

Il suono della scansione di una linea di Bill Viola

Le nostre più grandi intuizioni ci vengono dalla follia.
Socrate

Gli antichi greci sentivano delle voci. I versi omerici sono pieni di esempi di personaggi guidati nei loro pensieri e nelle loro azioni da una voce interiore, alla quale essi rispondono automaticamente. Questo ci dà l'idea di un popolo, come ha notato Julian Jaynes, che non è guidato da quello che noi chiamiamo libero arbitrio o giudizio razionale¹. Come succede a molti di noi, nelle loro teste si svolge una conversazione, ma non con se stessi. Jaynes definisce questo lontano panorama mentale come "la mente bicamerale" ed afferma che, prima del periodo di transizione della civiltà greca, le culture antiche non ne erano pienamente consapevoli come lo siamo noi oggi. In altre parole, essi avevano numerosi dei. Oggi le persone che esibiscono un tale comportamento ci insospettiscono, dimenticando che il termine "udire" indica una specie di "obbedienza" (la radice latina della parola è formata da *ob* più *audire*, cioè "ascoltare stando di fronte a qualcuno"). E' così radicato il nostro bisogno del concetto di mente indipendente, che noi classifichiamo coloro che odono voci come: a) divertenti, fino a un certo punto; b) poeti c) persone da rinchiudere in manicomio. Una possibile quarta categoria potrebbe essere "teledipendenti". Gli dei e i profeti hanno abbandonato il nostro mondo ed il borbottio confuso che si lasciano dietro non deve essere esorcizzato da qualcuno col nome di "terapeuta".

Una donna di nome Be si trovava un giorno da sola fra i cespugli, in Namibia, quando vide un branco di giraffe che fuggivano all'avvicinarsi di un temporale. Il rimbombo dei loro zoccoli cresceva sempre più forte mescolandosi nella sua testa con il rumore violento della pioggia. All'improvviso le giunse una canzone che non aveva mai sentito prima e cominciò a cantare. Gauwa (il grande dio) le disse che era un canto terapeutico. Be tornò a casa e insegnò la canzone a suo marito, Tike; essi cantarono e danzarono insieme e videro che era veramente un canto che provocava la trance, un canto terapeutico. Tike lo insegnò poi ad altri che lo tramandarono.

1. Julian Jaynes, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Boston, Houghton Mifflin Co., 1976 (Trad. it. : *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, Milano, Adelphi, 1988).

Questa era una storia di Kung Bushman, dal Botswana, così come è stata raccontata a Marguerite Anne Biesele².

Consapevolmente o no, molte persone presuppongono l'esistenza di una specie di spazio quando discutono del funzionamento della mente. Per descrivere i pensieri si usano continuamente concetti e termini con cui si connotano oggetti solidi come, per esempio, nel "fondo della mia mente", "afferrare un'idea", "sopra la mia testa", "aggrappato a una convinzione", "un blocco mentale" e così via. Questo spazio mentale è analogo allo "spazio dati" del nostro primo cervello bambino, il computer, essendo questo il campo in cui avvengono i calcoli e dove gli oggetti virtuali della grafica digitale sono creati, elaborati e distrutti. Come un'ontologia fondamentale, questo spazio è eternamente prima o dopo ciò che è dato: un'esistenza *a priori*, dalla nascita fino a quando le luci si spengono. Se esiste uno spazio del pensiero, sia esso reale o virtuale, allora dentro di esso ci deve anche essere il suono, perché ogni tipo di suono cerca espressione in quanto vibrazione in uno spazio. Le proprietà acustiche di questo spazio, quindi, diventano il soggetto di questo articolo.

Per la mente europea, le caratteristiche di riverbero all'interno della cattedrale gotica sono legate inestricabilmente al senso profondo del sacro e tendono a evocare forti associazioni, sia con lo spazio interiore della contemplazione, sia con il più ampio regno dell'ineffabile. Le immagini di sogno o le sequenze in *flashback* del cinema spesso utilizzano effetti di riverbero nella colonna sonora, a significare soggettività e distacco. Le cattedrali, come quella di Chartres in Francia, incarnano concetti derivanti dalla riscoperta degli antichi greci, in particolare di Platone e Pitagora, e delle loro teorie sulla corrispondenza esistente fra il macrocosmo e il microcosmo, espressa nel linguaggio dei numeri sacri, nella proporzione e nell'armonia, e manifestata nella scienza del suono e della musica. Questi concetti figurativi non erano considerati come frutto del lavoro umano o mere funzioni della pratica architettonica, ma rappresentavano i principi divini sottostanti all'universo stesso. Incorporandoli nel corpo architettonico della chiesa si intese stabilire un corrispettivo armonico della loro forma qui sulla terra.

Chartres ed altre costruzioni simili sono state descritte come "musica pietrificata". I riferimenti al suono e alla musica hanno qui una doppia valenza. Non vi si trovano infatti soltanto le caratteristiche sonore tipiche di un interno cavernoso, ma la forma e la struttura dell'edificio stesso riflette i principi della proporzione sacra e dell'armonia universale: una specie di "acustica dentro l'acustica". Quando si entra in una chiesa gotica, si nota immediatamente che il suono comanda sullo spazio. Non si tratta soltanto di un semplice effetto di eco ma, piuttosto, tutti i tipi di suono, non importa quanto vicini, lontani o alti, sembrano avere origine in uno stesso luogo lontano, estranei alla scena presente, fluttuanti in un qualche altro luogo dove il punto di vista è diventato lo spazio intero.

L'architettura antica abbonda di esempi di notevoli disegni acustici: gallerie bisbiglianti in cui il semplice mormorio di una voce si materializza in un punto, centinaia di metri oltre l'entrata, o la perfetta acustica degli anfiteatri greci dove un oratore, stando su un punto focale determinato dalle mura circostanti, può essere udito distintamente da tutti i membri del pubblico. Le moderne tecniche di acusti-

2. In Joseph Campbell, *The Way of The Animal Powers*, San Francisco, Harper and Row, Alfred Van Der Marck Editions, 1983, p. 163.

ca architettonica, sperimentate al volgere del secolo da persone come Wallace Sabine, nascevano come risposta all'incomprensibilità e alla mancanza di chiarezza generata dal riverbero delle mura. Tutto questo è doppiamente ironico, sia nei termini del teatro greco, vecchio di duemila anni, sia per il fatto che il riverbero acuto nella cattedrale gotica, sebbene risultato della costruzione e non di una specifica intenzione, era considerato parte essenziale del complesso della sua forma e della sua funzione.

L'acustica è lo studio del suono nello spazio. Essa assume forti connotazioni architettoniche perché, sebbene possa essere descritta semplicemente come lo studio del comportamento delle onde sonore, il suono manifesta il massimo della sua complessità nel rimbalzare su corpi solidi, soprattutto quelli che si trovano all'interno di edifici costruiti dall'uomo. Non c'è dubbio che nel mondo rurale medievale le terrificanti riverberazioni all'interno di una cattedrale non erano mai state sentite prima dai membri del clero. Una lista, anche parziale, di alcuni dei fenomeni fisici fondamentali studiati dagli scienziati sembra l'elenco di alcune visioni mistiche della natura.

Rifrazione: il piegarsi delle onde sonore dovuto a un cambiamento di velocità al passaggio attraverso mezzi diversi come, per esempio, due strati di aria a temperatura diversa. Durante i funerali della Regina Vittoria a Londra, nel 1901, furono sparate salve d'artiglieria e, sebbene non si udissero nella campagna circostante, il rombo dei cannoni si materializzò all'improvviso novanta miglia più lontano.

Diffrazione: il suono che volta un angolo, quando l'orlo di una barriera genera una nuova serie di onde. Sentiamo persone invisibili che parlano dalla parte opposta di un alto muro.

Riflessione: il rimbalzare delle onde sonore su una superficie, essendo l'angolo di uscita del riflesso uguale a quello di arrivo. Con superfici multiple tutto questo si trasforma in *eco*, ed è quindi possibile sentire la propria voce, spesso ripetutamente, come se essa fosse esistita in un tempo anteriore. Si può cantare a due voci con se stessi. Numerosi riflessi regolari producono le condizioni per il riverbero, in cui un suono può essere ripetuto più e più volte, una di seguito all'altra, fino che il *passato* si confonde con il presente.

Interferenza: due suoni collidono, le onde frontali di ognuno alternativamente si rinforzano e si inibiscono. In una grande sala il suono alto di uno strumento all'improvviso si muta in un bisbiglio scarsamente udibile in certi punti precisi della stanza.

Risonanza: le onde sonore si rinforzano, sia per mezzo dell'aggiunta di un suono identico, sia quando gli oggetti materiali o le dimensioni spaziali combaciano con la forma fisica delle onde sonore stesse. La voce di un cantante diventa più alta, acquistando energia, quando si emana in un luogo angusto, oppure un oggetto produce un tono specifico quando viene colpito. La forma e il materiale di cui è fatto un oggetto rappresentano un potenziale suono pietrificato.

Vibrazione simpatica: simile alla risonanza, è forse la più evocativa di tutte: quando si suona una campana, un'altra identica dall'altra parte della stanza comincia a vibrare, emanando lo stesso suono.

Ognuno di questi fenomeni evoca meraviglia, perfino dopo che le loro manifestazioni scientifiche sono state comprese razionalmente. C'è qualcosa di immortale

in un eco: possiamo facilmente immaginare un ultimo stadio di riverbero – uno spazio in cui tutto quello che è accaduto continua a esistere – la fine del tempo, dove tutto è vivo, perpetuamente presente. Se si pensa che la descrizione della vibrazione simpatica presenta una certa somiglianza con la trasmissione radiofonica, non è per una coincidenza, ma perché è al lavoro lo stesso principio. I processi dei sistemi dei mezzi di comunicazione contemporanei sono latenti nelle leggi della natura, sono esistiti sotto varie forme fino dall'inizio della Storia.

Si può anche vedere, nella risonanza, che tutti gli oggetti posseggono una componente sonora, una seconda esistenza opaca, come una configurazione di frequenze. Nel 1896, Nikola Tesla, uno dei grandi geni dell'epoca dell'energia elettrica, assicurò con una cinghia un piccolo motore alla trave centrale del suo laboratorio di Manhattan e creò una potente risonanza fisica che si trasmise attraverso l'edificio e dentro il suolo fino a causare un terremoto che fece tremare i palazzi, mandò in mille pezzi i vetri e fece scoppiare i tubi delle stufe per una dozzina di isolati. Fu costretto a far cessare tutto con una mazzata. Tesla dichiarò di essere in grado di calcolare la frequenza di risonanza della terra e di poterla trasformare in potenti vibrazioni per mezzo di un ingranaggio di dimensione adeguata, appositamente messo a punto e posto in una specifica posizione³.

Palongawhoya, viaggiando attraverso la terra, fece risuonare il suo richiamo, come gli era stato ordinato. Tutti i centri di vibrazione lungo l'asse terrestre, da un polo all'altro, riecheggiarono: la terra intera tremò, l'universo vibrò in sintonia. Così, egli fece del mondo intero uno strumento sonoro, e del suono un mezzo per trasmettere messaggi, facendo risuonare le lodi al creatore di tutto.

Mito di creazione del Primo Mondo degli indiani Hopi⁴

413
|||
"All'inizio era la Parola ...", una frase che induce a chiederci: dove era l'immagine? Ma, come il mito biblico di creazione, anche la religione indiana (per esempio lo Yoga e il Tantra) e le più tarde religioni asiatiche (come il Buddismo) descrivono l'origine del mondo in quanto suono, dove la potenza creatrice originale è ancora accessibile all'individuo nelle forme del linguaggio sacro e del canto (vibrazioni simpatiche). Questo concetto che l'immagine abbia origine dal suono si rispecchia nell'invenzione e nello sviluppo della tecnologia della comunicazione. Nell'epoca dell'immagine elettronica, è facile dimenticare che i primi sistemi di comunicazione elettrici sono stati inventati per trasportare la parola. Per esempio, Edison, inizialmente, cercò di mettere sul mercato il fonografo facendolo accettare dalla comunità economica come un sostituto automatizzato, nell'ufficio, dello stenografo. Se il linguaggio è la genesi del corpo totale dei media elettrici - il telegrafo e i sistemi successivi, come il telefono, la radio e la televisione - l'acustica (o, in generale, la teoria delle onde) è il principio strutturale di base delle sue molteplici manifestazioni.

617
|||
L'immagine televisiva è un percorso fisso di onde di energia elettrica, un sistema di vibrazione composto di frequenze specifiche come ci si aspetterebbe di trovare in ogni oggetto che risuona. Come è stato descritto più volte, l'immagine che vediamo sulla superficie del tubo a raggi catodici è la traccia di un singolo punto di luce in

3. In John J. O'Neill, *Prodigious Genius: The Life of Nikola Tesla*, New York, Ives Washburn Inc., 1944, pp. 159-62.

4. Frank Waters, *Book of The Hopi*, New York, Ballantine Books, 1963, p.5.

movimento che fa parte di un flusso di elettroni che colpiscono lo schermo dal retro, facendo così brillare il fosforo della sua superficie compressa. Nel video non esiste immagine fissa. Il tessuto di tutte le immagini televisive, ferme o in movimento, è il fascio radioattivo di elettroni che viene scagliato costantemente, il flusso continuo di impulsi elettrici proveniente dalla telecamera o dal videoregistratore. Le divisioni in linee e *frames* sono soltanto divisioni nel tempo: l'apertura e la chiusura di finestre temporali che demarcano periodi di attività all'interno del flusso corrente di elettroni. Così, l'immagine televisiva è un campo di energia vivente e dinamico, una vibrazione che appare solida soltanto in quanto supera la nostra capacità di distinguere porzioni di tempo così piccole.

Ogni immagine video trae origine dalla diretta, dalla ripresa dal vivo. La caratteristica di vibrazione acustica che ha l'immagine video in quanto immagine virtuale è l'essenza della sua "vitalità". Tecnicamente, il video si è evoluto dal suono (l'elettromagnetico) per cui apparentarlo al cinema è fuorviante, dal momento che il cinema e il suo predecessore, il processo fotografico, fanno parte di un ramo completamente diverso dell'albero genealogico (il chimico-meccanico). La telecamera, in quanto dispositivo elettronico trasduttore di energia fisica in impulsi elettrici, ha in origine una più stretta somiglianza con il microfono che con la macchina da presa.

Il primo studio televisivo era un ibrido, fra la radio, il teatro e il cinema. Le sue immagini esistevano nel presente. La sua costruzione si basava sullo studio radiofonico, con la stanza di controllo isolata da un vetro, con segnali alle pareti e telecamere disposte nella stanza per riprendere l'azione. L'organizzazione degli elementi nello studio può anche essere vista come l'incarnazione fisica dell'estetica cinematografica, una soluzione ingegnosa alla "limitazione" di dover essere dal vivo. Telecamere multiple, di solito tre (che rappresentano le inquadrature classiche del film: campo lungo, medio e primo piano), inquadrano l'azione dal loro punto di vista individuale. A differenza del cinema, in cui l'attività all'interno di una data scena deve fornire l'illusione della simultaneità e del flusso di tempo sequenziale (con l'azione girata spesso a prescindere dall'ordine cronologico delle scene), il video rappresenta un punto di vista che slitta letteralmente nello spazio e nel tempo presente, parallelamente all'azione. Il video ha dovuto lavorare moltissimo per raggiungere l'illusione del trascorrere del tempo, facendolo soltanto quando necessario e utilizzando zone diverse dello studio, in combinazione con effetti di illuminazione. La traduzione diretta di una specie di arte sorella del tempo presente, il teatro, fu utilizzata per dare forma ai primi sceneggiati televisivi e a molti dei programmi di varietà. Questi erano quasi sempre realizzati in uno spazio teatrale con un vero pubblico, che funzionava da surrogato del pubblico di casa, fino ad essere più tardi rimpiazzato dalla risata registrata e dalla macchina degli applausi.

L'aspetto fondamentale del cinema, il montaggio (articolazione nel tempo), fu interpretato alla luce della caratteristica fondamentale della televisione delle origini, la diretta (articolazione nello spazio), in un dispositivo chiave dell'equipaggiamento dello studio, il commutatore. Questo fu lo strumento creativo centrale per organizzare quello che alla fine doveva essere il programma visto dallo spettatore a casa. Gli elementi base del linguaggio cinematografico furono intrappolati nella sua struttura: un semplice interruttore rappresentò il sommo montaggio di Eizenstein, il taglio e, con un interruttore per ogni telecamera, si potevano fare tagli per ogni punto di vista desiderato. La dissolvenza in nero di Griffith divenne una riduzione graduale

del segnale del voltaggio per mezzo di un potenziometro variabile. *Wipes** e *split-screens*** furono trasformati dagli ingegneri in progetti di circuiti per interferire elettronicamente e modificare il regolare voltaggio nel flusso del segnale, dove le diverse forme più simmetriche e fisse di tendine erano rappresentate dagli ipertoni armonici delle frequenze fondamentali del segnale video di base. Così, senza la capacità di registrare, fu creata una simulazione di montaggio temporale di tipo cinematografico, per mezzo di uno strumento elettronico che operava in diretta.

Fu soltanto alla fine degli anni Sessanta che si interruppe questo tentativo di emulare il cinema, quando gli artisti cominciarono a guardare incuriositi sotto la superficie, per scoprire le caratteristiche fondamentali del mezzo e liberare i potenziali visivi – unici nel loro genere – dell'immagine elettronica, che oggi sono dati per scontati, con uno sbadiglio e spesso con una smorfia, come il pasto quotidiano che ci offre la TV. L'interruttore del video fu riprogettato all'interno del primo video sintetizzatore. I suoi principi erano acustici e musicali, un'evoluzione ulteriore dei primi sistemi musicali elettronici come il Moog. Il videoregistratore fu poi l'ultimo anello della catena ad essere sviluppato, giungendo dopo ben dieci anni dall'invenzione della televisione ed integrandosi pienamente nel sistema di elaborazione dell'immagine video soltanto con l'introduzione del *Time Base Corrector****, nei primi anni Settanta. Con l'incorporazione senza giunte del materiale registrato nel flusso delle immagini e i progressi nel montaggio elettronico, nacque la necessità di identificare specificatamente trasmissioni a distanza come "in diretta". Non soltanto il video cominciava a somigliare e agire come il cinema, ma iniziava a somigliare e agire come qualsiasi altra cosa: la moda, la conversazione, la politica, l'arte visiva e la musica.

Un singolo neurone opera con una potenza di circa un mille-milionesimo di watt. Per cui, il cervello intero opera con circa dieci watt.

Sir John Eccles⁵

Nel linguaggio musicale, la fisica di una trasmissione radiofonica è un tipo di bordone. L'immagine video si ripete in perpetuo senza posa con la stessa serie di frequenze. Questa nuova condizione comune rappresenta uno slittamento significativo nelle nostre strutture di pensiero di derivazione culturale. La cosa è evidente se si paragona un altro sistema basato sul bordone, la musica tradizionale indiana, con la nostra musica classica europea.

La musica occidentale costruisce, aggiungendo note una sull'altra, aggiungendo una forma all'altra, nel modo in cui si costruirebbe un edificio, fino a quando il pezzo è completo. E' aggiuntiva: la sua base è il silenzio, tutti i suoni musicali procedono da questo punto. La musica indiana, al contrario, comincia dal suono. E' sottrattiva. Tutte le note esistenti o potenziali sono presenti prima che i solisti comincino perfino a suonare, date dalla presenza e dalla funzione del *tamboura*. Un *tamboura* è uno strumento basato sul bordone, di solito con quattro o cinque corde, che, a causa della particolare costruzione del suo ponte, amplifica gli ipertoni o le

5. Sir John Eccles, "The Psychology of the Imagination", *Scientific American*, 1958.

* N.d.T.: "Tendine".

** N.d.T.: Effetti di ripartizione dello schermo.

*** N.d.T.: Correttore della base dei tempi.

serie armoniche delle singole note in ogni corda accordata. Ciò si ode distintamente all'inizio e alla fine di un concerto, ma è sempre presente per tutta la sua durata. La serie di ipertoni descrive la scala musicale che deve essere suonata, perciò, quando i solisti suonano, si considera che stiano estraendo note da un campo sonoro preesistente, il bordone.

La struttura musicale riflette il concetto filosofico indu che tutto abbia origine dal suono, rappresentato dalla vibrazione essenziale, l'Om, che si crede sempre presente, senza inizio né fine, ovunque nell'universo, generatore di tutte le forme del mondo fenomenico. Nella musica si dà grande importanza all'intonazione, mentre i filosofi parlano di "sintonizzare l'individuo", come mezzo per entrare in contatto e ripristinare queste energie fondamentali. L'idea di un campo sonoro che è sempre presente allontana l'attenzione dagli oggetti della percezione per portarla sul campo in cui sta operando la percezione: un punto di vista non specifico.

Considerato come un bordone, l'aspetto significativo del video è che le sue immagini elettroniche esistono ovunque nello stesso istante, il ricevente è libero di richiamare il segnale ad ogni punto stabilito lungo il suo percorso o in ogni luogo del campo della trasmissione. Si è saputo di bambini che hanno afferrato segnali radio con le loro apparecchiature dentali, una manifestazione contemporanea del "parlare a denti stretti". Lo "spazio" della trasmissione richiama lo spazio acustico della cattedrale gotica, dove tutti i suoni, non importa quanto vicini, lontani o alti, sembrano originare in uno stesso spazio distante, separati dalla scena immediata, fluttuanti in un altrove dove il punto di vista è diventato l'intero spazio. In tecnologia, il corrente slittamento dall'analogico sequenziale alla combinatoria digitale accelera vieppiù il diffondersi del punto di vista. Come nella trasformazione della materia, c'è un movimento dalla tangibilità dello stato solido e di quello liquido a quello gassoso. C'è meno coerenza, in precedenza le barriere solide diventano porose, e la prospettiva è quella dello spazio intero, il punto di vista dell'aria.

Dopo diverse settimane dal lancio del suo satellite, il Brasile aveva stabilito contatti con tutti gli angoli remoti del paese e aveva disegnato la mappa di ogni chilometro quadrato di uno dei più grandi territori rimasti nel mondo a non essere mai stati riportati su carta, il bacino amazzonico. Oggi, teoricamente, si può fare una telefonata tenendo conto della propria posizione da ogni luogo della jungla e perfino vedere *Dynasty*, se si ha a portata di mano un apparecchio televisivo e un generatore. Negli Stati Uniti esiste già un dispositivo per le nuove automobili, attraverso il quale la posizione e la direzione del veicolo vengono trasmesse a un satellite navigazionale che circonda la sua dislocazione sul territorio e disegna una mappa elettronica che appare su uno schermo sul cruscotto. Sulla mappa si può selezionare ogni strada del paese in diverse scale sempre più piccole fino a ridursi a pochi isolati, dove si leggono i nomi delle strade. Ora è diventato impossibile perdersi: un'idea noiosa e fastidiosa, per non dire paranoica.

Sul finire del ventesimo secolo, l'Inconoscibile, "il lato opposto della montagna", così fondamentale nella struttura del nostro pensiero, ha cessato di esistere in termini spaziali e geografici. Entro i primi anni Ottanta l'intera superficie terrestre era stata disegnata dal satellite in una mappa fino a una risoluzione di circa trenta piedi. Questa "Conoscenza" di tutto crea alcuni bizzarri modelli di consapevolezza, come il sistema di navigazione computerizzato dell'esercito, dove non c'è alcun legame sensibile diretto con il mondo esterno. Per sua virtù, il razzo di un jet può viaggiare

ad altissime velocità rasentando la superficie terrestre, contando soltanto sulle informazioni sulla precisa conformazione del terreno e dei caratteri precedentemente immagazzinati nella memoria di bordo del computer, dati che a loro volta provengono dall'azione a distanza del satellite. La memoria sostituisce l'esperienza sensibile: come un incubo proustiano.

Lo spazio senza un contenitore è il mondo mentale dei pensieri e delle immagini. Molte delle tecniche dello sciamano si basano sulla acquisizione di un controllo magistrale e misterioso del proprio "punto di vista", la comprensione che "punto di vista" non è necessariamente sinonimo di posizione fisica. Mircea Eliade, tracciando le origini del pensiero religioso, suggerisce che l'acquisizione della posizione eretta abbia riorganizzato la coscienza di sé lungo l'asse verticale, dando inizio all'esistenza delle quattro direzioni cardinali nello spazio (davanti, dietro, sinistra, destra, con la possibile aggiunta di altre due, sopra e sotto) e, insieme ad essa, stabilendo il centro privilegiato, l'ego tolemaico, punto focale che ne è conseguenza implicita⁶. La stanza a sei facce, cinta da quattro mura, è la distillazione archetipica di questa base mentale e la prospettiva di Brunelleschi, un'invenzione urbana, la articola ulteriormente. La mente non soltanto è confinata nello spazio tridimensionale, ma lo crea.

Mura robuste, con i loro riflessi ricorrenti che ci avvolgono, si dissolvono in spazi trasparenti di architettura informativa. La stessa matematica che descrive uno spazio acusticamente piatto e privo di riverbero, una stanza "neutra" senza né eco né riverbero, descrive anche una vasta pianura in espansione. Per gli indiani d'America che abitavano le vaste pianure o per gli aborigeni dei deserti australiani dell'entroterra, non esiste una "acustica" di questo tipo, i loro spazi acustici sono interiori.

Quando c'è un uomo lontano nella pianura e io sto sulla collina, io guardo nella sua direzione mentre parlo tranquillamente a me stesso. Egli mi vede e si gira verso di me. Io dico: "Mi senti?", muovo la testa da una parte all'altra gettandogli degli sguardi e, alla fine, lo fisso e poi, voltandomi, dico: "Vieni qui, presto". Mentre lo guardo fisso, lo vedo che si volta quando sente il mio sguardo, poi si guarda intorno per un po' mentre continuo a fissarlo; quindi dico: "Cammina in questa direzione, dritto, dove sto seduto", allora lui cammina proprio dritto verso il luogo dove sto seduto, dietro un cespuglio. Lo attiro con il mio potere (miwi). Tu non vedi nessun gesto della mano e non senti nessun richiamo. Alla fine egli sbucca e quasi mi cade addosso. Dice: "Tu mi parlavi ed io ho sentito. Come facevi a parlarmi così?" Io spiego, e lui aggiunge: "Sentivo le tue parole mentre mi parlavi, e poi ho sentito che tu eri qui" Io rispondo: "E' vero, è stato proprio così che ti ho parlato, e tu hai sentito quelle parole e anche quel potere".

Una storia del *medicine man* degli aborigeni australiani, così come è stata raccontata a Ronald M. Berndt, a Lower Murray River, in Australia⁷.

Come il telegrafo e le successive tecniche di comunicazione "senza fili" furono la risposta all'isolamento dell'individuo nei vasti spazi del Nuovo Mondo, così la trasmissione del pensiero e la "visione a distanza" per gli aborigeni sono manifestazioni della vastità e immobilità del deserto australiano. La solitudine desertica è una prima forma di tecnologia visionaria. Figura con forza nella storia delle religioni. Gli individui

6. Mircea Eliade, *A History of Religious Ideas*, Volume I, Chicago, Chicago University, Press, 1978, p. 3 (Trad. it.: *Storia delle credenze e delle idee religiose*, Firenze, Sansoni, 1990, II ed., 3 voll.).

7. Cit. in A.P. Elkin, *Aboriginal Men of High Degree*, St. Lucia, Australia, University of Queensland Press, 1977, p. 45.

l'hanno utilizzata per udire le voci del passato e del futuro, per divenire "profeti", per ricevere immagini o, come gli indiani d'America, per ospitare la "ricerca delle visioni".

Sembra che quando tutto il rumore e la confusione della vita quotidiana si riducono a tale minimalismo bruto, le usuali valvole di controllo si rilassano e le immagini emergono dal profondo. Il confine fra il *software* del privato interiore e l'*hardware* del panorama esterno si confonde, le loro forme si mescolano e conversano.

La sinestesia, l'incrocio e l'interscambiabilità dei sensi, è stata riscontrata in alcuni individui fino dalle prime civiltà. Essa è stata particolarmente suggestiva per gli artisti che hanno sognato l'unificazione dei sensi e ci sono molti esempi nella recente storia dell'arte, a partire dal piano cromatico del compositore russo Scriabin, che suonava colori da una tastiera, fino alle manifestazioni turistiche nauseanti di *son et lumière*. Gli artisti visivi hanno spesso raccontato di udire musica o suoni mentre erano al lavoro, come ci sono stati compositori che hanno dichiarato di percepire la loro musica in forma immaginistica.

La mia immaginazione intera fremeva di immagini; forme perdute da tempo per cui avevo tanto anelato si manifestarono sempre di più e con più chiarezza in realtà che vivevano nuovamente. Presto sorse davanti alla mia mente un intero mondo di figure, che si rivelavano così plastiche e primitive e strane che, quando le vidi chiaramente di fronte a me e udii le loro voci nel mio cuore, non potevo render conto della familiarità quasi tangibile e della sicurezza della loro condotta.

Richard Wagner⁸

La sinestesia è la inclinazione naturale della struttura dei media contemporanei. Il materiale che produce musica da un impianto stereo, trasmette la voce attraverso il telefono e materializza l'immagine su un apparecchio televisivo è, alla base, lo stesso. Con l'ulteriore perfezionamento di codici digitali che permettano di emettere disegni, acquistare il gas, fare la cottura a microonde o altre funzioni simili, ci sarà una radice linguistica comune ancora più estesa. Gli sforzi della tecnologia artificiale hanno reso necessaria la distinzione fra sinestesia in quanto teoria e pratica artistica, e sinestesia intesa come genuina abilità soggettiva o condizione involontaria in certi individui. C'è una propensione naturale in ognuno di noi a collegare il suono con l'immagine. La bellezza di queste esperienze consiste nel linguaggio fluido dell'immaginazione personale e nei loro legami con lo stato d'animo e la situazione del momento. Fino a quando la loro natura soggettiva individuale viene compresa, non potranno mai diventare convenzionali, per cui ci sarà risparmiata la noia del dogmatismo e delle teorizzazioni private dei praticanti, dal musicista visuale all'artista del video musicale.

La libera traduzione all'interno di tutte le modalità sensoriali, tuttavia, non è che il primo passo verso la trascendenza dell'ultima barriera che separa i domini del corpo fisico dalla mente illuminata. In casi estremi, la soglia fisica è stata varcata. E. Lucas Bridges, figlio di un missionario cristiano vissuto nel XIX secolo fra gli indigeni della Terra del Fuoco, gli Ona, ne descrive una vivida dimostrazione.

8. Richard Wagner, *My Life*, New York, Dodd and Mead, 1911 (Trad. it.: *La mia vita*, Torino, Einaudi, 1982), cit. in C.E. Seashore, *Psychology of Music*, New York, Dover Publications Inc., 1967, Prima edizione 1938, pp. 166-7.

Houshken ... irruppe in un canto e sembrò entrare in trance, posseduto da un qualche spirito a lui estraneo. Tirandosi su per tutta la sua altezza, fece un passo avanti verso di me e lasciò cadere la sua veste, il suo unico indumento, sul terreno. Portò entrambe le mani alla bocca con un gesto altamente espressivo, poi le allontanò di nuovo tenendo i pugni stretti e i pollici uniti. Li tenne sollevati all'altezza dei miei occhi, e quando furono soltanto a pochi centimetri dal mio volto, li separò. Vidi che c'era ora un piccolo oggetto, quasi opaco, tenuto fra i pollici; misurava circa due centimetri di diametro al centro, e si assottigliava dentro le mani. Poteva trattarsi di un pezzo di pasta semi-trasparente o di un elastico, ma qualsiasi cosa fosse stata, sembrava essere viva, perché roteava ad altissima velocità, mentre Houshken, apparentemente a causa della tensione muscolare, tremava violentemente.

La luce della luna brillava abbastanza da consentire di leggere, mentre osservavo quello strano oggetto. Houshken allontanò ulteriormente le mani fra loro e l'oggetto divenne sempre più trasparente, fino a quando ci furono quasi dieci centimetri di distanza fra loro ed io mi accorsi che era sparito. Non si era spezzato e non era scoppiato con una bolla, semplicemente era sparito, dopo essermi apparso per meno di cinque secondi. Houshken non fece alcun movimento brusco, ma lentamente aprì le mani e le voltò per farcele controllare. Sembravano pulite e asciutte. Era completamente nudo e non c'erano complici accanto a lui. Guardai per terra sulla neve e, a dispetto del suo stoicismo, Houshken non potè fare a meno di sogghignare, perché niente deve essere svelato⁹.

Quando le prime tecnologie che associavano l'immagine e il sonoro codificarono il funzionamento dei sensi umani in una forma che ne era un surrogato artificiale, si acquisì un'incredibile e imprevedibile conoscenza delle operazioni della percezione umana. Similmente, dal momento che il perfezionamento del computer lo ha reso un'incarnazione della mente umana, i nuovi legami fra l'elaborazione dei dati digitali e la "materia della mente" forniranno certamente possibilità di traduzione perfino più potenti, oltre i dati sensoriali di base. Sebbene si sia tentati di considerare una possibile "ricombinazione" sinestetica dei compartimenti cognitivi e percettivi distinti della scienza, ispirati da questi interscambi elettronici liberi e fluidi dei nostri modi di vedere, quello che sembra emergere al momento è lo stato di amnesia e di anestesia in cui versa un vasto panorama disordinato e confuso di immagini frammentate, il paradiso dei semiotici.

Questa condizione della cultura dei media a noi contemporanea è incarnata in modo ossessionante in un singolo individuo vissuto agli inizi del secolo, un notevole mnemonista per il quale tutte le modalità sensorie erano connesse in modo fluido e incontrollabile; egli poteva essere assalito da una barriera di immagini e di associazioni che si mantenevano per ore, giorni e perfino anni; trovava, inoltre, costantemente, che le distinzioni fra il passato (la memoria), il presente (l'esperienza esperita) e il futuro (la fantasia) erano indistinte o inesistenti. Il grande studioso russo del cervello, A.R. Luria, condusse trenta anni di studi su questo personaggio profetico in modo imbarazzante, che egli chiamava semplicemente S.

Luria descrisse il modo in cui S. recitava perfettamente dozzine di pagine di un testo in cui era incluso di tutto, dalla narrativa alle parole di una lingua straniera

9. E. Lucas Bridges, *The Uttermost Ends of the Earth*, New York, E.P. Dutton, 1948, cit. in Joseph Campbell, *The Way of the Animal Powers*, San Francisco, Harper and Row, Alfred Van Der Merck Editions, 1983, p. 163.

che non conosceva, a una complessa terminologia scientifica e perfino al nonsense. La sua era anche una memoria spaziale: poteva ricordare le posizioni dei singoli elementi sulla pagina o sulla lavagna in qualsiasi ordine si presentassero e lo faceva anche quando gli veniva chiesto di ripeterli alcuni anni dopo aver letto il testo originale. Da bambino, l'immagine della scuola era per lui così reale che qualche volta dimenticava di alzarsi dal letto per prepararsi ad andarci. Una caratteristica del mondo interiore di S. che tanto impressionò Luria era la sua straordinaria abilità sinestetica, per la quale non faceva alcuno sforzo, e nella quale Luria individuò la ragione per cui S. era capace di tali incredibili imprese. S. descrisse il percorso dei suoi pensieri:

Sentivo una campana che suonava. Un piccolo oggetto rotondo rotolava sulla destra davanti ai miei occhi ... le mie dita sentivano qualcosa, come una corda... poi sentii un sapore di acqua salata... e qualcosa di bianco.

Sto seduto in un ristorante, c'è della musica. Sai perché mettono la musica nei ristoranti? Perché cambia il sapore di tutto. Se tu scegli il giusto tipo di musica, ogni cosa sembra buona. Di certo la gente che lavora nei ristoranti lo sa¹⁰.

A poco a poco, per S. diventò difficile andare avanti:

Ho sempre sensazioni come queste. Quando vado in tram sento lo scampanellio che fa nei miei denti. Così una volta andai a comprarmi un gelato, pensando che mi sarei seduto e lo avrei potuto mangiare senza sentire quel rumore. Mi avvicinai alla commessa e le chiesi che tipo di gelato avesse. "Gelato di frutta", disse. Ma rispose con un tale tono che una enorme pila di carboni e di cenere nera le scoppiò fuori dalla bocca, e non potei più pensare di comprarmi un gelato dopo un risposta come quella... Un'altra cosa... se leggo mentre mangio, ho una grande difficoltà a capire cosa sto leggendo, il gusto del cibo attira tutto il senso¹¹.

Quando fu più vecchio, l'impossibilità di S. di dimenticare cominciò seriamente a influenzare la sua vita, tanto che alla fine fu costretto a lasciare il suo lavoro e iniziò una vita di spettacoli, esibendosi come attrazione pubblica. Luria commentava la difficoltà incontrata nel compilare un rapporto finale sul suo soggetto, dal momento che, durante le sessioni, delle immagini si presentavano alla mente di S. facendogli costantemente perdere il controllo e facendolo iniziare a "operare automaticamente", tanto da renderlo verboso, con la mente intasata da dettagli irrilevanti mentre divagava senza sosta. S. conviveva con un flusso di immagini che egli non poteva interrompere. Dal possesso di questa sua memoria indelebile e superumana, egli sviluppò un'opprimente e fastidiosa sensazione che tutto fosse temporaneo.

Se S. fosse vissuto nell'antica Grecia, sarebbe stato uno degli individui più straordinari che la cultura avesse prodotto. Invece, finì per essere un eroe tragico contemporaneo, immortalato nelle pagine degli annali scientifici, con le sue esperienze che qualche volta sembrano la maledizione e la vendetta di un pessimo regista di video musicali. Oggi, il sistema dei media che si è auto-generato ci offre poten-

10. A. R. Luria, *The Mind of a Mnemonist*, New York, Basic Books, 1968.

11. *Ibid.* p. 159.

ziali creativi che prima erano alla portata soltanto di individui provvisti di poteri speciali. Le possibilità sinestetiche nel dominio sensoriale e in quello dei concetti derivano dall'ispirazione ma, al contrario, in quanto vittime di "sani" specialisti della comunicazione provvisti di immaginazioni altrettanto "sane", stiamo diventando come lo mnemonista di Luria: sovrastati e annientati da immagini senza senso e da voci amplificate. E' del "veggente" delle antiche città che noi sentiamo la mancanza e non delle strutture formali di un sistema manageriale informativo efficiente, né degli specialisti della comunicazione professionale.

Gli artisti, i poeti, i compositori e gli scienziati che hanno sentito delle voci, sanno di non essere matti; il loro lavoro ne è la testimonianza. Tuttavia, seri disturbi mentali sono un tipo di rischio reale per certe persone che lavorano ai confini della realtà del senso comune, che è uno spazio fabbricato dalla cultura secondo le convenzioni percettive imposte dai dispositivi strutturali del linguaggio, dal comportamento abituale e da storie dimenticate. La "follia" creativa potrebbe essere semplicemente un disordine della storia, "curato" dal passaggio del tempo, quando l'intuito visionario diventa un luogo comune culturale. In tutti i loro incontri, S. non fece riferimento neanche una sola volta al pensiero di credersi pazzo. Egli disse una volta a Luria che, prima di divenire adulto e di ottenere il suo primo lavoro, aveva sempre dato per scontato che tutte le menti funzionassero esattamente nello stesso modo della sua.

Tutti gli uomini sono capaci di sognare e di avere visioni
William Blake

Questo saggio è stato pubblicato per la prima volta, in forma abbreviata, nel catalogo del *National Video Festival*, pubblicato dall'*American Film Institute*, a Los Angeles, nel 1986.

In: *Sound by Artists*, a cura di Dan Lender e Micah Lexier, Toronto, Art Metropole, Banff, Walter Phillips Gallery, 1990, pp. 39-54. Pubblicato in francese in *Chimères*, n. II, primavera 1990, pp. 98-120. Titolo originale del testo: *The Sound of One Line Scanning*.

Traduzione di Michela Giovannelli