ECATORF Y CUERDAS… Y *ROJO*

ECATORF Y CUERDAS… Y *ROJO*

SERGIO FEDELE

Abstract (IT): L'articolo è diviso in due parti. a) Prima parte (1.-7.). A 5 anni dal suo completamento, l'ecatorf si affianca a un trio (atipico) d'archi. Ecatorf y cuerdas è il nome di questa recente formazione. Un primo esito è Rojo di cui viene pubblicata qui la partitura e un breve commento. Ma prima di parlare di Ecatorf y cuerdas, viene raccontato l'ecatorf, la sua natura, le formazioni a cui ha dato vita o a cui partecipa. Di Mimesis e certamen, scritta per l'Ecatorf Trio si pubblica la parte relativa all'ecatorf. b) Seconda parte (8.-12.). Qual'è l'ambiente odierno in cui abitano i suoni e la musica? Partendo dall'alienazione acustica, dalla frattura fra uomo e natura, (e da quella implicita tra Società dello Spettacolo e ricerca artistica); attraverso i testi di Schafer, Mâche, Sueur, si guarda a un mondo dove la musica umana è solo una delle tante musiche suonate da innumerevoli esseri viventi nel cosmo, alla biofilia si affianca l'audiobiofilia. Avere coscienza della sonosfera è un passo indispensabile per farne parte consapevolmente, in una società prigioniera del profitto e della merce neppure i suoni e le musiche possono essere liberi e liberati, ma a questo aspirano, a questo aspiriamo.
Parole chiave: Ecatorf, Infrabassi, Transizione, Alienazione, Audiobiofilia.

Abstract (EN): The article is divided into two parts. a) Part One (1.-7.). Five years after its completion, the ecatorf has joined forces with an (atypical) string trio. Ecatorf y cuerdas is the name of this recent formation. One of its first results is Rojo, the score for which is published here, along with a brief commentary. But before discussing Ecatorf y cuerdas, we discuss ecatorf, its nature, and the formations it has created or participated in. The section on ecatorf from Mimesis e certamen, written for the Ecatorf Trio, is published here. b) Part Two (8.-12.). What is the current environment in which sounds and music inhabit? Starting from acoustic alienation, from the fracture between humanity and nature (and the implicit fracture between the Society of the Spectacle and artistic research), through the texts of Schafer, Mâche, and Sueur, we look at a world where human music is just one of the many forms of music played by countless living beings in the cosmos, where biophilia is joined by audiobiophilia. Awareness of the sonosphere is an essential step towards consciously participating in it. In a society captive to profit and commodities, not even sounds and music can be free and liberated, but this is what they aspire to, this is what we aspire to.
Keywords: Ecatorf, Infrabass, Transition, Alienation, Audiobiophilia.

ECATORF Y CUERDAS… Y *ROJO*

SERGIO FEDELE

1. Ecatorf

Lo strumento a fiato che dà nome al quartetto è il frutto di lunghi anni di studio, progettazione e costruzione. È uno strumento subcontrabbasso (e infrabasso) che scende una decima sotto il controfagotto (o sotto l'ultima nota del pianoforte). Esiste al momento in un unico prototipo, ed è stato presentato la prima volta al *31° Festival Internazionale di Musica Angelica* a Bologna nel 2021. Venne eseguita in solo la composizione *Le melancolie di Tifeo*. Il cd omonimo (uscito l'anno successivo a cura di Stefano Giust per *Setola di Maiale* SM4400), che riporta la registrazione del concerto, è stato segnalato tra i migliori cd dal vivo prodotti nel 2022 dalla rivista *The New York City Jazz Record* (cfr. n. 249, January 2023, p. 23). Per una descrizione dettagliata dello strumento rimando al sito: sergiofedele-ecatorf.it. e all'articolo *Gli strumenti tradizionali e la materia sonora* (https://www.roots-routes.org/anno-15-n-49-settembre-dicembre-2025-rumore./) L''anatomia' e la 'fisiologia' dell'ecatorf congiungono le caratteristiche dei legni (ancia e bocchino da clarinetto contrabbasso) con quella degli ottoni (suoni uscenti tutti dalle campane, coulisse, valvole a chiavi).

2. Paesaggio e viaggio acustico

a) L'ambito subcontrabbasso e infrabasso è una zona della nostra percezione inedita, difficilmente si ascoltano suoni – tanto meno acustici e non manipolati elettronicamente – sotto l'ultimo tasto del pianoforte comune (27.5 hz.). La soglia

dell'udibile, comunemente delimitata tra i 16 e i 20 herz, è confutata dall'ecatorf che scende sotto gli 11 herz; semplicemente non ci sono strumenti che navighino a quelle profondità, perciò tali limiti sono convenzionali. La musica contemporanea già da un secolo ha eliminato un'altra convenzione – estetica questa e non fisiologico-acustica – quella che separa il suono dal rumore.

b) Un'altra caratteristica inedita dello strumento è la combinazione della coulisse con l'ancia. La doppia coulisse si combina a 3 valvole a rotore, consentendo l'esecuzione tra fondamentali e armonici di 5 ottave. L'escursione dei glissandi è più ricca e complessa di quella del trombone e va – a seconda del registro – dalle terze alle seste.

c) L'escursione agli armonici, che avviene attraverso i portavoce, come negli strumenti ad ancia, consente il facile accesso alle 12e ma anche alle 17e, da qui la notevole estensione 'ordinaria' dello strumento.

d) L'ecatorf è dotato, non per vezzo ma per necessità strutturale, di tre campane. Ognuna di esse veicola un diverso registro di suoni fondamentali e di conseguenti armonici. Tre campane che diversificano il timbro, consentono una schoenberghiana Klangfarbenmelodie, ed essendo collocate in punti diversi, 'spazializzano' il suono.

3. Ecatorf o della Transizione

Se passiamo dall'aspetto organologico a quello 'semantico', (o anche, come osserverebbe Pirsig, passando da ciò che l'ecatorf 'è' a ciò che l'ecatorf 'significa'[1]) va precisato che il termine 'ibrido' con cui io stesso ho, a volte, definito lo strumento, non va equivocato: ibrido è anche il sassofono, Adolphe Sax combinò l'ancia semplice

[1] Cfr. Robert M. PIRSIG, *Lo Zen e l'arte della manutenzione della motocicletta*, Adelphi, Milano, 1982, p. 60.

del clarinetto al tubo conico delle ance doppie (oboe, fagotto), ma i primi tentativi in questo senso risalgono ai primi dell'Ottocento.

D'altra parte non si può negare che lo strumento si trova al crocevia tra gli ottoni e le ance: ancia semplice come il clarinetto, tubo cilindrico come clarinetto e tromba/trombone. Uso sistematico e strutturale delle valvole a rotore come alcuni ottoni (tromba, trombone non a coulisse, flicorni, corno francese).

Volendo essere puntigliosi sarebbe al crocevia anche tra gli ottoni, dato che l'uso dei rotori, come dicevo, non è sussidiario come, ad esempio, nel trombone tenor/basso, ma sistematico. Così, mentre la coulisse lo apparenta al trombone, tale uso dei rotori lo apparenta a tromba trombone flicorni a pistoni o a rotori, corno francese.

Sarebbe piaciuto a Charles Fourier:

> Se si tratta di una pianta bastarda, come il cotogno che non è né pera né mela, il suo gruppo viene collocato tra due Sette a cui serve da elemento di connessione. Questo gruppo del cotogno è avanguardia della Setta dei peri e retroguardia di quelle dei meli. Si tratta di un gruppo risultante dalla commistione di due generi, di una transizione dall'uno all'altro, che si incorpora alle due Sette. Come tra le passioni ci sono delle tendenze bastarde e bizzarre, così vi sono dei prodotti misti che non appartengono a nessun genere. L'ordine societario trae partito da tutte queste bizzarrie e sa valersi di tutte le passioni possibili e immaginabili, perché Dio non ne ha creato nessuna di inutile[2].

[2] Charles FOURIER, *Teoria dei quattro movimenti*, UTET, Torino, 1972, p. 587 e cfr. p. 591; cfr. Charles FOURIER, *Théorie des quatre mouvements et des destinés générales* ecc., J.J. Pauvert, Paris, 1967, p. 235 e cfr. p. 90. Si veda anche: *Cenni sul neutro passionale e sull'eccezione* in Charles FOURIER *Il nuovo mondo amoroso*, tomo primo, ES, Milano, 1999, p. 59 e ss.; cfr. Charles FOURIER *Le nouveau monde amoureux*. Manuscript inédit, texte integral, Editions Anthropos, Paris, 1967², p. 5 e ss. Interessante in quest'ultima opera, anche l'analogia con la musica quando parla della 'sensibile' come perno per le modulazioni o quando critica il temperamento equabile, vedi per l'ed. italiana pp. 64-5, per l'originale p.11.

A passi come questo si applicano le brillanti osservazioni di Roland Barthes:

> ***La nocepesca***
>
> C'è sempre, in qualunque classificazione di Fourier, una parte riservata. Questa parte viene chiamata con nomi diversi: passaggio, misto, transizione, neutro, banalità, ambiguo […]: è l'ottavo di ogni collezione. Questo ottavo […] è la parte legale dell'errore.[…]. Solo, siccome in Fourier si tratta sempre di un *calcolo di felicità*, l'errore è immediatamente etico: quando la Civiltà (aborrita) «s'inganna» (sul proprio sistema), produce la felicità: l'ottavo rappresenta quindi in Civiltà, le persone felici. […]
>
> La nocepesca, che è una di queste Transizioni, ammortizza l'opposizione della susina e della pesca, come la cotogna ammortizza quella della pera e della mela: fanno parte dell'ottavo di questi frutti. Questa parte (l'ottavo) è scandalosa perché è contradditoria: è la classe in cui si riversa tutto ciò che tenta di sfuggire alla classificazione; […] essa collega i regni, le passioni, i caratteri; l'arte di impiegare le Transizioni è l'arte principale del calcolo armoniano: […] cifra stessa del *gioco*.
>
> Ci sono ambigui in tutte le serie: la sensitiva, il pipistrello, il pesce-volante, gli anfibi, gli zoofiti, il saffismo […]. È transizione […] tutto ciò che è duplicità di contrari, congiunzione di estremi, e può in tal modo prendere per forma emblematica l'ellisse, che ha un fuoco duplice.
>
> Le Transizioni hanno, in Armonia, un ruolo benefico; per esempio, impediscono la monotonia in amore, il dispotismo in politica: le passioni distributive (la composita, la cabalistica, la sfarfallante) hanno un ruolo di transizione («ingranano», assicurano i mutamenti di «oggetti»); dato che Fourier ragiona sempre in contromarcia, ciò che in Armonia è benefico procede necessariamente da ciò che è screditato o represso in Civiltà[3].

[3] Roland BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Einaudi, Torino, 1967², pp. 95-7. Ed. originale *Sade, Fourier, Loyola*, Editions du Seuil, Paris, 1971. Il saggio su Fourier apparve per la prima volta parzialmente con il titolo *Vivre avec Fourier* in «Critique», n. 281, ottobre 1970.

Ma la Transizione nell'ecatorf è anche quella tra l'udibile e l'inudibile, tra la zona subcontrabbassa e quella infrabassa (zona, peraltro, delle onde cerebrali: 'gamma', 'beta', 'alfa'…).
Lo stesso nome Ecatorf allude, congiungendoli, a personaggi mitici assai lontani tra loro – la triforme (l'ecatorf ha 3 campane…) dea lunare Ecate, la discesa e risalita dagli inferi di Orfeo –. Entrambi hanno però nel loro mito aspetti che richiamano il 'passaggio', il 'transito', anche fra gli opposti.

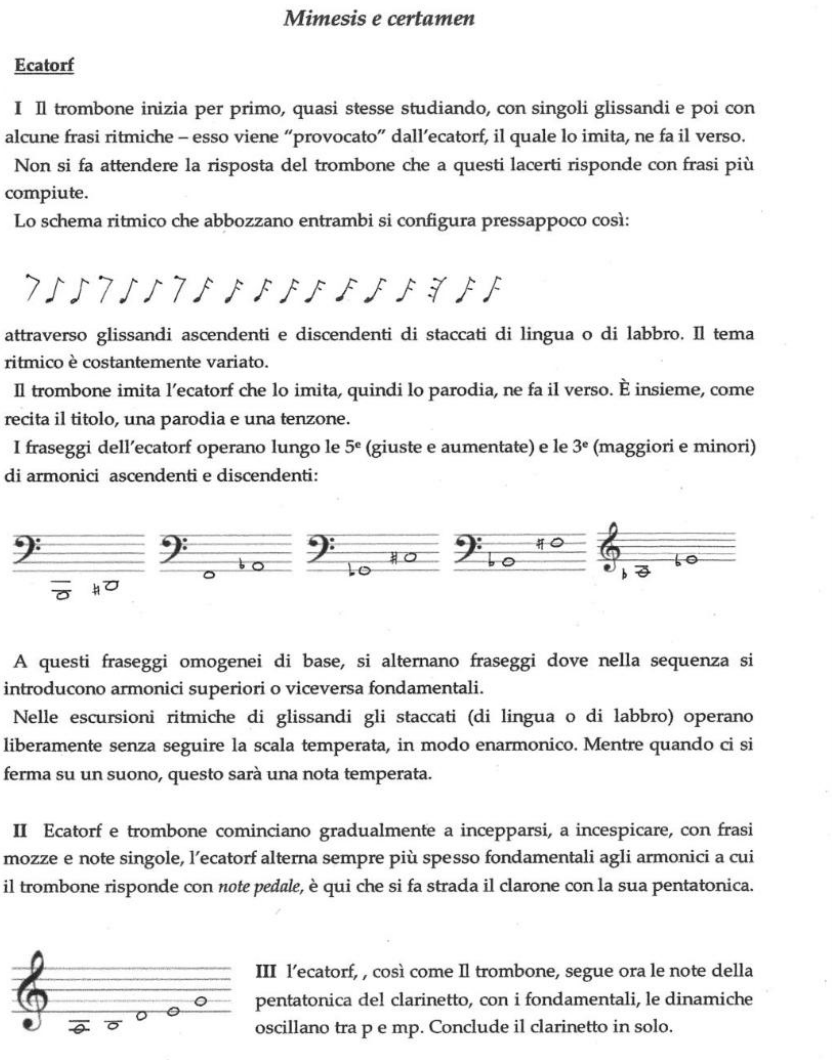
4. Ecatorf Trio

Nel trio l'ecatorf si confronta con gli strumenti da cui, per così dire, gemina la sua composita struttura: il clarinetto, il trombone e la tuba.
Il trio è composto da Francesco Bucci a trombone e tuba, e da Piero Bittolo Bon, clarinetti e flauti.
Mimesis e certamen è il primo studio di questa formazione. E, non a caso, presenta un iniziale confronto parodico tra trombone ed ecatorf; nella partitura – in parte 'narrativa' – si dice:

> il trombone inizia per primo, quasi stesse studiando, con singoli glissandi e poi con alcune frasi ritmiche – esso viene "provocato" dall'ecatorf, il quale lo imita, ne fa il verso. Non si fa attendere la risposta del trombone che a questi lacerti risponde con frasi più compiute.[…] Il trombone imita l'ecatorf che lo imita, quindi lo parodia, ne fa il verso.

È insieme, come recita il titolo, una parodia e una tenzone. La parodia si trasforma in un battibecco che diventa un diverbio. In alto il clarinetto volteggia con roteanti velocissime spirali che dall'acuto si vanno rasserenando verso il grave, prendono la forma di una scala pentatonica calmante i due contendenti i quali, assimilandosi al

clarinetto, si placano finalmente. Conclude il clarinetto sulle note gravi della pentatonica. Una versione di *Mimesis e certamen* si può ascoltare in Ecatorf Trio *Benthos,* Setola di Maiale (SM 4980, 2025).



Mimesis e certamen

Ecatorf

I Il trombone inizia per primo, quasi stesse studiando, con singoli glissandi e poi con alcune frasi ritmiche – esso viene "provocato" dall'ecatorf, il quale lo imita, ne fa il verso.
Non si fa attendere la risposta del trombone che a questi lacerti risponde con frasi più compiute.
Lo schema ritmico che abbozzano entrambi si configura pressappoco così:

attraverso glissandi ascendenti e discendenti di staccati di lingua o di labbro. Il tema ritmico è costantemente variato.
Il trombone imita l'ecatorf che lo imita, quindi lo parodia, ne fa il verso. È insieme, come recita il titolo, una parodia e una tenzone.
I fraseggi dell'ecatorf operano lungo le 5ᵉ (giuste e aumentate) e le 3ᵉ (maggiori e minori) di armonici ascendenti e discendenti:

A questi fraseggi omogenei di base, si alternano fraseggi dove nella sequenza si introducono armonici superiori o viceversa fondamentali.
Nelle escursioni ritmiche di glissandi gli staccati (di lingua o di labbro) operano liberamente senza seguire la scala temperata, in modo enarmonico. Mentre quando ci si ferma su un suono, questo sarà una nota temperata.

II Ecatorf e trombone cominciano gradualmente a incepparsi, a incespicare, con frasi mozze e note singole, l'ecatorf alterna sempre più spesso fondamentali agli armonici a cui il trombone risponde con *note pedale*, è qui che si fa strada il clarone con la sua pentatonica.

III l'ecatorf, , così come Il trombone, segue ora le note della pentatonica del clarinetto, con i fondamentali, le dinamiche oscillano tra p e mp. Conclude il clarinetto in solo.

[**Fig. 1** - La parte dell'ecatorf di *Mimesis e certamen* (2023) per clarinetto alto o basso, trombone, ecatorf]

5. Il Sestetto Psicogeografico e il confronto con gli archi

> Ensemble Psicogeografico, un gruppo di musicisti 'sommersi' dediti all'improvvisazione totale, fin dai primi anni '70 del secolo scorso. Del nucleo fondativo fanno parte, in rigoroso ordine alfabetico: Andrea Bini [pf.], Enrico Caimi [bt.], Sergio Fedele [ance], Davide Negrini [perc.].
> Nel corso del tempo, l'ensemble si è più volte dilatato, ospitando al suo interno vari musicisti, e dando vita a numerosi frazionamenti di formazioni, sempre di carattere psicogeografico.
> Psicogeografico è un termine dichiaratamente situazionista, negli intenti come nei contenuti, fuori da qualsiasi contesto di musica-merce.

Così Andrea Bini nella presentazione del Quartetto.
Il Sestetto aggiunge alla formazione suddetta il violoncello di Mariangela Martini e il contrabbasso di Raffaello Ugo.
Nelle prove e durante la registrazione di *Vortex* (appena edito da Setola di Maiale) l'ecatorf si è confrontato per la prima volta con gli archi. Le dodicesime dell'ecatorf presentano una curiosa analogia con i suoni gravi e medio-gravi di violoncello e contrabbasso, l'analogia si rafforza quando entrambi gli strumenti si intersecano o si inseguono con i glissandi. Era, così, da tempo che desideravo verificarne parallelismi e commistioni timbriche. La mia diffidenza verso gli archi (si veda più sotto) era sparita ed emersero anzi stretti dialoghi, fruttuose diatribe, trafitte o naufragate, peraltro, dalle percussioni o dalle corde del pianoforte.

6. Ecatorf y cuerdas

Chi ha avuto la pazienza di seguirmi fin qui, si sarà accorto che tratto l'ecatorf come un essere vivente. Non si stupirà dunque, se dico che è stato l'ecatorf a riconciliarmi

con gli strumenti a corda. La mia avversione era ancestrale: da quando quel borioso di Apollo vinse con l'inganno Marsia, e non contento lo scuoiò. Nutritomi, per altro, degli archi antiapollinei e anzi dionisiaci di Bartók, Penderecki, Scodanibbio, mi sembrò arrivato il momento di una riconciliazione non più virtuale ma reale.

Ecco, dunque, Ecatorf y cuerdas (il nome è anche un omaggio al giovane contrabbassista cileno e alla sua sonorissima lingua): Fabio Giunta violino, Rita Maestrello [redacted] violoncello, Luis Recabarren contrabbasso.

Vi sono sempre stati due approcci alla musica, e sin dall'antichità. Qualitativamente hanno dato entrambi eccelsi risultati nonostante partano da concezioni antitetiche. Per semplificare ne trattiamo le procedure estreme. L'uno astratto, assoluto, non parte dalle fonti sonore, dagli strumenti, ma dalle strutture e dai codici musicali. Considera gli strumenti come tali, appunto strumenti che vanno scelti e piegati all'idea musicale e alle sue esigenze e funzionalità espressive. È propriamente il metodo del compositore. L'altro approccio all'opposto, parte dalle fonti sonore, quindi nel caso degli strumenti, da questi ultimi. La loro struttura, le loro caratteristiche, le loro virtù e i loro vizi, le idiosincrasie – naturalmente tali caratteristiche sono determinate ed emergono da precise coordinate organologiche –. Questo è generalmente il metodo dello strumentista. La reciproca sperimentazione dei musicisti all'interno di tale quartetto (ma non è escluso si aggiunga occasionalmente una viola) usa il secondo metodo.

7. Rojo

a) Rojo è il primo studio del quartetto. Gli strumenti iniziano a conoscersi, a prendere le misure, presentano e confrontano i rispettivi codici. L'ecatorf oltrepassa nei gravi (con una singola nota) una volta sola la nota più grave del contrabbasso ma senza

invadere gli infrabassi. Questa prima esplorazione concerne fondamentalmente le dinamiche e i glissando.

b) Le dinamiche. Dice Giulio Castagnoli a proposito del primo dei *Quattro pezzi per orchestra (ciascuno su una nota sola)* di Scelsi: «il variare di intensità di un singolo suono» ne cambia «la frequenza, generando una sorta di *micromelodia*. Il primo stadio di movimento melodico di un solo suono quindi consiste nel suo variare di intensità»[4]. Attraverso la mutazione dinamica abbiamo cioè una variazione della frequenza che opera microtonalmente. Ma la variazione dinamica – su un solo suono – operata su salti bruschi (p. e. da *p* a *ff*) crea variazioni di pulsazione o ritmiche. Infine anche lo spettro del suono cambia in modo fortemente avvertibile e di conseguenza il timbro. Un parametro, in questo caso quello dell'intensità, che ne coinvolge altri tre.

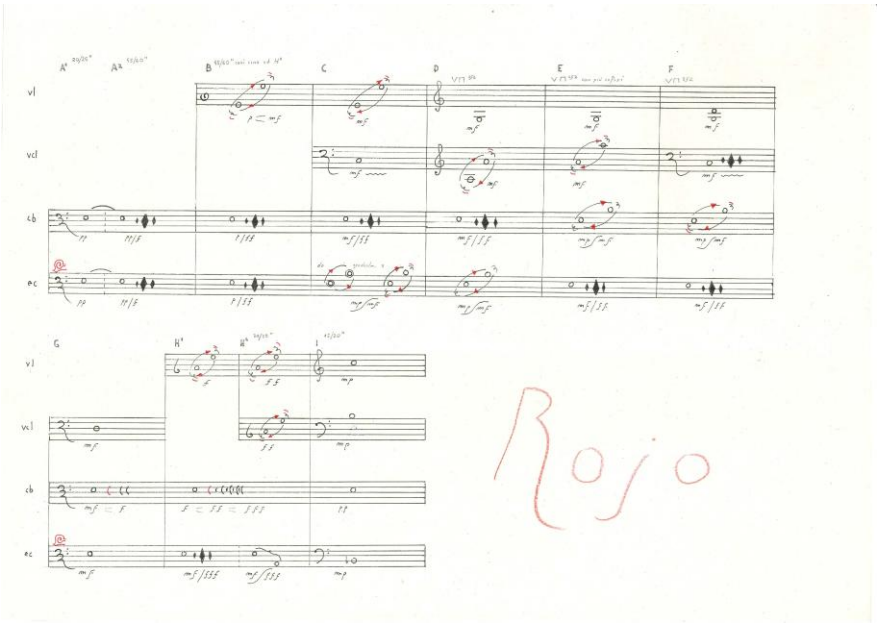
c) I glissandi. L'imitazione inedita di glissandi d'arco e di glissandi d'ancia operati in modo sistematico, per alternanza o sincronia.

d) Pulsazioni ritmiche 'esogene'. Un altro procedimento che usa invece degli effetti parassitari della tecnica strumentale come prerogative formali è la variazione, anche qui: dinamica, timbrica, ritmica, data dal confronto – soprattutto a due voci – tra il cambio d'arcata degli archi e il cambio di 'ciclo' nella respirazione[5] continua dell'ecatorf.

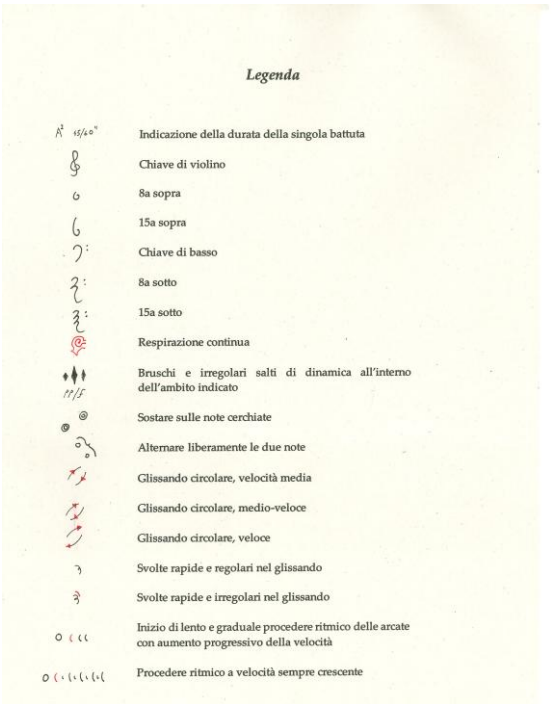
e) Intervalli e accordi. La dinamica, il timbro, le sequenze enarmoniche create dai glissandi mettono in secondo piano intervalli e accordi. Prevalgono quinte, ottave e dodicesime spostate sui vari registri o come confini e giri di boa dei glissandi.

[4] Giulio CASTAGNOLI, *Suono e processo nei «Quattro pezzi per orchestra (ciascuno su una nota sola) (1959)» di Giacinto Scelsi* in *Giacinto Scelsi. Viaggio al centro del suono.* A cura di Pierre Albert Castanet e Nicola Cisternino. Società dei Concerti La Spezia, Luna Editore, La Spezia, 1993, p. 251

[5] Uno studio sulla respirazione, il soffio, il suono soffuso, la respirazione continua ecc. è *Ruah* con l'Ecatorf Trio.



[**Fig. 2** - *Rojo* per ecatorf e trio d'archi (2026)]



Legenda

- Indicazione della durata della singola battuta
- Chiave di violino
- 8a sopra
- 15a sopra
- Chiave di basso
- 8a sotto
- 15a sotto
- Respirazione continua
- Bruschi e irregolari salti di dinamica all'interno dell'ambito indicato
- Sostare sulle note cerchiate
- Alternare liberamente le due note
- Glissando circolare, velocità media
- Glissando circolare, medio-veloce
- Glissando circolare, veloce
- Svolte rapide e regolari nel glissando
- Svolte rapide e irregolari nel glissando
- Inizio di lento e graduale procedere ritmico delle arcate con aumento progressivo della velocità
- Procedere ritmico a velocità sempre crescente

[**Fig. 3** - Legenda di *Rojo* (2026)]

8. Alienazione acustica

a) Il viale di ingresso al centro di Montegrotto Terme, Viale Stazione, che conduce agli scavi, completamente ristrutturato l'anno scorso, ha i marciapiedi costellati di lampioni portanti sullo stelo telecamere direzionali o a parabola e altoparlanti che trasmettono al passaggio musica in stile 'mozak'[6]. («Insipido ciarpame musicale schizofonico, in particolare nei luoghi pubblici»[7]). Ti 'intrattiene' con effetto – per chi non lo nota, e sono i più – di mite rimbambimento. Anche nelle piccole cittadine italiane è arrivato all'esterno, quello che ormai è diffuso in quasi ogni interno pubblico, dai supermercati alle stazioni ferroviarie. Non è un caso che alla sorveglianza si aggiunga della morfina sonora. Un esempio della tanto decantata *smart city*, qui ancora in una versione soft.

> *Audioanalgesia*, l'uso cioè del suono come calmante, come elemento di distrazione capace di cacciar via altre forme di distrazione. Nella vita moderna questo uso dell'audioanalgesia va dagli studi dentistici ai sottofondi musicali diffusi in alberghi, uffici ristoranti e in molti altri spazi pubblici e privati […] è importante sottolineare che questi suoni/schermo non vengano prodotti per un ascolto cosciente[8].

Se già nel 1941 Arthur Koestler scriveva:

[6] R. Murray SCHAFER *Il paesaggio sonoro*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca, ristampa 2007, pp. 141 e s. (prima ed. italiana 1985, prima ed. originale 1977).

[7] *Ivi*, p. 371.

[8] *Ivi*, p. 140.

> La nostra coscienza sembra restringersi in proporzione diretta dell'espandersi dei mezzi di comunicazione. Il mondo non è mai stato tanto aperto davanti a noi e noi vi camminiamo dentro come prigionieri, ognuno nella propria individuale gabbia portatile[9].

Con gli ordigni digitali contemporanei quanto striminzita sarà la coscienza dell'uomo odierno?

b) A proposito della 'musica nuova' scriveva Adorno nel 1963, che: «presuppone nell'ascoltatore proprio quelle forze che nelle attuali condizioni sociali minacciano di atrofizzarsi»[10]. La situazione, da allora, è senz'altro peggiorata, come ancora più ampia si è fatta la distanza tra l'ambiente sociale e la ricerca musicale. Ed ecco da un lato le regressioni e le restaurazioni, dall'altro la marginalizzazione delle ricerche che non si sottraggono alla sfida portata avanti dalle avanguardie del primo e del secondo Novecento.

L'Alienazione acustica fa parte della più vasta onnipervasiva alienazione sociale e ambientale che il XXI secolo eredita – ridondandone gli effetti – dal XX, che non so se fu breve ma di certo presentò atrocità che credevamo di non dover rivedere (per i fortunati che non ne sono vittime): le trincee della I G.M.; Dresda o Hiroshima, i lager nazisti o i gulag e che invece si ripresentano oggi in Ucraina, e a Gaza – un concentrato, quest'ultima, se mai fosse stato immaginabile dalla mente più malata e perversa – di Hiroshima e Aushwitz fuse insieme.

9. Effimero suono

[9] Arthur KOESTLER, *Per chi non crede alle atrocità* in *Il Yogi e il commissario*, Bompiani, Milano, 1947, p. 135. (*The Yogi and the Commissar*, 1941).

[10] Theodor W. ADORNO, *Il fido maestro sostituto. Studi sulla comunicazione della musica*, Einaudi, Torino, 1975, p. 43. La prima ed. italiana è del 1969. Quella originale è del 1963.

L'effimero suono che nasce dal nulla e al nulla ritorna non può sottrarsi all'ambiente che lo circonda, ma torniamo (sinché ce lo possiamo permettere) alla sua essenza. Coloro che, dicevamo, testardi continuano nella ricerca rivendicano nervi e sensi sottili, tutt'altro che atrofizzati, quelli auspicati da Adorno e di cui si stupiva Curt Sachs a proposito della musica cinese antica:

> sembra che l'emozione derivi molto più da singoli suoni che non da passaggi melodici [...]. La stessa corda se tesa dall'indice o dal medio della mano destra, ha un timbro diverso. La tecnica con cui si ottengono queste variazioni è estremamente complessa: del solo vibrato si hanno non meno di ventisei varietà[11].

Ed ecco cosa scriveva Schafer di Epidauro:

> I costruttori del mondo antico costruivano con l'orecchio e con l'occhio. […] Nell'anfiteatro vuoto di Epidauro il suono di uno spillo che cade è distintamente udibile in ciascuno dei 14.000 posti a sedere – affermazione che ho controllato personalmente[12].

10. Suono e natura

Debussy aveva indicato la strada:

[11] Curt SACHS, *La musica nel mondo antico. Oriente e Occidente*, Sansoni, Firenze, 1981, pp. 102-3. (La prima ed. originale è del 1943).

[12] Op. cit. p. 305.

> non si ascoltano i mille rumori della natura che ci circondano; non si da abbastanza ascolto alla varietà dei suoni naturali… Ecco qual è secondo me, la nuova strada da percorrere. Io la scorgo appena, perché quello che c'è da fare è ancora tanto.

Il passo è citato da François-Bernard Mâche, che fu allievo di Messiaen, nel suo splendido *Musica, mito, natura*, dove, più oltre, scrive:

> Essendo l'unico tratto sonoro indomabilmente ribelle ad ogni categoria e strutturazione logica, da Debussy in poi, il timbro è diventato l'elemento essenziale della musica, quella che ristabilisce i diritti della parola viva in opposizione al codice e i diritti del suono in opposizione alla nota[13].

11. Biofilia e audiobiofilia

Il passo successivo di Mâche ci introduce alla sonosfera:

> La poetica che io propongo nasce da un postulato monista che attesta l'unità dell'universo attraverso due concezioni: come sonosfera esterna che permette ai rumori e ai suoni – alle musiche – di mettersi in relazione reciproca di scambio e di ibridarsi senza farsi condizionare dagli steccati culturali o dalla separazione delle specie, e come legge interiore unica e duttile che governa obliquamente tutti i segnali sonori, almeno quelli degli esseri viventi[14].

[13] François-Bernard MÂCHE, *Musica, mito, natura,* Cappelli, Bologna, 1992, rispettivamente: nota 40 p. 63, e p. 172. Prima ed. originale 1991.

[14] *Ivi*, p. 168.

E Jérôme Sueur completa le definizioni nel suo recente *Storia naturale del silenzio*[15]:

> In una visione olistica, a immagine dei concetti di biosfera o di ecosfera che comprendono tutti i livelli di organizzazione dei sistemi viventi, la *sonosfera* include tutti i suoni terrestri, in senso planetario, qualunque sia il luogo in cui emergono e si disperdono […] Da qualche anno, la sonosfera dei paesaggi naturali, o paesaggi sonori, è divisa in tre categorie, i cui limiti sono fondati essenzialmente sulla natura delle fonti sonore: la *biofonia*, che riunisce tutti i suoni biotici di origine animale e vegetale, la *geofonia*, che è l'insieme dei suoni abiotici ma naturali, e l'*antropofonia*, che copre tutti i suoni di origine umana.

Dalla biofilia all'audiobiofilia:

> La biofilia è la "tendenza innata a concentrare il proprio interesse sulla vita e sui processi vitali". […]
> L'audiobiofilia è, a sua volta, un interesse precoce e profondo per i suoni della natura che merita di essere conservato nell'arco delle nostre vite attraverso un contatto regolare con gli esseri viventi, i loro movimenti, le loro forme, i loro colori e, ovviamente, le loro abitudini sonore[16].

12. Le balene e l'ecatorf

Quindici anni fa stavo raccontando dell'ecatorf – ancora solo progettato e disegnato – e delle sue frequenze infrabasse a un organista, il quale, con un certo disprezzo, a un certo punto mi chiese: «e che te ne fai? Vuoi farti ascoltare dagli elefanti e dalle balene?»

[15] Jérôme SUEUR, *Storia naturale del silenzio*, Nottetempo, Milano, 2024, pp. 40-1.
[16] *Ivi,* p. 30.

Sorrisi, ma riflettendoci pensai che probabilmente aveva ragione. (Detto fra parentesi, è notevole il disinteresse della maggior parte dei musicisti per il suono in sé). In realtà avevo già iniziato a raccogliere materiale sul canto delle balene (e anche su quello delle rane). Quando finalmente conclusi l'ecatorf abbozzai tra le prime cose un pezzo in solo: *Dolci megattere*. Per quanto riguarda le frequenze possiamo confrontarci; chissà che un giorno non possa davvero, suonare con loro[17].

[17] Scrive SUEUR op. cit. p. 53: «i naturalisti sono i primi a ricordare che l'uomo è un animale come gli altri. Tuttavia, è un essere egemonico che cerca continuamente di mostrare la propria potenza, non soprannaturale ma contronaturale, con le sue intense manifestazioni sonore: voci alte, musiche rimbombanti, macchine rumorose invadono l'universo sonoro animale, coprendo gli altri animali. L'attività acustica umana occupa un posto importante nella sonosfera e struttura in maniera marcata i paesaggi sonori, il più delle volte con effetto dirompente, ovvero inquinante». È commendevole dunque operare in direzione opposta e anzi interspecifica. Sueur cita il lavoro di David Rothenberg che suona 'insieme' agli animali. Ho ascoltato tali lavori. Esperimenti simili feci anch'io molti anni fa, senza videoregistrare, ma con gli stessi risultati deludenti e quasi deprimenti. Con tutto il rispetto per le ottime intenzioni, è come far suonare Liszt o Charlie Parker con un bambino di 3 anni: dove il bambino di 3 anni, naturalmente, è l'essere umano. Deprimenti non sono solo i risultati estetici ma anche quelli di comunicazione dialogica. E come si può immaginare il problema non è il virtuosismo. Ben altra è la direzione che piglierei ora.

Bibliografia

Theodor W. ADORNO, *Il fido maestro sostituto. Studi sulla comunicazione della musica*. Einaudi, Torino 1975, (prima ed. italiana 1969; *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis,* S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1963)

Roland BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Einaudi, Torino, 1977; (*Sade, Fourier, Loyola*, Editions du Seuil, Paris, 1971)

Giulio CASTAGNOLI, *Suono e processo nei «Quattro pezzi per orchestra (ciascuno su una nota sola) (1959)» di Giacinto Scelsi* in *Giacinto Scelsi. Viaggio al centro del suono*, a cura di Pierre Albert CASTANET e Nicola CISTERNINO, Società dei Concerti La Spezia, Luna Editore, La Spezia, 1993

Charles FOURIER, *Il nuovo mondo amoroso*, tomo primo, ES, Milano, 1999

Charles FOURIER, *Le nouveau monde amoureux*. *Manuscript inédit, texte* integral. Editions Anthropos, Paris, 1967²

Charles FOURIER, *Teoria dei quattro movimenti*, UTET, Torino, 1972

Charles FOURIER, *Théorie des quatre mouvements et des destinés générales* ecc.. J.J. Pauvert, Paris, 1967

Arthur KOESTLER, *Per chi non crede alle atrocità* in A. KOESTLER, *Il Yogi e il commissario*, Bompiani, Milano, 1947; (*The Yogi and the Commissar*, Jonathan CAPE Ltd, London/Toronto, 1945).

François-Bernard MÂCHE, *Musica, mito, natura,* Cappelli, Bologna, 1992; (*Musique, mythe, nature*, Libraire des Meridiens Klincksieck et Cie, Paris, 1991)

Robert M. PIRSIG, *Lo Zen e l'arte della manutenzione della motocicletta*, Adelphi, Milano, 1982; (*Zen and the art of motorcycle maintenance*, William Morrow and Company, New York, 1974)

Curt SACHS, *La musica nel mondo antico. Oriente e Occidente*, Sansoni, Firenze, 1981; (*The Rise of Music in the Ancient World. East and West*, W. W. Norton & Company Inc., New York, 1943)

Raymond Murray SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca, ristampa 2007, (prima ed. italiana 1985; *The Tuning of the World*, McClelland and Stewart Limited, Toronto, 1977).

Jérôme SUEUR, *Storia naturale del silenzio*, Nottetempo, Milano, 2024 (*Histoire naturelle du silence*, Actes Sud, 2023).

Sitografia

Sergio FEDELE, *Gli strumenti tradizionali e la materia sonora*, consultabile in https://www.roots-routes.org/anno-15-n-49-settembre-dicembre-2025-rumore./

www.sergiofedele-ecatorf.it

www.setoladimaiale.net