

# Rumore di occhiali da sole

## Noise of Sunglasses

**Lorena Rocca** (Scuola Universitaria della Svizzera Italiana (SUPSI) Università di Padova / lorena.rocca@supsi.ch)

**Xabier Erkizia** (Associazione AUDIOLAB / info@audio-lab.org)

There is not the sound of swords, but just the sound of sunglasses. The transaction from the perception of the space (geo-structure) to the representation of this space (geo-gramma) ends to shape a heterotrophic place where there are no duels or blood but there is a scene where is possible include different points of view. Though this experience different spaces juxtaposes even if in the normality they would be incompatible with each other; the purpose is to make accessible art works to people with different disabilities to turn, though the experience, the space into a place.

In the last part of the work Xabier Erkizia presents an utopia following the Foucault (2010) ideas; this is a story between narration and sounds measured by the body (your easing, your sight and your emotions).

**Key-words:** soundscape, inclusion, blindness, sound art, visual art, cultural geography, heterotopy, utopia

abstract

© Pensa MultiMedia Editore srl  
ISSN 2282-5061 (in press)  
ISSN 2282-6041 (on line)

3. Esiti di ricerca

75

Il presente contributo è stato redatto in stretta collaborazione tra gli Autori. Particolare attenzione di L. Rocca per la prima parte, di X. Erkizia per la seconda.

## 1. Etorotopia sonora

C. «*mai visto in quadro così!*»<sup>1</sup>.

Quando C. davanti al quadro di Boccioni “il treno che passa” ha commentato in questo modo la sua esperienza di visita al centro Lugano Arte e Cultura (LAC), la commozione era talmente presente da poterla toccare. C. è non vedente dalla nascita e lo scorso agosto ha deciso di prendere parte ad una visita alla collezione del Museo d’arte della Svizzera italiana (MASI Lugano). È una visita speciale, sono mesi che la prepariamo con delle idee sull’accessibilizzazione ai luoghi d’arte per le persone non vedenti e ipovedenti che abbiamo condiviso tra noi, un gruppo di ricercatori “indisciplinato” con competenze diversissime (architettoniche, di design d’interni, sociologiche, pedagogiche, psicologiche, linguistiche, artistiche, geografiche, filosofiche), ma con la volontà di ampliare le possibilità che un museo d’arte offre.

Ci abbiamo ragionato a lungo, per noi era importante dare la possibilità di vivere non solo un’esperienza artistica intellettuale stimolante, ma di giocare sulla relazione fisica degli spazi in rapporto alla sua architettura, alla sua acustica per trasformare lo spazio in luogo, uno spazio vissuto, connotato emotivamente. Siamo partiti con l’idea che lo spazio è un *medium* non neutro, rappresenta l’uso politico della conoscenza ed è performativo, circa i modi in cui si tracciano limiti o si definiscono identità. Direbbe Lefebvre (1976), è uno *spazio percepito* che atiene alla *pratica spaziale* di riproduzione sociale. Per noi è stato fondamentale individuare le logiche di potere tra nodi, reti e maglie che nel museo si configurano come regole: ciò che si può fare o che non si può. Queste regole escludono comportamenti scorretti o dannosi, misurano le superfici e ne controllano l’accessibilità. Quello che ne esce è uno spazio empirico, materializzato e prodotto socialmente per rispondere a dei bisogni. Ma quali bisogni? Ai bisogni di chi?

P. «*Quando entro in un museo di solito sono molto irritata, molto nervosa mi agito perché non vedo più bene ed è molto faticoso, ci sono molte restrizioni*».

- 1 Le citazioni nel testo sono tratte dalle trascrizioni del Focus Group realizzato all’interno del progetto di ricerca “Mediazione Cultura Inclusion”, condotto dal Laboratorio cultura visiva della SUPSI in collaborazione con la FSC, Federazione svizzera dei ciechi e deboli di vista ed in particolare con l’UNITAS, Associazione ciechi e ipovedenti della Svizzera italiana. In particolare il sottogruppo di progetto del Dipartimento Formazione e Apprendimento della Scuola Universitaria della Svizzera Italiana, all’interno del consolidato filone si ricerca sui paesaggi sonori, ha proposto un’esperienza di sonorizzazione di alcune opere scelte tra le collezioni del Museo d’arte della Svizzera italiana (MASI Lugano) esposte, lo scorso agosto (2017), presso il Lugano Arte e Cultura (LAC). Sono state coinvolte dieci soci dell’UNITAS che hanno risposto volontariamente all’invito. I focus group realizzati al termine dell’esperienza di visita sonora avevano l’obiettivo di raccogliere le impressioni dei partecipanti rispetto: all’efficacia e la pertinenza del suono come strumento di trasposizione di un’opera visiva, rispettivamente figurativa o astratta e alla funzionalità del *format* in generale (visita guidata intervallata da ascolto). Nello scorrere del testo si fa riferimento alla narrazione sonora di questa esperienza curata da Xabier Erkizia presente al link <http://paesaggisonori.www2.dfa.supsi.ch/x-erkizia-e-l-rocca-rumori-di-occhiali>. Nelle varie parti interessate al racconto viene riferito il minutaggio corrispondente.



P. «Il museo io lo vedo quasi come un luogo sacro. Mi piacerebbe andare da sola. Perché devo vedere con gli occhi di altri? Perché deve interessarmi o piacermi quello che interessa o piace a chi mi accompagna? Ho la possibilità di percepire la presenza di opere di artisti che sono lì esposti dal vero, che hanno una personalità con una marcia in più. Perché devo andare accompagnata? Perché devo ascoltare le scemenze che dicono gli altri?».

Lo spazio concepito da P. rimanda agli *spazi delle rappresentazioni* (Lefebvre, 1976). Quella di P. è infatti una sua proiezione, un desiderio che delinea nuove funzioni ed originali interpretazioni dello “spazio museo”. In genere, chi entra al museo lo percepisce come un luogo sacro. Il silenzio, gli spazi molto grandi, i percorsi forzatamente guidati in una direzione o secondo un verso definito, ne fanno trasparire la logica e il valore. P. piega la sacralità in un suo desiderio, certo non del serbatoio di regole e costrizioni che questo spazio porta con sé, ma di un’intimità che vorrebbe ricreare in un contatto privato e diretto con l’opera che si trova lì davanti a lei, ma che non può controllare con un *colpo d’occhio*. Il museo, quale spazio pubblico, per venire incontro a P. dovrebbe plasmarsi in uno spazio privato, in cui poter vivere un’esperienza artistica di contatto diretto con l’opera.

Nella fase di progettazione dell’esperienza, di realizzazione e nel *Focus Group* finale (presenti al minuto 16:19 della narrazione di Xabier Erkizia al link <http://paesaggisonori.www2.dfa.supsi.ch/x-erkizia-e-l-rocca-rumori-di-occhiali>) si è dovuto realizzare un inevitabile passaggio dalle *pratiche spaziali* -la geostuttura del museo- a nuovi *spazi della rappresentazione* -geogramma-. In questo processo di adattamento alle forme istituzionali dello spazio-museo non si è sentito *rumore di sciabole*, ma ironicamente, solo *rumore di occhiali da sole*, quegli occhiali che non hanno un uso funzionale nelle persone non vedenti ma che, indossati o meglio “sfoderati”, possono portare alla costruzione di preziose eterotopie.

77

*Foucault (2004) «ci sono dunque paesi senza luogo e storie senza cronologia; [...] di cui sarebbe certo impossibile trovare traccia in qualche carta geografica [...] semplicemente perché non appartengono a nessuno spazio [...] insomma è la dolcezza delle utopie. Credo tuttavia che ci siano -e questo in ogni società- delle utopie che hanno un luogo preciso e reale, un luogo che si può localizzare su una carta. Questi spazi assolutamente altri sono le etero-topie».*

Torniamo un attimo indietro immaginiamo i dieci volontari non vedenti e ipovedenti dell’UNITAS che, in una calda mattina d’agosto, arrivano al LAC di Lugano da posti molto diversi del Canton Ticino, chi con il treno, chi accompagnati, chi guidati dal proprio cane<sup>2</sup>. Non è facile arrivare al LAC, ma sono lì elettrizzati e curiosi di partecipare ad una sperimentazione che renda merito alla loro fatica.

A. «Trovo che per noi toccare le opere sia un’esperienza unica. Capisco i vincoli assicurativi, ma per me è assolutamente importante».

2 Per visionare la documentazione della gioranta: <<http://www.mci.supsi.ch/risorse/interpretazioni-sonore>> (consultato il 5 luglio 2018).

L'esperienza prende avvio a un'esplorazione tattile. Il racconto dell'esperienza, ricostruita da Xabier Erkizia, la si può sentire al minuto 00:00 (al link: <http://paesaggisonori.www2.dfa.supsi.ch/x-erkizia-e-l-rocca-rumori-di-occhiali>). Mani che vedono scrono la scultura, ne cercano di riconoscere i tratti, l'epoca, il gusto. L'esperienza funziona perché accompagnata da una densa narrazione. La voce calda, appassionata e preparata, segna la via alle mani, mani ironiche capaci anche di ridere ma soprattutto di immaginare, insomma, mani che vedono.



78

*B. «Personalmente credo che non è necessario toccare un quadro. A me non dice nulla, non posso capire il colore o le forme, posso percepire le rugosità della tela. Il quadro poi può essere rovinato e questo non è di nessuna utilità».*

Pensando all'impossibilità di far toccare i quadri, ma forse anche, come suggerisce B., alla inutilità di questa operazione, resta la necessità di stabilire un contatto, di rendere viva la presenza dell'opera. La nostra eterotopia prende quindi la forma di un'esperienza che si vuol proporre ai volontari dell'UNITAS e che faccia leva sulla potenzialità e sull'efficacia del suono attraverso i corpi.

La traduzione sonora è stata elaborata da un professionista, un artista Xabier Erkizia, specializzato proprio nell'ambito delle installazioni sonore. Erkizia ha creato una galleria parallela alle opere visuali composta appositamente per lo spazio-museo. Questa diventa parte dell'eterotopia dal momento in cui propone una giustapposizione di più spazi che normalmente sarebbero incompatibili: da un lato la densa descrizione che contribuisce a creare delle immagini mentali delle opere narrate; dall'altro la sonorizzazione che evoca e ricrea la presenza dell'opera stessa; tutto attraverso i corpi di chi, nel tempo definito in cui l'eterotopia prende vita (le due ore della vista), con la loro presenza e sensibilità limiti e possibilità diventano il punto zero del mondo a partire dal quale è possibile sognare, parlare, procedere, immaginare, percepire le cose al loro posto. È un corpo che non ha luogo, ma è da lui che nascono e si irradiano tutti i luoghi possibili, reali o utopici (Foucault, 2004).



*P. «Essere avvicinata al quadro da una musica che è stata composta appositamente per questo spazio è un grandissimo aiuto per cogliere la presenza del quadro stesso. Permette di stare lì, di osservare di più e di non pensare alla mia vista. Tutto questo fa sì che diventi un vero piacere stare in quel luogo».*

Nella nostra eterotopia l'intervento sonoro ha voluto rompere la logica della pratica spaziale che si svolge nella quotidianità del museo ed ha proposto un intervento sonoro aperto in un rapporto il più stretto possibile con la fisicità delle opere.

*T. «Non sarebbe stata la stessa cosa con le cuffie. Questo effetto delle vibrazioni non le hai con le cuffie. Le cuffie ti isolano».*

La scelta di usare altoparlanti di dimensioni proporzionate rispetto alle opere, ha reso fisicamente le dimensioni e la presenza dell'opera stessa nelle sale creando forti parallelismi tra le sensazioni visive generate dalle opere negli spazi espositivi e quelle sonore. Inoltre le apparecchiature audio sono state posizionate in modo strategico nelle sale in modo tale che se ne potesse cogliere il *lay-out* generale (e non solo delle opere selezionate), la collocazione e la logica espositiva offerta dal museo stesso.

*T. «Si sentivano anche le frequenze sonore e poi entravano in vibrazione e la spiegazione del colore che pulsa faceva vivere la tela. Il suono ha un'incredibile forza immersiva.*

*Le descrizioni di Silvio, la sua passione nel raccontarle, unite alla dimensione sonora rendevano la fisicità delle opere, come se ci fossi dentro».*

Ha condotto la visita Silvio Joller, mediatore culturale del LAC che ha rielaborato la presentazione delle opere curando nel dettaglio la descrizione producendo così una densa narrazione (Tuan, 1974) molto partecipata ed appassionata che veniva ad intrecciarsi con le sonorizzazioni. In qualsiasi momento i partecipanti potevano interagire ed esprimere le loro impressioni in una sorta di dialogo partecipato e non secondo il *format* della visita guidata. Come si usa in molti musei, inoltre, è stato loro offerto uno sgabello che poteva essere collocato davanti all'opera. Non erano però costretti a stare in posizione statica, ma a loro era data la possibilità di muoversi in autonomia negli spazi a disposizione del museo, possibilità che in molti hanno colto.

*B. «La dinamica spiegazione e suono mi faceva vedere il quadro. Ho preferito la sonorizzazione delle opere figurative, si sentivano i grilli».*

*M. «La parte sonora più descrittiva mi ha fuorviato. Nel quadro di Boccioni ho sentito una campana ma la campana non c'era.*

*La musica astratta era più evocativa riusciva a darmi più sensazioni. Mi è piaciuta di più».*

*A. « Durante la visita dei quadri giallo e rosso sono stata infastidita, i suoni erano talmente ipnotici che sembrava di andare in trans meditativo.*

*Poi mi è stato descritto il giallo e il suo pulsare sulla tela. Mi è piaciuto tantissimo, il suono mi ha fatto vedere la vibrazione del giallo. Sicuramente senza il suono non mi sarei neppure fermata davanti a quest'opera».*

Infine, la nostra eterotopia ha voluto esercitare la concezione del bello dando valore alla soggettività. Alcune sonorizzazioni sono state vissute come descrittive e per questo facilitanti, altre più astratte sono state maggiormente predilette perché in grado evocare l'opera, altre hanno suscitato emozioni positive, alcune negative, parti sonore sono state comprese alla luce della spiegazione, altre non sono state capite per nulla. Ma l'elemento importante è che tutte hanno permesso di sviluppare una "visione" personale di bello e brutto, suscitando le stesse emozioni che ciascuno di noi prova quando si reca a visitare delle opere di artisti moderni. Attraversare il museo con la chiave dei suoni ha posto di fatto i partecipanti nella stessa condizione delle persone vedenti con un sapere esperto in più aumentando la percezione di contare in quel contesto e, per questo, di sentirsi bene, in quel luogo o meglio in quella eterotopia.

Per avvicinare ancor più il lettore vi proponiamo un racconto sonoro di Xaber Erkizia. Il testo sintetizza la logica che ha guidato la sonorizzazione delle opere, la traccia sonora dei frammenti di narrazione. Potete ascoltarla tutta oppure attivarla in relazione al racconto. A voi la scelta. Ciò che prenderà corpo sarà un' *utopia* nel senso che ne dà Foucault (2010). Queste opere sonore sono infatti nate tra gli interstizi delle parole, nello spessore dei suoni raccolti in dialogo con gli spazi del museo che l'Artista si è rappresentato nella sua mente. Ma ora ascoltarle da dove voi siete, attraverso i mediatori che utilizzerete, è vero, in un certo senso rende la logica potenzialmente trasferibile in altre eterotopie, ma soprattutto diventa un luogo senza luogo se non il luogo in cui voi riprodurrete queste tracce: una vera utopia.

## 2. Interpretazioni sonore

*00:00 inizio percorso<sup>3</sup>.*

La proposta si basa su un lavoro di traduzione delle opere (principalmente opere pittoriche e sculture) che si pone in stretta relazione con gli spazi del museo, la tematica dell'opera, la sua estetica, l'epoca di realizzazione, il formato o il materiale utilizzato, ma, allo stesso tempo, offre ai visitatori una nuova esperienza e una rilettura originale dell'opera stessa. Ogni esercizio di sonorizzazione e di densa descrizione, presenta un elevato grado di soggettività. È chiaro che ogni traduzione (sia essa anche semplicemente testuale) è un'interpretazione soggettiva dal momento che è impossibile riportare letteralmente e in tutta la sua globalità lo spirito dell'opera. Pertanto la priorità data durante la realizzazione di questo delicato esercizio è stata quella di ricercare una formula che potesse offrire un'esperienza artistica in grado di dare sensazioni simili a quelle che i visitatori vedenti possono sperimentare quando si avvicinano alle collezioni permanenti del museo.

3 Al link <http://paesaggisonori.www2.dfa.supsi.ch/x-erkizia-e-l-rocca-rumori-di-occhiali> la narrazione sonora dell'esperienza di Xabier Erkizia. Ad ogni opera è collegato il minutaggio corrispondente. Qui l'eterotopia prende corpo.



Ciò che si è realizzata è una galleria parallela di altrettante opere sonore che attraversa quella visuale ed offre un'esperienza che privilegia l'udito.

Vale la pena notare che durante il processo di realizzazione di questa traduzione sonora si è rilevato il potenziale di questo esercizio, non solo in termini di "visibilizzazione" dell'opera, ma come strumento in grado di decodificare e valorizzare le idee integrate originariamente nelle opere anche se queste sono messe in secondo piano nel contesto del museo. Pertanto, alcune di queste interpretazioni offrono all'ascoltatore (sia esso vedente, non vedente o ipovedente) una lettura contemporanea delle opere in forma di commento sonoro (non verbale), che dialoga con la "densa descrizione" ed aggiunge nuove stratificazioni di significato. Il percorso si configura quindi come un esercizio dal grande potenziale educativo che può proporre dialoghi diversi tra le opere dell'intera collezione (quindi non solo la fruizione di una singola opera) e che arricchisce di una nuova esperienza il visitatore che si avvicina alle opere.

*Treno che passa, 1908 (Umberto Boccioni)*



*02:08 Treno che passa, Umberto Boccioni.*

Questa opera pre-futurista di Umberto Boccioni ha un grande carattere sonoro. Il paesaggio naturale mostrato qui in primo piano, in una forma impressionistica, sembra mascherare una locomotiva che sullo sfondo dell'immagine attraversa la campagna da destra a sinistra. La relazione con le dimensioni configura un doppio effetto sonoro che da un lato utilizza il suono della locomotrice quale "punto di fuga sonoro" segnando questo paesaggio acusticamente, dall'altro dà una profondità acustica di ampio spettro. Questo è senza dubbio un brillante esercizio di rappresentazione di un paesaggio sonoro realizzato paradossalmente attraverso un'arte, quella del dipinto, a priori silenziosa.

La traccia sonora cerca di riprodurre l'esercizio quasi tridimensionale proposto da Boccioni, ponendo di fronte due piani principali con l'aggiunta di minuscoli frammenti sonori del paesaggio come pennellate (di fantasia-fiction) che sembrano voler fondersi con il paesaggio sonoro naturale della campagna.

*Asphere II, 1988 Asphere VII, 1989 (Roni Horn)*



*05:19 Aspheres, Roni Horn.*

Il materiale metallico e denso utilizzato originariamente per la realizzazione di queste due sculture sonore emisferiche determina la traduzione sonora delle stesse. La sensazione di densità, il peso di un oggetto che sembra voler rotolare, ma è fermo nello spazio e la sua estetica luminosa sono gli elementi scelti per la realizzazione dell'opera sonora, che, come nei casi precedenti, ha voluto unire le due parti in un unico insieme, esattamente come sono esposte nella mostra.

*Cartagena (Yellow Painting), 1989-1990. Opponent (Red grid), 1990 (Roeth Winston)*



*07:23 Thru series: yellow and red, Roeth Winston.*





La realizzazione di questa traduzione sonora si basa sulla teoria cromatica della pittura messa a punto dal chimico inglese George Field alla fine del XIX secolo. Con il libro intitolato *Chromatics, or The Analogy, Harmony and Philosophy of Colours* (1817), Field cominciò un'originale ricerca dedicata quasi esclusivamente alla natura e alla riproduzione dei colori. Per questa sua ricerca fu premiato diverse volte.

Sulla base del confronto tra i colori e toni musicali primari, l'autore propone una relazione tra occhio e l'orecchio che, in questo caso, abbiamo usato per rappresentare i due dipinti di Roeth Winston: *Cartagena (Yellow Painting)* (1989-1990) y *Opponent (Red grid)* (1990).

Prendendo come punto di partenza i due colori primari dei quadri, le due composizioni sonore mantengono il tono minimalista degli oggetti pittorici, così come le sottigliezze dei confini della griglia di forma quadrata che include le due opere. Le traduzioni sonore rispettano le dimensioni originali dei quadri trasportati in estensione temporale, in modo che, da un lato, i suoni conversano con i quadri, dall'altro, le due opere sonore convivono da sole. In questo modo è possibile ascoltare i due brani sia separatamente che insieme.

*Alain Colas, Monument pour un Marin Disparu, 1989 (Thomas Schütte).*



10:41 Alain Colas, Thomas Schutte.

Queste due opere scultoree di Schutte hanno tra loro una curiosa conversazione proprio per la disposizione assunta nell'esposizione. Sono due omaggi alla figura del marinaio: la prima scultura rappresenta il noto velista francese Alain Colas (1943-1978), il primo essere umano che ha realizzato il giro del mondo su una nave multiscafo; la seconda è un omaggio al marinaio perduto e fa riferimento alla scomparsa di Colas proprio mentre era in competizione con il suo eterno rivale Éric Tabarly (1931-1998).

Il brano di traduzione sonora si basa su una raccolta di registrazioni realizzate in vita dallo stesso Alain Colas; registrazioni di radioamatori raccolte dopo la sua scomparsa, avvenuta nei pressi delle Isole Azzorre e la durante le sue ricerca; uccelli marini nelle Azzorre, interni di barche e registrazioni dei diversi suoni del mare Atlantico (sull'acqua e sott'acqua). Il brano sonoro ha l'obiettivo di rafforzare il rapporto tra queste due opere fondendole in una.

*Via Nassa 1 novembre 2014-2015 (Silvia Gertsch).*



14:08 *Via Nassa*, Silvia Gertsch.

Questa volta l'obiettivo della composizione sonora è stato quello di realizzare una traduzione quasi letterale dell'opera pittorica della Gertsch. A tal fine, è stata utilizzata, come base, una registrazione di campo effettuata nella stessa strada rappresentata nel lavoro della Gertsch: *Via Nassa* a Lugano e riprodotta attraverso un vetro nel tentativo di proporre un parallelismo rispetto alla tecnica della retropittura su vetro utilizzata nel lavoro originale. Per ottenere l'effetto, la registrazione sul campo è stata ri-registrata in forma di vibrazionale con un microfono che capta le vibrazioni dagli oggetti solidi. Come risultato, è possibile ascoltare la registrazione reale della strada, con le attività che quotidianamente lì si svolgono, filtrata attraverso il vetro, che crea un filtro risonante che distorce, in un certo senso, la realtà della scena della registrazione originale e crea una sensazione di realtà e di finzione simile a quella che ha realizzato nell'immagine la Gertsch.

## Riferimenti bibliografici

Foucault M. (2004). *Utopie. Eterotopie*. Milano-Udine: Mimesis, 2010.

Foucault M. (2010). *Eterotopia*. Napoli: Cronopio.

Lefebvre H. (1976). *La produzione dello spazio*. Milano: Moizzi (ed. or. 1974, *La production de l'espace*, éditions Anthropos, Paris).

Tuan Y. (1974). *Topophilia, a study of environmental perception, attitudes, and values*. Englewood Cliffs, prentice Hall.