

Explorations in Space and Society
No. 28 - June 2013
ISSN 1973-9141
www.losquaderno.net

Vecchi e nuovi spazi della musica

28Lo s**Q**uaderno



TABLE OF CONTENTS

Vecchi e nuovi spazi della musica

Old and new music spaces

a cura di / dossier coordonné par / edited by
Paolo Magaudda, Attila Bruni & Andrea Mubi Brighenti

Guest artist / artist présenté / artista ospite
Blauer Hase – Helicotrema Project

Editoriale / Editorial

Nikita A. Kharlamov

On Hearing an Organ in a Weird Place

Michael Bull

From the iPod to the Smartphone: Navigating the Spaces of the City

Elena Biserna

Strumenti Urbani. Tecnologie mobili come dispositivi di improvvisazione corporea / Urban Tools. Mobile technologies as bodily improvisation devices

Barbara Grüning

Musica, suoni e gentrificazione della nuova Berlino / Music, sound and gentrification in the New Berlin

Riccardo Balli

"Dammi il tiro che c'è il fontaniere e porta giù il rusco nella sportina. . ." L'impronta sonora di Bologna

Claudio Calzoni

Adorno e la territorialità musicale

Nicola Bizzaro & Alessandro Bratus

A lighter shade of place. La 'scena' nella popular music contemporanea

Dario Lucchesi

La musica: una questione di spazio domestico

Arianna Bassoli

Musica dal vivo: coda lunga, eventi last-minute e i nuovi servizi digitali

Massimiliano Viel

Sleep Concert, luogo del suono e del sogno / Sleep Concert, place of sound and dream

EDITORIALE

Dall'iPod ai live sets, da Napster a Spotify, dai *media store* ai *concept store*, dalle salette prova nei garage alle jam sessions online, dal ghetto blaster al cellulare con amplificatori, dai concerti ai rave, gli spazi della musica sono cambiati profondamente nel corso dell'ultima generazione. E la musica, come ha trasformato i nostri ritmi quotidiani e le relazioni sociali che vi si svolgono? Quali sono i diversi suoi usi negli spazi domestici e urbani, in luoghi immaginari e reali? Come nuove e vecchie tecnologie contribuiscono a ripensare e condividere l'uso dello spazio? Queste sono alcune delle questioni esplorate dai contributi a questo numero.

Se la call iniziale andava alla ricerca di riflessioni che coinvolgessero tanto il lato della produzione della musica, quanto quello del consumo, è stato quest'ultimo a ricevere più attenzione: è questo il segno di un interesse accentuato per le pratiche di ascolto, o il risultato di una relativa scarsità di studi sul versante della produzione? Di sicuro, sarebbe interessante indagare le dimensioni dell'ascoltare e del produrre musica per quelle che sono le loro reciproche relazioni e rimandi, dove l'intreccio di aspetti tecnologici e culturali gioca un ruolo cruciale.

Ad ogni modo il numero che presentiamo si apre *in medias res*, con un intervento di Nikita A. Kharlamov che descrive la buffa quanto perturbante esperienza a cui si può andare incontro nella filiale di Filadelfia dei magazzini Macy's, dove una performance per organo può inaspettatamente avere luogo nel bel mezzo di un centro commerciale. Lo scritto di Nikita stimola a riflettere sulle categorie di (e le distinzioni fra) pubblico e privato, problematizzando le relazioni tra le sfere dell'economico, del culturale e del morale, la separazione discorsiva e spaziale che le costituisce, nonché cosa accade quando tale separazione venga superata.

I due successivi articoli affrontano considerazioni più generali a proposito delle relazioni tra tecnologie musicali e spazi urbani. Sulla base di alcune interviste in profondità, Michael Bull mostra come gli utenti di tecnologie mobili accompagnate da cuffie e/o auricolari utilizzino queste ultime per filtrare i suoni

della città, sostituendo l'orizzonte e lo spazio sonoro urbano con bolle di suono personale. Elena Biserna sottolinea invece come una delle caratteristiche dei dispositivi portatili di ascolto musicale risieda proprio nel produrre un costante movimento e una tensione tra spazi fisici e acustici. Facendo riferimento a diverse installazioni artistiche, Elena evidenzia il 'duellare multiplo' che viene a crearsi in relazione al continuo andirivieni tra la dimensione privata e condivisa dell'ascolto.

Due contributi ci introducono poi ai suoni di Berlino e Bologna. Barbara Grüning descrive le trasformazioni di due aree di un quartiere berlinese (il nord e il sud di Friedrichshain) in riferimento alle pratiche e agli stili di consumo musicale che le contraddistinguono. Riccardo Balli — noto anche come Dj Balli — ci trasporta invece nel cuore di Bologna e nel suo particolare paesaggio sonoro, con il reportage *in vivo* di un suo progetto che si colloca all'intersezione tra archivio sonoro, pratica documentaria dei *soundscapes* e performance sonora.

Segue quindi un piccolo interludio teorico. Claudio Calzoni invita i lettori a tornare alle tesi di Adorno sulla cultura pop ed i suoi territori musicali: quale può essere l'eredità del messaggio di Adorno nel contesto attuale di pratiche di ascolto? Nicola Bizzarro e Alessandro Bratus, spostano invece la riflessione sulla nozione di "scena musicale", la quale, in contrapposizione a "genere", ha il pregio di mantenere salda la relazione tra lo stile e la sua dimensione geografica.

Entriamo quindi in due spazi di ascolto specifici, rispettivamente la casa e la sala concerto. Dario Lucchesi sottolinea come le tecnologie musicali trovino (o si ritagliano) il loro posto negli spazi domestici, anche quali complementi d'arredo e oggetti di design, trasformando così a loro volta l'aspetto degli ambienti ed il modo in cui questi vengono abitati.

Arianna Bassoli, imprenditrice e sviluppatrice di nuovi media, sottolinea come le nuove piattaforme digitali per i dispositivi mobili possano cambiare il nostro modo di frequentare i luoghi dei concerti. Descrivendo il suo progetto *freestyl*, un'applicazione per il web e i dispositivi mobili che permette a promoter e locali

EDITORIAL

From iPod to live sets, from Napster to Spotify, from media stores to concept stores, from garage to online jam sessions from ghetto blaster to the mobile phone equipped with loud speakers, from gigs to raves, music spaces have dramatically changed over the last generation. But, how has music transformed the spaces where our everyday rhythms and interpersonal relations occur? Which are the different uses of music in domestic and urban spaces, in real and imaginary places? How do technologies old and new contribute to reshape the use of space? These are some of the questions addressed in the contributions to these issue.

Interestingly, while the initial call was open to both the music production and consumption sides, the latter has been especially investigated: is it perhaps the sign of an enhanced relevance of listening practices today, or the evidence of the relative lack of studies on producers? Certainly, it seems to us that the two dimensions of producing music and listening to it should be more thoroughly investigated in their close relation, where the interplay of technological and cultural aspects does play a crucial role.

We open this issue *medias in res* with an enjoyable piece by Nikita A. Kharlamov, who reports on the funny yet also somehow uncanny experience which people may have at Macy's department store in Philadelphia, where an organ performance may unexpectedly take place in the middle of a shopping mall. Nikita's piece stimulates a number of noticeable reflections on the regimes of the private and the public, on the relation between the economic, cultural and moral-educational domains, on their discursive and spatial separation, as well as what happens when such separations are trumped.

The two following articles proceed to more general considerations on the relationship between music technologies and urban space. On the basis of in-depth interviews, Michael Bull argues that users of mobile devices equipped with headphones employ them to filter out the sounds of the city, replacing the urban soundscape by private sound bubbles. Elena Biserna, however, stresses that, in fact, portable music players produce a constant swing and strain between physical and acoustic space, and that the neat outcome is a sort of 'multiple dwelling' entailed by the continuous shifts forth and back between shared and private space-times. A number of experimental art installations since the 1980s are used by Elena to illustrate this point.

Two pieces then follow with a focus on specific cities, respectively Berlin and Bologna. Barbara Grüning describes the transformations of two sections of a Berlin neighbourhood (Friedrichshain North and South) in relation to the practices and styles of music consumption that contradistinguish them. In a report on an in-vivo sound project, Riccardo Balli – a.k.a. Dj Balli – brings us to the heart of Bologna, in Italy, and its unique soundscape. Balli's project is precisely located at the intersection of a sound archive, a crowdsourced soundscape documentation practice, and a music performance.

After these two case studies, a theoretical interlude follows. Claudio Calzoni invites readers to a return on Adorno's theses on pop culture as concerns especially its music territories: what is the legacy of Adorno's message in the context of today's listening practices? On their part, Nicola Bizzaro and Alessandro Bratus reflect on the notion of 'music scene' and its usefulness for understanding the relation between location and style.

musicali di sincronizzare e condividere rapidamente i calendari degli eventi, Arianna riflette su come, anziché scemare, le pratiche di ascolto di musica dal vivo stiano più che altro cambiando in termini di organizzazione e orizzonte temporale delle decisioni degli ascoltatori.

Nel pezzo conclusivo, Massimiliano Viel ci conduce in un evento particolare, lo *Sleep Concert*. Ideato e realizzato originariamente da Robert Rich negli anni Ottanta nella Bay Area di San Francisco, gli *Sleep Concert* erano eventi musicali che duravano l'intera notte

e durante i quali il pubblico poteva sdraiarsi e dormire (in un sacco a pelo) per all'incirca nove ore. Marcando le dissonanze e le ispirazioni che provocano questo tipo di eventi, Massimiliano si sofferma su alcune considerazioni più ampie circa la musica, lo spazio, gli stati di coscienza, la socialità e la mente.

Vi lasciamo dunque con un doppio augurio: quello di buona lettura ma soprattutto quello di buoni ascolti.

P.M., A.B., A.M.B.

A couple of pieces then zoom in on the spaces of listening, considering respectively the home and the concert hall. Dario Lucchesi highlights how music technologies find their place in domestic spaces as pieces of furniture and how, in turn, they transform the aspect of living spaces and what we do at home. On her part, Arianna Bassoli, a new media developer and entrepreneur, makes a point on how new digital platforms for mobile devices may change the way we attend gigs. Describing her project *freesty!*, a web and mobile application that allows music promoters and venues to quickly to synch and share events calendar, Arianna reflects that, far from waning, gig attendance practices are changing in terms of organization and decision-making time horizon.

In the final piece, Massimiliano Viel brings us in a very special live event, namely the Sleep Concert. First launched by Robert Rich in the 1980s in San Francisco Bay Area, Sleep Concerts were all night long music events in which the audience could lie down in a sleeping bag and sleep for the duration of about nine hours. Flashing out the challenges and insights provided by this type of music event, Massimiliano introduces a number of wider considerations concerning music, space, consciousness, sociability and the brain.

We wish you a good read and, above all, good listening!

P.M., A.B., A.M.B.



On Hearing an Organ in a Weird Place

Nikita A. Kharlamov

It was about thirty minutes into the evening recital on a Wednesday night in March. I had a feeling that the organist was in a foul mood or perhaps not feeling too well. His playing was masterful as always, so this feeling came more about the way he moved, maybe the expression on his face, as much as I could see it from my position, and also, perhaps, the choice of the previous pieces for recital. They were unknown to me, but they did not sound too cheerful, and they were on a quieter side. Then there was a pause of a few minutes. A couple of listeners actually left, thinking that the recital was over. I expected there to be some more – there still was some fifteen minutes left. I waited, looking around, drifting away in contemplation. And then, quite suddenly, the entire space around me was filled with low, rumbling, powerful sound. I knew instantly that it was something very closely familiar. The very first bars of the melody simply radiated familiarity, and yet I was totally caught in a ‘tip of the tongue’ moment, utterly unable to put a name on the piece or the composer.

I was ashamed of myself, but that feeling quickly retreated into the background, as I was drawn into the depths of music. I clearly heard it many times before, on record and perhaps even live, and it was clearly one of my favorites, so I let myself go, drowning in the waves of sound. The great organ was obviously somewhere close to its full power. I could feel the very air around me vibrating, and the flat transparent plastic safety screen above the balustrade visibly fluttered with resonance. It went this way for almost ten minutes, melody moving smoothly and powerfully, drawing me into a dreamworld so distant I was forgetting where I was.

The melody ended. The organist slowly turned around at his bench and looked down at his sparse audience which was exploding with applause. Then he rose from his seat and went on to open the door of his booth. I was delirious with excitement, but at the same time I was stung by returning shame. I absolutely had to know what that last piece was, so I hastily walked to the little balcony housing the organ console. Once again I realized with amusement that I was making my way through rows of racks bursting with women’s underwear.

For of course I was not in a music hall or a church. I was in a Macy’s department store, in the very heart of Philadelphia, PA, the home of the famous Wanamaker Organ, one of the largest musical instruments ever constructed by humans. Second only to the Organ of the Boardwalk Hall in Atlantic City, NJ (which, unfortunately, is currently in disrepair and only parts of it are playable), the Grand Court Organ for over one hundred years forms an inseparable part of the building of the former Wanamaker Department Store. The central atrium of the Downtown Philadelphia store, a huge hall seven floors high, surrounded by balconies dedicated to the

Nikita A. Kharlamov, M.A., is a psychogeographer and historian of science. His work focuses on the phenomenological constitution of everyday urbanism, from the standpoint of semiotically-oriented cultural-developmental psychology and non-representational theories in human geography. On this basis he strives to reassemble psychogeography as a utopian practice. His ideas have recently crystallized in ‘The city as a sign: A developmental-experiential approach to spatial life’, in the *Oxford handbook of culture and psychology* (J. Valsiner, Ed., Oxford University Press, 2012). Nikita is currently finishing his doctoral dissertation at Clark University in Massachusetts, and can be reached at nkharlamov@clarku.edu

store wares (of which today, only the bottom three floors are actually shopping space, the rest converted to offices), beautifully ornamented, is a testament to the grand vision of the founders of the Wanamaker merchant enterprise, John Wanamaker and his son Rodman. The venerable businessman, John Wanamaker had a passion for art and music, but also, like many of his contemporaries, a strong civic vision in the spirit of Enlightenment. His store sported “bands, choruses, bugle corps and other music groups [which] advanced [his] civilizing view” (Biswanger, 1999, p. 36), and these were often composed of his own employees

For of course I was not in a music hall or a church. I was in a Macy's department store, in the very heart of Philadelphia, PA, the home of the famous Wanamaker Organ

who were thus given chance to partake of the higher class culture. The great organ was the apex of this spirit that blended quite progressive (for their time) civic values and the bustling business of a successful merchant. Today the organ is fully operational, and is capable of playing the entire range

of the organ literature as well as, with proper orchestration, pretty much anything written for a symphony orchestra (and much more – I once heard a pretty rendition of *When the Saints Go Marching In*). Forty five minute recitals are given twice a day, six days a week.¹

These are all nice words, and an enticing bit of history, but do they really capture the *genius loci* of the Grand Court? Can they do justice to this weird site in which shoes and panties coexist with organ keyboards, and the beeps of cash machines compete (mostly unsuccessfully) with live organ music?

The weirdness of the Grand Court creeps on me every time I visit it. Each time I perch on the pedestal of the bronze Eagle on the ground level, or lean on a balustrade on the second floor (my favorite spot, actually, right across the organ case, with the massive organ console and the organist's back clearly visible to my left), and wait for the recital to begin, I cannot help but think about the sheer profanity of the activities I witness around me – people trying on shoes or rummaging through racks full of bras and shirts, people swiping their credit cards at the checkout counters. Indeed, the space itself is not well equipped for a stationary listener: the balustrades are barricaded by clothing racks (and why would the managers in the age of self-service lose precious footage, whatever its presumed aesthetic merit?) and the stone pedestal of the Eagle is pretty cold to sit on. (Interestingly, I never saw listeners sitting on the benches in the shoe section, and never tried myself – are we afraid of the store attendants asking us to move over?)

No matter how strongly I might disagree with the admittedly hollow and elitist position that art belongs to special, autonomous worlds-spaces (the museum, the music hall), and that when one is listening to ‘great music’ one must reverently freeze in the seat. The weirdness is there, waiting, tickling, only sometimes disappearing almost completely during particularly moving (for me) pieces – only to shoot back in due course. And of course, it is multiplied by many other things I can see: people I recognize as tourists taking pictures of the organ case and the Eagle statue, and then leaving in the middle of a piece, passers-by pausing to look around seemingly in search for the source of the sound (it is these people whom I

¹ Current information about the Grand Court Organ, recitals, and concerts can be found at the Friends of the Wanamaker Organ website (<http://www.wanamakerorgan.com>). Ray Biswanger (1999) has written a detailed history of the organ, and the Wanamaker business and its successors up to the end of the last century.

am most curious about, and whom I envy – what does it feel like to realize, suddenly, that there is an organ playing? I myself already knew it was there when I first came. . .). Some shoppers even don't take their earphones out when the organ is playing (do I have the right to call them 'disrespectful'? Perhaps not, and in itself, it is a remarkable case of technological privatization of soundscape – but once I felt heartily offended when I heard a headphone-equipped mother shout at her child who drifted away from her, watching the organist across the opening and listening intently. . .).

Once it replaces the bland store muzak (the organist happens to control the button that switches muzak on and off), the Wanamaker Organ is in constant, rhythmic competition for attention. People pass by, go on with their shopping, take pictures, talk on their cell phones, the store attendants go on with their routine jobs, selling stuff or counseling shoppers on perfumes and shoe sizes. The organ tends to lose the competition: even as five or so people actually stay and listen to music, applauding the organist (and some people come intentionally just to hear the recitals—as do I when I visit Philly even though I myself am guilty of walking out of that Macy's with more than one new shirt) the rest go on in their shopping or tourist performance, in parallel with the ongoing musical performance.

Perhaps, this is one of those sites that Foucault (1967/2008) would call 'heterotopia', a site where the incompatibles coexist? Or maybe it is a testament to the artificiality of our 'autonomous arts' housed in theaters and galleries? Or perhaps we should not be distracted by organ music and recognize the Grand Court as just one of those most elaborate and subtle Symbolic fronts that substitute, phenomenologically, for the merciless Real of capitalist exchange? Maybe, however, pausing to listen to the organ in a department store is a perfect moment of hope in Ernst Bloch's (1959/1986) sense, a moment of openness in which utopia shines through?

The organist swivels on his seat, facing the applauding audience, and on his way gently reaches the drawer with controls. As the applause dies off, he presses the Muzak button. The performance has ended. The Music is dead – long live the Muzak.

References

- Bloch, E. (1959/1986). *The principle of hope* (N. Plaice, S. Plaice, & P. Knight, Trans.). Cambridge, MA: The MIT Press.
- Biswanger, R. (1999). *Music in the marketplace: The story of Philadelphia's historic Wanamaker Organ, from John Wanamaker to Lord & Taylor*. Bryn Mawr, PA: The Friends of the Wanamaker Organ, Inc.
- Foucault, M. (1967/2008). Of other spaces (L. De Caüter & M. Dehaene, Trans.). In M. Dehaene & L. De Caüter (Eds.), *Heterotopia and the city: Public space in a postcivil society* (pp. 13–29). London, England: Routledge.



From the iPod to the Smartphone: Navigating the Spaces of the City

Michael Bull

The music I listened to on my iPod consisted of upbeat tunes which make me cheery and positive for the day ahead such as Rihanna – “Diamonds,” One Direction – “Live while we’re young,” Nicki Minaj – “Va Va Voom,” Angel – “Wonderful” and Simple Plan – “Summer Paradise.” These songs make me more focused. I felt I needed some music to inspire me for the day. The journey to work makes me very bored. This is why I feel the need to distract myself with multiple technologies . . . when I text people and use the Internet on my journey this stops me from being bored. I’m socializing and making use of my spare time. I often feel lonely when I travel so by using my iPhone and iPod this helps me remain happy and connected to people. (Smart-phone user).¹

The Apple iPod and before that the Sony Walkman are inherently technologies of sonic control; the placing of headphones around the ears permits a dramatic reorganization of the user’s soundscape, in effect empowering the ears of the user. Technology thus transforms the power of the senses. Historically, the ears had always been considered to be a passive sense insofar as we are unable to close them at will; unlike the eyes, the ears are always open. The use of a MP3 player changes this. For the first time users can traverse the noisy urban scene empowered precisely through filtering out the sounds of the city, to be replaced by their own private sound bubble provided by their own choice of music. Users frequently embark upon a range of strategies of sonic transcendence. Central to this is the construction of urban space as a “seamless space.”

Contemporary MP3 users both possess the ability and have the desire to unify urban space as they move from home, to the street, to the automobile, to work thereby transforming or denying the heterogeneity of the urban landscape passed through. The use of the mobile technologies like the iPod appears to bind the disparate threads of much urban movement together, both “filling” the spaces “in-between” communication or meetings and structuring the spaces thus occupied. Users are able to traverse the noisy urban street, filtering out the sounds of the city and replacing them by their own private sound bubble. The auditory self of the iPod user thus increasingly inhabits acoustic space; sound becomes a habitual “way of perceiving the world” (Attali 1985: 4).

This desire for immersive experience embedded in a range of everyday practices is intimately connected to the eradication or diminishment of the pre-existing spatial soundscape. Frances Dyson has recently commented upon the intimate relationship between sound technologies and immersion:

Sound is the immersive medium par excellence. Three dimensional, interactive, and synaesthetic,

Michael Bull is a Reader in Media and Film Studies in the Department of Media and Film at the University of Sussex, England. He is the founder of the academic discipline of “sound studies”. He has published research on mobile communications, music and sound in urban culture and is often quoted by journalists penning articles about mobile technology devices and was dubbed “Professor iPod” by *Wired Magazine*. Among his publications, *Sounding Out the City and Sound Moves*, *iPod Culture and Urban Experience* and, as Editor, *Sound Studies: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. He is also Editor of the journal *Senses and Society* and the book.

m.bull@sussex.ac.uk

¹ All interviews were carried out by Michael Bull.

perceived in the here and now of an embodied space, sound returns to the listener the very same qualities that media mediates: that feeling of being here now, of experiencing oneself as engulfed, enveloped, enmeshed, in short, immersed in an environment. Sound surrounds. (Dyson 2009: 4)

The use of iPods and other MP3 players valorizes the “here and the now.” Instrumental in creating this immersive state is the use of headphones, which transforms the user’s relationship to the environment. Auditory privatization and headphone use are intimately connected. The headphone, in re-empowering the ear against the contingency of sound in the world bolsters the individualizing practices of sound reception precisely through this empowerment. Sound both colonizes the listener and actively recreates and reconfigures the spaces of experience. Through the power of a privatized soundworld the world becomes intimate, known and possessed.

With the increasing popularization of location-aware technologies, the relationship between mobile technologies and places requires a new perspective because these technologies strongly influence how people interact with their surrounding space and how they understand location. (De Souza and Frith 2012)

In 2012 the Apple Corporation sold four times as many iPhones as iPods. Does the introduction of Smart-phones with their ubiquitous multi-functionality make the present analysis of the mediation of public and private space historically *passé* as De Souza and Frith claim, or rather, does their use represent a continuation of past trends? In my view, the processes whereby users negate, transcend and immerse themselves in public space are alive and well amongst users of smart phones. This is not to deny some significant transformative affordances embodied in the design of smart-phones:

I enter the bus, pay and then sit somewhere towards the back on my own. I spend most of my journey on Facebook – pointlessly scrolling through – looking at my Facebook account – killing time. I might also send a text, call my mum or listen to music – then play games. (Jane)

The affordances created through smart-phone use do however complicate the auditory and audio-visual strategies encompassed by iPod use. Georgia, a twenty two year old wakes up to her alarm on her smart-phone; she often sleeps through the alarm, as she’s grown accustomed to it. She wakes up and answers two text messages, gets up and goes for a shower, bringing her phone along with her. She has a shower, taking her iPhone with her,

Every day I shower to music as I find it relaxing and comforting. I always choose the same playlist as not only are the songs some of my favorites but also good ‘morning songs’ like ‘Sunday Morning’ by the Velvet Underground and Nico is very mellow and happy, and ‘People Have the Power’ by Patti Smith is very energetic and inspiring leaving me ready for the day ahead. (Georgia)

She takes her phone downstairs still listening to music and makes breakfast whilst reading the paper. She checks the train times on her phone app and goes out where she meets her friend Frankie on the train to work:

Despite being sat next to my friend who I spent most of the morning arranging to meet, now I am with her I am once again on my phone, preferring to play a game than make conversation. She is also playing a game, which means that neither of us make any effort to communicate. (Georgia)

Georgia’s response to the urban is similar to traditional mobile phone and iPod users. The technology merely allows her to engage in a wider range of mediating activities: “Whenever I’m walking on my own, even for a short amount of time – like walking from my home to the bus stop – I have to either call someone on the phone or listen to my music. I hate being alone.” The privatizing themes of iPod use and the mediated absence/presence of phone use are embedded in Georgia’s daily routines. The smart-phone fulfills the multiple functions of the phone, the Internet and the iPod.

The street frequently holds as much interest for smart-phone users as traditional iPod users. Indeed smart-phone users can move through a variety of applications including the use of music. Silva and Frith (2012: 158) point out that a variety of GPS applications “create an individual experience of space for each user . . . (contributing) to an increased commodification of locations (in which) public spaces might be more individualized”. These strategies of urban transcendence equally mirror those of iPod users:

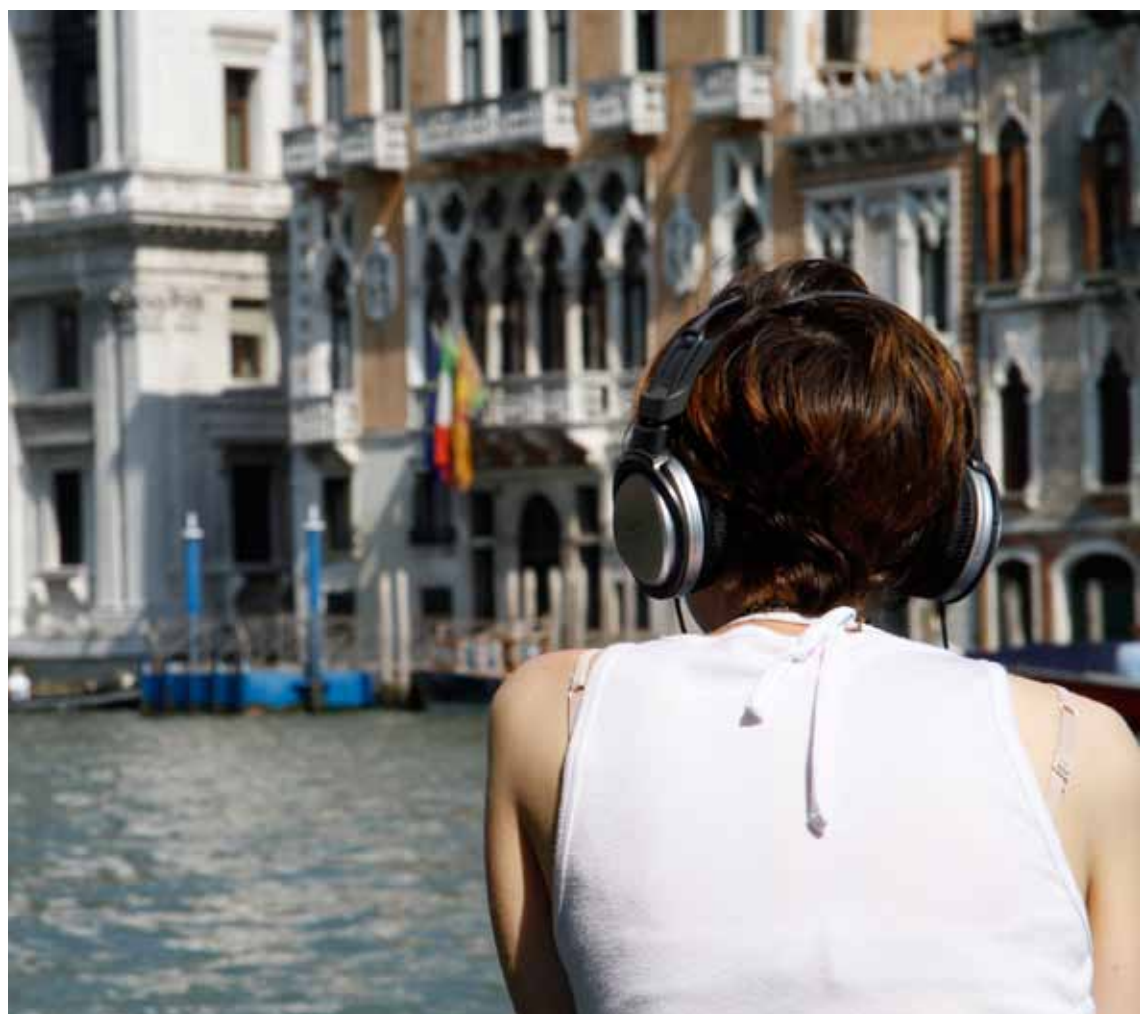
I feel I can relax when I plug my earphones into my ear, and music drowns out the sounds of those around me. I am immune to the sounds of other people on the train, especially the young people in front of me, although they are sitting right next to each other; speak incredibly loudly so that the whole train can hear them. Listening to music changes the way I experience the journey. I love the fact that although I am in a public space, I am able to retreat into my own little world with the press of a button. I can just sit, relax and listen to my music which completely rids my mind of thoughts of the long and tiring journey I have to endure. (Kathryn)

Users can traverse the noisy urban scene empowered precisely through filtering out the sounds of the city, to be replaced by their own private sound bubble provided by their own choice of music

The use of mobile technologies from the Walkman through to the smart-phone represents both a continuum and a shift within urban experience. The continuum represents new developments in the search for public privacy and a discounting of the “public” realm, whilst the transformation lies in urban citizens increasing ability and desire to make the “public” spaces of the city conform to their desires. As we increasingly inhabit “media saturated” spaces of intimacy, so we increasingly desire to make the public spaces passed through mimic our desires thus, ironically, furthering the absence of meaning attributed to those spaces.

References

- Alter, N. and Koepnick, L. (eds) 2005. *Sound Matters: Essays on the Acoustics of German Culture*. London: Bergham Books.
- Attali, J. 1985. *Noise, The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bull, M. 2007. *Sound Moves: iPod Culture and Urban Experience*. London: Routledge.
- Coyne, R. 2010. *The Tuning of Place: Sociable Spaces and Pervasive Digital Media*. Cambridge: MIT Press.
- De Souza e Silva, A., and Frith, J. 2012. *Mobile Interfaces in Public Spaces: Locational Privacy, Control, and Urban Sociability*. London: Routledge.
- Dyson, F. 2009. *Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Geurts, K. 2002. *Culture and the Senses: Bodily Ways of Knowing in an African Community*. Berkeley: University of California Press.



Strumenti Urbani

Tecnologie mobili come dispositivi di improvvisazione corporea

Elena Biserna

Il valore delle città dipende dal numero di luoghi riservati all'improvvisazione (Kracauer 1964)

Dal Walkman ai lettori MP3, negli ultimi decenni le tecnologie audio portatili sono prepotentemente entrate in abitudini e rituali quotidiani, assumendo un ruolo sostanziale nella cultura uditiva e urbana ma anche, e soprattutto, nelle nostre modalità di attraversare gli spazi. L'uso di questi *objets nomades* (Attali 1977) interviene non solo sulle forme di consumo musicale, ma anche sul rapporto con lo spazio, con il contesto attraversato. Non si tratta soltanto della possibilità di ricontestualizzare l'ascolto mediato nella crescente mobilità della vita quotidiana, ma di ridefinire la nostra relazione con la città.

Da una parte, possiamo imporre una nostra "colonna sonora" all'ambiente circostante e negoziare la nostra esperienza dello spazio, personalizzando la forma acustica condivisa della città. Se già Michel de Certeau (1980) considerava il camminare come una pratica di appropriazione del sistema urbano, l'ascolto mobile mediato sembrerebbe intensificare questo processo, proponendosi come tattica di controllo, organizzazione, estetizzazione e, in definitiva, (ri)scrittura della nostra esperienza urbana (Thibaud 2003, Bull 2007, Hosokawa 1984, Weber 2009, LaBelle 2010).

Dall'altra parte, questa stratificazione di uno spazio acustico mediato sullo spazio fisico che attraversiamo diventa anche istanza di privatizzazione dello spazio pubblico e di erosione della nostra partecipazione al contesto instaurando un'attitudine "schizofonica" (Murray Schafer 1977) anche nei percorsi quotidiani. L'ascolto del Walkman o del lettore MP3 non è solo mobile, ma anche assolutamente privato e individuale, ci avvolge in "bolle comunicazionali" (Flichy 1994: 272) isolandoci dalla contingenza e dall'imprevedibilità dell'esperienza urbana, dalle relazioni interpersonali fortuite e dalla saturazione mediale degli spazi quotidiani. Da questo punto di vista, l'uso di dispositivi mobili di ascolto sarebbe un'estensione uditiva di quell'attitudine *blasé* che già per Georg Simmel (1957) costituiva l'unica protezione dell'individuo dall'iperstimolazione della città moderna. Trasferendo allo spazio pubblico una modalità di ascolto privato, l'ascoltatore si colloca in uno spazio "altro", in un'isola di ascolto solipsistico che estende il "territorio del sé" a detrimento di quello condiviso, ridefinendo la geografia stessa dello spazio urbano e il suo significato.

Elena Biserna è Dottore di ricerca in Studi Audiovisivi e docente a contratto all'Accademia di Belle Arti di Bologna. I suoi interessi vertono sulle aree interdisciplinari della ricerca artistica e, in particolare, sul suono espanso, sulle relazioni fra suono, musica, arti visive e sulle pratiche contestuali, urbane, effimere e performative.

elenabiserna@gmail.com

In realtà, Walkman e lettori MP3 producono un'oscillazione cognitiva costante fra spazio fisico e acustico, fra uno spazio-tempo condiviso e uno privato: un processo di abitazione multipla che ibrida esperienza mediale e contestuale attraverso forme diverse di interferenza (cfr. Thibaud 2003)¹.

Negli ultimi decenni queste tecnologie sono diventate anche un terreno sempre più frequentato dalle pratiche artistiche, una piattaforma di sperimentazione nello spazio urbano. Le ricerche che si muovono in questo territorio sembrano sfruttare, forzare o sabotare le

convenzioni d'uso quotidiane attraverso una pluralità di approcci, strategie e modalità operative. Alcuni progetti, in particolare, lavorano sull'intensificazione del rapporto fra corpo e ambiente intervenendo sui dispositivi tecnologici consueti, modificandoli,

decostruendone il funzionamento o creando vere e proprie interfacce sonore portatili.

Christina Kubisch, artista e compositrice tedesca, è certamente fra i pionieri di queste pratiche: sin dai primissimi anni '80 inizia a esplorare le potenzialità di dispositivi di ascolto mobili realizzando una serie di installazioni in cui dei piccoli amplificatori telefonici sono utilizzati per captare i suoni emessi da cavi elettrici colorati posizionati nell'ambiente: una topografia visiva convertita in suono attraverso l'induzione magnetica. Nasce così *On Air*, una serie di ambienti sonori allestiti in spazi espositivi, paesi, castelli, giardini, chiese e fabbriche dismesse². Aggirandosi nello spazio, il fruitore aveva occasione di creare un mix personale fra le *textures* sonore composte dall'artista, trasmesse dai cavi elettrici e intercettate dagli amplificatori, generando una propria colonna sonora personale. Dal 2003, l'artista ha poi espanso questa strategia nello spazio urbano con le sue *Electrical Walks*. In questa serie, l'artista rinuncia alla creazione stessa per limitarsi a evidenziare una segreta ricchezza acustica del reale avvalendosi di un dispositivo che potremmo definire "parassitario". Ogni fruitore è dotato di apposite cuffie in grado di captare e amplificare le onde e i campi magnetici che pervadono la città contemporanea facendo emergere una mappatura di presenze inattese, invisibili e inaudibili, ma onnipresenti: trasformatori, sistemi antitaccheggio, telecamere di sorveglianza, cellulari, insegne, computer, radio, sportelli bancomat. . . L'ascoltatore, vagando nello spazio urbano, si trova immerso in un campo sonoro continuo ma costantemente ridefinito in base alla sua posizione e ai suoi movimenti.

Radioscape (2004) dell'artista olandese Edwin van der Heide sembrerebbe fornire un anello di congiunzione fra *On Air* e le *Electrical Walks*. Il progetto prevede una serie di trasmettitori radio dispersi nello spazio urbano che diffondono una "meta-composizione" dell'artista³. I fruitori – dotati di particolari ricevitori radiofonici che permettono di captare il segnale di più frequenze radio contemporaneamente – rimodulano il flusso sonoro trasmesso camminando

1 Queste possibilità di articolazione fra esperienza mediale e contestuale sono moltiplicate dalle attuali piattaforme mobili come *smart phones*, *tablets* ecc. che stabiliscono un ponte continuo fra la nostra esistenza nello spazio fisico e in quello elettronico ridefinendo l'attraversamento urbano in una dinamica di abitazione simultanea di uno "spazio ibrido" in cui collidono virtuale e materiale, locale e globale (cfr. fra gli altri, Varnelis Friedberg 2008, Basset 2005, de Sousa e Silva 2006).

2 Da queste installazioni sono tratte le tracce pubblicate nel CD *On Air – Six themes on open space* (Die Schachtel, 2004).

3 Cfr il sito dell'artista: http://www.evdh.net/radioscape/index_more.php

Walkman e lettori MP3 producono un'oscillazione cognitiva costante fra spazio fisico e acustico, fra uno spazio-tempo condiviso e uno privato: un processo di abitazione multipla che ibrida esperienza mediale e contestuale attraverso forme diverse di interferenza

nell'ambiente. Anche in questo caso, la "colonna sonora" ascoltata in cuffia è determinata in tempo reale dalla posizione, dal movimento, dalla velocità del fruitore e dalla sua interazione con le diverse sorgenti.

Questi lavori costituiscono un'ideale linea genealogica per una serie di progetti che si avvalgono della ricerca nel campo del *sonic interaction design* o *sonification*. Uno dei progetti più noti in questo ambito è *Sonic City* (ideato da Lalya Gaye con Ramia Mazé, Margot Jacobs e Daniel Skoglund nell'aprile 2002 a Göteborg), un dispositivo indossabile sensibile a parametri corporei e contestuali che permette ai fruitori di processare il *soundscape* dello spazio attraversato creando una traccia sonora in tempo reale. Il movimento del corpo durante il percorso e altri dati contestuali sono tradotti in strutture ritmiche e l'ambiente urbano diviene un'interfaccia di interazione musicale *live* (cfr Gaye, Mazé, Holmquist 2003)⁴.

In tutti questi progetti emerge un'interpretazione espansa dell'arte e della musica, una volontà di allargare il campo della ricerca estetica fuoriuscendo dai contesti dedicati e proponendo pratiche quotidiane come prassi estetica in accordo con quell'indistinzione dei confini fra arte e sfera quotidiana e fra produzione e ricezione che percorre una parte delle ricerche novecentesche. Questi lavori si diluiscono nella sfera quotidiana sollecitando istanze che, in buona misura, sono di natura extra-estetica: si tratta certamente di creare una diversa esperienza sonora, ma anche di porre le basi per una diversa esperienza dello spazio urbano e delle nostre pratiche quotidiane legate al percorso e all'ascolto di musica in cuffia. In particolare, vengono contraddette e capovolte, in misura diversa da progetto a progetto, la presunta passività del consumo musicale o l'isolamento dell'ascoltatore dal contesto, la sua chiusura in una "bolla uditiva" (Bull 2006:157).

Nonostante vengano sfruttate fonti sonore diverse (da sorgenti composte e trasmesse nello spazio urbano al *soundscape* o alle onde elettromagnetiche già presenti nell'ambiente), il flusso sonoro ascoltato in cuffia è in ogni caso attualizzato ed esperito in tempo reale attraverso le scelte e il movimento del fruitore, la sua interazione fisica con l'ambiente: è il risultato di processi indeterminati e indeterminabili di abitazione contingente dello spazio urbano. Un ritmo legato all'ascolto viene sovrapposto alla poliritmia urbana ma questa "musicalizzazione del passo" (Thibaud 2003:329) viene rafforzata attraverso un cortocircuito: la mobilità del corpo e la sua interazione col contesto è in questo caso l'input che determina, come output, la traccia sonora ascoltata; il suono a sua volta costituisce la base ritmica a cui il fruitore risponde in tempo reale riconfigurandola e realizzando nel quotidiano quella che, per Steven Connor (2011:132), è una caratteristica fondamentale del mixaggio.

La forma sonora è quindi il risultato di un processo relazionale in cui l'ascoltatore è chiamato a "interpretare" (in senso teatrale e musicale) la città diventando una sorta di mixer che attualizza *textures* sonore interagendo con lo spazio urbano. Così, accentuando il carattere attivo dell'ascolto da una parte, e le relazioni fra corpo, movimento e spazio urbano dall'altra,

⁴ Un altro progetto che si muove in questa direzione è, ad esempio, *Sonic Interface* (1999) di Akitsugu Maebayashi: un dispositivo di ascolto portatile che permette di manipolare il *soundscape* degli spazi percorsi rompendo la sincronia fra paesaggio visibile e udibile. Altri progetti si avvalgono dei *locative media*, come *Net_Dérive* (2006) di Atau Tanaka e Petra Gemeinboeck e *Aura: the stuff that forms around you* (2007) di Steve Symons, in cui il paesaggio sonoro ascoltato in cuffia è generato dai movimenti degli ascoltatori e dal loro interagire con i percorsi precedenti realizzati nello spazio. Recentemente, anche alcune applicazioni per *smart phone* permettono di processare automaticamente il paesaggio sonoro. Fra queste, una delle più note è *RjDj*, da pochi mesi ritirata dagli *store*, che consentiva, in modalità "Sound Trips", di elaborare il paesaggio sonoro sulla base di alcune "scene" corrispondenti a set di effetti predisposti o personalizzabili.

questi progetti intensificano le diverse forme di interferenza fra esperienza mediale e contestuale e, in particolare, espandono ad altri livelli quell'interferenza fra l'ascolto dei media e l'ambiente costruito che Thibaud chiama "nodo topofonico" (2003: 335). In questo modo, essi decostruiscono le ordinarie modalità di relazione fra ascoltatore e spazio urbano stabilite dall'uso di tecnologie audio, disinnescano le possibilità di controllo introdotte dal Walkman e contrastano l'erosione della partecipazione al contesto prodotta dalle tecnologie mobili.

Questi "strumenti urbani" trasformano la strada in una scena in cui ha luogo una coreografia improvvisata: camminare diviene una forma di sperimentazione comportamentale e percettiva, modalità di iscrizione del corpo nello spazio urbano, esplorazione di un universo acustico relazionale, scoperta di un linguaggio espressivo gestuale e minimo che enfatizza i micro-movimenti e le micro-azioni quotidiane. La città è resa un campo di improvvisazione ludica ed estetica mentre le tecnologie portatili divengono dispositivi di amplificazione del rapporto fra corpo e ambiente in un processo generativo, soggettivo e contestuale. Molta della letteratura interdisciplinare dedicata al camminare nello spazio urbano riconosce in questa azione una modalità di relazione privilegiata con l'urbano (Benjamin 1982), una metodologia "incarnata", corporea e fisica di comprensione del tessuto urbano (cfr fra gli altri: Sansot 2000, Le Breton 2000, Solnit 2001, Thomas 2010), una pratica creativa in grado di riscrivere in modo contestuale e soggettivo le strutture collettive imposte (de Certeau 1980, Augoyard 1979, LaBelle 2010). Questi progetti, interferendo con le nostre modalità quotidiane di attraversamento degli spazi, sembrerebbero proporsi come tattiche di abitazione estetica degli spazi urbani o esperimenti temporanei di riattivazione dell'esperienza ordinaria che esplodono in produzione musicale nel tessuto stesso della vita quotidiana.

Urban Tools. Mobile technologies as bodily improvisation devices

The value of cities depends on the number of places in them reserved to improvisation. (Kracauer 1964)

From Walkman to MP3 players, in recent decades portable audio technologies have entered our daily rituals and habits, taking on a substantial role in both our auditory urban culture and our way of crossing spaces. The use of these *nomadic objects* (Attali 1977) concerns not only music consumption, but also our relationship to space: not only it re-contextualizes our everyday life listening practices, it also redefines our relationship to the city at large.

On the one hand, we can superpose our own sound track to the surrounding environment and negotiate our experience of space, customizing the acoustic form of the city. Michel de Certeau (1980) considered walking as a practice of appropriation of the urban system. Now, mobile media listening seems to intensify this process, serving as a tactic of control, organization, aestheticism and, ultimately, (re-)writing of our urban experience (Thibaud 2003, Bull 2007, Hosokawa 1984, Weber 2009, LaBelle 2010).

On the other hand, such a stratification of acoustic and physical space turns into an instance of privatization of public space and erosion of our participation, contributing to a 'schizophonic' attitude (Murray Schafer 1977). Listening to Walkman or MP3 players wraps us into 'communication bubbles' (Flichy, 1994: 272), isolating us from the contingency and the unpredictability of urban experience, from fortuitous encounters as well as from the media saturation of everyday spaces. From this point of view, the use of mobile devices for listening looks like an extension of that *blasé* attitude which, according to Georg Simmel (1957), represented a protection

Riferimenti

- Attali J. (1977) *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*, PUF, Paris.
- Augoyard J-F. (1979) *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Editions du Seuil, Paris.
- Basset C. (2005) "How Many Movements? Mobile Telephones and Transformations in Urban Space", *Sound in Art and Culture*, Open, 9, Nai Publishers, 38-47.
- Benjamin W. (1982) *Das Passagenwerk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Bull M. (2007) *Sound Moves: iPod Culture and Urban Experience*, Routledge, London-New York.
- Bull M. (2006) "iPod", in Jones C.A. (a cura di) *Sensorium. Embodied experience, technology, and contemporary art*, MIT, Cambridge-London.
- de Certeau M. (1980) *L'invention du quotidien. I Arts de faire*, Union générale d'éditions, Paris.
- Connor S. (2011) "Hears Have Walls: On Hearing Art", in Kelly K. (a cura di) *Sound*, Whitechapel Gallery-The MIT Press, Cambridge-London [*FO(A)RM*, 4, 2005, 48-57].
- Flichy P. (1994) *Storia della comunicazione moderna. Sfera pubblica e dimensione privata*, Baskerville, Bologna [*Une histoire de la communication moderne: espace public et vie privée*, La Découverte, Paris 1991].
- Gaye L., Mazé R., Holmquist, L.E. (2003), "Sonic City: The Urban Environment as a Musical Interface", in [Proceedings of the 2003 Conference on New Interfaces for Musical Expression](#), Montreal.
- Hosokawa S. (1984) "The Walkman Effect", *Popular Music*, 4, 165-180.
- Kracauer S. (1964), "Stehbars im Süden", in *Strassen in Berlin und anderswo*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt [1926].
- LaBelle B. (2010) *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life*, Continuum, New York.
- Le Breton D. (2000) *Eloge de la marche*, Ed. Métailié, Paris.
- Murray Schafer R. (1977) *The Tuning of the World*, Knopf, New York.
- Sansot P. (2000) *Chemins aux vents*, Payot & Rivages, Paris.
- Simmel G. (1957) "Die Großstädte und das Geistesleben", in *Brücke und Tür*, K.F. Koehler Verlag, Stuttgart [1903].
- Solnit R. (2001) *Wanderlust. A History of Walking*, Penguin, London.
- de Souza e Silva A. (2006) "From Cyber to Hybrid: Mobile Technologies as Interfaces of Hybrid Space", *Space and Culture*, 9, 3, 261-278.
- Thibaud J.P. (2003) "The Sonic Composition of the City", in Bull M. e Back L. (a cura di) *Auditory Culture Reader*, Berg, Oxford, 329-341.
- Thomas R. (a cura di, 2010) *Marcher en ville. Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*, Éditions des archives contemporaines, Paris.
- Varnelis K., Friedberg A. (2008) "Place: Networked Place", in Varnelis K. (a cura di) *Networked Publics*, The MIT Press, Cambridge-London.
- Weber H. (2009) "Taking Your Favorite Sound Along: Portable Audio Technologies for Mobile Music Listening", Bijsterveld K. e van Dijk J. (a cura di) *Sound Souvenirs. Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 69-82.

of the individual from the hyper-stimulation of the modern city. Transferring to the public space a private listening mode, the listener is placed in an 'other space', an island of solipsistic listening that extends the 'territory of the self' to the detriment of shared territories, thus reshaping the geography of urban space and its meaning.

But in fact, Walkman and MP3 players produce a constant cognitive ambivalence between physical and acoustic space, swinging between a shared space-time and a private one: a process of multiple dwelling in which mediated and contextual experience interfere and hybridize (see Thibaud 2003).

In recent decades, these technologies have also become objects for artistic projects, a platform for experimentation in urban space. These experiments use, force or sabotage daily conventions employing a variety of approaches, strategies and modes of operation. In particular, some projects focus on the intensification of the relationship between body and environment, acting on the usual technological devices, modifying and deconstructing them, or creating new sound interfaces.

Christina Kubisch, a German artist and composer, is certainly among the pioneers of such practices. Since the early 1980s, she began to explore the potential of mobile listening devices making a series of installations in which small telephone amplifiers were used to capture the sounds issued by colored electrical wires placed in the environment — a visual topography converted into sound through magnetic induction. Her work *On Air* consists of a series of sound environments set up in the exhibition space — villages, castles, gardens, churches and abandoned factories. Moving in space, the user has a chance to create a personal mix between the various sound textures created by the artist and transmitted to the amps, generating their own personal sound track. Since 2003, the artist has also expanded this strategy in the urban space, with her *Electrical Walks*. In this series, the artist gives up creation to merely highlight a secret acoustic richness already present in the world. The device is 'parasitic': each user is equipped with headsets able to pick up and amplify the waves and magnetic fields that pervade the contemporary city. A mapping of unexpected appearances, invisible and inaudible yet omnipresent, appears: transformers, anti-theft systems, surveillance cameras, cell-phones, audio signage, computers, radios, ATMs... Wandering in the urban space, listeners are immersed in a continuous sound field that is

constantly redefined according to their location and movements.

Radioscope (2004) by the Dutch artist Edwin van der Heide seems to provide a link between *On Air* and *Electrical Walks*. The project includes a series of radio transmitters scattered in the urban space which spread a meta-composition by the artist. Equipped with special radio receivers that allow to pick up more radio frequencies simultaneously, users reshape the flow of sound transmitted by walking in the environment. The sound track heard through the headphones is created in real time by the position, movement, and speed of the user, as well as and by his/her interaction with various sound sources.

These artworks exemplify a larger set of projects which make use of research in the field of sonic interaction design, or *sonification*. Another well known project is *Sonic City*, created by Lalya Gaye with Ramia Maze, Margot Jacobs and Daniel Skoglund in April 2002 in Gothenburg. It is a wearable device sensitive to body parameters and contextual information that allows users to process the soundscape by creating a sound track in real time. The movement of the body in motion and other contextual data are translated into rhythmic structures, so that the urban environment turns into an interface for live musical interaction (cf. Gaye, Maze and Holmquist 2003).

An expanded interpretation of art and music characterizes these projects, along with a desire to widen the field of aesthetic research beyond its usual boundaries, in accordance with 20th century avant-garde claims. The real stakes go beyond the aesthetic: a different sound experience lay the foundations for a different experience of urban space and our daily listening practices. The alleged passivity of music consumption, or the isolation of the listener into a 'hear bubble' (Bull 2006:157), is therefore challenged.

Despite the use of different sound sources (either composed and transmitted or already present in the environment), the flow of sound heard in the headphones is updated in real time, thanks to the user's choices and his/her interaction with the environment. A rhythm that is tied to listening is superimposed on urban polyrhythmia, in a 'musicalization from below' (Thibaud, 2003: 329) that is reinforced by a short circuit: the mobility of the body and its interaction with the context is the input that determines, as an output, the sound track; while, in turn, sound constitutes the basic rhythm to which the user responds in real time, performing what Steven Connor (2011:132) regards as a fundamental aspect

of mixing.

The musical form is therefore the result of a relational process in which the listener is called to 'play' the city, as a mixer that returns sound textures. Thus, accentuating both the active character of listening and the relationships between body, motion and urban space, these projects amplify the interference between medial and contextual experience and, in particular, they expand what Thibaud has called 'topophonic node' (2003: 335). By doing so, they deconstruct the ordinary mode of relationship between listener and urban space established by the use of audio technologies, defusing the possibility of control introduced by the Walkman, and counteract the erosion of participation in the context produced by mobile technology.

These 'urban tools' transform the street into a scene in which an improvised choreography takes place: walking becomes a form of behavioral and perceptual testing, a way inscribe the body into urban space and explore a relational universe of sound, as well as discovery of an expressive gestural language emphasizing micro-movements and micro daily actions. The city is turned into a field of improvisation and

playful aesthetic while mobile technologies become amplification devices of the relationship between body and environment in a generative, subjective and contextual process. Much of the literature devoted to walking in the urban space stresses its privileged relationship with the urban (Benjamin 1982), its 'embodied' methodology for understanding the urban fabric (cf. among others Sansot 2000, Le Breton 2000, Solnit 2001, Thomas 2010): a creative practice capable to rewrite collective structures contextually and subjectively (de Certeau 1980 Augoyard 1979 LaBelle 2010). These projects, interfering with our daily mode of passing through spaces, seem to be aimed at strengthening these potentials serving as a tactical aesthetic home of urban spaces or temporary experiments of reactivation of ordinary music production scattered across the fabric of everyday life .



Musica, suoni e gentrificazione della nuova Berlino

Barbara Grüning

Berlinized Sexy and Eis è il nome di un cocktail, inventato in uno dei tanti locali sorti provvisoriamente a Berlino est all'alba della caduta del muro, i cui ingredienti cambiavano con la stessa facilità con cui, in assenza di una giurisdizione certa nella transizione dalla Repubblica democratica tedesca (DDR) alla Repubblica federale, i locali cambiavano *location*, occupando gli spazi vuoti dell'ex-confine, gli edifici del centro mai restaurati dalla seconda guerra mondiale e le fabbriche dismesse della DDR (Vogt 2005). Cocktail che ha dato il titolo anche a un documentario sulla scena underground dell'epoca, in cui i protagonisti rievocano senza rimpianto la loro esperienza artistica resa possibile dalla grande disposizione di spazio libero (*Freiräume*): bar, club e strade come centri di sperimentazione, dove luci, suoni e oggetti di recupero sono la materia prima con cui definire la propria identità estetica in una combinazione di musica, *visual arts* e moda (Rapp 2009; Schwanhäuser 2010; Golova 2011).

Tuttavia, il racconto qui sotteso, dell'anarchia come fonte di creatività, dà una rappresentazione parziale della cultura underground come prodotto fluido dispiegatosi nel tempo liminare del passaggio alla Germania riunificata (Schwanhäußer 2010). La lettura cambia, invece, se ricostruiamo le traiettorie degli attori sociale prima e dopo questa fase, dalle esperienze subculturali a Berlino ovest e a Berlino est (Vogt 2005) antecedenti al 1989 fino allo scenario attuale: la questione è allora come e dove queste differenti forme di esperienza urbana, in forma di abitudini, prodotti e pratiche culturali, si sono cumulate nel tempo e hanno lasciato una loro impronta.

Un caso emblematico, a riguardo, lo offre il rione Samariterviertel a Friedrichshain Nord (verso Lichtenberg) dove solo da poco, al contrario di Friedrichshain Sud (verso Kreuzberg), sono iniziati i lavori di risanamento: emblematico perché mostra il grado di complessità della odierna scena alternativa berlinese e perché pone degli interrogativi su cosa intendiamo con questa. Se, ad esempio, ci riferiamo ad un milieu, in cui pratiche, *location* e stili di vita subculturali definiscono specifiche identità collettive, o ad una area urbana, dove i locali presenti restituiscono sì un panorama sinesteticamente alternativo ai locali *mainstream*, ma senza aderire ad una determinata filosofia di vita.¹ La musica, infine, non gioca qui affatto un ruolo scontato: la distinzione tra locali e scene alternativi in base alle preferenze e pratiche musicali ha senso nel momento in cui si qualifica lo spazio e la posizione simbolico-sociale dei locali considerati all'interno di una determinata area storico-culturale e rispetto all'e-

Barbara Grüning è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Filosofia e Comunicazione, Università di Bologna.

babsi.gruening@gmail.com

¹ Gli attributi di autentico e inautentico hanno qui senso solo in quanto riflettono le posizioni dei vari gruppi sociali verso l'una o l'altra comprensione di scena.

ventuale *network di locali* di cui fanno parte nel più ampio contesto urbano (Schwanhäußer 2010).

Se il documentario *Berlinized Sexy & Eis* mostra il pellegrinare soggettivo per le strade di Berlino est ai ritmi della musica techno ed electro, gli spostamenti nello spazio e nel tempo mettono in luce anche i cambiamenti strutturali nell'assetto urbano della nuova capitale tedesca, da Mitte a Prenzlauer Berg a Friedrichshain. Il quartiere Mitte è diventato in breve tempo cuore delle istituzioni politiche e culturali (teatri, musei, opera, ecc.) e dei templi del commercio *mainstream* (De Frantz 2011). Le politiche di risanamento a Prenzlauer Berg e Friedrichshain sud, quartieri popolari sviluppatasi con l'industrializzazione a fine Ottocento, sono state invece affidate principalmente a privati: la gentrificazione delle due aree ha significato non solo un cambio di popolazione (a Prenzlauer Berg si è qui insediata la nuova classe creativa), ma ha trasformato anche la natura e configurazione degli spazi pubblici con il declino dei tradizionali pub di quartiere (*Eckkneipen*) e l'orientamento verso il marketing della scena subculturale (Gerlach e Apolinarski 1997; Abramowski 2003; Holm 2006). Le linee di confine con la scena subculturale alternativa² sono tuttavia più sfumate di come le disegnano gli attori underground che si collocano al di fuori del mercato (Leeder 1995): approfittando del successo, molti di questi hanno infatti trasformato la propria attività e il proprio locale in una piccola impresa, fuoriuscendo allo stesso tempo dalla condizione di *squatter* (Schwanhäußer 2010). Si tratta allora e soprattutto di una contrapposizione ideologica che si intreccia con la storia dei milieus subculturali sviluppatasi parallelamente a Berlino, ovest ed est, prima del 1989.

Già a fine anni Sessanta a Prenzlauer Berg e a Friedrichshain, quartieri abbandonati a se stessi dal governo della DDR (più interessato alla costruzione, secondo i canoni socialisti, delle aree periferiche), si erano sviluppate delle nicchie subculturali definite da gusti musicali 'ostili' al regime: dal blues, al beat, al rock fino al punk. Protagonisti studenti e giovani della *bohème* che abitavano in nero (*Schwarzwohnen*), senza comunicare cioè alle autorità la loro presenza negli appartamenti occupati (Grasshoff 2011). A differenza però dell'occupazione delle case (*Hausbesetzung*) da parte di collettivi antifascisti e anticapitalisti a Berlino ovest, lo *Schwarzwohnen* nasceva dal bisogno *individuale* (data la lentezza burocratica con cui venivano assegnati i pochi appartamenti) di vivere soli e il più lontano possibile dal controllo dello stato, coltivando le proprie inclinazioni culturali e reti di amicizie. Solo a fine anni Ottanta avviene una parziale politicizzazione, in particolare nella scena punk, con parte dei suoi protagonisti che si avvicinano ai movimenti pacifisti e ambientalisti in opposizione al regime. Fenomeno che va di pari passo con altri due: il proliferare di bar autogestiti e la nascita di imprese culturali autonome (dalle riviste satiriche ai prodotti musicali) spesso però isolate all'interno del proprio quartiere (Dann 1987; Kochan 2002; Boehlke e Gericke 2005; Stahl 2010).³

Dagli anni Sessanta al 1989 si sviluppano così, ad ovest ed ad est, due scene subculturali molto differenti per il grado e il tipo di politicizzazione delle attività culturali e per le forme di essere insieme, vissute e idealizzate: a Berlino ovest le attività culturali sono subordinate all'agire politico di un *collettivo*, a Berlino est sono espressione di autonomia e consentono di sviluppare, secondo le proprie inclinazioni, *relazioni interpersonali alternative* ai modelli

² Si tratta di un'autonomia relativa, essendo molti dei progetti culturali dei club e locali underground sostenuti dal comune di Berlino, secondo le politiche adottate fin dagli anni Novanta (Gerlach e Apolinarski 1997).

³ Un primo significativo contatto fu reso possibile nel 1987 dalla mostra della stampa indipendente presso la Samariterkirche, punto di ritrovo delle subculture musicali (soprattutto blues) e della protesta contro il governo.

offerta sia dallo stato che dalla società 'conformista'. I due gruppi sociali si ritrovano insieme dopo la caduta del muro: una fase che dura però ben poco (Grasshoff 2011).

Oggi, mentre a Friedrichshain sud si è stabilizzata una scena culturale *mainstream*,⁴ a Samariterviertel prosegue, in forme nuove, quella che a Berlino viene detta vita da *Kiez* (rione): il rilassato tran tran urbano si divide tra le panetterie frequentate fin di mattina da famiglie e operai e i numerosi *Kebab-Bude* (tavole calde) e *Späti* (drogherie), aperti fino a tardi e tappa dei giovani e meno giovani dalle scarse finanze⁵ che frequentano i locali della zona: dai bar-sport, a quelli di orientamento musicale, fino ai locali underground, questi ultimi spesso invisibili dall'esterno.

...una discrezione sonora del rione di Samariterviertel, dove raramente la musica raggiunge le strade, poco frequentate di notte, soprattutto d'inverno

Una discrezione visiva cui si accompagna anche una discrezione sonora del rione, dove raramente

la musica raggiunge le strade, poco frequentate di notte, soprattutto d'inverno. Molto rumorosa è invece Friedrichshain sud, in particolare Simon-Dach-Straße: una strada densa di lounge-bar e ristoranti di ispirazione esotica, che trasmettono ininterrottamente musica disco ad alto volume e dove d'estate, quando i *dehors* sono affollati, passano di continuo suonatori ambulanti che intonano canzoni popolari spagnole ed italiane.

Friedrichshain nord e sud si distinguono, dunque, per paesaggio sonoro/musicale e sociale: turisti e giovani radical-chic alla ricerca di nuove esperienze estetiche e gustative (ma non musicali) nella parte sud, abitanti della zona nella parte nord, tra cui ancora molti tedeschi dell'est e i vari gruppi underground che qui occupano differenti edifici. Riuscire però a individuare una specifica scena subculturale alternativa è difficile. Vi sono infatti diverse linee di separazione, sociali e simboliche, tra tipi di locale. La principale corre tra i locali politicizzati *Antifa* (antifascisti), che organizzano *Soliparty* (feste della solidarietà) con *Vokü* ('cucina del popolo', ma a base vegana) e concerti metal e punk-rock, e i locali che si identificano esclusivamente attraverso un orientamento musicale: minimal, rock, techno e reggae. Questi sono poi da distinguere a loro volta tra locali autogestiti legati alla scena underground e locali più vicini, per *habitus* e pratiche musicali (né concerti né dj-set), al modello della tradizionale *Eckekneipe*, in gran parte pub hard-rock con clientela maschile sopra la trentina. In posizione più periferica (e comunque poco presenti nell'area) si trovano poi i *club* che, in occasione di concerti e party, attirano anche gente 'da fuori' e riuniscono più identità estetiche (e più generazioni): punk-rock, gothic, techno ed electronic.

Esiste infine un ultimo tipo di locale, vicino alla tradizione subculturale della DDR e alle forme di vita del tradizionale pub di quartiere, dove elevata è la presenza di berlinesi dell'est (soprattutto uomini). Le attività musicali sono qui spesso improvvisate e più varie rispetto agli altri tipi di locale, come più vari i generi proposti – soul, grunge, indie, rock classico – che attirano nel locale altri tipi di pubblici rispetto agli habitués. Anche gli altri locali, però, quando non ci sono concerti o eventi che sottolineano e sanciscono specifiche identità subculturali, nonostante la loro atmosfera ed estetica underground hanno una vita routinaria da *Eckekneipe* e accolgono una clientela eterogenea. D'altronde la *Eckekneipe*, in via d'estinzio-

⁴ Locali della scena underground alternativa si trovano anche qui nelle vie perpendicolari tra Frankfurterallee e Boxagenerstraße. Si tratta per lo più di locali gestiti e frequentati da giovani che non superano i 25 anni, aperte di solito solo in occasione di concerti.

⁵ Molti vivono degli aiuti del programma sociale Hartz-IV.

ne, rappresenta oggi qualcosa di alternativo, offre un'esperienza di sospensione temporale tra passato e presente: a Samariterviertel ce n'è ancora qualcuna, colma di cimeli della DDR (tra cui vecchi dischi di gruppi pop-rock) dove musica folk tedesca si alterna alla voce dei radiocronisti sportivi che fuoriesce dai megaschermi al plasma.

Music, sound and gentrification in the New Berlin

Berlinized Sexy and Eis is the name of a cocktail invented in one of the many venues arisen temporarily in East Berlin at the dawn of the wall's fall. Cocktail's ingredients were changing with the same ease with which, in the absence of a clear jurisdiction in the transition from the German Democratic Republic (GDR) to the Federal Republic, places were changing their locations, occupying empty spaces of the former borders, tumbledown buildings of the Second World War and GDR's abandoned factories (Vogt 2005). This cocktail has also given the title to a documentary about the underground scene at that times, in which the protagonists recall without regret their artistic experience fostered by the high availability of free spaces (*Freiräume*): bars, clubs and streets lived as experimental spaces where lights, sounds and recycled objects were prime materials in order to define one's own aesthetic identity in a combination with music, visual arts and fashion (Rapp 2009; Schwanhäuser 2010; Golova 2011).

Rifeirmenti

- Abramowski, W. (2003), *Boxhagen - zwischen Aufruhr und Langweile*, Quartiersmanagement Boxhagener Platz.
- Boehlke, M. e Gericke, H. (2005) *Too much Future! Ost Punk. Punk in der DDR 1979-1989*, Berlin, Künstlerhaus Bethanien.
- Dahn, D. (1987), *Kunst und Kohle. Die Szene am Prenzlauer Berg Berlin, DDR*, Darmstadt und Neuwied, Lutheland.
- De Frantz, M. (2011), *Capital City Cultures. Reconstructing Contemporary Europe in Vienna and Berlin*, Bruxelles, Peter Lang.
- Gerlach, P. e Apolinarski, I. (1997), *Identitätsbildung und Stadtentwicklung*, Frankfurt/M, Peter Lang.
- Golova, T. (2011). *Räume Kollektiver Identität. Raumproduktion in der "Linken Szene" in Berlin*, Bielefeld, Transcript.
- Grashoff, U. (2011), *Schwarzwohnen. Die Unterwanderung der staatlichen Wohnraumlentung in der DDR*, Göttingen, V&R unipress.
- Holm, A. (2006), *Die Restrukturierung des Raumes. Stadterneuerung der 90er Jahre in Ostberlin: Interessen und Machtverhältnisse*, Bielefeld, Transcript
- Kochan, T. (2002), *Den Blues haben. Momente einer Jugendlichen Subkultur in der DDR*, Berlin, ethnographischen Studien.
- Leeder, K. (1995), "Ich fühle mich in Grenzen wohl", in P. Brady e J. Wallace (a cura di) (1995), *Prenzlauer Berg. Bohemia in East Berlin?*, Amsterdam-Atlanta, Rodopipp. pp. 19-44.
- Rapp, T. (2009), *Lost and Sound. Berlin, Techno und der Easyjetset*, Frankfurt/M, Suhrkamp.
- Schwanhäuser, A. (2010), *Kosmonauten des Underground. Ethnographie einer Berliner Szene*, Frankfurt/M, Campus.
- Stahl, H. (2010), *Jugendradio im kalten Ätherkrieg. Berlin als eine Klanglandschaft des Pop 1962-1973*, Berlin, Landbeck.
- Vogt, S. (2005), *Clubräume-Freiräume. Musikalische Lebenswuturufe in den Jugendkulturen Berlins*, Kassel, Bärenreiter.

However, this story about anarchy as a source of creativity gives just a partial representation of the underground culture in the liminal time of the shift to unified Germany (Schwanhäußer 2010). Our understanding change if we piece together the trajectories of social actors before and after this phase: from the subcultural experiences in West Berlin and East Berlin prior to 1989 (Vogt 2005) until the present-day scenario. The question then is how and where these different forms of urban experience – habits, cultural products and practices – hoarded over time and left their permanent mark.

A prime example in this regard is the district Samariterviertel in North Friedrichshain (towards Lichtenberg), where only recently, and differently from South Friedrichshain (Kreuzberg), renovations have started. It is emblematic because it shows the degree of complexity of the today's alternative scene in Berlin and also because it raises questions about what we mean with "alternative scene". Do we refer to a *milieu* in which practices, locations and sub-cultural lifestyles define specific collective identities? Or do we rather mean a specific urban area, where venues compose a view synaesthetically alternative to mainstream places, but without holding a specific philosophy of life?

Music does not play an obvious role: the distinction between alternative and mainstream venues, based on musical preferences and practices, makes sense only when we qualify these venues and their spaces within their socio-symbolical environments, in relation to a specific historic and cultural setting, but also considering the broader network of city venues to which they belong (Schwanhäußer 2010).

If the documentary *Berlinized Sexy & Eis* shows the subjective pilgrimage through the streets of East Berlin with the rhythm of techno and electro music, movements in space and time also highlight structural changes in the urban setting of the new German capital, from Mitte to Prenzlauer Berg and Friedrichshain. The Mitte district has quickly become the heart of political and cultural institutions (theaters, museums, opera, etc.) and of mainstream shopping (De Frantz 2011). Recovery policies in Prenzlauer Berg and South Friedrichshain – working-class districts developed with industrialization in the Nineteenth century – were instead targeted mainly to private individuals. The gentrification in these two areas generated not only a change of people (a new creative class has now established in Prenzlauer Berg), but has also transformed the

configuration of public spaces, with the decline of traditional neighborhood pubs (called *Eckkneipen*) and with a new orientation towards the marketing of subcultural scenes (Gerlach and Apolinarski 1997; Abramowski 2003 Holm 2006). Borders between subcultural alternative scenes are in any case more nuanced in comparison to the way they are described by underground people collocated outside of the market (Leeder 1995). Taking advantage of the success, in fact, many of them have transformed their venues in small businesses, escaping from the condition of *squatters* (Schwanhäußer 2010). Thus, we can recognize an opposition mainly ideological intertwined with the history of the subcultural *milieu* which developed in parallel in west and east Berlin before 1989.

Already in the late sixties, in Prenzlauer Berg and Friedrichshain – neighborhoods left to themselves by the government of the DDR (more interested in building peripheral areas according to socialist canons) – subcultural niches developed by defining themselves on the basis of musical tastes "hostile" to the regime: from blues to beat, from rock to punk. At the center of these scenes were students and young bohemians living illegally in the "dark" (*Schwarzwohnen*), without declaring their presence in the occupied apartments to the authorities (Grasshoff 2011). But, unlike the occupation of the houses (*Hausbesetzung*) by anti-fascist and anti-capitalist West Berlin collectives, the *Schwarzwohnen* were motivated by individual needs (given slowness of bureaucracy with which the few apartments were assigned) of living alone and as far away as possible from the state control, cultivating their own cultural bias and networks of friends. Only at the end of the Eighties a partial politicization occurred, especially in the punk scene, with parts of its protagonists converging on peace and environmental movements in opposition to the regime. It was a phenomenon that went hand in hand with other two: the proliferation of self-managed bars and the birth of autonomous cultural enterprises (from satirical magazines to music products) often isolated within their own neighborhood (Dann 1987; Kochan 2002; Boehlke and Gericke, 2005; Stahl 2010).

From the Sixties to 1989 two very different sub-cultural scenes generated in West and East. They were different due to the degree and type of politicization of their cultural activities and for the idealized and actual ways of living together. In West Berlin, cultural activities were subject to the political agenda of the *kollektives*, while in East Berlin they were expression

of autonomy, allowing to develop, according to their own inclinations, interpersonal relationships alternative to the models offered by both state system that the “conformist” society. The two groups worked together after the fall of the wall: a phase that lasted but a little (Grasshoff 2011).

Today, while in South Friedrichshain we have a mainstream cultural scene, in the district of Samariterviertel it is still possible to find in new fashions what in Berlin is defined as *Kiez* (neighborhood) *lifestyle*. A relaxed routine encompasses both urban bakeries frequented by families and workers in the morning and the several *Kebab-Bude* (hot tables) and *Späti* (grocery stores) open till late and usually frequented by people with poor finances attending venues in the area: from *sport-bar* to musical-focused venues to the underground clubs often invisible from the outside.

Everything is marked by a visual discretion, which is also accompanied by a sound discretion in the district, where music rarely reaches the streets, poorly frequented at night, especially in winter. On the contrary, South Friedrichshain is very noisy as particularly is Simon-Dach-Straße, a street full of lounge bars and restaurants with exotic inspirations, continuously transmitting disco music at high volume and where, when in summer terraces are crowded, street musicians who sing Spanish and Italian folk songs move on continuously.

North and South Friedrichshain are different, therefore, for their divergent musical and social landscapes. In the south there are tourists and radical-chic youths looking for new aesthetic and sensorial (but not musical) experiences; while in the north we have the inhabitants of the area, including many East Germans and various underground groups that occupy several buildings in the area. But is difficult here to be able to identify a specific subcultural alternative scene. Indeed, there are numerous lines of separation, social and symbolic, between the different types of venues. The main separation exists between the politicized Antifa (anti-fascists) spaces

– who organize *Soliparties* (parties of solidarity) with *Vokü* (“kitchen for the people”, but vegan) and metal and punk-rock concerts – and venues which identify themselves exclusively by musical orientations: minimal, rock, techno and reggae. These last ones can be further distinguished between those self-managed and linked to the local underground scene and others that are closer to the musical habitus and practices of the traditional *Eckekneipe* (i.e. they avoid concerts and DJ sets) and consisting largely in hard-rock pub with mainly male customers in their thirties. In a more peripheral position (and in any case not very common in this area) are then the clubs that, when organizing concerts and parties, attract also people from outside, bringing together multiple aesthetic identities (and different generations): punk-rock, gothic, techno and electronic.

Finally, there is an ultimate kind of place next to the subcultural tradition of the GDR and its traditional pub lifestyle, registering a high presence of East Berliners, mostly men. Musical activities here are often more improvised and assorted than those occurring in other types of venues. They offer a variety of musical genres – soul, grunge, indie, classic rock – attracting a different kind of audience in respect to the usual ones frequenting the area. Anyway, also other venues, when not offering concerts or events highlighting specific subcultural identities – and despite their aesthetic underground atmosphere – usually run a routine life typical of the traditional *Eckekneipe*, thus including a diverse clientele. Moreover, the traditional pub, on the way to vanish out, nowadays represents something offering an “alternative” experience of time suspension between past and present: in Samariterviertel is still possible to find some of them, filled with memorabilia of the GDR (including old records of pop-rock bands) and where German folk music alternates with the voices of sports commentators that leaks from plasma screens on the wall.

“Dammi il tiro che c’è il fontaniere e porta giù il rusco nella sportina...” L’impronta sonora di Bologna

Riccardo Balli

0. SKANK BLOCK BOLOGNA è il titolo dell’album forse più militante degli Scritti Politti uscito in anni di piena contestazione (1978). BOLA “GNAYSE” dove BOLA è il nome di Darrell Fitton produttore i.d.m., GNAYSE il titolo di un suo doppio lp uscito per la Scam nel 2004. BULGNAIS è dal dialetto locale, bolognoise.org invece è un archivio di suoni digitale che si propone di archiviare globalmente gli audio-accadimenti della città dalle fontane del Nettuno, alle campane di San Petronio, al Beppe Maniglia, etc. etc.

1. Perché Bologna non Berlino?

“Perché Bologna non Berlino? Perché è un buco di culo di posto (con interessanti effetti di eco e risonanza regalati dal porticato diffuso). La psicogeografia sonora si ciba di medietà: la vita di una città media europea, di media popolazione, di media grandezza, di medio terziario avanzato, con medie infrastrutture, un medio livello di integrazione etnica, previsione di medio sviluppo socio-economico. Il suono di un tiro alle 16:35 del 23 maggio 2011 quartiere Santa Viola appena passato l’Ospedale Maggiore sulla destra, Drzzz Drzzz! Il suono di apertura di un sistema elettrico a distanza a Praga 23 maggio 1922” Prego si accomodi, capisco che lei insista per parlare con un professionista di lunga esperienza, infatti il dott. Kafka è al servizio dell’*Istituto di assicurazioni contro gli infortuni sul lavoro per il Regno di Boemia* da almeno un quindicennio, infatti dopo una breve esperienza presso le Assicurazioni Generali è entrato nella nostra compagnia, occupando quello studiolo alla fine del corridoio, dice il dott. Kafka che è l’unico dell’edificio da cui non si sentono rumori provenienti dalla strada”. Perché Bologna non N.Y.C.? Perché la mappatura sonora non ha bisogno di comunità di artisti che elaborino sistemi e modelli di convivenza altri, anzi la quotidianità del succedersi del rumore urbano rifugge da questi proprio come il Franz Kafka assicuratore. Lo stimolo della quotidianità, del banale, dell’*average*, non c’è bisogno dell’*hype* di una L.A., di una Barcellona, la psicogeografia opera anche appena fuori Mazzini. Non cerca necessariamente l’originalità, la particolare risonanza acustica di un dato territorio non è un *sine qua non*, non si tratta di registrare a 3.000 metri l’eco dell’Himalaya durante l’equinozio d’autunno, non ha nulla che fare con l’arte, ma esclusivamente con la mappatura, la documentazione. Sotto la lente mettiamo dunque non una megalopoli, non uno *sprawl*, ma una città media, che stia comodamente dentro il nostro vetrino d’osservazione, magari in questo modo la ricerca arriverà anche a delle conclusioni che saranno le basi dell’inizio di una nuova ricerca e così via dicendo. Perché Bologna non Londra?

Moderna, emancipata, artistica, di ampio spettro, vegetativa, post-organica, sperimentale, anti stress, intelligente, straordinaria. Tutti questi aggettivi sono spesso utilizzati per descrivere la musica elettronica, con dj Balli ([Sonic Belligeranza rec](http://SonicBelligeranza.rec)) le cose stanno in modo diverso.

balli333@gmail.com

2. A partire dal “Risveglio Di Una Città” di Luigi Russolo (1913)

Giusto giusto al risveglio del '900, 1913, forse la più approfondita intuizione del potenziale sonico dell'agglomerato urbano. Una composizione definita “spirale di rumore” di cui è andata persa la partitura originaria per intonarumori e rumorarmonio, ovvero vari intonarumori insieme, pilotati da tastiere e pedaliere simili a degli armonium. L'omaggio futurista alla città industriale, alla velocità dei suoi tempi, alla freneticità degli spostamenti a cui costringe i propri abitanti, al rumore assordante della fabbrica condensati nei 3 minuti e 58 secondi di durata della composizione tra rullate di catene di montaggio, sirene mugolanti, motori a scoppio, seghe elettriche in attività, suoni assortiti di molle, perfino *soundscape* che sembrano in qualche modo acquatici (un scalo portuale meccanicizzato?). Il suono è proiettato nel futuro fin dall'intenzione dichiarata nel titolo di fotografare il momento della partenza, l'inizio della giornata lavorativa, la “colazione industriale” della città ad inizio secolo, intenzione ricalcata poi dai Floyd più di 50 anni dopo, con un menù molto più rilassato, in “Alan's Psychedelic breakfast”. L'importanza di Russolo e del suo, seminale per la storia dell'umanità, *L'Arte dei Rumori* è senza precedenti, il testo è quello definitivo di tutti i tempi sul rumore e così sempre sarà tanto che non ha senso scriverne altri a partire da questo che dovrebbe terminare QUI. (E tutti andare a leggere la sterminata bibliografia su *The Art Of Noises*, sì con il titolo anglofono visto che più che altro è edita dalla University of . . . qui e là in quasi tutti i Departments più prestigiosi degli Stati Uniti e per lo più assolutamente sconosciuta in Italia come tutte le cose migliori del Belpaese, terra di ricchezze culturali immense non considerate). Poi esattamente 41 anni dopo.

3. Il “Ritratto Di Città”. La Milano di Bruno Maderna e Luciano Berio (1954)

È molto difficile spiegare come succeda e perché succeda. È anche molto difficile sorprenderlo, scoprirlo. Parlo naturalmente di quel minuto, o di quell'ora, o di quel secondo, non importa, in cui a ogni nuovo risveglio di mattina la città si ritrova tutta, improvvisamente e con sorpresa, coperta dal silenzio. Con queste parole comincia *Ritratto di città*, il racconto, lo spettacolo per la radio che intende restituire il risveglio di Milano alle luci dell'alba, dove l'azione, la parte figurativa, si riceve attraverso il testo di Roberto Leydi. Provi chi ascolta a immaginarsi di vederle su uno schermo televisivo, in bianco e nero magari, tutte queste immagini: vie deserte all'alba, canali, cortili, osterie solitarie di periferia, nebbia, uffici, il mondo degli affari, quello dei piaceri notturni, tutto, come scrive Angelo Paccagnini nel 1972, “nella sbuffante e ispida partitura concreto-elettronica di Berio e Maderna diventa chiaro”. Più esattamente dotato di un senso, anche senza il bisogno di richiami onomatopeici, che non mancano: fracasso di tram al mattino, miagolii notturni di gatti sui tetti e così via. Realizzato con mezzi di fortuna negli studi della RAI di Milano, il lavoro appartiene alla preistoria dello Studio di Fonologia che sorse soltanto un anno dopo. *Ritratto di città* è il ritratto acustico di quella Milano del '54 che con Parigi e Colonia costituiva il perno più vitale della nuova musica. Utilizzando una sonorizzazione innovativa che fa uso di suoni concreti, elettronici, pianoforte preparato, frammenti di registrazioni discografiche e la voce di Cathy Berberian, *Ritratto di città* contribuì ad ampliare l'orizzonte sonoro della radio e rappresentò un significativo esempio del passaggio dal mondo del radiodramma al nuovo mondo della musica elettronica. Pur partecipando al Prix Italia del '55 l'opera verrà presentata solo come brano sperimentale fuori concorso. Lo scopo principale fu quello di dimostrare ai vertici della RAI le possibilità dell'impiego radiofonico dei mezzi tecnologici. Da quel momento s'avvia la storia dello Studio di Fonologia di Milano. *Ritratto di città*, commento sonoro di Luciano Berio e Bruno Maderna, le voci di Nando Gazzolo e Ottavio Fanfani.

4. ZOOM HD

L'equivalente audio di una macchinetta fotografica digitale "inquadra e scatta". L'H2 è uno strumento incredibilmente robusto e semplice da utilizzare: un pulsante per registrare, il controllo del *gain* sul lato ed un'interfaccia utente estremamente intuitiva consentono di registrare in qualsiasi momento. Impostare i livelli e premere *rec*: tutto qui! Le funzioni *Auto Start* e *Auto Gain* assicurano una registrazione accurata al giusto livello. Nel caso in cui fosse necessario regolare al volo i livelli, è stato reso semplice grazie ai pulsanti di controllo del *gain* presenti sul pannello frontale. È possibile riascoltare le proprie registrazioni sul proprio stereo di casa grazie all'uscita stereo da 1/8" o tramite l'uscita cuffie. Tramite l'uscita USB dell'H2

è possibile spostare le proprie registrazioni sul proprio Pc o Mac per poterle ascoltare, modificare o condividere. L'H2 pesa appena 90 grammi e può essere tranquillamente messo in tasca per la massima trasportabilità e convenienza. Due pile alcaline standard AA offrono 4 ore ininterrotte di utilizzo ed il display retro-illuminato assicura l'utilizzo in qualsiasi ambiente.

Il suono di un tiro alle 16:35 del 23 maggio 2011 quartiere Santa Viola appena passato l'Ospedale Maggiore sulla destra, Drzzz Drzzz!

5. L'impronta sonora di Bologna (2011-oggi)

Bolognoise o se preferite dal dialetto *Bulgnais*. . . STOP. Anche Bologna come ogni altra città suona in un suo modo unico e tutto suo. In cosa consiste la sua cifra acustica specifica è compito finale dell'archivio indagare con il crescere esponenziale degli *upload* sulla piattaforma. Questo paragrafo dunque non esiste, i suoni in cui la comunità bolognese si riconosce sono su bolognoise.org, non ha senso descriverli, nessuna sinestesia possibile. Forse per questo contesto vale la pena di riportare le prime informazioni che mi vengono in mente che abbiano "un risvolto acustico": sicuramente i portici, elemento caratteristico dell'architettura della città, che la avvolgono per ben 38 chilometri limitandosi a considerare esclusivamente il centro storico per non dire del portico di San Luca costituito da 666 archi (300 da Saragozza al Meloncello e 366 dal Meloncello alla chiesa) il più lungo del mondo (quasi 4 chilometri), influenzeranno l'impronta sonora locale con giochi di echi e delay, poi il tiro.

Il viaggiatore che si appresta a visitare la città resterà un po' perplesso e spiazzato innanzi alla voce del citofono che risponde: "Ti dò il tiro". L'espressione, tipica del Bolognese, significa semplicemente aprire la porta (il portone di ingresso), quindi con lo scatto, fare scattare la porta d'entrata. Ma da dove arriva questa espressione? Il Centro di Bologna è famoso per i portici e le abitazioni antiche erano dotate al piano terra di una grande porta per fare entrare i cavalli che andavano nel chiostro interno dei palazzi. Essendo gli appartamenti al primo piano, quando l'ospite arrivava bussava al portone o suonava la campanella per annunciarsi e per aprire dal piano superiore bisognava fisicamente tirare una corda che avrebbe fatto scattare il meccanismo di apertura e di conseguenza il portone in basso: da qui il termine "dammi il tiro" riferito all'azione della corda. Con il tempo le abitudini anche qui si sono modificate ma non stupitevi se nell'atrio di un condominio ancora oggi troverete due interruttori contrassegnati con LUCE e TIRO! Che in fin dei conti è più un'usanza linguistica riferita ad un accadimento sonico che un accadimento sonico di per se stesso. Poi il curioso fenomeno di trasmissione della voce – telearchitettura? – in diagonale attraverso i 4 angoli del voltone del Podestà proprio lì da Piazza Maggiore, ma questa non è una guida turistica quindi che senso ha continuare in questo elenco di posti e fenomeni bizzarri soprattutto quando le risposte più esaustive le abbiamo in formato mp3 su bolognoise.org.



“La musica è una macchina per sopprimere il tempo”, scriveva Lévi Strauss. Ma se la musica agisce sul tempo congelando l’istante dell’ascolto, sul tempo ad agire è lo spazio; uno spazio in continua trasformazione, vissuto intimamente o creato e ricreato attraverso l’interazione stessa.

Il collettivo Blauer Hase, con il progetto Helicotrema, intende capire quali siano le modalità di ascolto collettivo che è possibile riattivare in una società che le ha viste via via ridursi o scomparire; se l’immaginario in bianco e nero del passato ci riporta immediatamente ad un gruppo di uomini e donne seduti attorno alla tavola da pranzo con lo sguardo fisso sulla radio (il rumore infatti ci spinge ad una particolare torsione del corpo – guardo ciò che sento) o al raduno pubblico al bar di paese per ascoltare insieme la partita, oggi – fatta eccezione per i concerti o per la fruizione passiva della musica a sottofondo nei locali – l’ascolto musicale si è forse irrigidito in una dimensione più che intimista, solitaria: la musica, macchina per sopprimere il tempo, diventa allora anche macchina capace di agire sullo spazio, rimettendone in discussione i bordi e spostandone talvolta i confini sul corpo stesso.



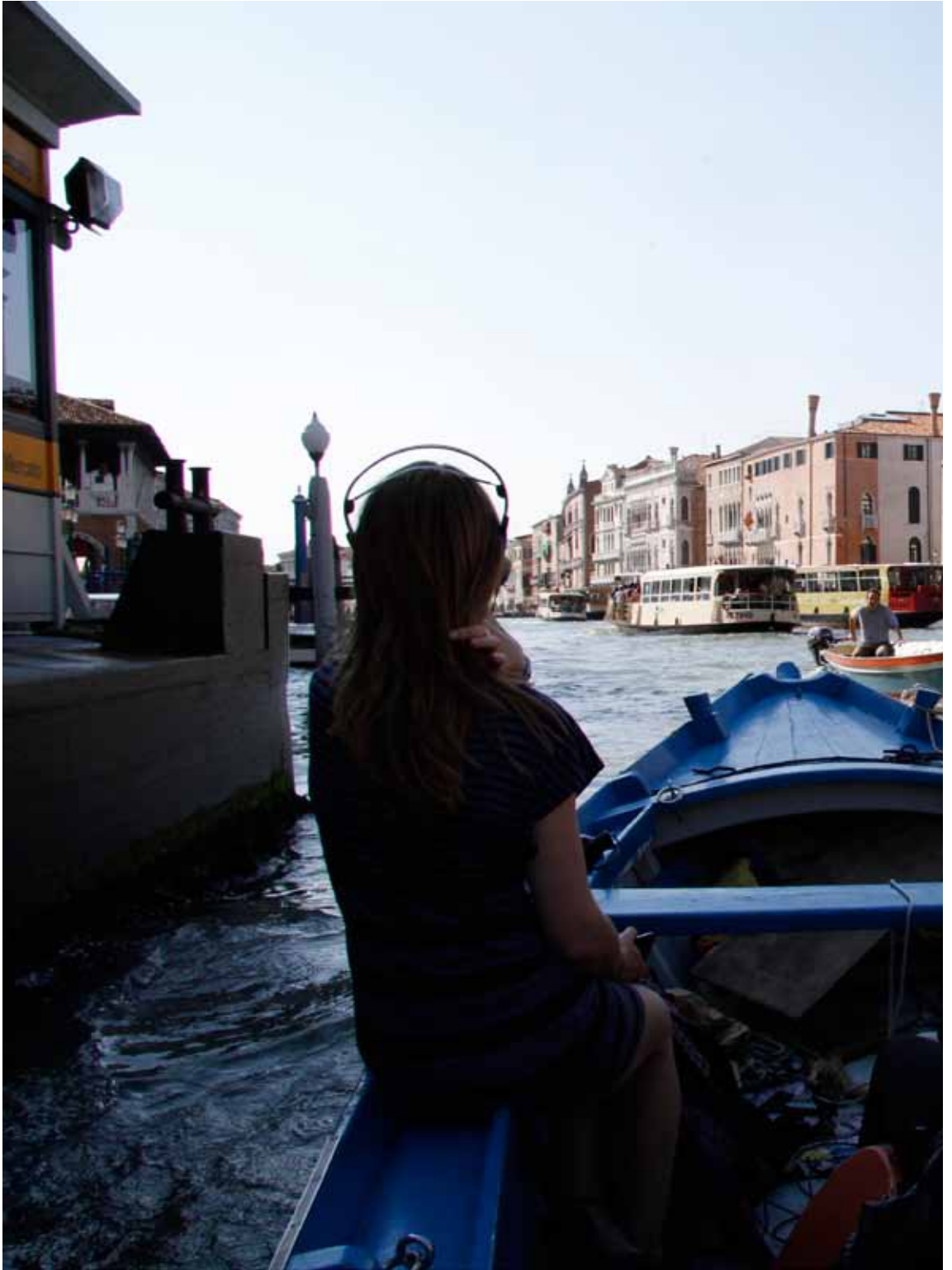
Il progetto Helicotrema, utilizzando le modalità tipiche di un festival di cortometraggi cinematografici e indagando le possibili declinazioni dello spazio su cui ripresentare vecchie modalità di ascolto, intende quindi riflettere – come scrivono i Blauer Hase nel loro sito – sulla morfologia stessa di questo ascolto. Helicotrema si svolge perciò come festival su più giorni in cui il pubblico, libero di posizionarsi all'interno dello spazio scelto, può ascoltare collettivamente una serie di opere sonore di artisti e autori internazionali. Una sperimentazione triplice: sperimentare l'opera sonora, sperimentare l'opera-nello-spazio-condiviso (e dunque con l'altro) e, infine, sperimentare la spazialità stessa dell'opera.

(Mariasole Ariot)

<http://helicotrema.blauerhase.com/>







Adorno, e la territorialità musicale

Claudio Calzoni

Secondo Adorno, nella funzione ideologica della musica (la cui strutturazione parte sempre dall'idea territorializzata in un dato contesto culturale, sociale e psicologico) si può riscontrare un tentativo famelico dell'universale di fagocitare il particolare. Prendendo ad esempio Schoenberg, Adorno rintraccia nello stile compositivo dodecafonico la parabola di una società imprigionata nella propria razionalità¹, ammanettata dalle proprie strutture di pensiero. La dodecaфонia fa tramontare l'impeto progressista e sovvertitore delle avanguardie, incompiendo nell'alba di un'arte meramente rappresentativa. Nell'accordo di note dissonanti viene raffigurata, secondo Adorno, la mesta realtà dell'uomo assiepatò nella propria solitudine,

una solitudine collettiva, ed è quella di cittadini che non sanno più nulla dell'altro. Il gesto dell'individuo solitario acquista la possibilità di un paragone, e diventa oggetto di citazione: l'espressionista esterna la solitudine come universalità.²

Il soggetto dissonante è però fondamento di un processo di significazione che lavora sull'individualità del prigioniero, sull'aspirazione a scavalcare le rigide barricate della propria tumefatta personalità, nel ricomporre i frammenti di un io scisso, alienato, annichilito, estromesso da un'anima che colora le emozioni, che esplode nella positività del senso e della rielaborazione. Che la musica sia lo specchio del territorio psichico del soggetto è cosa che si verifica con maggiore radicalità e completezza nell'idea musicale di Stravinskij, a cui più di tutto preme rappresentare il dramma dell'uomo nella tarda società industriale:

Il sacrificio del proprio sé, che la nuova forma di organizzazione esige da ogni uomo, seduce in forma di passato primigenio, ed è insieme pregno di orrore per un futuro nel quale l'uomo dovrà lasciar perdere tutto ciò per cui egli è quel che è, e per la cui conservazione funziona l'intera macchina del sistema.³

Tale predisposizione psichica è chiaramente identificabile in colui che si avvicina alla musica senza pretese intellettualistiche ma per passatempo, che Adorno colloca tra coloro attraverso i quali si palesa il fenomeno della "ideologia unitaria livellata", emblema della devozione sempiterna alla superficialità dell'architettura compositiva ed emozionale della

Claudio Calzoni è studente di Studi Internazionali presso l'Università di Trento. Approfondisce da tempo teoria e prassi della resistenza, della disciplina e del controllo, attualmente con focus sulle strategie politico-economiche di costruzione mentale della legittimità neoliberista.

claudio.calzoni@studenti.unitn.it

¹ "La razionalità totale della musica consiste nella sua organizzazione totale. Ad opera dell'organizzazione la musica, liberata, vorrebbe ricostituire l'interezza perduta, la forza e la necessità, pure perdute, di un Beethoven. Ma questo le riesce solo a prezzo della propria libertà: e cioè fallisce". Theodor W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, p. 71, Ed. Torino: Einaudi.

² Adorno, *Filosofia*, cit., p. 52.

³ Adorno, *Filosofia*, cit. p. 163.

musica leggera. Questi ascolti, ritiene Adorno, rendono l'uomo morboso, rassegnato alla propria solitudine e all'oppressione sociale, idealizzando un'identità per mezzo della quale sarebbe possibile esprimere la propria autenticità. Abbiamo qui a che fare con l'uomo vuoto, indeterminato, efebrenico, l'indifferente sociale che innalza a virtù atarassica la patologia della normalità:

In sede psicologica è tipica la debolezza del suo io: ospite di manifestazioni radiofoniche, applaude entusiasticamente all'apparire dei segnali luminosi che lo invitano a questo. Ogni critica all'oggetto gli è estranea non meno di qualsiasi impegno intellettuale nei suoi confronti. Scettico solo nei riguardi di ciò che lo costringe a pensare con la sua testa, egli è pronto a solidarizzare con la propria veste di cliente [...] non ha un preciso profilo politico, e si adegua [...] a qualsiasi forma di dominio che

Il borghese cittadino che si reca a teatro per raccontare agli amici di esserci stato, senza sapere che l'opera del compositore di cui si bea deprecava proprio la sua sufficienza e la sua estrema malleabilità acritica...

non pregiudichi troppo apertamente il suo standard di consumatore.⁴

Alla luce di queste piccole brecce nel pensiero di Adorno possiamo concludere che la musica è un linguaggio persuasivo, non privo di concetti e di metafore, a cui l'orecchio non può sottrarsi come al contrario l'occhio, nel suo batter di ciglia, si sottrae sensibilmente alla luce. La musica è una rappresentazione dell'organizzazione sociale nell'orchestra di diversi strumenti che eseguono l'opera polifonica secondo l'egida imprescindibile e la volontà indiscutibile del direttore d'orchestra (metafora che Adorno riprende da Elias Canetti). Tanto nella musica da camera, in cui appare il binomio tra universale e particolare, quanto nel jazz, il solista fa spiccare la propria individualità, sorretto dagli altri strumentisti che ne sostengono il ritmo. Si tratta di figure della "vita offesa": il jazzista bianco che interpreta lo stile poetico della dissidenza e della malinconia afroamericana della segregazione razziale trasformandolo in un baluardo della commercializzazione culturale capitalista; il borghese cittadino che si reca a teatro per raccontare agli amici di esserci stato, senza sapere che l'opera del compositore di cui si bea deprecava proprio la sua sufficienza e la sua estrema malleabilità acritica...

La musica, dunque, è un linguaggio su cui la sociologia deve sapere soffermarsi per intuire come e dove essa possa diventare ideologia, attraverso quali modi conservi e decostruisca, reprima o dissenta, incarceri o liberi. A tal proposito: quale significato può assumere il compulsivo ricorrere allo sballo della notte nelle discoteche delle nostre metropoli e quale assunto richiama la molteplicità sociale alla molteplicità musicale? Come si riconciliano la povertà materiale del musicante dell'Est Europa con la ricchezza spirituale che le note della sua fisarmonica trasmettono alla spedita macchinosità di chi affronta distratto i marciapiedi del lusso tra negozi e ristoranti? Come interpretare il roboare dei motori nell'ingorgo cittadino e la compagnia dell'autoradio nella propria solitudine? Esempi di libertà o prigione, dissenso o repressione?

Questi sono soltanto alcuni quesiti che possono provenire dalla puntigliosa analisi di Adorno e dal clima culturale che ha respirato, dalla sua consapevolezza della tensione di una modernità che si barcamena tra libertà e controllo e in cui spesso a prevalere è l'apparato repressivo da cui egli stesso ha dovuto sottrarsi riparando in America. E sebbene si possa ritenere la resistenza un processo creativamente dinamico (il "verbale segreto" di cui ci parla Scott), biopolitico, che mediante la longitudine e la latitudine deleuziana con cui un soggetto si raf-

⁴Theodor W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, p. 22-23, Ed. Einaudi.

figura ed esprime può fornire al volto del potere il contro-volto del suo superamento, senza incedere nel tremendo ripiegamento su sé stessa dell'impotenza (cui è assuefatto l'individuo rappresentato da Adorno), non ci resta che cogliere l'invito alla profondità del reale, a cui troppo spesso tendiamo l'occhio e poco l'orecchio.



A lighter shade of place. La 'scena' nella popular music contemporanea

**Nicola Bizzaro &
Alessandro Bratus**

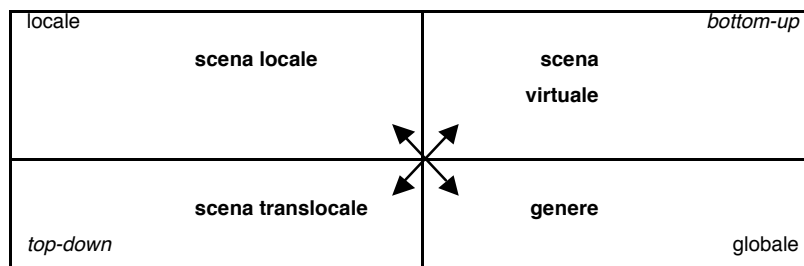
Nicola Bizzaro è musicologo e tecnico del suono. Ha conseguito il dottorato di ricerca presso il Dipartimento di Scienze musicologiche e paleografico-filologiche dell'Università di Pavia (Cremona) elaborando una tesi sulla Musica Concreta di Pierre Schaeffer. Il suo campo di ricerca è il rapporto fra suono, musica, arte e tecnologia nel XX e nel XXI secolo, indagato sia dal punto di vista teorico sia da quello pratico-applicativo.

nicolabizz@yahoo.it

Alessandro Bratus è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Scienze musicologiche e paleografico-filologiche dell'Università di Pavia (Cremona), dove si è addottorato nel 2009. Il suo campo di interessi principale è lo studio della *popular music*, in particolare per le metodologie di analisi della canzone e dei prodotti audiovisivi. Ha presentato i suoi lavori in convegni in Italia e all'estero, pubblicato diversi articoli su miscellanee e riviste specialistiche italiane e internazionali, oltre a monografie di taglio divulgativo e scientifico su Pink Floyd, Bob Dylan, Aphex Twin, Sonic Youth, Madonna, Lars Von Trier.

alessandro.bratus@gmail.com

Nella *popular music* termini come *genere*, *sottocultura*, *tribù* o *scena* hanno ampiamente circolato. Solo l'ultimo ha, più spesso degli altri, mantenuto una forte connessione con le geografie culturali sulla base di discriminanti legate al gusto e al riconoscimento di valore da un punto di vista personale e collettivo. Il termine è stato inteso in senso ampio, declinandolo ora in senso strettamente locale, collegato al riconoscimento dal basso di matrici identitarie, ora come risultato della critica militante attorno a un insieme di fatti musicali riconosciuti come omogenei. Le relazioni più frequentemente presenti nelle riflessioni intorno alla scena — rispetto a *genere* — possono essere riassunte nello schema sottostante, che incrocia la dimensione geografica con quella socio-culturale alla base di tali formazioni discorsive.



L'ambiguità con la quale questo termine è stato impiegato nei *popular music studies* ha anche provocato l'insorgere di atteggiamenti del tutto negativi, culminanti in un rifiuto del vocabolo e nell'adozione del termine *genere* quale contenitore maggiormente utile in termini pragmatici e teorici. Quest'ultimo, infatti, permetterebbe una maggiore flessibilità nel rendere conto delle articolazioni necessarie per descrivere e indagare criticamente le identità collettive legate al consumo e alla scelta dei prodotti culturali (Hesmondhalgh 2005). Non-dimeno, il suo impiego rischia di cristallizzare in una visione assoluta un dinamismo sempre più riconoscibile in molte delle pratiche musicali attuali.

Nel tentativo di riportare al centro del discorso la relazione tra località e oggetto musicale più caratteristica del termine *scena*, vorremmo provare a rileggere le dinamiche discorsive implicate nella sua costruzione alla luce di alcuni fenomeni musicali contemporanei.

La scelta, implicita in questo termine, di mantenere centrale il fattore geografico — inteso, come vedremo, in senso ampio e figurato — si deve, in primo luogo, alla sua maggiore plasticità. Rispetto a *genere*, che ritiene alla sua radice un impeto classificatorio informato da una

visione teleologica di tipo quasi linneano, *scena* sembra poter definire formazioni culturali maggiormente flessibili e disponibili a configurazioni non necessariamente gerarchiche. In secondo luogo, la sua stessa etimologia rimanda a immagini teatrali relative alla costruzione di uno spazio, di una messa in scena che ne sottolinea ancora una volta il carattere dinamico, costruttivo, aperto alla specificazione da parte degli elementi e delle forze più diverse. Scena come spazio, quindi, caratterizzato non tanto come essenziale convergenza fisica, bensì come luogo della rappresentazione. In questo senso è possibile recuperare la dimensione locale quale funzione di un immaginario comune aggregatosi in senso topologico intorno all'immagine proiettata e desiderata da

una comunità reale o immaginata. Seguendo una simile prospettiva, e riprendendo da Schutz (1970) una visione delle costruzioni culturali basata sulla rilevanza e sulla tipificazione, Peter Webb (2004)

Il riconoscimento dell'appartenenza a una scena sembra fondarsi su una necessaria intersezione fra fattori musicali e topologici, non necessariamente coerenti tra di loro e stabili nel tempo

ha proposto un'analisi delle aggregazioni discorsive intorno alla locuzione *Bristol sound*, che procedono dalla selezione di eventi esemplari alla loro cristallizzazione in categorie socialmente condivise.

In un altro caso, ad esempio in una scena come quella del *taqwacore* contemporaneo, ritroviamo suppergiù le medesime dinamiche, che rendono possibile un avvicinamento tra elementi apparentemente inconciliabili, quali la carica iconoclasta dello spirito anarco-punk con la rivendicazione di appartenenza alla religione islamica (Knight 2007). Quest'ultimo elemento non è impiegato in senso regressivo o fondamentalista, ma si lega a un uso sovversivo degli stereotipi generalmente attribuiti ai musulmani nel clima isterico e fobico successivo all'11 settembre 2001¹. Tutto ciò avviene prescindendo totalmente dalla vicinanza fisica o, paradossalmente, dalla presenza di relazioni personali dirette tra i partecipanti alla scena. A livello musicale questo si riflette nell'associazione tra band come Kominas, Al-Thawra, Secret Trial Five e altre, solo lontanamente apparentate dal riferimento condiviso a stili di matrice punk, accomunate dalla attitudine eversiva e ironica con cui affrontano gli stereotipi culturali dominanti tanto dell'Occidente quanto delle loro culture di origine.

Richiamando in causa il concetto di scena come luogo della rappresentazione, siamo ben consapevoli di postulare l'eventuale impossibilità di definire come soli elementi determinanti i fattori linguistici o stilistici di immediata riconoscibilità. Tali aspetti entrano piuttosto in gioco in quanto prodotti di una dimensione partecipativa degli "abitanti" della scena stessa, i quali, collocandosi su un piano dialogico anche fortemente critico nei confronti delle istanze provenienti dalle grandi istituzioni produttive operanti a livello trans-nazionale, tendono a produrre oggetti e comportamenti musicali peculiari. Da un lato, esistono fenomeni squisitamente musicali che, declinandosi sul piano locale come rielaborazione specifica di tradizioni globalizzate, non giungono necessariamente a determinare la presenza di una scena, per come qui la si intende. Cristallizzandosi spesso in *cliché* e stereotipizzazioni, sembrano piuttosto costruirsi come varianti geograficamente determinate di tipizzazioni virtualmente "assolute" in quanto globali: "C'è per esempio una musica latina greca, una musica rock greca, così come esiste un jazz cinese, chiaramente identificabili e differenti dalla musica rock, latina o jazz 'originale'" (Baltzis 2005, p. 144). Al contrario, un esempio tipicamente italiano per il quale si potrebbe usare il termine scena è rappresentato dal fenomeno del cantautorato,

¹ Sui meccanismi di costruzione identitaria di questo fenomeno, si veda Bratus (2012).

tanto quello attuale (al centro anche di una ridefinizione che lo distingue da un mero caso di *revival*), quanto quello storico che ha la sua origine negli anni Sessanta. L'elemento caratterizzante è qui la capacità di assumere un'identità anzitutto attraverso una pratica che incorpora in un medesimo individuo scrittura e interpretazione delle canzoni, resistendo programmaticamente ad altre definizioni restrittive in termini stilistici o musicali. La sua apertura alla molteplicità si esprime non tanto nell'adesione a uno stile definito, quanto nel comune rifiuto per gli stereotipi dell'espressività pop o *mainstream*, facendosi portavoce di istanze che articolano tensioni quali tradizione/innovazione, periferia/centro, campagna/città, dialetto/italiano, solo per citare alcune tra le più ovvie.

Allo stesso modo, formazioni culturali apparentemente trans-locali, quali le cosiddette *club scenes* presenti nei principali centri urbani di tutto il mondo, si caratterizzano per una costante rimediazione fra sollecitazioni eteronome di carattere stilistico, tecnologico, estetico e culturale in genere, e forme di auto-rappresentazione più o meno venate da istanze di anticonformismo, ma comunque sempre capaci di fornire un'interpretazione idiolettica di tali sollecitazioni. A San Francisco come ad Ankara, a Londra come nelle province della Siberia, la *club culture* sviluppa cristallizzazioni sociali a base musicale in cui a fronte di una costante e sempre più rapida evoluzione degli stili e dei tratti stilistici — a fronte dunque della proliferazione di sotto-generi e sotto-categorie — si ravvisa una potenziale stabilità nella percezione collettiva.

Vista alla luce di questi esempi, la scena nel panorama attuale della *popular music* sembra dunque rinunciare alla stabilità in quanto valore delle caratteristiche linguistico-musicali e dei sistemi simbolici referenziali attorno cui si raggruppa una formazione culturale. Al contrario, soprattutto se osservata in chiave sincronica, la scena musicale appare come una costruzione sempre meno legata all'adesione a un'impalcatura di valori avvertiti come distintivi, e sempre più orientata verso una rimodulazione di riferimenti culturali costantemente posti sotto inchiesta. Il riconoscimento dell'appartenenza a una scena, sia dal punto di vista dei musicisti sia da quello della critica e del pubblico, sembra dunque fondarsi su una necessaria intersezione fra fattori musicali e topologici, non necessariamente coerenti tra di loro e stabili nel tempo. Ed è proprio tale disponibilità a includere il mutevole, il fluido, l'instabile e l'effimero a farne concetti ancora utili per cartografare geografie culturali che disegnano mappe continuamente cangianti.

Bibliografia

- Arican, T. (2012), "Dance Culture in Turkey: A Case Study in Ankara and Istanbul" in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 43, n. 1.
- Baltzis, A. G. (2005), "Globalization and Musical Culture" in *Acta Musicologica*, vol. 77, n. 1.
- Bennett A. (2004a), "Consolidating the Music Scene Perspective" in *Poetics*, n. 32.
- Bennett A. (2004b), "Music, Space and Place" in S. Whiteley, A. Bennett, S. Hawkins (eds.), *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*, Ashgate, New York.
- Bratus A. (2012), "When Personal Becomes Collective: Taqwacore's Audiovisual Authenticity and the Actualisation of an Imagined Community" in *Comunicazioni Sociali* n. 3.
- Cohen S. (1991), *Rock Culture in Liverpool. Popular Music in the Making*, Clarendon Press, Oxford.
- Cohen S. (2007), *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*, Ashgate, Aldershot.
- Habeck, J. O. - Ventsel, A. (2009), "Consumption and Popular Culture among Youth in Siberia" in *Zeitschrift für Ethnologie*, Bd. 134, N.1.
- Harrison, A. K. (2006), "Cheaper than a CD, Plus We Really Mean It: Bay Area Underground Hip Hop Tapes as Subcultural Artefacts" in *Popular Music*, Vol. 25, n. 2.
- Hesmondhalgh D. (2005), "Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above" in *Journal of Youth Studies*, vol. 8, n. 1.
- Holt F. (2007), *Genre in Popular Music*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Inglis I. (2009), "Absolute Beginners: The Evolution of a British Popular Music Scene" in D. B. Scott (ed.), *Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Ashgate, Farnham.
- Jetto B. (2010), "Music Blogs, Music Scenes, Sub-cultural Capital: Emerging Practices in Music Blogs" in Mousoutzanis A. - Riha D. (eds.), *New Media and the Politics of Online Communities*, Inter-Disciplinary Press, Oxford.
- Johansson O. - Bell T. L. (eds.) (2009), *Sound, Society and the Geography of Popular Music*, Ashgate, Farnham.
- Kahn-Harris K. (2002), "'I Hate This Fucking Country': Dealing with the Global and the Local in the Israeli Extreme Metal Scene" in R. Young (ed.), *Music Popular Culture Identities*, Rodopi, Amsterdam.
- Knight M. M. (2007), *The Taqwacores*, Telegram, London.
- Krims A. (2000), *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Krims A. (2002), "Rap, Race, the 'Local', and Urban Geography in Amsterdam" in R. Young (ed.), *Music Popular Culture Identities*, Rodopi, Amsterdam.
- Krims A. (2012), "Music, Space, and Place", in M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton, *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, Routledge, New York.
- Murthy D. (2010), "'Muslim Punk' Music Online: Piety and Protest in the Digital Age", <http://bowdoin.edu/faculty/d/murthy/pdf/murthy-muslim-punk-music-online-educational-use-only.pdf>.
- Schutz A. (1970), *On Phenomenology and Social Relations*, University of Chicago, Chicago.
- Stokes M. (1997), "Introduction", in M. Stokes (1997), *Ethnicity, Identity and Music*, Berg Publishing, Oxford.
- Turino, T. (2003), "Are We Global Yet? Globalist Discourse, Cultural Formations and the Study of Zimbabwean Popular Music" in *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 12, n. 2.
- Webb P. (2004), "Interrogating the Production of Sound and Place: The Bristol Phenomenon, from Lunatic Fringe to Worldwide Massive" in S. Whiteley, A. Bennett, S. Hawkins (eds.), *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*, Ashgate, New York.



La musica: una questione di spazio domestico

Dario Lucchesi

Come è cambiata l'organizzazione degli spazi domestici legati alla dimensione musicale in relazione a nuove tecnologie e nuove pratiche di ascolto? L'ascolto della musica è, per una parte degli ascoltatori, un'attività importante, complessa e variegata, non solo legata allo svago e al tempo libero. In questo articolo si tenta di fornire solo qualche linea-guida generale per comprendere le trasformazioni dell'ascolto domestico, senza alcuna pretesa di completezza nell'analisi.

1. La tradizione dell'impianto hi-fi in salotto

Nel corso del Novecento, la musica ha sempre occupato un ruolo importante negli spazi domestici e le modalità di ascoltarla sono profondamente cambiate nel corso del tempo. Ma come sono avvenuti questi cambiamenti? Quali sono le cause e le conseguenze di queste trasformazioni? Le innovazioni tecnologiche e le modalità di ascolto musicale non sono dettate solamente da fattori di mercato o, al contrario, solo dalle abitudini dei consumatori; piuttosto, sia le innovazioni che le abitudini delle persone concorrono nella definizione dell'attuale rapporto tra musica, ascoltatori e spazio domestico.

Con la diffusione di massa della musica in vinile, attorno agli anni Sessanta, i supporti musicali cominciano ad assumere una certa importanza come bene di consumo, divenendo oggetto comune con cui le persone si relazionano. Le evoluzioni successive dell'ascolto musicale domestico si sono spostate verso la ricerca di una qualità del suono sempre più definita; un ottimo esempio della relazione tra tecnologie musicali e spazi domestici è il mondo dell'alta fedeltà musicale che nasce attorno alla metà degli anni Settanta. In questo specifico settore gli ascoltatori, denominati anche audiofili, sono alla continua ricerca della perfezione del suono dei loro impianti domestici creati appositamente sulla base di conoscenze, esperienze acquisite e investimenti. Nel tempo, il fenomeno dell'alta fedeltà musicale è arrivato ad essere "la forma più avanzata e complessa di ascolto musicale a livello domestico" (Magauda, 2012, 45) tanto che per questi ascoltatori la poltrona personale diventa la postazione migliore per l'ascolto, ritenuta alla pari se non meglio, di un concerto dal vivo.

In ogni abitazione ricorrono oggetti musicali comuni e riconoscibili: impianti hi-fi, amplificatori, casse, ma soprattutto i classici supporti musicali come Cd e vinili con copertine ed artwork diventano oggetti di arredamento che colorano gli spazi. È un intero universo simbolico che entra nelle case delle persone: oggetti carichi di significato che superano i contenuti musicali divenendo oggetti da collezionare e da "vivere". Quando la musica è presente in forma materiale, insomma, si vede, si tocca con mano, occupa gli spazi e comunica molto

Dario si è laureato in Scienze Sociologiche presso l'Università di Padova con una tesi sulla relazione tra gli ascoltatori e i dischi in vinile. Suona la batteria con i New Candys, con i quali nel 2012 ha pubblicato un nuovo disco intitolato *Stars Reach The Abyss*.

dario.lucchesi1@gmail.com

dell'individuo e dell'ambiente in cui vive.

Arrivati a questo punto possiamo chiederci: alcuni di questi elementi tendono a perdersi con le rivoluzioni digitali che hanno interessato la musica? È probabile che alcune tecnologie vengano utilizzate sempre meno tendendo così a scomparire a favore di altre che ridefiniscono gli spazi domestici. Attorno all'inizio del nuovo millennio le rivoluzioni digitali hanno portato a una generale riconfigurazione delle pratiche di ascolto della musica. Il personal computer e i nuovi formati digitali hanno decretato un'evidente crisi del Cd come supporto: nasce e si

Anche nelle abitazioni prevale la comodità di utilizzo e della gestione dell'ascolto musicale propria delle nuove tecnologie e della rete

diffonde l'mp3 assieme all'iPod e altri lettori musicali che diventano i principali contenitori di musica, sostituendo i supporti fisici. Più recentemente le nuove possibilità di ascoltare musica con i *social network*, gli *smartphone*, i *tablet*

e i servizi musicali in *streaming* si stanno diffondendo come modalità di ascolto anche nelle abitazioni. In generale possiamo affermare che a partire dal nuovo millennio le continue rivoluzioni digitali e le riconfigurazioni di pratiche di consumo di musica hanno portato a una diversa "filosofia dell'ascolto" (Sterne, 2006).

2. Cambiamenti di spazio: personal computer, digitalizzazione e musica on-line.

Una delle prime conseguenze delle rivoluzioni digitali dell'inizio del nuovo millennio è stata che la possibilità di entrare in possesso della musica desiderata ha superato le possibilità di ascoltarla. Questo grande accesso ai contenuti musicali è iniziato con l'arrivo del computer e della rete internet nelle case. Il pc ha portato un primo importante cambiamento degli spazi domestici in relazione alla musica: in pochi anni questa si è trasferita dagli scaffali delle stanze agli *hard disk*. Il pc sembra indubbiamente ridurre i tempi di ricerca propri dei supporti materiali. In un'intervista, Silvia (23 anni) racconta l'importanza del pc per l'abituale ascolto della musica a livello domestico.

Quando ho il computer acceso è più facile che ascolto la musica su iTunes o YouTube piuttosto che mettere su un Cd o un vinile. Il lettore Cd di camera mia lo uso davvero poco, nel computer è tutto a portata di mano e ben catalogato, oppure su YouTube, là posso trovare tutto quello che cerco, ha semplificato le cose. . .

L'arrivo del pc nelle case è stato il primo passo verso un cambiamento delle pratiche di ascolto e verso l'incidenza che le nuove tecnologie musicali hanno negli spazi domestici. Un aspetto interessante è che il pc non nasce come tecnologia specializzata per la riproduzione musicale; sono stati gli utilizzatori a spingere l'utilizzo in questa direzione. Simultaneamente, la trasportabilità diviene però un'altra caratteristica della musica: avere la propria intera biblioteca musicale in tasca e poterla ascoltare negli spazi che riusciamo a raggiungere cambia anche gli spazi domestici dedicati alla musica. Sempre meno frequenti o meno utilizzati infatti gli spazi costruiti *ad hoc* per l'ascolto.

3. Nuove modalità: la musica in streaming e la conseguenza sugli spazi domestici

Il grande successo di *smartphone* e *tablet* ha portato a ridefinire la fruizione di molti prodotti culturali: informazione, libri, video e dati di altro genere sono contenuti visualizzabili con i nuovi dispositivi. Anche l'ascolto musicale è stato interessato da questi nuovi tipi di fruizione. Nuovi servizi musicali di tipo *community*, come Soundcloud, Spotify, Deezer, AudioBox,

Bandcamp, permettono di accedere a e condividere contenuti musicali. Con questi cambiamenti si affermano nuove tendenze e abitudini di consumo musicale, spaziando tra contenuti e artisti diversi. Ecco l'esperienza di Marco (24 anni):

Alla sera per esempio, in casa, mi capita di stare su facebook e ascoltare qualche link che amici postano sulla loro pagina . . . magari sono gruppi che non conosco e allora, se mi incuriosiscono, ascolto qualcos'altro di loro su YouTube. C'è da dire che spesso mi perdo in altri mille collegamenti . . . La cosa nuova è che lo faccio dal tavolo della cucina, dalla camera, dal salotto, un po' dove mi trovo, sia con l'iPhone che con il pc.

Un sito come YouTube consente di passare da un contenuto all'altro con estrema velocità, spaziando tra canzoni, video, artisti, generi diversi anche grazie alla facilità di collegamenti che il sito permette di visualizzare. L'autore e critico musicale Simon Reynolds parla in tal senso di una facilità a "cedere a una modalità di osservazione distratta e distaccata, a metà tra il navigare e lo zapping" (Reynolds 2011, 91). Il passo dell'intervista a Marco mette inoltre in luce la possibilità di ascoltare musica in ambienti domestici diversi con le medesime tecnologie. Questo aspetto rappresenta probabilmente una delle conseguenze più rilevanti che nuove tecnologie e le nuove modalità di ascolto portano nelle relazioni tra musica e spazi domestici. In un'altra intervista, Eleonora (26 anni) racconta come sia cambiata negli anni la sua esperienza di ascolto:

Intorno ai 17 è arrivato il pc. Creavo da me i miei cd e ascoltavo la musica da lì. A 21 è arrivata la prima penna USB su cui ho caricato i brani, poi è arrivato l'iPod e infine l'iPhone. Ora ascolto la musica e guardo i video contemporaneamente.

Anche nelle abitazioni quindi prevale la comodità di utilizzo e della gestione dell'ascolto musicale propria delle nuove tecnologie e della rete. Stiamo assistendo a un processo di cambiamento che ha interessato oggetti i quali con il tempo sono scomparsi dalle nostre abitazioni e altri che si sono inseriti, contribuendo a dare forma alla nostra quotidianità in relazione agli spazi delle abitazioni.

Come abbiamo visto, fino a un decennio fa l'impianto hi-fi rappresentava la modalità più diffuse per l'ascolto della musica. Ora, con la digitalizzazione e la crescita dell'ascolto online, rimane uno spazio domestico di riferimento basato su una tecnologia specifica? Notiamo che o lo spazio domestico dedicato alla musica viene a coincidere con lo spazio dove è situato il pc, oppure addirittura scompare la necessità di uno spazio preciso, in quanto la musica diventa totalmente trasportabile. Naturalmente l'ascolto dipende però ora dall'accesso alla rete internet. La musica nelle case è presente dove sia possibile connettersi.

Un'ultima osservazione è dedicata alla costruzione dell'identità musicale dell'ascoltatore in relazione agli spazi delle abitazioni. Se vi è stata una progressiva e importante ridefinizione dei contesti domestici in relazione alla musica, si può immaginare che anche la costruzione dell'identità dell'individuo in relazione all'ascolto sia cambiata. L'esperienza dell'ascolto musicale viene costantemente costruita dal rapporto che si crea tra tecnologie, utilizzatori e pratiche di consumo, oltre che dall'importanza degli spazi in cui questa esperienza si costruisce.

Riferimenti

Magaudda, P. 2012 *Oggetti da ascoltare*, Bologna, Il Mulino

Reynolds, S. 2011 *Retromania*, Milano, Isbn Edizioni

Sterne, J. (2006) "The mp3 as cultural artefact", *New Media and Society* 8 (5), pp. 853-870.



Musica dal vivo: coda lunga, eventi last-minute e i nuovi servizi digitali

Arianna Bassoli

Nell'ultimo paio di anni si è parlato di una crescente crisi del mercato della musica dal vivo; sono usciti per esempio in Italia articoli che annunciavano una diminuzione della vendita dei biglietti per i grandi festival come l'*Heineken Jammin'* e l'*Italia Wave*. A conferma di questo trend, è notizia recente che il *Jammin'* quest'anno ha chiuso i battenti. In parallelo, gli organizzatori dei tour mondiali degli artisti *mainstream* si lamentano della crescente difficoltà di riempire gli stadi anche nelle principali città mondiali. Sono questi dunque segnali concreti del fatto che sempre meno gente ama andare a vedere i concerti?

Per rispondere a questa domanda non basta seguire i dibattiti mediatici o le dichiarazioni dei colossi musicali, siano essi etichette, *promoter* o agenzie di *ticketing*. Il mercato della musica dal vivo è molto più complesso di quello che sembra ed è in rapidissima evoluzione. Da quando, qualche anno fa, abbiamo lanciato *frestyl*, una piattaforma per condividere informazioni su eventi musicali, abbiamo raccolto diversi dati su questo mercato e imparato molto anche sul campo.

Al contrario di quello che emerge dai giornali, i guadagni provenienti dagli eventi musicali stanno crescendo di circa 2 miliardi di dollari ogni anno. Il guadagno totale, che nel 2012 è stato di circa 26 miliardi, proviene solo in parte (meno della metà) dalla vendita di biglietti, mentre il resto include la vendita di bibite, cibo, magliette e cd degli artisti e gli ingressi pagati direttamente all'evento. Quello che pochi sanno è inoltre che solo il 10% degli eventi musicali offre la prevendita di biglietti, e che in una città come Roma ci sono circa 400 locali e 1000 eventi in programma ogni mese. Ultimo dato rilevante: la coda lunga sta ritagliandosi sempre più spazio nel mercato; mentre infatti nel 2000 il 90% dei guadagni proveniva dai tour degli artisti *mainstream*, nel 2010 questa percentuale è scesa al 60%.

Anche solo considerando i festival estivi nel contesto italiano, accanto a quelli più grandi, che hanno visto le affluenze ridursi in modo drastico, negli ultimi anni ne sono fioriti tantissimi in giro per tutta la penisola. Festival organizzati con budget limitati, con ingressi a prezzi più che accettabili (si pensi al MIAMI, festival di musica italiana indipendente, che costa trenta di euro per tre giorni) e una rosa di artisti interessanti anche se poco conosciuti. Con *frestyl* abbiamo instaurato partnership con decine di questi festival e abbiamo visto che molti di questi sono riusciti ad attirare migliaia di spettatori e spesso a raggiungere il *sold out*.

Sia le statistiche che la nostra esperienza sul campo dimostrano che il mercato della musica dal vivo è tutt'altro che in crisi, ma sicuramente sta attraversando un cambiamento inarrestabile. Si stanno moltiplicando sia gli eventi che i ricavi, mentre l'affluenza sembra spostarsi

Interaction designer e startupper, Arianna Bassoli ha lavorato al Media Lab Europe come research fellow. Ha un dottorato della London School of Economics in Management of Information Systems, ha fatto parte del *think tank* tecnologico del Ministro Profumo. Ora si occupa full time della sua startup, *frestyl*, un servizio per scoprire e promuovere musica dal vivo.

dagli eventi principali a quelli secondari, più a buon prezzo e con un'offerta musicale più fresca e interessante. Questo significa che anche il consumo della musica dal vivo si sta modificando e sta diventando sempre di più un'abitudine quotidiana quella di andare a vedere un concerto o un DJ anche all'ultimo momento senza averlo programmato in largo anticipo e senza necessariamente conoscere gli artisti in questione. Il concetto stesso di *musica dal vivo* sta diventando sempre più ampio, comprendendo non solo i grandi concerti ma qualunque evento che abbia una componente musicale *live*.

L'affluenza sembra spostarsi dagli eventi principali a quelli secondari, più a buon prezzo e con un'offerta musicale più fresca e interessante

Per progettare la nuova versione mobile di *frestyl* e capire come fornire informazione riguardo agli eventi musicali agli utenti abbiamo condotto un piccolo *survey* a Berlino (dove stiamo per lanciare il

prodotto). Uno dei dati più interessanti emersi è che su 80 persone solo il 10% decide di andare a un evento musicale con più di tre giorni di anticipo; cioè significa che potenzialmente il 90% della popolazione che frequenta concerti prende una decisione all'ultimo momento.

Un servizio digitale che rispecchi tali abitudini di consumo e il cambiamento del mercato della musica dal vivo deve perciò focalizzarsi sulla scoperta di eventi *last minute*. Deve cioè fornire all'utente degli strumenti per scegliere un evento che probabilmente non conosce ma che potrebbe soddisfarlo. Questo è certo un compito molto arduo ma, a conferma che si tratta di una tendenza percepita, ci stanno lavorando già alcune società in giro per il mondo, con approcci diversi.

Yplan per esempio ha lanciato un'*app* a Londra dove vengono segnalati eventi, non solo musicali, per il giorno stesso o al massimo quello successivo. Come incentivo per la scelta *Yplan* offre una selezione redazionale e degli sconti sugli eventi (incentivi noti come *deal*, o offerte). Sempre basato sui *deal* e focalizzato sugli eventi musicali, *Jukely* ha da poco lanciato un'*app* che offre una lista limitata di eventi a New York City, alcune funzionalità *social* e un'integrazione con altri servizi (come *Spotify* e *Last.FM*) per fornire raccomandazioni più specifiche ai singoli utenti. Anche *WillCall* è un'*app* focalizzata sui concerti, che propone, a San Francisco, quattro o cinque eventi ogni sera, spesso non *mainstream*, e le relative offerte.

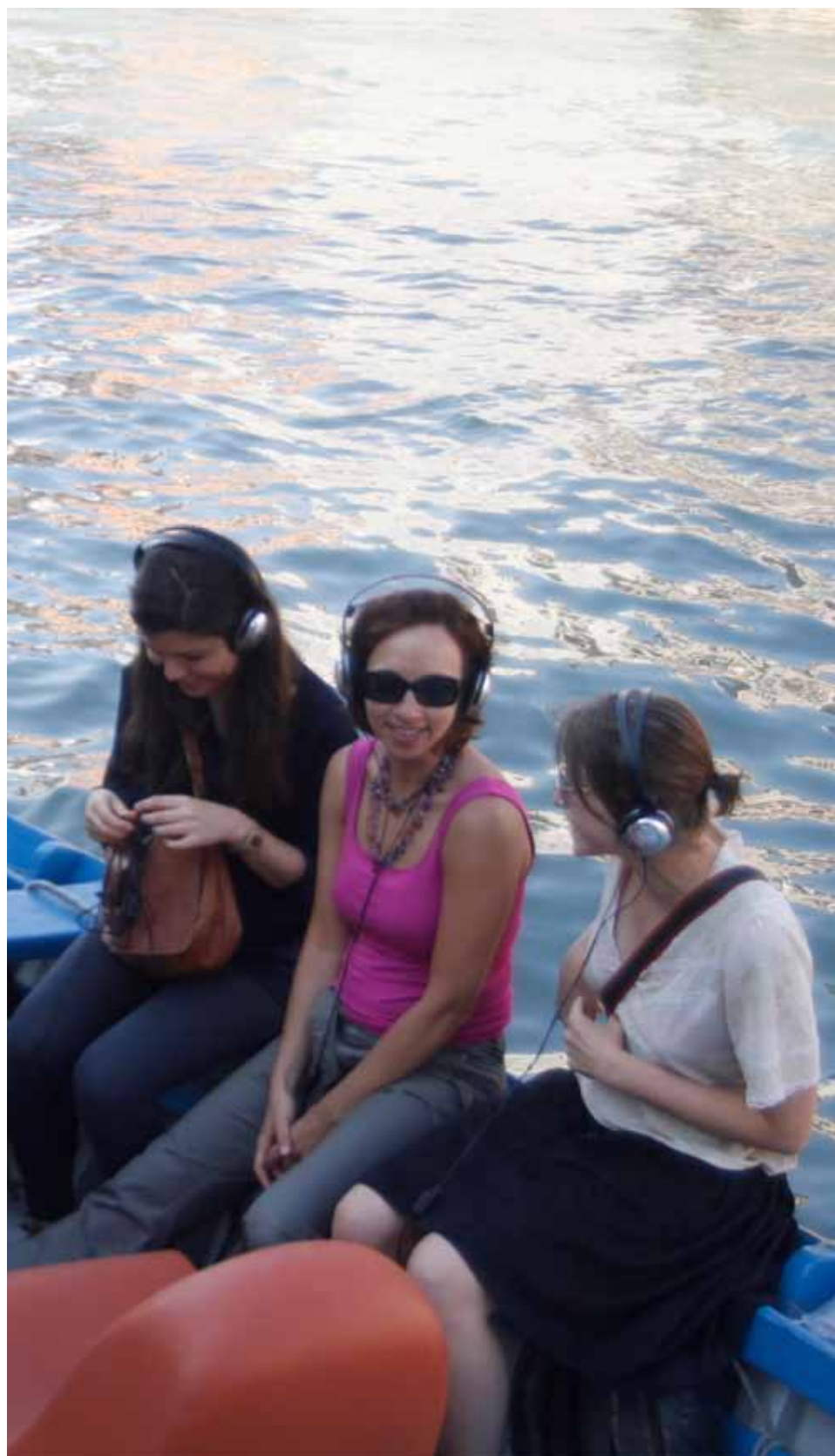
Come queste *app*, anche *frestyl* offrirà delle promozioni sugli eventi. Mentre però spesso queste sono focalizzate sugli sconti sui biglietti, *frestyl* lavora direttamente con gli organizzatori per capire come diversificare l'offerta dei *deal*. Già in Italia abbiamo lavorato con decine di locali, festival e promotori per capire cosa proporre a seconda del tipo di evento e di pubblico. Per esempio, abbiamo visto che per un concerto possono funzionare *deal* come "porta un amico ed entra gratis", "ricevi un download esclusivo della band" o "vinci un *backstage pass*", mentre per un club che propone DJ sono più appropriati *deal* come "vinci un ingresso VIP" oppure "i primi 10 che entrano avranno gratis il cocktail della casa".

Tali incentivi, offerti direttamente dai locali e promotori a loro discrezione, possono contribuire alla scelta finale dell'utente. Essi però non rappresentano l'unico strumento che *frestyl* fornirà per facilitare questa scelta. In base alla nostra esperienza e al *survey* condotto abbiamo infatti concluso che ci sono altri fattori che gli utenti tengono in considerazione per decidere a quale evento andare: le raccomandazioni di persone fidate, la prossimità fisica e la presenza di amici all'evento. Oltre ai *deal* dunque *frestyl* mostrerà sull'*app* le raccomandazioni del giorno dei *trendsetter*, tra cui *blogger* ed esperti di musica, una mappa per scoprire tutti

gli eventi intorno all'utente e la possibilità di vedere dove i contatti di Facebook e Twitter hanno deciso di andare.

Per riuscire a fornire una selezione così accurata e raggiungere una massa critica di utenti, servizi come *frestyl* hanno bisogno di portare avanti uno sviluppo di tipo locale. *frestyl* infatti testerà il suo modello a Berlino, mentre altri modelli vengono testati a Londra, New York e San Francisco. Il successo del modello, che presenta sfide simili ad altri servizi locali come Foursquare, verrà dimostrato dalla capacità di scalare velocemente così da diventare il punto di riferimento a livello mondiale per chi vuole trovare informazioni sugli eventi musicali all'ultimo minuto. *frestyl*, *Yplan*, *Jukely* e *WillCall* si presentano come una versione interattiva e personalizzata dei *magazine* cittadini, come *Time Out* a Londra o *Zitty* a Berlino, che forniscono raccomandazioni e incentivi su eventi locali, con la potenzialità di ridurre i costi editoriali, adattare il prodotto alle esigenze dell'utente e scalare più semplicemente.

Più in generale, si tratta di prodotti che rispecchiano un generale cambiamento di tendenza del mercato della musica dal vivo e delle abitudini di consumo. Un mercato in crescita nonostante l'opinione mediatica, in cui il segmento *mainstream* sta perdendo terreno a favore della coda lunga, mentre il pubblico si indirizza sempre di più verso una scelta degli eventi all'ultimo minuto. Riconoscere e favorire questa tendenza rappresenta ora un'opportunità per i servizi digitali, soprattutto mobili, anche se il modello di tali servizi è tutt'ora in fase di sperimentazione. Sicuramente, come ultimamente nel mercato musicale in generale, gli attori più piccoli si stanno dimostrando molto più sensibili e aperti a questi cambiamenti, mentre i colossi continuano ad arrancare lamentandosi di una costante perdita di profitti. Riuscendo spesso a fuorviare anche l'opinione pubblica, indotta erroneamente a credere che la chiusura del *Jammin'* festival sia simbolica di una generale crisi della musica dal vivo.



Sleep Concert, luogo del suono e del sogno

Massimiliano Viel

Abbiamo con il suono un rapporto ambiguo. Da un lato esso sembra occupare lo spazio come un'architettura in movimento, della quale traccia i confini attraverso riflessioni e risonanze.

Il suono ci inchioda in uno spazio, privato o condiviso, non solo attraverso la qualità e le circostanze del paesaggio in cui siamo inseriti, ma anche attraverso i riti e le pratiche abituali, tra le quali la musica, con cui ci rapportiamo ad esso. Ad ogni spazio, fosse anche solo quello delimitato dai due altoparlanti di una cuffia, corrisponde un'ambiente sonoro in cui si sovrappongono anche dialetticamente pratiche sonore-musicali di costruzione identitaria. E poiché il suono è prima di tutto aria che si sposta, noi lo tocchiamo con il corpo e lo incorporiamo attraverso il respiro, salvo poi restituirlo nelle nuove forme che produciamo con la voce o con i movimenti, le quali a loro volta diventano parte del paesaggio sonoro nel quale ci specchiamo, volenti o nolenti, come un modello del nostro mondo (cfr. Schneider 1970, p. 65).

Dall'altro lato il suono ci muove e, trasformandoci, ci porta in un mondo trasfigurato. Si tratti di trance sciamanica o emotiva (cfr. Rouget 1986), di un sogno ad occhi aperti verso il passato o un mondo esotico (Sorce Keller 2002), oppure semplicemente di modulazione dell'umore o dello stato mentale in genere, il suono, musicale o meno, riesce a strapparci dal "qui e ora" interponendosi tra la nostra interiorità e la percezione di un mondo esterno. Su come ciò sia possibile è stato detto molto, ma siamo ancora lontani dall'aver detto tutto. E questo già a partire dalla distinzione tra suono e musica, poiché non solo l'uso nelle culture non globalizzate del concetto di "musica" in relazione a pratiche affini a ciò che intendiamo per essa spesso non coincidono con quello a cui siamo abituati, ma in alcuni casi non riusciamo nemmeno a trovare pratiche che noi stessi definiremmo "musica" (cfr. Nattiez 1989, p.43 e seguenti). La distinzione tra suono e musica rispecchia dunque quella tra un mondo che si reputa oggettivo, indifferente alle nostre vicissitudini, sia esso quello del mito fondante o quello del riduzionismo scientifico, e il mondo fantasmatico delle intenzioni sedimentate nella cultura, un mondo costretto a sottostare alla circolarità intrinseca al linguaggio o al pudico "tacere" wittgensteiniano.

Le connessioni necessarie tra suono e, secondo i casi, cervello, psiche o spirito, sono inseparabilmente intrecciate a quelle contingenti associate al valore culturale del concetto di musica. Se nella retorica di marketing, ai "battimenti binaurali"¹ del Monroe Institute² viene attribuita

Massimiliano Viel si occupa di musica scrivendo, producendo, studiando e insegnando. È titolare di cattedra presso il Conservatorio di Bolzano e dottorando presso l'M-Node (NABA) del Planetary Collegium, Università di Plymouth. La sua ricerca attuale è volta a sperimentare un'analisi dell'ascolto musicale che possa estendersi allo studio della cognizione in generale. Collabora con Otolab, collettivo di pratiche audiovisive, ed è cofondatore di Sincronie, con cui organizza eventi, laboratori d'ascolto e produce album dal 2002.

info@massimilianoviel.net

¹ Si tratta di una tecnica di produzione sonora che utilizza l'emissione separata sui due altoparlanti di una cuffia di due suoni con altezze molto vicine tra loro in modo da obbligare il cervello ad emettere particolari onde encefaliche (tipicamente le onde alpha, beta, gamma e delta) legate a specifici stati mentali.

² Organizzazione americana che si occupa di fare ricerca sul rapporto tra coscienza e suono, fino a distribuire

un'efficacia "scientificamente certificata" nel trasformare la mente e il corpo, non è chiaro quanto il loro potere de-strutturante e ristrutturante sia piuttosto legato al loro carattere stilisticamente perturbante (nel senso dell'*Unheimliche* freudiano), il quale è invece connesso all'identità culturale dell'ascoltatore. Osservazioni simili sul rapporto tra conosciuto e sconosciuto, identità e spaesamento, valgono anche per la *Muzak*, per il cosiddetto "effetto Mozart" e anche per il metodo terapeutico Tomatis³, per tutti quei protocolli insomma che utilizzano l'ascolto per "muovere" e che possono quindi essere inclusi nella più generica definizione di "musicoterapia recettiva".

Questa duplicità tra la simultanea definizione di uno spazio e il suo abbandono appartiene al suono prima di tutto in quanto esperienza, ma è tipico di ogni manifestazione vitale intesa come cognizione, ad esempio nella relazione tra percezione e memoria. Viviamo tutti i giorni quest'ambiguità nella sua forma più drammatica quando, dopo esserci addormentati, ci svegliamo di soprassalto da un sogno. In quell'istante di sconcerto sperimentiamo la frattura tra un mondo familiare e il mondo spesso distantissimo del sogno, dal quale appunto emergiamo come fosse finito improvvisamente il brano musicale che lo evocava. Sonno e sogno sono qualcosa che conosciamo bene, eppure, proprio come nel caso della funzione psicotropa (nel senso etimologico di "capace di muovere lo spirito") della musica, si è ancora ben lontani dal capirne modalità e articolazione. Dato il parallelismo tra sonno e suono, immediatamente si coglie l'insensatezza di sovrapporre le due esperienze. Quando si vuole dormire, sempre che non si soffra di insonnia, non si vuole ascoltare una musica che rischi di svegliarci, né abbiamo bisogno di suoni per viaggiare negli universi onirici che ci attendono. Per non parlare del fatto che durante la fase del sogno, la cosiddetta fase REM, la connessione uditiva con il mondo esterno è essenzialmente interrotta.

Non la pensava certo così Robert Rich quando, ventenne, iniziò a organizzare nella Bay Area di San Francisco eventi musicali lunghi tutta una notte, nei quali il pubblico poteva sdraiarsi in un sacco a pelo e dormire per tutta la durata di circa nove ore. Si trattava di musica elettronica basata su lentissime dissolvenze incrociate di cicli sonori, i loop, quasi sempre ottenuti da registrazioni di strumenti acustici o suoni naturali – il tutto a un volume estremamente basso. Questi eventi, le cui performance sonore sopravvivono essenzialmente in registrazioni pirata, oltre che nell'album del 2001 *Somnium*, della durata di sette ore, venivano indicati da Robert Rich come *Sleep Concert* – ma è l'autore stesso a sottolineare quanto il termine possa essere fuorviante (cfr. Rich 1996).

L'esperienza insegna che riusciamo a ricordarci facilmente, anche se spesso solo per breve tempo, solo i sogni dai quali ci siamo svegliati, magari di soprassalto. Sappiamo anche che i sogni possono essere influenzati da quello che abbiamo fatto o pensato prima di addormentarci e anche dall'ambiente in cui ci troviamo a dormire. Ecco perché la funzione della musica nello *Sleep Concert* non è quella di facilitare il sonno, bensì quella di svegliare di quando in quando l'ascoltatore in modo da innescare, attraverso un avvicendamento di sonno e veglia, lo sviluppo della consapevolezza di una parte della nostra esistenza che spesso viene sem-

contenuti sonori pensati per scopi precisi come il rilassamento profondo, l'apprendimento rapido, ma anche la terapia del dolore. Per approfondimenti si veda il [Monroe Institute Journal](#).

³ La *Muzak* è un marchio registrato dall'azienda americana Muzak Holdings per indicare un tipo di musica concepito appositamente per essere ascoltato in sottofondo in luoghi pubblici. Con "effetto Mozart" si intende una teoria avanzata negli anni Novanta secondo cui l'ascolto della musica di Mozart stimolerebbe le attività intellettive dell'uomo, ma anche la produzione del latte da parte delle vacche. Infine il "metodo Tomatis" è una terapia psicofisiologica basata essenzialmente sull'ascolto di musica classica – ancora Mozart! – filtrata e trasformata appositamente da uno strumento chiamato "Orecchio Elettronico".

plicemente rimossa, quasi fosse, shakespearianamente, un “sonno di morte”. Si tratta quindi di stimolare l’insorgenza del dormiveglia, cioè dei cosiddetti stati ipnagogici (la transizione dalla veglia al sonno) e ipnopompici (la transizione dal sonno alla veglia), stati in cui la percezione dell’ambiente circostante, per quanto confusa, può inserirsi creativamente nella costruzione onirica.

Se gli stati mentali di transizione sono i varchi per poter “muovere” la coscienza del dormiente, l’aspetto identitario è altrettanto importante. I concetti di *set* e *setting*, introdotti da Timothy Leary negli anni Sessanta per rendere conto degli effetti dell’assunzione di sostanze psicoattive in base alle condizioni circostanti, possono essere utilizzati anche per distinguere i componenti attivi di uno Sleep Concert, in quanto esperienza che implica una psicotropia. In breve: con *set* si intende l’attitudine mentale di chi si avvicina a un’esperienza psicotropica; con *setting* si intende invece l’ambiente in cui verrà vissuta l’esperienza.

Dormire in una sala con altre cinquanta o cento persone è senz’altro un’esperienza insolita e per qualcuno anche poco rassicurante, dunque è importante costruire un setting adeguato

Dormire in una sala con altre cinquanta o cento persone è senz’altro un’esperienza insolita e per qualcuno anche poco rassicurante, dunque è importante costruire un *setting* adeguato. Ciò implica la scelta di un ambiente areato, con una luce soffusa, sufficientemente ampio da permettere al pubblico di potersi accomodare senza stimolare sensazioni di claustrofobia. Anche una premessa iniziale che spieghi brevemente al pubblico cosa succederà e come fruire al meglio dell’esperienza è fondamentale per attenuare la sensazione perturbante (il testo contenuto in Rich 1996 è appunto l’adattamento di una di queste premesse). Ma anche nel migliore dei casi si verificano eventi imprevisi legati ai partecipanti (persone che russano, bisbigliano o che si alzano per bere o andare in bagno) e all’ambiente (possibili rumori di fondo che dipendono dall’ambiente e che possono modulare il sonno e la veglia intrufolandosi così nell’esperienza onirica). Dal punto di vista del *setting*, perciò, è evidente che, proprio per la particolarità dell’esperienza, è necessario che i partecipanti siano disponibili fin dall’inizio a una sperimentazione rilassata volta all’introspezione. Il fatto di radunare molte persone in una stanza con un intento comune, dice Rich, ha la capacità di creare un “ambiente energetico che può contribuire a intensificare la propria esperienza personale”.

Dagli anni Ottanta, Robert Rich non ha smesso di realizzare concerti con un pubblico di dormienti. Altri lo hanno seguito replicando queste esperienze anche in Italia. Non è facile realizzare uno *sleep concert*: la forma proposta non è convenzionale, lo spazio adeguato non è facilmente reperibile, il tipo di performance non è semplice da spiegare e la sostenibilità economica non è garantita. Per questi e altri motivi sono state sviluppate negli anni anche forme di Sleep Concert simili a degli *after hours*⁴ o concerti non-stop di musica ambient. Ma c’è ancora molto da fare: i temi del sogno, della consapevolezza, dell’alterità e del rapporto tra suono, musica e stati mentali sono ben lontani dall’essere stati esauriti dai classici studi sugli stati di coscienza alterati svolti negli anni Settanta, o dalla loro analisi nel paradigma neuroscientifico oggi di moda. Inoltre, il coinvolgimento sempre maggiore in pratiche tecnoetiche⁵

4 Il termine viene qui utilizzato nel senso generico di eventi che superano la tradizionale estensione notturna per continuare la mattina o persino nel secondo giorno.

5 Qui nel senso di coscienza modulata attraverso la tecnologia (da *téchne* e *noetikòs*) e non in quello di etica della tecnologia (da *téchne* ed *éthos*).

può condurre l'utente non consapevole a essere facile preda di soggettivazioni manipolate da dispositivi di potere. Altro rischio è quello di perdersi in una deriva cognitiva postumana che allontana da esperienze come la presa di coscienza del sogno (*lucid dreaming*), le quali consentono di appropriarsi del proprio corpo vivente.

Per questi motivi, l'esperienza dello Sleep Concert rimane ancora oggi un'occasione rara e importante per sperimentare attivamente quella discontinuità tra il "qui e ora" e la vastità dello spazio onirico che il sonno ci impone. Praticato come esercizio di consapevolezza, lo sleep concert consente di opporre alla smaterializzazione insita nelle tecnologie del nuovo millennio il peso specifico di una nuova continuità.

Sleep Concert, place of sound and dream

We have an ambiguous relationship with sound. On the one hand, it seems to occupy space as a moving architecture, tracing its boundaries by mirroring and resonances. Sound nails us in a space, private or shared, not only by the quality and circumstances of the landscape in which we are, but also through the rituals and practices through which we relate to it. For each space – if only the one formed by the two speakers of a headset – there is a corresponding sonic environment, where sound and music practices and identities meet. because sound is basically air in motion, we touch it with our body, incorporate it through breath, only to return it to the surroundings through our voice and movements, which in turn become part of the soundscape in which, willy-nilly, we mirror ourselves as a model of our world (Schneider 1970, p. 65).

On the other hand, sound moves us and, transforming us, leads us into a transfigured world. Whether it's a shamanic or emotional trance (Rouget 1986), a daydream of the past or the exotic (Sorce Keller 2002), or simply a modulation of mood or our mental state in general, sound rescues us from the "here and now", creating a gap between the internal and the external worlds. A lot has been written about this mysterious phenomenon, but we are far from having gained a thorough understanding. The very distinction between sound and music is far from clear: not only non-globalized cultures have a very different conception of music from our own, but in some cases we cannot even find those practices we call music (Nattiez 1989, p.43 et seq.) The distinction between sound and music, then, reflects the one between a world regarded as objective, indifferent to our ups and downs, be it that of the founding myth or that of scientific reductionism, and the world of fantasy and culture, a world submitted to the circularity inherent in language or to the famous Wittgenstein's silence.

The necessary connections between sound and brain, psyche or spirit, are inseparably intertwined with those associated with the contingent cultural value bestowed on music. If the marketing rhetoric attributes to the 'binaural beats' of the Monroe Institute a 'scientifically certified' efficacy in transforming mind and body, it is unclear how their destructuring and restructuring power is connected to their stylistically uncanny (in the sense of Freud's *Unheimliche*) character, which is instead connected to the cultural identity of the listener. Similar

Riferimenti

Nattiez J. (1989), *Musicologia Generale e semiologia*, EDT, Torino.

Rich R. (1996), *The Sleep Concert*, <http://www.rich.com/robertrich/rfaqsleep1.html> (3/2013)

Rouget G. (1986), *Musica e trance*, Einaudi, Torino.

Schneider M. (1970), *Il significato della musica*, Rusconi, Milano.

Sorce Keller M. (2002), *Viaggiare, Viaggiare*, <http://www.marcellosorcekeller.com/critti-sereni/viaggiare-viaggiare> (3/2013)

remarks also apply to Muzak, to the so-called 'Mozart effect', as well as to the Tomatis method of treatment – they hold for all those protocols that use listening to 'move', and that may therefore be included in an enlarged category of 'receptive music therapy'.

The double move that consists of defining a space and simultaneously leaving it belongs to sound as experience. It is typical of every vital manifestation understood as cognition, for example the relationship between perception and memory. Every day we experience this ambiguity in its most dramatic when, after falling asleep, we are abruptly woken up from a dream. In that moment of bewilderment we experience the gap between a familiar world and the remote world of dream, from which we emerge as if its music was abruptly interrupted. Sleep and dream are something we know well, and yet, just as in the case of the psychotropic function (in the etymological sense of 'capable of moving the spirit') of music, we are still far from understanding how. Given the similarity between sleep and sound, we immediately understand the senselessness of superimposing these two experiences. When you want to sleep, unless you suffer from insomnia, you do not play music, for that keeps you awake, nor do we need sounds to travel in the dream worlds that lie ahead of us. Not to mention the fact that during the so-called REM phase of sleep, the auditory connection with the outside world is essentially stopped.

But Robert Rich did not believe precisely so when, in his twenties, he began to organize in the Bay Area of San Francisco all night long music events, in which the audience could lie down in a sleeping bag and sleep for the duration of about nine hours. The music was electronic, based on very slow crossfades of sound cycles, loops, almost always obtained from recordings of acoustic instruments and natural sounds – all at an extremely low volume. These events, whose recordings survive as bootlegs, but also as a 2001 7-hour release by Rich, *Somnium*, were given by its creator the name of *Sleep Concerts* – with a note of caution about possible misunderstandings of the term (Rich 1996).

We can remember easily, though often only for a short time, only those dreams from which we wake up. Dreams can also be influenced by what we have done or thought before falling asleep, as well as by the environment in which we sleep. That's why the function of music in the Sleep Concert is not to facilitate sleep, rather, to awaken the listener from time to time, in order to trigger in him/her the

development of awareness of a part of our existence that often is simply removed, as if it were a 'sleep of death' (Shakespeare). The Sleep Concert thus creates drowsiness, that is both hypnagogic states (transition from wakefulness to sleep) and hypnopompic states (the transition from sleep to wakefulness). For it is in these states that the perception of the surrounding environment, no matter how confused, can creatively match dream constructions.

If transitional mental states enable to 'move the sleeper's consciousness, then identity does matter. The notions of *set* and *setting*, introduced by Timothy Leary in the 1960s to account for the effects of the assumption of psychoactive substances in relation to surrounding conditions, can also be used to distinguish the active components of a Sleep Concert, as an experience which implies psicotropia. In short: with *set*, we refer to the mental attitude of those who approach a psychotropic experience, with *setting*, the environment in which such an experience is lived.

To sleeping in a room with 50 to 100 other persons is certainly an unusual and perhaps also unsettling experience for someone. It is therefore important to prepare a proper setting: an airy room with dim lighting, large enough to allow the public to be able to accommodate without any claustrophobic feeling. A short initial briefing will explain to the public what will happen and how to make best use of the experience. Even under the best conditions, though, unforeseen events related to participants (people who snore, whisper, get up to drink, or go to the toilet) and the environment (background noises which may modulate sleep and wake sneak into and affect the dreamlike experience) are likely. From the point of view of setting, therefore, it is evident that, because of the peculiarities of the experience, it is necessary that participants are open from the outset to a climate of relaxed experimentation aimed at introspection. Luckily, observes Rich, the fact that many people gather in a room with a common purpose creates the premises for 'an energetic environment that can help to intensify personal experience'.

Since the 1980s, Robert Rich has continued to hold concerts for an audience of sleepers. Others have followed his insights, replicating these experiences in other countries, Italy included. It is not easy to make a successful Sleep Concert: since the proposed form is unconventional, adequate space is not necessarily readily available, the type of performance is not easy to explain, and economic sustainability is not guaranteed a priori. For these and other reasons,

over the years new forms of Sleep Concert that look similar to after-hours of non-stop concerts of ambient music have appeared. There is still much to do: the issues of dream, consciousness, otherness and the relationship between sound, music, and mental states are far from being exhausted. Neither the classic studies on altered states of consciousness which took place in the 1970s, nor the analysis carried out by today-fashionable neurosciences have exhausted the issue. In addition, the increasing involvement in techno-ethic practices can lead less attentive user to become an easy prey of manipulations. Still a further risk is to get lost in a posthuman cognitive drift, that carries away from experiences such as the realization of the dream (lucid dreaming), where one

reappropriates one's living body.

For these reasons, the experience of the Sleep Concert still remains a rare and important experience to actively experiment the discontinuity between the "here and now" and the vastness of dream space that sleep imposes on us. Practiced as an exercise in awareness, the Sleep Concert allows listeners to oppose the dematerialization inherent in the technologies of the new millennium, in the name of the specific gravity created by a new continuity.

HELICOTREMA

Festival Audio Registrato

14/15/16 Giugno 2012





lo Squaderno 28
Old and New Music Spaces

edited by // Paolo Magaudda, Attila Bruni & Andrea Mubi Brighenti

Guest Artist //
Blauer Hase – Helicotrema Project



lo Squaderno is a project by Cristina Mattiucci, Andrea Mubi Brighenti and Andreas Fernandez helped and supported by Mariasole Ariot, Raffaella Bianchi, Paul Blokker and Giusi Campisi

La rivista è disponibile / online at www.losquaderno.professionaldreamers.net. // Se avete commenti, proposte o suggerimenti, scrivete a / please send you feedback to losquaderno@professionaldreamers.net



28

In the next issue:
Garbage & Wastes

squade