

Grafismi sonici

di MASSIMO CANEVACCI

La frase: "La musica é un linguaggio universale" è un luogo comune che si sente ancora troppo di frequente.

Murray Schafer (2001:356)

1. panorami acustici

L'ascolto etnografico della musica si configura come *dimenticanza attiva*. Ciò vuol dire che, oltre all'interpretazione e alla costruzione, un approccio antropologico alla musica – un sentire che non si restringe all'orecchio ma che coinvolge l'intero tessuto corporale – è alla ricerca multi-sensoriale di ascoltare l'inascoltabile. Cercare di immaginare quello che ancora non è stato immaginato.

Il sentire musicale verso cui mi dispongo in ricerca è quello che ancora non ho ascoltato né immaginato. Quando incontro o sono invaso da questo tipo di musica, mi trovo dentro un panorama sonoro. *Soundscape*. L'antropologia della musica, quindi, non definisce il suo ambito di ricerca all'interno delle musiche etniche (l'alterità esterna a volte percepita come "esotica", spesso rassicurata come worldmusic) o delle musiche folkloriche (l'alterità interna alla proprio cultura, le tradizioni popolari). Tanto meno contribuisce a continuare la distinzione tra musica cosiddetta "colta" (o classica) dalla musica di massa o popolare.

L'antropologia della musica sconfina.

Affronta le sonate di Beethoven, per capire il senso della morte della dialettica così come ad es. la dispiega l'opera 111 per pianoforte; la musica elettronica di Aphex Twin; oppure il "canto" attraverso cui ogni Bororo (analizzato precedentemente).

Classics di Aphex Twin apre con un mix di didgeridoo, un suono continuo e "cavo" emesso da un soffio che attraversa il lungo ramo di eucaliptus, che si sovrappone a sonorità aliene di matrice elettronica. Questa doppia compulsività – fatta di improvvise accelerazioni reciprocamente alteranti - smuove un tipo di ascolto neutro o tradizionale. Nell'op. 111, Beethoven inventa un ritmo sincopato che sembra uscire da una bettola di New Orleans, per finire in una distesa iterativa su tre note: un addio alla forma sonata e alla dialettica hegeliana, entrambe basate sul canone del terzo movimento che porta a sintesi le opposizioni tesi/antitesi dei primi due movimenti. Infine i Bororo. nelle loro variazioni straziate del dolore, cercano di annullare il potere del morto che ritorna, trasformando il suo teschio (lavato con affetto e attenzione per poi essere dipinto e cosparso di piume) in "opera d'arte" da collocare così pacificata e estetizzata tra gli antenati.

Forme musicali diverse ma tutte attraversate dall'ascolto etnografico che si appassiona per sonorità inedite.

Un'altra figura relativamente nuova di interesse antropologico è quella del *sound designer*: essa esprime un ambito sonico multiplo che si intreccia con la dimensione visuale nel comporre vere e proprie spartiture per il cinema. Ogni elemento sonico è parte costitutiva del panorama visivo-sonoro: disegnato: *disegni-di-suoni* ... Si pensi alla

celebre sequenza in *Apocalypse Now* di Coppola con la "voce solista" degli elicotteri che accompagna la cavalcata delle valchirie di Wagner (elicotteri che *sono* valchirie) insieme a spari di mitragliere leggere, boati di bombe al napalm, grida dei soldati e urla dei feriti. La spartitura di questo testo esemplare del grafismo musicale contemporaneo è quell'insieme di flussi sonici che trasferiti e mixati su nastro producono un *soundscape* esteso in visualscape.

Grafismi sonici ibridi

L'antropologia della musica si interessa dei rumori, dei jingles, dei soundtracks, delle voci parlanti (lo *sprechtingesang* come canto parlato non riguarda solo Wagner, ma anche il rap, le urla dei feriti e la rotazione delle pale degli elicotteri), abolendo le distinzioni canoniche di musica classica, di massa e popolare, alla ricerca di intrecci, scansioni, attraversamenti, mixaggi e ibridizzazioni. La cavalcata delle valchirie in *Apocalypse Now* non è più classica: è ibrida: perché non riprodotta nella sua purezza, ma nelle sue sincretizzazioni sporche con panorami sonici e accelerazioni grafiche. F.F.Coppola e il suo compositore di *sound-designer* dissolvono l'aura delle valchirie e liberano – anziché l'opera tradizionale ripetuta – una nuova filologia sonora che non è più fedele. O meglio, esprime la sua fedeltà testuale solo tradendo l'identità al sempre uguale. Della pura ripetizione. La musica elettronica a volte riesce a rappresentare tutto questo, anche se spesso ignora le commistioni strumentali, gli agglutinamenti timbrici, le distorsioni vocali, le cantabilità rumoriste.

Rumori ambientali, sonorità analgesiche, saturazioni acustiche, pareti timbriche, sprawl dissonanti, ritmi web, compulsioni soniche ...

"Il contributo di John Cage fu quello di sfumare il confine tra musica e soundscape. E per aiutare ad apprezzare la fusione tra musica e suono apriva le finestre della sala (...), dando forma ad un nuovo tipo di ascolto che richiedeva non attenzione, ma disattenzione" (Murray Schafer, 2001:355).

2. musica graffiata

La musica di Beethoven, di Aphex Twin o dei Bororo graffia. È musica che corode ogni sentire noto, musica che estremizza ed eXpande i vortici sonici, con emissione di onde che ancora non sono state ascoltate: questa è musica estrema, miXata a immagini che disturbano la quiete della visione normalizzata. Musica frutto di un sentire estremo, musica in sospensione verso una ricerca che continua.

Il riferimento iniziale ai soundscape è verso Pierre Schaeffer e tutta l'esperienza della *musique concrete* come punto di partenza di un incontro che cambia l'educazione all'ascolto. E l'ascolto di tale antropologia musicale sviluppa un sentire con l'intero corpo in movimento. Un corpo pieno e denso di percettori e ricettori.

Già Adorno affermava che la musica dodecafonica aveva una sorta di missione a modificare costantemente ogni relazione tonale, per cui le varie frasi musicali, appena accennate, dovevano spostarsi sempre verso differenti sonorità compositive. Mentre nella musica popolare, "piacere vale praticamente quanto riconoscere. Per chi si trova accerchiato da merci musicali standardizzate, valutare è diventata una finzione" (1974:10).

Nel grafismo sonico, non solo l'orecchio, ma l'intero corpo è destinato a un'ascolto visionato e visionario che non è più interessato al riconoscere (incasellare le note

dentro schemi arcinoti che placano l'ansia del diverso): bensì ad una sfida costante a sperimentarsi nell'inaudito. Questa musica visuale svolge sonorità inascoltate verso il piacere dell'inesplorato e non del ripetuto. Il panorama musicale come *soundscape* non è un semplice sfondo sonoro, la cui percezione periferica coesiste con la chiacchiera.

Dice ancora Adorno: "la forza di seduzione dello stimolo sopravvive ancora solo dove sono più forti le forze della rinuncia, cioè nella dissonanza, che non ammette di credere all'inganno dell'armonia costituita" (14).

Sperimentare qualcosa che cerca ed esplora l'oltre: non tanto è una rinuncia come ascetica opposizione a ogni armonia sia musicale che sociale, quanto un fluttuare tra dissonanze timbriche raffiguranti l'abisso sonico che intacca il corpo dell'ascolto. Le dissonanze si innestano nel *corpo graffiato*. Grafismi corporei. Dissonanze contro ogni sintesi politica-espressiva e contro ogni banale voluttà auditiva. "Tutto quanto si affaccia in categorie di piacere non può più essere goduto e la *promesse du bonheur* – come qualcuno ha da tempo definito l'arte – può solo trovarsi dove alla falsa felicità è stata strappata la maschera" (Adorno, ibidem).

Eppure lo strappare la maschera alla falsa felicità - sempre conciliativa e sintetica – può innestare dissonanze che producano temporanei piaceri senza felicità costanti.

Una musica eXtrema ricerca attraversamenti sonici che strappano la maschera acustica della banalità riprodotta e conficcano il desiderio nella lacerazione.

Inorganicità del suono.

Desiderio di lacerazione.

Suono lacerato.

Incrementi di sensorialità: velocità movimento: elementi non codificati di linguaggi: interzone perturbanti tra cinema impuro e architetture sonore: attraversamenti, dislocamenti, diaspore: tensioni desideranti: incontri sessuati: rescissione di dualismi: rimescolamenti di differenze: traslochi di concetti.

Sensazioni di materia.

Onde nervose nella carne viva.

Incrementi di sensorialità.

Suoni-corpi. Il suono come corpo nudo. Suono che fruga nella nudità estrema. Pasti nudi...

Una sonica molteplice lavora su sensazioni ritmiche, iterazioni spaziali, frame dinamici, melodie temporali, frequenze somatizzate, cinetiche duplicate, ombre cromatiche, timbricità smarrite, visioni campionate utilizzando indifferentemente canali multisensoriali sonori e visivi e corporali estesi. Velocità movimento.

Elementi non codificati di linguaggi.

Residui sonici

Raschiare l'attrito.

L'attrito, lo stridore, il raschiare tra fonti diverse e soggettività differenti sperimenta l'alterazione: mai e poi mai la banale imitazione. Tra irregolarità ritmiche e timbriche si devono stabilire connessioni composte da *attriti*. L'attrito è un costante scorrere rugoso che modifica, altera la propria superficie. L'attrito è il perdere parti della propria superficie corporale, surriscaldarle, spellarle, scorticarle e farsi così intaccare da tratti alieni per ingerirli, rigenerarli tra i propri spazi-tempi irregolari. Questo *rischiare* e farsi *raschiare* dall'altro sonico non è una garanzia definitiva contro ogni duplicazione impressionista, smielata dai buoni sentimenti assimilazionisti: è una nuda inter-zona ogni volta sperimentata e rinnovata dell'improvvisazione irregolare, disloca-

ta sulle proprie scelte musicali e espressive.

Una celebre frase di Adorno afferma che "forse è stato raggiunto il limite assoluto dello spazio sonoro storico della musica occidentale" (1974:171).

Eppure l'ingresso di una tecnologia digitale e l'espansione verso musiche non-occidentali rende obsoleta questa affermazione. Un'antropologia della musica sperimentale si colloca – transita - lungo questi flussi sonici che alterano il limite. Una sonica eXterminata.

"Suoni-corpi sospesi nell'esitazione che sviluppano tutti i sensi della disgiunzione. Articolazione disgiuntiva, dove i suoni corpi contengono un linguaggio nascosto, l'argomentazione più astratta. Formare un 'corpo glorioso': nulla è più verbale degli eccessi della carne. Suono-corpi che si scontrano che tagliano, che penetrano. Ascoltare è come comporre, restituzione delle sens-azioni che permette quel cammino erratico che è il solo vero scopo del comporre" (Martusciello, 2002:72).

Questa affermazione di Maurizio Martusciello riflette *Metaxu*, il suo gruppo di musica concreta: "Nel *Simposio* di Platone *metaxu* è il demone Eros, il mondo di mezzo fra gli estremi, il luogo dell'oscillazione e della mescolanza oppure, secondo Novalis, il demone della voluttà la quale sovrintende alle nostre percezioni tattili, visuali, uditive" (ibidem). *Metaxu* è musica oscillante e mescolante.

3. **SPRAWL** *is the physical manifestation of modernity* (Betsky-Adigard (2000))

Lo spazio del concerto definisce il suono. Una vecchia fabbrica nella periferia di Roma. Spazi aperti con colonne nude che sostengono l'edificio. Colonne concrete, nel senso di *concret*, un cemento armato che sconcretizza. Una sorta di enorme loft. I *Pan Sonic* stanno su uno dei lati: sono in due e usano i computer come strumenti musicali con una fissità corporale inquietante. Su uno schermo in alto, è proiettato un cubo nero. Come la musica inizia, cingolando tra rumorismi post-industriali, perchè tutto è suono, ogni distorsione timbrica/acustica causata dal gioco delle frequenze - che raggiungono altezze ormai difficili da udire nei CD - produce una distorsione *grafista* del cubo nero proiettato, che può diventare un insieme di fasci neri, un quasi-piatto vibrante, una infinita variazione geometrica costruita di volta in volta dal *pan sonic*. Il rumore-di-suono è forte, panico, a volte fortissimo, è accelerato, raschia ogni possibilità elettroacustica. I due sono come immobili, muovono appena le mani sulle tastiere, il viso impassibile, l'espressione quasi lontana, direi cupa e indifferente allo stesso tempo, il corpo dritto e leggermente piegato sui visori per seguire o inseguire le torsioni timbriche sul display.

Il concerto, dopo un inizio fosco, si avvita nelle ricerche di frequenze sporche, trova tensioni residuali, tenta di placarsi su rivoli acustici elettromagnetici, ma si sente che loro stanno cercando il *climax*. Infatti, in un crescendo parossistico, un diluvio di accelerazioni rumoriste sommerge l'intero loft. Sento tensione e anche qualcosa che ha a che fare con l'angoscia. Forse è la loro angoscia, la cupezza pansonica che arriva dentro il corpo aiutata da frequenze che forano. O forse quel contatto tra agonia e orgasmo cercato da Bataille o Burroughs.

Il quadrato nero si torce fino all'inverosimile, quasi diventando una sottile linea nera che si piega su se stessa, come se il biancore dello schermo si sforzasse di schiacciare ogni vibrazione scura, per portarla all'invisibilità attraverso un'accecante vibrazione sonica. Il *climax* del concerto arriva come un sussulto tenebroso fatto di pre-

cipizi parossistici, sonorità dilatate, residui sconvolti.

I flussi panici e grafici di questa musica sono eseguiti e sentiti corporalmente. Sono somatizzati.

Vale per l'intera musica diasporica quello che Paul Gilroy sente per l'Atlantico nero dove "la contaminazione liquida del mare comportava sia la mescolanza che il movimento" (2003:33): storie translocali, movimenti itineranti (*routes*), avventure extra-nazionali, creatività interculturali, controstorie inventive, sonicità eccentriche

Sradicarsi dalle *roots* come qualcosa di oscuro che sprofonda, immobilizza, lega: che condanna ad un'identità territoriale, razziale, etnica o sessuale in un modo uniforme, determinato da un passato immutabile. Sviluppare un'antropologia delle *routes* come itinerari, viaggi, incroci. Attraversamenti sonici: che inseriscano nel proprio paesaggio timbrico i resti, i residui, le scorie; così come emergono acusticamente tra le fratture dissonanti della metropoli comunicazionale.

Credo che questo sia il contesto contemporaneo non solo della percezione ma anche dell'innovazione di quella che definiamo musica, perché la musica contemporanea o è musica dell'attraversamento, musica del viaggio, dell'itinerario oppure non è. Un itinerario che non finisce come inizia, che non va dallo stesso allo stesso, che non chiude il cerchio filosofico-musicale, anzi, che non stia proprio nel cerchio, nella tradizione armonica che "riconosce".

Etnografie itineranti dello stridore irrisolto.

Non possiamo più affermare che la produzione e l'ascolto della musica contemporanea siano basati sulle radici. Questo tipo di musica è morta, è ripetitiva, è finita. E' *radice cariata*. La mia prospettiva è quella di cercare di lavorare su musiche diasporiche dell'attraversamento sradicante.

E allora, da questa prospettiva, alcuni frammenti delle metropoli contemporanee, così come sono distesi nei rispettivi spazi-sprawl, diventano un laboratorio sonico, proprio perché i concetti tradizionali di città e anche di metropoli sono stati messi in discussione. Una inter-connessione che emerge prepotente e, per chi la voglia ascoltare, assordante, è tra musica, antropologia, architettura. Nei suoi incroci comunicazionali emerge il ritmo dello *sprawl*. Lo *sprawl* è un conglomerato acustico. Esso spezza le radici della memoria. La memoria si riascolta sulla base dell'identico. La *ripetizione* è il suo strumento e la sua etica. Un'aria da ripetere finché non ti sia entrata nel corpo. L'aritmia decomposta dello *sprawl* è *l'iterazione*: che microchipsa l'atonale, delucida nella sua ossessiva pulsazione senza-tempi da *lost highways*.

"We live in a world of sprawl. Everywhere around us, cities are dissolving into concatenations of inhabitants what are spreading throughout what we used to think as nature. The result is a hybrid, human-made landscape. This sprawl is symptomatic of the breakdown of all those fixed organizational and conceptual structures that once established safe frameworks around us. Sprawl organizes itself around attractors. These are the monuments of our new age and include shopping malls, airports and sports stadia. The structure of sprawl is that of the freeways and arterial roads that take up more and more space, invading our sense of place with movement. We inhabit sprawl in increasingly undifferentiated loft-like spaces" (Betsky-Adigard).

Sprawl percorso da mutoidi sradicanti lungo attrattori che compongono suoni figurati.

Suoni figurati.

Grafismi sonici.

Sonica ottica.

Il contesto sonico dello *sprawl* è la nuova metropoli comunicazionale.

Un libro di architettura s'intreccia con le ricerche di antropologia e che non casualmente usa come termine per definire il nuovo contesto metropolitano "spazi ibridi". Gli spazi ibridi sono gli nuovi spazi di nuove sonorità architettoniche e antropologiche. Questi sono gli spazi e gli spartiti degli *sprawl*, di conglomerati sonici e figurati che non hanno inizio né fine. *Sprawl* come architetture/antropologie che si rifanno a moduli estetici che hanno a che vedere e a che "sentire" con musiche spazialmente alterate.

Il rapporto spaziale tra musica/non musica è stato affrontato da Murray Schafer. A suo avviso, "l'astrazione e sterilizzazione della musica occidentale potrebbe essere direttamente legata al passaggio dalla vita in spazi aperti a quella in spazi chiusi" (2001:349). Pur tuttavia, in lui rimane una sorta di pregiudizio sulla cosiddetta superiorità popolare dello spazio aperto come spazio pubblico contro lo spazio chiuso come spazio aristocratico-borghese. In realtà così non è. Un autore così avanzato non coglie le novità delle musiche fisiche contemporanee che, pur stando dentro spazi chiusi (le aree dismesse, vecchie fabbriche ecc.), si espandono verso un oltre cartografico. La techno emessa in un rave non è una chiusura della musica in confronto alla musica di strada più popolare. Al contrario, la techno è incontrollata e incolmata, il suo inquinamento acustico è virale nel senso che intacca ogni assuefazione normalizzata, ogni ecologia della musica compatibile.

Nonostante questo limite, purtroppo diffuso, sul sentire contemporaneo, Murray Schafer svolge una ricca analisi a partire dalla ricerca attraverso *soundscape*:

"La musica prodotta in luoghi pubblici non richiede silenzio, si mescola con tutti gli altri suoni presenti. Spesso non ha né un inizio né una fine, perché ci si passa attraverso, o magari è lei che ci passa accanto. Non cerca pareti di protezione o un pubblico raccolto che l'apprezzi. In termini di consapevolezza sensoriale, potremmo dire che mentre la musica eseguita in concerto incoraggia un ascolto focalizzato (e una visuale focalizzata), la musica all'aperto stimola un ascolto periferico, involontario, in sottofondo" (351).

Rumori ambientali, sonorità analgesiche, saturazioni acustiche, pareti timbriche, sprawl dissonanti, ritmi web, compulsioni soniche ...

Vorrei sottolineare la correlazione tra l'esperienza dello *sprawl* - spazi ibridi, nuove architetture, corpi mobili - e la percezione/produzione di musica innovativa. Musica dei residui. E allora l'ascolto dei *Pan Sonic* (di un suono panico) ridefinisce l'ambito del rumore. I *Pan Sonic* suonano di fisicità del rumore della musica. Qualsiasi macchina, anche quelle autocostruite dai *Pan Sonic*, produce musica, perché - se "tutto" (pan) è musica - solo il residuale è sonico. Percepire il passaggio dalla musica al sonico. Una *fisicità sonica*, il cui senso auditivo non è più ballabile ma è perforante; è un tipo di musica che ti attraversa, ti fora.

Lo sprawl è soundscape forato.

4. alterazione lacerata

A lungo nella ricerca etnografica si è utilizzata l'espressione *stati alterati di coscienza* per indicare i processi rituali attraverso cui in diversi contesti culturali si sperimenta la trance, la possessione o l'estasi; recentemente, qualcuno ha tentato di modificare tale espressione con *stati alterati del corpo*, per significare la centralità materiale del fisico in tali processi. Entrambi mi appaiono obsoleti perché nelle due espressioni si mantiene il dualismo coscienza-corpo, che nella storia del pensiero occidentale ha significato una strategia del dominio caratterizzata dalla classificazione gerarchizzata.

Forse l'espressione *stati alterati* fuoriesce da tale trappola tassonomica per affermare una dimensione fluida, pluralistica, polifonica all'interno dello scorrere dei concetti. Di *concetti liquidi e alterati*. L'alterazione è ricercata da molte culture e le soluzioni che si sono trovate e che continuano a trovarsi sono tra loro profondamente differenti. Perché le culture sono prima di tutto differenti tra loro. Le prospettive universalistiche sono semplificazioni che riproducono il dominio non solo dentro il linguaggio. Al contrario, inserire istanze liquide all'interno dell'alterazione significa intaccare le istanze filosofiche e religiose, psicologiche e politiche basate sul principio di identità.

Alterare - inserire l'*altro* dentro il singolo soggetto - significa che l'io non è più un'istanza unitaria, compatta, omogenea, bensì che l'io si può pluralizzare al suo interno. Farsi scorrere il plurale dell'io significa rischiare la moltiplicazione degli "ii", farsi scorrere l'altro dentro. Significa configurare gli "altri" interni. E allora l'alterazione - come ricerca dissonante e dislocante dell'io - afferma la visione di *rischiare e raschiare lo stridore del viaggio lacerato* contro o, meglio, oltre il potere stabile dell'identità.

L'alterazione, infatti, è lacerazione, è frattura, è sofferenza: si può incorporare l'altro solo in quanto si patisce una "alterità-altra" già nel proprio io interno. E questa *alterità-altra* è una asistemica catena semiotica - una *extrasistole dell'io* - che connette divisioni ecologiche che normalmente sono separate: umano, animale, vegetale, inorganico si possono "assumere" (o "calare") in un farsi carne, pelle, ossa. *Mente ecologica*. Dilatazione esterna dell'io lungo i canali dove viaggia la comunicazione. Musica.

In molte culture, il controllo sulla "normalità" quotidiana risulta essere insufficiente di fronte a malattia, morte, passioni, disastri (si riascolti il pianto Bororo). Da qui le invenzioni di multiformi pratiche rituali - che ruotano intorno all'alterazione di un ben determinato soggetto all'interno di una cultura - come ultimo, disperato tentativo di controllare lo strapotere della natura. Tale soggetto è ritualmente alterato in quanto assume tutte le varie alterità incontrollabili esterne e le trasforma - *viaggiando* - in interne. "Assume" il male senza controllo della natura e lo trasforma in corpo. In suo corpo. E dentro questo suo corpo "cala" il fiore del male, il cuore di tenebra o il pasto nudo.

A tal fine, in genere si distingue la *trance* dalla *possessione*: semplificando, la prima è maschile, nasce tra cacciatori e raccoglitori, è individuale; la seconda è femminile, nasce tra agricoltori, è collettiva. L'una è "asiatica", l'altra "africana". Purtroppo, nelle rispettive diaspore queste articolazioni si sono sia ulteriormente differenziate che incrociate in moduli tra loro molto diversi. Il sincretismo ibridizza anche l'alterazione nella transe e nella possessione.

Applicare in modo identico queste pratiche rituali alterate a un soggetto occidentale o in ogni caso alieno rispetto a quel contesto etnico - come è stato teorizzato da alcuni ricercatori italiani e francesi - è superficiale e impossibile. Tutto ciò ha generato una serie di gravi fraintendimenti. Sperimentare lo stato alterato all'interno della cultura siberiana (o replicarlo al di fuori) dovrebbe basarsi su una lunga permanenza in quel contesto, in cui si perde ogni relazione con la propria identità precedente e sostituirla con un'altra del tutto nuova.

Un certo cinema ha diffuso queste pratiche per rendere eroe sempre e solo l'uomo bianco occidentale e trasformare in paesaggio ecologico o passaggio rituale la sua permanenza nelle culture etniche.

Questa visione assimilazionista (e molto romantica) non è praticabile secondo la ricerca antropologica. E' uno scimmiettare l'altro che si può basare sull'idea di una

“natura umana” universale, identica in ogni contesto e in ogni tempo, per cui basterebbe spostarmi nello spazio-tempo per rientrare in qualcosa che mi appartiene su una base archetipica. Ma tutti questi approcci basati su universalismi, assimilazionismi, archetipicismi sono quanto di più falso, etnocentrico, totalizzante e dominante prodotto da una certa cultura occidentale, contro cui si è sempre indirizzata la ricerca etnografica sul campo.

Un *rave* nelle metropoli non produce alterazione sciamanica nè possessione alterata. Al contrario, ciascun partecipante al *rave* può costruirsi la sua *differenza* sperimentando un'alterazione che eviti trappole come la ketamina e affini.

Nessun “alterato” delle nostre metropoli può rivivere il viaggio sciamanico. Se non come polverosa metafora senza alcun senso e piena di fraintendimenti; o, peggio ancora, come diffusione di un'igienica *new age*. Ma una volta fatta questa precisazione contro ogni risorgente romanticismo e ontologismo, tutto è possibile.

La musica da sola - come le “sostanze” - non produce alterazione sciamanica. Entrambe possono modificare le percezioni e le visioni solo se calate all'interno di un contesto dentro il quale ci si aspetta - culturalmente e psichicamente - quelle risposte “devianti”. E' solo grazie al potere dei simboli e dei rituali socialmente condivisi che l'io può iniziare il suo viaggio. Fuori da questo contesto - sedimentato corporalmente da sovrapposte tracce mnestiche - si realizzano solo penose esperienze o al meglio frustranti autoconvinzioni.

Le alterazioni sciamaniche non possono replicarsi in contesti “altri”, pur tuttavia le ricerche su tali pratiche possono favorire il rinnovamento sulle proprie alterazioni qui ed ora a partire dall'affermazione di una differenza profonda e non da una identità di superficie. Infatti, parole quali “spirito, magia, ritmo” hanno un significato diverso tra gli sciamani e, nella loro *traduzione*, si produce sempre un eccesso di *tradimento*: un'assimilazione linguistica dentro il nostro ordine del discorso. E questo vale anche per concetti come “transe, possessione, alterazione”.

Il tremore dei sonagli, del tamburo, del corpo è anche tremore delle molte animalità, vegetalità, cosalità che lo sciamano sperimenta e che ha imparato ad alterare incorporandole. Cioè facendole diventare suo corpo. Nella mia esperienza nel *candomblé* in Brasile, la persona posseduta non sostituisce il proprio io con quello della sua divinità: vi è come una rischiosa coesistenza nell'io tra più soggetti. La possessione non è sostituzione, bensì moltiplicazione e coabitazione. Un coabitare l'io con l'altro: e l'altro-alterato è il sacro vestito o travestito in ogni suo aspetto umano-animale-vegetale-minerale ecc. Da qui quel mix di piacere e sofferenza che ne segna la sua esperienza. Orgasmo e agonia.

Rompere la divisione classificatoria tra i vari mondi e tra i vari io: questa la sfida che lancia l'alterazione. Ma questa sfida dell'alterazione non deve andare verso irrazionalismi archetipici, repliche mistiche, identificazioni estatiche. Al contrario, essa può ripensare - in modo ibrido e non identitario - l'improvvisazione e l'innovazione spontanee come disequilibrio delle energie: riflettere e ricreare le modalità in cui uno sciamano può fare uso del disorientamento e dell'ambiguità: sentire *l'irregolarità delle gocce di pioggia*. Il tempo musicale come gli spazi mentali accelerano e rallentano al massimo la caduta delle gocce. E la “registrano” come corpo-pieno-di menti e di ritmi.

Infatti, quello che si può intendere come musica riguarda il suono, il rumore e il silenzio – la visione e il visore. E il rapporto sperimentale tra antropologia, musica, grafismi nasce anche da inquiete moltiplicazioni.

Un'etnografia musicale e visionaria propone di sperimentare l'attrito tra diverse

culture musicali. Attrito, stridore, raschiare fonti soniche diverse può significare sperimentare l'alterazione: mai e poi mai la banale imitazione delle culture eurocentricamente definite "tribali" .