

Affetti, soggettività e ritornelli: l'impercettibile suono del Cosmo nel campo di battaglia acustico

di DAVIDE TOLFO E NICOLA ZOLIN

Abstract

On the plateau *1837: Of the Refrain*, Deleuze and Guattari set the stage for an idea of sound as an affective and political entity, whose role is at the core of the construction of subjectivity. The analysis of the Deleuze and Guattari's plateau allows to highlight the ways in which sound creates affective and cultural territories and their subsequent subjective positions. In this respect, the body becomes a political battlefield through its ability to experience sound both passively and actively. In the central part of the text, the study of Deleuze and Guattari will be approached by the distinction introduced by Steve Goodman concerning two different developments in sonic forces: a dispersive, centrifuge effect and an attractive, centripetal one. Through this examination, will be possible to draw a common line in the works of certain artists and contemporary researcher such as Kodwo Eshun, Ben Frost and Brian Massumi. The peculiarity of their projects lies in the ability to use sound as an instrument to make non- anthropocentric forces audible and perceptible. One of the main challenge of contemporary times is the ethical and political question on sound and its relation to the human subject. How can we remove the human subjectivity to analyze a sonic approach to the Anthropocene? This question will bring to the examination of certain sonic practices that could be seen as fundamental critical instruments for our present.

La Terra, un dispositivo sonoro

Nel millenovecento, Nikola Tesla scrisse per la rivista americana *The Century Magazine* un articolo dedicato al futuro dell'umanità. L'articolo, intitolato "Sul problema dell'incremento dell'energia umana con particolare riferimento all'impiego dell'energia solare" (Tesla 1900), presentava in forma divulgativa le leggi fisiche e magnetiche delle sue scoperte per poter affrontare un problema relativo all'intera specie umana, l'incremento dell'energia umana. Tesla riteneva che la vita umana, pur mantenendo il suo mistero, poteva essere considerata come un continuo movimento e, perciò, implicava sempre almeno due elementi: un corpo che veniva mosso e una forza che lo muoveva (*ibid.*: 2). Rifacendosi all'evoluzionismo di Herbert Spencer (2009), l'umanità nella sua interezza era descritta da Tesla come una massa energetica la cui potenza dipendeva continuamente dal rapporto tra una forza che cercava di aumentarla e una forza opposta che opponeva resistenza (Tesla 1900: 3). Sulla base di questi elementi era possibile descrivere tre principali strade da seguire

per poter aumentare l'energia dell'umanità: mantenere le forze contrapposte a una potenza equivalente – attraverso principi etici legati alla moderazione, alla dieta e all'osservazione di leggi morali – (*ibid.*: 3-6); ridurre le forze contrapposte all'aumento dell'energia umana, come le tendenze nichilistiche che portano alla guerra, l'ignoranza e i fanatismi religiosi; incrementare la spinta della forza produttiva attraverso il lavoro, dal momento in cui tale forza si identifica con l'energia che viene impiegata negli strumenti elettronici e meccanici su cui si fondano le città e le vite umane (*ibid.*: 11-12).

Sviluppando il terzo punto, Tesla dedica l'ultima parte del suo scritto a descrivere le modalità con cui l'elettricità può essere trasmessa attraverso tutta la Terra, rendendo possibile una comunicazione transoceanica. Seguendo quest'idea, Tesla aggiunge che, in un futuro non così distante, sarà possibile impiegare l'elettricità della Terra per poter comunicare con altri pianeti, attuando una comunicazione interplanetaria (*ibid.*: 32; Bonnet 2016: 48-49). In una contemporaneità segnata dalla necessità di scoprire altre forme di rapportarsi e di concepire la Terra, l'ipotesi di Tesla si mostra particolarmente feconda. In particolare, essa può essere sviluppata come un'indicazione riguardante un approccio ai fenomeni cosmici e geologici che ponga l'attenzione sulle vibrazioni, sull'elettricità e sul suono come mezzi di unione fra corpi di natura eterogenea.

Territori acustici, ritmi infratemporali e ritornelli cosmici

La capacità di saper captare e dare forma a forze cosmiche gioca un ruolo centrale nel concetto di *ritornello* per come esso viene sviluppato da Deleuze e Guattari in *Mille Piani*. Nello specifico, all'interno del piano 1837. *Sul ritornello* (2014: 378-422) Deleuze e Guattari affrontano la modalità con cui è possibile creare delle forme musicali in grado di rendere udibili le forze inumane e deterritorializzanti del cosmo. Per spiegare questo passaggio fondamentale, è necessario riprendere brevemente la modalità con cui, in *Mille Piani*, l'impiego del concetto di ritmo, e con esso di suono, si intreccia con i concetti di *territorio* e *ambiente*.

In primo luogo, Deleuze e Guattari definiscono un ambiente come un «blocco di spazio-tempo» formato dalla ripetizione di un elemento o di una serie di elementi che formano una costante (*ibid.*: 380). Indipendente dalla natura di una tale costante, essa svolge la funzione di codice definendo ciò che eccede tale ambiente, il suo esterno, così come gli elementi funzionali a costituirne il suo interno e le zone di passaggio che collegano l'uno all'altro. Un ambiente presenta sempre un lato aperto verso il caos da cui proviene¹, e che rischia di disgregarlo, così come un lato rivolto verso altri ambienti. Per Deleuze e Guattari

¹ Va precisato che il caos, in Deleuze e Guattari, non indica una materia vaga e indistinta, ma uno stato di variabilità continua che contiene dei punti di intensità direzionali (Deleuze & Guattari 2014: 380). Come viene spiegato in *Che cos'è la filosofia?*, il caos non è definito dall'assenza di determinazioni, ma dalla velocità con cui esse appaiono e scompaiono, rendendo impossibile ogni consistenza (Deleuze

è su questo punto che è possibile incontrare la funzione del *ritmo*: il ritmo è la risposta di un ambiente alla minaccia costante del caos creando dei ponti, delle transcodifiche, con altri ambienti. Il ritmo si ha, dunque, a partire dal passaggio tra un ambiente e un altro, attraverso il quale si genera un differente intreccio di coordinate spazio temporali (Deleuze 2010: 123). Se ogni ambiente, infatti, è un segmento di spazio-tempo, il ritmo, in quanto movimento tra ambienti differenti, crea connessioni spaziali e temporali inedite.

Tuttavia, un ambiente e un ritmo non costituiscono ancora un *territorio*. Affinché si possa sviluppare un territorio è necessario che si sviluppi un *ritornello*. Per Deleuze e Guattari, un ritornello è un insieme di materie d'espressione (Deleuze & Guattari 2014: 390) reiterato nel tempo e nello spazio, che modifica le componenti degli ambienti da elementi funzionali a elementi espressivi. A differenza degli ambienti caratterizzati da tracce non significanti, ma funzionali e direzionali, i territori si formano grazie a dei segni, dei marchi, espressivi. È solo grazie alla qualità espressiva dei segni appartenenti a un territorio che un suono può essere definito e condiviso. Una volta trasformato in segno, una vibrazione, un frammento di spazio-tempo, diviene un'entità con un maggior grado di stabilità, di invariabilità, e quindi di condivisione (Bonnet 2016: 52).

La creazione di un territorio si sviluppa sempre in tre differenti direzioni contemporaneamente. Da un lato, il territorio instaura un principio di esclusione (Quinz 2008: 21) e, con esso, un elemento autoritario. Definendo ciò che ne fa parte e ciò che ne è escluso esso seleziona e delimita uno spazio e delle linee temporali esclusive. Non si tratta, dunque, di una funzione autoriale intesa come imposizione dispotica, quanto dell'espressione dell'autorità dei limiti di tale territorio (Bonnet 2016: 221). Dall'altro lato, un territorio si smarca da altri presentando delle caratteristiche proprie e una sua autonomia (Quinz 2008: 21). Infine, a queste due direzioni se ne aggiunge una terza: un territorio, infatti, si presenta come una nuova modalità per scongiurare, con un coefficiente più o meno ampio in base al territorio esaminato, l'apertura verso il caos che lo minaccia (*ibid.*).

Sarebbe tuttavia riduttivo legare il concetto di territorio a quello di ritornello. Questo concetto fondamentale, pur essendo ciò che dà forma ai territori, non è riconducibile alla sola funzione territorializzante, dal momento in cui esso, per Deleuze e Guattari, può portare tanto alla creazione di un territorio, quanto alla realizzazione di nuovi concatenamenti.

Nello specifico, in *Mille Piani* (Deleuze & Guattari 2014: 394) viene proposta una classificazione dei ritornelli legata alla loro funzione: un ritornello può essere definito *territoriale*, quando, come si è visto, stabilisce i confini di un territorio; può svolgere una *funzione territorializzante* se, all'interno di un più ampio concatenamento, catalizza gli affetti e i segni per porsi come principio ordinatore; può dare vita a nuovi concatenamenti – *deteritorializzazione e riterritorializzazione* – aprendo a una nuova distribuzione degli ele-

& Guattari 2002: 33). In relazione agli ambienti esso può essere descritto come l'ambiente di tutti gli ambienti (Deleuze & Guattari 2014: 380).

menti che li compongono o formando delle nuove connessioni; può, infine, porsi come attrattore degli elementi interni di un territorio deterritorializzandoli in profondità su se stesso – Natale² –, o dirigendoli al di fuori dei confini dello stesso territorio attraverso una *forza deterritorializzante molecolare* – Cosmo.

L'attribuzione di una funzione così fondamentale al ritornello permette di evidenziare una caratteristica peculiare del suono per come esso viene trattato da Deleuze e Guattari. Se è vero che un ritornello è, in generale, un insieme di materie e tratti d'espressione che tracciano un territorio, nello specifico il ritornello è legato al dominio acustico (*ibid.*: 390). Questa importanza data al suono può essere spiegata per il grado maggiore di deterritorializzazione che possiede il suono rispetto, ad esempio, agli elementi visivi (*ibid.*: 415).

Non solo per la sua natura invasiva – al punto tale da poter diventare uno strumento militare o sociale, come si avrà modo di vedere nel paragrafo successivo –, ma anche per la sua maggiore capacità di svilupparsi in autonomia senza ricadere in nuovi territori. Esso, infatti, presenta sempre un aspetto che resiste alle codificazioni, che sfugge al territorio in cui è situato. A questo proposito, il compositore e teorico musicale François Bonnet distingue fra l'aspetto auditivo (*audible*) e sonoro (*sonorous*) di un suono: laddove il primo rimanda a ciò che di un suono è possibile ascoltare e, dunque, ordinare, il secondo rinvia al più vasto spettro acustico che rimane per lo più inaccessibile all'ascolto (Bonnet 2016: 319). All'interno di questo mondo acustico sommerso si ritrovano tanto i rumori che volontariamente vengono esclusi quando si presta attenzione a un suono – disturbi acustici, vibrazioni, l'ambiente sonoro che lo circonda –, quanto gli ultrasuoni e gli infrasuoni che, superiori ai 20000 Hz e inferiori ai 20 Hz, sono impercettibili all'orecchio umano, ma possono essere avvertiti direttamente dallo stesso corpo. Tali caratteristiche permettono di considerare il suono un elemento irriducibile al solo impiego umano, aprendo la strada a un'analisi non antropocentrica delle implicazioni sonore. Riprendendo l'ipotesi di Tesla, è possibile chiedersi in che senso non solo si possa considerare la Terra come un trasmettitore cosmico, ma come essa stessa possa interferire nei ritornelli per attestare la sua ingombrante presenza. Per proseguire queste analisi diviene perciò di particolare importanza cercare di esplicitare le diverse caratteristiche di un ritornello, con un'attenzione specifica alla sua potenzialità di rendere ascoltabili forze cosmiche inaudibili (Deleuze 2010: 124-125). Per fare ciò, suggeriamo di incrociare gli strumenti concettuali forniti da Deleuze e Guattari con la modalità con cui il teorico e artista Steve Goodman – aka Kode9 –, nel suo *Sonic Warfare* (Goodman 2010), distingue fra un polo attrattivo e un polo repulsivo dell'impiego del suono.

² Potendo solo accennare all'importante concetto del Natale, ci limitiamo a rinviare a Deleuze e Guattari (2014: 393), dai quali esso viene descritto come un centro intenso all'interno di un territorio che può, tuttavia, essere collocato nel punto di contatto del territorio con territori lontani. In questo senso, il Natale indica un movimento ambiguo, che può portare tanto a delle deterritorializzazioni, a partire da un movimento interno di territorializzazione, quanto all'effetto contrario: «Una componente territoriale o territorializzata può mettersi a germogliare, produrre [...]. Questo equivoco fra la territorialità e la deterritorializzazione è l'equivoco del Natale» (Deleuze & Guattari 2014: 392-393).

Attrazione e repulsione

Nell'era contemporanea, collettività, informazione e sensibilità sono state modificate tramite nuove ed emergenti forme di percezione. In questo contesto, l'aspetto affettivo del suono è uno degli elementi principali nella formazione di conflitti e aggregazioni culturali; Goodman riunisce sotto il termine *sound systems* tutti gli elementi materiali sensibili – corpi, apparati tecnologici, vibrazioni –, che ricoprono un ruolo fondamentale nel processo di territorializzazione (*ibid.*: 5-13).

Questo contesto viene definito dallo stesso Goodman come *sonic warfare*, ovvero uno spazio in cui agiscono sistemi sonori in grado di creare e modificare i territori affettivi, principalmente tramite due differenti e inverse modalità di percezione (*ibid.*). La prima è di natura militaristica e agisce tramite un sistema repulsivo e centrifugo. Esempio di questo sistema sono i *sonic boom* utilizzati in Nicaragua ad opera del governo statunitense per destabilizzare le truppe sandiniste. Un altro esempio sono le tracce di musica pop riprodotte perpetuamente come strumenti di tortura per i prigionieri politici nel campo di detenzione a Guantanamo. Altre tattiche vengono utilizzate per il controllo delle folle o per individualizzare determinati soggetti, adoperando frequenze al limite dell'udibile umano (English 2017)³.

Il secondo aspetto riscontrabile nel *sonic warfare* di Goodman è rappresentato dalla sua forza vibrante, la quale incrementa la collettività tramite un sistema attrattivo e centripeto. Questo concetto fonda le sue basi nella rappresentazione materiale della vibrazione riscontrata in stili musicali come la techno, la EDM o altre derivazioni stilistiche della musica rave in grado di alterare il corpo (Goodman 2010: 27-29). Il concetto di *sonic warfare* permette, dunque, di analizzare le tendenze centripete e centrifughe dei ritornelli, rivelando in quale modo esse contribuiscano alla formazione di territori affettivi, sociali e culturali o, diversamente, aprano la strada a movimenti di deterritorializzazione. Esaminando i due metodi di applicazione, l'accezione repulsiva di tale fenomeno è indiscutibilmente legata al *noise* – o 'rumore' – e alla sua immagine prettamente negativa. È possibile riscontrare nella storia delle arti un'ulteriore caratteristica del *noise*, riguardante il suo ruolo come strumento di innovazione socio-culturale, in particolare durante le sperimentazioni avanguardistiche del XX secolo⁴. Il bersaglio primario di tali applicazioni sono le codificazioni sonore e le sue territorializzazioni sul piano politico, economico ed estetico.

³ La tesi espressa da Lawrence English nell'articolo in questione riprende liberamente teorie e concetti dal testo di Goodman, aggiungendo e rielaborando alcuni esempi – come la riproduzione di tracce death metal nella prigione di Guantanamo o l'utilizzo di sirene anti-sommossa a Pittsburgh durante il G20 del 2009. La pratica sonora di English è inoltre strettamente legata ai concetti di *sonic warfare* e alle vibrazioni come strumento fondamentale nelle pratiche di ascolto del nuovo millennio. Si veda a tal proposito l'articolo *Lawrence English, Philosopher Of Sound, Kindly Requests You Lie Down* (Frere-Jones 2017), in cui tali tematiche vengono esplicitate dall'artista riguardo il suo ultimo lavoro *Cruel Optimism* (English 2017).

⁴ Si veda a tal proposito il testo *Noise: The Political Economy of Music* (Attali 1985) in cui viene esaminata la caratteristica innovatrice nel *noise* inteso come arma e strumento d'avanguardia durante il

Il critico Simon Reynolds evidenzia nel suo testo *Bring the Noise* (Reynolds 2009: X-XIII) come queste operazioni si siano insinuate ulteriormente e progressivamente nel sistema della musica e, più precisamente, nella musica pop, fino a diventarne parte integrante. Nel corso della seconda metà del XX secolo e nei primi anni del nuovo millennio, diversi generi iniziano a incorporare sonorità non musicali, casualità e, più di ogni altra cosa, vengono prediletti sistemi percussivi e texturali a quelli melodici (*ibid.*: XII). Esempi di questa tendenza sono la nascita della musica techno, dell'EDM e del clubbing, massimo punto di espressione del moto centripeto espresso da Goodman. Tuttavia, esistono delle eccezioni nell'analisi del teorico, in cui si presentano entrambi i metodi del *sonic warfare* simultaneamente; in alcune situazioni può presentarsi una crasi tra i due effetti dove, ad esempio, il suono è talmente assordante da portare lo spettatore a un'iniziale e involontaria sensazione di rigetto, per poi passare a uno stato di resistenza in cui tale condizione si fa estasi (Goodman 2010: 12). È possibile dunque rintracciare nella cultura e nella musica pop una serie di esempi in grado di rappresentare sincronicamente la dicotomia attrattiva/respingente?

Nella musica del compositore e producer australiano Ben Frost si può riscontrare in maniera efficace questa ambivalenza, in particolare esaminando il suo lavoro *A U R O R A*, in cui le forze di richiamo e repulsione vengono riprodotte tramite alcuni arguti accorgimenti e strumenti. Per delineare l'estetica sonora di tale progetto è necessario innanzitutto illustrare il contesto in cui esso viene concepito. Il fulcro concettuale di *A U R O R A* nasce durante lo sviluppo di *The Enclave*, un'opera multimediale ideata dal fotografo Richard Mosse, la quale si avvale del contributo di Frost come compositore/sound designer. *The Enclave* è un progetto ambientato nella Repubblica Democratica del Congo, in uno scenario colmo di residui visivi di guerre civili; l'intento di Mosse era quello di affrontare l'effervescenza della guerriglia attraverso una rappresentazione soggettiva. Utilizzando una pellicola militare in grado di registrare uno spettro cromatico invisibile agli occhi umani, l'intero habitat congolese muta in uno spazio alieno, ricoperto da vegetazione cremisi e uniformi militari rosate: la rappresentazione di una realtà attuale ma invisibile, la deformazione della violenza in un paradiso onirico governato da spettri di una bellezza brutale⁵. In questo contesto, Frost lavora implementando in *A U R O R A* una serie di tattiche sonore incentrate sulla dicotomia violenza/bellezza, seguendo il *modus operandi* di Mosse. L'uso di ritmiche provenienti dalla club culture viene accompagnato dall'asperità delle distorsioni e della freddezza dei synth digitali, processati fino allo stremo. Si crea dunque uno spazio in cui elementi rave si materializzano in un contesto disarmonico fatto di bordoni

corso del XIX e XX secolo. Tale scritto di Attali funge inoltre da base per l'analisi di Goodman sulle prime e rilevanti sperimentazioni in ambito artistico riguardanti il rumore e le sue applicazioni ad opera dei Futuristi.

⁵ Per approfondimenti, si veda il testo dell'opera sul sito ufficiale di Richard Mosse (Mosse 2013), in cui vengono esplicate le tecniche e il concetto di *The Enclave*, grazie anche alla presenza di foto e documentazione visiva.

industriali, deflagrazioni di ordigni e turbolenze a bassa frequenza⁶. Ciò a cui Ben Frost dà vita è un progetto in cui la forza attrattiva e aggregante del clubbing – potenti beat meccanici e synth digitali – e la forza repellente del *noise* e dell'alto volume – impatti metallici, distorsioni esagerate e esplosioni sature – coesistono in un perfetto esempio di equilibrio, come teorizzato da Goodman.

Esaminando i due aspetti fondamentali del *sonic warfare* in *A U R O R A*, è possibile notare un ulteriore elemento, il quale rende accessibile un'analisi aggiuntiva sulla connessione tra affettività e musica rave. La massima espressione di tale corrente sonora avviene nella sua realizzazione performativa, tramite l'impiego di volumi estremi e impianti di riproduzione colossali. In questi eventi, il pubblico si posiziona consciamente di fronte ai muri di speakers, in modo da percepire il massimo potenziale delle basse frequenze. È esattamente grazie a questo tipo di frequenze che l'affettività della musica rave agisce. Nei livelli più bassi della percezione uditiva umana, il suono esprime la sua massima capacità vibrazionale; un facile esempio sono i kick della drum machine o le linee di basso, i quali vengono percepiti non solo tramite l'apparato uditivo, ma anche attraverso il corpo stesso, come impatti sulla gabbia toracica. Una delle peculiarità delle performance live di Ben Frost è esattamente l'utilizzo di volumi massicci per incanalare le basse frequenze sulla folla. Il precedente esempio sulla percezione di un suono in un primo momento negativo per poi mutare in uno stato di estasi diviene qui centrale. I *sound system* di Goodman entrano in uno stato di coordinazione unanime tra emittenti e ricevitori, utilizzando come vettori le vibrazioni delle onde sonore e la loro capacità di formare dei ritornelli condivisi. Le derivazioni della musica rave fanno largo uso delle basse frequenze, riprodotte a volumi estremi per mobilitare la collettività; è proprio grazie a questa caratteristica della club culture che Steve Goodman identifica come *sound system* il corpo umano. L'inudibilità di alcune frequenze le rende tuttavia percettibili grazie alle intense vibrazioni da esse prodotte.

La rave music esercita la sua affettività sui corpi combinando le basse frequenze con la modularità ritmica dei beat. Il teorico Kodwo Eshun, nel suo testo *More Brilliant Than The Sun* (1998), dà una definizione alla combinazione virale tra ritmo e basse frequenze denominandola *rhythmachine*:

The Rhythmachine captures your perception as it switches from hearing individual beats to grasping the pattern of beats. Your body is a distributed brain which flips from the sound of each intensity to the overlapping relations between intensities. Learning pattern recognition, this flip flop between rhythm and melody and texture drastically collapses and reorganises the sensorial hierarchy. (*ibid.*: 21-22)

⁶ Si veda l'articolo edito per *Stereogum*, "Q&A: Ben Frost Talks AURORA's Violent Beauty, The Nature Of Rhythm, And Bringing Noise To Dance Music" (Bowe 2014), in cui Frost spiega personalmente le varie tematiche e influenze di *A U R O R A*, dall'esperienza con Mosse all'utilizzo di ritmiche ed elementi provenienti dalla club culture.

La club culture ruota, dunque, attorno a dei ritornelli formati sulla modularità del beat e sulla capacità vibrazionale delle basse frequenze. Analizzando più a fondo il concetto di Eshun, si può notare che ciò che agisce su un corpo non è solamente la presenza dei beat, ma più specificamente la loro sequenzialità intensiva e, di conseguenza, la loro percezione e codificazione. I pattern ritmici nella musica techno, ad esempio, si basano su diverse intensità, atte a creare una serie di relazioni tra un ambiente e l'altro. Il corpo come *sound system* recepisce un pattern ritmico su due livelli: il primo identifica e cataloga ogni singola intensità, il secondo si focalizza sulla sovrapposizione tra di esse. Se si osserva la teoria della *rhythmachine* di Eshun nel suo insieme si può dedurre una conclusione che porta il ritmo su di un campo prettamente rivolto all'intensità anziché sulla classica concezione metrica di modularità ritmica adottata nella musica. L'effetto della *rhythmachine* è la codificazione di una serie di unità in un insieme di segni, tramite le vibrazioni e i *sound systems* (Goodman 2010: 85-89).

In questo approfondimento, si possono identificare dunque due elementi: il primo rappresentato dai *sound systems*, ovvero i recettori sui quali agiscono le vibrazioni e i pattern e il secondo fulcro rappresentato dalla *rhythmachine*, ovvero il processo di codificazione e territorializzazione. Tuttavia, come si può definire con ancor più precisione la modalità secondo cui il corpo diviene un apparato ricettore di vibrazioni? Dopo aver definito il processo di affettività in sé, qual è la peculiarità sonora che lo scatena? Il corpo muta in un ricevitore di vibrazioni e la gerarchia sensoriale viene a sua volta modificata. In questa situazione, in cui il sound system-corpo viene letteralmente investito dalla forza delle onde sonore, le basse frequenze divengono tattili e i vari apparati organici umani divengono delle casse di risonanza. Questo processo viene denominato da Goodman come *bass materialism*, ovvero l'insieme dei sistemi sonori al limite della sezione più bassa dello spettro uditivo, in grado di mobilitare i corpi e creare ritornelli territoriali attraverso la vibrazione (*ibid.*: 28). Ponendo il suono al centro di un'analisi del ruolo territorializzante-deteritorializzante del ritornello nel contesto del *sonic warfare*, emerge in definitiva uno schema composto da elementi e processi nella seguente concatenazione: la creazione di un territorio avviene tramite la codificazione di elementi funzionali in elementi d'espressione, i quali vengono percepiti dal corpo attraverso il processo della *rhythmachine*, grazie alla capacità affettiva delle basse frequenze e delle forze vibrazionali da esse composte (*bass materialism*)⁷. Al centro di questo schema, troviamo il corpo come soggetto principale, inteso in quanto *sound system*.

⁷ Più precisamente, Goodman associa questo termine a una costruzione collettiva formata da forze ed ecologie vibrazionali concentrate sulle basse frequenze, dove il suono oltrepassa la tattilità (Goodman 2010: 196). Egli effettua un'analisi relativa all'utilizzo del *bass materialism* da parte di correnti come il reggae o la dub collegandola strettamente al concetto di *massa dinamica* espressa in *Massa e Potere* (Canetti 1978: 31-34).

Sub-tonalità affettive

Questo studio fa emergere un aspetto fondamentale della pratica dell'ascolto e dell'impiego antropocentrico del suono: ciò che ascoltiamo è prevalentemente frutto di una pratica di sorveglianza, siamo portati ad ascoltare determinati elementi del mondo contemporaneo piuttosto che altri – siano essi appartenenti al fronte repulsivo/militare o a quello attrattivo/clubbing. Il termine *sorveglianza* è da intendere in questo contesto non come una serie di limiti o privazioni, bensì come una disposizione di apparati, ambienti e meccanismi affettivi utilizzati per direzionare, definire e sviluppare il *sonic warfare* stesso e i suoi effetti di territorializzazione⁸. Questa serie di elementi viene delineata da Goodman con il nome di *tonalità affettive*, ovvero i fattori sonori in grado di modulare la creazione e la diffusione di un ritornello. In particolare, l'impiego di tali componenti viene esaminato dal punto di vista del moto vibrazionale repulsivo e militare; sono infatti molteplici gli episodi nel corso della storia recente in cui sono stati utilizzati questi stratagemmi al fine di controllare o scatenare determinati effetti neurologici e psicofisici (Goodman 2010: 189).

Nel testo *Politics of Everyday Fear* Brian Massumi descrive un contesto sociale e politico in cui i corpi fungono da catalizzatori per la comprensione di ciò che lui chiama *low-level fear*, strettamente legata al moto repulsivo impiegato in ambito sonico (Massumi 1993: vii-38). Questa condizione è caratterizzata dalla modulazione di un'affettività negativa – in particolar modo legata alla paura – e descritta come un'aura costante e percepibile subliminalmente:

The media affect — fear-blur — is the direct *collective* perception of the contemporary condition of possibility of being human: the capitalized accident-form. It is the direct collective apprehension of capitalism's powers of existence. It is vague by nature. It is nothing as sharp as panic. Not as localized as hysteria. It doesn't have a particular object, so it's not a phobia. But it's not exactly an anxiety either; it is even fuzzier than that. It is *low-level fear*. A kind of background radiation saturating existence (commodity consummation/consumption). It may be expressed as "panic" or "hysteria" or "phobia" or "anxiety". (*ibid.*: 24)

Nel suo essere legata al concetto di vibrazione, la *low-level fear* si presenta come una modalità di diffondere sensazioni di ansia e paranoia attraverso la modulazione delle tonalità affettive. Sono molteplici i casi in cui il suono è stato impiegato a scopo militare: dall'utilizzo dell'*abeng*, un corno da guerra adoperato dai Cimarroni giamaicani per segnalare l'arrivo dei coloni britannici, il quale produceva un effetto dislocato e incombente

⁸ Il concetto di *sorveglianza* è qui strettamente legato alla definizione e all'analisi data da Michel Foucault riguardante l'esercizio del potere e la sua struttura decentrata in *Sorvegliare e Punire* (1993). Egli decostruisce l'idea di potere come elemento posto al vertice, adottando una concezione focalizzata sulla ripartizione di rapporti di forza relativi all'ambiente in cui si esercitano e costitutivi della loro organizzazione.

(Goodman 2010: 65), fino al ronzio perenne emesso dai droni di ricognizione nelle zone di conflitto, in modo da creare una situazione di imminente terrore acusmatico⁹. Quest'ultimo caso in particolare rappresenta a pieno il concetto di *low-level fear* tramite l'utilizzo di una determinata *tonalità affettiva*. Un elemento sonoro incessante composto da una singolare frequenza appena percettibile, in questo caso in grado di regolare le affettività tramite un sistema repulsivo nel campo in cui agisce.

Come si è visto, un suono può essere identificato come sonoro o auditivo, principalmente in base a come esso si ripercuote sullo spettro uditivo umano; suddividendo la gamma di frequenze percepibili tramite l'orecchio, le basse frequenze si posizionano in una sezione che va dai 160 Hz ai 20 Hz. Al di sotto di tale livello si trovano i cosiddetti *infrasuoni*, frequenze impercettibili dall'orecchio umano – e quindi non auditive – ma percepibili tramite l'effetto del *bass materialism* e la sua risonanza. Sono proprio queste frequenze ad essere uno degli strumenti principali nelle tattiche militari – e non – riguardanti le tonalità affettive. Nel campo del sound design cinematografico – specialmente quando si tratta di film horror o thriller – gli infrasuoni giocano un ruolo centrale: alcuni esempi sono i film *Irreversible* (2002) e *Paranormal Activity* (2007), in cui l'impiego degli infrasuoni, combinato all'utilizzo di immagini disturbanti o perturbanti, aumentano la percezione di un'aura paranoica di fondo nello spettatore (Morrow 2017). Pur essendo inaudibili, gli infrasuoni sono percepibili tramite il corpo. L'impossibilità dunque di localizzare un suono e la sua sorgente tramite l'udito ne aumenta le potenzialità affettive. Infrasuoni, paura e affettività sono collegati tramite il sonic warfare: la mancanza di un oggetto – o della sua causa – identificabile tramite i sensi, porta il corpo a creare una sua versione immaginaria di tale fenomeno, spesso in una forma perturbante o paranoica.

Le basse frequenze degli infrasuoni, non essendo percepibili tramite il normale apparato uditivo, rientrano in una categoria di tonalità affettive particolarmente efficaci nella modulazione dell'affettività, in particolar modo nella creazione di territori di carattere repulsivo. Tuttavia, quest'analisi ha finora esaminato il fenomeno e le peculiarità delle tonalità affettive da un punto di vista prevalentemente antropocentrico, evidenziando in particolare gli stratagemmi utilizzati dall'uomo per l'uomo. Implementare tattiche di guerriglia sonora, sound design che incontra il weird e le intensità ritmiche della club culture non sono altro che strumenti creati sfruttando le potenzialità dello spettro sonoro noto. Nonostante ciò, la principale caratteristica degli infrasuoni e la loro elusività uditiva, permette

⁹ Acusmatico è un termine che si riferisce ad un suono che si percepisce senza individuarne la causa. Questo aggettivo è di origine greca, associato alla figura di Pitagora, il quale svolgeva le sue lezioni nascosto dietro ad una tenda. Successivamente, il termine viene rielaborato da Pierre Schaeffer, il quale utilizza tale concetto per esaminare un suono slegato da connessione semantiche riconducibili alla sua fonte (Schaeffer 2017: 64-72).

una digressione incentrata sui fenomeni che si scostano da una percezione e una modulazione affettiva antropocentrica spostandosi verso una realtà presente ma virtuale¹⁰.

Esaminando nuovamente il progetto *The Enclave* di Richard Mosse, si può individuare una perfetta analogia con l'analisi degli infrasuoni in relazione alla capacità uditive umane: il lavoro del fotografo si concentra sulla dimostrazione di una realtà invisibile, la quale è portata alla luce tramite la pellicola a infrarossi utilizzata nelle riprese. Ciò che l'essere umano riesce ad ascoltare è solamente una parte minima dell'intero spazio vibrazionale presente in un ambiente. Soffermandosi precisamente sul concetto di ambiente, si può comprendere a pieno come la dimensione delle vibrazioni sia una tematica che sfugge parzialmente alla classificazione antropocentrica. Se si osserva il nostro pianeta sotto un punto di vista che esclude l'identificazione secondo parametri umani, prendendo in considerazione solo ciò che non può essere categorizzato e controllato tramite conoscenza e tecnologia, emerge una visione del mondo che comprende forze inaudibili e invisibili, forze non designate all'essere umano (Thacker 2018: 12-15).

Questo concetto espande il suo dominio al di fuori del nostro pianeta antropocentricamente inteso, portandolo su di un piano generale e cosmico. La dimensione delle vibrazioni dunque appartiene a una dimensione inumana, anonima e inclassificabile o, perlomeno, non completamente classificabile¹¹. Nonostante la tecnologia e la conoscenza abbiano portato la razza umana ad aver un vasto catalogo di fenomeni esperiti e di altri solamente conosciuti ma mai dominati, esiste una serie di elementi che rimangono estranei al rapporto con l'essere umano. Gli infrasuoni sono di conseguenza la rappresentazione più accessibile di questa teoria, in quanto rimangono in un piano virtuale nel quale è possibile solamente sortirne gli effetti e non l'elemento in sé. È interessante notare come i più potenti infrasuoni nel cosmo siano prodotti da elementi non antropocentrici, in grado di emettere vibrazioni dalle immense lunghezze. Ghiacciai che collassano, il movimento delle placche terrestri, terremoti e aurore boreali, producono inevitabilmente una terrificante frequenza inudibile; ad esempio, l'infrasuono più potente mai registrato fu emesso dall'impatto atmosferico del meteorite Chelyabinsk nel 2013. L'affettività di tali vibrazioni è riconducibile alla relazione con un mondo inumano, relegato in una dimensione cosmica inspiegabile e inavvicinabile. Un cane ha la capacità di percepire l'avvento di un terremoto grazie alla percezione di determinate vibrazioni emesse dal sisma al di sotto della soglia udibile dall'essere umano.

¹⁰ Il termine *virtuale* è qui inteso secondo l'accezione di Brian Massumi nel suo *Parables for the Virtual* (2002), secondo cui esso è inaccessibile ai sensi. Tuttavia ciò non preclude la sua costruzione immaginifica. Al contrario, richiede una moltiplicazione delle immagini. Esso può essere percepito tramite i suoi effetti (*ibid.*: 133-143).

¹¹ Secondo Eugene Thacker, il mondo può essere suddiviso in tre diverse concezioni: *il mondo-per-noi*, ovvero l'interpretazione che l'essere umano ha del mondo come percezione e in cui esso vive; *il mondo-in-sé*, ossia la visione paradossale del mondo che ancora non è stato plasmato dall'uomo, ma di cui si ha una parvenza di consapevolezza e *il-mondo-senza-di-noi*, il quale rappresenta una concezione del mondo che non può essere esperita dall'essere umano e si manifesta tramite fenomeni impercettibili o inspiegabili (Thacker 2018: 12-14).

È grazie a questa associazione con eventi e fenomeni incontrollabili e atroci che il corpo-sound system è maggiormente soggetto all'affettività di onde infrasoniche. Eleni Ikoniadou, nel testo intitolato *Unsound Monoliths* presente nella raccolta *Black Hyperbox* (Popa & Fluera 2016), descrive le ripercussioni di vibrazioni e bordoni a bassa frequenza su di un'area delimitata, tramite un racconto di weird fiction. Il ritrovamento di un misterioso monolite nero di sconosciuta provenienza in grado di emettere infrasuoni su alta scala diviene oggetto di studio del collettivo di ricercatori e artisti *AUDINT* (*ibid.*: 178-186).

L'oggetto viene identificato come catalizzatore di tutte le energie e le affettività legate al suono e alla percezione che di esso si ha nell'epoca contemporanea – come ad esempio il fenomeno del Hum¹² (*ibid.*: 181). Nel testo, il legame tra gli eventi sonici inaudibili e le modalità di percezione è riportato grazie all'elemento inumano del monolite, rappresentante di una dimensione reale ma ignota:

The vibrational energy released by the black box shakes up the habitual ways, laws and logic of the technoscientific status quo, up until this point in history. It shows one way in which humans can access ghostly or subterranean temporalities lurking in the shadows of actual events. The black box inhabits a virtual space of sound, letting it to continue to its open-ended future. (*ibid.*: 185)

Il ruolo delle vibrazioni infrasoniche è quello di stabilire una relazione con elementi e territori al di fuori dello spettro umano, atti alla creazione di ritornelli non antropocentrici. Questo approccio all'Altro, allo sconosciuto, all'inudibile, è possibile solo tramite la decentrata della percezione umana, traslata verso nuovi ritmi e intensità. Considerando le onde sonore come vibrazioni e dunque come movimento, l'idea di una energia terrestre teorizzata da Tesla prende ora forma proprio basandosi sugli infrasuoni e la loro inumanità. L'unione tra corpi – non solamente umani, ma intesi come *sound systems* – passa attraverso la creazione di una percezione anonima e impersonale. Così come il monolite nero diffonde una frequenza sotterranea amplificata su larga scala dalla presenza di persone soggette all'effetto dell'Hum, e quindi maggiormente sensibili a suoni ignoti (*ibid.*), i territori e i ritmi non antropocentrici permettono l'accesso a ritornelli inumani tramite il movimento delle vibrazioni.

Il filosofo Reza Negarestani sviluppa il concetto di energia sonora terrestre in *Cyclonopedia* (2008), focalizzandosi sul moto del nucleo terrestre e sulle onde elettromagnetiche. Nella sezione *Tellurian Insurgencies* egli teorizza una relazione inudibile tra le tempeste solari e la Terra, dove il ruolo di elementi non umani funge da base per l'intera analisi (*ibid.*: 145-149). Gli impatti delle radiazioni scaturite dai venti solari si infrangono sulla

¹² L'Hum è un fenomeno acustico – catalogato in vari luoghi e situazioni attorno al globo – consistente in un perenne suono invasivo a bassa frequenza percepibile solamente da una ristretta cerchia di individui. La sua causa è tuttora fonte di ricerca e se ne hanno testimonianze solamente in luoghi quali Bristol, Windsor e Taos.

ionosfera terrestre, la quale si manifesta grazie alla vibrazione del nucleo e alla forza magnetica da esso esercitata (*ibid.*: 147). In questo contesto si vengono a creare dei fenomeni naturali come le aurore, ovvero le rifrazioni delle tempeste solari sulla ionosfera; il manifestarsi di tali eventi è accompagnato da una serie di elementi sonori antropocentrici e non, come il disturbo di onde radio e la presenza di infrasuoni. Questo fenomeno cosmico su vasta scala è basato su una forma di energia – vibrazione, onde soniche –, in relazione alla Terra e al suo stesso moto. Ciò che la Terra manifesta, in questo modo, è una gamma di suoni in grado di rendere tangibili dei cambiamenti cosmici. Questi suoni, in altre parole, vengono percepiti dall'orecchio umano solo come segnali di un più ampio movimento energetico che sorpassa la dimensione antropocentrica.

Come scrive Negarestani, questo *esterno radicale* a cui tali movimenti rimandano

is delineated not by distance or region but by its exterior functionality of activity. outside is impossible in terms of its possess-ability, yet it can be grasped by its affect space or openness, through which survival (as a restriction or affordability towards total openness) is both existentially possible and functionally impossible, aka (Un)Life. (*ibid.*: 243)

I suoni che possono essere percepiti da questi mutamenti funzionano come delle interferenze all'interno dei ritornelli soggettivi. Interrompendo e disturbando gli elementi che formano un ritornello, le aurore attestano la presenza di una composizione inumana di forze. Nel caso di altri fenomeni terrestri come, ad esempio, i terremoti, lo spazio affettivo a cui portano i suoni che li accompagnano – fatto di terrore, sensazione di pericolo e angoscia – traccia il profilo di un oggetto esterno che interrompe bruscamente l'ordine e la classificazione degli elementi acustici su cui si fondano i ritornelli umani. La Terra smette di essere un elemento neutro e impassibile, per manifestarsi nella sua presenza ingombrante, come oggetto insondabile in grado, tuttavia, di generare cambiamenti affettivi. In modo analogo, gli effetti che le tempeste solari hanno sulla Terra la trasformano in un filtro attraverso il quale è possibile attestare l'esistenza aliena di movimenti cosmici.

L'irruzione di tali elementi esterni viene teorizzata da Negarestani esplicitando il concetto di *geotrauma*. Nel pensiero del filosofo Nick Land, il concetto di geotrauma è funzionale ad accostare i mutamenti terrestri con i traumi teorizzati dalla psicoanalisi freudiana. Per Land è possibile rintracciare una prima forma di trauma esogeno a partire dal passaggio geologico che ha portato dall'Adeano all'Archeano (Land 2012: 497-498). L'Adeano indica la prima era geologica circoscrivibile all'incirca tra i 4600 e i 4000 miliardi di anni fa. È in questo periodo che si può collocare la formazione dell'ammasso di gas da cui ha avuto origine la Terra. L'Adeano copre l'intera trasformazione della Terra in un corpo solido, avvenuta grazie al raffreddamento della temperatura e la graduale formazione della crosta terrestre. All'origine della Terra, intesa come aggregato di materiali vicini al sole, alcuni elementi più pesanti, come il ferro, crearono il nucleo terrestre sprofondando al suo centro

e generando delle stratificazioni. La costituzione di un centro terrestre a partire dalla penetrazione di elementi esterni derivanti da una collisione, e la nascita di una «memoria anorganica» derivabile dalla stratificazione dei diversi materiali, segnano per Nick Land la genesi di un trauma geologico (*ibid.*: 498). In modo analogo ai traumi esaminati dalla psicoanalisi, il geotrauma è un processo in divenire i cui sintomi sono presenti anche negli sviluppi terrestri successivi. I suoi effetti si perpetuano, dunque, dalla materia inorganica fino agli organismi – umani compresi (Guariento 2017: 264). La postura eretta, il bipedalismo, lo sviluppo anatomico della laringe e il correlato impiego della voce, sono per Land gli effetti di geotraumi che hanno portato alla separazione fra ciò che un corpo può materialmente fare e la sua realtà concretizzata (Mackay 2012: 25-26). In questo senso, i traumi perdono il loro carattere antropocentrico e individualizzante per divenire dei fenomeni geologici e cosmici. Riprendendo la strada aperta dalla schizoanalisi di Deleuze e Guattari (Deleuze & Guattari 1975), Land porta alle estreme conseguenze l'idea di un inconscio che eccede le dimensioni edipiche della famiglia, per esplorare l'influsso diretto degli elementi terrestri e inumani sulla psiche. Il trattamento del geotrauma passa, dunque, attraverso una regressione nella storia materiale delle stratificazioni terrestri.

In questo movimento Negarestani compie un passo successivo portando la concezione del geotrauma al di là dell'origine determinata da Land. Nella teorizzazione di Land, infatti, il concetto di geotrauma è strettamente legato al rapporto che il sole intrattiene con la Terra, tale legame, derivato dal concetto di *dépense* di Bataille (Bataille 1992), pone il sole come alfa e omega, punto di inizio e fine della Terra, trascurando di considerare il destino dell'universo in generale. Considerando un arco temporale più ampio rispetto a quello che lega il destino della Terra al sole, Negarestani sottolinea che tale legame non è che un primo episodio di un più esteso aumento di entropia nell'universo. Come spiega Robin Mackay commentando questo passaggio, secondo la teoria del Big Freeze, all'evaporazione della Terra da parte del sole, che avverrà fra circa 7 miliardi di anni, seguirà una graduale morte termica dell'universo:

1040 years, the cosmic catastrophe of proton decay ushers in the era of black holes, where the only stellar objects left are black holes 'convert their mass into radiation and evaporate at a glacial pace', and then the scarcely-conceivable dark era' populated by atomic waste products entering into desultory, increasingly rare and fruitless chance encounters. (Mackay 2012: 30)

Spostando l'attenzione sui rapporti che legano il destino contingente della Terra con la storia dell'universo, Negarestani ridefinisce la modalità di concepire il geotrauma (*ibid.*: 31). La continuità fra traumi, psiche umana e storia geologica non è più limitata alla sola storia terrestre, ma diviene una questione inerente l'intero cosmo. Ciò che emerge è tanto la contingenza della Terra, quanto le complesse narrazioni che rimandano l'inconscio a una materialità aliena. Il concetto di geotrauma presenta, apparentemente, un paradosso: ripercuotendosi sullo sviluppo degli organismi e sulla psiche umana, può sembrare che la

continuità fra geologia e inconscio possa portare a un appiattimento dell'una sull'altra o all'eliminazione di un qualsiasi principio di distinzione. Su questo punto particolarmente delicato è utile recuperare la modalità con cui Negarestani, in *Cyclonopedia*, descrive l'*esterno radicale*. Come si è visto, quest'ultimo non è definibile per le sue caratteristiche o per le sue funzionalità, ossia per le sue azioni – *posses-ability* –, ma solo in base allo spazio affettivo che crea e induce. La Terra, il cosmo e fenomeni come le aurore rimangono, dunque, un oggetto radicalmente esterno, irriducibile tanto al sapere che all'inconscio umano. Nonostante ciò, essi possono essere esperiti indirettamente a partire dalle zone di contatto con i ritornelli umani. È in questo spazio che si colloca il concetto di geotrauma: mantenendo l'irriducibile distanza che distingue gli organismi, la Terra e il cosmo, esso designa la prossimità affettiva che elementi eterogenei possono coabitare.

La Terra, un grido inumano

La distinzione fra suoni attrattivi e repulsivi, gli esempi di artisti che hanno elaborato il suono in quanto materia in grado di influire direttamente sul corpo e il concetto di geotrauma, presentano delle diverse modalità con cui il concetto di ritornello può essere impiegato per teorizzare una concezione del suono non antropocentrica. La ricaduta dell'Antropocene e i suoi effetti tangibili sulla contemporaneità obbligano l'immaginazione e la creatività concettuale a trovare degli strumenti adatti a costruire una diversa modalità di coabitare la Terra. In questo senso, se il suono e i ritornelli hanno un'importanza centrale nel costruire territori e smuovere confini culturali e sociali, rendere percepibile, attraverso il suono, la prossimità affettiva con il cosmo diviene un compito tanto estetico che politico.

Un compito di tale portata comporta un primo scoglio insormontabile. Come si è visto, se è possibile ipotizzare che un ritornello si apra a suoni, elementi terrestri e cosmici che travalicano il territorio a cui il ritornello dà forma, è altrettanto vero che questa esteriorità è sempre un'esteriorità mediata. Ogni prossimità affettiva, infatti, è sempre data a partire dalla modalità con cui un ritornello, e le posizioni soggettive ad esso associate, vengono modificate dall'incontro con suoni e forze esterne. Tuttavia, la relazione è reciproca: è lo stesso suono a venire modificato, dal momento in cui esso viene considerato solo in base ai suoi effetti sul ritornello, agli affetti che è in grado di indurre¹³. In altre parole, ogni ele-

¹³ Per impiegare il linguaggio della Object Oriented Ontology (OOO) di Graham Harman, si potrebbe affermare che i fenomeni cosmici esaminati sono degli *oggetti reali*, la cui esistenza è garantita indipendentemente dai loro effetti sull'uomo o su altri oggetti. Diversamente, lo spazio affettivo a cui inducono i fenomeni cosmici o terrestri è un *oggetto sensuale*, che esiste solamente nel loro incrocio con i ritornelli (Harman 2017: 9). Questa fondamentale distinzione rimanda all'assunto su cui la OOO

mento, ogni suono, dal momento in cui viene captato è inevitabilmente inserito in un necessario *divenire-territorio* (Bonnet 2016: 53). Questo non significa negare la potenzialità deterritorializzante che esso può avere, ma evidenziare l'impossibilità di acquisire un ipotetico suono *in sé* (*ibid.*: 53). Tenendo in considerazione questo aspetto, diviene fondamentale lavorare sulle modalità con cui i suoni esterni, pur essendo necessariamente catturati in un *divenire-territorio*, possono manifestare la presenza delle forze cosmiche a cui alludono (*ibid.*: 273).

Un secondo, fondamentale aspetto si intreccia con questa difficoltà. Per poter attestare la prossimità affettiva generata dalla cattura dei suoni cosmici è di particolare importanza impiegare un materiale, e dei mezzi, che non siano né strettamente territorializzati – imitazione della fonte e degli oggetti che emettono tale suono – né troppo caotici, ossia sprovvisti di forme durature (Quinz 2008: 32).

Tali precisazioni ci portano a enfatizzare un differente aspetto del concetto di ritornello. La possibilità che il ritornello dia vita a nuovi concatenamenti o raccolga forze cosmiche porta Deleuze e Guattari a definirlo un «cristallo di spazio-tempo» (Deleuze & Guattari 2014: 415). Esattamente come la formazione di un cristallo, l'identità di un ritornello è data dalla velocità e dalle modalità con cui capta, decompone e trasforma gli elementi che lo costituiscono. Questo accento sulla velocità, e quindi sul tempo, può tuttavia essere inteso anche in un secondo senso. Come si è visto descrivendo la formazione di un territorio parallela alla creazione di un ritornello, quest'ultimo comporta sempre la selezione di determinate temporalità e, di conseguenza, l'esclusione di altre linee temporali. Concatenando elementi differenti, un ritornello opera sulla base di durate e temporalità inconciliabili, presentando la sua selezione come un modello, fra altri possibili, di distinguere e mediare tali divergenze. In quanto cristallo di spazio-tempo, un ritornello è sempre esposto a linee temporali che manifestano modalità differenti di dare consistenza al tempo.

È a questo proposito che, per concludere, è utile ritornare a *Sonic Warfare*. In uno degli ultimi capitoli, Goodman analizza il ruolo che, per l'ascolto, possono avere i *déjà entendu*, ovvero l'impressione psicologica di aver già udito uno specifico suono, ma di non saperlo ricollocare con certezza nei ricordi. Una simile percezione implica una concezione del tempo nel quale ciò che abitualmente si descrive come passato e futuro coesistono virtualmente nel presente (Goodman 2010: 150). Goodman esplicita questo passaggio riprendendo il concetto di *prensione* in Whitehead (*ibid.*: 152). Per il filosofo britannico l'esperienza concerne uno spazio temporale che si colloca tra l'immediato passato e l'immediato futuro (Whitehead 1967: 192). Il presente si trova strettamente legato al futuro, in quanto porta nella sua essenza la relazione che avrà con il futuro. In questo senso, il presente è un frammento temporale che, allo stesso tempo, emerge dal passato ed è immanente al futuro.

si fonda, ovvero l'impossibilità di un accesso diretto alla realtà e la conseguente necessità di avvicinarsi ad essa indirettamente (*ibid.*: 7). Per una ricognizione generale della OOO ci limitiamo a rinviare a Bryant, Srnicek, & Harman 2011; Harman 2002, 2017 e Morton 2018.

Le causalità acronologiche, come ad esempio i *déjà entendu*, rivelano il dispiegarsi del futuro nel passaggio tra il passato-presente nel presente-futuro. La prensione indica, dunque, una modalità di percepire nella quale emerge tanto la coesistenza del passato nelle esperienze presenti, quanto il modo in cui il presente è implicato nel futuro:

Conceptual prehensions indicate not that the past predicts the future, but that the future is anticipated in the present. [...] Prehensions establish a causal relation between the subject prehending and the external world at the moment of perception. Yet causality here enters a multilayered architecture of durations, where past, present, and future are temporal intricacies of the perishing and onset of actual individual occasions. (Goodman 2010: 152)

La prensione, dunque, funziona da tramite tra la percezione soggettiva del tempo e i ritornelli in cui i soggetti, collettivamente, sono inseriti. Come spiega Goodman, è proprio sulla prensione che il capitalismo può fare breccia nei soggetti lavorando alla stimolazione di desideri futuri nel presente. La familiarità con una sensazione e con un prodotto già esperito si fonde con l'attesa futura della ripetizione della soddisfazione. La finalità sottesa in questi sforzi è di rendere il futuro un'immagine cristallizzata della memoria (*ibid.*: 153). Tuttavia, proprio la complessità di linee temporali intrecciate dai ritornelli permette di mostrare che la prensione può portare a un diverso scenario. Il *gap* temporale percepito soggettivamente attraverso un fenomeno come i *déjà entendu*, infatti, allude a una coesistenza di piani temporali irriducibili al soggetto. In tali causalità acronologiche, l'alienazione da una misurazione fondata sul qui e ora conferisce un senso di esteriorità, di alterità, allo stesso *tempo*. La virtualità di un tempo non umano incrina la soggettività (Deleuze 1997: 116) e rinvia all'incrocio di temporalità che si muovono nei ritornelli. Non più oggetto di misurazione omogenea, il tempo emerge come forza eversiva dall'incrocio di linee temporali eterogenee implicate nei ritornelli.

Potenzialmente esposti a elementi, forze e materiali che presentano delle linee temporali divergenti, i ritornelli possono dunque venire concepiti come un intreccio di futuri possibili, il cui esito non è mai scontato. Rendendo percepibile la presenza ineludibile di movimenti cosmici è possibile dare consistenza a delle zone affettive in grado di influire sulle stesse posizioni soggettive. Come insegna l'esempio della *dub culture*, fare del suono un elemento concatenante significa anche saper tracciare, nella frammentarietà dei tempi ritmici, un nuovo modo di percepire socialmente il proprio corpo. Creare delle zone di resistenza temporale, riappropriarsi dell'effetto sociale del suono e costruire dei differenti modi di vivere l'irriducibilità della Terra a un modello antropomorfo, non costituiscono che un unico obiettivo: modulare, a partire dal grido della Terra, i contorni di un mondo che deve ancora essere percepito.

BIBLIOGRAFIA

- Attali, J. (1985). *Noise. The political economy of music*. Minneapolis/London: The University of Minnesota Press.
- Bataille, G. (1992). *La parte maledetta*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Bonnet, F. J. (2016). *The Order of Sounds. A Sonorous Archipelago*. Falmouth: Urbanomic.
- Bowe, M. (2014). "Q&A: Ben Frost Talks AURORA's Violent Beauty, The Nature Of Rhythm, And Bringing Noise To Dance Music", <https://www.stereogum.com/1680914/qa-ben-frost-talks-auroras-violent-beauty-the-nature-of-rhythm-and-bringing-noise-to-dance-music/franchises/interview/>.
- Bryant, L., Srnicek, N., & Harman, G. (2011). *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*. Melbourne: re.press.
- Canetti, E. (1978). *Crowds and Power*. New York: Seabury Press.
- Deleuze, G. (1997). *Differenza e ripetizione*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Deleuze, G. (2010). "Rendere udibili delle forze non udibili in se stesse". In Deleuze, G., *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*. Torino: Einaudi, 121-125.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1975). *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*. Torino: Einaudi.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). *Che cos'è la filosofia?*. Torino: Einaudi.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2014). *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*. Roma: Castelvecchi.
- English, L. (2017). "The Sound of Fear: Room40 boss Lawrence English on the history of noise as a weapon", <https://www.factmag.com/2016/10/09/sound-fear-room40-boss-lawrence-english-history-noise-weapon/>.
- Eshun, K. (1998). *More Brilliant Than the Sun. Adventures in Sonic Fiction*. London: Quartet Books.
- Fisher, M. (2018). *The Weird and the Eerie*. Roma: minimum fax.
- Foucault, M. (1993). *Sorvegliare e Punire*. Torino: Einaudi.
- Frere-Jones, S. (2017). "Lawrence English, Philosopher Of Sound, Kindly Requests You Lie Down", <https://www.npr.org/sections/therecord/2017/04/04/522476899/lawrence-english-philosopher-of-sound-kindly-requests-you-lay-down>.
- Goodman, S. (2010). *Sonic Warfare. Sound, affect and the ecology of fear*. Cambridge: The MIT Press.
- Guariento, T. (2017). "Introduzione al pensiero di Nick Land". *Lo Sguardo*, 24, 2017, II, 249-268.
- Harman, G. (2002). *Tool-Being. Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Chicago/La Salle: Open Court.
- Harman, G. (2017). *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. London: Penguin Books.
- Hecker, T. (2014). *The Era of Megaphonics. On the Productivity of Loud Sounds, 1880-1930*. Montreal: McGill University.

- Ikoniadou, E. (2016). "Unsound Monoliths". In Popa, A., & Flueraș, F. (eds.), *Black Hyperbox*. Bucharest: Punch, 178-186.
- Jaekl, P. (2019). "What is the mysterious 'global Hum' – and is it simply noise pollution?", <https://www.theguardian.com/cities/2019/mar/13/what-is-the-mysterious-gl-hum-and-is-it-simply-noise-pollution>.
- Land, N. (2012). *Fanged Noumena. Collected Writings 1987-2007*. Falmouth: Urbanomic.
- Mackay, R. (2012). "A Brief History of Geotrauma". In Keller, E., Masciandaro, N., & Thacker, E. (2012). *Leper Creativity. Cyclonopedia Symposium*. Brooklyn: Punctum, 1-37.
- Massumi, B. (2002). *Parable for the Virtual*. Durham: Duke University Press.
- Massumi, B. (1993). *Politics of Everyday Fear*. Minneapolis-London: The University of Minnesota Press.
- Morrow, J. (2017). "The Science of Silence: Disquieting Uses of Infrasound in Movies", <https://nofilmschool.com/2017/06/disquieting-uses-infrasound>.
- Morton, T. (2018). *Iperoggetti*. Roma: Nero.
- Negarestani, R. (2008). *Cyclonopedia. Complicity with anonymous materials*. Melbourne: re.press.
- Quinz, E. (2008). "Strategie della Vibrazione. Sull'estetica musicale di Deleuze e Guattari". In Dalò, R. P., & Quinz, E. (eds.), *Millesuoni. Deleuze, Guattari e la musica elettronica*. Napoli: Cronopio, 17-39.
- Reynolds, S. (2009). *Bring the Noise. 20 Years of Writing About Hip Rock and Hip Hop*. London: Faber and Faber Limited.
- Schaeffer, P. (2017). *Treatise on Musical Objects. An Essays Across Disciplines*. Oakland: The University of California Press.
- Spencer, H. (2009). *First Principles*. New York: Cambridge University Press.
- Tesla, N. (1900). "The Problem Of Increasing Human Energy With Special References To The Harnessing Of The Sun's Energy", <http://www.tfcbooks.com/tesla/1900-06-00.htm>.
- Thacker, E. (2018). *Tra le Ceneri di Questo Pianeta*. Roma: Nero.
- Whitehead, A. N. (1967). *Adventures of Ideas*. New York: The Free Press.

FILMOGRAFIA

- Irreversible* (2002), Gaspar Noé.
- Paranormal Activity* (2007), Oren Peli