

Ritmi In|umani

di BERND HERZOGENRATH

Traduzione di Claudio Kulesko

Abstract

In many ways, the 20th Century can be regarded as art's attempts to escape the "tyranny of meter" (the phrase is Robert Schumann's). Is there a way to think about the rhythm otherwise? Maybe the answer to this all-too-human tyranny of the repetition of the same is something inhuman – in|human rhythms. With the examples of works by John Luther Adams, David Dunn, and Richard Reed Parry, this essay tries to show how with the idea of the human becoming a geological (i.e. non-human) force itself, art has the responsibility to create an awareness of how we live not only in the world, but also are part of that world. A music that 'performs' these 'cosmic dimensions' of the interdependence of human and nonhuman, by focusing on the in|human of the concept 'human' might also teach us something in regard to artistic (or musical) form – these rhythmic 'relations of velocity' ultimately reveal rhythm as the in|human nonlinear pulsation of 'a life.'

Il tempo è ritmo: il ritmo degli insetti in una tiepida notte umida, delle onde cerebrali, del respiro, del tamburellare delle mie tempie – i nostri fedeli cronometristi; sarà poi la ragione a correggere questo ritmo febbrile.

Vladimir Nabokov, *Ada o Ardore*

Per molti versi, il ventesimo secolo potrebbe essere interpretato come un tentativo, da parte dell'arte, di sfuggire alla "tirannia del metro" ("*tyrannei des tactes*") (Schumann 1854: 126)¹. Quest'ultima è un'espressione coniata da Robert Schumann, il quale tentò egli stesso di liberarsi da tale "legge della crudeltà-metrica" ("*gesez der tactesschwere*") (Schumann 1854: 125) attraverso sincopati sempre più raffinati e coraggiosi (si vedano, ad esempio, la *Kreisleriana* e *Kinderszenen*). In ambito americano, Charles Ives condivise con Schumann questa medesima sensibilità. Come scrivono Henry and Sidney Cowell: «L'intero approccio di Ives alle ritmiche complesse, deve essere inteso come un tentativo di persuadere altri musicisti a deporre la camicia di forza del battito regolare, comunque impossibile da ottenere con totale esattezza» (Cowell & Cowell 1955: 172). All'inverso,

¹ Cfr. Saxer (2004).

l'esecuzione dovrebbe tendere a una «varietà di tensioni ritmiche e sollecitazioni muscolari, orientate a sottili e tuttavia costanti mutamenti di andatura» (Cowell & Cowell 1955: 173) – *Over the Pavements* di Ives potrebbe essere un buon esempio di questo approccio.

D'altra parte, tuttavia, si potrebbe suggerire (come fa Saxer) che ciascuno di questi tentativi modernisti di sfuggire a quella che Nabokov ha denominato «la miserabile idea della misurazione»² (Nabokov 1969: 538) procedano ancora a un ritmo di marcia, tanto nella partitura (che tradisce un certo residuo di fedeltà alla “notazione tradizionale”), quanto nelle loro sempre più avventurose deviazioni da questo stesso ritmo (si vedano, ad esempio, i “valori ritmici aggiunti”, le “permutazioni simmetriche” e i “ritmi non-retrogradabili” di Messiaen).

Per Deleuze e Guattari, la “tirannia della misura” è correlata a un certo tipo di periodicità improduttiva (o meramente riproduttiva), una ripetizione statica che non produce differenza – differenza che, a sua volta, Deleuze e Guattari rapportano al divenire: «Una misura, regolare o no, suppone una forma codificata la cui unità di misura può variare, ma in un ambiente non comunicante, mentre il ritmo e l'Ineguale o l'Incommensurabile, sempre in transcodificazione. La misura è dogmatica, ma il ritmo è critico» (Deleuze e Guattari 2017: 435). Il ripetersi della misura, di conseguenza, coincide con la ripetizione dell'identico, ossia con la creazione di unità temporali tra loro equivalenti, laddove il ritmo – vera ripetizione produttiva o ripetizione differenziale – ha a che fare con disuguaglianze e, forse, con logiche non-lineari: intensità che creano “delle incommensurabilità, nelle durate o negli spazi metricamente uguali” (Deleuze 1997: 33). Tali spazi metricamente uguali sono alla base della temporalità dell'orologio – come Frank Kermode ha meravigliosamente mostrato nel suo *The Sense of and Ending*:

Considero il “ticchettio” dell'orologio l'archetipo di ciò che viene comunemente denominato trama, un'organizzazione in grado di umanizzare il tempo donandogli forma; e l'intervallo tra ciascun “tic” e ciascun “toc” rappresenta uno scorcio di quel tempo disorganizzato e puramente consecutivo che abbiamo bisogno di umanizzare. (Kermode 1967: 45)

Questo tempo disorganizzato, situato “tra”, coincide con il tempo non-pulsato allo “stato puro” (Deleuze 2017: xi) al quale Deleuze e Guattari si riferiscono con il termine ritmo³.

Come Deleuze e Guattari ci mostrano nel piano intitolato “Del Ritornello”, ritmo e ritornello sono intimamente correlati a un certo territorio, a una certa geografia e, al tempo stesso, alle forze della deterritorializzazione e del divenire. Ma il divenire stesso, a sua

² Epigrafe e citazione da Nabokov: tutte le traduzioni dei passi, originariamente in lingua inglese, che non hanno le corrispondenti edizioni italiane, sono a cura di Claudio Kulesko.

³ Deleuze fa riferimento all'idea proustiana di “tempo allo stato puro” anche nel corso del suo seminario sulla musica all'IRCAM (Deleuze: 1978) – è perciò possibile ipotizzare una vaga corrispondenza tra il metro e l'immagine-movimento e tra il ritmo e l'immagine-tempo.

volta, è strettamente legato alla geografia – «I tipi di divenire fanno parte della geo-grafia, sono orientamenti, direzioni, entrate e uscite» (Deleuze & Parnet 2019: 8). Il concetto deleuziano di “storia in divenire”, perciò, rivela una stretta affinità con la “geostoria” (Deleuze & Guattari 2002: 88) di Fernand Braudel – «La geografia [...] strappa [la storia] al culto della necessità per far valere l’irriducibilità della contingenza» (Deleuze & Guattari 2002: 88). Attraverso il concetto di *longue durée*, di fatto, Braudel espresse gli “aspetti geografici” del tempo (storico). Scrive Braudel: «La storia esiste su diversi livelli e mi spingerei così lontano da asserire che tali livelli siano tre, se ciò non significasse semplificare un po’ troppo le cose» (Braudel 1982: 74). La storia – tanto per Braudel quanto per Deleuze – si dispiega simultaneamente lungo decine, anzi centinaia di livelli e linee temporali [attraverso “mille piani”]. Tali divenire dinamici, tra loro coesistenti, stanno alle serie di successioni statiche dell’essere come il luogo sta al dato, o lo spazio al tempo, e sono analogicamente contrapposte ad esse come «la geografia contro la Storia [o] il rizoma contro l’arborescenza» (Deleuze & Guattari 2017: 413). La storia è un rizoma che la storiografia tenta di tradurre in ordine arborescente, laddove il rizoma rappresenta il complesso gioco di necessità e caso, umano e non-umano, cultura e materialità, intenzionalità e auto-organizzazione.

Il concetto di geostoria trova delle corrispondenze con la prospettiva sul ritmo di uno dei più profondi “artisti della fuga” dalla tirannia metrica: Olivier Messiaen. Nel corso di una conversazione con un organista e interprete di fama internazionale delle opere per organo di Messiaen, Almut Rößler, Messiaen ha avanzato un’idea di ritmo che si approssima a una “filosofia del tempo”:

Cosa vi potrebbe essere di più utile, per un musicista, del creare un collegamento tra movimento e mutamento [...] Tuttavia, sarà ancor più importante acquisire consapevolezza delle scale temporali che ci circondano, sovrapponendosi le une alle altre: il tempo infinitamente vasto delle stelle, l’ampia temporalità delle montagne, quella mediana degli esseri umani, quella breve degli insetti e quella brevissima degli atomi (senza contare le scale temporali a noi relative – quelle fisiologiche e psicologiche). Ogni qualvolta il compositore azionerà la macchina muta-tempo, egli si renderà conscio di queste differenti lentezze e di queste differenti rapidità. (Rößler 1986: 40)

Il concetto di ritmo di Deleuze e Guattari è debitore delle sperimentazioni di Messiaen (così come quello di ritornello). Quando Messiaen allude alla “macchina-muta-tempo”, egli fa fondamentalmente riferimento a una sincronizzazione tra la natura (l’altra macchina muta-tempo) e l’attività del compositore. Sebbene l’idea di natura di Messiaen faccia ancora sfoggio di un certo retrogusto trascendentale (trattandosi di un *kosmos* armonioso, convergente su Dio), è facile accorgersi di come Deleuze e Guattari abbiano adattato questa idea, ricollegandola alla loro prospettiva meccanica sulla natura. La natura diviene così in-naturale, in-umana – meccanica. Da questo punto di vista, la classificazione operata da Messiaen (e da Braudel), delle differenti scale temporali e dei differenti intervalli

di tempo, rimanda a una nozione di in|umano che vorrei qui discutere attraverso l'opera di tre diversi compositori. Ciò che vorrei designare come l'*in|umano* rimanda all'interpretazione "inumana" del termine "inumano" offerta da Jeffrey Jerome Cohen, per il quale "inumano" «significa, di certo, "non-umano", andando perciò a includere un mondo di forze, oggetti ed entità non-umane ma che indica, al tempo stesso, una presenza aliena interiore (ogni corpo umano è un ecosistema colmo di oggetti bizzarri)» (Cohen 2014: 271) – si tratta, perciò, di una prospettiva materialista e anti-umani/sta, ossia che pone "l'umano" come inestricabilmente legato a forze in|umane, se non addirittura in quanto emergente proprio a partire da queste ultime.

Nei prossimi paragrafi illustrerò tre esempi di ritmi in|umani, a partire dalle opere di John Luther Adams, David Dunn e Richard Reed Parry, prestando prudentemente attenzione al consiglio di Deleuze in riguardo a questo genere di esperimenti: «Non si tratta di suffragare la musica con la filosofia e neppure del contrario. Piuttosto si tratta [...] di un'operazione di piegatura» (Deleuze 2000: 216)

Ritmi in|umani: la lunga durata della Terra

John Luther Adams – *The Place Where You go to Listen*

John Luther Adams è un compositore contemporaneo che vive e opera a Fairbanks, in Alaska, a circa duecentotrenta chilometri a sud del Circolo Polare Artico. Il suo lavoro⁴ è estremamente influenzato dall'ambiente a lui circostante, una «zona iperborea, lontano dalle regioni temperate» (Deleuze 1996: 109), lontano da ogni equilibrio.

Sin dai suoi primissimi lavori, Adams ha sempre desiderato che la sua musica fosse intesa come un modo di interagire con la natura – ossia come un "contatto" sito-specifico con l'ambiente, un'interazione da lui ribattezzata "geografia sonora" (Adams 1994: 8).

La geografia sonora di Adams comprende un ciclo denominato *songbirdsongs* (1974-1980), consistente di diverse imitazioni di canti degli uccelli dell'Alaska – un'opera reminiscente dei *Catalogues d'Oiseaux* di Olivier Messiaen. Sebbene Adams abbia condotto la *birdsong* su una scala ben più "umana" in termini di tempi, modulazione e tono, attraverso un processo di composizione e trascrizione, egli ha nondimeno concettualizzato le differenti melodie – o ritornelli – come una sorta di "cassetta degli attrezzi", di modo che possano emergere, nel corso della performance, degli aggregati di frasi e motivi sempre nuovi; un sistema aperto, dalle combinazioni, durate, intonazioni e temporalità indeterminate. *Earth and the Great Weather* (1990-1993), un brano – o un'opera – della durata

⁴ Si noti che Adam è anche un attivista ecologista, nonché il fondatore del Green Party of Alaska. È per questo motivo che Mitchell Morris ha definito Adams un "compositore verde" (Morris 1998: 131), facendo riferimento a un'idea di ecologia simile a quella della Deep Ecology. Io, da parte mia, tenterò di collocare ben saldamente Adams all'interno di un'ecologia deleuziana, fondata su un non-dualismo ontologico.

di un'intera sera, consistente di una serie di registrazioni ambientali del vento, dello scioglimento dei ghiacciai e dei tuoni, combinati a percussioni e canti rituali dei popoli indigeni dell'Alaska, è stato invece «concepito come un viaggio attraverso il paesaggio fisico, culturale e spirituale dell'Artico» (Adams, 1998a).

Successivamente, Adams ha combinato la sua “geografia sonora” con un altro concetto di sua creazione, quello di “geometria sonora” (Adams 1998b: 143). Da questo momento in poi, Adams si interesserà sempre di più ai più “rumorosi” tra tutti i suoni naturali, ispirandosi alle scoperte della teoria del caos e della geometria frattale, allo scopo di individuare degli equivalenti sonici di tali fenomeni all'interno del *modus operandi* della natura – *Strange and Sacred Noise* (1991-1997) è un esempio di questo tipo di metodologia⁵.

Ad oggi, il culmine della geografia|geometria sonora di Adams è rappresentato dal suo recente progetto *The Place Where You Go to Listen* – il cui titolo fa riferimento a una leggenda inuit, secondo la quale gli sciamani ascolterebbero la saggezza del mondo tra i susurri del vento e il mormorio delle onde [traendone così tutta la loro sapienza], essendo suscettibili a quelle che Deleuze, facendo riferimento a Leibniz, definisce “piccole percezioni”⁶ (Deleuze 1997: 142).

L'obiettivo di Adams è realizzare un «ecosistema musicale [...] un'opera d'arte [...] direttamente connessa al mondo reale nel quale viviamo, in grado di risuonare simpateticamente con questo stesso mondo e con le forze della natura» (Adams, 2006b) – Adams non si limita a *imitare* l'operato della natura, come fa Cage, ma attinge agli *stessi* processi dinamici della natura al fine di generare suono e luce. A questo scopo, Adams ha sviluppato il progetto in stretta collaborazione con geologi e fisici – che «per certi versi», come

⁵ *Strange and Sacred Noise* è un ciclo di sei movimenti per quartetto di percussioni, dalla durata che si approssima a quella di un concerto. Il primo e l'ultimo di questi movimenti (“...dust into dust...” e “...and dust rising...”) sono ispirati alla teoria degli insiemi di Cantor e alla cosiddetta “polvere di Cantor” (la versione bidimensionale di un insieme cantoriano). Adams impiega questo tipo di frattale, che è anche un modello in grado di prevedere il comportamento del rumore elettrico, in qualità di diagramma per l'ensemble di percussioni, esplorando «le forme dinamiche della polvere di Cantor, un processo infinito, durante il quale i segmenti di una linea vengono divisi in due attraverso la rimozione di un terzo segmento centrale» (Feisst 2012). Cfr. (Feisst 2001: 4-14).

⁶ Un riferimento diretto all'interno dell'opera di Leibniz si può trovare in *Nuovi saggi sull'intelletto umano*: «Per intendere questo rumore, bisogna che si percepiscano le parti che lo costituiscono, cioè il rumore di ogni singola onda, benché ciascuno di questi brusii non si faccia conoscere che nell'insieme confuso di tutte le altre onde [...] Perciò bisogna che si sia turbati almeno un poco, dal movimento di ogni singola onda e che si abbia una qualche percezione di ciascuno di questi rumori, per quanti lievi siano, o altrimenti non vi sarebbe neppure quello di centomila onde, perché centomila niente non possono fare qualche cosa» (Leibniz 2000: 174). Questo “oceano sonico”, un divenire-percettibile di micro-suoni che sfuggono al “radar umano”, potrebbe anche contribuire alla creazione di una versione materialista dell'idea pitagorica di “musica delle sfere”: piuttosto che alla rotazione armonica dell'universo lungo “intervalli ben-temperati”, questo concetto potrebbe essere riferito alla molteplicità dei suoni “mondani” – la natura è in costante divenire, ogni cosa è in movimento e tutto ciò che si muove oscilla a una certa frequenza: la somma di tutti questi fattori non sarebbe altro che rumore bianco [il mormorio dell'universo]. La mia ipotesi è che tale concetto possa essere attribuito anche all'odierna musica elettronica [si veda ad esempio Murphy (2004), in particolare pp. 161-162]. Più recentemente, Adams ha catturato il suono delle piccole onde che danno forma a un grande corpo-sonico acquatico nel suo *Becoming Ocean* (2014), opera vincitrice del premio Pulitzer.

egli stesso ha affermato in un'intervista, «è come se [...] facessero parte integrante della band» (2015). In questa installazione, vengono raccolti, coordinati e resi udibili attraverso filtri che producono rumore rosa, dati provenienti in tempo reale da tutte stazioni meteorologiche dell'Alaska e dalle cinque stazioni dell'Alaska Earthquake Information Center. Come spiega Curt Szuberla, uno dei fisici coinvolti nel progetto: «Le corde, le campane e le pelli vengono pizzicate, fatte rintoccare e percosse in base ai dati geofisici. Questi flussi di dati geofisici [...] sono come le dita, i mazzuoli e le bacchette che toccano le cose e le fanno risuonare» (Adams 2015). *The Place Where You Go to Listen* è un'installazione permanente al Museo del Nord, a Fairbanks, nella quale suoni e luci vengono generati in tempo reale tramite l'elaborazione di dati riguardanti i ritmi del giorno e della notte, il susseguirsi delle stagioni, le fasi lunari, le condizioni meteorologiche e i flussi sismici del campo magnetico della Terra – la natura stessa, così come la musica che essa produce, opera secondo i tempi, le velocità [e le lentezze] che le sono propri. Tra ciascun terremoto o alterazione del campo magnetico terrestre percepibile possono trascorrere ore, persino giorni [o anche più]. *The Place* è un sistema aperto, un aggregato meccanico operante secondo quella che Deleuze definisce come una «differenza di livello, di temperatura, di pressione, di tensione, di potenziale, [una] differenza d'intensità» (Deleuze 1997: 287) – proprio come accade nel caso delle condizioni meteorologiche. La macchina filtra-rumore di Adams è collegata a una macchina-sole ma anche a una macchina-vento, a una macchina-pioggia e via dicendo; a loro volta, tutte queste macchine sono assemblate tra loro e danno forma a una macchina-meteorologica – ambienti e ritmi differenti che risuonano gli uni negli altri. Le macchine digitali operano un taglio attraverso i flussi della natura, pur rimanendo inscritte all'interno di un'ecologia|ontologia della macchina|natura fondata non su una rigida separazione tra queste due sfere – nella quale la natura giochi la parte dell'essenza fissa e immutabile o del mero effetto retroattivo della cultura o di una certa rappresentazione – ma su un'ecologia|ontologia del dinamismo e della produzione. L'installazione di Adams, perciò, ci pone innanzi a «modi di individuazione che non sono più quelli per l'individuazione di una cosa, di una persona o di un soggetto: per esempio l'individuazione di un'ora del giorno, di una regione, di un clima» (Deleuze 2000: 39). *The Place Where You Go to Listen* è incentrato sulla natura in quanto processo ed *evento* – con un'enfasi quasi-stoica sull'opposizione tra *divenire* ed *essere*, Adams privilegia *dinamiche* crono-sensibili al taglio netto di *stati di cose*. Emile Bréhier, nel suo *La Dottrina degli Incorporei nello Stoicismo Antico*, al quale Deleuze fa riferimento in *Logica del Senso*, asserisce che, stando al pensiero stoico: «Non si dovrebbe dire che “l'albero è verde” ma che “l'albero verdeggia” [...] ciò che questa proposizione esprime non è una proprietà, come nel caso di “un corpo è caldo”, ma un evento, come nel caso di “un corpo diviene caldo”»⁷ (Bréhier 1970: 20-21). Questo *divenire*, scrive Deleuze, oltrepassa la linea «fra il sensibile e l'intelligibile [...] fra l'anima e il corpo» (Deleuze & Parnet 2019: 63) – o tra natura e

⁷ Il passaggio in cui Deleuze fa riferimento al colore noematico “verdeggiare” si trova in *Logica del senso*: terza serie, *Sulla proposizione* (1997 [1969]: 26-27).

cultura – situandosi «tra le cose e gli eventi» (Deleuze & Parnet 2019: 63). Essendosi sbarazzati del verbo essere, tipico del pensiero rappresentazionale, nel quale la qualità di un certo oggetto è per lo meno potenzialmente correlata a un soggetto che la esprime in qualità di attributo, e avendo rimpiazzato la fissità con la processualità in quanto modalità operativa tanto del soggetto quanto del mondo, questi «*infiniti-divenire non hanno soggetto: essi rimandano solamente a un "impersonalità" dell'evento*» (Deleuze & Parnet 2019: 63).

L'installazione di Adams si spinge in direzione dell'evento in modo ancor più spiccato di Ives e persino di Cage – sebbene anch'essi, in passato, abbiano riflettuto sul tema del conflitto tra la processualità della natura e le possibilità dell'arte. Ives si domandò:

Un pittore dipinge un tramonto – ma può anche dipingere il sole che tramonta? [...] [Vi] è [...] una qualche analogia [...] tra lo statuto e il potere delle percezioni artistiche e la legge del mutamento perpetuo, quel flusso inesauribile, in parte biologico e in parte cosmico, costantemente all'opera in noi stessi, nella natura e in ciascuna vita? (Ives 1999: 71)

Ives provò a padroneggiare tali problematiche attraverso un costante incremento della complessità dei suoi mezzi compositivi. Cage, da parte sua, credeva fosse scorretto impiegare l'espressione «il mondo così com'è»:

Il mondo non è, diviene! Si muove, cambia! E non aspetta noi per cambiare [...] è molto più mobile di quanto si possa immaginare. Ci si avvicina di più alla realtà delle cose quando si dice che esso "si presenta" a noi; ciò significa che esso non è mai qui, che non esiste come un oggetto. Il mondo, la realtà, non è un oggetto ma un processo. (Cage 1981: 80)

E tuttavia, Ives rappresentava ancora il soggetto dotato di pieno controllo sul caos, mentre Cage, nonostante tutta l'indeterminazione, si rammaricò, a un certo punto, di star ancora creando oggetti per mezzo di "tagli netti". Adams risolve questi problemi lasciando che siano le stesse forze processuali della natura a dispiegare tutta l'energia esecutiva|elaborativa necessaria. Musica e ambiente divengono così un ecosistema di risonanze dinamiche, sia ottiche che acustiche, che interagiscono in|con un ambiente colto nel suo costante fluire. La "musica", in questo nuovo senso elaborato da Adams, si trasforma in qualcosa di totalmente diverso da un "mezzo" di comunicazione umana riguardante il mondo esterno:

Se la musica basata sulla tonalità rappresenta un mezzo adatto a inviare messaggi in direzione del mondo, quella fondata sul rumore rappresenta un mezzo per ricevere messaggi *dal* mondo [...] Il mondo intero diventa musica, se si ascolta il rumore con maggiore attenzione. La musica si trasforma così in un veicolo di consapevolezza, piuttosto che di mera espressione del sé. (Adams 2006a)

È per questo motivo che si può dire che *The Place Where You Go to Listen* abbandoni l'idea di una musica *sulla* natura, ossia intesa in quanto mezzo *rappresentativo* della natura e del paesaggio – un paradigma sul quale Ives faceva ancora affidamento – per volgersi alla creazione di una musica che sia parte della natura stessa e coestensiva all'ambiente: «Attraverso un attento e prolungato ascolto delle risonanze di questo luogo, spero di poter produrre musica che vi appartenga, un po' come le piante e gli uccelli» (Adams 1994: 8). In modo ancor più diretto di Cage, Adams punta l'attenzione sulle "modalità operative" della natura, non solo in qualità di modello ma anche in maniera relazionale, "accedendo" direttamente al divenire di un certo ambiente sito-specifico e creando opere che *consistono* di questa stessa relazione – la musica di un luogo, di un luogo nel quale ci si reca per ascoltare.

In questa opera il ritmo è prodotto dalla intersecazione di differenti lunghe durate, provenienti dagli strati cosmici e dalle forze sismiche – *The Place Where You Go to Listen* emerge da

una topologia straordinariamente sottile, che non poggia su punti od oggetti, ma su ecceità, su insiemi di relazioni (venti, ondulazioni della neve o della sabbia, canto della sabbia o scricchiolio del ghiaccio, qualità tattili di entrambi; è uno spazio tattile o, piuttosto, "prensivo", è uno spazio sonoro, molto più che visivo). (Deleuze & Guattari 2017: 526)

In questo passaggio, Deleuze e Guattari fanno riferimento a un deserto freddo, tuttavia il loro concetto di *ecceità* si adatta molto bene anche all'installazione di Adams:

Una stagione, un inverno, un'estate, un'ora, una data hanno un'individualità perfetta, che non manca di nulla, sebbene non si confonda con quella di una cosa o di un soggetto. Sono ecceità, nel senso che lì tutto è in rapporto di movimento e di riposo tra molecole o particelle, potere di intaccare e di venire intaccato» (Deleuze & Guattari 2017: 366-367).

Ritmi In|umani: Divenire-Insetto

David Dunn – *Chaos and the Emerging Mind of the Pond*

Dalla *longue durée* di Adams, propria al «tempo infinitamente vasto delle stelle» (Rößler 1986: 40), passiamo (o forse discendiamo? Ma da quale scala?) a «quella breve degli insetti» (Rößler 1986: 40), esemplificata all'interno dell'opera di David Dunn.

Nel 1935, in Thailandia, il naturalista Hugh M. Smith fu testimone del seguente spettacolo:

Immaginate un albero, alto tra i dieci e i dodici metri, fittamente ricoperto da piccole foglie ovali, ciascuna apparentemente occupata da una sola lucciola; immaginate che queste lucciole s'illuminino in perfetta sincronia, al ritmo di circa tre lampi al secondo, e che l'albero sprofondi nell'oscurità più totale tra un lampo di luce e il successivo [...] Immaginate un tratto di fiume pari a circa duecento metri, costeggiato da ambo i lati da due file ininterrotte di mangrovie; ogni lucciola, su ogni singola foglia, lampeggia all'unisono con tutte le altre, in perfetta sincronia dall'inizio alla fine del tratto. Solo essendo dotati di una fervida immaginazione ci si potrebbe fare un'idea di questo incredibile spettacolo. (Smith 1935: 151)

Smith rimase stupito da questo inspiegabile e meraviglioso fenomeno – questi insetti non possiedono di certo un'intelligenza tale da consentir loro di lampeggiare intenzionalmente all'unisono? Sembra che questo spettacolo (tuttora molto popolare, ad esempio come attrazione turistica del Great Smoky Mountains National Park) abbia attratto numerosi osservatori e commentatori, molti dei quali, nei primi anni del ventesimo secolo, pubblicarono la propria risposta all'articolo di Smith sulla rivista *Science*. Come asserisce uno di questi commentatori:

Se si desiderasse far cantare o suonare un gruppo di uomini in perfetta sincronia ritmica, non vi sarebbe unicamente bisogno di un capo-gruppo, giacché il gruppo stesso dovrebbe essere addestrato a far seguito al proprio capo. Si immagini le difficoltà che si incontrerebbero nel tenere assieme l'esecuzione di un brano quale "Old Hundred", qualora ciascuna nota fosse separata dalle altre da intervalli tra i sei e i nove secondi. Questi insetti possiedono forse un senso del ritmo di gran lunga più perfetto del nostro? (Hudson 1918: 574)

L'interrogativo su come sia possibile tenere un ritmo comune senza far ricorso a un maestro, a un direttore o a un metronomo, ha tormentato naturalisti e scienziati. Oggi, sembrerebbe che la risposta a questa domanda sia nei concetti di emergenza, auto-organizzazione e ordine spontaneo. Di fatto, come notò lo stesso Hudson, le lucciole – ma anche i grilli, i quali anziché emettere segnali luminosi ne emettono di sonori – non sono perfettamente armonizzate tra loro; piuttosto che andare totalmente all'unisono, le emissioni di luce sono intervallate da lievi variazioni, da accelerando, ritardando, stringendo e così via:

In senso stretto, in questo tipo di risposta non vi è alcuna regolarità *misurabile*; non vi è, di conseguenza, alcuna *vera ritmica* [...] Ci trovavamo al cospetto di influenze attribuibili alla suggestione di quella che potremmo denominare una "psicologia delle folle" ma non vi era *alcun speciale capogruppo*. (Hudson 1918: 573)

Grazie a questo andare all'unisono, lievemente a-sincronico e non lineare, gli insetti – che si tratti di lucciole o cicale – monitorano i propri confini collettivi, anziché stabilire la *fitness* riproduttiva di ciascun singolo insetto.

A partire da questa tipologia di suoni possiamo introdurre ciò che Deleuze e Guattari denominano il “ritornello”. Ispirandosi alle loro analisi del canto degli uccelli (circostanza che evidenzia la prospettiva cosmica all'interno della quale questi due autori collocano i concetti di “ritmo” e “ritornello”, ben al di là delle questioni strettamente musicali), Deleuze e Guattari affermano che il ritornello corrisponde a «un qualsiasi schema ritmico delimitante un territorio» (Bogue 2003: 17). Sebbene Deleuze e Guattari abbiano scelto il canto degli uccelli come principale esempio di questo concetto, il medesimo rapporto tra canto, ritmo e territorio può essere riscontrato nella “musica umana” – nei *deci-tala* (i 120 ritmi indù), nel Συρτός (Sirtos) greco, nel Delta blues, nel jazz di New Orleans, nell'hip hop della East Coast così come in quello della West Coast. In questo senso, il ritornello è un demarcatore ritmico costantemente aperto sui suoi ambienti circostanti, a loro volta costituiti da differenti ritmiche – il ritmo stesso, di conseguenza, consisterebbe in un differenziale tra diversi ambienti, laddove il caos rappresenta «l'ambiente di tutti gli ambienti» (Deleuze & Guattari 2017: 435). Il caos è perciò il bacino della virtualità ritmica, dal quale emergono tutti gli schemi ritmici auto-organizzanti.

David Dunn è un *sound artist*, un ecologista e un ricercatore che si occupa sia del “mondo naturale” (e delle sue sonorità), sia delle scienze e, in particolare, delle teorie della complessità. Buona parte del suo lavoro può infatti essere annoverato nel campo della “ricerca artistica”, essendo basato sulla collaborazione attiva con scienziati quali il teorico della complessità James Crutchfield.

Con la sua opera *Chaos and the Emergent Mind of the Pond* (1991), Dunn si è addentrato nella dimensione acustica della vita subacquea, registrando i suoni prodotti dagli insetti acquatici in alcuni stagni del New Mexico e dell'Africa, per poi fondere tra loro gli entomoritmi di differenti ambienti e territori. Immerso in questo mondo subacqueo, Dunn ha avuto modo di «ascoltare complessità ritmiche di gran lunga superiori a quelle di maggior parte della musica umana» (Raffles 2010: 323). L'opera di Dunn, di fatto, riesce a operare una vera e propria torsione dell'estetica e dell'ideologia tipiche della classica *musique concrète*. Se nell'*objet sonore* l'origine del suono doveva rimanere celata, Dunn, da un lato, mantiene il piano rappresentazionale del suono – affinché esso continui a essere considerato come “qualcosa nel|del mondo” – mentre dall'altro mette in evidenza le qualità perturbanti di questi stessi suoni. Al di fuori dell'acqua, i suoni ci risultano confortevoli e familiari ma, al di sotto di essa [*sic*], si fanno piuttosto impressionanti. La varietà aliena di questi suoni è così inaudita da farli quali sembrare guidati da una misteriosa, e tuttavia stringente, logica. Le minuzie che producono questi stridori e farfugliamenti, a malapena udibili, se ne stanno per lo più nascoste tra i tentacoli delle piante e tra gli strati di limo, ciascuno di essi, tuttavia, contribuisce alla squisita complessità di questo multiverso sonico.

La qualità timbrica di questi suoni è ovviamente impressionante – una minuscola orchestra di percussioni amatoriali, contaminata da una infinità variazione di colori udibili – ma ciò che più colpisce a livello uditivo sono le strutture ritmiche... Tra le trame di un costante ronzio di fondo, prodotto dall'intreccio di schiamazzi distanti, pulsano gli schiocchi prodotti da una miriade di insetti differenti. Buona parte di questi suoni paiono continui e tuttavia elastici, giacché la loro costanza sembrerebbe essere altresì ricettiva alle stimolazioni indotte da altri suoni. Questa trama sonora è punteggiata dalle grida intermittenti di attori invisibili o dall'ansimare di coleotteri di stazza maggiore, intenti a trasportare tra le zampe la loro riserva di ossigeno. Frequenze a dente di sega si diffondono ininterrottamente, coprendo le distanze tra i diversi gruppi di insetti, dando luogo a un'intelligenza emergente. Questo mondo infinitesimale [*sic*] sembra essere completo (Dunn 1992).

L'opera di Dunn può in parte essere considerata un lavoro di *field recording*, in parte una composizione originale; essa, tuttavia, è innanzitutto una trasposizione a scala umana di quei suoni che, in un certo senso, "escono dal radar", essendo inudibili per l'orecchio umano – di fatto, per catturare questi suoni, queste frequenze e questi ritmi, è necessario avvalersi di speciali tecnologie (in questo caso degli idrofoni omnidirezionali).

Fondendo differenti ritornelli ritmici (appartenenti a diverse ecologie entomologiche e diversi ambienti), Dunn tenta di trasporre "all'interno del mix" quella che egli considera la più incredibile caratteristica della comunicazione subacquea tra invertebrati – fondamentalmente, Dunn si ritrova di fronte a un super-organismo, e a quella che, in definitiva, è una vera e propria coscienza:

Si possono notare questi ritmi emergenti, queste pulsazioni elastiche di vita, che risuonano come se la morfologia stessa di queste piccole creature e del macro-corpo dello stagno dipendessero da questa sorta di jazz acquatico per il mantenimento dello spazio e del tempo: percussionisti primitivi, collettivamente impegnati nella creazione di mondi attraverso una jam di stridule risonanze, provenienti dalle loro stesse viscere. Una danza che nasce dall'intreccio di periodicità e turbini caotici, l'espansione e contrazione di flebili risonanze in una mente condivisa [...] Forse, la complessità di queste minuscole sovrapposizioni ritmiche e dei cicli caotici delle pulsazioni di questo cuore microcosmico, si librano al di sopra di quel bacino di attrazione conosciuto con il nome di "pensiero", portando unitariamente alla luce una sorta di impercettibile autocoscienza. La placidità della superficie dell'acqua si tramuta in una membrana atta a racchiudere un'intelligenza collettiva. Sono ben consapevole che non si tratti di un pensiero razionale ma non posso fare a meno di trovarlo irresistibile. (Dunn 1992)

Facendo eco a Whitehead o a Bateson, Dunn afferma:

La mia esperienza diretta con la natura mi ha persuaso del fatto che i mondi che ascolto siano saturi di una sorta di intelligenza, la quale emergerebbe dalla pienezza

delle connessioni che li mantengono in vita [...] Sostenere che la coscienza umana, la quale sorge da una rete di interazioni materiali molto simili a quelle che diedero i natali alla vita stessa, sia in qualche modo più importante di altre menti, non operanti secondo i dettami del dominio linguistico umano, è semplicemente assurdo. (Dunn 1992)

Le descrizioni che Dunn offre di questi suoni alieni (onde a dente di sega, *clicks* e via dicendo) rimandano alla *computer music* (Dunn stesso è stato uno dei pionieri della musica elettronica). Achim Szepanski, ex-proprietario e fondatore delle etichette *Force Inc.* e *Mille Plateaux*, ha mostrato come nella techno sia «possibile udire un'ampia moltitudine di rumori, urla, cinguettii, scricchiolii e sibili. Suoni tradizionalmente associati alla follia [...] In questo senso, la techno è musica schizoide» (Anz & Walder 1995: 140-141). Deleuze e Guattari mostrano come questo tipo di suoni vada in direzione di un divenire-insetto, ossia verso una deterritorializzazione molecolare del ritornello territorializzante del canto degli uccelli – «Gli uccelli sono vocali, gli insetti strumentali» (Deleuze & Guattari 2017: 429)⁸.

Attraverso il suo divenire-insetto, Dunn deterritorializza il ritornello territoriale di diversi insetti, allo scopo di rendere espressivo il concetto secondo il quale ogni cosa sarebbe interconnessa alle altre, mentre la mente – o la coscienza – non rappresenterebbe un *quale* esclusivamente umano ma una molteplicità di connessioni virtuali, intra- e interspecifiche, umane e non-umane: in|umane.

Ritmi In|umani: il sistema cardiaco e quello respiratorio **Richard Reed Parry – *Music for Heart and Breath***

Nel 1988 il duo pop svedese Roxette rilasciò un duplice comandamento, diretto a chiunque fosse disposto a obbedire. I Roxette non si limitarono esclusivamente a pubblicare il loro secondo album in studio, *Look Sharp!*, ma inclusero nello stesso anche la loro più grande *hit*, “Listen to Your Heart”. Il testo di questo brano mostra come prestare ascolto al proprio cuore significhi ascoltare i propri sentimenti, le proprie emozioni, e l'esperienza superiore di chi “ama per davvero” – tutto ciò alla velocità di circa 86 bpm. L'indicatore matematico/metronomico dei battiti per minuto è apparentemente correlato al metro musicale, a partire da una funzione organica, legata alla sfera corporea, ossia il battito cardiaco. Da questa prospettiva, gli 86 bpm messi in campo dai Roxette non combacerebbero affatto con lo stato emotivo di cui tratta la canzone – non vi è nulla né di eccitato né di eccitante in questa misura, giacché l'arco compreso tra i 60 e 100 battiti per

⁸ Si noti bene che Deleuze e Guattari affermano che: «Bisognerebbe mostrare [...] come un musicista abbia bisogno di un *primo tipo* di ritornello, ritornello territoriale o di concatenamento, per trasformarlo dall'interno, deterritorializzarlo e produrre infine un ritornello di *secondo tipo*, come meta finale della musica, ritornello cosmico di una macchina per suoni» (Deleuze e Guattari 2017: 483).

minuto è sinonimo di una regolare attività cardiaca, mentre è verso i 120 bpm che si può dire di essere entrati nella zona di eccitamento. Più che a un individuo in stato di tumulto interiore, gli 86 bpm sarebbero consoni a qualcuno che se ne sta comodamente seduto sul divano – il brano, di conseguenza, segue le più comuni regole e convenzioni della ballata pop-rock, ossia le stesse di un banale ritornello culturale.

Ancor più rilevante è come la mimesi cardiaca del sistema dei bpm sia essa stessa il risultato della stabilizzazione di un ambiente ritmico molto più caotico, trattandosi perciò di un'astrazione. Si consideri la seguente citazione di Ralph Waldo Emerson:

Amiamo tutti la rima e il verso, il fraseggio e la riflessione musicale. L'infante si addormenta, cullato dal canto della balia. I marinai lavorano con maggior vigore in virtù dei loro "yo-heave-ho". I soldati marciano e combattono al meglio delle loro forze grazie a tamburi e trombe. Il metro ha origine nel battito-pulsato, mentre la durata dei versi delle canzoni e dei poemi è determinata dalla inalazione, ed esalazione, dei polmoni. Se si prova a mugugnare o fischiettare il ritmo di alcune tra le più comuni metriche della lingua inglese – che si tratti di quartine in decasillabi, ottosillabi alternate a esasillabi, o di qualsiasi altra ritmica – si può evincere con estrema facilità come questo genere di metriche abbia un'origine organica, essendo derivate dalla pulsazione cardiaca umana; esse, perciò, non appartengono a una nazione o a un'altra, ma all'umanità intera. (Emerson 1875: 41-42)

In questo passaggio Emerson localizza con estrema chiarezza le origini del ritmo (in poesia, in musica e via dicendo) nei movimenti propri all'organismo, nel passo e nelle pulsazioni del cuore (in stretta osservanza con il fatto che gran parte della poesia (post-)tra-scendentale non fu affatto organizzata secondo la metrica tipica della "buona poesia" ma in accordo all'ampiezza del respiro del lettore). E tuttavia, Emerson sta facendo riferimento al metro, non al ritmo. La metrica inglese e il ritmo di marcia non sono in alcun modo esempi di ritmo – Messiaen si lamentò proprio di questo, e Deleuze e Guattari gli fecero eco nel modo seguente: «Nulla è meno ritmato di una marcia militare» (Deleuze e Guattari 2017: 435). Il metro si rivela, perciò, come un ritornello territorializzante, volto alla stabilizzazione e regolamentazione dei diversi ambienti ritmico-caotici del corpo umano. Di conseguenza, se si prestasse davvero ascolto al proprio cuore, non si otterrebbe una struttura-bpm pulita e regolare, ma qualcosa di ben più caotico e non-lineare.

«Essendo [anche noi] degli animali, le nostre vite sono contrassegnate dal ritmo: le attività ritmiche della ventilazione polmonare del battito cardiaco sono la prova tangibile della forza vitale presente in ciascuno di noi» (Taylor & al. 1999: 900). Ma cosa ne è del «Minuzioso processo di generazione, regolamentazione e integrazione di tali ritmi interni»? (Taylor & al. 1999: 900).

Il metro – delle marce, dei sonetti, dei bpm o dei Roxette – è un sistema lineare e tutti i sistemi lineari appaiono ben disciplinati. Grazie alle loro ripetizioni regolari di pattern identici possono essere facilmente e pienamente compresi e persino predetti – essendo

scomponibili nelle loro componenti essenziali, le quali si vanno a sommare le une alle altre secondo il principio di addizione. I sistemi non-lineari, al contrario, non si limitano a sommare componenti identiche – una scomposizione, in questo caso, non andrebbe a buon fine, poiché le componenti vengono agganciate o annodate tra loro, per poi essere “coinvolte” all’interno di una serie di processi di emergenza. Le ricerche incentrate sull’apparente sincronicità dei grilli e delle lucciole, precedentemente menzionate nel paragrafo dedicato a David Dunn, risultano particolarmente interessanti anche in questo caso, giacché le cellule segnapassi (o *pacemaker*) funzionano in modo molto simile – il cuore pulsa secondo un ritmo non-lineare, segnata da fluttuazioni lievi e tuttavia complesse. Di fatto, un battito cardiaco totalmente regolare e omeostatico potrebbe essere il sintomo di una patologia, mentre le fluttuazioni caotiche, al contrario, potrebbero essere un segno di buona salute⁹ (una linea ritmica totalmente piatta indicherebbe, pertanto, sia il punto zero, sia il punto tendente all’infinito della regolarità metrica). Si direbbe che lo stesso valga per il sistema respiratorio. Entrambi questi sistemi, inoltre, non sono solamente interdipendenti ma anche strettamente collegati a tutta una serie di stimoli chimici e ormonali, nonché agli stimoli provenienti dall’esterno (il termine in|umano, in questo caso, va rafforzato dal lato dell’“in” in qualità di preposizione inclusiva): una miriade di interni, esterni, intermedi tra loro interconnessi, ambienti ritmici, «differenz[e] di livello, di temperatura, di pressione, di tensione, di potenziale, *differenz[e] d’intensità*» (Deleuze 1997: 287) – qualcosa di intraducibile nel linguaggio dei bpm.

Ma cosa accadrebbe se si ergesse questo caos a “modello ritmico”? È proprio così che fa il suo ingresso in scena Richard Reed Parry.

Il multi-strumentista della vostra indie rock band preferita è anche un musicista e compositore di impostazione classica, che è riuscito a mantenersi coraggiosamente e vittoriosamente in bilico tra i due mondi del pop e della musica classica – un funambolismo che condivide con altri artisti di estrazione simile alla sua, quali Bryce Dessner (The National), Jonny Greenwood (Radiohead) e Glenn Kotche (Wilco).

Music for Heart and Breath (2014), di Parry, presta ascolto al proprio cuore in modo totalmente diverso dai Roxette. I musicisti coinvolti in questo progetto, infatti, indossano tutti degli stetoscopi, giacché «il concetto alla base dell’intero album [...] è che ogni nota e ogni strumento suonato siano sincronizzati con il battito cardiaco del musicista o con il suo respiro o con il respiro di uno degli altri musicisti. Da questo fattore dipende l’esatto sviluppo di ciascun brano» (Parry 2014a). Facendo riferimento alle influenze di autori come Cage, Reich e Eno, che Parry cita apertamente nel libretto interno dell’album, si potrebbe dire che *Music for Heart and Breath* sia ingegnosamente riuscito a combinare l’indeterminismo di Cage, il *phasing* di Reich e il concetto di “musica generativa” di Eno. Personalmente, tuttavia, mi spingerei ad affermare che il singolare tentativo di Parry di sfuggire alla tirannia del metro sia qualcosa di più di una semplice combinazione di influenze.

⁹ Vedi Goldberger & al. (1990).

I musicisti coinvolti in *Music for Heart and Breath* sono costretti a prestare ascolto ai propri ritmi corporei e a quelli dei loro compagni mentre gli stimoli esterni (la risposta del pubblico) e interni (l'eccitazione del musicista, il *feedback* positivo che si prova nel rispondere alla risposta del pubblico e via dicendo) finiscono per destabilizzare ulteriormente le ritmiche del brano in esecuzione. Il metodo compositivo di Parry tenta di «tradurre direttamente in musica i silenziosi ritmi interni del corpo [...] al fine di guidare e plasmare le dinamiche dei brani [...] seguendo le sfuggenti “istruzioni” ritmiche del corpo» (Parry 2014b: 6) – è tuttavia necessario aggiungere che, a causa dei complessi circuiti di retroazione precedentemente menzionati, non ci è concesso parlare di meri “ritmi interni” ma, piuttosto, di ritmi situati in un ripiegamento tra interno|esterno.

Il corpo dei musicisti diviene così uno degli strumenti fondamentali della performance – proprio quel corpo che, stando a diversi commentatori, da Roland Barthes al noto pianista jazz e compositore statunitense Vijay Iyer, è da sempre stato estromesso da ogni interpretazione (costruttivista o semiotica) della musica.

Si veda, ad esempio, la passione di Barthes per Schumann. Barthes asserì che ascoltando la *Kreisleriana* (Opus 16, 1838) di Schumann non si ode nessuna nota, nessun tema, nessun disegno, nessuna grammatica, nessun senso – «Ciò che sento, sono dei colpi: sento ciò che batte nel corpo, o meglio: quel corpo che batte» (Barthes 2001: 287). E, tuttavia, le interpretazioni e le performance di questo corpo pulsante udito da Barthes – il quale affermò che «non c'è “battito” che del cuore» (Barthes 2001: 289) – vengono ancora messe in scena in modo eccessivamente docile. Più in generale, questi battiti vengono fatti risuonare «troppo timidamente; il corpo che ne prende possesso è quasi sempre un corpo mediocre, formato, cancellato da anni di Conservatorio o di carriera o, più semplicemente, dalla insignificanza, dall'indifferenza dell'interpretazione» (Barthes 2001: 290).

Music for Heart and Breath di Parry necessita, al contrario, di un interprete che non rimanga indifferente alla differenze di intensità fornite dal battito cardiaco. Il “mediocre” ed efficiente musicista di conservatorio descritto da Barthes – un vero e proprio tecnico della musica, altamente addestrato – potrebbe essere definito, in termini deleuzo-guattariani, come un “esecutore paranoico”.

Per Deleuze|Guattari, il corpo oscillerebbe tra due poli, «il polo paranoico, reazionario e fascisteggiante e il polo schizoide rivoluzionario» (Deleuze & Guattari 1975: 421). È importante sottolineare come, nonostante le origini psicoanalitiche di termini quali “paranoico” e “schizoide”, Deleuze|Guattari abbiano scelto tali termini al fine di fare riferimento a logiche e a dinamiche di organizzazione sociale radicalmente differenti: la *paranoia* designa una modalità edipica e trascendentale di organizzare un corpo solido, strutturato gerarchicamente, rigidamente segmentato e striato, laddove la *schizofrenia* si dipana lungo tutta una serie di “linee di fuga” e potenzialità liberatorie, di vettori di deterritorializzazione che si diramano da un corpo fluido, costitutivamente aperto, dinamico, auto-organizzato e in costante “divenire”. Essendo l’“esecutore paranoico” rappresentato dalle figure del Maestro, o del fanatico del metronomo, si potrebbe dire che *Music for Heart and*

Breath sia in cerca di un “esecutore schizo”, aperto alle dinamiche irregolari del suo stesso corpo, a ritmi che non siano né metrici né solidi (“duri come la roccia”) ma fluidi e contrassegnati da differenze intensive¹⁰.

Il titolo di un’intervista di Arun Rath a NPR (National Public Radio, ndt) sosteneva che *Richard Reed Parry ha trasformato i suoi musicisti in metronomi* (*Richard Reed Parry Turns Musicians into Metronomes*, ndt) – il che è assolutamente scorretto: i ritmi irregolari del cuore e del respiro non offrono nessuna regolarità metrica, ciò che ne risulta, infatti, è più simile a un balbettio.

Deleuze ha collegato i concetti di “tartagliamento” e “balbuzie” alla questione dello stile e, sebbene faccia per lo più riferimento all’ambito della letteratura, la mia ipotesi è che la balbuzie abbia una stretta affinità con le idee di “ritmo” e “rizoma”. Conversando a proposito di Proust, Deleuze afferma che «i bei libri sono scritti in una sorta di lingua straniera» (Deleuze & Parnet 2019: 11). Scrivere o parlare in una lingua straniera significa scrivere e parlare attraverso una lingua minore e deterritorializzata, sfuggendo alle variabili, alle variazioni e alle potenzialità – o, meglio, alle virtualità – pietrificate e molarizzate di una lingua maggiore, rendendo ogni “linguaggio” (che sia letterario, simbolico o musicale) «affettivo, intensivo» (Deleuze 1996: 141). Queste proprietà deterritorializzanti e rizomatiche connettono il concetto di balbuzie alla complessità ritmica di *Music for Heart and Breath* – il rizoma è sempre un danzatore!

Con i differenti tentativi di sfuggire alla “tirannia del metro”, Adams, Dunn e Parry hanno al tempo stesso offerto un commento a quella che potrebbe essere definita una “musica dell’era dell’Antropocene”. L’idea che l’essere umano sia divenuto esso stesso una forza geologica (ossia non-umana), obbliga l’arte ad assumersi la responsabilità di renderci coscienti a non vivere meramente *nel* mondo, ma di essere anche parte di esso. Una musica che fosse in grado di “performare” tali “dimensioni cosmiche” dell’interdipendenza tra umano e non-umano, focalizzandosi sugli aspetti in|umani dell’“umano”, potrebbe anche essere in grado di insegnarci qualcosa sulla forma dell’arte (o della musica) – forma intesa come concetto molare legato all’intenzionalità di un soggetto che in|forma la materia bruta:

Non vi è più forma ma solo rapporti di velocità fra particelle infime di una materia non formata. Non vi è più soggetto ma solo stati affettivi individuanti la forza anonima. Qui, il piano non contiene che movimenti e quiete, dei carichi dinamici affettivi. (Deleuze 1991: 158)

In definitiva, sono proprio questi “rapporti di velocità” a configurare il ritmo come la pulsazione in|umana e non-lineare della vita – di “una vita” – che sfugge al controllo cosciente e umano-tropo-umano della “tirannia del metro”.

¹⁰ Cfr. Szekely (2003), il quale propone una prospettiva piuttosto vicina alla mia.

BIBLIOGRAFIA

- Adams, J.L. (1994). "Resonance of place". *The North American Review*. CCLXXIX (1), 8-18.
- Adams, J.L. (1998a). *Sonic geography of the arctic. An interview with Gayle Young*. Accesso effettuato il 6 Maggio 2019 all'indirizzo web: <http://johnlutheradams.net/sonic-geography-of-the-arctic-interview/>.
- Adams, J.L. (1998b). "Strange and sacred noise". In Schafer, R.M., & Järviluoma, H. (a cura di), *Yearbook of soundscape studies. Vol. 1: Northern soundscapes*", 143-146.
- Adams, J.L. (2006a). *In search of an ecology of music*. Accesso effettuato il 6 maggio 2019 all'indirizzo web: <http://johnlutheradams.net/in-search-of-an-ecology-of-music-essay/>.
- Adams, J.L. (2006b). Citato in Mayer, A. (2006). "Northern exposure: A museum exhibit converts activity in the Alaskan environment into an ever changing sound show". *The Boston Globe*, 16 aprile.
- Adams, J.L. (2015). Citato in Mayer, A. (2006). *Living on Earth*. Accesso effettuato il 6 maggio 2019 all'indirizzo web: www.loe.org/shows/segments.htm?programID=06-P13-00016&segmentID=5.
- Anz, P., & Walder, P. (eds.). (1995). *Techno*. Zurich: Verlag Ricco Bilger.
- Barthes, R. (1985). "Il corpo della musica". In *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*. (Trad. it. di C. Benincasa, G. Bottioli, G. P. Caprettini, D. De Agostini, L. Lonzi, G. Mariotti). Torino: Einaudi.
- Bogue, R. (2003). *Deleuze on music, painting and the arts*. Londra-New York: Routledge.
- Braudel, F. (1982). "History and sociology". In *On history*. (Trad. ing. di S. Matthews). Chicago: University of Chicago Press, 64-82.
- Bréhier, E. (1970). *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Cage, J. (1981). *For the birds. John Cage in conversation with Daniel Charles*. Boston-London: Marion Boyars.
- Cohen, J.J. (2014). "Grey". In *Prismatic ecology. Ecotheory beyond Green*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 270-289.
- Cowell, H. and Cowell S. (1955). *Charles Ives and his music*. Oxford: Oxford University Press.
- Deleuze, G. (1978). *IRCAM conference presentation on musical time*. (Trad. ing. di T. Murphy). Accesso effettuato il 6 Maggio 2019 all'indirizzo web: <https://www.webdeleuze.com/textes/113>.
- Deleuze, G. (1991). *Spinoza: filosofia pratica*. (Trad. it. di M. Senaldi). Milano: Guerini e Associati.
- Deleuze, G. (1996). *Critica e clinica*. (Trad. it. di A. Panaro). Milano: Raffaello Cortina.
- Deleuze, G. (1997). *Differenza e ripetizione*. (Trad. it. di G. Guglielmi). Milano: Raffaello Cortina.

- Deleuze, G. (2000). *Pourparler*. (Trad. it. di S. Verdicchio). Macerata: Quodlibet.
- Deleuze, G. (2017). *L'immagine-tempo: Cinema 2*. (Trad. it. di L. Rampello). Torino: Einaudi.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1975). *L'anti-Edipo*. (Trad. it. di A. Fontana). Torino: Einaudi.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). *Che cos'è la filosofia?*. (Trad. it. di A. De Lorenzis, a cura di C. Arcuri). Torino: Einaudi.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2017). *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. (Trad. it. di G. Passerone, rivista da P. Vignola, a cura di). Napoli-Salerno: Orthotes.
- Deleuze, G., & Parnet, C. (2019). *Conversazioni*. Verona: Ombre Corte.
- Dunn, D. (1992). "Chaos and the emerging mind of the pond" (libretto interno). In *Angels and insects* (CD). Santa Fe, NM: What Next? Recordings.
- Emerson, R.W. (1875). "Poetry and imagination". In *Letters and social aims*. Boston-New York: Houghton Mifflin and Company, 9-64.
- Hudson, G.H. (1918). "Concerted flashing of fireflies". *Science*, 48:1249, 573-575.
- Ives, C. (1999). In Boatwright, H. (a cura di), *Essays before a sonata, the majority, and other writings*. New York e Londra: W. W. Norton & Company.
- Kermode, F. (1967). *The sense of an ending. studies in the theory of fiction*. Oxford: Oxford UP.
- Feisst, S.M. (2001). "Klang geographie – klang geometrie. Der US-amerikanische Komponist John Luther Adams". *MusikTexte*, 91 (November), 4-14.
- Feisst, S.M. (2012). "Music as place, place as music. The sonic geography of John Luther Adams". *The farthest place: The music of John Luther Adams*. Boston, MA: Northeastern University Press, 23-47.
- Goldberger, A.L. & al. (1990). "Caos e frattali in fisiologia umana". *Le Scienze*, 260 (Aprile).
- Iyer, V. (2002). "Embodied mind, situated cognition and expressive microtiming". *Music Perception*, 19 (3), 387-414.
- Leibniz, G.W. (2000). *Nuovi saggi sull'intelletto umano e saggi preparatori – Scritti vari e lettere Vol. II*. (Trad. it. di M. Mugnai e E. Pasini). Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- Morris, M. (1998). "Ecotopian sound or The music of John Luther Adams and strong environmentalism". In Broman, P.F. et al. (eds.). *Crosscurrents and counterpoints*. Göteborg: Göteborgs Universitet, 129-141.
- Murphy, T.S. (2004). "What I hear is thinking too: The Deleuze tribute recordings". In Buchanan, I., & Swiboda, M. (eds.). *Deleuze and Music*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 159-175.
- Nabokov, V. (1969). *Ada, or ardor: A family chronicle*. New York-Toronto: McGraw-Hill.
- Parry, R.R. (2014a). *Richard Reed Parry turns musicians into metronomes* (intervista alla NPR). Accesso effettuato il 6 Maggio 2019 all'indirizzo web: <http://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=330688722>.

- Parry, R.R. (2014b). "Music for heart and breath" (libretto interno). In *Music for heart and breath* (CD). Berlin: Deutsche Grammophon.
- Raffles, H. (2010). *Insectopedia*. New York, NY: Vintage Books.
- Rößler, A. (1986). *Contributions to the spiritual world of Olivier Messiaen. With original texts by the composer*. (Trad. ing. di B. Dagg e N. Poland). Duisburg: Gilles & Francke.
- Saxer, M. (2004). "Die emanzipation von der metrischen zeitordnung – Eine utopie? Zeitkonzeptionen in der musik nach 1945". In Primavesi, P., & Mahrenholz, S. (a cura di), *Geteilte zeit. Zur kritik des rhythmus in den künsten*. Schliengen: Edition Argus, 52-70.
- Schumann, R. (1854). *Gesammelte schriften über musik und musiker bd.1*. Leipzig: Georg Wigand's Verlag.
- Smith, H.M. (1935). "Synchronous flashing of fireflies". *Science*, 82 (2129), 151-2.
- Szekely, M. (2003). "Becoming-still. Perspectives on musical ontology after Deleuze and Guattari". *Social Semiotics*, 13 (2), 113-28.
- Szuberla, C. (2006). Citato in *Living On earth*, Radio (radio-intervista a cura di A. Mayer). Accesso effettuato il 6 Maggio 2019 all'indirizzo web: <http://www.loe.org/shows/segments.html?programID=06-P13-00016&segmentID=5>.
- Taylor, E. *et al.* (1999). "Central control of the cardiovascular and respiratory systems and their interactions in vertebrates". *Physiological Reviews*, 79(3), 855-916.