

Musica e spazio bucato

di RONALD BOGUE

traduzione di Davide Tolfo

Abstract

Toward the end of the Nomadology plateau of *A Thousand Plateaus*, Deleuze and Guattari differentiate an ambulant holey space (*espace troué*) from the smooth space of the nomadic war machine and the striated space of the sedentary State apparatus. Although Deleuze and Guattari only discuss the concept briefly, holey space provides a useful means of framing their remarks on music in general. Music's holey space is a quasi-territory determined by processes of following sonic movement-matter. Its instruments differ from nomadic weapons and sedentary tools, being characterized by directions of injection, ejection and parajection; the vector of lines of the universe and extemporality; the model of free play; the trait of expression of incantation; and the tonality of affects-percepts. A paradigmatic instance of musical holey space is John Luther Adams' *Inuksuit* as performed on the U.S.-Mexico border in 2018.

Spazio bucato, *espace troué*, è un concetto curioso. Viene impiegato per la prima volta nella conclusione del "Trattato di Nomadologia – La macchina da guerra", contenuto in *Mille piani*, come una possibile deviazione dall'opposizione dominante, all'interno del piano, tra lo spazio liscio della macchina da guerra nomadica e lo spazio striato degli apparati di stato. Il concetto di spazio bucato nasce a partire dalla domanda: «in che modo i nomadi inventano o trovano le loro armi?» (Deleuze & Guattari 2014: 474). La risposta di Deleuze e Guattari è che le armi dei nomadi sono create da "metallurgici", ossia costruite in larga parte dalla collettività di prospettori, minatori, fabbri e artigiani coinvolti nella produzione di armi di metallo. Ne consegue che il metallurgico/artigiano non è né un nomade, né un sedentario. L'artigiano, diversamente, «è *l'itinerante, il girovago*» (Deleuze & Guattari 2014: 480), e il suo spazio non è né liscio né striato, ma bucato.

Qualche pagina dopo essere stato introdotto, tuttavia, il concetto di spazio bucato scompare quasi totalmente. La sua ultima formulazione all'interno del piano è relativa alla tabella combinatoria che lo identifica come la sostanza del contenuto relativa alla sostanza di espressione della macchina da guerra nomadica (Deleuze & Guattari 2014: 486). Riferimenti fugaci allo spazio bucato possono essere rintracciati nel piano dedicato allo spazio liscio e striato (Deleuze & Guattari 2014: 569-571, 576, 589), ma si tratta comunque di rimandi secondari rispetto all'argomento principale trattato nel piano. Nei testi scritti successivamente a *Mille piani*, né Deleuze né Guattari menzionano nuovamente lo spazio bucato.

Al di là della posizione marginale di questo concetto nei lavori dei due filosofi, esso, a mio avviso, può essere impiegato come strumento per comprendere le arti e, in particolare modo, la musica. Deleuze e Guattari affermano che «la metallurgia è in un rapporto essenziale con la musica» perché entrambe presentano «uno sviluppo continuo della forma» e «una variazione continua della materia» (Deleuze & Guattari 2014: 481), ma si possono rintracciare molti altri aspetti della musica che presentano una relazione essenziale con lo spazio bucato della metallurgia. Ciò che mi interessa presentare in questo testo, dunque, non è tanto una spiegazione, ma uno sviluppo filosofico dei veloci rimandi allo spazio bucato come importante riferimento per approcciarsi alla musica.

All'inizio del piano dedicato alla nomadologia, Deleuze e Guattari impiegano il nomadico, l'itinerante e il girovago come sinonimi, descrivendo le scienze minori e nomadi come «itineranti, girovaghe» (Deleuze & Guattari 2014: 443) il cui metodo principale non è «riprodurre», ma «seguire». Le scienze nomadiche, itineranti e girovaghe seguono le «“singolarità” di una materia», «un campo di celerità», «un flusso vorticoso», la «variazione continua delle variabili» (*ibid.*). Tuttavia, nell'introdurre il concetto di «phylum macchinico» (Deleuze & Guattari 2014: 466), Deleuze e Guattari spostano l'asse del discorso attorno alla metallurgia, fino a descrivere il concetto di spazio bucato differenziandolo dallo spazio liscio e striato. Il phylum macchinico, al suo limite, è

idealmente continuo: il flusso di materia-movimento, flusso di materia in variazione continua, portatore di singolarità e di tratti d'espressione. Questo flusso operatorio ed espressivo è tanto naturale quanto artificiale: è come l'unità dell'uomo e della Natura. (Deleuze & Guattari 2014: 477)

Mentre all'inizio del piano si affermava che il procedimento della scienza nomade è quello del seguire, ora è l'artigiano a seguire, e questo perché la «materia-flusso» del phylum macchinico «può soltanto essere *seguita*» (Deleuze & Guattari 2014: 480). Come scrivono Deleuze e Guattari: «si definirà dunque l'artigiano come colui che è deciso a seguire un flusso di materia, un *phylum macchinico*. È *l'itinerante, il girovago*» (*ibid.*). Un artigiano che lavora il legno segue le singolarità delle «ondulazioni e torsioni variabili delle fibre» e i tratti di espressione del legno che è «più o meno poroso, più o meno elastico e resistente» (Deleuze & Guattari 2014: 479). Il paradigma degli artigiani sono, tuttavia, i metallurgici, i quali seguono la materia-flusso del metallo modellandola e rimodellandola in nuove forme. I metallurgici non sono né nomadici, né sedentari. «Non ci sono fabbri nomadi e fabbri sedentari. Il fabbro è girovago, itinerante» (Deleuze & Guattari 2014: 483).

Ciò che distingue i metallurgici dagli altri artigiani è che il metallo, e con esso la metallurgia, elevano «alla coscienza qualcosa che resta sotterraneo o nascosto» (Deleuze & Guattari 2014: 481) in altre materie e operazioni. Nelle altre tecniche artigianali la selezione della materia e il successivo modellamento sono operazioni separate all'interno di un ordine irreversibile, che ci spinge a considerarle nei termini di un modello basato sulla materia-forma, ileomorfo. In metallurgia, al contrario, le operazioni che modificano il

metallo precedono e seguono la creazione delle forme. Nella forgiatura, la temperatura «si concatena con la forgiatura al di là dell’acquisizione di una forma», così come «l’acciaio fuso e modellato è destinato a subire una serie di decarburazioni successive» (*ibid.*). Infine, qualsiasi forma prenda il metallo, esso può sempre essere fuso in un lingotto. La metallurgia sembra la più ileomorfa delle arti, «tuttavia è la forma di uno sviluppo continuo che tende a sostituire la successione delle forme e la materia di una variazione continua che tende a sostituire la variabilità delle materie» (*ibid.*). Su questo aspetto Deleuze e Guattari rintracciano una relazione essenziale tra la metallurgia e la musica, in quanto vi è una propensione in entrambe le arti «a fare valere al di là delle forme separate uno sviluppo continuo della forma, al di là delle materie una variazione continua della materia» (*ibid.*). Vi è «un cromatismo allargato» che «trascina contemporaneamente la musica e la metallurgia» (*ibid.*), ciò che in altre parti Deleuze e Guattari chiamano «cromatismo generalizzato» (Deleuze & Guattari 2014: 143). Nel caso del metallo e della metallurgia tale cromatismo generalizzato porta alla luce «una vita propria della materia, uno stato vitale della materia in quanto tale, un vitalismo materiale che pur esistendo ovunque ordinariamente è nascosto o ricoperto, reso irriconoscibile e dissociato dal modello ileomorfo» (Deleuze & Guattari 2014: 482). Ciò che, infine, la metallurgia indica è un “pan-metallismo”, in base al quale «si ha coestensività del metallo a tutta la materia [...]. Anche le acque, le erbe, i boschi e le bestie sono popolati di sali o elementi minerali. Non tutto è metallo, ma c’è metallo ovunque» (*ibid.*). «Il *phylum* macchinico è metallurgico», e ciò che rende manifesto è la «vita non organica» (*ibid.*).

Lo spazio della metallurgia girovaga non è né liscio né striato, ma bucato. Chiaramente, la metallurgia esige l’attività estrattiva, lo scavo di buche per estrarre minerali. Tuttavia, lo scavare buche non è solamente una fase preliminare che precede il lavoro del metallurgista, ma una modalità di seguire la materia-flusso nell’attività dell’artigiano. Uno spazio bucato viene prodotto, è inseparabile dalla sua produzione ed è sempre in divenire. Nel seminario del 25 marzo 1980, Deleuze affermava che «lo spazio dei buchi» riguarda il «creare buchi, creare buchi nello spazio». E aggiungeva: «fare buchi è trovare qualcosa che esiste nei buchi. I buchi non riguardano la mancanza, né l’assenza». Lo spazio bucato è «uno spazio dove la scoperta di ciò che si trova nei buchi è resa possibile». Il buco è una sorta di “contenitore”, e ciò che si trova nel contenitore è “le gîte”, termine che può essere tradotto in “deposito minerario”, ma anche in “rifugio”, “casa” (Deleuze 1980)¹. Creare i buchi di uno spazio, dunque, significa abitare lo spazio della scoperta di ciò che si trova in essi.

Nel seminario del 1980, Deleuze riflette sulla possibilità che vi possano essere differenti tipi di spazio – quattro, cinque, dieci – e si dispiace per averne inventati solo tre. Deleuze sottolinea, tuttavia, che questi tre – spazio liscio, striato e bucato – sono distinti. Egli, inoltre, identifica «tre possibilità di base»: essere «un nomade, un sedentario, o un

¹ Tutte le traduzioni dei passi, originariamente in lingua inglese, che non hanno le corrispondenti edizioni italiane, sono a cura di Davide Tolfo.

metallurgico» (*ibid.*). Di queste tre, il metallurgico, a mio avviso, è la figura che più si avvicina a quella dell'artista. In ogni arte l'artista distingue una materia-flusso e la segue in una sperimentazione progressiva sulle singolarità e sui tratti di espressione. In questo modo egli opera come se scavasse la vena di un deposito di metallo e modellasse ciò che ha scoperto all'interno dello scavo nel quale risiede. Nella musica si tratta di una materia-flusso sonora, ma che fa parte di un phylum macchinico che include strumenti, persone e il mondo circostante, poiché, con le parole di Deleuze e Guattari, «questo flusso operativo ed espressivo è tanto naturale quanto artificiale – è come l'unità dell'uomo e della Natura» (Deleuze & Guattari 2014: 477).

Deleuze e Guattari forniscono pochi dettagli sulla metallurgia e lo spazio bucato. Questo spazio, affermano, è il sottosuolo (*sous-sol*), «che attraversa sia la terra striata dello spazio sedentario sia il suolo nomade dello spazio liscio, senza fermarsi in nessuno dei due» (Deleuze & Guattari 2014: 484). Il metallurgico «è doppio anzitutto in se stesso: è un ibrido, una lega, una formazione gemellare [...] non è un "impuro", ma un "meticcio"» (*ibid.*). E il metallurgista ibrido, «fabbricante di armi e di utensili, comunica infatti sia con i sedentari sia con i nomadi. Lo spazio bucato comunica in quanto tale con lo spazio liscio e con lo spazio striato [...] sempre *connesso* allo spazio nomade, mentre si *coniuga* con lo spazio sedentario» (*ibid.*). Il carattere ibrido dei metallurgici sembra portare a concepirli come una mescolanza del nomade e del sedentario, ma è il metallurgico a essere «doppio anzitutto in se stesso». Come afferma Deleuze nel suo seminario del 1980, i metallurgici hanno due teste, una rivolta in direzione dei nomadi, l'altra che guarda i sedentari, ma nessuna delle due è nomadica o sedentaria. Ribadiamolo: «non ci sono fabbri nomadi e fabbri sedentari» (Deleuze & Guattari 2014: 483). Similmente, anche se lo spazio bucato comunica con lo spazio liscio e striato, non si tratta di una semplice combinazione del liscio con lo striato.

In che modo, dunque, si può specificare il manifestarsi delle caratteristiche dello spazio bucato nella musica? In primo luogo, la musica deve essere intesa come un quasi-territorio. Un territorio è prodotto per ritornelli, e ogni ritornello è costituito da un punto di stabilità, un nucleo di proprietà e un'apertura verso l'esterno, intesi come «tre aspetti di una sola, una stessa cosa» (Deleuze & Guattari 2014: 379). Nel suo includere un'apertura verso l'esterno, è coestensiva al ritornello una tendenza alla sua deterritorializzazione. Nondimeno, la funzione principale del ritornello è di racchiudere e contenere. Il ritornello è «un mezzo di impedire, di scongiurare la musica o di farne a meno», ma «la musica esiste perché anche il ritornello esiste». E questo perché la «musica è l'operazione attiva, creatrice, che consiste nel deterritorializzare il ritornello» (Deleuze & Guattari 2014: 358). La deterritorializzazione del ritornello da parte della musica, tuttavia, non è priva di una sua propria organizzazione, di una sua regolazione, di una sua codifica e di una autoreferenzialità.

I ritornelli dell'animale e del bambino sembrano territoriali: perciò non sono «musica». Ma quando la musica si impossessa del ritornello, per deterritorializzarlo e deterritorializzare la voce, quando si impossessa del ritornello per farlo filare in un blocco sonoro ritmico, quando il ritornello «diviene» Schumann o Debussy, ciò avviene attraverso un sistema di coordinate armoniche e melodiche dove la musica si riterritorializza in se stessa, in quanto musica. (Deleuze & Guattari 2014: 361)

Un esempio di una tale deterritorializzazione del ritornello, e della successiva riterritorializzazione su se stesso, può essere rintracciato nell'uso del canto degli uccelli di Olivier Messiaen (il quale chiaramente serve come riferimento principale per l'approccio di Deleuze e Guattari alla musica). Nel *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958), per esempio, Messiaen organizza ogni pezzo per pianoforte sulla base di uno specifico canto di uccello (Primo pezzo: *Chocard des Alpes* [gracchio alpino], secondo pezzo: *Loriot d'Europe* [rigogolo], e così via). Messiaen sviluppa un'esecuzione musicale di uno specifico canto preservando le sue principali relazioni interne. Tuttavia, per trasportarla in una composizione per pianoforte, egli deve allargare i microintervalli per adeguarli a una scala musicale cromatica, estendere la durata temporale a una misura udibile all'orecchio umano, e inventare dei cluster armonici che servano come equivalenti timbrici del canto degli uccelli. Il fraseggio musicale che ne risulta è una trasformazione mutativa del ritornello territoriale degli uccelli, estrapolato dal territorio e reso "altro". Il motivo trasformato viene poi combinato con altri elementi musicali per creare un nuovo territorio sonico, il territorio della composizione a cui il compositore sta lavorando (Messiaen introduce ogni pezzo del *Catalogue d'oiseaux* con un paragrafo in prosa che mette in relazione l'uccello di cui si sta trattando con l'ecosistema di uno specifico paesaggio).

Ogni musica, dunque, in quanto deterritorializzazione del ritornello, è fondamentalmente geomusica, ossia è in relazione con il processo modellante del mondo (senza distinguere tra naturale e artificiale, organico e inorganico, o tra sistemi umani e non umani). Deleuze e Guattari identificano la musica moderna come musica dell'età «del cosmico» (Deleuze & Guattari 2014: 409), ma tutta la musica, in ultima analisi, è cosmica, così come ogni musicista è un «artigiano cosmico» (Deleuze & Guattari 2014: 411). Lo spazio bucato della musica è il luogo della riterritorializzazione del ritornello cosmico deterritorializzato su se stesso, un quasi-territorio, ossia un territorio provvisorio, mutevole, che possiede una sua autonomia, pur conservando dei legami con l'esterno. Lo spazio bucato della musica è "le gîte", il deposito minerario pronto per essere estratto, ma anche il rifugio, la dimora dell'estrazione. È ciò che Deleuze e Guattari chiamano la casa in *Che cos'è la filosofia?*: la casa, o «sistema territorio-casa» (Deleuze & Guattari 1996: 190), «la si può definire una "cornice", un incastro di cornici diversamente orientate» (Deleuze & Guattari 1996: 193), in cui ogni cornice di questa casa cubica paradigmatica delimita una sezione del mondo. La casa, tuttavia, possiede anche finestre e porte, che permettono una

comunicazione tra l'interno e l'esterno. La casa filtra e seleziona le forze cosmiche (Deleuze & Guattari 1996: 188) e, per questo motivo, anche se divide e delimita, vi è sempre un passaggio «dalla Casa all'universo» (Deleuze & Guattari 1996: 192).

Per poter differenziare ulteriormente lo spazio liscio, striato e bucato e per approfondire la connessione tra spazio bucato e musica, è necessario ritornare alla differenza, in Deleuze e Guattari, tra armi e utensili, che essi impiegano per distinguere lo spazio liscio della macchina nomadica da guerra dallo spazio striato degli apparati di Stato. Ciò che mi interessa è approfondire filosoficamente questa opposizione, aggiungendo una terza classe di elementi all'analisi di Deleuze e Guattari riguardante gli strumenti e, nello specifico, gli strumenti musicali.

Gli strumenti non sono né armi né utensili. Come le armi e gli utensili, gli strumenti sono *relé* funzionali a trasferire l'energia umana nel mondo esterno. La funzione immediata degli strumenti è di suscitare un mezzo sonoro e, nello specifico, di diffondere vibrazioni atmosferiche, risonanze e riverberi udibili all'orecchio umano. Su questo punto una distinzione generica può essere tracciata, da una parte, tra gli strumenti e gli utensili, quando gli strumenti non servono come protesi per estendere la percezione umana nell'osservazione o nella manipolazione del mondo esterno (per esempio: gli ultrasuoni e il SONAR) e, dall'altra parte, tra strumenti e armi, nel momento in cui gli strumenti non sono ideati per ferire, immobilizzare o uccidere esseri umani. Diversamente, il loro obiettivo è di fornire un mezzo per lo sviluppo di un analogo sperimentale e metaforico dei ritornelli, che deterritorializza tali ritornelli e rende possibile la riterritorializzazione di questi analoghi su se stessi. Infine, ciò che fanno gli strumenti è estrarre un «essere di sensazione» sonico che sia in grado di «sostenersi da solo» (Deleuze & Guattari 1996: 168), mentre allo stesso tempo entra in risonanza con il cosmo.

La natura degli strumenti può essere specificata ulteriormente considerando le loro connessioni con il luogo delle loro operazioni. Gli strumenti possiedono una relazione intima con lo spazio-ambiente delle loro performance, al punto tale che è problematico determinare quali siano le componenti di uno strumento. Un flauto che viene suonato in uno spazio aperto avrà un suono differente se suonato in uno studio, una stazione della metro o in una sala da concerti. Si potrebbe pensare che le superfici di un auditorium siano di per sé uno strumento musicale ma, allo stesso tempo, si potrebbe identificare quelle stesse superfici come delle componenti del flauto che risuona assieme ai muri. Questa relazione fra gli strumenti e il loro spazio ambientale è evidente soprattutto nel caso di un organo a canne in una cattedrale, dal momento in cui è lo stesso edificio a funzionare come cassa di risonanza dello strumento. La relazione fra lo strumento e lo spazio si è complicata ulteriormente con l'avvento della musica registrata e della digitalizzazione del suono. Lo studio di registrazione fornisce uno spazio altamente controllato per la registrazione dei suoni generati dagli strumenti: una volta registrati i suoni, il mixer, i filtri e gli effetti dello studio funzionano come un ulteriore strumento in grado di modellarli. Riprodotti

attraverso delle casse o delle cuffie i suoni si presentano in uno spazio aggiuntivo, dal momento in cui, in un certo senso, un suono-evento è dato dalla produzione di una sequenza di strumenti – ad esempio: chitarra, studio, cuffie – o dalla realizzazione di un singolo meta-strumento.

Ancora più importante, tuttavia, è che gli strumenti, come le armi e gli utensili, devono essere definiti dai «concatenamenti costitutivi che essi presuppongono e nei quali entrano» (Deleuze & Guattari 2014: 469). Deleuze e Guattari caratterizzano i differenti tratti di un concatenamento presupposti dalle armi e dagli utensili «da almeno cinque punti di vista: il senso (proiezione introiezione), il vettore (velocità-gravità), il modello (azione libera-lavoro), l'espressione (gioielli-segni), la tonalità passionale o desiderante (affetto-sentimento)» (Deleuze & Guattari 2014: 473). Queste cinque opposizioni binarie precludono la possibilità di aggiungere un terzo termine di paragone, ma un approfondimento di ogni opposizione può essere utile per caratterizzare gli strumenti e contraddistinguerli rispetto alle armi e agli utensili.

La prima opposizione che Deleuze e Guattari tracciano fra armi e utensili riguarda la direzione del loro uso. Le armi «hanno un rapporto privilegiato con la proiezione. Tutto ciò che lancia o viene lanciato è anzitutto un'arma, e il propulsore ne costituisce il momento essenziale». L'utensile, al contrario, «sembra molto più "introiettivo", introiettivo: prepara una materia a distanza per condurla a uno stato d'equilibrio o per acquisirla a una forma di interiorità» (Deleuze & Guattari 2014: 466). L'azione di un'arma è centrifuga, quella di un utensile centripeta. Che cosa dire, tuttavia, della direzione di uno strumento? In questo caso, la descrizione che Deleuze e Guattari propongono del punto grigio di Klee può servire come guida.

il punto grigio è proprio il caos non dimensionale, non localizzabile, la forza del caos, un fascio inestricabile di linee aberranti. Poi il punto "salta su se stesso" e da esso s'irradia uno spazio dimensionale, con le sue falde orizzontali, i suoi tagli verticali, le sue linee abituali non scritte, tutta una forza interna terrestre (questa forza appare anche, con un'andatura più sciolta, nell'atmosfera o nell'acqua). Il punto grigio (buco nero) ha dunque fatto un salto da uno stato a un altro e rappresenta non più il caos, ma la dimora o la casa. Infine, il punto si proietta sull'esterno, esce da se stesso, sotto l'azione di forze centrifughe erranti che s'irradiano in tutta la sfera del Cosmo. (Deleuze & Guattari 2014: 379)

Si potrebbe dire che gli strumenti si muovono in tre differenti direzioni rispetto alla proiezione e all'introiezione: in primo luogo, l'*iniezione*, come penetrazione esploratrice di una data materia-flusso sonica; in secondo luogo, l'*eiezione*, come salto creativo fuori da se stesso, un buco nero che stabilisce il "gîte" in quanto dimora o casa; e, infine, la *paraiezione* [*parajection*] come risonanza espansiva attraverso e oltre lo spazio buco dell'evento-suono. Anche se descritti come tre momenti successivi, le direzioni degli stru-

menti, come i tre elementi del ritornello, sono simultanee. L'iniezione degli strumenti riguarda sempre una specifica materia sonora; la sua eiezione segna la conversione della materia in un materiale musicale e, dunque, la deterritorializzazione dello strumento legata alla specificità di quella materia; la sua paraiezione caratterizza la sua diffusione generale, la diffusione omnidirezionale nello spazio ambiente.

Deleuze e Guattari oppongono, in secondo luogo, le armi e gli utensili in base ai loro rispettivo vettore di velocità e gravità. L'arma «inventa la velocità o la scoperta della velocità inventa l'arma» (Deleuze & Guattari 2014: 466), mentre l'utensile coinvolge la forza di gravità. È implicita, in questa distinzione, una differenza qualitativa fra due generi di movimento, *Celeritas* e *Gravitas*, la prima intesa come «un'andatura vorticoso» che occupa «uno spazio liscio», la seconda come un «movimento laminare che stria lo spazio e che va da un punto a un altro» (Deleuze & Guattari 2014: 442). Per determinare il vettore dello strumento è utile prendere in esame l'istanza paradigmatica riguardante l'occupazione di uno spazio bucato proposta da Deleuze e Guattari, ovvero l'esempio delle tribù di indiani metallurgisti descritte da Elie Faure:

In riva al mare, ai piedi di una montagna, trovano una muraglia di granito. Allora entravano tutti nel granito, vivevano, amavano, lavoravano, morivano, nascevano nell'ombra, e tre o quattro secoli più tardi uscivano, alcune leghe più lontano, dopo aver attraversato la montagna. (Deleuze & Guattari 2014: 484)

L'attività di scavare e seguire definisce il vettore di questo spazio, un perpetuo aggiustamento e riaggiustamento della direzione da seguire in ogni processo di scavamento. Tale vettore segue ciò che Deleuze chiama "linea di universo" ne *L'immagine-movimento. Cinema 1*. È il vettore di uno «spazio-ossatura [espace-ossature], con degli intermediari che mancano, degli eterogenei che saltano dall'uno all'altro o che si connettono direttamente [...] uno spazio-vettoriale, uno spazio-vettore, con delle distanze temporali». Lo spazio-scheletrico è «come una corda a nodi che si torce a ogni ripresa, a ogni azione, a ogni avvenimento» (Deleuze 1984: 196). Il vettore dello spazio bucato è una linea di universo, una successione di buchi che sono come dei nodi in una corda. Il vettore «avanza progressivamente», passo dopo passo [de proche en proche], aggiustamento per aggiustamento, «in un senso determinato ma illimitato, che crea lo spazio invece di supporlo» (Deleuze 1984: 222). Si deve, inoltre, specificare che questo vettore è un vettore di "estemporaltà", in un duplice senso di evacuazione temporale, es-temporalizzazione, e una continua improvvisazione es-temporale. Come la sonata di Vinteuil in Proust, a cui fa spesso riferimento Deleuze in *Marcel Proust e i segni*, lo spazio bucato dello strumento musicale marca perpetuamente «un principio del Mondo in generale, un inizio dell'universo, un cominciamento radicale assoluto» (Deleuze 1967: 45). Lo strumento apre un buco temporale con il quale il suono-evento della musica può stabilire il suo proprio

tempo, con il suo assoluto e radicale inizio. Con questa apertura, l'evento si dispiega attraverso improvvisazioni estemporanee, una continua ricalibrazione che risponde agli spostamenti contingenti del medium sonico².

Deleuze e Guattari caratterizzano ulteriormente gli utensili e le armi in base al loro rispettivo modello di lavoro e azione libera. L'attività del lavoro «si scontra con resistenze, opera sull'esterno, si consuma o si disperde nel suo effetto, deve essere rinnovata ad ogni istante», mentre l'azione libera «non ha resistenze da vincere, opera soltanto sul corpo mobile in se stesso, non si consuma nel suo effetto e si mantiene fra due istanti». Lo spostamento lineare «costituisce il movimento relativo all'utensile», «mentre l'occupazione turbinosa di uno spazio costituisce il movimento assoluto dell'arma» (Deleuze & Guattari 2014: 468). Va da sé che il modello dello strumento non è il lavoro. Piuttosto, è un modello associato ad una azione libera o, per essere più precisi, è il modello del gioco libero. Lo spazio buco della musica è uno spazio ludico, nel quale qualcuno suona uno strumento, un altro viene suonato dallo strumento, e altri musicisti e strumenti si suonano a vicenda. È uno spazio liminale, un luogo dedicato alla sperimentazione e all'invenzione³. Lo strumento incontra resistenze, ma solo all'interno dell'interazione ludica delle forze soniche nello spazio buco. L'interazione delle forze non ha resistenze da superare, ma incontra solamente i flussi e reflussi nelle continue escavazioni ed esplorazioni.

Nel dominio dell'*espressione*, Deleuze e Guattari oppongono gli utensili e le armi in termini di segni e gioielli. Vi è «un rapporto essenziale fra gli utensili e i segni. Il modello lavoro, che definisce l'utensile, appartiene all'apparato di Stato» (Deleuze & Guattari 2014: 471), mentre l'arma «si trova in un rapporto essenziale con i gioielli» (Deleuze & Guattari 2014: 472). Le gemme e le piastre dorate che fanno da ornamento alle armi «costituiscono tratti d'espressione di pura velocità, su oggetti mobili e in movimento» (*ibid.*). Stabilendo un rapporto secondario con la scrittura, le gemme e le piastre dorate servono principalmente come superfici per l'incisione di «firme come segni di appartenenza o fabbricazione» o «brevi messaggi di guerra o d'amore» (Deleuze & Guattari 2014: 473). La chiave per determinare i tratti di espressione dello strumento risiede nella voce. La musica ha un rapporto privilegiato con il corpo. Si potrebbe certo pensare alle mani come utensili o armi, ma solo per dei casi limitati, dato che spesso sono gli utensili e le armi ad essere estensioni protesiche della mano. La voce, al contrario, si definisce principalmente come strumento: non a caso è il paradigma dello strumento melodico, e per questa ragione le analisi dell'armonia parlano spesso di voci tanto nel caso del canto, quanto per la musica strumentale. Deleuze e Guattari notano che «la musica ha legato la voce e gli strumenti in modi molto diversi» (Deleuze & Guattari 2014: 144), e affermano che la voce può essere contenuta e domata, venendo meramente accompagnata dallo strumento, o può essere

² Per un approfondimento sull'improvvisazione musicale da una prospettiva deleuziana si veda Stover 2017.

³ La bibliografia dedicata alla musica e alla liminalità è molto vasta, per una ricognizione utile sull'argomento si veda Spariou (1989 e 2014).

«macchinata», divenendo effettivamente essa stessa uno strumento, «eterogenea a se stessa» con «una potenza di variazione continua» (*ibid.*). La voce nella musica, inoltre, è «un asse di sperimentazione privilegiato che gioca a un tempo sul linguaggio e sul suono» (*ibid.*). La voce macchinica, la voce come strumento, può estrarre segni asignificanti dal linguaggio, per «raggiungere una lingua neutra, segreta, priva di costanti, tutta in discorso indiretto, dove il sintetizzatore e lo strumento parlano quanto la voce, e la voce suona quanto lo strumento» (*ibid.*). Se estendiamo queste osservazioni, potremmo dire che i tratti di espressione degli strumenti non sono né gioielli né segni, ma incantesimi – formule magiche, amuleti, maledizioni, fatture, invocazioni. Il linguaggio segreto di una formula magica tende verso un non-linguaggio asignificante di suoni schematici, e il suo potere risiede nella sua musicalità più che nel suo senso. Ciò a cui mira l'incantesimo è un'azione musicale a distanza, il suo canto di sirena, il suo potere di placare re Saul o domare le bestie. Paradigmatico del potere incantatorio degli strumenti è la figura di Anfione, il costruttore mitico di Tebe, che eresse le mura della città suonando la sua lira, la cui musica portava le rocce a seguirlo e a prendere la disposizione che desiderava. In questo caso, l'incantesimo non riguarda la sfera del linguaggio e i suoi effetti sonici operano senza meccanismi psicologici. È un incantesimo cosmico che attiva la vita inorganica permeando la flora, la fauna, l'acqua e le rocce terrestri: «la musica non è un privilegio dell'uomo: l'Universo, il Cosmo è fatto di ritornelli, la questione della musica è quella di una potenza di deterritorializzazione che attraversa la Natura, gli animali, gli elementi e i deserti quanto l'uomo» (Deleuze & Guattari 2014: 367).

Per quanto concerne il quinto punto per differenziare le armi dagli utensili, ossia «la tonalità passionale o desiderante», lo strumento è ovviamente associato all'arma e ai suoi affetti, piuttosto che all'utensile e ai suoi sentimenti. Il sentimento [*sentiment*] di un utensile «implica la valutazione della materia e delle sue resistenze, il senso della forma e dei suoi sviluppi, un'economia della forza e dei suoi spostamenti, una gravità complessiva» (Deleuze & Guattari 2014: 470-471), mentre l'affetto di un'arma «è la scarica rapida dell'emozione» ed è legato «soltanto al mobile in se stesso, a velocità e a composizioni di velocità fra elementi» (Deleuze & Guattari 2014: 471). Deleuze e Guattari affermano che «le armi sono affetti e gli affetti armi» (*ibid.*), ma quanto più, dunque, gli strumenti sono affetti e gli affetti strumenti? L'equazione di strumenti e affetti è senza dubbio meno provocatoria che quella fra armi e affetti, ma certamente anche meno controintuitiva. Su questo punto è possibile riprende *Che cos'è la filosofia?* aggiungendo che gli strumenti non sono solo affetti, ma affetti e percetti, generatori dell'essere della sensazione.

Per riassumere, ciò che caratterizza gli strumenti dello spazio bucato è l'iniezione, l'eiezione e la paraiezione; la linea di universo e l'estemporaltà; il gioco libero; l'incantesimo e gli affetti-percetti. In un certo senso, questa descrizione degli strumenti musicali sottolinea la separazione dello spazio bucato da altri spazi, in quanto si tratta di uno spazio ludico di estemporaltà separato da ciò che lo circonda, un luogo distinto di scavamento e sperimentazione. Tuttavia lo spazio bucato della musica comunica con lo spazio striato e

liscio, e ciò che la musica esplora, il suo phylum di materia-flusso, rivela, in ultima analisi, «una vita propria della materia, uno stato vitale della materia in quanto tale, un vitalismo materiale che pur esistendo ovunque ordinariamente è nascosto o ricoperto» (*ibid.*: 482). Per queste ragioni, lo spazio bucato della musica deve essere visto dalla prospettiva eco-sofica di un'ecologia generale. Per concludere, voglio ora tornare ad un esempio di spazio bucato musicale: la composizione *Inuksuit*, realizzata nel 2009, di John Luther Adams. Questo pezzo può sembrare stravagante e *sui generis*, ma credo che possa rendere evidente ciò che è implicito in ogni lavoro musicale produttivo.

Adams ha passato la maggior parte della sua vita da adulto come attivista per l'ambiente in Alaska e, in quanto compositore, la sua preoccupazione principale era quella di creare della musica in risonanza con la natura e di sviluppare un'ecologia della musica. Le sue composizioni includono lavori per gruppi musicali tradizionali – cori, quartetti d'archi, orchestre, e così via – pezzi che legavano strumenti acustici con strumenti elettrici, e lavori composti completamente da suoni sintetizzati. Adams ha descritto la traiettoria della sua sperimentazione musicale fino al 2009 in diversi modi: un andare da un rapporto con i canti d'uccello fino a un decennio di panorami musicali fatti di colori sonori; la creazione di “geografie soniche”, ossia tentativi di catturare la sensazione di un posto e le sue associazioni socio-culturali; un rapporto con le forze primarie della natura; un abbraccio del «rumore sintetico come *prima materia*» (Adams 2009: 3; tr. it. nostra) delle sue composizioni. Dopo aver ascoltato, nel Giugno 2008, una sua composizione suonata fuori dalla sala da concerti nella tundra dell'Alaska, Adams cominciò a creare un pezzo designato per le performance esterne, che non fosse un pezzo *site-specific*, ma *site-specified*, ovvero un pezzo con una propria coerenza interna ma, allo stesso tempo, capace di modificarsi radicalmente nel contesto della sua performance. Con le parole di Adams, il pezzo era «inteso per espandere la nostra consapevolezza di una musica senza fine del mondo in cui viviamo, trasformando ciò che sembra uno spazio vuoto in un luogo carico di esperienze» (Adams 2013). A mio giudizio, Adams desiderava creare un lavoro in cui il musicista convertiva un luogo in uno spazio bucato che coinvolgesse la materia-flusso di una vita inorganica.

Il risultato di questo tentativo è *Inuksuit*, un pezzo che può coinvolgere dai nove fino ai novantanove percussionisti (con degli ottavini opzionali). La composizione prende il suo nome dai monumenti di pietra eretti dagli Inuit in Alaska, la parola “inuksut” (plurale “inuksuit”) significa letteralmente “ciò che agisce in funzione degli umani”. La premiere del lavoro si svolse nell'estate del 2009 al Banff Center nelle Montagne Rocciose Canadesi, con diciotto musicisti che suonavano una prima volta nell'anfiteatro esterno, e una seconda volta in un luogo di montagna. Successivamente, per ricordare solo alcune delle esecuzioni, fu eseguita da cinquanta musicisti in un prato della South Carolina; da novantasette performer in un campo in Texas; da novantanove musicisti nel Harlem's Morningside Park e da quarantacinque musicisti all'Ojai Music Festival in Southern California.

Non esiste una partitura originale per *Inuksuit*, ma vi è una “mappa evento” che traccia le interazioni dei tre gruppi nei quali i performer sono divisi⁴. Ogni performer seleziona una pagina sciolta del foglio di composizione, il quale, afferma Adams, «contiene una collezione di materiali e possibilità musicali per musicisti da usare per dare forma a una realizzazione unica del lavoro» (*ibid.*). I musicisti si raccolgono in un punto centrale all’inizio del lavoro, per poi muoversi gradualmente e formare tre cerchi concentrici, nei quali larghi strumenti da percussione sono già posizionati. Il Gruppo Uno stabilisce l’andatura della performance e segna la transizione da una sezione all’altra (vi sono cinque sezioni per gruppo). Durante la performance, il pubblico è incoraggiato a muoversi nello spazio. Il pezzo si apre con il suono di uno dei membri del Gruppo Uno che respira attraverso dei megafoni e termina con triangoli, piatti sizzle, campane da orchestra e ottavini in sezioni conclusive intitolate “Vento” e “Canto degli uccelli”. Nel mezzo vi sono sezioni con delle trombe di conchiglia, Whirling tubes, sirene, tom, rullanti, timpani, grancasse, piatti, gong, chimes e così via. L’intera performance dura tra i sessantacinque e i novanta minuti.

Adams afferma che «ogni esecuzione di *Inuksuit* è differente, ed è determinata dalla grandezza del complesso musicale, dagli specifici strumenti utilizzati, dalla topologia e della vegetazione del luogo». E prosegue dichiarando che il lavoro «invita all’esplorazione e alla scoperta della relazione tra la musica e il luogo, così come alle interazioni dei musicisti con questi ultimi» (Adams 2013). Ogni esecuzione trasforma un luogo in uno spazio bucatato di ascolto attento e gioco reattivo, una zona in cui “si segue” sperimentalmente la materia-flusso sonica. In questa zona gli strumenti operano “paraietticamente” attraverso lo spazio della performance in un gioco improvvisato e libero dei segni asignificanti e degli affetti-percetti, dove i musicisti interagiscono tanto fra loro stessi, quanto con la topografia che li circonda e le sue forme di vita.

Ogni luogo in cui viene eseguito *Inuksuit* coinvolge un differente insieme di relazioni ecologiche, ambientali, sociali e mentali. I primi luoghi in cui veniva presentato *Inuksuit* erano inabitati da umani e presentavano un pubblico ristretto, ma le esecuzioni successive, come quella ad Harlem, vennero realizzate in ambienti urbani con un pubblico più grande, tanto che il brusio, le risate degli adulti e il rumore dei bambini che giocavano formavano una parte significativa del componimento, così come ne erano parte integrante i suoni che derivavano dal traffico, dagli aerei, e così via. A mio avviso, tuttavia, l’esecuzione più interessante da ricordare è quella avvenuta il 27 Gennaio 2018 nel confine tra il Messico e gli Stati Uniti d’America, la quale ha coinvolto settanta musicisti che suonarono al Friendship Park, un terreno diviso, e dalla nazionalità duplice, vicino alle città di confine di San Diego e Tijuana, a metà tra la parte nord americana e messicana del parco.

Friendship Park/El Parque de la Amistad è un’area a semicerchio in cui l’elemento principale è un monumento sulla spiaggia dell’Oceano Pacifico. Fu eretto nel 1849 per segnare il luogo d’origine della negoziazione dei confini da parte degli Stati Uniti e del Messico

⁴ La mappa evento di *Inuksuit* è riprodotta in Herzogenrath 2017: 100.

nell'accordo di Guadalupe-Hidalgo, il quale ha portato alla conclusione della guerra tra Stati Uniti e Messico. Per più di un secolo il monumento ha funzionato come luogo d'incontro popolare per i cittadini di entrambe le nazioni. Nel 1971 il parco fu ufficialmente inaugurato, dall'allora first lady Pat Nixon, come simbolo di amicizia bi-nazionale e venne designato come monumento nazionale. Fino al 1994, le due metà del parco erano separate solo da un filo spinato, consentendo alle persone di essere libere nell'incontrarsi e scambiarsi messaggi, cibo e altri oggetti attraverso il confine. Nel 1994, in quanto parte dell'Operation Gatekeeper, fu innalzata una recinzione più solida. Nel 2009, il Dipartimento della sicurezza interna degli Stati Uniti d'America chiuse il parco ed eresse una seconda recinzione parallela fatta di barre d'acciaio di sei metri, con filo spinato, sensori e telecamere di sorveglianza. Nel 2012, il progetto Surf Fence estese la recinzione di 92 metri all'interno dell'Oceano Pacifico. In risposta alla pressione pubblica, il Dipartimento della sicurezza interna degli Stati Uniti d'America riaprì il parco nel 2012. Ad oggi, l'accesso alla parte nordamericana del parco è limitata ai solo giorni di sabato e domenica e dalle dieci di mattino fino alle due di pomeriggio, mentre lo scambio di oggetti di qualsiasi tipo attraverso la barriera è punibile come una violazione doganale. Diversamente, non vi sono restrizioni di accesso per quanto riguarda la parte messicana del parco.

Chiaramente, il Friendship Park ha un enorme valore sociale, culturale e politico, dato che la sua storia esemplifica l'inasprirsi di atteggiamenti ostili da parte degli Stati Uniti d'America nei confronti del Messico. La scelta di usarlo come luogo per eseguire *Inuksuit* rappresenta un intervento tempestivo in una situazione contenziosa. Non è necessario soffermarsi sulle implicazioni politiche di questa performance, le quali si pongono esplicitamente come una sfida alle politiche razziste e xenofobe dell'amministrazione Trump. La scelta del luogo, inoltre, rielabora un dilemma ecosofico riguardante le ecologie ambientali, sociali e mentali. Lo spazio bucato del lavoro coinvolge gli estremi dello spazio striato e liscio dell'Oceano Pacifico, così come il muro di confine, soprattutto nella sua prospettiva futile di porsi come barriera che si estende all'interno dell'oceano. Particolarmente interessante è che i musicisti e il pubblico da entrambe le parti del confine erano limitati nel sentirsi gli uni con gli altri. Un reporter presente alla performance dalla parte nordamericana ha commentato,

è stato frustrante non poter esplorare il suono dalla parte messicana, figuriamoci quelli all'interno delle due recinzioni. Ciò che non ho potuto sentire – a causa del confine – divenne un aspetto importante di questo lavoro provocatorio: una musica inaudita che posso solo immaginare suoni come il rumore del parco che ho sentito al Border Field State Park. (Hertzog 2018)

Il significato più ampio dell'evento è che esso mette in evidenza ciò che vorrei includere come ultima caratteristica dei fori che formano lo spazio bucato: essi possono funzionare come ciò che Deleuze chiama dei «vacuoli di non-comunicazione, degli interruttori» (De-

leuze 2000: 231), i quali interrompono la comunicazione incessante, ridondante e insensata delle società di controllo del Capitalismo Mondiale Integrato. Come affermano Deleuze e Guattari in *Che cos'è la filosofia?*, «non ci manca certo la comunicazione, anzi ne abbiamo troppa» (Deleuze & Guattari 1996: 101). Ed è precisamente nei fori dello spazio bucato che la creazione genuina può prendere piede. Voglio insistere nell'affermare che ciò che è così vero nel caso della performance realizzata in una zona di confine è altrettanto vero per ogni esecuzione di *Inuksuit*: ogni esecuzione è una forma di resistenza non violenta, una protesta contro le usurpazioni ecologiche di ogni tipo, una dimostrazione politica o, in francese, una *manifestation*, ma anche una dimostrazione creativa, una manifestazione di possibilità non realizzate e modi di esistenza alternativi.

Nel confrontare la musica e la pittura, Deleuze e Guattari scrivono: «sembra che la musica abbia una forza deterritorializzante molto più grande, a un tempo molto più intensa e collettiva» (Deleuze & Guattari 2014: 361), per questo motivo essa può essere impiegata in modo rivoluzionario e forma una parte della macchina trasformativa da guerra. Tuttavia è altrettanto evidente che la musica può contribuire agli apparati di stato (si pensi, in questo caso, agli inni nazionali). Lo spazio bucato è il «sottosuolo [*sous-sol*], che attraversa sia la terra striata [*terre*] dello spazio sedentario sia il suolo [*sol*] nomade dello spazio liscio» (Deleuze & Guattari 2014: 484). Lo spazio bucato è «sempre *connesso* allo spazio nomade, mentre si *coniuga* con lo spazio sedentario» (Deleuze & Guattari 2014:, 485). Quando la forza deterritorializzante della musica è attiva, lo spazio bucato della musica si connette con lo spazio nomade e diviene parte dei «concatenamenti nomadi e delle macchine da guerra [...] una specie di rizoma, con tanto di salti, deviazioni, passaggi sotterranei, rami, sbocchi, tratti, buchi, ecc.». La musica, tuttavia, può anche divenire parte di «concatenamenti sedentari e [di] apparati di Stato [che] operano una cattura del *phylum*, prendendo i tratti d'espressione in una forma o in un codice, fanno risuonare insieme i buchi, bloccano le linee di fuga» (*ibid.*). Lo spazio bucato della musica ha una sua autonomia, in questo senso forma un quasi-territorio di auto-riterritorializzazione. I suoi strumenti non sono né armi né utensili, ma mezzi caratterizzati dalle direzioni dell'iniezione, eiezione e paraiezione; il vettore delle linee di universo e l'estemporalità; il modello del gioco libero; il tratto di espressione dell'incantesimo e la tonalità di affetti-percetti. Tuttavia questa autonomia, come il suo territorio, è provvisoria, temporale. Lo spazio bucato della musica è sempre connesso con lo spazio liscio, o congiunto allo spazio striato. Ogni evento musicale può aprire un vacuolo di non comunicazione che porta a resistere all'intollerabile, ma può allo stesso tempo venire inglobato con una codifica che tappa le linee di fuga e porta i buchi a risuonare fra loro. Né liscio né striato, lo spazio bucato della musica che scava e segue il movimento-materia sonico è il sottosuolo della terra e del suolo sedentario, e anche se può essere impiegato per dei fini nefasti, nella sua veste positiva è l'officina degli artigiani cosmici che invocano «una nuova terra e un popolo che non esiste ancora» (Deleuze & Guattari 1996: 101).

BIBLIOGRAFIA

- Adams, J.L. (2009). *The Place Where You Go to Listen: In Search of an Ecology of Music*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Adams, J.L. (2013). Unpaginated liner notes, *Inuksuit*. Brooklyn, NY: Cantaloupe Music.
- Deleuze, G. (1980). *Cours 1979-1980*. BnF Gallica. <https://gallica.bnf.fr/html/und/enregistrements-sonores/gilles-deleuze-cours-donnees-luniversite-paris-8-vincennes-saint-denis-1979>, (ultimo accesso 23/10/2019).
- Deleuze, G. (1984). *Cinema 1: L'immagine-movimento*. (Trad. it. di J.-P. Manganaro). Milano: Ubulibri.
- Deleuze, G. (2000). *Pourparler, 1972-1990*. (Trad. it di S. Verdicchio). Macerata: Quodlibet.
- Deleuze, G. (1967). *Marcel Proust e i segni*. (Trad. it. di C. Lusignoli). Torino: Einaudi.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2014). *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*. (Trad. it. di G. Passerone). Roma: Castelvecchi.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1996). *Che cos'è la filosofia?* (Trad. it. di A. De Lorenzis). Torino: Einaudi.
- Hertzog, C. (2018), "John Luther Adams' 'Inuksuit' an intriguing meditation along the U.S.-Mexico border", *The San Diego Union-Tribune*, 28 Gennaio, <http://www.sandiegouniontribune.com/entertainment/music/sd-me-review-adams-20180128-story.html>, (ultimo accesso 23/10/2019).
- Herzogenrath, B. (ed.) (2012). *The Farthest Place: The Music of John Luther Adams*. Boston: Northeastern University Press.
- Spariosu, M. (1989). *Dionysus Reborn: Play and the Aesthetic Dimension in Modern Philosophical and Scientific Discourse*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Spariosu, M. (2014). *Modernism and Exile: Liminality and the Utopian Imagination*. London: Palgrave Macmillan.
- Stover, C. (2017). "Time, Territorialization, and Improvisation". *MTO: A Journal of the Society for Music Theory*, 23:1, <http://mtosmt.org/issues/mto.17.23.1/mto.17.23.1.stover.html>, (ultimo accesso 23/10/2019).