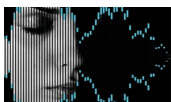

 **Concrete Machine Music**

Open museum Open City. Sull'allestimento sono del museo MAXXI di Roma

Massimo Dicecca



Si è recentemente conclusa presso il MAXXI di Roma l'esperienza "Open museum Open city", per iniziativa e progetto del direttore artistico Hou Hanrou. Ha rappresentato un caso per certi versi innovativo e singolare all'interno del panorama museale contemporaneo, che si intende qui approfondire in alcuni suoi aspetti riguardanti l'interpretazione dello spazio operata dagli artisti, tralasciando le numerose altre traiettorie che il progetto ha percorso, seppur molto interessanti.

Il museo ha infatti ospitato per più di un mese concerti, performance, proiezioni di film e numerosi altri eventi che hanno voluto contribuire con esiti diversi ad aprire il museo stesso al pubblico, nello sforzo di riportarlo al centro di un dibattito culturale democratico esterno, invero tutto da verificare. Leggiamo sul catalogo, il cui apprezzabile e riconoscibile progetto grafico è stato curato dallo studio Mousse, Hou Hanrou parlare nel saggio introduttivo della «costruzione del nuovo Foro che abbiamo immaginato inizia con un gesto radicale di liberazione dal "design iconico": il MAXXI è totalmente svuotato, *messo a nudo*. Ma è, anche, completamente pieno perchè pregno dei suoni delle installazioni sonore site-specific prodotte per gli spazi museali dai tanti artisti internazionali invitati a partecipare».

Prima mossa, togliere tutto.

Un'operazione a metà strada tra ingegno e arrendevolezza, o se vogliamo necessità. Vuotato di maschere, orpelli ed ammenicoli, l'edificio è tornato giocoforza a confrontarsi con le sue insite contraddizioni alimentate da flussi in realtà ben poco fluidi, da un programma funzionale addomesticato con qualche affanno dall'articolazione degli ambienti e dall'ancor più problematico imbarazzo che puntualmente si ripropone ad ogni occasione di allestimento di quegli spazi così irrequieti. Se non altro, è interessante comunque capire come di volta in volta gli architetti chiamati a proporre un progetto allestitivo tra i muri del MAXXI abbiano accettato la sfida e apportato soluzioni anche molto diverse. Manuel Blanco e Alberto Campo Baeza si tolsero dall'impaccio progettando un'installazione molto leggera, volatile, come le foglie sui rami sferzate dal vento: ogni foglia era un foglio con uno schizzo, appeso tramite fili molto sottili al solaio mascherato da un controsoffitto (1). Una metafora naturale applicata ad una metafora socio-politica, un po' *radical pop*. Francesco Venezia elegantemente glissò e si chiuse, dipingendo di nero un sistema di controsoffittature che alterava punto le proporzioni dello spazio e lasciava adagiare su una vasca longilinea un fascio di luce zenitale, tema tanto caro all'architetto di Lauro (2). Otteneva così un sistema pseudo simmetrico acqua-cielo specchiato, con un asta metallica a sottolineare tale nuovo vettore di forza, forse in parte memore delle aste trascendentali di De Dominicis. E così per diverse altre mostre gli architetti si sono confrontati con la chimerica morfologia dell'edificio, col suo sfuggente e dinoccolato corpo di fabbrica, non sempre centrando l'obiettivo, ammesso che abbiano ritenuto di perseguirlo comunque, una volta constatate le difficoltà che si presentavano loro "in eredità".

Cosa è successo dunque quando, non agli architetti ma agli artisti, è stata offerta la possibilità di intervenire e lavorare sul museo eccezionalmente e completamente vuoto? Come hanno risposto, chiamati a ridisegnarne gli spazi col solo strumento sonoro?

Occorre qui accennare in maniera sicuramente non esaustiva che il rapporto musica-architettura si è costruito nella storia in continuo dialogo e beneficio mutuale, esplorato nelle dimensioni spazio e tempo, condivisi campi di sperimentazione per entrambe le arti.

Sono numerosi gli esempi in cui l'architettura ha accolto dispositivi spaziali da mettere a servizio del suono, e tutt'ora arte e tecnologia continuano a collaborare in questo senso. Così come è ampio lo spettro di edifici progettati per essere componente attiva, veicolo principale di esperienze uditive, ma non solo, in cui il suono si sostanzia attraverso complessi rapporti con la plastica e la geometria dell'edificio stesso: da Policletto il Giovane ad Epidauro, passando per il teatro Olimpico di Palladio a Vicenza per arrivare alla Filarmonica di Hans Scharoun. Possiamo inoltre accennare al lavoro di quegli architetti che hanno compiuto significativi sforzi per rintracciare le intersezioni di metodo che avvicinano l'arte musicale a quella architettonica, indagando le regole che stanno alla base della composizione di esse: banalmente, Xenakis e Le Corbusier, ma anche Appia, Dom Hans van der Laan (3), Paolo Portoghesi.

Discorso a parte sarebbe da riservare alle installazioni sonore, architetture in vitro, che arrivano ai giorni nostri con una lunghissima storia alle spalle: tra le antesignane nate in contesti interni alla disciplina potremmo citare la "Partitur skizze zu einer mechanischen Exzentrik", di László Moholy-Nagy, del 1925, che veniva pubblicata da Gropius nel quarto volume della nota serie *Bauhausbücher*.

Non così numerosi sono d'altro canto i casi in cui si è inteso leggere uno spazio architettonico attraverso l'uso del suono: la mostra del MAXXI costituisce un valido momento di riflessione e sperimentazione in questo campo. A tal proposito, rimanendo in ambito nazionale, sono in particolar modo vicini anche cronologicamente gli esperimenti sonori condotti dal centro fiorentino di ricerca musicale Tempo Reale (che ha collaborato attivamente anche in un paio di lavori per Open museum Open city) "modellati" su architetture anche molto differenti tra loro; l'installazione "Tempo libero" (2002, progetto di Luciano Berio), ad esempio, messa a punto in occasione dell'inaugurazione dell'Auditorium di Roma, era composta da una serie di corridoi sonori che guidavano il pubblico a scoprire progressivamente gli spazi interni ed esterni del nuovo complesso. Traiettorie diverse ma comunque tangenziali è rappresentata dal lavoro di Brian Eno, che nel 1978 compone la famosa *music for airports* (4), ponendo le basi per il genere ambientale ed affidando al suono un ruolo sia di "arredo" sia di interpretazione dello spazio. Ai *non-musicisti* Eno (già dal 1968) stava suggerendo nuove modalità di occupazione di quegli che ancora non erano stati definiti *non luoghi*. A distanza di quasi cinquant'anni il duo transalpino *Air* ha raccolto questa eredità interagendo col Palais des beaux arts di Lille: l'istituzione francese con l'evento (quasi omonimo di quello romano) *Open Museum* ha chiamato durante la scorsa primavera gli *Air* a comporre musica per gli spazi del museo, con l'intento di offrire al visitatore atmosfere e punti di vista differenti di avvicinamento alle collezioni permanenti (5).

Pierpaolo Perra e Alberto Loche invece, nel progetto di recupero della cava dismessa di Su Cuccuru Mannu ultimato nel 2007, conferiscono dignità architettonica al luogo avvalendosi di percorsi sonorizzati che portano il fruitore a (ri)scoprire quelle cavità scabre e potenti, con sistemazioni «mirate a realizzare ambienti ad alto contenuto evocativo sotto forma di "sculture sonore". Chissà che non sia stata quasi simile la situazione di partenza per il gruppo di artisti internazionali davanti alle sinuose cavità cementizie del MAXXI.

Ne prenderemo in esame solo alcune.

Il "la", in tutti i sensi, lo dà Ryoji Ikeda col suo lavoro *A* (ovvero la nota "la" in inglese)

che riempie parte dello spazio espositivo del museo con onde sinusoidali non-direzionali la cui fonte risulta difficile rintracciare (7): i diversi suoni emessi dagli altoparlanti che riproducono i diapason così come si sono evoluti nella storia, da quello di Handel risalente al 1751 a quello codificato dalle contemporanee norme ISO, finiscono per negare i presupposti teorici dell'architettura che li ospita, innescando interferenze non solo sonore: in un edificio le cui forme sono generate da campi di energia solidificati, scatti, scarti e flussi che si sovrappongono nello spazio e nel tempo l'artista inserisce, anzi sovrappone, maglie sonore isotrope ed astoriche, quasi *indifferenti*. In senso assoluto, i *la* di Ikeda hanno caratteristiche costitutive del tutto discordanti rispetto all'edificio in cui vengono irradiate, essendo innanzitutto forme *pure* di suono, standard, utilizzate con lo scopo principale di armonizzare un insieme di strumenti; sono elementi sonori di un minimalismo estremo e tendente all'eterno, che Ikeda ha già precedentemente sperimentato in contenitori diversi come i silos (*A[for 6 silos]*, Auckland 2013) e che per certi versi possono ricordarci esperienze come quelle di La Monte Young e le sue *dream houses*. Eppure il loro sovrapporsi e mutevole oscillare nello spazio può essere colto solo *in movimento* dal visitatore, particolare essenziale che riavvicina l'opera al museo.

Agisce invece modificando fisicamente lo spazio l'installazione di Francesco Fonassi che con gesto geniale e perentorio fa innalzare un muro proprio al centro di una galleria, ottenendo una semplice e completa negazione dei principi spaziali che avevano originato la stessa. Il muro muto e inconoscibile (*Territoriale* il nome dell'opera) in questione però è macchina complessa e si comporta come una sorta di soglia relazionale, che come tale divide e al contempo unisce gli ambienti separati della galleria: essa risuona all'approssimarsi del pubblico ad essa, lasciando in questo modo che sia solo e soltanto il suono l'elemento che ci permette di capire cosa accade al di là. Non possiamo fare a meno di avvicinarci a questo oggetto bianco e razionale, del tutto alieno e indifferente all'architettura che ha tradito: esso comunicherà la nostra presenza nella parte speculare della galleria, mentre « il lato non visto si annuncia come ascoltabile altrove e irradia lo spazio dando luogo a ciò che chiamiamo una *sintesi d'orizzonte*» (8).



Fig. 1 *Territoriale*, Francesco Fonassi

Hyper-Forum, il lavoro di Justin Bennett, coglie alla lettera il tema enunciato nel titolo Open museum Open city: l'installazione si presenta con una geometria regolare al centro della galleria, una forma cuboide i cui lati e spigoli sono le fonti sonore stesse. Al centro di questo

volume più percepito che reale, l'artista investe il visitatore con una combinazione di percezioni uditive eterogenee, una sorta di melodia urbana composta da *field recordings* catturati negli spazi pubblici e semipubblici di Roma e non solo. La città è portata dentro al museo forse meglio che nelle iniziali intenzioni "insediative" del progetto architettonico stesso: nel suo cubo (che ci ricorda esperienze precedenti come il *Soundcube* di Bernhard Leitner del 1970, o il *Knowledge box* di Ken Isaac del 1962) Bennett ha inteso stimolare riflessioni sul ruolo del suono negli spazi pubblici delle città, anche come fattore determinante dei comportamenti di chi li vive.

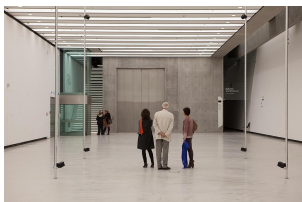


Fig. 2 *Hyper-Forum*, Justin Bennett

L'articolazione dello spazio costruita con strumenti non convenzionali caratterizza ormai da tempo la produzione architettonica di Philippe Rahm, che nell'occasione ha modo di confrontarsi col controllo del suono (dopo aver sperimentato temperatura, colore, pressione, digestione, etc...). Il suo lavoro per la mostra è quello che forse si pone con atteggiamento maggiormente dialogante rispetto all'edificio di Zaha Hadid, cercando di sfruttare la forma della galleria in cui è situata l'installazione. *Sublimated music* vaporizza in una moltitudine di note, corrispondenti ad altrettante fonti sonore, l'opera per pianoforte *Campane attraverso le foglie* di Claude Debussy. Ogni singolo altoparlante trasmette una sola nota, il fruitore riesce a ricomporre la totalità dell'opera solo spostandosi nello spazio, partendo da una condizione iniziale di disordine ed incertezza. Si tratta di un lavoro in cui la staticità e la matericità della composizione sonora per singoli punti vengono felicemente associate in primis alla dinamicità dell'esperienza motoria necessaria alla ricostruzione della melodia, alla morfologia stessa dell'edificio in secondo luogo. « L'opera di Debussy non è eseguita nella linearità del tempo di concerto ma nella spazialità di una sede espositiva. [...] Il visitatore cammina tra le note, creando la propria musica attraverso la temporalità del movimento e della direzione all'interno dell'opera di Debussy. Interrompendo la linearità temporale della musica, la proponiamo come atmosfera senza tempo che investe lo spazio nella sua totalità, in modo continuo ma non lineare» (9). Rahm nella circostanza riesce a coniugare musica e architettura in maniera esemplare, scompone gli elementi di entrambe per riconfigurarli, intimamente connessi, in una nuova unità, in una melodia diversa. Gli spazi del museo per una volta, messi a nudo e svelati per quello che sono, sculture del vuoto, rispondono in maniera impeccabile al progetto di allestimento. O forse viceversa.

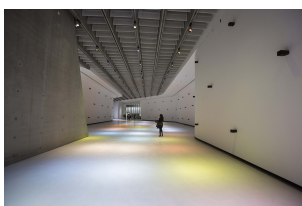


Fig. 3 *Sublimated music*, Philippe Rahm

Note

- (1) Nature 03. Campo Baeza. L'albero della creazione. MAXXI, Roma, 2011.
- (2) Nature 01. Francesco Venezia. Doppio per riflesso. MAXXI, Roma, 2011.
- (3) Per il rapporto musica-architettura indagato dall'architetto olandese si veda, Proietti T., La musica del numero plastico: Dom Hans van der Laan e la composizione di spazialità armoniche, saggio contenuto in AA. VV. (a cura di), Musica e architettura, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2013.
- (4) Eno B., Ambient 1: music for airports, Polydor Records, Londra e Colonia, 1978.
- (5) Open museum/ Air, Palais des beaux arts de Lille, 11 Aprile- 24 Agosto 2014. Per l'occasione gli Air hanno anche inciso un vinile in tiratura limitata, Music for museum, Vinyl factory, 2014.
- (6) Dalla relazione di progetto, Pierpaolo P. e Loche A. A., Il parco dei suoni.
- (7) «Il suono stesso è un'onda sinusoidale, una delle tonalità più pure e quasi identiche al suono del diapason. In termini scieintifici, l'onda sinusoidale è un elemento fondamentale del suono come fenomeno fisico: qualunque tipo di suono si può tradurre, cioè, in una combinazione di onde sinusoidali. Una delle caratteristiche uniche dell'onda sinusoidale è la non-direzionalità: il fatto che riempia lo spazio immediatamente, tanto che risulta difficile identificare il punto dal quale effettivamente si sprigiona». Ikeda R., A [4ch version], in Hanrou H. (a cura di), Open museum Open city, Mousse Publishing, Brescia, 2014.
- (8) Fonassi F., Territoriale, in Hanrou H, ibid.
- (9) Philip Rahm Architects, Sublimated music. MAXXI Roma/Rome 2014, in Hanrou H, ibid.

Foto Musacchio Ianniello, Courtesy Fondazione MAXXI

Autore	Data public azione	Volume public azione
DICEC CA Massim o	2014-12 -20	n. 87 Dicembr e 2014