

Harry Sword
Alla ricerca
dell'oblio sonoro

Traduzione di Luca Fusari

Δ T I Δ N T I D E

Nota del traduttore

Droni, drones, drone music: una prolissa nota terminologica.

Nei maggiori vocabolari della lingua italiana non compare ancora una definizione del termine “drone” corrispondente a quella inglese di “nota grave ininterrotta e prodotta da uno strumento musicale”^{*}; la parola [drone] va bene per definire un aereo senza pilota, un dispositivo volante radiocomandato, ma non un suono. Per riferirsi al [drəʊn] acustico degli anglofoni ci si può rifare ai concetti di “bordone” (la corda o la canna che produce un suono continuo), “pedale”, “nota tenuta” o, alludendo alla ripetizione continua di ritmi e figure melodiche, “ostinato”.

Come sanno bene gli appassionati di certa musica, però, alla stregua di tanti anglicismi settoriali “drone” ha oggi lo status ambiguo di parola “non ancora italiana”, ma ormai adottata dal gergo settoriale degli avvertiti, i quali, fintanto che la disciplina dei vocabolari latita, la pronunciano e la declinano come pare a loro: dall’italiano più italiano (“i droni di viola di John Cale nei Velvet Underground”), all’inglese con la dizione di chi ha studiato (“la viola di [dʒɒn keɪl] è un caposaldo della [drəʊn 'mjuzɪk]”), con tutto quello che sta nel mezzo. Sta di fatto che per parlare di [drəʊn] si parla di drone o di droni, e non di altro^{**}.

A fronte di mille possibilità, nel testo che segue, che tra le tante cose è anche una riflessione sull’influsso del [drəʊn] sulla musica di consumo e d’avanguardia degli ultimi settant’anni, io e la redazione abbiamo scelto di trattare “drone” come una parola straniera: pronunciata all’inglese e indeclinabile, ma scritta in tondo, perché ormai “la usano tutti”. Tu, caro lettore, continua pure a pronunciarla e declinarla come vuoi; sappi però che nelle pagine che seguiranno un’espressione come «I drone della viola di John Cale» non è un refuso, probabilmente.

Luca Fusari

* “A continuous low note produced by a musical instrument”, *The Shorter Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, 2007 (VI ed., 2021).

** Non sono più i tempi in cui, alle prese con *Krautrock sampler* di Julian Cope, un ostinato traduttore poteva considerare accettabile l’idea snob di non rendere mai drone con “drone”, a costo di farsi sanguinare le parafrasi.

Prologo

Da tre giorni interi ci stavamo spaccando di birra Duvel, *oude jenever* ed erba idroponica di una potenza assurda.

Unico cibo solido a varcare la soglia della nostra bocca, un paio di kebab *kapsalon*, le famigerate bombe bisunte di Rotterdam: una montagna di carne di origine non identificabile guarnita con scaglie di Gouda, patatine fritte e viscida *saus* olandese. Io e un altro giornalista stavamo seguendo il Roadburn Festival come inviati di «The Quietus», e avevamo trascorso le ultime tre ore immobili come statue, a dondolare lentamente la testa in perfetta sincronia, in comunione con tremila persone.

«È tipo il muro del pianto».

Nella sua condizione di rintronamento e semi-ipnosi il mio amico aveva riassunto alla perfezione il potere rituale del doom metal fatto come si deve. I Bongripper avevano appena finito di eseguire per intero il loro album dall'azzeccato titolo *Miserable*, un tour de force in crescendo di basse frequenze brutali e schiaccianti. Quando uscimmo arrancando tra le nuvole di fumo di canna davanti allo 013 (uno spazio dedicato alle arti, ribattezzato dalla gente di Tilburg "Freak Canyon" per via delle orde di guerrieri psichedelici inzaccherati e, spesso, dalle barbe stravaganti, che ogni anno in aprile invadono la tranquilla cittadina universitaria olandese) eravamo in uno stato di ebbrezza sonora avanzata.

I Bongripper suonano a un volume efferato, che ti fa tremare i denti come tessere del domino e scrosta dai polmoni roba che neanche sapevi di avere. Se poi consideriamo che si presentano in abiti da tirocinanti di uno studio legale d'altissimo bordo anziché da veterani ingrignati del doom, l'incredulità non può che aumentare.

Il Roadburn è la principale meta di pellegrinaggio mondiale per i fedeli del doom, del drone e delle chiese più radicali della psichedelia rumorosa: una celebrazione di tutto ciò che è lento, pesante e bizzarro. E come festival fa sul serio. È il luogo in cui gli Eyehategod – gli antenati dello sludge di New Orleans, i cui assalti al rallentatore hanno l'atmosfera di un'infernale crisi d'astinenza da oppiacei mentre l'umidità è al cento per cento – suonano per due giorni consecutivi in una chiesa consacrata. O dove la pausa per rifiatore della domenica pomeriggio è dedicata alla proiezione dell'opulento bagno di sangue *Suspiria* di Dario Argento con l'inquietante colonna sonora eseguita dal vivo dai Goblin, che fa scappare dalle uscite di sicurezza i poveri cristi che hanno un po' esagerato con i funghetti allucinogeni. Durante i quattro giorni del Roadburn il fragore dei feedback infiniti martella il cortisone accumulato in un anno come un catartico elisir sonoro che resetta le catene disobbedienti del DNA. A tratti mi sembrava di percepire nel suono la materializzazione di un palpabile brusio universale: chi saliva sul palco non si limitava a eseguire dei brani ma, piuttosto, compieva un poderoso incantesimo sonoro.

Con la sua struttura ridotta all'osso, la musica del continuum doom/drone ribalta i cliché del rock tradizionale – il machismo compiaciuto, il virtuosismo, il culto del musicista, la turbolenza adolescenziale – e punta a una catarsi primitiva. È fatta di accordi che durano mezz'ora, gorghi di feedback, pesanti drappi di basse frequenze degne di Jah Shaka che scuotono le fondamenta del corpo. Per me, al di là dell'apparente tetraggine e del carattere oppressivo del loro suono, gruppi come i Sunn O))), gli Electric Wizard, i Saint Vitus, i Melvins, i Neurosis, gli Sleep o gli Earth sono gli attuatori di un'abluzione sonora primordiale, il veicolo di un trasferimento psichico su un piano mentale diverso, un ambiente stordito di spensierata concordia, un posto in cui accettare il venditore di torte medievale psichedelico che è in te o spegnere la mente, e basta. Dischi come *Dopesmoker* degli Sleep o *Through Silver in Blood* dei Neurosis incorporano una sorta di potere rituale: ascoltarli equivale a partecipare a una cerimonia sonora.

I semi di questo libro li ho gettati nel Cul de Sac, il più piccolo tra i locali che ospitano il Roadburn nonché uno dei migliori bar olandesi

vecchio stile, di quelli in cui il sudore gocciola dal soffitto basso e l'aria odora di cuoio scricchiolante. L'idea di partenza era quella di tracciare la storia del doom metal, un genere rimasto ai piani bassi dell'underground fino a metà degli anni Novanta, insieme ai suoi molti satelliti, per poi diventare un culto internazionale alimentato da etichette, riviste, impresari e festival come il Roadburn, dove ci si sente in mezzo a una famiglia di ferventi correligionari: trovavo curioso che nessuno avesse mai raccontato la storia della musica che li unisce.

Più ci riflettevo, però, più mi sembrava un'idea limitante. Dopotutto la caratteristica principale del doom metal è il portare all'estremo il concetto di suono "tenuto", il bordone o *drone*, secondo la terminologia degli ultimi anni. E l'elemento-drone appare un po' in tutti i generi di musica, dai canti buddhisti ai raga indiani; dal free jazz all'ambient techno; dal minimalismo all'industrial; per non parlare della miriade degli ininterrotti ronzii, brontolii, brusii e via dicendo presenti in natura. Il drone puntella musiche (apparentemente) lontane come la dub techno crepitante alla Basic Channel, il jazz estatico di Alice Coltrane o l'opprimente magnificenza dei Godflesh.

Nella sua natura amorfa, nel suo saper penetrare in spazi improbabili e arricchire tradizioni musicali sparse in tutto il mondo vedevo un filo conduttore intrigante. Più mi documentavo sul concetto di drone, sulla sua ciclica ricomparsa nella storia della musica e sul suo ruolo tanto nel campo della teologia quanto della filosofia, più mi chiedevo *perché* si possa desiderare di immergersi nei suoni al rallentatore. Quella che era cominciata come una fuliginosa meditazione in un bar olandese ingiallito dalla nicotina si stava trasformando in un viaggio di studio verso l'essenza del drone, di ciò che lo ha reso la pietra angolare di generi musicali così distanti e del perché da millenni gli esseri umani ne sono attratti.

Nella musica la velocità rispecchia il cambiamento: collettivo, individuale, politico. Il rovesciamento dell'ordine costituito. Negli anni Cinquanta del Novecento i ragazzi squarciavano i seggiolini dei cinema coi coltelli a serramanico mentre la società assisteva in preda al panico

alla diffusione del delirio del rock'n'roll, "sangue fresco", pompato dall'adrenalinico martellare sui tasti di Little Richard, Jerry Lee Lewis e soci. Saltiamo in avanti di vent'anni e il ruolo dell'alfiere di un impulso anfetaminico in cui riecheggiano, spesso a braccetto, oblio nichilista e disordini politici, spetta al punk. Spesso ha assunto posizioni provocatorie anche la musica dance elettronica, come la drum and bass che si spinge a centosettanta frenetiche battute al minuto in nome del futurismo urbano, o la techno di Detroit con le sue evocazioni della topografia devastata della (ex) *motor city*: lo sconcertante guscio decrepito in cui riverberano i suoni del collettivo Underground Resistance.

Se la corrispondenza tra musica veloce e sollevazione o disordine, insomma, è evidente, molto meno battuta – perlomeno dalla critica – è la pista che va verso i suoni lenti e ipnotici. Questo libro esplora la scia molle e appiccicosa del drone, del doom e via dicendo, e porta alla luce suoni non meno radicali, la cui cifra sono un potere ipnotico e un fortissimo senso di presenza concreta. Tuttavia non è una storia del drone come "genere". La musica meno interessante nasce proprio quando si cominciano a tracciare i confini di genere. Come mi ha detto una volta Surgeon, il produttore techno di Birmingham: «L'idea per cui uno si mette lì e dice "oggi faccio un pezzo *dark techno*", hai presente? Ecco, è la ricetta infallibile per fare musica di merda. È considerare la musica al livello della pura superficie». ¹ Idem per il resto della musica.

Anziché gravitare intorno a un genere, questo libro segue l'orbita stellare esterna dei suoni che si basano sul drone, con particolare attenzione a come quest'ultimo ha plasmato l'underground del XX secolo. Ci tenevo poi a soffermarmi sull'influenza vitale delle tradizioni musicali non occidentali. Per esempio, quando si parla della genealogia del rock anni Sessanta l'importanza della musica classica indiana finisce relegata in una nota a piè di pagina o in un breve paragrafo. Come vedremo, invece, senza il durevole influsso di personaggi come Ravi Shankar o Pandit Pran Nath il panorama dell'underground contemporaneo sarebbe totalmente irriconoscibile. So bene che ciascuno degli argomenti che tratteremo nei primi capitoli – l'archeoacustica, l'ecologia dei rumori di fondo, le tra-

dizioni di trance spirituale in India e in Marocco, la funzione del suono nei riti dionisiaci – potrebbe riempire da solo un libro intero. La mia ambizione, quindi, non è di catalogare nel dettaglio tradizioni così venerabili o questioni già sottoposte a studi approfonditissimi, ma di aprire inaspettati *wormholes* nella mente del lettore curioso e di trovare nessi tra aree affini ma che magari sarebbero rimaste scollegate.

Quello che scaveremo è un percorso obliquo oltre le frontiere della musica, della religione e delle sottoculture. Traceremo una linea che parte dalle tradizioni dell'antichità e arriva all'underground odierno passando per l'archeoacustica, i feedback lancinanti, le frequenze ultra-basse che levano il fiato, le eccentricità degli avanguardisti, le armi sonore e lo spiritualismo fervente. Dagli esordi nel Neolitico agli scurrili trovatori medievali, dai mistici Sufi ai maestri indiani del raga, al basso dub spacca-impianto, dalla Ladbroke Grove degli Hawkwind fino ai limiti estremi dei Faust e degli Ash Ra Tempel; dall'aria pesante di hascisc dei Theatre of Eternal Music al doom cavernicolo dei Saint Vitus all'hardcore capovolto e stordito degli Swans, dalla pulciosa provincia in VHS degli Electric Wizard al culto dell'amplificatore dei Sunn O))), passando per tutte le tappe intermedie, esploreremo il potere del drone: un colosso sonoro capace di evocare tanto il tepore del ventre materno quanto il terrore delle caverne.

Ci tenevo anche a seguire la presenza del drone negli spazi non musicali: dal ventre materno alle armi infrasoniche al “canto” dei buchi neri. Anzi, mentre scrivevo – immerso nell'incessante ribollire del gorgo di Trump, Brexit e via dicendo – mi sono ritrovato a pensare sempre più spesso a come l'idea di drone si manifesta *al di fuori* della musica. L'invasività dei notiziari a ciclo continuo, il dilagare delle incazzature online, la ricerca continua del “commento a caldo”; l'indignazione, il primadonnismo, la fame di dopamina da tossici cronici degli “impegnati” da social network: tutto questo, ai miei occhi, si manifestava sempre più come un drone.

Sarà stato psicosomatico? A forza di insistere, vedi i segni anche dove non ci sono: non è che forse avevo passato troppo tempo in stati di privazione di sonno ad ascoltare i Sunn O))) a volume tritacervello? Ma il pensiero non mi mollava: il flusso monocorde dell'informazione

infinita – il rubinetto sempre aperto del “contenuto” – sarà o no un’altra manifestazione del drone?

Una gelida mattina di gennaio mi sono imbattuto nel paragrafo che segue, citato in una biografia dei Velvet Underground e tratto dal fondamentale testo di Marshall McLuhan *Il medium è il massaggio*, che esplora il modo in cui l’interazione delle nuove tecnologie con le percezioni umane le altera e le plasma. Eccolo qui mentre descrive come i Velvet Underground distorcono l’elemento del tempo in mezzo alla tormenta di ciò che era la vita moderna del 1967:

Il “tempo” è cessato, lo “spazio” è svanito. Ora noi viviamo in un villaggio globale [...] un accadimento simultaneo. Siamo tornati allo spazio acustico. Abbiamo ricominciato a strutturare la sensazione primordiale, le emozioni tribali alle quali ci avevano strappato pochi secoli di erudizione letteraria. I circuiti elettrici creano un coinvolgimento profondo tra gli uomini. Siamo esposti a un’ondata istantanea e continua di informazioni. E non facciamo in tempo ad accoglierle che, rapidissimamente, esse vengono rimpiazzate da altre e più nuove informazioni. Vivere in un mondo calibrato sull’elettricità ci ha costretti a passare dalla lusinga della classificazione dei dati al metodo della pattern recognition. La costruzione seriale, di mattone in mattone, un passo alla volta, non è più alla nostra portata, perché la comunicazione istantanea fa coesistere i fattori dell’ambiente e dell’esperienza in una condizione di interazione attiva. Ora noi siamo consapevoli della possibilità di riordinare l’intero ambiente umano come un’opera d’arte.²

Sono rimasto colpito dalla «sensazione primordiale» che i Velvet Underground risvegliarono in McLuhan mentre scriveva il suo libro. Diceva molto riguardo a certe mie impressioni e, penso, a cosa cerchiamo nel drone io e quelli che “lo capiscono”.

Quella sensazione primordiale...

Il drone dell'universo

Di per sé la parola “drone” ha una miriade di connotazioni che vanno dal sinistro al banale. Un drone può tanto sganciare una bomba a grappolo quanto consegnare una pizza.

In musica il drone è uno spazio sonoro nel quale elementi strutturali antichissimi come l'alternanza fra strofe e ritornello o le complesse progressioni di accordi risultano superflui. I suoni non cambiano mai (o meglio, ed è fondamentale sottolinearlo, *sembra* che non cambino).

Il ronzio, il soffio, il rumore bianco, il feedback sono drone. In sostanza il drone è un suono tenuto o, se vogliamo, il tenere a lungo un suono tenuto. L'ossatura timbrica degli spazi urbani e selvaggi è fatta di drone, naturali o meccanici. Sfuggire ai sottoprodotti acustici del mondo è impossibile. Il traffico; il chiacchiericcio; il vento; le turbine: vivere significa convivere, anche senza esserne consapevoli, con una molteplicità di drone di sottofondo.

Pensate ai momenti in cui salta la corrente e il temporaneo blackout ci rende consapevoli dell'inquietante silenzio che avvolge una casa in cui i drone meccanici che il cervello è così bravo a sopprimere – il mormorio del riscaldamento, il ronzio del frigorifero, il rimestare della lavastoviglie – tacciono davvero. La rimozione senza preavviso della piccola sinfonia domestica a cui non facciamo mai troppo caso ha un effetto allarmante.

Ma lasciamo perdere la lavastoviglie.

E l'infinito cosmico? E l'essenza divina?

Mentre in cucina bevo il mio tè ascolto il rumore dell'espansione dell'universo seicentomila anni dopo il Big Bang. Sembra di sentire gli Hawkwind. In particolare sembrano Del Dettmar e Dik Mik, alias il reparto suoni elettronici degli Hawkwind attorno al 1973: barbuti diffusori di rara misantropia cosmica che allestiscono su un tavolo traballante il loro armamentario di rudimentali modulatori ad anello e si scatenano nell'odore di chiuso di una casa occupata a Ladbroke Grove, Londra ovest.

Immagino il profumo denso di hascisc di Peshawar e d'olio di pat-

chouli, scatoloni di «International Times» sparsi in giro, tappeti marocchini stesi su pavimenti di legno poco arredati, tazze di tè sbeccate color mattone che danno un po' di conforto contro l'umidità sempre più pesante che di sicuro riempie la sgangherata casa a schiera londinese anni Settanta della mia fantasia.

Continuo ad ascoltare, perso nella magia dell'infinita cosmica. È un suono appiccicoso, vivo, intelligente. Colgo trasformazioni magiche a frequenze ultra-basse, phasing, un inquietante effetto Doppler sempre più minaccioso e massiccio.

Il fatto che io, seduto al tavolo della cucina qui e ora, possa ascoltare questo suono universale dopo così tanto tempo ha del miracoloso.

All'inizio dell'universo non c'erano atomi ma soltanto particelle cariche, che la luce non è in grado di attraversare. Pertanto, all'inizio l'universo era nero. Qualunque tipo di luce veniva assorbito immediatamente. A un certo punto i protoni e gli elettroni hanno cominciato a formare atomi di idrogeno, i mattoncini di ciò che intendiamo per "vita", e l'universo ha smesso di essere nero.

In quel momento – a spiegarcelo è la voce disturbata dai crepitii del professor John Cramer in collegamento telefonico da Washington DC – si è scatenata «la "vampata" che chiamiamo Radiazione cosmica di fondo. Da allora la radiazione non ha mai smesso di viaggiare nel tempo, e i satelliti la intercettano ancora oggi: un'onda prodotta circa seicentomila anni dopo il Big Bang. Con l'espansione dell'universo è diventata praticamente un basso. La frequenza delle onde sonore è inversamente proporzionale al ritmo di espansione, e ciò crea un effetto Doppler».

Al che vi chiederete com'è possibile ascoltare con le nostre orecchie un evento del genere dopo miliardi di anni. Cramer ha preso da un sistema satellitare chiamato Planck i dati relativi alle fluttuazioni della temperatura della Radiazione cosmica di fondo. Li ha convertiti in variazioni di pressione (a dare origine a ogni tipo di suono sono le vibrazioni, cioè le fluttuazioni della pressione) e inseriti in un software chiamato Mathematica, che a sua volta li ha tradotti nel file audio che sto ascoltando in cucina.

Quando Cramer ha amplificato quel suono con un potente subwoofer i suoi cani si sono messi a sedere, in trance.

«Non li avevo mai visti reagire così», spiega ridendo. «Mi sono sentito chiedere: “Se lo spazio è un vuoto, come potevano esserci onde sonore nell’universo appena nato?”. Ma il punto è che all’inizio l’universo era tutt’altro che un vuoto. Era pieno di materia e aveva una densità più alta di quella dell’atmosfera terrestre. Non c’è niente di strano nell’idea che trasmettesse onde sonore. Pensa alla pelle di un tamburo, oppure a una sfera che vibra. Analizzandone la frequenza ottieni informazioni su cosa stava succedendo. Le frequenze sono troppo basse per udirle: queste erano lunghezze d’onda amplissime, frequenze bassissime».

Statene certi: parliamo di un suono a frequenze *molto* basse, un impacciato leviatano di pressione negativa universale, e in costante abbassamento a mano a mano che le lunghezze d’onda si ampliano. Per portare le registrazioni a un livello udibile Cramer ha dovuto moltiplicare le frequenze risultanti per cento *settilioni* di volte (un 100 seguito da altri ventiquattro zeri). Possiamo affermare, azzardo io, che il suono dell’universo in espansione è più un *drone* che un *bang*?

«In realtà non è stato affatto un *bang*. Somigliava più al passaggio di un aereo a bassa quota. In questo senso, sì: è stato più un drone che un’esplosione».

Il file audio di Cramer è una specie di magia cosmica, una splendida sinergia fra impresa scientifica, mistero sonoro e la vastità impressionante dell’universo in espansione. Non è però l’unico collegamento tra il cosmo e il drone. Non molto tempo fa i ricercatori dell’Istituto di Astronomia dell’Università di Cambridge hanno scoperto nel cuore di un lontano ammasso di galassie quello che definiscono un buco nero «che canta» ed emette le onde sonore più basse mai intercettate.

È annidato in un gruppo di migliaia di galassie chiamato Ammasso di Perseo – che dista 250 milioni di anni luce dalla Terra – e il dottor Andrew Fabian e la sua equipe hanno scoperto che il suono che emette è «un’unica nota [...] davvero un drone».³ Tenendo come punto di riferimento il Do centrale del pianoforte, Fabian ha stabilito che la nota è

un Si bemolle. Ma un Si bemolle che sta cinquantasette ottave al di sotto del Do centrale, all'incirca un milione di miliardi di volte più basso del suono più basso udibile dall'orecchio umano.

Come Cramer con le fluttuazioni di temperatura, Fabian e i suoi hanno misurato la distanza tra le enormi oscillazioni di pressione all'esterno del buco nero, causate dal restringimento, dal riscaldamento e dai movimenti ritmici del gas cosmico soggetto all'intensa pressione gravitazionale delle galassie ammassate: paragonandole a onde sonore e misurando la posizione delle oscillazioni e la velocità alla quale il suono potrebbe viaggiare tra esse, l'equipe ha determinato la nota musicale del drone.

L'album *One Time Out of Time* di William Basinski si basa su un suono simile, prodotto nel Gravitational Wave Observatory del MIT, in California, una struttura ideata allo scopo di osservare le onde gravitazionali cosmiche. Basinski prende il suono creato da queste onde – che lui definisce «increspature nello spazio-tempo» – e le traspone nella sfera dell'ambient. A quanto si dice, Basinski ha aperto la presentazione ufficiale del disco a Berlino dichiarando: «Questo è più o meno quel che succede quando due buchi neri scoppiano». ⁴

Ascoltare reperti acustici fondamentali di una potenza celeste così immensa mette soggezione. Ma l'idea di drone cosmico dà anche uno strano conforto: romba al di là del campo della percezione umana ed emette bassi pesanti, di profondità divina, nell'etere planetario. È un suono *vivo* radicato nel mistero universale più assoluto.

A ben vedere, l'idea del drone come forza singolare – *la* forza singolare – attraversa come un filo sonoro dorato la storia della filosofia, della matematica e della teologia. Consideriamo la teoria delle stringhe. ⁵ La teoria del (quasi) tutto. In breve: tutta la materia dell'universo è fatta di “stringhe” infinitamente minuscole che vibrano. Il Large Hadron Collider, Paul McCartney, una sedia di legno: scava, scava, alla fine... tutto è una vibrazione.

La vibrazione produce il suono. Tutta la materia esercita una forza sull'etere che la circonda. Ogni oggetto è dotato di una frequenza naturale alla quale vibra quando viene colpito. Si può quindi applicare il

concetto di “frequenza naturale” all’universo intero? Da un punto di vista spirituale l’idea assume un significato interessante.

Nel Buddhismo come nell’Induismo il drone si manifesta sotto forma del sacro Om (che esploreremo meglio più avanti): la vibrazione della materia universale. La filosofia induista associa al suono significati sacri unici. Il concetto di “Nada Brahma”, uno dei principi fondamentali delle scritture vediche, è traducibile come ‘Il suono è Dio’. Il divino non viene codificato come materia ma come vibrazione *sonora* che attraversa tutto, che coesiste simultaneamente in tutto e tutti. La natura unificata della realtà è – in termini teologici – profondamente legata al drone.

Anche Pitagora riflette sull’idea di una vibrazione sonora universale, anzi sulla *musica universalis* delle sfere: l’idea che i corpi celesti, le stelle e i pianeti in orbita, emettano suoni. Narra la leggenda che passando davanti a un fabbro il filosofo e matematico greco si accorse che la tonalità di ogni martello cambiava a seconda delle sue dimensioni. Da ciò dedusse che l’“armonia” si poteva misurare e la distanza tra suoni tracciare allo stesso modo della distanza *fisica*, per esempio, tra il fabbro e il panettiere del villaggio. Traspose quest’ipotesi armonica su scala cosmica e teorizzò che alla distanza tra i pianeti si potesse far corrispondere una “mappa” armonica. «C’è geometria nel mormorio delle corde. C’è musica nella spaziatura delle sfere».

Tanti artisti hanno preso ispirazione dalla musica delle sfere e dall’infinita del drone cosmico. Più avanti ci tufferemo nel vortice acido spaziale degli Hawkwind e nel tamburellare mistico degli Ash Ra Tempel e di altri.

Per adesso, torniamo al nostro inizio. La relazione tra umanità e drone non comincia nello spazio esterno ma, piuttosto, in quello interno.

Il grembo sonoro

Il grembo è un ambiente acustico dinamico. La nostra prima esperienza sonora è il drone materno. Il primo dei cinque sensi a svilupparsi è l’udito. Il feto *in utero* non si limita a percepire i rumori del corpo – lo

scorrere del sangue, il battito del cuore, i gorgoglii del tratto digestivo – ma li sente, forte e chiaro. Uno studio del 1990 ha scoperto che a fine gestazione i suoni dell’utero raggiungono gli 88 decibel di volume, molto più di quanto si fosse immaginato, equivalenti a un robot da cucina o un autolavaggio a sei metri di distanza.

I suoni prolungati, i drone, richiamano il grembo materno. È dimostrato che continuano ad avere un effetto calmante anche nei primi anni di vita del bambino. Nel momento in cui scrivo, ho un figlio di pochi mesi che non fa la nanna senza un generatore di drone. L’ubiquità degli strumenti che conciliano il sonno irradiando a ciclo continuo ronzi, rumori di onde, pioggia o traffico stradale in lontananza, testimonia la loro efficacia. Sono marcatori audio pavloviani che dicono «è ora di dormire» e interpretano il drone come una coperta di Linus acustica, uno scudo sonoro confortante che riporta alla dimensione dell’interno.

Oggi per tutti noi il sonno è un bene prezioso. Il drone infinito del contenuto e del commercio ci ha spinti a cercare rifugio in altri e più benevoli drone. Negli ultimi anni la popolarità di certe “playlist della buonanotte” su Spotify è cresciuta a dismisura, mentre i generatori di rumore bianco o le app per la meditazione sono diventati di uso comune.

La musica ambient è musica funzionale. Come la temperatura ambiente, è per definizione *ignorabile*. E infatti concilia la creatività o il rilassamento. Per i produttori ambient è stato inevitabile riflettere sul sonno, sull’ipnosi o sul sognare a occhi aperti. *Sleep* di Max Richter, del 2015, è un brano lungo otto ore che riproduce un tipico ciclo di sonno. Utilizzando drone elettronici, *field recordings*, pianoforte e strumenti ad arco, Richter cerca di creare «una personale ninna nanna di otto ore per un mondo frenetico e il manifesto di un’esistenza a passo più lento».

Alle prese con il suo disco *Selected Ambient Works Volume II* Richard D. James, alias Aphex Twin, cerca di sfruttare la particolare fertilità del terreno psichico tra la veglia e il sonno e compone la maggior parte dell’album un istante dopo essersi alzato. Una bella dormita in studio e poi subito agli strumenti nel tentativo di catturare l’effimera condizione ipnagogica che si dissolve come nebbia.

Negli anni Sessanta il pioniere del minimalismo Terry Riley teneva a San Francisco concerti lunghi una notte intera ai quali il pubblico era invitato a partecipare armandosi di amache o sacchi a pelo, e si faceva cullare da nastri messi in loop all'infinito e, senza dubbio, da un pungente fumo erbaceo. I suoni sonnambuli di Riley segnavano l'abbandono della lucidità estrema tipica dell'avanguardia e, utilizzando il drone come elemento che concilia il sonno, precorrevano la nascita dell'ambient.

C'è chi considera con disgusto l'idea del "sonno come musa", per non parlare della predilezione, nell'ambient, per gli atteggiamenti di resa, passività e beata calma: sarebbe un insulto al dinamismo dell'arte, un lenitivo che ripudia la pulsazione profonda della vita e della creatività. Difficile essere in disaccordo, quando ci si trova di fronte alla sua mercificazione zuccherosa nella sezione "benessere" di YouTube. Lì il drone è impiegato con modalità che urtano e avviliscono. Una frettolosa scorsa alle "musiche per meditare" scoperchia migliaia di ore di robbaccia anonima pronta all'uso e reclamizzata da promesse di dubbia affidabilità: «Cancella *tutti* i pensieri negativi»; «Trova la beatitudine *in un istante*» eccetera. Tutto questo rende un cattivo servizio al senso originale dell'ambient: e più avanti indagheremo anche la differenza fondamentale tra ambient come strumento standardizzato di temporaneo benessere e come ponderata espressione artistica.

Non c'è da meravigliarsi se nei periodi di stress cerchiamo sollievo in suoni che evocano il ritorno nel bozzolo, la stasi e lo stato di fuga dell'immersione in un grembo; anzi, questo tipo di descrittore riaffiora di continuo. Alcuni compositori sono andati direttamente alla fonte ottenendo risultati viscerali e unici. In *Biogenesis*, del 1974, la compositrice minimalista Éliane Radigue sovrappone al dispiegarsi dei suoni di sintetizzatore il battito cardiaco di suo figlio e di suo nipote non ancora nato. Lei stessa lo definisce un «inno al perpetuarsi della vita» ed è al tempo stesso qualcosa di confortante e misterioso. Un equilibrio fra drone sintetici quasi impercettibili e delicate pulsazioni che evoca una condizione amorfa, acquatica.

Radigue è una maestra nell'usare il drone per indagare sia sulla bellezza che sulla tristezza della vita. "Kyema", il primo brano di *Trilogie de*

la Mort, del 1988 – ispirato dalla morte di suo figlio e dai sei stati intermedi nei quali il *Libro tibetano dei morti* divide la “continuità esistenziale” dell’essere – costituisce un tentativo di articolare ciò che lei stessa definisce «il potere misterioso dell’infinitesimale», l’apertura di un varco sonoro verso l’aldilà.⁶

Il drone ha il potere di trasformare, di pulire la mente e di esercitare su di essa effetti positivi come fa l’esercizio fisico con il corpo? Se è così, possiamo parlare di catarsi? I più aspri paesaggi metallici di gente come Sunn O))), Neurosis, Sleep e via dicendo – tra i cui obiettivi principali non rientra soltanto la meditazione trascendente ma anche l’espurgazione – sono così lontani dalle opere di Radigue, Eno e altri?

L’aspetto meditativo, a ogni modo, non è che un lato della nostra complessa relazione con il drone. Le emissioni sonore amorfe, incontrollate e misteriose possono generare anche ansia, frustrazione e dolore, per non parlare di certe immancabili ed esotiche teorie del complotto. L’inquinamento acustico è l’incarnazione più nociva del drone. Pensate a un qualunque ufficio *open space*. Il calderone di suoni e rumori non smette mai di bollire, tra conversazioni telefoniche bisbigliate, stampanti che girano a mille, suonerie telefoniche sovrapposte, il ronzio dei neon al soffitto e il mormorio sommesso di una caldaia lontana.

Il locale caldaie

Al di là della semplice irritazione, che il rumore di fondo faccia male alla salute è un dato di fatto. È stato dimostrato che i suoni privi di un “significato” facilmente assimilabile all’interno di una conversazione condizionano negativamente il “carico cognitivo”. L’assenza di controllo acustico – luoghi che come l’ormai onnipresente *open space* non concedono alcuna tregua acustica né alcun modo di isolarsi dagli altri – può generare sensazioni di impotenza.

Qui si possono tracciare parallelismi con le teorie dell’architetto Oscar Newman, che nel suo libro *Defensible Space* (‘Lo spazio difendibile’) osser-

va, nella New York del 1972, un tasso di criminalità e di comportamenti antisociali più alto negli edifici a molti piani che nei quartieri a sviluppo orizzontale, anche se li occupano abitanti di estrazione grosso modo simile.

Newman teorizza che un'area è sana quando i residenti provano un senso di responsabilità personale che li grava dell'onere di "difendere" – in senso metaforico e letterale – le loro case. Condizionata da scelte urbanistiche inopportune, carenza di attrattive, privazione dei privilegi e scarsità di investimenti, una comunità corre il pericoloso rischio di generare alienazione negli individui che la compongono, che si sentono incapaci di intervenire sul contesto in cui vivono e perciò perdono l'incentivo a occuparsene. I problemi sociali e la criminalità, dice la teoria, sono la conseguenza logica della cattiva urbanistica.

Defensible Space è passato alla storia come atto d'accusa estremamente critico contro la follia e l'insensibilità dell'edilizia popolare post-bellica di tutto il mondo.

Insinuare che l'assenza di uno spazio acustico difendibile nell'*open space* classico generi un livello di stress paragonabile a quello che ha tormentato i condomini del dopoguerra sottoposti a decenni di incurie criminali sarebbe grossolano, ma qualche parallelismo c'è. Oltre allo stress visivo del ritrovarsi "in bella vista" per tutto il tempo, l'*open space* offre scarse opportunità di sollievo auditivo.

Rimane il sospetto strisciante che forse il vero scopo non sia tanto di alimentare la collaborazione e la libera condivisione di idee tra pari, ma piuttosto qualcosa di simile alla filosofia del panopticon delle carceri, progettate in modo da poter osservare i detenuti – potenzialmente – in ogni istante. Essi, disposti lungo il perimetro, non possono vedere l'area di ispezione ma rimangono sempre osservabili. In Inghilterra il carcere di Pentonville, nel nord di Londra, è un famigerato esempio di struttura a panopticon. Michel Foucault delinea la teoria sociologica del "panottismo" in *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, la cui idea centrale è che ogni tipo di struttura a panopticon nasce dal desiderio di esercitare un controllo meccanico su qualunque tipo di popolazione "bisognosa" di osservazione:

Se i detenuti sono condannati, nessun pericolo di complotto, o tentativo di evasione collettiva, o progetti di nuovi crimini per l'avvenire, o perniciose influenze reciproche; se si tratta di ammalati, nessun pericolo di contagio; di pazzi, nessun rischio di violenze reciproche; di bambini, nessuna copiatura durante gli esami, nessun rumore, niente chiacchiere, niente dissipazione. Se si tratta di operai, niente risse, furti, coalizioni, nessuna di quelle distrazioni che ritardano il lavoro, rendendolo meno perfetto o causando incidenti.⁷

Negli ultimi tempi l'ambiente sonoro del carcere, dove alle sensazioni di paura e stress si aggiunge lo shock dell'esposizione a una sfera acustica aliena, è stato ben rappresentato dal brillante documentario radiofonico *Sounds Inside* della Prison Radio Association: un collage sonoro cacofonico di ciò che davvero si sente in una prigione – urla cariche di riverbero, colpi metallici, frenetiche partite di ping pong, echi di passi, strilli, risate, inviti alla preghiera – e dell'effetto che ha su chi ci vive. Il produttore e autore del programma, l'ex detenuto Carl Cattermole, vi interviene per ricordare quanto lo sconvolgessero i rari momenti di sollievo dal rumore (in questo caso un'aula silenziosa) nel Carcere di Sua Maestà di Pentonville:

Il silenzio ovattato delle aule era sconvolgente [...] Sembrava un altro mondo rispetto ai ballatoi dove il suono è di una chiarezza massacrante, una camera di riverberazione assoluta.⁸

Nello stesso documentario un detenuto nel carcere di Brixton, di nome Jacob, descrive l'effetto calmante e lenitivo dell'aspirapolvere:

Quando scendo qui da solo a pulire il pavimento riesco a schiarirmi le idee [...] è un suono che adoro.⁹

L'impotenza davanti al rumore, tanto dell'impronta acustica urbana o di una fabbrica quanto delle pure e semplici "chiacchiere" in ufficio,

ha un innegabile effetto psicologico negativo. I tentativi di capovolgerlo sintonizzandoci su zone acustiche ipnotiche private – persino il sollievo dell’aspirapolvere – confermano il potere del drone come meccanismo di liberazione personale. Ma quand’è che il suono diventa rumore? E chi stabilisce la differenza?

L’agonia e l’estasi

Il drone come rumore, fondale sonoro di una vita di servitù, è un potente simbolo del sovraccarico capitalista. Il compositore e scrittore canadese R. Murray Schafer ha trascorso decenni a indagare la natura del rumore come agente inquinante. L’ha definito una necessaria – ma spesso sgradita – appendice dell’urbanizzazione e del rapido sviluppo industriale. Secondo lui esistono tre categorie di rumore: il rumore indesiderato, il suono non musicale e qualunque suono o disturbo ad alto volume in qualunque sistema di segnalazione. Da un punto di vista artistico, comunque, queste categorie sono seccanti. Se un suono “non musicale” dev’essere dichiarato “rumore” ne consegue la domanda: chi decide? Murray Schafer? No. L’orecchio dell’ascoltatore regna supremo.

Se il drone di un aspirapolvere nel carcere di Brixton può essere utilizzato come meccanismo di fuga acustica, sicuramente trascenderà non soltanto la connotazione negativa che gli dà Schafer ma anche se stesso: diventa un liberatorio talismano audio. Se qualunque “suono non musicale” va considerato rumore – relegato in una zona negativa definita da Schafer – allora si possono considerare eccezioni un certo numero di suoni il cui intento va al di là dell’irritazione pura e semplice.

I Napalm Death che pestano duro con il loro grindcore massacrante e abrasivo? Merzbow a volumi acufenici? L’impianto degli Iration Steppas che pompa dub da far vibrare le ossa? Uno Schafer suoni come questi li potrebbe considerare ostili ai suoi gusti, ma l’idea che in base a un ragionamento simile si possa tracciare il confine estremo del suono – che degrada il “non musicale” (per come lo si intende nell’armonia tradizionale)

in una zona sonora morta che è sinonimo di irritazione e malessere – finisce per screditare i tanti artisti che preferiscono concentrarsi sui suoni abrasivi piuttosto che sul flusso armonico.

Il concetto di drone quando, come spesso capita, è impiegato al servizio dell'indefinibile e dell'atonale anziché puntellare l'interazione armonica coincide alla perfezione con ciò che Schafer intende per "rumore non musicale". Oltretutto è da generazioni che gli artisti esplorano la frontiera selvaggia del "suono non musicale". All'inizio del Novecento i Futuristi erano ossessionati dall'idea di rumore come forma d'arte legata all'esperienza della fabbrica e della cornucopia di suoni unici – e nuovi – che nascevano da quegli spazi colossali: clangori, scoppi, metallo su metallo, il ritmo brutale e meccanizzato di un mondo nuovo e meraviglioso.

Il manifesto futurista *L'arte dei rumori* pubblicato nel 1913 da Luigi Russolo proponeva un nuovo ordine sonoro – poi, va detto, poche volte concretizzato – che rispecchiava un cambio della guardia. Voleva essere un'esaltazione della padronanza delle risorse; dello slancio e della marcia inarrestabile della meccanizzazione, un fervido appello al reparto produzione, un trionfante ghigno in faccia a quelli che erano considerati i primitivi ordini feudali del (recente) passato.

Oggi l'arte musicale, complicandosi sempre più, ricerca gli amalgami di suoni più dissonanti, più strani e più aspri per l'orecchio. Ci avviciniamo così sempre più al suono-rumore [...] Beethoven e Wagner ci hanno squassato i nervi e il cuore per molti anni. Ora ne siamo sazi e godiamo molto più nel combinare idealmente dei rumori di tram di motori a scoppio, di carrozze e di folle vocianti, che nel riudire, per esempio, l'«Eroica» o la «Pastorale» [...] Via! Usciamo, poiché non potremmo a lungo frenare in noi il desiderio di creare finalmente una nuova realtà musicale, con un'ampia distribuzione di ceffoni sonori, saltando a piè pari violini, pianoforti, contrabbassi ed organi gemebondi. Usciamo.¹⁰

I Futuristi prendevano quello che ancora oggi sono in molti a considerare inquinamento acustico – i ronzii e gli schianti della fabbrica, il rumore della macchina – e lo esaltavano fino a farne un feticcio. Ovviamente era in gioco anche un documentato elemento proto-fascista. I Futuristi celebravano il rumore non soltanto perché lo trovavano interessante, ma per ciò che *rappresentava*: la vittoria della modernità su una vita di fatica nei campi. Per gli strumenti a corda e di legno, e per le opere classiche che vi si strimpellavano o pizzicavano, Russolo nutriva il medesimo sdegno che per un banale piatto di pasta (i Futuristi *odiavano* la pastasciutta. Ne *La cucina futurista* Marinetti si scaglia contro il modo in cui induce «fiacchezza, pessimismo, inattività nostalgica e neutralismo [...] è antivirile [...] non è il cibo dei combattenti»¹¹).

Viene spontaneo tracciare parallelismi sonori con l'asse noise/industrial di fine Novecento: forme sonore nelle quali il drone ha spesso un ruolo centrale. Tuttavia il gioire dei Futuristi per la danza della macchina avveniva in una prospettiva degna dei moderni funzionari di medio calibro che misurano la durata delle pause pipì e registrano i “parametri di produttività”. Adorare la macchina significava adorare l'efficienza del processo, il primato dell'automazione.

Al contrario, lungi dal crogiolarsi nell'efficacia meccanizzata del lavoro in fabbrica, la musica industrial di fine Novecento era ispirata all'aspetto disumanizzante del vivere e morire in mezzo alle ciminiere, e nella loro fuliggine dipingeva immagini sonore. Artisti come i Throbbing Gristle operavano nello spazio negativo, timbravano il cartellino alla discoteca della morte, ma in linea di massima si astenevano dai gesti gratuiti (laddove gratuito = mancia ecc.). Al loro meglio mettevano in gioco un elemento catartico, sincerità emotiva contrapposta all'eccesso della lussuria. Ascoltate un pezzo come “Medicine” del 1982: un minuto intero di feedback lancinante si dissolve in echi metallici e voci incorporee, una terrificante evocazione di *procedure* senza nome – più spettro nella facoltà universitaria che mosca sul muro – con cui i TG usano il drone per costruire un ambiente fatto di corridoi gelidi, caldaie che ribollono nelle cantine, cortili desolati e brulli, scarpe che ticchet-

tano frettolose verso le sale di osservazione: la loro è una musica fondamentalmente visiva.

Secondo la memorabile definizione di David Keenan, la musica industrial era «un tentativo di rispondere sì al no».¹² I Throbbing Gristle mettono l'umanità, con tutto il suo essere fallibile, grottesca e *disumana*, davanti allo specchio. Quando in "Hamburger Lady" – che racconta il dolore insopportabile di una vittima di ustioni letali – Chris Carter srotola un drone di sintetizzatore nauseabondo e distorto, evoca sensazioni di terrore e claustrofobia. Ma vi basa il racconto di una disperazione che soltanto la persona che soffre è capace di immaginare. È vero orrore, espresso nel modo più lontano possibile dagli eccessi hollywoodiani: un orrore spento e prosaico. Calza a pennello la definizione di "Pasto nudo" secondo William S. Burroughs: «Significa esattamente ciò che le parole esprimono: Pasto NUDO – l'istante, raggelato, in cui si vede quello che c'è sulla punta della forchetta».

Elettricità statica, sotterfugio, stasi, sesso: nella musica noise come nell'industrial il drone è il grimaldello che serve a smontare l'autocompiacimento. Sfida l'ascoltatore a rifiutare i pregiudizi sulla validità del suono e su dove è disposto a farsi portare da esso. Getta uno sguardo clinico e spietato sulle nozioni classiche di progressione melodica, di perizia strumentale e, per esteso, sul concetto di esclusività, che concede la patente di musicista soltanto a chi possiede un certo grado di competenza tecnica. Glorifica la gioia del rumore, lo shock della novità – o, come direbbe Don Logan, alias Ben Kingsley, in *Sexy Beast*, «la pura e semplice adrenalina»¹³ implicita nella creazione. Il suono plasma trame malleabili, erotiche e amorfe. Dice il prolifico produttore noise giapponese Merzbow:

Come i Dadaisti creavano opere d'arte con quello che trovavano per strada, io creo suoni con l'immondizia che circonda la mia vita. Mi ispiro all'idea surrealista per cui «tutto è erotico, ovunque è erotico». Per me il noise, il rumore, è la forma sonora più erotica. La musica occidentale parla di "rumore" fin dai tempi dell'*Arte dei rumori*. Tuttavia, la musica industrial ha usato il noise come una specie di tecni-

ca. Spesso il noise occidentale è troppo concettuale o accademico. Il noise giapponese si gode la pura e semplice estasi del suono.¹⁴

L'estasi del suono.

Qui casca l'asino. Al loro meglio, il noise e l'industrial riabilitano lo sfondo sonoro delle più cupe frontiere della vita senza trarne alcun piacere maligno (cosa che immancabilmente fanno al loro peggio, invece) ma si deliziano nello splendore della costruzione di tessiture e, come vedremo capitare di continuo, il drone è un elemento primario in quel tipo di creazione. E la catarsi non è mai del tutto priva di gioia.

Manovre sul campo

Se il drone meccanizzato è fonte di stress e ansia, che dire dei drone della natura, capaci di inquietare – come l'ululato del vento a Bodmin Moor, un posto che sembra crepitare di oscura malignità – o di offrire una beata calma. Non c'è suono che sappia evocare un'atmosfera di staticità quasi assoluta, di languore afoso e torrido, con la stessa rapidità del drone granulare delle cicale.

Capita spesso che il drone naturale dia sollievo. Altrettanto spesso il ritorno alla natura è legato ai cliché dell'abbandono. Ovviamente non funziona sempre così (presto esploreremo l'angoscia e il terrore che possono accompagnare i suoni di origine sconosciuta) ma il gesto di lasciarsi alle spalle le pastoie reali e metaforiche della vita urbana – il lavoro, la tecnologia, lo stress e via dicendo – può davvero essere esaltante. Una liberazione dalla routine dolente del dover sgobbare, il riaccendersi di una palpabile scintilla animale: al loro meglio – e, cosa indispensabile, nello spazio mentale giusto, nel luogo e con i compagni giusti – i suoni della natura possono trasformarsi in qualcosa di simile a una magia catartica primordiale.

Poco tempo fa, in Cornovaglia, mentre attraversavo prati di ginestra alla ricerca della camera mortuaria neolitica di Chûn Quoit, mi sono

ritrovato in cima a una collina frastagliata da dove, circondati dal soffio dei venti, era possibile scorgere all'orizzonte sia la costa atlantica nordoccidentale che quella sudoccidentale. È stato un momento di pura esaltazione, una scorpacciata di suoni d'intensità quasi erotica: la spinta del vento da entrambe le direzioni, il sapore di sale dell'aria, la sagoma della minacciosa chiave di volta di Chûn Quoit appena visibile con cieli grigio ardesia a farle da sfondo.

Gli artisti che si occupano di *field recordings* cercano di immortalare proprio questi istanti improvvisi di sbalordimento personale, con l'ambizione di aprire un varco psichico verso il cuore del momento. Poiché spesso si tratta di momenti fuggevoli, necessitano di un ascolto attivo e concentrato. In una recente intervista a «The Quietus», Chris Watson – artista sonoro nonché ex agitatore dei Cabaret Voltaire – se la prende con l'invasione dell'inquinamento acustico che con la sua presenza vanifica la nostra capacità di prestare ascolto attento:

L'inquinamento acustico fa male a tutti, anche sul piano psicologico, e noi neanche ce ne accorgiamo. Telefoni in banca e ti risponde una musicchetta, che è invadente. Finisce che sprechi energia anche soltanto per ignorarla, e non hai più la forza per ascoltare [...] l'avvento dell'edilizia economica significa che la maggior parte delle case in cui si vive hanno un'acustica spaventosa. Non si riesce a chiacchierare oppure si sentono le chiacchiere di tutti perché si è circondati da pareti piatte parallele.

Watson ha indagato la bellezza e la stranezza dei paesaggi sonori nella sua attività “sul campo” e il brusio stressante dei rumori meccanici disordinati nelle prime opere dei Cabaret Voltaire. I suoi paesaggi sonori catturano l'essenza dei luoghi che registra, concentrandosi sulle atmosfere viscerali tipiche di ciascuno. *Stepping into the Dark*, del 1996, ne è un buon esempio: Watson si cimenta con i potenti drone del vento di Glen Cannich dei quali cattura i suoni stratificati e misteriosi mentre sferzano la valle, e allo stesso modo immortala lo stridio e il gracchiare apocalittici

della “conversazione” tra le cornacchie della colonia di Embleton. Nelle note cita T.C. Lethbridge, pioniere dello studio delle linee di forza:

Lethbridge avrebbe detto che gli uccelli si radunano qui soprattutto per via degli evidenti legami tra questo luogo, da sempre pagano, e l’atmosfera densa della sua linea di forza e del suo passato rituale [...] qui l’acustica fa girare la conversazione tra i corvi nell’aria fresca e nella sua immobilità, attraverso il caos eterno.¹⁵

I *field recordings* di Watson descrivono la natura transitoria di un mondo naturale in continuo flusso: senza manipolare né editare alcunché, si limita a microfonare l’ambiente nel momento giusto e registrare quello che ha davanti. Mi verrebbe da paragonarlo al celebre stile di registrazione di Steve Albini (Nirvana, Pixies, Big Black eccetera), che ai trucchi di post-produzione e al montaggio a posteriori di esecuzioni perfette dei singoli musicisti preferisce la ripresa fedele di ciò che succede *in sala*.

L’idea centrale della filosofia acustica di Watson è che ogni località possiede uno spirito particolare: nell’inquietante *El Tren Fantasma*, del 2011, descrive un viaggio – fantasma – sull’ormai defunta ferrovia che attraversava la costa pacifica del Messico, seguendone il percorso e registrando i suoni delle persone e degli animali che un tempo la attorniavano. I drone della natura piazzano l’ascoltatore al centro di un viaggio che non esiste più, l’impronta acustica del quale riecheggia ancora oggi, che si tratti del ronzio scuro delle mosche in “Crucero La Joya” o dei minacciosi ululati animali tra le cicale nel caldo ipnotico di “El Tajin”.

Watson utilizza i *field recordings* anche nel suo pionieristico contributo come produttore dei primi dischi dei Cabaret Voltaire, sovrappo-
nendoli e modificandoli in modo da evocare una sensazione di sovraccarico dadaista, di umanità alla deriva in un gorgo caotico di messaggi politici, tirate militariste, riferimenti alla cultura pop e futurismo distopico. Ripetizione, nastri in loop e crepitio di rumore bianco alludono all’inquietudine di un’umanità alla deriva in un interminabile *input*.

Non sono pochi gli artisti che hanno usato i *field recordings* come punto di partenza per esplorare territori oscuri. Per esempio lo straziante *One Pig* di Matthew Herbert, del 2011, segue il viaggio di un maiale allevato per finire al macello. Ciascuna delle tracce ha per titolo il nome di un mese nella breve – e già scritta, fino alla fine – vita dell'animale. I primi grugniti di lamento hanno per sottofondo drone di sintetizzatore materni; gli sconvolgenti strilli di morte diventano un grottesco tappeto di frequenze ultra-basse; il rumore di porte che sbattono e di stivali gronda malignità, considerato che l'esito è chiaro: *this is the end, my only friend*.

Herbert personalizza e amplifica il processo di industrializzazione della morte. Costringe l'ascoltatore a confrontarsi con ciò che avviene e a considerare quanto ne è complice.

Altrove, Herbert ottiene da campioni più minimalisti effetti altrettanto devastanti. *The End of Silence*, del 2013, è basato sulla registrazione di un caccia che sgancia una bomba in Libia: il rombo del motore e lo scoppio ovattato dell'esplosione seguito dalla grottesca “calma” dei minuti successivi. Il frammento audio dura cinque secondi e lo si sente scivolare da effetti all'inizio dell'album, dopodiché, per oltre cinquanta minuti, viene tagliuzzato, ricostruito, filtrato e frullato in un collage tanto surreale quanto terrificante. Come *One Pig* rende brutalmente personale qualcosa che di solito rimane nascosto, così *The End of Silence* si rivolge al “consumatore” desensibilizzato di notizie a ciclo continuo, intontito da un fuoco di fila di immaginario bellico. Il suono su cui si fonda – scisso dai familiari significanti del “reportage di guerra” e dei relativi commenti accorati – scuote nel profondo.

Anche qui il drone è usato per avvolgere l'ascoltatore in una falsa coperta di Linus. Fasi di calma cedono il posto allo stesso e unico momento di orrore nudo e crudo. Si viene svegliati senza sosta dal botto per ricordare che, sebbene Herbert lo abbia rielaborato, non c'è suono nella composizione che non derivi da quel momento di terrore. *The End of Silence* è musica industrial nella sua forma più vera e devastante? Di sicuro è più ricca di risonanze emotive e più capace di scuotere rispetto alle pose

falso-“trasgressive” di chi negli anni Ottanta seguì la scia del successo di Throbbing Gristle e compagnia bella.

Manipolando *un* suono solo Herbert parla del puro terrore acustico della guerra moderna. A ben vedere, i rumori di guerra incutono un timore dalla potenza unica. Da tempo immemore i significanti visivi della propaganda bellica – caccia scintillanti, fanti ben addestrati, squadroni navali – vengono sfruttati per suscitare sentimenti d’orgoglio patriottico, ma i suoni sono una questione completamente diversa.

È raro che il suono delle bombe o dei mitra induca qualcosa di diverso dalla paura o dal disgusto. Durante la Prima guerra mondiale era possibile nascondere la miseria e lo squallore delle trincee agli occhi della popolazione; tuttavia, il rumore delle bombe della Somme che si sentiva fino a Londra portava l’eco concreta di un mondo di orrore e distruzione che stava appena al di là della Manica.

Nel corso della Grande Guerra i devastanti effetti psicologici e fisici del suono furono ben documentati. Il primo conflitto industriale della storia del mondo aveva un volume inimmaginabile. Gli artiglieri che manovravano i cannoni da otto chili non erano provvisti di protezioni per le orecchie: al primo utilizzo, non ci voleva molto perché l’impatto sonoro perforasse loro i timpani; tante testimonianze di prima mano raccontano di artiglieri intontiti e barcollanti che perdevano sangue dai timpani esplosi. Il volume era tale che del suono si parlava in termini concreti: «Avevo l’impressione che sollevando un dito avrei toccato un soffitto solido di rumore», scrive un soldato riguardo al bombardamento sul crinale di Vimy.¹⁶

Il fuoco di fila causò la perdita irrimediabile dell’udito a migliaia di uomini. In altri il senso dell’udito si acuì. Il paesaggio sonoro della trincea poteva avere un lato orribilmente personale. I soldati che compivano missioni di combattimento corpo a corpo diventavano sensibili ai rumori più insignificanti: la carneficina a volume massimale del fronte si riduceva di colpo fino a un livello animalesco di percezione dei minimi dettagli. Così descrive tale fenomeno Ernst Jünger, soldato di fanteria, tra le pagine di *Nelle tempeste d’acciaio*, il primo resoconto pubblicato della guerra di trincea:

Gli occhi e le orecchie sono tesi all'estremo; il rumore di passi sconosciuti che si avvicinano nell'erba alta ha un'intensità veramente drammatica. Il respiro diventa affannoso; bisogna fare un grosso sforzo per attenuarne l'ansito. Un piccolo scatto metallico: è stata tolta la sicura a una pistola; questo rumore trapassa i nervi come la lama di un coltello. I denti stringono il tirante della granata a mano. L'urto sarà breve e mortale. Si trema sotto l'effetto di due sentimenti contrastanti: l'emozione del cacciatore portata all'estremo e l'angoscia della preda. Ognuno diventa come un mondo a sé, oppresso da questo stato d'animo, cupo e pauroso, che pesa sul terreno deserto.¹⁷

Ogni conflitto crea il proprio tipico paesaggio sonoro. Nella Seconda guerra mondiale il drone-nitrito della sirena dell'antiaerea avvertiva minaccioso che i bombardieri stavano arrivando. Invece lo Stuka Ju 87 tedesco era dotato di una sirena da 70 centimetri soprannominata "tromba di Gericò" che, mentre il bombardiere si avvicinava al bersaglio, emetteva un terrificante drone stridulo: una vera e propria arma da guerra psicologica studiata per incutere il massimo terrore sia in chi si trovava sotto tiro sia in chi era negli immediati paraggi.

Il campo delle "armi sonore" è qualcosa di lontanissimo dai luoghi comuni da ufficio reclute a base di cameratismo e ardimento, ed evoca anzi immagini sinistre: manipolazioni nascoste, operazioni clandestine, basi segrete, tortura eccetera. Il suono come arma sfrutta il drone nella sua accezione più malvagia, nelle mani degli uomini in nero: un mondo di terrore sudaticcio, ambasciate squallide, valigette malconce ed emissari scaltri.

Ghost Tape Number 10 è un esempio che mette davvero a disagio. Durante la Guerra del Vietnam una sezione dei servizi segreti americani dedicata alla guerra psicologica sviluppò un nastro che veniva utilizzato all'interno dell'offensiva chiamata Operation Wandering Soul, "Operazione Anima Errante". Era incentrata sulla credenza molto diffusa in Vietnam che i morti dovessero ricevere una degna sepoltura nella loro

terra natia; nel caso contrario erano destinati a rimanere in eterno “anime erranti”. Il nastro includeva drone misteriosi, rumore bianco e voci incorporate che chiedevano ai loro “parenti” vietcong di deporre le armi. Trasmettendolo ad alto volume durante le missioni terrestri notturne e dagli altoparlanti montati sugli elicotteri, gli americani speravano di incutere paura e manipolare radicatissime credenze popolari grazie a voci “ancestrali” (attori vietnamiti del sud) che esclamavano: «Amici miei! Sono tornato a dirvi che sono morto! Sono morto! Non fate la mia fine! Andate a casa, amici, prima che sia troppo tardi!».

Secondo voci non confermate, l'operazione ebbe un certo successo. Molti vietcong capivano che il nastro era un'opera di fantasia, ma l'espedito seminò il dubbio quanto bastava a convincerne qualcuno a tornare indietro.

La capacità dei suoni di indurre terrore, soggezione o disagio è palese. Lo si capisce con più evidenza che mai nella moderna guerra di droni, intesi come oggetti volanti che seminano scompiglio a distanza, telecomandati da un pilota lontano. In un reportage pubblicato sul «New Yorker» nel 2012, il giornalista palestinese Wasseem El Sarraj descrive il paesaggio sonoro di Gaza sotto attacco e i suoi effetti a lungo termine sulla percezione acustica sua e della sua famiglia:

I droni: a Gaza si chiamano *zananas* come il ronzio delle api. Sono creature insistenti, irritanti. Non sempre portano distruzione, ma rimangono onnipresenti, come secondini in un carcere [...] ciò crea un paesaggio sonoro terrificante, e la sera andiamo a letto sperando che non cadano bombe sulle nostre case, che i letti dei nostri bambini non si riempiano di schegge di vetro. A volte giriamo per le stanze nella speranza di percepire un vago senso di protezione. La realtà è che non c'è via di fuga, né dentro casa né dai confini di Gaza.¹⁸

Un recente studio dello Stanford Law Center, intitolato “Living Under Drones” (“Vivere sotto i droni”) e incentrato sull'attività dei droni militari americani tra le roccaforti di al Qaeda nel Pakistan rurale, è una

lettura altrettanto crudele. Il principale fattore psicologico citato dalle tante persone intervistate è quello dell'imprevedibilità. Il drone che ronzare può segnalare che si è sotto osservazione o che l'attacco è imminente. L'abitante di un villaggio ne riporta l'esperienza: «Di notte non riesco a dormire, perché quando ci sono i droni [...] li sento fare quel suono, quel rumore. Ho i droni nella testa, non riesco a dormire. Quando sento i droni fare quel rumore da droni accendo la luce e sto lì a guardare la luce. Quando i droni ci volano sulla testa ho tanta paura».¹⁹

Che si tratti di guerra spersonalizzata o di inquietante sorveglianza anonima, il drone volante crea nel subconscio collettivo suggestioni fosche. Eppure con l'installazione del 2014 *LOOP >> 60Hz: Transmissions from the Drone Orchestra* l'ex Velvet Underground nonché compositore John Cale ha cercato di ricalibrarne la percezione trattandolo a mo' di "architettura volante" accostata a un sottofondo musicale statico e monocolore: una cascata di metallici droni di sintetizzatore sovrastati da voci che venivano "portate in giro" per il Barbican di Londra da una squadriglia di droni volanti – alcuni "travestiti", in costume – dotati di casse acustiche, e che aggiungevano al miscuglio il proprio inevitabile ronzio. L'idea, incentrata sul modo in cui percepiamo sia le macchine sia quello che Cale definisce «il drone della civiltà» (60 Hz è la frequenza a cui ronzano i circuiti elettrici), era di «rendere certe cose che non avevano il diritto di volare – totalmente irreali, impossibile – surreali in quanto oggetti».

Spesso l'effetto acustico del drone volante genera angoscia, ma non si tratta di una caratteristica specifica per cui è stato progettato. Altro paio di maniche sono gli infrasuoni – frequenze più basse di 20Hz, il limite inferiore dell'udito umano – emessi con continuità dai dispositivi acustici a lungo raggio per disperdere i rivoltosi: qui si tratta di sonorità trasformate in armi con un intento preciso.

Gli infrasuoni riescono a infondere una sensazione di estrema inquietudine, e più che udirli li "percepiano". È da lì che nascono le leggende sulla "nota marrone", una frequenza così bassa da stimolare la defecazione. È una voce priva di fondamento ma – come vedremo più avanti parlando dei Sunn O))) – molto diffusa. Nel frattempo, davanti ai centri

commerciali c'è un dispositivo acustico chiamato Mosquito che emette ultrasuoni per allontanare gli adolescenti fanciuzzisti, più sensibili alle frequenze ultra-alte che più si invecchia e più è arduo distinguere.

Conosce bene gli infrasuoni chiunque sia stato a un concerto dei Sunn O))) o davanti a un *sound system* dub-reggae di quelli seri a tutto volume. Le basse frequenze sbriola-sterno creano una sensazione di movimento attorno ai polmoni, sottopongono il corpo a una pressione sonora. È quello che Pinch, produttore dubstep di Bristol, chiama «basso schiaccia-polmoni», (nei vecchi poster del suo locale, il Subloaded, spiccava la scritta «se non ti vibra il petto, non sta facendo effetto»): una botta sonora che ti riempie le cavità come una “presenza” concreta.

Non è difficile immaginare che una sensazione così viscerale – scevra da ogni “significato” musicale – possa scatenare il panico nella folla.

Il suono come arma – che per caso o per volontà assume quasi sempre la forma del drone – è efficace come strumento di coercizione subliminale per diversi motivi. Nel caso dei droni volanti, il ronzio avverte che l'attacco è imminente e scatena il panico istantaneo. Gli infrasuoni toccano volontariamente corde che provocano inquietudine psicologica. I bombardieri Stuka amplificavano il terrore con il loro stridio. Il fatto di *sapere* da dove viene il suono e che cosa significa fa sentire inermi.

Il brusio

I suoni di origine ignota possono provocare effetti magari meno viscerali ma simili a quelli appena descritti. Ottimo esempio è lo strano fenomeno acustico di un drone a bassa frequenza percepito in periodi diversi, ma per decenni, in varie località del mondo.

Lo si associa soprattutto alla città di Bristol, dove negli anni Sessanta i cittadini cominciarono a denunciare alle autorità la presenza di un rombo cupo, udibile soprattutto di notte. Riguardo alla sua causa sono nate diverse teorie: c'entrerebbero i rumori delle fabbriche, i tralicci della rete elettrica, le frequenze subsoniche emesse dai sottomarini, persino

le radiazioni elettromagnetiche. Alcuni residenti segnalavano perdite di sangue dal naso ed emicranie. Inutile aggiungere che a un certo punto sono arrivate anche le teorie del complotto che parlano di UFO, esercitazioni militari o persino di esperimenti governativi sul controllo mentale. Le voci sulla presenza del “Brusio di Bristol” si placarono all’inizio degli anni Ottanta, ma dal 2016 hanno ricominciato a circolare.

Di solito viene paragonato al motore di un camion o a un ventilatore da soffitto. Sul suo blog il regista Jamie Brightmore, che vive a Bristol, lo definisce «una vibrazione che viene dal suolo, dalle fondamenta, e che senti nella struttura del palazzo». Intanto, un video pubblicato nel 2017 su YouTube mostra un uomo visibilmente angosciato che sbircia dalla finestra di un sottotetto mentre un misterioso drone metallico emerge dall’orizzonte grigio di Clifton: «Non so cos’è ma sta cominciando a spaventarmi un po’. Non mi lascia tranquillo. Ogni dieci minuti arriva. Riccolo! Adesso smetto di registrare».

Sembra di parlare di un B-movie degli anni Cinquanta – un polpettone da drive in girato da Roger Corman – ma si tratta di un importante fenomeno globale. Il più noto “brusio” dopo quello di Bristol si trova a Taos, nel New Mexico, e se ne parla dall’inizio degli anni Ottanta. Si è rivelato così irritante per i residenti da originare persino un dibattito al Congresso degli Stati Uniti, nel 1993, e diversi tentativi di localizzarne l’origine.

Tra le possibili cause ci sono i campi magnetici a bassa frequenza creati dai fulmini o da disturbi nel campo elettromagnetico terrestre. Oppure si ipotizza che a provocare il brusio siano «oscillazioni libere permanenti» del fondo marino, le cui onde microsismiche giungono a chi è dotato di orecchie particolarmente sensibili. Come spesso accade, l’assenza di una teoria forte e condivisa ha lasciato il campo libero a un assortimento di illusioni più o meno assurde e all’inquietudine di chi con questa strana percezione convive. A parte le teorie del complotto navale (del Brusio di Taos parla persino la puntata di *X-Files* intitolata “La corsa”, in cui Mulder indaga sulle emissioni di onde a bassa frequenza), c’è chi descrive la fatica di convivere con il drone misterioso come un leggero acufene.

Dopo aver percepito di persona il brusio durante un soggiorno nella British Columbia, il dottor Glen MacPherson ha cominciato a documentare il fenomeno su un sito su cui utenti di tutto il mondo pubblicano le proprie esperienze.²⁰ Al momento le testimonianze sono circa diecimila, dalla Svezia come dal Canada e via dicendo.

In un articolo apparso su «The Conversation», MacPherson paragona il brusio «al motore di un camion in folle. Per alcuni è un rombo lontano o un ronzio insistente. Può cominciare e finire di colpo o svanire col tempo. Per altri il Brusio è potente, incessante, e condiziona la vita».

L'articolo cita lo studio del geologo David Deming (che come MacPherson sente il brusio). Deming ha condotto ricerche approfondite sul fenomeno ed è convinto che la causa più probabile sia da ricondurre alle trasmissioni di segnali radio su frequenze molto basse (tra i 3 e i 30 kHz) o all'accumulo degli infrasuoni di origine industriale.

In fondo è congruo che il più famoso brusio del mondo si trovi a Bristol, città che ha un forte legame con la mutevole ed eterogenea cultura musicale delle basse frequenze. I più maliziosi ipotizzeranno che magari è il residuo acustico e spettrale dei *sound systems* passati, un loop fantasma che ingloba la città.

È il drone stesso che si presta spontaneamente al mistero, alle letture più inquietanti e inspiegabili? La sensazione di radicata inquietudine generata dal “brusio” testimonia la capacità dei suoni tenuti di mettere a disagio o, in un certo senso, di aprire una finestra nel quotidiano. Pertanto è forse inevitabile che il drone continui a sembrarci legato a doppio filo ai rituali spirituali: come un emblema acustico che travalica le frontiere, da millenni.