra, la *Richmond Journey* è interpretata come l'inizio di un cambiamento degli orientamenti del gruppo verso degli “eventi ambientali.”³¹ Curiosamente, un secondo esempio di questo passaggio è *Walk* (1969) di Michael Parsons, un'altra *score* che, come il titolo suggerisce, ruota attorno al cammino. Messa in atto nella hall della Houston Station a Londra solo pochi giorni dopo la *Richmond Journey*, il 23 maggio 1970, *Walk* è una partitura verbale per un numero indeterminato di interpreti in uno spazio aperto. I performer devono semplicemente camminare e rimanere fermi fra alcuni punti selezionati nello spazio, modulando il ritmo del cammino e la durata delle pause attraverso dei numeri assegnati casualmente. La composizione non implica, dunque, alcuna produzione sonora ma propone piuttosto una coreografia silenziosa basata su azioni quotidiane in un contesto

²⁸ Stefan Szczelkun, *The Scratch Orchestra*, <http://www.stefan-szczelkun.org.uk/phd102.htm> (ultimo accesso 13/01/2018, traduzione mia).

²⁹ “Définitions”, in *Internationale situationniste*, n. 1, giugno 1958, p. 12, ripubblicato in Mirella Bandini, *L'estetico il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948/1957*, Costa & Nolan, Ancona-Milano 1999, p. 295.

³⁰ Stefan Szczelkun, “Richmond Journey” (1970), cit. (traduzione mia).

³¹ Rob Eley, “A History of the Scratch Orchestra”, in Cornelius Cardew, *Stockhausen Serves Imperialism* (1974), Ubuclassics 2004, p. 16 (traduzione mia).

quotidiano: un intervento non annunciato pensato per diluirsi nella vita della stazione in modalità che oggi potremmo definire da “flash mob”.³²

La Scratch Orchestra fu anche il terreno di formazione per altri sottogruppi, alcuni dei quali interessati a intervenire nello spazio pubblico con azioni non annunciate e itineranti, come gli Slippery Merchants. Uno dei componenti di questa formazione, Hugh Shrapnel, nella serie di “Improvisation rites” *Nature Study Notes*, propone di camminare lungo il Tamigi a Londra, a partire dal Greenwich Pier per arrivare al Gaswork di Woolwich, di raccogliere ogni oggetto strano incontrato lungo il percorso e di produrre suoni in ogni modo con i materiali raccolti.³³ In questo “rito”, quindi, all'espansione dei contesti della musica nello spazio urbano si accompagna un'espansione dei mezzi per fare musica. L'ambiente diviene una sorta di strumento da attraversare in cui qualunque oggetto trovato può divenire una sorgente musicale.

Anche nella Scratch, quindi, camminare sembra diventare, in modo quasi programmatico, una tattica di intervento nello spazio pubblico che porta il gruppo ad abbracciare delle modalità operative *in situ* diluite nella sfera sociale. In tutti questi interventi, l'agire musicale si inserisce nelle dinamiche urbane e le integra, le investe, le perturba, le scardina perché, come afferma Giuseppe Chiari:

*Suonare la città ha senso in arte – come un qualsiasi gesto artistico –
se è un gesto polemico
qualora fosse un gesto non polemico è solo
musica da palazzo
fuori – per un attimo
eccezionalmente –
dal palazzo.*³⁴

Il mondo come una musica da attraversare

Negli stessi anni e negli stessi ambienti, altri compositori e musicisti propongono di camminare nello spazio urbano come un'esperienza musicale in sé, che non richiede altro intervento se non l'invito fatto dall'artista all'ascolto.

³² Lo stesso compositore più recentemente ha proposto un concerto *site-specific* per Canary Wharf che diventa anche una passeggiata di un'ora nell'area. *Echo Piece* (2009) è un pezzo ambientale eseguito da un numero di musicisti che percorrono lo spazio esplorandone le proprietà acustiche. I musicisti suonano delle note singole con degli strumenti a fiato – trombe, corni e tromboni – generando echi attraverso l'interazione con le superfici riflettenti degli edifici adiacenti, in una forma aperta e variabile. Con *Echo Piece*, quindi, Parsons ritorna a strumenti tradizionali, ma il processo compositivo prende in considerazione il movimento dei musicisti nello spazio e la loro interazione acustica con l'ambiente attivando il contesto.

³³ Hugh Shrapnel, *HMSIR43* (1969), From *Nature Study Notes*. Pubblicato in LMC (a cura di), *The Scratch Orchestra - 25 Years From Scratch*, p. 14. Il testo originale recita: “Walk down the riverside path from Greenwich Pier, past the National College, the Little Trinity Hospital, the Power Station, to the Gasworks at Woolwich, picking up en route odd items, such as driftwood, scrap metal, etc. Make sounds in any way with the items picked up.”

³⁴ Giuseppe Chiari, “Suonare la città”, cit.

A dire il vero, la prima volta che un artista ci invita a “attraversare una grande capitale moderna, con le orecchie più attente che gli occhi” è agli inizi del XX secolo, nel famoso manifesto *L'Arte dei rumori* di Luigi Russolo. In questo testo, Russolo proclama la musicalità e il carattere estetico del suono urbano e ci invita a immergerci nel flusso sonoro del mondo attraversandolo:

Attraversiamo una grande capitale moderna, con le orecchie più attente che gli occhi, e godremo nel distinguere i risucchi d'acqua, d'aria o di gas nei tubi metallici, il borbottio dei motori che fiantano e pulsano con una indiscutibile animalità, il palpitare delle valvole, l'andirivieni degli stantuffi, gli stridori delle seghe meccaniche, i balzi dei tram sulle rotaie, lo schioccar delle fruste, il garrire delle tende e delle bandiere. Ci divertiremo ad orchestrare idealmente insieme il fragore delle saracinesche dei negozi, le porte sbatacchianti, il brusio e lo scalpiccio delle folle, i diversi frastuoni delle stazioni delle ferriere, delle filande, delle tipografie, delle centrali elettriche e delle ferrovie sotterranee.³⁵

Nel manifesto Russolo ci invita a orchestrare i suoni caratteristici della metropoli di inizio secolo – i rumori dei trasporti pubblici, delle industrie e dei negozi – semplicemente percorrendola. Come sappiamo, però, nella pratica questo invito si risolve in una “rappresentazione” del rumore urbano e in una sala da concerto: Russolo costruì la sua celebre serie di intonarumori per riprodurre meccanicamente una gamma di rumori urbani in setting orchestrali tradizionali. Bisognerà attendere la metà degli anni 60 per trovare degli artisti che inizino a prendere sul serio l'invito di Russolo.

Uno dei primi a farlo è ancora una volta Philip Corner, che a metà degli anni 60 segue le istruzioni di Russolo alla lettera e, durante una normale serata di concerti con altri compositori, accompagna il pubblico in una passeggiata attorno all'isolato per ascoltare l'ambiente urbano.³⁶ L'eloquente titolo del pezzo è *I Can Walk Thru The World As Music (A Concert)*.³⁷ Nella partitura pubblicata da Pari Editori & Dispari nel 1987 ritroviamo il disegno della sala da concerto e l'indicazione di un percorso. Il pubblico era accolto dall'artista che descriveva l'esperienza, suggeriva un ritmo di cammino tranquillo, né affrettato né troppo lento, e uno stato d'animo aperto e focalizzato sulla simultanea totalità circostante. La partitura cita direttamente Russolo e *L'Arte dei rumori*, di cui l'artista leggeva alcuni estratti durante la presentazione, e continua con un ironico:

³⁵ Luigi Russolo, “L'arte dei rumori,” in G. F. Maffina (a cura di), *Luigi Russolo e l'arte dei rumori. Con tutti gli scritti musicali*, Martano, Torino 1978, pp. 129-131.

³⁶ Philip Corner, email all'autore, 29/11/2016. Rispetto alla datazione esatta dell'evento Philip Corner ricorda il 1965. Una recente performance del progetto è stata realizzata in Italia, a Reggio Emilia, l'11 ottobre 2014, con il titolo *Posso, passeggiando, ascoltare il mondo come un concerto*.

³⁷ Nel 1980 Corner pubblica anche un libretto di 10 pagine, una serie di note e riflessioni sui suoi percorsi di ascolto nell'ambiente. Philip Corner, *I Can Walk Through the World as Music (first walk)*, New York, Printed Editions, 1980. Delle passeggiate di ascolto erano poi proposte da Corner ai suoi studenti durante gli anni in cui insegnò alla New Lincoln School a New York, fra il 1966 e il 1972 (Philip Corner, email all'autore, 29/11/2016).

Sì, sospetto che questo futurista pensasse a delle sorgenti di materiale grezzo. Continua con "comporre e regolare armonicamente e ritmicamente." Ma questo non è quello che vogliamo fare. Potrebbe anche lui uscire con noi in tutto questo solo per ascoltare? Accettare questo come la composizione!

Corner, quindi, mira a estendere e a portare alle estreme conseguenze l'intuizione che Russolo non aveva tradotto in prassi.³⁸ Uscendo dalla sala da concerto per ascoltare, Corner propone la realtà preesistente come "composizione", come una musica da attraversare.³⁹

Un'uscita altrettanto simbolica dalla sala da concerto è proposta, negli stessi anni, da Max Neuhaus. Fino ad allora affermato percussionista di musica contemporanea, Neuhaus inizia, a metà degli anni 60, una serie di progetti che ridefiniscono radicalmente i confini della musica e che troveranno spazio soprattutto nel sistema delle arti visive.⁴⁰ Proprio per questo, e nonostante il suo rifiuto di questa etichetta, l'artista è considerato come uno dei padri fondatori della *sound art*. Uno dei primi progetti che l'artista propone in questa direzione è basato sul cammino ed è considerato da Neuhaus come "il mio primo lavoro indipendente come artista."⁴¹ Il titolo è *LISTEN*: un imperativo scritto a caratteri maiuscoli, un esplicito invito ad ascoltare anche (e soprattutto) al di fuori della sala da concerto. Il nucleo fondamentale del progetto è una serie di passeggiate di ascolto collettive guidate dall'artista e realizzate in diverse città americane. Il primo percorso, organizzato nel 1966 per le vie di Manhattan con un piccolo gruppo di amici, è descritto dall'artista in questo modo:

Ho timbrato un LISTEN sulla mano di ognuno e ho cominciato a camminare con loro lungo la 14esima verso l'East River. In quel punto la strada passa attraverso una centrale elettrica e, come avevo notato precedentemente, si sentono dei rombi spettacolari e potenti. Abbiamo continuato attraversando l'autostrada e camminando accompagnati dal suono dei suoi copertoni verso

³⁸ Conversazione con l'artista, 22/02/2012.

³⁹ Potremmo ricordare anche *Tour* di Ben Patterson (1963) che, sebbene non renda esplicita la richiesta di ascoltare, propone di bendare il pubblico per condurlo a esplorare un'area scelta dalle guide. Depravando i partecipanti della vista, *Tour* inevitabilmente sollecita gli altri sensi, anticipando tutta una serie di passeggiate recenti di artisti interdisciplinari come Francisco Lopez o Myriam Lefkowitz in cui i partecipanti sono guidati individualmente a esplorare lo spazio urbano con gli occhi chiusi o bendati.

⁴⁰ L'artista negli anni Sessanta si esibisce in Europa e Stati Uniti sperimentando con strumenti a percussione e con modalità esecutive non convenzionali in composizioni di John Cage, Morton Feldman, Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez, fra gli altri. Dal 1966 si dedica a ricerche sonore decisamente al di fuori dalla tradizione musicale. Oltre a *Listen*, *American Can* (1966-67) – una performance collettiva in cui i partecipanti sono invitati a calciare delle lattine a terra in un parco e altri luoghi della città – la serie *Water Whistle* (1971-74) – realizzata in piscine pubbliche e universitarie statunitensi, in cui l'artista esplora l'universo sonoro che si dispiega quando si è immersi nell'acqua – e *Drive-In-Music* (1967-68), un'installazione realizzata a Buffalo. Nel 1968, al vertice della sua carriera musicale, Neuhaus decide di abbandonare definitivamente il mondo della musica. Le sue opere successive saranno realizzate esclusivamente nel contesto delle arti visive: in spazi urbani, quotidiani, o in musei e gallerie.

⁴¹ Max Neuhaus, "Listen" (1988), in <http://www.max-neuhaus.info/soundworks/vectors/walks/LISTEN/> (ultimo accesso 13/01/2018, traduzione mia).

*il fiume per alcuni isolati, riattraversando l'autostrada su di un ponte pedonale, tagliando attraverso le scene di vita portoricana del Lower East Side fino al mio studio, dove ho eseguito alcuni pezzi di percussione per loro.*⁴²

Da allora Neuhaus ha ripetuto queste passeggiate in molte città diverse nella forma di "Conferenze – Dimostrazioni." Giunto per ascoltare un concerto, il pubblico si ritrovava con la parola "Listen" timbrata sulla mano e guidato ad attraversare strade e quartieri, spingendosi a volte in zone inaccessibili, aree industriali o in disuso.⁴³ "Il gruppo procedeva in silenzio", racconta ancora Neuhaus, "e al momento in cui ritornavano alla sala molti avevano scoperto un nuovo modo di ascoltare."⁴⁴

Attraverso il cammino, quindi, Neuhaus e Corner rinunciano alla creazione, per limitarsi a indicare la sonorità preesistente del mondo. L'invito di Corner ad attraversare il mondo "come una musica" e il timbro di Neuhaus sono gli elementi minimali di un'operazione di re-incorniciatura del reale che crea le condizioni per una forma di ascolto estetico e, di conseguenza, per un'esperienza estetica. Come a portare alle estreme conseguenze la celebre citazione di Henry David Thoreau ripresa da John Cage: "La musica [...] è continua, solo l'ascolto è intermittente."⁴⁵

In effetti, il vero punto di partenza di *Listen* e *I Can Walk Thru The World As Music* è la messa in discussione del confine tra l'opera musicale e il suo contesto iniziata da John Cage. In quello che è probabilmente il pezzo più noto di Cage – *4'33"* (1952) – la posta in gioco è proprio l'inclusione della situazione (il contesto dell'auditorium e il pubblico) all'interno del regime estetico. Eliminando la musica, rinunciando a "creare" suoni, Cage rende evidente come sia l'intenzionalità di ascolto a conferire un carattere estetico a ciò che si ascolta e apre la musica alla contingenza della situazione. Ancora meglio, trasforma l'opera musicale nella circoscrizione di una situazione di ascolto. Tuttavia, con questo pezzo restiamo in una sala da concerto: è proprio il dispositivo istituzionale e formale tradizionale di presentazione della musica (l'auditorium, il pubblico seduto, la durata predeterminata, l'ingresso dell'esecutore...) a permettere di ascoltare il suono ambientale come musica.⁴⁶ Corner e Neuhaus prolungano il nodo centrale di *4'33"* – "spostare la produzione di musica dal sito

⁴² Max Neuhaus, "Listen," in *Max Neuhaus. Elusive Sources And 'Like' Spaces*, Giorgio Persano, Torino 1990, p. 20.

⁴³ Le documentazioni di questa serie di passeggiate sono in realtà molto scarse; tuttavia, da una foto realizzata da Peter Moore e da un poster creato dall'artista, è possibile risalire alla natura delle *location* proposte: oltre alla centrale elettrica newyorkese visitata nel 1966, il poster riporta la fermata della metropolitana Hudson (marzo 1967) e la centrale elettrica a South Amboy, in New Jersey (luglio 1968).

⁴⁴ Max Neuhaus, "Listen," in *Max Neuhaus. Elusive Sources And 'Like' Spaces*, cit., p. 21.

⁴⁵ John Cage, *Empty Words, Writings 73-78*, Wesleyan University Press, Middletown, 1979, p. 3 (traduzione mia).

⁴⁶ Solo qualche anno dopo, però, Cage stesso aggiornerà la sua interpretazione di *4'33"* da performance da tenersi in una sala da concerto a esperienza di attivazione dell'ascolto nello spazio urbano con la performance a Harvard Square a Boston (1968). Nel 1971, poi, realizzerà una passeggiata di ascolto intitolata *Demonstration of the Sounds of the Environment* nel Campus dell'Università del Wisconsin determinando il percorso in modalità aleatorie tramite gli I-Ching e passeggiando assieme al pubblico per un'ora e mezza per poi scambiare opinioni sull'esperienza.

di produzione a quello dell'ascolto"⁴⁷ – portando il pubblico all'esterno, nel contesto quotidiano, fuori da ogni cornice istituzionale, per offrire un'esperienza di ascolto che diventa un'esperienza di luogo.

Neuhaus descrive esplicitamente la distanza che il passaggio dalla sala da concerto allo spazio urbano determina:

Come percussionista ero stato direttamente coinvolto nel graduale inserimento del suono quotidiano nella sala da concerto, da Russolo a Varèse e infine a Cage che ha portato i suoni della strada direttamente nella sala da concerto. Vedevo queste attività come un modo per dare credito estetico a questi suoni – qualcosa con cui ero d'accordo – ma ho iniziato a mettere in discussione l'efficacia del metodo. La maggior parte dei membri del pubblico sembrava più impressionata dallo scandalo piuttosto che dai suoni, e pochi erano in grado di tradurre l'esperienza in una nuova prospettiva sui suoni della loro vita quotidiana.⁴⁸

Questi percorsi urbani, quindi, non si limitano a conferire uno statuto estetico al rumore, ma mirano alla creazione di una nuova esperienza del *luogo* e a una nuova esperienza di ascolto. Per Neuhaus, non si tratta soltanto di ascoltare il suono urbano come musica durante la passeggiata, ma di estendere questa modalità estetica di ascolto alla vita quotidiana, di incidere sulle modalità esperienziali ordinarie attivando una consapevolezza sensoriale estesa. A questo sembrano puntare anche le altre incarnazioni del progetto *Listen*, che manifestano un carattere più concettuale: una cartolina in forma di decalcomania con la scritta "listen" (1978) e un poster con l'immagine del ponte di Brooklyn e la stessa iscrizione (1976). Due multipli pensati per essere dispersi, diffusi e invitare chiunque li riceva, in qualunque luogo e in qualunque momento, ad ascoltare.

In queste passeggiate il movimento dell'ascoltatore nello spazio e la sua interazione con l'ambiente diventano i soli mezzi per orchestrare esperienze uditive che accolgono la casualità e la natura temporanea degli eventi sonori, ma che sono anche basate sulle qualità acustiche e architettoniche degli spazi attraversati così come sulle connotazioni sociali, culturali e funzionali di ogni area. Selezionare la traiettoria e guidare il gruppo diventano una sorta di processo compositivo che prende in considerazione i patterns sonori presenti in ogni luogo e le sue caratteristiche, diventano un modo di comporre il quotidiano *in situ*.

Al centro di queste esperienze, quindi, vi è un radicale rovesciamento della nozione di "composizione". Se già Edgard Varèse e Cage avevano proposto di sostituire il termine "musica" con l'espressione "suono organizzato" ("organized

⁴⁷ Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, The MIT Press, Cambridge 1999, pp. 158-164 (traduzione mia).

⁴⁸ Max Neuhaus, "Listen" (1988), cit.

sound”⁴⁹), qui si tratta piuttosto di “organizzare” delle situazioni di ascolto del contesto o di trasformare l'opera in una “finestra sul mondo”, come direbbe il musicologo francese Daniel Charles:

*Liberare questo silenzio, lasciare che sia ciò che è realmente, accoglierlo nella sua diversità e imprevedibilità, lontano da ogni filtraggio culturale – questo è il vero compito del creatore. Questi non cercherà dunque di imporre nulla al suo ambiente sonoro o umano. Al contrario, moltiplicherà le occasioni per rivelare questo ambiente a se stesso... Et le opere cesseranno di essere dei fini in sé per diventare delle finestre sul mondo.*⁵⁰

Verso un’“espansione di campo”

Negli anni 60, il cammino entra nella sperimentazione musicale e sonora espandendo i suoi contesti e le sue pratiche. Sia le performance itineranti di Fluxus e della Scratch Orchestra sia le passeggiate di ascolto di Corner e Neuhaus trovano un territorio comune nel riconoscimento della riarticolazione dell'esperienza estetica nel momento stesso della produzione o della fruizione e nell'integrazione della situazione, della sfera quotidiana e urbana, nella sfera estetica. Camminando, questi artisti e compositori vanno oltre gli strumenti, i materiali, i gesti, le pratiche della musica. Camminando, oltrepassano i limiti delle istituzioni culturali per immergersi nella polifonia del mondo, inserendo la produzione musicale nello spazio urbano o rivendicando la realtà sonora del contesto come musica. Camminare determina, in primo luogo, una fuoriuscita radicale dagli spazi e dalle pratiche specifiche all'arte e, in secondo luogo, una relazione simbiotica fra opera e spazio quotidiano, intensificando la tensione fra arte e non arte che percorre le ricerche del XX secolo.

Entrambi questi passaggi sono al centro delle pratiche e delle riflessioni teoriche di questi anni nelle arti visive. Negli anni Sessanta, il Minimalismo e in seguito le ricerche di matrice installativa, performativa e concettuale spostano il centro di interesse dalle relazioni interne all'opera a quelle esterne e, dunque, dalle sue caratteristiche formali alla sua relazione con lo spazio, con lo spettatore e con l'extra-artistico.⁵¹ Gli sviluppi delle pratiche *in situ* si pongono in continuità con

⁴⁹ Edgard Varèse, “Organized Sound for the Sound Film,” *Commonweal*, 33, 8, 1940. John Cage, “The Future of Music: Credo,” in Id., *Silence: Lectures & Writings*, Londra, Marion Boyars Publishers, 2004.

⁵⁰ Daniel Charles, *Gloses sur John Cage*, 10/18, 1978, p. 66 (traduzione mia).

⁵¹ Impossibile ripercorrere in questa sede il dibattito che ha accompagnato il passaggio dal modernismo al “campo espanso” dell'arte teorizzato da Rosalind Krauss. Una delle prese di posizione più celebri è quella di Michael Fried e la sua accusa di “teatralità” nei confronti del processo di espansione della scultura all'opera nei lavori di Robert Morris e degli altri artisti minimal. Fried oppone la scultura minimalista a quella modernista proprio in virtù del riconoscimento della “presenza” del fruitore che ridefinisce radicalmente l'idea di opera autonoma, chiusa e conclusa in se stessa al centro delle poetiche moderniste. In uno dei suoi più importanti testi teorici, Robert Morris, al contrario, rivendica fortemente proprio questa rinuncia all'autonomia dell'opera: “The better new work takes relationships out of the work and makes them a function of space, light and the viewer's field of vision”. Michael Fried, “Art and Objecthood,” *Artforum*, vol. 5, n. 10, giugno 1967; Robert Morris, “Notes on Sculpture Part 2”,

questo snodo fondamentale, intensificando la relazione al contesto fino a renderla essenziale all'opera stessa. Allo stesso tempo, una larga fascia di artisti sceglie di operare in spazi quotidiani rivolgendosi a un pubblico allargato al di fuori dei confini costrittivi delle istituzioni culturali. Questo interesse, inizialmente, riguarda principalmente la dimensione fisica e concreta del contesto ma, progressivamente, si sposta sulle sue coordinate sociali, istituzionali e discorsive.⁵² Come la distinzione di James Meyer fra *literal site* e *functional site* suggerisce, il sito viene interpretato in modalità sempre meno materiali e frantumato in un campo di relazioni e coordinate variabili:

*Il sito funzionale può o meno incorporare un luogo fisico, ma certamente non privilegia questo luogo. Al contrario, si tratta di un processo, un'operazione che avviene tra i siti, una mappatura delle filiazioni istituzionali e testuali e dei corpi che si muovono tra loro (in primo luogo quello dell'artista). [...] È una cosa temporanea, un movimento, una catena di significati e storie imbricate: un luogo contrassegnato e rapidamente abbandonato.*⁵³

A partire da John Cage anche alcuni compositori e musicisti sembrano impegnati nella stessa direzione, riterritorializzando la produzione e la ricezione estetica nello spazio urbano e incorporando la situazione nell'"opera".⁵⁴

Articolando una relazione biunivoca al tessuto urbano e alle sue dinamiche, il cammino, come abbiamo visto, sembra svolgere un ruolo determinante per questi sviluppi. Questo dialogo con il contesto si esplica su più livelli. Molti degli artisti che abbiamo visto scelgono di agire nello spazio urbano in esplicita opposizione alla sala da concerto, intesa come dispositivo di "circo-scrittura" e definizione della musica e del suo pubblico. Altri mirano a intervenire nelle dinamiche sociali della città per sovvertirne le regolamentazioni e gli automatismi. Alcuni dei progetti rifiutano sia di "convocare" il pubblico sia di delimitare in alcun modo l'esperienza estetica. Altri si appoggiano a una serie di micro-elementi derivati dal dispositivo istituzionale musicale. Tutti scelgono di operare nella sfera pubblica, rifiutando ogni interesse ristretto alle ragioni dell'arte e alla forma artistica. L'esperienza dell'"opera" emerge direttamente

Artforum, vol. 5, n. 2, ottobre 1966, pp. 20-23. L'analisi della progressiva espansione della scultura in ambiente è al centro dell'indagine di Rosalind Krauss in *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art (Passages in Modern Sculpture)*, The Viking Press, 1977), Mondadori, Milano 1998.

⁵² Miwon Kwon, seguendo gli sviluppi della contestualità nella ricerca artistica contemporanea, elabora una genealogia della *site-specificity* individuando tre modelli - fenomenologico/esperienziale, sociale/istituzionale e discorsivo. Miwon Kwon, *One Place after Another. Site Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge-Londra 2002.

⁵³ James Meyer, "The Functional Site; or The Transformation of Site-Specificity" (1995), in Erika Suderburg (a cura di), *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000, p. 25 (traduzione mia).

⁵⁴ Si veda, fra gli altri: Brandon LaBelle, *Background Noise: Perspectives on Sound Art*, New York, Continuum 2006; Gascia Ouzounian, "Sound Installation Art: from spatial poetics to politics, aesthetics to ethics," in Georgina Born (a cura di), *Music, Sound, and Space. Transformations of Public and Private Experience*, Cambridge University Press, New York 2013; Yvan Etienne, Bertrand Gauguet, Matthieu Saladin (a cura di), *De l'espace sonore, Tacet*, 3, Les presses du réel 2014.

dalle condizioni del contesto in cui ha luogo: dalla dimensione urbana, con le sue pratiche, nella sua contingenza, nella sua imprevedibilità, nel suo divenire.

Anche in queste ricerche è l'autonomia della sfera estetica a essere sempre più forzata fino a perdere di specificità attraverso due tensioni parallele: l'introduzione del quotidiano nell'arte e la fuoriuscita dell'arte dal suo contesto specifico. In definitiva, ci troviamo di fronte a una dissoluzione e rielaborazione dei concetti tradizionali dell'indagine musicologica e storico-artistica di quegli anni: quello di opera, innanzitutto, quello di spettatore e di autore, quello di composizione, ma anche, più in generale e in modo decisivo, la circoscrizione stessa dei limiti dell'arte rispetto all'ordinarietà dell'esperienza quotidiana.

È in questi plurimi slittamenti che queste pratiche sembrano trovare un baricentro, portando alle estreme conseguenze alcune delle più ampie tendenze della musica sperimentale descritte da Michael Nyman:

I compositori sperimentali in genere non sono interessati a prescrivere un oggetto temporale definito in cui i materiali, la strutturazione e le relazioni sono calcolati e predisposti in anticipo, ma sono più eccitati dalla prospettiva di delineare una situazione in cui i suoni possono accadere, un processo per generare delle azioni (sonore o meno), un campo delineato da delle regole di composizione.⁵⁵

In *Walkscapes*, Francesco Careri propone il percorso come modalità di "espansione di campo" per l'arte e l'architettura.⁵⁶ Sembrerebbe che nel campo della musica, negli anni 60, il cammino abbia avuto proprio questo ruolo, ridefinendo le sue pratiche, le sue forme, i suoi contesti, le sue ontologie, forzandone i limiti e le specificità in più direzioni. In altri termini, in queste pratiche ritroviamo con un'evidenza particolare tutta una serie di aperture dell'universo dei possibili della musica che, non trovando spazio all'interno del sistema musicale di quegli anni, saranno poi definite e istituzionalizzate nell'emergente categoria di arte sonora. In definitiva, la "musica" diviene (ridiviene?) un'esperienza di luogo e una prassi sociale che rifiuta ogni autonomia per abbracciare le dinamiche urbane.

⁵⁵ Michael Nyman, *Experimental Music. Cage and Beyond*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, p. 27 (traduzione mia).

⁵⁶ Careri analizza la relazione fra le pratiche peripatetiche nelle arti visive degli anni 60 e 70 e il "campo espanso" della scultura teorizzato da Rosalind Krauss in Francesco Careri, "Land Walk", in Id., *Walkscapes*, cit., pp. 87-128. Il tentativo di teorizzare una "pratica sonora espansa" a partire da Rosalind Krauss è al centro di Seth Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear: toward a non-cochlear sonic art*, Continuum, New York 2009.