



L'EPIFANIA DEL SENSIBILE NELLA PERCEZIONE SONORA DEL SACRO

Scardinare l'egemonia visualistica prodotta dalla storia del pensiero metafisico occidentale, significa innanzitutto sostituire la nozione moderna di "superamento", che concepisce il pensiero come sviluppo progressivo in cui il nuovo si identifica con il valore (dove però l'idea di valore rimanda essenzialmente, ancora una volta, al pensiero come fondazione e accesso ultimativo al fondamento), con quella, segnatamente post-moderna, di percezione aletica, che invece pensa l'essere in termini di evento, estetizzandolo, storicizzandolo e soprattutto polverizzandolo attraverso un grande gesto de-costruttivo. Gesto che però si dà anche, contemporaneamente, come esperienza di rigenerazione epocale, nella misura in cui esso, annullando l'idea di pensiero come fondazione, provvede ad introdurre una nuova forma di anti-umanismo che rifiuta l'umanismo (proprio perché irrimediabilmente condizionato dalla definizione dell'uomo come subiectum) per sostituirlo con "la riproposizione del problema del senso dell'essere fuori dall'orizzonte metafisico della semplice-presenza"¹. Questo è il parere di Gianni Vattimo, il quale sostiene, infatti, che "l'esperienza post-moder-

¹G. Vattimo, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985, p. 20.

na della verità è un'esperienza estetica e retorica", cosa che naturalmente non ha nulla a che vedere con la riduzione della verità a emozioni e sentimenti soggettivi, ma che, al contrario, "avvia a riconoscere il legame della verità con il monumento, la stipulazione, la «sostanzialità» della trasmissione storica"².

Stando, dunque, alle osservazioni del filosofo torinese, l'esperienza estetica, nell'epoca post-moderna, non rimanderebbe più alla sola pratica delle arti e alla loro prorompente carica poetica, ma indicherebbe un fatto estetico integrale, avviato dalle avanguardie storiche primonovecentesche e poi ripreso e rinnovato dalla neoavanguardia a un livello meno totalizzante e metafisico; rimanderebbe cioè a quel fenomeno generale di esplosione dell'estetica fuori dai confini istituzionali imposti ad essa dalla tradizione, che, a ben guardare, costituisce la cifra distintiva della condizione post-moderna in quanto condizione post-storica e post-metafisica. Di conseguenza, lo statuto dell'opera diventa costitutivamente ambiguo: essa non mira più ad un riscatto qualitativo che le dia il diritto di collocarsi entro un determinato ambito

²Ibid., p. 22.

di valori - come "il museo immaginario degli oggetti forniti di qualità estetica" ricordato da Vattimo - ma, al contrario, per molti aspetti e più o meno consapevolmente, si propone l'obiettivo opposto, vale a dire rendere problematici proprio quegli ambiti che la tradizione ha istituito come luoghi sacri dei valori estetici. Naturalmente, un evento decisivo per il passaggio dall'esplosione dell'estetico, così come si è configurato nelle avanguardie storiche, all'esplosione estetica totale, che si è verificata invece solo con le neoavanguardie e con l'utilizzo dei nuovi codici mediali, è costituito dall'impatto della tecnologia digitale sullo statuto storico-politico, oltre che teoretico, dell'opera d'arte; impatto che, in sostanza, ha determinato una nuova forma, molto più destrutturante e pervasiva, di "generalizzazione dell'esteticità". In un contesto del genere, infatti, l'esperienza artistica acquisisce connotati (non solo estetici ma anche etici) del tutto inediti, resi tuttavia coerenti, nella loro capacità di produzione di senso, dall'azione interna di un motivo dominante: la fine dell'arte come fatto specifico e separato dal resto dell'esperienza in un'idea di esistenza riscattata e

reintegrata. E' innanzitutto quest'idea, allora, a fare dell'opera d'arte post-moderna - la cui sostanza poetica è determinata essenzialmente dalle modulazioni e tritrazioni semantiche derivanti dalla modificazione mediale - la dimensione privilegiata della riabilitazione ontologica del sensibile. Ed è essenzialmente dalla visione dell'esperienza artistica come fatto integrale che discendono i nuovi codici estetici del soundscape, genere musicale che utilizza principalmente registrazioni ambientali (field recordings) al fine di modellare complesse opere sonore, dove il suono del mondo, divenuto lo strumento privilegiato per la composizione di trame musicale multidimensionali, fornisce ai nuovi media soprattutto la capacità estetica di esplorare il sensibile in termini di visione e di ascolto epifanico. Come dimostra, appunto, in maniera brillante, il lavoro di Pietro Riparbelli, soundartist livornese, che svolge da diversi anni un'interessante ricerca sulla fenomenologia del suono nei luoghi sacri, con l'obiettivo specifico di costruire un "percorso psicogeografico" che possa essere, ad un tempo, anche "un'opera di arte pubblica orizzontale", distinta "dal semplice archivio sonoro perché" –

come ricorda lui stesso – "raccolge in se possibilità di evoluzione e sviluppo legate al mondo dell'arte e della fenomenologia della percezione".

I piani d'indagine intorno ai quali ruota il progetto di Riparbelli sono essenzialmente due, quello storico-culturale e quello estesiologico. Essi, però, si intrecciano continuamente tra loro a formare un discorso estetico unitario, una sorta di grande piega testuale dove gli elementi intellettuali della ricerca riemergono, di volta in volta, sotto forma di mobili ed ubiquo composizioni sonore, la cui dimensione epifanica (e quindi non visualistica) restituisce, nella forma del suono puro che basta a se stesso (in quanto quasi completamente de-mondanizzato), il complesso gioco combinatorio che governa le geometrie degli edifici sacri. Pietro Riparbelli ricorda, infatti, che "le cattedrali erano libri scolpiti: ospitavano raffigurazioni di scene bibliche o episodi di storia locale, rispondendo alla funzione di istruire i fedeli e diffondere grandi narrazioni attraverso un linguaggio di simboli. Gli stessi criteri architettonici seguiti per l'edificazione delle grandi cattedrali erano legati al simbolo e a precise

coordinate geometriche e matematiche". Questo specifico aspetto del lavoro dell'artista si collega, inoltre, sia all'idea della cattedrale concepita come "luogo per il suono", che doveva permettere al canto una perfetta diffusione in tutte le sue parti, sia, in maniera ancora più specifica, alla ricerca sull'archeoacustica, che costituisce appunto il secondo piano d'indagine all'interno del progetto. Mediante questa disciplina, il sound artist livornese si propone di studiare il suono, tenendo conto delle caratteristiche specifiche del contesto archeologico in cui esso si produce e l'esplorazione dei suoni naturali e/o l'acustica dei monumenti, unita alla misurazione dei parametri acustici dei siti archeologici grazie ad una raffinatissima strumentazione elettronica, costituisce per questo il suo principale metodo d'indagine. Esso, in sostanza, si basa sull'idea per cui il suono che ritroviamo all'interno delle cattedrali deve essere sempre decifrato anche alla luce della sua filiazione archeologica, giacché la percezione dei fenomeni acustici sprigionati da simili edifici è rimasta invariata nel corso dei secoli. Un ultimo, ma non per questo meno interessante, aspetto dell'indagine acustico-estesiolo-

gica di Riparbelli riguarda, infine, la sua provenienza teoretica, cioè lo sfondo concettuale sul quale si staglia un simile progetto, che appunto contiene in sé, come si è detto, una densa stratificazione di livelli semantici, tra i quali evidentemente l'elemento della riflessione estetologica occupa un ruolo a dir poco decisivo. La ricerca sonora di Pietro Riparbelli, ponendo al centro del proprio discorso estetico il momento dell'ascolto - inteso però come fatto percettivo totale che pone l'orecchio che ascolta e la sorgente sonora (il mondo-ambiente) in un rapporto di apertura e di donazione reciproca - acquisisce, infatti, una potente valenza ontologica che rimanda ad una complessa riflessione sull'aisthesis, considerata come l'inizio di un nuovo modo di conoscere mediante la percezione. L'esperienza estetica ricercata, studiata e ricostruita dal sound artist livornese attraverso la composizione di inediti paesaggi sonori, riconduce, chiaramente, all'idea merleau-pontyana di riabilitazione ontologica del sensibile, in quanto sembra voler proporre un ripensamento, sia performativo sia fenomenologico, della visione tradizionale del trinomio metafisico soggetto - cosa - mondo; e tutto

questo proprio all'interno della categoria dell'être-au-monde, dell'essere-al-mondo, coniata dallo stesso Merleau-Ponty in stretta connessione con l'heideggeriano In-der-Welt-sein, essere-nel-mondo. La dimensione dell'ascolto esplorata da Riparbelli - mediante l'apporto di una sofisticata strumentazione elettronica che estende e intensifica le capacità percettive del soggetto acustico, facendolo esplodere in una sorta di percettivismo diffuso ed immersivo, che solo il medium tecnologico, con le sue qualità espansive de-soggettivanti, può realizzare – presuppone, pertanto, uno specifico approccio estetico, secondo il quale il rapporto con il mondo inerisce sempre a uno spazio comune, che poi viene lavorato artisticamente nella manipolazione delle cose, che è contemporaneamente anche manipolazione del proprio sé, inteso come corpo e come mondo, dunque come essere-al-mondo.

Il senso di questa indagine sonora è quindi direttamente legato all'idea di un rinnovamento totale della percezione, ad un tentativo di far uscire la percezione da se stessa, per lasciar sussistere la dimensione autonoma dell'ascoltare

(resa impersonale dalla destrutturazione digitale del subiectum narcisistico della metafisica razionale). L'ascolto, così, diventa il luogo privilegiato di un evento epifanico che, riguardando il sensibile come dimensione pre-logica, pre-categoriale, riassume in sé "il rapporto sempre rinnovato di uomo e mondo e lo ricomponne come ri-creazione costante di entrambi"³. Ma è, in particolar modo, l'esplorazione sonora dei luoghi sacri (seguita dalla sua rinascita compositiva) ad assumere l'aspetto di un vero e proprio punto di intensità del reale, poiché qui l'esperienza dell'ascolto realizza fino in fondo l'"ontologia della carne" di cui parla Merleau-Ponty quando utilizza l'immagine dell'intreccio e il concetto di chiasma per indicare l'originaria co-implicanza estetica (pre-tetica) del vedente e del veduto, del percepiente e del percepito, dell'essere e del mondo.

Il soggetto dell'ascolto estetico (aisthesis) ripensato e ri-creato dalla fenomenologia elettronico-combinatoria del soundscape, soprattutto se collocato nello spazio etico e geometrico dei luoghi sacri, acquisisce dunque uno statuto estesiologico ben preciso, in quanto, qui, per la pri-

³P. Della Vigna, A partire da Merleau-Ponty. L'evoluzione delle concezioni estetiche merleau-pontyane nella filosofia francese e negli stili dell'età contemporanea, Milano, Mimesis, 2008, p. 37.

ma volta, la percezione sonora del sacro diventa l'occasione di una trasformazione epifanica del sensibile e l'espressione estetica del senso dell'Essere. In questo specifico contesto semantico, l'orecchio in ascolto, completamente aperto al suono del sacro che ad esso si dona, è pensato infatti da Riparbelli (che soprattutto in questo si ispira a Merleau-Ponty) come il punto di massima intensità di una catena creativa di ripiegamenti e dispiegamenti carnali, laddove però con la parola carne si sappia intendere sempre quel tessuto speciale tra corpo e mondo ("il mio corpo è fatto della medesima carne del mondo"⁴); e, conseguentemente, con la parola suono il ritmo pulsante di questa stessa carne, cioè del merleau-pontyiano être-au-monde.

⁴ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 2007, p. 260.



ANNALISA CERVONE