



commissario
Angelo Piero Cappello
curatore
Luca Cerizza
artista
Massimo Bartolini

con la partecipazione di
Caterina Barbieri
Gavin Bryars
Kali Malone

**DUE QUI
TO HEAR**

Padiglione Italia
Biennale Arte 2024
20.04 – 24.11.2024
Tese delle Vergini, Arsenale, Venezia

INDICE		
4	Luca Cerizza e Gaia Martino	If only we had ears. L'intenzione di ascoltare
8	Massimo Bartolini	Manovre di volo fuori dalla letteratura
12	<i>Opere</i>	
28	POLITICA DELL'ASCOLTO ASCOLTARE IN RELAZIONE	
30	Lucia Farinati e Claudia Firth	La forza dell'ascolto: preludio
34	Brandon LaBelle	La giustizia acustica e la promessa della democrazia
38	Pedro Oliveira	Ascoltare alla fine di (questo) mondo: esercizi di <i>postura</i>
42	Haytham El-Wardany	La fatica di ascoltare
46	<i>Opere</i>	
66	FIDUCIA NELLO SFONDO IN ASCOLTO CON LA NATURA	
68	Chandra Candiani	I suoni del mondo. Le voci
70	Federico Campagna e Michelangelo Frammartino	Il mondo senza di me (prima parte)
74	David George Haskell	Inviti all'attenzione
78	Neelakshi Joshi	La resistenza è fertile! Movimenti ambientalisti tra tempo e spazio
82	<i>Opere</i>	
100	MEDITAZIONE IN-AZIONE ASCOLTARSI	
102	Francesca Tarocco	Il bodhisattva pensieroso
106	Viola Carofalo	Rendere visibile l'inerte: la filosofia dell'attenzione di Simone Weil
110	Sara Mikolai	Sul suono degli alberi e i cambi di pelle
112	Veniero Rizzardi	John Cage: ascoltare il vuoto per organizzare il suono
116	<i>Opere</i>	
136	FAI PER ME ASCOLTARE LA MACCHINA	
138	Federico Luisetti	Le macchinazioni di Athanasius Kircher
142	Roberto Calabretto	Luigi Nono e la polifonia del Rinascimento veneziano
146	Federico Campagna e Michelangelo Frammartino	Il mondo senza di me (seconda parte)
150	Massimo Carpinelli e Vincenzo Napolano	Ascoltare il cosmo. Una rivoluzione dell'astronomia, un salto dell'immaginario
154	<i>Due qui / To Hear</i> Public Program	
158	Biografie	
164	Elenco delle opere	
172	Nota ai testi	

CONTENTS		
5	Luca Cerizza and Gaia Martino	If only we had ears. The intention of listening
9	Massimo Bartolini	Flight maneuvers outside literature
12	<i>Artworks</i>	
29	THE POLITICS OF LISTENING LISTENING IN RELATION	
31	Lucia Farinati and Claudia Firth	The force of listening: prelude
35	Brandon LaBelle	Acoustic justice and the promise of democracy
39	Pedro Oliveira	Listening at the end of (this) world, or: an exercise in <i>postura</i>
43	Haytham El-Wardany	Labour of listening
46	<i>Artworks</i>	
67	TRUSTING THE BACKGROUND LISTENING WITH NATURE	
69	Chandra Candiani	The sounds of the world. The voices
71	Federico Campagna and Michelangelo Frammartino	The world without me (part one)
75	David George Haskell	Invitations to attention
79	Neelakshi Joshi	Resistance is fertile! Environmental movements through time and space
82	<i>Artworks</i>	
101	MEDITATION IN-ACTION LISTENING TO ONESELF	
103	Francesca Tarocco	The pensive bodhisattva
107	Viola Carofalo	Making the powerless visible: Simone Weil's philosophy of attention
111	Sara Mikolai	On sounds of trees and transforming skins
113	Veniero Rizzardi	John Cage: listening to the void to organize sound
116	<i>Artworks</i>	
137	WHAT YOU DO FOR ME LISTENING TO THE MACHINE	
139	Federico Luisetti	The machinations of Athanasius Kircher
143	Roberto Calabretto	Luigi Nono and the polyphony of Venetian Renaissance
147	Federico Campagna and Michelangelo Frammartino	The world without me (part two)
151	Massimo Carpinelli and Vincenzo Napolano	Listening to the cosmos. A revolution in astronomy, a leap of the imagination
154	<i>Due qui / To Hear</i> Public Program	
159	Biographies	
165	List of artworks	
172	Notes on the texts	

IF ONLY WE HAD EARS. L'INTENZIONE DI ASCOLTARE

Fin dalla sua fase embrionale, il progetto *Due qui / To Hear* per il Padiglione Italia alla Biennale Arte 2024 contemplava un ampio Public Program¹. Già

¹ Un precedente decisivo in questo senso era il programma di eventi che aveva accompagnato *Hagoromo*, la mostra personale di Bartolini presso il Centro Pecci di Prato (2022-23, a cura di Luca Cerizza con Elena Magini).

dall'inizio era chiara l'idea che questo programma si sviluppasse, almeno in parte, anche nello spazio di una pubblicazione. Una frase letta tanti anni fa in un libro di interviste di John Cage e ripetuta a memoria ne sarebbe stata il titolo. Nella sua natura quasi paradossale – “Music is everywhere, if only we had ears” – sembrava sintetizzare perfettamente potenzialità spesso inesprese, come un invito a espandere i confini dell'udibile e le implicazioni dell'atto stesso di ascoltare.

Se era evidente che la pratica dell'ascolto, la ricchezza delle sue implicazioni, sarebbe stato il grande connettore verso cui far convergere una serie di approfondimenti di diverso genere, emergeva via via l'esigenza di articolare questo territorio di esplorazione attraverso alcune declinazioni più specifiche. Senza chiedere un confronto diretto con questa, si trattava di ritrovare nella pratica artistica più che trentennale di Massimo Bartolini con il suono e la musica, e nel progetto stesso di Venezia, alcuni temi intorno ai quali organizzare le attività del Public Program e della pubblicazione.

Se la “Politica dell'ascolto” si riferisce all'ascolto come pratica situata in un contesto, a costruire forme di relazione specifiche, la “Fiducia nello sfondo” rimanda all'attenzione per l'oltre umano che, fin dall'inizio del suo lavoro, Bartolini esplora soprattutto attraverso opere performative che cercano una sorta di osmosi con l'elemento organico e l'ambiente naturale. Questa tensione a mettere in questione la posizione dominante dell'essere umano, per guardarlo in un contesto di relazioni più ampio, porta a un “ascoltarsi” che è attenzione per la dimensione interiore, un intonare la nostra vibrazione con quella degli altri. Infine “Fai per me” espande in varie direzioni,

di spazio e di tempo, l'attenzione per la presenza di forme macchiniche nel lavoro di Bartolini come è, d'altronde, evidente soprattutto nell'installazione principale *Due qui*.

Attraverso questo progetto il Padiglione Italia si proponeva, quindi, come uno spazio espanso di riflessione su alcune implicazioni sociali, ecologiche, spirituali e tecnologiche dell'ascolto. Risuonava della pratica di Bartolini, della ricchezza delle sue implicazioni filosofiche, letterarie, musicali e ne allargava possibilmente il raggio d'azione.

Attraverso un fitto calendario diviso in quattro doppie giornate, questo Public Program si proponeva come il più esteso mai realizzato per un Padiglione Italia e trovava ulteriore espansione attraverso una serie di altri eventi performativi durante tutto il periodo della Biennale d'Arte². Nello

² Si veda il calendario a p. 154.

spazio del Giardino delle Vergini – parte integrante del Padiglione e abitato dall'installazione sonora che Bartolini aveva concepito con la musica di Gavin e Yuri Bryars—ospiti provenienti da vari campi come l'astrofisica, la biologia, la filosofia, l'arte sonora, la letteratura, la musica, l'attivismo ambientale, la coreografia, il cinema e l'antropologia si sono succeduti in una serie di brevi conferenze, conversazioni, performance e workshop destinati a studenti e studentesse dei master della NABA (Nuova Accademia di Belle Arti di Milano) e dell'Università IUAV di Venezia. Confidando in una comunicazione che escludeva per scelta il supporto di schermi e immagini, questa attività di formazione si trasformava in una pratica di ascolto trasversale ostinatamente all'aperto, tra i suoni, i climi, gli agenti e gli accidenti che ogni stagione ci portava. In uno contesto già propedeutico all'atto di sentire e di ascoltare, il programma aggiungeva, precisava e connetteva temi e implicazioni che il lavoro di Bartolini a Venezia aveva tenuto insieme, quasi celandoli nella sua sintesi formale e poetica. Forse solo a quel punto il progetto si poteva dire veramente compiuto, parlando e suonando attraverso due diversi canali.

IF ONLY WE HAD EARS. THE INTENTION OF LISTENING

Since its infancy, the project *Due qui / To Hear* for the Italian Pavilion at the Biennale Arte 2024 was intended to include a wide-ranging Public Program.¹ It was clear from the outset that this would be developed, at

least in part, through a publication. The title would be a phrase read years ago in a book of interviews with John Cage, learned by heart and repeated ever since. “Music is everywhere, if only we had ears”: the near-paradox of it seemed to perfectly sum up the

idea of oft-unexpressed potential, like an invitation to expand the limits of the audible and the implications of the very act of listening.

While it was also evident that the practice of listening, with its wealth of implications, would be the connector linking various different types of analyses, there was a need to organize this territory of exploration into a few more specific areas. Without directly addressing it, we wanted to find a few themes in Massimo Bartolini's three decades of artistic practice with sound and music – and in the Venice project – around which to build the Public Program activities and the publication.

The “Politics of listening” refers to listening as a contextualized practice, and to constructing specific forms of relation; “Trusting the background” alludes to paying attention to the more-than-human, which Bartolini has explored from early on in his art, especially through performative works that seek a sort of osmosis with organic elements and the natural environment. This tendency to question the dominant position of human beings and instead see them within a wider context of relations leads to a sort of “self-listening,” an attention to the inner dimension, a tuning of our vibration with the vibrations of others. Finally, “What you do for me” extends attention in various directions in space and time to the presence of machinic forms in Bartolini's work, which is particularly evident in the main installation *Due qui*.

With this project, the Italian Pavilion was proposed as an expanded space for reflection on several social, ecological, spiritual and technological implications of listening. It resonated with Bartolini's artistic practice and its wealth of philosophical, literary, and musical associations, and broadened its scope of possibilities.

Through a packed calendar divided into four two-day segments, this was the most extensive Public Program ever for an Italian Pavilion, and its activities were further expanded through a series of other performance events throughout the Biennale period.² In the Giardino delle

Vergini – a garden space integral to the Pavilion, with a sound installation Bartolini had conceived with music by Gavin and Yuri Bryars – guests from various

fields like astrophysics, biology, philosophy, sound art, literature, music, environmental activism, choreography, cinema and anthropology held a series of short conferences, conversations, performances and workshops for master's students at NABA (Nuova Accademia di Belle Arti) of Milan, and IUAV university of Venice. Following a conscious choice to exclude the use of screens and images, the educational activity turned into an interdisciplinary listening practice, resolutely held outdoors with all of the sounds, weather, elements and accidents that each season brought. In what was already a context conducive to hearing and listening, the program added, defined and linked themes and implications that Bartolini's

¹ A key precedent in this sense was the program of events that accompanied *Hagoromo*, Bartolini's solo show at the Centro Pecci in Prato (2022-23, curated by Luca Cerizza with Elena Magini).

² See calendar p. 154.

La stessa scansione del programma pubblico organizza anche la struttura di questo libro, il quale non documenta pedissequamente le attività svolte nel giardino ma ne riprende temi e contenuti attraverso una varietà di contributi che vanno dal breve saggio, alla conversazione, al testo poetico e letterario. I testi di questa raccolta rimandano infatti alla partecipazione simultanea di molte presenze e storie diverse nello stesso luogo, al loro possibile intrecciarsi e ascoltarsi, e vanno lette anche nella loro possibilità di trascendere le aree tematiche nelle quali sono state ordinate, per intessere una molteplicità di reciproche relazioni. Al netto di tutte le voci, musiche e corpi che hanno parlato e performato nel Giardino delle Vergini – le cui documentazioni sono disponibili in un apposito canale YouTube³ – questo libro si configura come

³ @DueQuiToHear.

un’antologia polifonica sull’ascolto, fondamentale completamento del primo volume di questa pubblicazione e al progetto artistico e curatoriale.

Allontanarsi dalla stabilità di una narrazione lineare conduce, infatti, dentro flussi di storie molteplici che esistono contemporaneamente. Questa antologia a più voci è quindi un invito a provare a vivere ogni giorno nell’intenzione di ascoltare o non ascoltare, perché può dimostrarsi un’attività rigenerante sia per i nostri corpi umani sia per i nostri corpi oltre umani. Su scala più vasta, per gli ecosistemi che abitiamo può risultare una forza radicalmente creativa⁴: la pluralità del-

⁴ David George Haskell, *Suoni fragili e selvaggi. Meraviglie acustiche, evoluzione creativa e crisi sensoriale*, Einaudi, Torino 2023.

le storie che raccontiamo ci mobilita, infatti, verso l’apprezzamento della biodiversità, ci permette di imbarcarci in specie e temporalità molteplici, esistenze e visioni del mondo differenti che coesistono nel medesimo momento. Se poi ricordiamo che il nostro organismo è bendisposto, per sua natura, alla percezione del mondo esterno e della sua complessità, la pluralità dei racconti sonori sembra caotica solo a chi si limita ad ascoltare per comprendere ciò che già conosce (e riconosce). Al contrario, possiamo provare a uscire dalle abitudini⁵ e a godere senza contraddizione degli

⁵ Invitata come ospite al Programma Pubblico di *Due qui / To Hear*, il 12 luglio Nina Sun Eidsheim propone a ogni persona presente nel Giardino delle Vergini del Padiglione Italia di assemblare e compilare un libretto da lei chiamato “listening kit”. La prima domanda è “Cosa è l’ascolto?”.

spazi disordinati e non addomesticati che esistono dentro e insieme a noi. Provare a dismettere l’ossessione dell’ascolto, allora, e iniziare ad ascoltare, essere consapevoli delle storie che i nostri corpi trasportano in questo mondo insieme alla responsabilità della nostra presenza mentre si partecipa a qualsiasi esperienza è un tipo di attitudine che interseca direttamente il valore morale dell’agire umano. Parte dalle fibre della nostra persona che, viva e permeabile come la terra in giardino, è attraversata dalla viscosità del tempo. Mentre acuisce il senso di partecipazione, somiglia all’idea di sentire l’incombenza della libertà del movimento altrui, lasciandosi anche attraversare serenamente, senza coerenza né controllo riportando tutto insieme indiviso – come può e come deve stare.

work in Venice brought together, almost veiled in its formal and poetic synthesis. Perhaps it was only then that the project was truly completed, speaking and “playing” through two different channels.

The same sort of organization is applied to the structure of this book, which rather than dutifully documenting the activities that took place in the garden, reprises their themes and content through a variety of writings, from brief essays, to conversations, to poetic literary pieces. Indeed, the writings in this collection allude to the simultaneity of many different presences and stories in the same place, and ways they might interweave, hear and echo one another; they should also be read in terms of their capacity to transcend thematic categories and weave together, relating to one another in an array of reciprocal ways. Even without all of the voices, music and bodies that spoke and performed in the Giardino delle Vergini – documentation of which is available on a dedicated YouTube channel³ – this book stands as a polyphonic anthology on listening, completing the first volume of the publication as well as the artistic and curatorial project.

Moving away from the stability of a linear narration can in fact lead us along the paths of multiple stories that exist simultaneously. This anthology of many voices invites readers to try to live every day with the intention to listen (or not listen), since it can be regenerating for our human and for more-than-human bodies. On a vaster scale, for the ecosystems we inhabit, it can prove to be a radically creative force⁴: the plurality of stories we tell mobilizes us to appreciate biodiversity, and lets us engage with spaces and times, different existences and different worldviews that coexist simultaneously. If we keep in mind that our organism is by nature amenable to perceiving the outside world and its complexity, the plurality of

aural stories will seem chaotic only to those who limit themselves to listening for things they already know (and recognize). On the other hand, we can try to break out of our habits⁵ and enjoy the disorderly, untamed spaces that exist within us and outside us, with no contradiction. Then we can try to shake off our obsession with listening, and start to listen, to be aware of the stories our bodies bear into this world along with the responsibility for our presence as we participate in any sort of experience. This approach intersects directly with the moral value of human activity. It

starts from the very fibers of our being, which, alive and permeable like the soil in a garden, are traversed by the viscosity of time. It heightens our sense of participation, and at the same time is like feeling a sense of the imminence of other people’s freedom of movement, calmly letting things pass through us without coherence or control, bringing everything back together, indivisible – as it can and should be.

³ @DueQuiToHear.

⁴ David George Haskell, *Sound Wild and Broken: Sonic Marvels, Evolution’s Creativity, and the Crisis of Sensory Extinction* (London: Faber & Faber, 2022).

⁵ Invited as a guest participant in the *Due qui / To Hear* Public Program, on July 12, Nina Sun Eidsheim asked everyone present in the Italy Pavilion’s Giardino delle Vergini to join together and compile a booklet she called a “listening kit”. The first question: “What is listening?”

MANOVRE DI VOLO FUORI DALLA LETTERATURA

Quando ho cominciato a rileggere Daniele Del Giudice (da ora in poi DDG, una sigla vagamente aeronautica), mi sono accorto che nei suoi scritti sono coinvolte tutte e quattro le coordinate del nostro public program: *Politica dell'ascolto*, *Meditazione in-azione*, *Fiducia nello sfondo* e *Fai per me*. I titoli del public program – come in DDG – fanno della dialettica il motore dell'azione. Politica e ascolto, meditazione e azione, fiducia e sfondo, tu e io del nostro programma corrispondono, per DDG, a parole e motori, letteratura e scienza, oggetti e sentimento. È forse lo scrittore Epstein di *Atlante occidentale* a dare l'indicazione decisiva per l'uso di queste diadi: “Tutta la mia vita, tutto il mio lavoro non è stato altro che raccordare le persone agli oggetti, e gli oggetti all'esperienza e ai sentimenti, alla percezione di sé, alle idee. Forse quello che ho inventato fin qui non è altro che una lente speciale, che permette di vedere lo sfondo e la figura nella loro relazione, in pari dignità”.

“Io lo conoscevo”, è una frase che si usa per indicare l'avvenuto cambio di dimensione di una persona rispetto a quella di chi parla. Questa frase mi ha sempre inquietato perché parla più di te che dici che dell'altro che è detto. Succede così che chi dice si rimette come osservatore al centro della scena, alterando ciò che si vorrebbe vedere. DDG invece era sempre ai lati della scena a “circondarla”, come dice Tiziano Scarpa, con le parole.

Ho avuto la fortuna di conoscerlo dunque, qui a Venezia tanto tempo fa, per una mostra che feci insieme a Mario Airò allo Studio Barbieri. DDG era uno che quando guardava non vedeva solo il soggetto ma lo vedeva da pilota, sempre insieme allo sfondo. E nel grande sfondo celeste insieme a Mario facemmo un volo su Chioggia con un piccolo Piper. Mario fece poi anche un lavoro audio nel quale DDG leggeva alcuni brani tratti dai suoi scritti: il titolo dell'opera di Mario era *Underwood*, dal nome di una macchina da scrivere, una macchina proprio come l'aereo di DDG, il quale con l'una scriveva dell'altra. Il pezzo finale per l'opera venne elaborato elettronicamente da Stefano Bassanese, ma assistetti anche alle registrazioni della lettura. E lì, in quella voce, ho capito la sua scrittura: una

scrittura che sale faticosamente fino alla bocca e che esce con costruzione, restando come una regola nella memoria.

Io lo conoscevo dunque, ma parlare di un altro artista mi è sempre difficile. Mi viene alla mente un saggio di Henry Miller su Rimbaud, *Il tempo degli assassini*, il cui incipit è fulminante e sintetizzando notevolmente potrebbe essere reso con: Rimbaud è morto l'anno in cui sono nato, il 1891. Il 10 novembre moriva Rimbaud e, a pochi giorni di distanza, il 26 dicembre nasceva Henry Miller, quasi a suggerire una pronta reincarnazione dell'uno nell'altro.

DDG non è uno scrittore che richiede fratellanza al lettore. L'identità che condivido con DDG è una certa geometria sentimentale. Non condividiamo un lessico ma mi trovo bene nella sua sintassi, sempre tesa a coniugare oggetti e sentimenti. La sintassi è qualcosa che lascia da parte il protagonismo del soggetto celebrato nell'aggettivazione forsennata che lo isola dal resto e lo include invece in un campo esteso, dove il soggetto si presenta come puro “spazio addensato”. Nella scrittura di DDG il soggetto non è mai più rilevante dell'ambiente nel quale si trova, un pò come nei primi film di Greenaway, come *A Zed & Two Noughts* o *The Baby of Mâcon*, dove primi piani e prove attoriali sono poco influenti. Queste assenze di volti, di caratteri fisionomici è anche qualcosa che lo lega all'impersonale weiliano. In DDG, così come in Weil con altri modi, si esprime il desiderio di un'ampiezza che *riduce a immenso* il soggetto. Ancora la sintassi, comparabile in letteratura a ciò che l'impersonale weiliano è in filosofia e in politica: l'impersonale a cui ci si riferisce include i caratteri formativi di *attenzione* e *responsabilità*.

DDG parla di questo tema dell'attenzione legata alla responsabilità attraverso un altro scrittore, Joseph Conrad per un piccolo saggio apparso su “The Bookman” (1923), intitolato *Outside Literature*. In questo saggio Conrad parla della scrittura degli avvisi ai naviganti, dai quali dipende la vita o la morte di chi li legge. Conrad descrive gli avvisi ai naviganti indicando prima di tutto come quel tipo di prosa non abbia alcun

FLIGHT MANEUVERS OUTSIDE LITERATURE

When I started rereading Daniele Del Giudice (henceforth DDG – a vaguely aeronautical acronym), I realized that his writing involves all four subjects of our public program: *The Politics of Listening*, *Meditation In-Action*, *Trusting the Background* and *What You Do For Me*. These public program titles make dialectics into a driver of action, and so does DDG. For him, the *politics* and *listening*, *meditation* and *action*, *trust* and *background*, and *you* and *me* of our program correspond to words and engines, literature and science, objects and feelings. Epstein, the writer in DDG's *Atlante occidentale* (*Lines of Light* is the title of the English translation) makes the decisive statement regarding the use of these dyads: “All my life, all my work has been nothing more than connecting people to objects, and objects to experience and feelings, to self-perception, to ideas. Perhaps what I have invented so far is nothing more than a special lens, which allows you to see the background and the figure in their relationship, with equal dignity.”

“I knew him” is a phrase we use to indicate that a person has changed, in some dimension, in relation to us. It has always bothered me because it's more about you, the speaker, than about that other person, the spoken-of: the speaker puts him or herself in the middle of the scene, altering the view to reflect what he or she wants to see. DDG, though, was always on the perimeter of the scene, “circling it” with words, as Tiziano Scarpa puts it.

So. I had the good fortune to meet him here in Venice a long time ago, for an exhibition I did with Mario Airò at Studio Barbieri. DDG was a person who was focused not only on the subject but, with a pilot's eye view, he was always taking the subject together with everything in the background. And in that vastness of blue backgrounds, Mario and I flew over Chioggia with him in a little Piper. Mario did an audio work too, in which DDG read some excerpts from his writing; the title of Mario's work was *Underwood*, after the typewriter, a machine, just like DDG's airplane – he used one machine to write about the other. The final part of the work was electronically processed by Stefano Bassanese. I was present for the recording of the reading, and there, in that voice, I understood his writing: the words came with arduous effort and left his mouth already in fully constructed form, to be planted in my memory, like a rule.

So, I knew him, but talking about a fellow artist is always difficult. What comes to mind at this point is Henry Miller's essay on Rimbaud, *The time of the assassins*, with its cracking first section that can be summed up – in extremely condensed form – as: Rimbaud died the year I was born, 1891 – Rimbaud breathed his last on November 10, and not many days later, on December, 26, Henry Miller came along – almost as if to suggest an immediate reincarnation of one in the other.

DDG is not a writer who seeks brotherhood with readers. The identity I share with DDG is a certain geometry of sentiment. We do not share the same lexicon, but I am comfortable with his syntax, always meant to connect objects and feelings. Rather than center-staging the subject in a frenzy of adjectivization that isolates it from all the rest, his syntax includes it in a broader field instead, presenting it as pure “densified space.” In DDG's writing, the subject is never more important than the surroundings – a bit like in Greenaway's early films, such as *A Zed & Two Noughts* or *The Baby of Mâcon*, where close-ups and acting performances are of little consequence. This absence of faces or facial characteristics also links DDG to the impersonality typical of Weil. As Weil did (by different means), DDG expresses the desire for a fullness or amplitude that *reduces the subject to immenseness*. Again, the syntax is the key, comparable in

carattere immaginifico: “All means of acting on man’s spiritual side are forbidden to that prose. In those compositions which are read as earnestly as anything that ever came from printing press, all suggestion of Love, of Adventure, of Romance, of Speculation, of all that decorates and ennoble life, except Responsibility, is barred”.

DDG trova qui una letteratura scritta con la massima responsabilità per un pubblico che *deve* leggere tali scritti con la più grande attenzione, per mettere al sicuro chi scrive e chi legge dalle ambiguità o dagli indugi che il sentimentale potrebbe provocare, impedendo di fare velocemente la scelta giusta. Una volta a Birmingham ho letto un avviso di quella conradiana tempra posto al bordo di un canale. L’avviso recitava “Se cadete in acqua alzatevi in piedi”. Chiarezza, efficienza, nessun decoro, una istruzione che istituisce il corretto rapporto tra essere umano e ambiente per la sopravvivenza di entrambi. L’annuncio dunque istituisce una *politica dell’attenzione*: legifera, guida le azioni verso un ascolto che agisce. Questa “tecnica” letteraria, quasi da manuale di istruzioni, il “galateo per gli oggetti” in DDG si manifesta soprattutto negli scritti dedicati al volo.

Questa vita da aereo, macchina visionaria, è ben espressa in un breve testo dal titolo rivelatorio *Manovre di volo, manovre nella vita*, che ho letto nella raccolta intitolata *In questa luce*. Vi si descrivono, con l’asciuttezza di un prolungato *kōan*, gli strumenti e le azioni da compiere per guidare la macchina aereo, istruzioni che si irradiano poi in metafore per una meditazione attiva, con l’aiuto liturgico degli strumenti, sul comportamento e sull’esistenza della persona stessa.

Gli stessi nomi degli strumenti (“orizzonte artificiale”, ad esempio) sono luoghi filosofici evocativi, che nella pratica servono per “immaginare” il mondo esterno all’aereo, per sopperire a deficit sensoriali dovuti a condizioni meteo particolari, per dare contezza della realtà fuori, per guidarsi. Sono strumenti utili ai “visionari di quello che c’è” ovvero le persone capaci di immaginare ciò che è già presente ma non è ancora percepibile. Questa definizione bellissima si ritrova in *Atlante occidentale*, al cui centro della narrazione sta, forse, il più sofisticato strumento per vedere mai concepito dall’essere umano: il Large Hadron Collider del CERN di Ginevra. Mentre all’interno dell’LHC ci sono collisioni di protoni, fuori vi sono altri due elementi che sono in collisione, il fisico Brahe e lo scrittore Epstein. E le particelle che vengono rivelate in questo scontro sono particelle di parole, e le particelle subatomiche che si confrontano in similitudini e in simmetrie che tendono ad

abbracciare fisica e letteratura in un unico anello. Ogni frase del libro, inclusa nel perimetro del grande solco sotterraneo dell’LHC è applicabile indifferentemente alla ricerca scientifica e alla prassi letteraria.

“Per vedere bisogna aver la forza di produrre ciò che si vuole vedere, lei non crede? Per vedere ci vuole una grande intenzione e una grande energia. Solo così si può produrre ciò che si vuole vedere”. Questa frase, pronunciata dal fisico Wang, è un legame che unisce lo “sfondo” e i personaggi in un’unica descrizione. Mi viene da pensare lo sfondo come un paesaggio infrequente al corpo e conoscibile solo a distanza e solo attraverso interfacce strumentali come l’LHC, occhiali e auricolari molto sofisticati. Lo sfondo è più di un paesaggio, lo sfondo è inaccessibile al corpo che per forza deve mutarsi per accedervi. È forse un desiderio, quello di un luogo dove i fenomeni contenuti hanno la stessa sostanza di ciò che li contiene. Lo sfondo, il fuori, il lontano, è quello che nel volo notturno bisogna sempre guardare insieme agli strumenti all’interno. Lo stesso sfondo visto con lo sguardo periferico, “di sfuggita”, di Don Juan che di notte cammina nel deserto, vero cielo in terra, e riesce a guardare le cose senza alterarle, senza essere al centro della festa.

literature to Weil’s impersonal in philosophy and politics: the impersonal here includes the formative aspects of *attention* and *responsibility*.

DDG talks about this idea of attention tied to responsibility through another writer, Joseph Conrad, and his brief essay from *The Bookman* (1923) entitled “Outside Literature”. In it, Conrad speaks about the writing of notices to mariners, on which the readers’ lives depend. In describing these notices to mariners, Conrad notes first and foremost that there is absolutely nothing remotely imaginative about their type of prose: “All means of acting on man’s spiritual side are forbidden to that prose. In those compositions which are read as earnestly as anything that ever came from printing press, all suggestion of Love, of Adventure, of Romance, of Speculation, of all that decorates and ennobles life, except Responsibility, is barred.”

DDG considers this a literature written with the greatest responsibility towards an audience that *must* read it with the utmost attention; the writer and the reader must safeguard against any ambiguity or hesitation that might stem from feelings and keep the right choice from being made quickly. Once, in Birmingham, I read a Conradian sort of notice posted at the edge of a canal. It said “If you fall into the water stand up.” Clarity, efficiency, no frills – an instruction that establishes the proper relationship between human being and environment for the survival of both of them. The notice establishes a *politics of attention*: it makes law, it guides actions via active listening. DDG employs this literary “technique,” almost like something out of an instruction manual or a “protocol for objects,” particularly in his writings on flying.

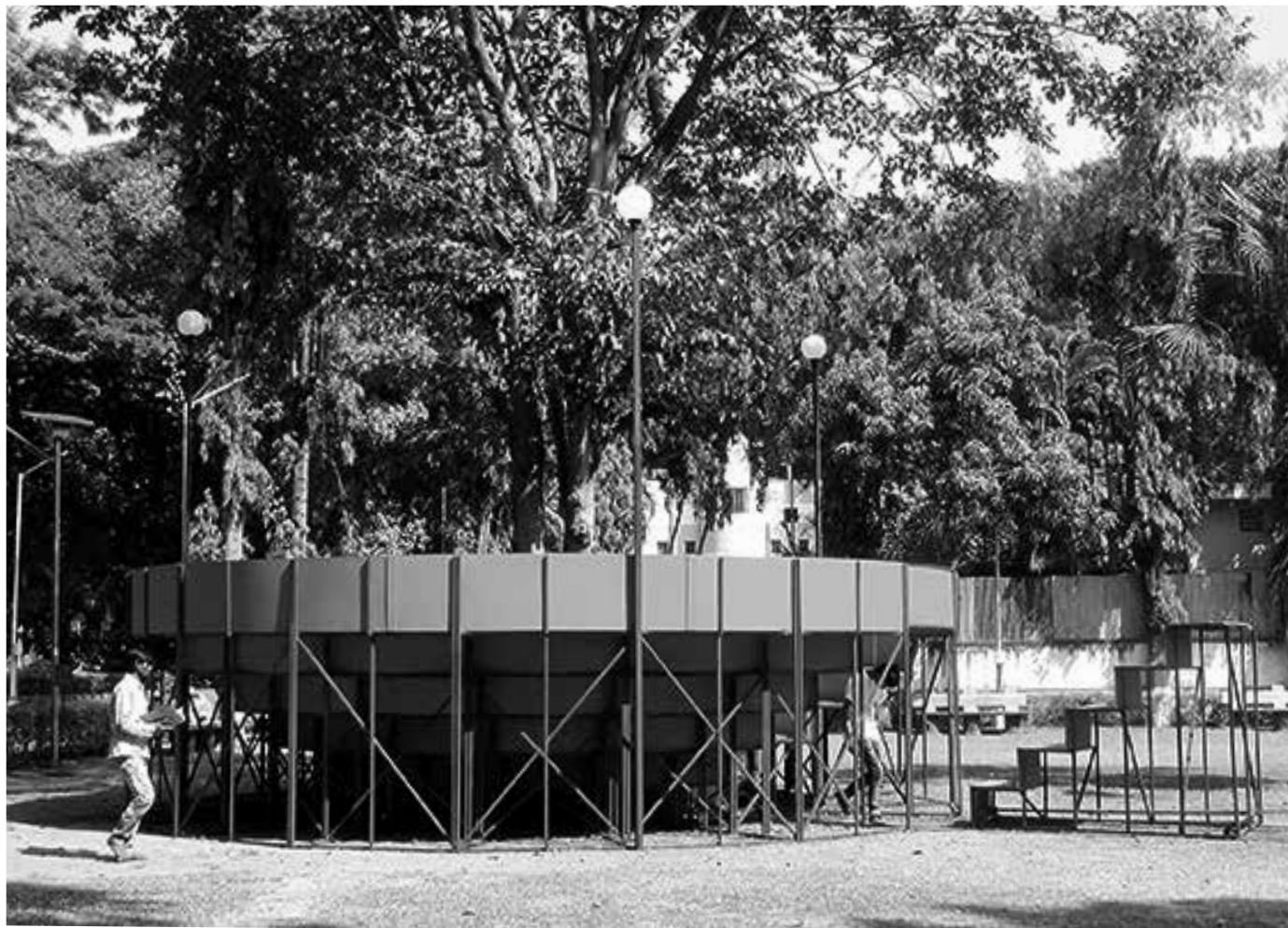
DDG offers a fine expression of this life of flying in visionary machines in a short text with the revelatory title *Manovre di volo, manovre nella vita* (Flight maneuvers, life maneuvers), which I read in the collection *In questa luce* (In this light). With the curt leanness of an elongated *kōan*, he describes the instruments and the actions required to guide an aerial machine, instructions that radiate into metaphors for active meditation – with the liturgical aid of the instruments – on human behavior and existence.

The very names of the instruments (like the attitude indicator, also known as the “artificial horizon”) are evocative philosophical places that effectively serve to “imagine” the world outside the aircraft, to make up for sensory deficits due to certain weather conditions, to convey what’s really happening out there, to guide us. Tools for “visionaries of what is,” i.e., people who can imagine what is already present but not yet perceptible. This wonderful definition is from *Lines of Light*, and the focal point of its narration is perhaps the most sophisticated instrument for seeing ever conceived by human beings: the Large Hadron Collider at the CERN in Geneva. While protons collide inside the LHC, two other elements are in collision outside: the physicist Brahe and the writer Epstein. And the particles observed in this clash are particles of words, and subatomic particles, that bounce off one another in similarities and symmetries that tend to comprise physics and literature in the same loop. Every phrase of the book, contained within the perimeter of the LHC’s gigantic underground tunnel, is equally applicable to scientific research and literary practice.

“To see, one has to have the strength to produce what one wants to see, don’t you think? To see requires great purpose and great energy. That’s the only way one can produce what one wants to see.” This assertion from DDG’s book, made by the physicist Wang, is a link that unites the “background” and the characters in a single description. I think of the background as a landscape inaccessible to the body and knowable only from a distance, and only through instrumental interfaces like the LHC, highly sophisticated glasses and earphones. The background is more than a landscape; it is inaccessible to the body, which must inevitably change in order to gain access to it. Perhaps it is a longing for a place where the phenomena contained have the same substance as the container. The background, the outside, the far-away – this is what the pilot must always keep an eye on, along with the instruments inside. The same background viewed with a peripheral, “fleeting” gaze by Don Juan who, walking at night in the desert, a true heaven on earth, can only see things without altering them, without being the center of the party.



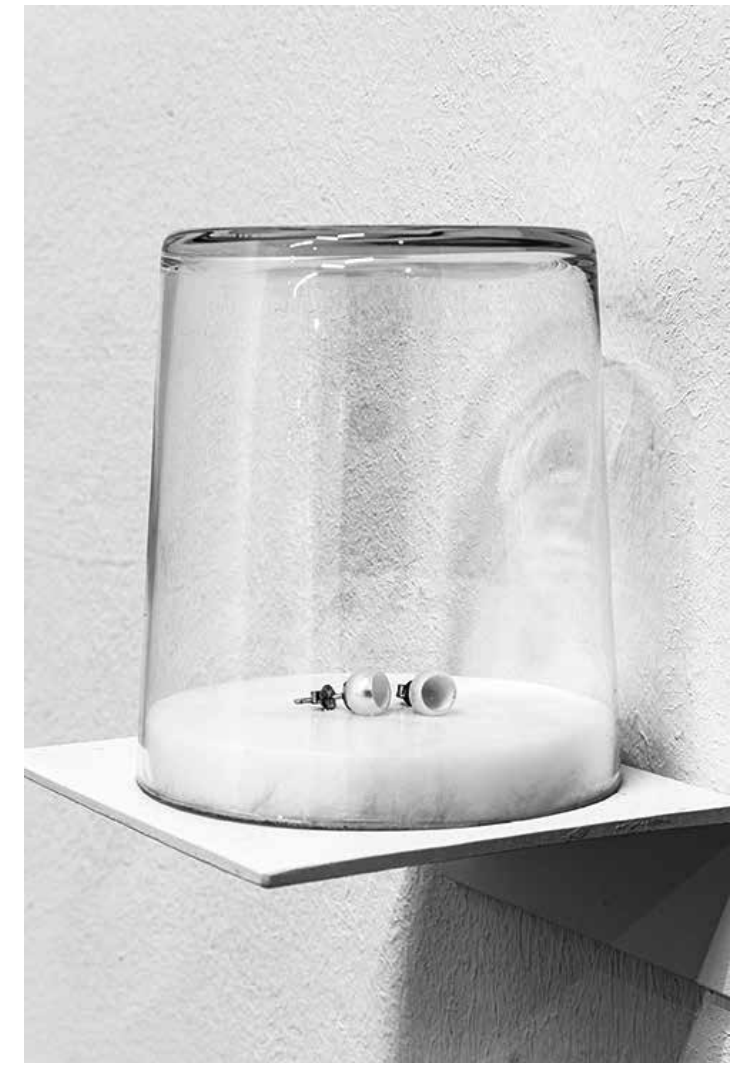




16



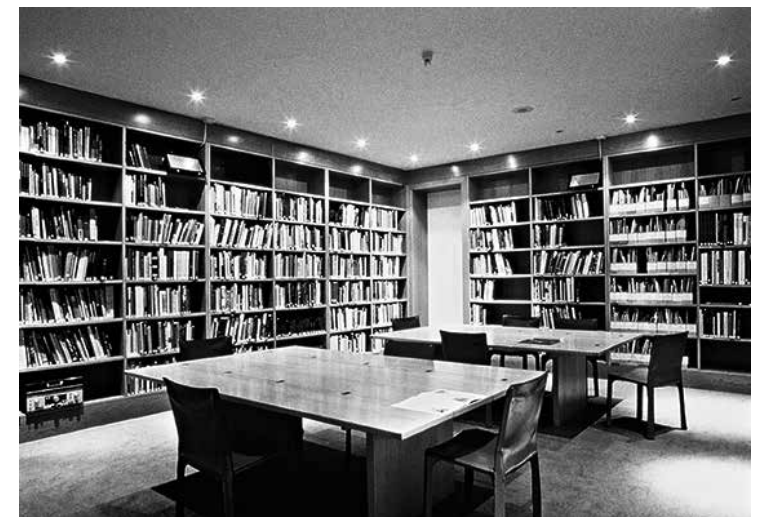
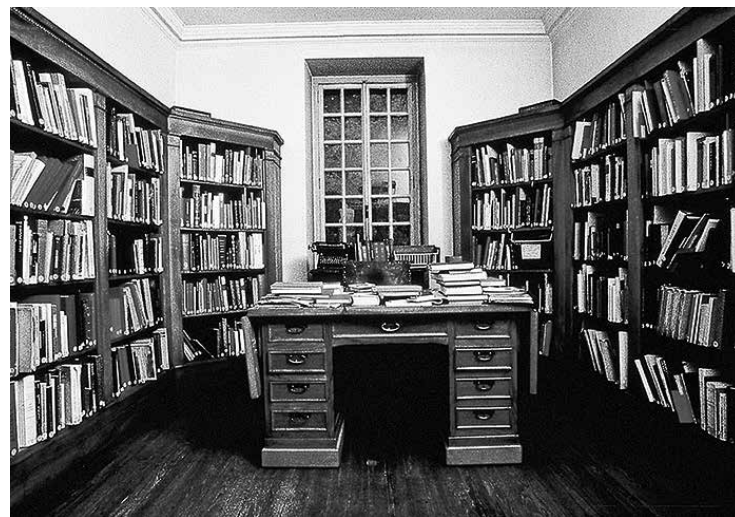
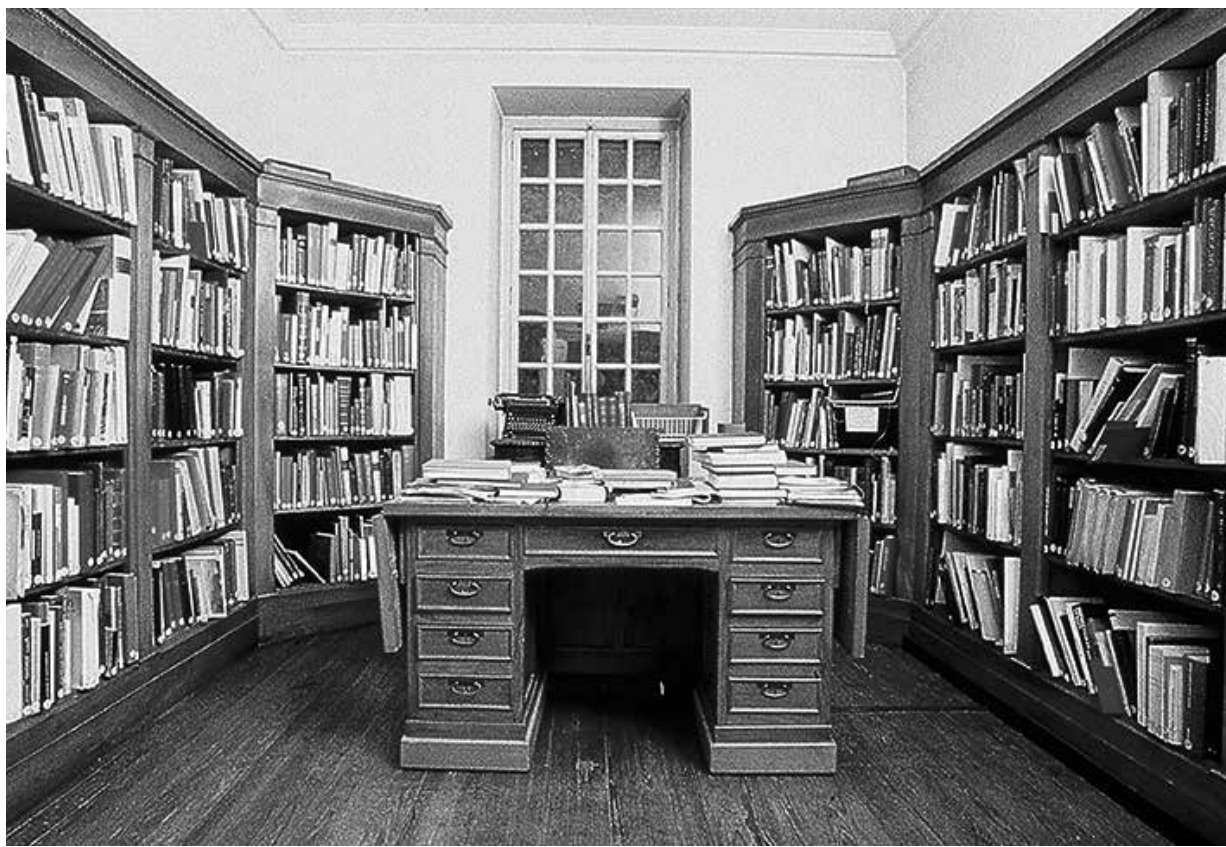




Double Shell, 2001-2003







Head n.3 (Library), 1996-1997



THE POLITICS OF LISTENING

Listening in relation

POLITICA DELL'ASCOLTO

Ascoltare in relazione

Come pratica sostanzialmente sociale e relazionale, l'atto di ascoltare può diventare impegno che si innesta nell'ambiente della vita quotidiana, nello spazio pubblico e privato. Liberando la figura di chi ascolta dall'essere astratta e indeterminata e avvicinandola a essere invece una persona in relazione situata in un contesto, l'attenzione si sposta dalle grandi narrazioni verso tante micro narrazioni differenti, che risuonano da prospettive multiple di corpi diversi. Ascoltare la differenza.

Nella loro conversazione Lucia Farinati e Claudia Firth introducono le diverse connotazioni partecipative dell'ascolto, una strategia di coinvolgimento attivo e situato, "un metodo o una tecnica di cambiamento sociale, una pratica per la creazione di spazi politici in potenza".

Nella prospettiva di una "giustizia acustica", Brandon LaBelle discute la necessità di organizzare "un'architettura dell'ascolto" come imprescindibile strumento politico per accodare attenzione alle voci inascoltate. Pedro Oliveira, impegnandosi nella ricerca di un significato concreto dell'ascolto in tempi di crisi e sgretolamento del mondo a causa dei suoi paradigmi dominanti fallimentari, propone la disposizione ad ascoltare o non ascoltare come posizionamento sia fisico sia etico, la ricerca costante di una *postura*. Infine, Haytham El-Wardany presenta una poesia in forma di lettera aperta. Nel 2024 l'autore immagina la sua capacità di ascolto compromessa, quasi fosse la restituzione fisica dell'impossibilità di percepire la "notte senza fine" di una tragedia umanitaria.

As an essentially social, relational practice, listening can become a form of activism deeply embedded in everyday life, in public and private space. When the figure of the listener is turned from a vague, abstract concept into a person situated within a context of interaction, the focus shifts from overarching narratives to the many different micro-narratives that reverberate from the multiple perspectives of other bodies. Listening to difference.

In their conversation, Lucia Farinati and Claudia Firth introduce several participatory connotations of listening: an active, contextualized engagement strategy, "a method or technique of social change, a practice aimed at the creation of potential political spaces." With a view to "acoustic justice," Brandon LaBelle discusses the need to develop an "architecture of listening" as an essential political tool for drawing attention to unheard voices. Committed to seeking a concrete meaning of listening at a time of worldwide crisis and the breakdown of dominant paradigms, Pedro Oliveira proposes that the willingness to listen – or not – means taking both a physical and ethical position, the constant pursuit of a posture. Finally, Haytham El-Wardany presents a poem in the form of an open letter. In 2024, the author imagines that his capacity for listening is weakened; it is a sort of physical expression of the impossibility of perceiving the "endless night" of a humanitarian tragedy.

LA FORZA DELL’ASCOLTO: PRELUDIO

CLAUDIA FIRTH Nonostante sia spesso considerato sinonimo di “udire”, ascoltare è l’atto di “udire con attenzione” ed è questa la definizione che qui ci interessa. È lo sforzo necessario per udire qualcosa, lo slancio con cui cerchiamo di cogliere il suono di qualcosa, il puntare l’orecchio con tensione, intenzione e attenzione¹.

le orecchie, possiamo invece decidere se ascoltare o meno; “udire rappresenta la percezione sensoriale primaria e accade in maniera del tutto involontaria. Ascoltare, al contrario, è un processo volontario che produce cultura attraverso la pratica e l’esperienza”³.

FIRTH Se ascoltare è qualcosa da coltivare dentro di sé, forse qui c’è già un richiamo all’etica.

si riferisse all’ascoltare inteso come processo di apprendimento, qualcosa che si pratica nella vita di tutti i giorni. Secondo me, l’etica implica un passo ulteriore, un certo tipo di responsabilità. E per responsabilità intendo dire letteralmente l’abilità di rispondere.

FIRTH In fondo, coltivare qualcosa dentro di noi è un atto, perché è qualcosa che decidiamo di fare o di non fare. Ovviamente, non si tratta sempre di un atto etico ma Oliveros descrive l’ascolto in termini di sviluppo della consapevolezza: consapevolezza di sé, di ciò che ci circonda, degli altri, del nostro posto nel mondo e nell’universo. Sembra suggerire un aspetto quasi spirituale nella scelta di prestare una certa attenzione, nel senso che questa potrebbe portare a una realizzazione, a una comprensione e forse anche a una coscienza di tipo diverso. In sé ciò non è etico ma è implicita una chiamata che possiamo decidere di seguire oppure no.

FIRTH [...] In quanto persona che ascolta, puoi dar vita a uno spazio concreto (effettivo nonché affettivo) in cui l’altro si senta a suo agio a parlare, possa cioè elaborare qualcosa per sé. Spazi di questo tipo possono essere rari e, per farli esistere, non sempre è necessario fornire una risposta. Nella meditazione uno degli obiettivi è rendere le persone più consapevoli di sé stesse. Una reazione non equivale necessariamente a una risposta ma potrebbe tradursi invece in un cambiamento di prospettiva favorito da quello che abbiamo udito. [...]

FIRTH O almeno la sua possibilità.

FIRTH È un uso interessante della parola forza. Potrebbe avere una connotazione di violenza, in particolare di coercizione o costrizione fisica.

LUCIA FARINATI Ascoltare è più un atto psicologico che un fenomeno fisiologico². Nei suoi scritti sull’ascolto Pauline Oliveros, musicista e professionista del suono, sostiene che udire è il fenomeno fisico, continuo e involontario, delle onde sonore che giungono al nostro orecchio, diversamente dall’ascolto che va coltivato attraverso un atto volontario. Non possiamo tapparci

FARINATI In che senso un richiamo all’etica? E in che modo coltivare qualcosa dentro di sé è un atto? Un atto è sempre etico? Penso che Oliveros

FARINATI In quanto processo volontario, ascoltare è l’azione deliberata di prestare attenzione a qualcosa o a qualcuno o anche a sé stessi (come per esempio nelle pratiche di meditazione). Questo potrebbe non indurre necessariamente a una reazione ma, tuttavia, non significa che lo sforzo di ascoltare qualcuno senza produrre una risposta sia necessariamente non etico.

FARINATI Quindi ascoltare con attenzione e intenzione implica sempre un grado di consapevolezza e, in quanto tale, può indurre un qualche tipo di trasformazione.

FARINATI Forse è questa la forza dell’ascolto.

FARINATI Intendevo forza nel senso di potenzialità. In latino il termine *potentia* vuol dire sia forza sia potere. Sì, certo, la forza dell’ascolto può essere interpretata erroneamente come ascolto violento (per esempio, l’uso del suono nei procedimenti di tortura). Questa è una forza che non vogliamo. Qui mi riferisco piuttosto alla forza dell’ascolto in termini politici, cioè alla potenzialità dell’ascolto come modalità per la redistribuzione del potere, per la riorganizzazione dei rapporti di potere tra chi parla e chi ascolta.

THE FORCE OF LISTENING: PRELUDE

CLAUDIA FIRTH Although it is most often defined as synonymous with hearing, listening is defined as an act of *attentive* hearing and it is this definition that we are most interested in. This is the effort needed to hear something, the eagerness with which we might make an effort to catch the sound of something, the stretching of an ear, with tension, intention and attention.¹

represents the primary sensory perception – hearing happens involuntarily. Listening, on the other hand, is a voluntary process that produces culture through training and experience.”³

FIRTH If listening is something to cultivate in yourself there’s maybe already a call to ethics here.

what Oliveros is talking about is listening as a learning process, something that can be practiced in our everyday life. Ethics implies, from my point of view, a step further, some kind of responsibility. And by responsibility, I mean literally the ability to respond.

FIRTH In a very basic sense, cultivating something is an act because it’s something that we decide to do or not. Of course, this is not always ethical, but the way that Oliveros talks about listening is that it is about developing awareness: awareness of self, surroundings, of other people, of our place in the world and the universe. She seems to propose an almost spiritual aspect that goes with the decision to be attentive in this way, in that it might lead to realizations, to understanding and perhaps even to a different kind of consciousness. It’s not that it’s ethical per se but there is a call that we can decide to follow or not.

FIRTH [...] As a listener, you can create a very effective space (and indeed an affective space) for someone to be able to speak into—to be able to work things out for themselves in. Those kinds of spaces can be rare to find and you don’t always need to provide an answer for them to be created. One of the goals of meditation is to make you more aware of yourself. A response might not be an answer, it might be for example that you allow what you have heard to change your perspective on something. [...]

FIRTH Or at least the possibility of it.

FIRTH That’s an interesting use of the word force. It could have connotations of violence, especially of physical coercion or compulsion.

FARINATI I was thinking of force as potential. In Latin, the term *potentia* means both force and power. Yes, the force of listening can be misinterpreted as violent listening (for example, the use of sound in procedures of torture). This is a force we don’t want! I am rather thinking of the force of listening in political terms, as the potential of listening as a way of redistributing power, reorganizing power relations between who is speaking and who is listening.

LUCIA FARINATI Listening is a psychological act rather than a physiological phenomenon.² Musician and sound practitioner Pauline Oliveros in her writings on listening, writes that hearing is the involuntary, the continuous physical phenomenon of sound waves coming into the ears, whereas listening has to be cultivated voluntarily. We can’t close our ears but we can decide whether to listen or not; “hearing

FARINATI In which sense is it a call to ethics? And in which sense is cultivating something in yourself an act? Is an act always ethical? I think

FARINATI As a voluntary process, listening is the deliberate action of paying attention to something or someone, or even yourself (for instance in practices of meditation). This might not necessarily elicit a response. However, this does not mean that the effort of listening to someone without producing an answer is necessarily unethical.

FARINATI So listening with attention and intention always implies a degree of awareness and as such can lead to some kind of transformation.

FARINATI This could be the force of listening.

FIRTH Mi pare di capire che stiamo parlando anche del significato o del valore dell’ascolto. Che potere ha l’ascolto? Può toccarci a livello emotivo?

“Basato sull’atto di udire, l’ascolto (da un punto di vista antropologico) è il senso stesso dello spazio e del tempo”⁴. La natura trasformativa dell’ascolto è quindi collegata anche al senso di appartenenza a un luogo, alla memoria e all’identità. I cambiamenti non accadono nel vuoto! Anche il contesto in cui si manifesta l’ascolto e il modo in cui viene percepito attraverso il nostro corpo è importante. Anche la sensazione di unione e connessione creata nel soggetto di chi ascolta gli altri o insieme agli altri può essere considerata come una forza.

FIRTH E la solidarietà che può nascere è un’energia e una forza che trascendono l’individuo. La forza implica inoltre esercitare il controllo delle proprie facoltà, energie e competenze, suggerendo un rapporto con la capacità di agire, con la capacità personale di fare qualcosa. Forse perfino con un senso dell’azione che è al contempo sia individuale sia collettivo.

FIRTH Si tratta di chi ascolta ma anche della persona che viene ascoltata. Se sentiamo che il nostro valore è riconosciuto, se si attribuisce peso a ciò che diciamo, se ci viene dato spazio per parlare e questo spazio è riconosciuto dagli altri, allora penso che la nostra capacità di agire aumenti. [...]

tempo non meramente teorico, esperienziale o percettivo ma intrinsecamente sociale e politico, in quanto promotore di un *other-doing*⁵, di un’altra modalità del fare? Dialogo e voce sembrano avere un ruolo essenziale in questo processo.

FIRTH Se pensiamo alla dinamica del parlare e dell’ascoltare nei contesti sociali – la condivisione delle parole con altri in un piccolo gruppo, le parole ripetute da una massa di gente, le domande poste e le risposte che ci tornano indietro di riflesso – ecco, tutto questo non fa che accrescere la percezione individuale di una capacità di agire.

FIRTH Sono convinta che si possa andare ancora più in là e pensare all’ascolto come a un metodo o a una tecnica per il cambiamento sociale, una pratica per realizzare spazi politici potenziali, per cambiare i processi decisionali e organizzativi e quindi trasformare, concretamente e senza intermediazioni, i rapporti politici. Su un piano più metafisico, l’ascolto può figurarsi anche come un’impresa e questo evoca l’idea del viaggio, qualcosa in cui ci si deve imbarcare, forse perfino con un po’ di trepidazione. Ma l’ascolto è anche prestare attenzione, lasciarsi convincere da qualcosa, e questo mi pare interessante perché riguarda la possibilità di aprirsi ad altro. Potremmo considerare l’ascolto come un cammino da tracciare e da percorrere, un passaggio o un ponte⁶ da costruire insieme, attraverso atti di scambio. Un viaggio che non si può intraprendere in solitudine. Ascoltare è rischioso e potrebbe richiedere da parte nostra anche un cambiamento, un cambiamento che può essere doloroso, pauroso o difficile. [...]

FARINATI Inoltre c’è anche il suo rapporto con la dimensione affettiva, con la fisicità. La percezione acustica può essere considerata un’esperienza primordiale, che inizia col sentire il battito cardiaco della madre nel ventre materno.

FARINATI È interessante perché l’espressione “esercitare il controllo” mi fa pensare a un tipo di azione doverosa (in greco ascoltare significa “obbedire”, mentre in italiano ascoltare assume il significato sia di “ascoltare” sia di “sentire”). Quindi la forza dell’ascolto può essere interpretata sia come forza emotiva e irrazionale sia come atto di controllo totale. Quando parli di azione, immagino che tu ti riferisca all’energia o alle facoltà del soggetto. Ma chi è il soggetto di cui parliamo?

FARINATI [...] Questa forza dell’ascolto non si basa su esperienze autoreferenziali di ascolto (ascoltare l’ascolto). È piuttosto un *ascoltare con e per*... [...] Ciò che ci interessa è come l’ascolto possa essere uno strumento o una strategia per realizzare le cose o per giungere a un’azione (politica). In che modo ascoltare può essere compresa come pratica in grado di attivare uno spazio e un

FARINATI Stiamo parlando di esperienze di ascolto collettivo, come per esempio nella pratica di autocoscienza femminista. [...] Sembrano esserci almeno due modi di concepire l’ascolto in termini di azione politica ascoltare insieme agli altri per raggiungere la consapevolezza delle proprie condizioni... E ascoltare con l’intenzione di cambiarle attraverso uno sforzo collettivo. [...]

1 Jean-Luc Nancy, *All’ascolto*, Raffaello Cortina, Milano 2004.
2 Roland Barthes (in collaborazione con Robert Havas), *Ascolto*, Luca Sossella editore, Bologna 2019.
3 Pauline Oliveros, “Quantum Listening: From Practice to Theory (To Practice Practice)”, presentato alla International Congress Culture and Humanity in the New Millenium: The Future of Human Values. The Chinese University of Hong Kong, 8 gennaio 2000. *Quantum listening*, Timeo, Palermo 2023.
4 Barthes, *Ascolto* cit.
5 John Holloway, *Crack Capitalism*, DeriveApprodi, Roma 2012.
6 Susan Bickford, *The Dissonance of Democracy. Listening, Conflict and Citizenship*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y. 1996.

FIRTH I guess we’re also talking about listening’s significance or value. What does listening have the power to do? To affect?

hearing, listening (from an anthropological viewpoint) is the very sense of space and of time.”⁴ The transformative nature of listening is therefore connected to a sense of place, memory, and identity. Changes do not happen in a vacuum! The context in which listening happens and the way in which it’s perceived through our body is also important. The feeling of togetherness and connectivity that listening to others or with others can create in the subject can be also seen as a force.

FIRTH And the solidarity that this might create, that’s a strength and a force that goes beyond the individual. *Force* also suggests being in command of one’s powers, energies, and abilities suggesting a relationship to agency, to the personal ability to do something. Perhaps even both an individual and a collective sense of agency.

FIRTH I mean both the listener and the person being listened to. It seems to me that agency increases if we feel recognized as having value, that what you say has value; that you’re given a space to speak and that it is recognized by others.

ing can be understood as a practice that might activate a space and a time which is not purely theoretical, experiential, or perceptual, but intrinsically social and political for the reason that it sustains an “other-doing”⁵ Dialogue and voice seem very much part of this process.

FIRTH If we think about the dynamic of speaking and listening in social contexts, having your words shared with other people in a small group, repeated by a crowd, being asked a question, and the answer being reflected back to you, all go towards increasing a sense of a person’s ability to act.

FIRTH I think we can go further and think of listening as a method or technique of social change, a practice for creating potential political spaces, changing decision-making processes and organizational processes, and therefore transforming power relations in a very direct and concrete way. On a more metaphysical note, listening can also be thought of as an endeavor, and this evokes a journey, something to be embarked upon, perhaps even with trepidation. It is also to give heed to, to allow oneself to be persuaded by something, and I think this is interesting in terms of the possibility for opening the self to something other. We could think of listening as creating a path to travel on, as a passage or bridge⁶ that we need to construct together through acts of exchange. A journey that we cannot go on alone. Listening is risky, in that it might require change from us. Change that can be painful, frightening or difficult. [...]

FARINATI And also its relationship to *affect*. To the physical. Acoustic perception can be considered a primordial experience, it starts by hearing the heart of the mother in the womb. “Based on

FARINATI It is interesting because the expression *being in command*, makes me think of some kind of imperative action (in Greek language *listening* means “to obey,” while in Italian it means both “to listen” and “to feel”). So the force of listening can be interpreted both as an emotional, irrational force but also as an act of full control. When you talk about agency I suppose you mean the strength or power of the subject. But who is the subject we are talking about?

FARINATI [...] This force of listening does not rely on self-referential experiences of listening (listening to listening). It is rather *listening with and for*... [...] We are interested in how listening can be a tool or a strategy that makes things happen or leads to (political) action. How listen-

1 Jean-Luc Nancy, *Listening*, trans. Charlotte Mandell (New York: Fordham University Press, 2007).
2 Roland Barthes, “Listening,” in *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1985).
3 Pauline Oliveros, “Quantum Listening: From Practice to Theory (To Practice Practice)”, presented at the International Congress Culture and Humanity in the New Millenium: The Future of Human Values. The Chinese University of Hong Kong, January 8, 200, in *MusicWorks* 76 (Spring 2000): 73.
4 Barthes, “Listening”, 246.
5 John Holloway, *Crack Capitalism* (London: Pluto Press, 2010).
6 Susan Bickford, *The Dissonance of Democracy: Listening, Conflict and Citizenship* (Ithaca, N.Y.; Cornell University Press, 1996).

LA GIUSTIZIA ACUSTICA E LA PROMESSA DELLA DEMOCRAZIA

È mia convinzione che siano le battaglie per il riconoscimento a negoziare le strutture sociali e politiche che condizionano le possibilità di ascoltare e farsi ascoltare. Per le persone e le comunità emarginate, lottare per ottenere il riconoscimento è il rifiuto del loro status di “inascoltati”. Questa lotta comporta la messa in atto di una serie di gesti e di pratiche miranti a innescare un processo politico a cui il potere dominante non può non *pre-stare orecchio*. Centrale alla politica stessa è un lavoro sui sensi: è qui che essere ascoltati indica il livello in cui le persone e le comunità ottengono un riconoscimento o dove al grado di preoccupazioni e bisogni della gente viene conferita quella che Mary F. Scudder chiama la “giusta considerazione”¹.

¹ Mary F. Scudder, *Beyond Empathy and Inclusion. The Challenge of Listening in Democratic Deliberation*, Oxford University Press, New York 2023.

Il lavoro sulla dimensione sensoriale e i processi politici sono quindi i fondamenti della formulazione della giustizia acustica. Nella sua concezione, la giustizia acustica può contribuire ad approfondire la comprensione del ruolo dell’ascolto nel processo politico, che comporta il riconoscimento dell’importanza di sentire una varietà di opinioni e di storie di vita in contesti pubblici e istituzionali, così come la necessità di *ascoltare con attenzione* le voci inascoltate. Se, come sostiene Gideon Calder, le voci degli altri sono importanti, in special modo quelle degli emarginati dai sistemi dominanti, è decisivo che “siano *ascoltate* e *ascoltate con attenzione*”². Questa è una distinzione fon-

² Gideon Calder, in Andrew Dobson, *Listening for Democracy. Recognition, Representation, Reconciliation*, Oxford University Press, New York 2014, p. 37.

damentale che può fornire un modello di giustizia acustica. Poiché mentre è chiaro che *ascoltare* gli altri è la chiave per coltivare il dialogo all’interno delle arene del potere e della politica, *ascoltare con attenzione* è invece la base per ampliare i limiti del riconoscimento e della rappresentazione.

La giustizia acustica, nel sottolineare l’importanza dell’ascolto per un modo di vita democratico, manifesta l’urgenza di stabilire quelle che Jim Macnamara ha chiamato “architetture di ascolto”³. Si tratta di strutture materiali, so-

³ Jim Macnamara, *Creating an ‘architecture of listening’ in organizations. The basis of engagement, trust, healthy democracy, social equity, and business sustainability*, University of Technology Sydney, Sydney 2015.

ciali, istituzionali e informali che attribuiscono all’ascolto un ruolo essenziale per animare la sfera pubblica. Creare le condizioni in cui si possano ascoltare storie di vita, difficoltà collettive, opinioni contrastanti e immaginari diversi, è alla base della promessa della democrazia. Un’idea di questo genere si fonda sulla consapevolezza che il governo può pregiudicare la politica ponendo limiti alle possibilità dell’opinione pubblica di influenzare i processi decisionali, escludendo così una serie di punti di vista alternativi. Queste operazioni di “de-politicizzazione” possono svilire un processo politico più ampio. Per Andrew Dobson, sostenere l’ascolto in questi contesti serve a “ri-politicizzare” determinate questioni⁴. Come sottolinea: “La

⁴ Dobson, *Listening for Democracy* cit., p. 196.

depoliticizzazione è un atto (o una successione di atti) di chiusura” contro cui lavora l’ascolto, perché l’ascolto è “la performance dell’*opening out* e dell’*opening up*”⁵. Sviluppare pratiche di ascol-

⁵ *Ibid.*

to nel contesto del processo politico migliora le capacità di dialogo, mantiene la comprensione nonostante le differenze, promuove l’empatia e l’apertura mentale, lasciando altrettanto spazio alla sospensione del giudizio e alle posizioni dogmatiche. L’apertura verso l’esterno (*opening out*) e l’apertura di sé (*opening up*) che si realizzano nell’ascoltare sono fondamentali per il mantenimento della promessa democratica di un governo

ACOUSTIC JUSTICE AND THE PROMISE OF DEMOCRACY

It is my view that struggles for recognition negotiate the social, political structures that condition possibilities for hearing and being heard. To strive for recognition on the part of marginalized individuals and communities is to refuse the status of “being unheard.” This entails wielding a range of gestures and practices that seek ways of instigating a political process in which dominant power must *lend an ear*. Central to the political itself is a sensory labor in which being heard signals the degree to which individuals and communities may gain recognition, or whose concerns and needs are given what Mary F. Scudder terms “fair consideration.”¹ Such sensory labors and processes underpin the formulation of

¹ Mary F. Scudder, *Beyond Empathy and Inclusion: The Challenge of Listening in Democratic Deliberation* (New York: Oxford University Press, 2023).

acoustic justice. As a concept, acoustic justice may help deepen an understanding as to listening’s role in political process. This entails an appreciation for the importance of hearing a diversity of views and life-stories within institutional and public settings, as well as the need to *listen out for* unheard voices. As Gideon Calder argues, if the voices of others are to matter, especially those marginalized by dominant systems, it is essential that “they are listened *to*, and listened *out for*.”² This is a crucial distinction which can contribute to an

² Gideon Calder, in Andrew Dobson, *Listening for Democracy: Recognition, Representation, Reconciliation* (New York: Oxford University Press, 2014), 37.

acoustic justice model. While it is clear that *listening to* others is key to nurturing dialogue within the arenas of power and politics, *listening out for* forms the basis for extending the limits of recognition and representation.

By emphasizing the relevance of listening for a democratic way of life, acoustic justice gives urgency to establishing what Jim Macnamara terms “architectures of listening.”³ These are material, social, institution-

³ Jim Macnamara, *Creating an ‘architecture of listening’ in organizations. The basis of engagement, trust, healthy democracy, social equity, and business sustainability* (Sydney: University of Technology Sydney, 2015).

al and informal structures which position listening as essential for enlivening the public sphere. Setting the conditions for listening, where life-stories, community struggles, adversarial views and imaginaries can be heard, underpins the promise of democracy. Such a view is grounded in understanding the ways in

which government may undermine political process by limiting the degree to which public opinion can influence decision-making, thereby excluding a range of alternative viewpoints. These enactments of “de-politicization” come to reduce a greater public process. For Andrew Dobson, arguing for listening in such contexts operates to “re-politicize” particular issues.⁴ As he outlines: “De-politicization is an act (or a succession of acts)

⁴ Dobson, *Listening for Democracy*, 196.

⁵ *Ibid.*

of closure” against which listening works, for listening is “the performance of opening out and opening up.”⁵ Developing listening practices in the context of political process enhances the capacity for dia-

logue; it supports understanding across difference, fostering empathy and open-mindedness, as well as allowing for the suspension of judgment and entrenched views. The *opening out* and *opening up* that listening conducts is crucial for fulfilling the democratic promise of responsive government. This finds expression when Kuik Shiao-Yin, a former Member of Parliament in Singapore, writes: “We can avoid unnecessarily adversarial relationships with our dissenters if we choose to be slow to speak and quick to listen for the truths our naysayers are offering.”⁶

⁶ Kuik Shiao-Yin, *The Power of a People* (Singapore: Epigram Books, 2019), 19.

efficiente. Ciò si rivela puntualmente nelle parole di Kuik Shiao-Yin, un ex membro del Parlamento di Singapore, quando scrive: “Possiamo evitare rapporti inutilmente conflittuali con chi non è d’accordo con noi se decidiamo di essere lenti nel parlare e veloci nell’ascoltare le verità che ci propongono i nostri oppositori”⁶.

⁶ Kuik Shiao-Yin, *The Power of a People*, Epigram Books, Singapore 2019, p. 19.

È attraverso prospettive di questo genere che la giustizia acustica assume tutto il suo significato. Mentre le lotte per il riconoscimento spesso rivendicano il diritto a essere ascoltati, manca drammaticamente l’impegno a costruire architetture di ascolto. Sottolineare l’importanza della realizzazione di strutture che creino le condizioni per l’ascolto scaturlisce dal riconoscimento che, se le voci hanno la necessità di essere ascoltate, specialmente quelle che si pongono al di fuori di un determinato sistema di intelligibilità, la necessità di strutture non può che essere urgente. Quest’ultime sono intese come promotrici di culture e istituzioni dell’ascolto che possono influire positivamente sui meccanismi del processo politico stesso.

La questione di un approccio strutturale a forme politiche di ascolto ha un caso esemplare nel referendum tenutosi in Australia nell’ottobre del 2023. Si votava per l’approvazione di una riforma costituzionale perché le popolazioni indigene avessero voce in Parlamento (*Indigenous Voice to Parliament*). Il referendum era il risultato delle grandi lotte per il riconoscimento delle nazioni aborigene all’interno del paese e si rifaceva alla Dichiarazione di Uluru (*Uluru Statement from the Heart*), una petizione scritta a Uluru, in Australia, da 250 delegati della Convenzione Costituzionale Nazionale delle Prime Nazioni (*First Nations National Constitutional Convention*) avvenuta nel maggio del 2017. La Dichiarazione proponeva che si rimediasse soprattutto ai problemi strutturali relativi all’autodeterminazione delle comunità autoctone inserendo nella costituzione la Voce dei Popoli delle Prime Nazioni (*Voice of First Nations Peoples*). Ciò si sarebbe concretizzato con la creazione di un organismo governativo (*Aboriginal and Torres Strait Islander Voice* o *The Voice*) investito dell’autorità di presentare istanze al Parlamento e al Governo su “questioni relative ai popoli aborigeni e isolani dello stretto di Torres”⁷. Con l’istituzione

di questo organismo, i popoli indigeni si sarebbero assicurati una maggiore rappresentanza e una partecipazione agli atti legislativi correlati riguardanti in special modo le loro comunità. Da un punto di vista strutturale questo avrebbe garantito che, indipendentemente dai cambi di governo e della leadership indigena, i popoli aborigeni e isolani dello stretto di Torres potessero continuare ad avere voce in capitolo nelle politiche che li riguardavano più direttamente.

Poiché i governi democratici sono fondati sulla “voce del popolo”, è d’importanza cruciale il modo in cui alle voci vengono fornite le possibilità di essere ascoltate secondo le loro modalità. È precisamente questo ciò che si cercava di ottenere con il referendum e che la Voice si era applicata ad approfondire. Ma, data la sconfitta, come si possa realizzare nel paese il riconoscimento della voce indigena ora è tutto da capire.

La giustizia acustica si identifica con le lotte e i movimenti che cercano i modi per intervenire sulle strutture che danno forma all’ascolto e all’essere ascoltati, elementi vitali per le società democratiche. Chiedere architetture dell’ascolto all’interno dello stesso governo vuol dire sostenere non solo il movimento per la libera circolazione della parola ma anche il modo in cui le condizioni a sostegno di tale libertà vengono rese ospitali. Come sostiene Leah Bassel, una “politica dell’ascolto” può funzionare offrendo tempo e spazio al dialogo e al dissenso, mettendo alla prova “le norme di intelligibilità con l’obiettivo specifico di trasformare l’udibilità e abbattere lo schema binario del ‘Noi’, gli udibili, e ‘Loro’, gli Altri silenziati o stigmatizzati”⁸. Avvicinarsi all’ascolto come a un

⁸ Leah Bassel, *The Politics of Listening. Possibilities and Challenges for Democratic Life*, Palgrave, Londra 2017.

mezzo per “rompere lo schema binario” che spesso irrigidisce il paradigma sociale e politico dell’Io e l’Altro è imprescindibile per la giustizia acustica.

It is by way of such perspectives that acoustic justice becomes meaningful. While struggles for recognition often argue for the right to be heard, working to establish *architectures of listening* is sorely missing. Giving emphasis to establishing structures which set the conditions for listening is driven by recognizing that, while voices need to be heard, especially those outside a given regime of intelligibility, structures for listening are urgently needed. These are understood to foster listening cultures and institutions which can positively impact the mechanisms of political process itself.

The issue of a structural approach to political forms of listening finds a point of reference in the recent referendum held in Australia in October 2023 on the issue of constitutional reform in support of an Indigenous Voice to Parliament. Based upon the Uluru Statement from the Heart, a petition written by 250 delegates as part of First Nations National Constitutional Convention held in May of 2017 in Uluru, Australia, the referendum is reflective of greater struggles for recognition on the part of Aboriginal nations within the country. Importantly, the Statement sets out to rectify structural problems in terms of Indigenous self-determination by enshrining within the constitution the Voice of First Nations Peoples. This would manifest through establishing a governmental body (“the Aboriginal and Torres Strait Islander Voice,” or “The Voice”), which would have the authority to make representations to Parliament and the Executive Government on “matters relating to Aboriginal and Torres Strait Islander Peoples.”⁷ Through the establishment of such a body, Indigenous people would be ensured greater representation within the government and involvement in related acts of legislation especially pertaining to their communities. This would structurally guarantee that regardless

of changing governments, as well as changes within Indigenous leadership, Aboriginal and Torres Strait Islander Peoples would continue to have a say in policies that concern them most.

As democratic governments are founded on the “voice of the people,” how opportunities are provided for voices to be heard on their own terms is crucial. This is precisely what the referendum sought to provide and which the Voice worked at deepening. Yet, given the rejection of the referendum it remains to be seen in what ways recognition of an Indigenous voice can be implemented within the country.

Acoustic justice stands for the struggles and movements that seek ways of intervening upon the structures that give shape to hearing and being heard which are vital to democratic societies. To call for architectures of listening within government itself is to support not only the free movement of speech, but how it is the conditions in support of such freedom are made hospitable. As Leah Bassel poses, a “politics of listening” can work in order to give time and space for dialogue and disagreement, challenging “norms of intelligibility with the specific purpose of transforming audibility and breaking down binaries between ‘Us,’ the audible, and ‘Them,’ the silent or stigmatized Others.”⁸ Approaching listening as a means for “breaking down binaries” that

often fix the social or political schema of self and other is foundational to acoustic justice.

⁷ For more on the Statement, see: <https://ulurustatement.org/>.

⁸ Leah Bassel, *The Politics of Listening: Possibilities and Challenges for Democratic Life* (London: Palgrave, 2017).

⁷ Per ulteriori informazioni sulla Dichiarazione si veda il sito <https://ulurustatement.org/>.

ASCOLTARE ALLA FINE DI (QUESTO) MONDO: ESERCIZI DI *POSTURA*

Cosa vuol dire trovarsi sull'orlo della fine del mondo? La domanda sembra porsi al centro di troppi dibattiti che animano le arti, il mondo accademico e i movimenti attivisti. Eppure una domanda così non solo appare limitata nella sua portata ma sembra anche frenare la quantità di risposte possibili. Una domanda migliore sarebbe forse: se “il mondo” è sul punto di finire, che cos'è questo “mondo” che stiamo definendo e quanto di esso comprende la nostra *hybris* di specie culturalmente, socialmente e politicamente costruita, cioè l’“Umano” o l’“Uomo” (nel caso scegliessimo di seguire Sylvia Wynter)?¹ Così formulata la domanda non solo in-

¹ Sylvia Wynter, *Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation—An Argument*, in “CR: The New Centennial Review” 3, n. 3 (2003), pp. 257-337. <https://doi.org/10.1353/ncr.2004.0015>.

quadra chi abbia diritto a essere incluso nella definizione ma soprattutto chi sia destinato a sopportare lo sgretolamento della fine e a portarne il peso. Si tratta forse di sostenere un cielo che sta per cadere² e, allo stesso tempo, di creare dei pa-

² Davi Kopenawa e Bruce Albert, *La caduta del cielo. Parole di uno sciamano yanomami*, nottetempo, Milano 2018.

racadute, dei dispositivi a cui aggrapparsi, che ci facciano entrare in un rapporto più duraturo e quindi attento con la caduta?³

³ Ailton Krenak, *Idee per rimandare la fine del mondo*, Aboca, Sansepolcro 2020.

Dalla domanda passiamo ora alle due immagini con cui Kopenawa e Krenak ci propongono di lavorare: ben lontane dall'essere delle metafore, esse forniscono un quadro preciso di ciò che è in gioco negli interrogativi sulla fine di questo mondo. Ciò sposta la nostra attenzione sulla fine di un mondo che è sempre stato non sostenibile, che non è diventato insopportabile con il tempo ma che, fin dall'inizio, conteneva in sé il proprio divoramento.

Questo mondo – il mondo che deve finire – è un mondo su cui dovremmo sintonizzare i nostri sensi, almeno temporaneamente. In altre parole, prestare attenzione a quali forme di essere e di vivere dovrebbero smettere di esistere affinché possano prosperare altri mondi in cui un'esistenza collettiva e sostenibile non solo sia possibile ma anche realizzabile – *ora*. Questi mondi non devono essere creati *ex novo* sulla spinta di narrazioni votate al progresso e allo sviluppo. L'ascolto della fine di certi mondi è ascolto di ciò che è stato e continua a essere detto, mobilitato e articolato. Perché la sostenibilità della nostra specie, col suo incessante lottare e perseverare, è un progetto al contempo antico e futuristico⁴. Riuscire a mo-

⁴ Ailton Krenak, *Ancestral Future*, trad. Alex Brostoff e Jamille Pinheiro-Dias. *Critical South*, Polity Press, Cambridge 2024.

bilitare collettivamente questo progetto significa riorganizzare completamente i sensi, compreso quello dell'ascolto.

Torniamo a quella domanda iniziale, riformulandola allo stesso tempo: cosa significa essere in ascolto alla fine di (questo) mondo? Ci tengo a dire che questo ascoltare non può essere ridotto a discorsi comuni su forme più attente o più profonde. Piuttosto, richiede una modalità collettiva di azione che le includa ma, contemporaneamente, rifiuti di limitarsi a un semplice reindirizzamento dell'attenzione, principalmente perché questo cambio ci espone alla possibilità di riportare al centro concezioni coloniali di “umanità” e “umanesimo”. Ciò che conta in questo impegno verso un altro ascolto è non considerarlo una pratica, un'attività o addirittura un metodo. Non si tratta di concepire una teoria generale dei sensi che renda possibile parlare di tutti gli ascolti, tutte le politiche, tutte le relazioni. Vale a dire che non esiste l’“ascolto” ma “un ascolto” o “molteplici ascolti” che si articolano e si orientano in modi differenti attraverso corpi, esistenze, spazi e le relazioni affettive che da essi dipendono. Ascoltare, nel senso che vorrei dare qui, è una disposizione etica. Ed

LISTENING AT THE END OF (THIS) WORLD, OR: AN EXERCISE IN *POSTURA*

What does it mean to stand at the edge of the end of the world? This question seems to be at the forefront of one too many debates happening within the arts, academia, and activist circles; yet, it seems that such a question is not only limited in its scope, but it is also limiting in the amount of answers it makes possible. A better question would perhaps be: if “the world” is on the verge of coming to an end, what is this “world” that we are framing and how much of it encompasses our own hybris as a culturally, socially and politically constructed species, that is the “Human,” or “Man” (if we choose to follow Sylvia Wynter)?¹ Framed in this way it

not only centers the matter of who is entitled to be included in that definition, but more importantly, of who is meant to bear the crumbings of an end, and to carry its burden. Would the task at hand be that of holding up a sky that is about to fall,² while at the same time crafting parachutes, devices to hold on to, which would make us engage in a more durational and therefore attentive relationship with the fall?³

Let us shift from the question to the two images that Kopenawa and Krenak ask us to work with: far from being metaphors, these two images draw a clear picture of what is at stake with questions about an end of this world. It shifts our focus to the end of

a world that has always been unsustainable, that did not become unbearable with time but rather has always contained its own devouring, at its genesis. This world, that is, the world that must end, is a world we should attune our senses to, at least momentarily. In other words, to pay attention to what forms of being and living that should cease to exist, so that other worlds might thrive: worlds wherein a collective and sustainable existence might be not only possible but feasible – *now*. These worlds are not to be created anew, the fruit of narratives aimed towards progress and development. A listening to the end of certain worlds is a listening for what has been and keeps being said, mobilized, and articulated. Because the livability of our species, in its continued struggle and persistence, is a project at the same time futuristic and ancient.⁴ To be able to mobilize

that project collectively is a task of completely reorganizing the senses, including that of listening.

Let us return to that initial question, while at the same time reformulating it: what does it mean to be listening at the end of (this) world? I would like

to argue that this listening cannot be reduced to common discourses on more careful or deeper forms of listening. Rather, it requires a collective mode of action which includes that, but at the same time refuses to be limited to a matter of just redirecting one's attention, mostly because this redirection incurs in re-centering colonial understandings of “humanity” and “humanism.” What matters in this engagement with another listening, is not to think of listening as a practice, an activity, or even a method. Nor it is to think of a general theory of the senses with which it might be possible to talk about all listenings, all politics, all relations. Which is to say: there is no “listening” but “a listening” or “many listenings” which are articulated and differently oriented across bodies, beings, spaces, and the affective relationships that are contingent to them. Listening, in the

¹ Sylvia Wynter, in “Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation—An Argument,” in *CR: The New Centennial Review* 3, no. 3 (2003): 257-337. <https://doi.org/10.1353/ncr.2004.0015>.

² Davi Kopenawa and Bruce Albert, *The Falling Sky: Words of a Yanomami Shaman* (Cambridge, MA: the Belknap Press of Harvard University Press, 2013).

³ Ailton Krenak, *Ideas to Postpone the End of the World*, trans. Anthony Doyle (Toronto: Anansi International, 2020).

⁴ Ailton Krenak, *Ancestral Future*, trans. Alex Brostoff and Jamille Pinheiro-Dias. *Critical South* (Cambridge: Polity Press, 2024).

è questo che contribuisce a delineare una serie di incontri affettivi. Questo ascolto attiva una dimensione etica per una riorganizzazione dei sensi che deve iniziare e articolarsi attraverso il corpo *mentre ascolta*, in un atto costante, che si autoreplica e rinforza da sé la valutazione della propria disposizione all’ascolto. Una disposizione all’ascolto è una forma di orientamento del corpo verso modi di sostenibilità in altri mondi possibili. Ovvero una disposizione all’ascolto implica far emergere ciò che è stato silenziato, attribuire un senso a ciò che è rimasto non detto e mettere in atto ascolti non fondati su modalità di sfruttamento della comprensione, della conoscenza o della traduzione. Questo ascoltare non cerca un significato semantico del sonoro ma affettivo, per lasciare e conservare spazio alle narrazioni storiche e ai racconti che trascendono la conoscenza come noi la intendiamo. È una disposizione oltre le parole, oltre la tassonomia, oltre la razionalità, oltre la metafora. È un lavoro di ricerca della postura⁵.

⁵ Il collegamento col termine *postura* nasce direttamente dall’impegno con i partecipanti al seminario tenutosi a Venezia, *Listening at the End of (this) World*, legato a *If Only We Had Ears*, il Public Program di *Due qui / To Hear* al Padiglione Italia della Biennale Arte 2024. Sono grato ai partecipanti al seminario che inizialmente hanno introdotto il termine accendendo così la discussione sui molti possibili significati di *postura*.

Postura è una parola che esiste in italiano come nel portoghese brasiliano ma in quest’ultimo caso ha un significato più profondo di postura fisica o allineamento del corpo. Si parla di *postura* etica o di *postura politica*, espressioni che indicano un modo d’essere e di agire nel mondo che non è dettato esclusivamente dalla morale e dall’etica ma da una loro combinazione e articolazione, implicando al contempo una forma di posizionamento (una disposizione) che è ugualmente personale, culturale, sensoriale, affettiva e socio politica, oltre che spirituale e religiosa. Così, se l’ascolto è una disposizione etica che definisce un insieme di incontri affettivi, la disposizione all’ascolto è una modalità di postura, di presa di posizione consapevole, di orientamento corporeo e politico che procede dall’interno all’esterno e viceversa. È apertura e generosità verso un affetto che esiste e che si estende al di là della costruzione di significato così come è intesa dalle disposizioni ontologiche eurocentriche/coloniali, cioè da un’organizzazione gerarchica del sociale e del sensoriale, in cui tutto ciò che viene conosciuto dall’“Uomo” è determinato da dispositivi come la ragione, la logica o le modalità logocentriche di rappresentazione.

Questi movimenti di postura, cioè di presa di posizione, intrecciano storie senza cancellare o riempire i vuoti ma politicizzandoli; si soffermano su continui riorientamenti e nuove forme di relazioni strutturali, come piccoli gesti necessari a smantellare, anche se solo temporaneamente, gli squilibri di potere⁶. Tuttavia devono includere an-

⁶ Peggy Kyoungwon Lee, Pedro Oliveira, Shanti Suki Osman e Marie Thompson, “A Conversation on Race, Sound, and the Im/possibility of Decolonised Listening”, in Johannes Salim Ismaiel-Wendt e Andi Schoon (a cura di), *Postcolonial Repercussions: On Sound Ontologies and Decolonised Listening*, transcript Verlag, Bielefeld 2022.

che una disposizione a *non ascoltare*, a delineare uno spazio in cui non ascoltare significa impedire che prevalgano modi di pensare e di essere che garantiscano ciò che non è sostenibile. Questo non-ascolto, come forma di *postura*, non è un atto di rifiuto bensì un trattenersi in vista di un reindirizzamento, è un contenimento per permettere a ciò che deve finire di decadere e per impegnarci in una forma di presenza in grado anche di distruggere, se necessario. Si tratta di un’attenzione all’ascolto intesa come capacità di costruire mondi e, al medesimo tempo, di prendersi cura di mondi che devono finire, una cura solvente⁷, cioè

⁷ Jota Mombaça, *Não vão nos matar agora*, Cobogó, Rio de Janeiro 2021.

una cura che accolga il disfacimento, che solo una postura di contenimento della nostra disposizione corporea all’ascolto può generare. Se i discorsi sull’ascolto cercano di qualificare l’azione di ascoltare come una modalità diversa di fare le cose in questo mondo, personalmente trovo più interessante una disposizione che preveda modalità di fare e disfare contemporaneamente, nel senso di prendersi cura della fine di (questo) mondo e con essa della fioritura di molti altri mondi possibili. Sono convinto che questa pratica di attente esclusioni sia la maniera per tracciare percorsi verso nuovi mondi senza perdere di vista il nostro avanzare nel cammino e insieme a esso.

way I would like to advance here, is an ethical disposition. It is that which helps delineate a series of affective encounters. This listening sets in motion an ethical dimension for a reorganization of the senses that must begin with and be articulated through the body *as it listens*, in a constant, self-replicating and self-reinforcing act of evaluating its own disposition to listen. A disposition to listen is a form of orienting the body towards modes of livability in other possible worlds. Which is to say: a disposition to listen implies uncovering what has been silenced, making sense of what has been left unsaid, and activating ways of listening beyond extractive modes of understanding, knowing, or translating. This listening does not seek meaning in semantics, but in affective ways of sounding, to leave and hold space for histories and stories that transcend knowledge as we know it. It is a disposition to listen beyond words, beyond taxonomy, beyond rationality, beyond metaphor. It is a work of finding *postura*.⁵

Postura is a word that exists in Italian as it does in Brazilian Portuguese, but in the latter case it bears a meaning that is deeper than a body posture or bodily alignment. With *postura* we can talk about a *postura ética* or a *postura política*, which would define a way of being and doing in the world which is not dictated exclusively by morals or ethics but a combination and articulation of both while at the same time including a form of positioning (a disposition) that is

at the same time personal, cultural, sensorial, affective, and sociopolitical, not to mention spiritual and religious. Thus, if listening is an ethical disposition which defines a set of affective encounters, then a disposition to listen is a mode of *postura*, of position-taking with positionality, of bodily and political orientation from inside out as much as it is outside in. It is an openness and generosity towards an affect that exists and extends beyond meaning-making as it is understood by Eurocentric/colonial ontological arrangements, that is, by a hierarchical organization of the social and the sensorial, wherein everything that is to be known by “Man” is determined by devices such as reason, logics, or logocentric modes of representation.

Such movements of *postura*, that is, of position-taking, weave stories without erasing or filling in the gaps, but rather politicize them; they dwell in constant reorientations and new forms of structural relationships such as the minor gestures needed to dismantle, even if momentarily, power imbalances.⁶ Nevertheless, they must also include

a disposition to *not listen*; to outline a space in which not listening means not allowing modes of thinking and being to prevail that vouch for that which is unsustainable. This not-listening, as a form of *postura*, is not an act of refusal, but that of a withholding while redirecting. It is a withholding to allow for that which needs to decay, and to engage in a form of destructive attendance. An attention to listening as a capacity to build worlds as well as to care for worlds that need to end; a “solvent care”⁷ that only a *postura*

of withholding of our bodily disposition to listen can engender. If discourses on listening seek to reposition the act of listening as a mode of doing things differently in this world, I am more interested in a disposition for modes of doing and undoing simultaneously, as a matter of caring for the end of (this) world, and with it, the flourishing of many possible other worlds. I believe such an exercise in careful exclusions is a mode of plotting routes towards new worlds without losing touch with how we move through and with the path.

⁵ The articulation of *postura* comes directly from an engagement with the participants of the workshop *Listening at the End of (this) World* held in Venice as part of *If Only We Had Ears* the Public Program of *Due qui / To Hear*, Italian Pavilion at Biennale Arte 2024. I am thankful to the participants who initially brought the term, and thus ignited the discussion on the many possible meanings of *postura*.

⁶ Peggy Kyoungwon Lee, Pedro Oliveira, Shanti Suki Osman and Marie Thompson, “A Conversation on Race, Sound, and the Im/possibility of Decolonised Listening,” in Johannes Salim Ismaiel-Wendt and Andi Schoon, eds., *Postcolonial Repercussions: On Sound Ontologies and Decolonised Listening* (Bielefeld: transcript Verlag, 2022).

⁷ Jota Mombaça, *Não vão nos matar agora* (Rio de Janeiro: Cobogó, 2021).

LA FATICA DI ASCOLTARE

I morti. Hanno un piano. E il loro piano è semplice. Si chiama Sumoud **دومص**. Essere irremovibili e ricominciare daccapo. I morti. Ci indicano le tombe aperte, violate e dissacrate dalle ruspe. Una mano mozzata. Una lingua mutilata. Una verità macchiata, accanto a una valigia di libri. I morti. Hanno fame e hanno un piano. Il loro piano è chiamarci a raccolta per terra. Laddove non sono più sepolti. E insistono che dobbiamo essere irremovibili e ricominciare da lì, tutto daccapo. È un po' che non ti scrivo. Ma oggi mi sei venuta in mente. Il mio mal d'orecchio mi ha fatto pensare a te. È un dolore che è peggiorato da quando è cominciato il genocidio a Gaza **فَزَغ**. In pratica, l'incudine del mio orecchio ha deciso di rifiutare ogni suono che riceve e di ascoltare invece ciò che è sepolto all'interno. Infatti, ci sono segnali di infrasuoni intorno a me, ovunque io vada. Negli annunci della U-Bahn, nel pavimento scricchiolante del mio vicino del piano di sopra e nelle fredde conversazioni astratte con i tedeschi di sinistra. Nel silenzio scavato da ore di colloqui, evitando acrobaticamente la parola Palestina. A volte l'incudine del mio orecchio mette in sospensione tutto ciò che colpisce il timpano, altre volte invece irrompe all'impazzata come la sirena di un'ambulanza o come il paramedico che a Khan Younis cerca disperatamente le persone disperse. È doloroso, eppure mi ha fatto capire che ciò che è sepolto in profondità in tutto ciò che sento non sono i sussurri di qualche fantasma ma il "desiderio senza voce di un mondo più vero". È lo stesso desiderio che W.E.B. Du Bois sentiva nelle *Sorrow Songs*, che riecheggiava nelle melodie tramandate dagli antenati ridotti in schiavitù. Parlare ai morti significa annullare la funzione del mio orecchio in modo che le ossa più sottili del mio corpo possano trasmettere questo "desiderio senza voce". Nel mio pensiero tutto ciò che di significativo attiene alla parola "solidarietà" sta dentro a questo desiderio. Una solidarietà che resiste e si fa sempre più intensa. E tu lo conosci questo mal di orecchio? Oggi, comunque, parlare qualsiasi altra lingua che non sia la lingua dei morti vuol dire essere complice del crimine che sta avvenendo. I morti. I morti insepolti. Non potranno mai essere

cancellati anche se il nostro nemico continua a vincere. La loro è la lingua delle più piccole forme di vita imperiture, che inviano continuamente segnali dal sottosuolo. Come procedono i tuoi progressi nell'apprendimento? I miei procedono con difficoltà. Di recente, però, ho imparato una nuova parola. AR-CHI-TEC-TURE. Quando Iman Mersal ha dovuto tenere una lezione in inglese per la prima volta è ricorso a un trucco, come farebbe qualsiasi migrante. Le persone che migrano imparano a imbrogliare. I loro trucchi sovvertono l'umiliazione di essere costrette a parlare una lingua che le infantilizza continuamente. Il trucco di Mersal consisteva nello scrivere le parole inglesi difficili in caratteri arabi, in modo da visualizzarle nella forma rassicurante di una lingua familiare. La parola più difficile era "architecture". Così la scrisse in questo modo: Alef **فَلأ**, Ra **ءار**, Kaf **فالك**, Ya **ءاي**, Ta **ءات**, Kaf **فالك**, Ta **ءات**, Shin **نِيش**, Ra **ءار**. Nel momento cruciale, è inciampata proprio su quella parola. Ecco come lei racconta l'accaduto: "sembrava che da qualche parte stesse crollando una moschea, una moschea omayyade per la precisione, e che il suono delle sue finestre di vetro rotte si propagasse sul filo della mia voce". Non smetto di pensare al suono di distruzione sepolto nella parola AR-CHI-TEC-TURE, che nessuno sembra sentire. Continuo a pensare alle lettere arabe che si celano dentro la parola inglese, che nessuno sembra vedere, tranne gli angeli morenti intorno a lei in quell'aula. AR-CHI-TEC-TURE, il modo in cui si è rotta nella voce di Mersal, è la parola che ho imparato. Non è esattamente una parola ma un cumulo di macerie. Eppure cattura in modo eloquente la violenza coloniale in quattro sillabe spezzate. Vale a dire, la violenza di un impero che volge un orecchio sordo al frastuono della distruzione, troppo occupato a costruire le sue rovinose torri. Vorrei che la mia voce, quando deve parlare in inglese, proprio come quella di Mersal si rompesse con il suono dei vetri in frantumi delle case di Deir al-Balah **رِيدِ** e Tall al-Hawa **لِ**. Nella tua ultima lettera mi hai scritto che la lingua dei morti è priva di parole, tuttavia si sente quando le nostre parole si spaccano sotto il peso morto che grava su di loro. Il

LABOUR OF LISTENING

The dead. They have a plan. And their plan is simple. It is called Sumoud **دومص**. To stand fast and start all over again. The dead. They direct us to the open graves, violated and desecrated by bulldozers. A severed hand. A mutilated tongue. A stained truth, beside a suitcase of books. The dead. They are hungry, and they have a plan. Their plan is to summon us to the soil. Where they are not buried anymore. And insist that we stand fast and start from there, all over again. Haven't written to you for a while. But you crossed my mind today. My earache made me think of you. It is a pain that has worsened since the genocide in Gaza **فَزَغ** began. Basically, my ear's anvil has decided to reject every sound it receives, and harken instead to what is buried inside. For there are infrasonic signals around me everywhere I go. In the U-Bahn announcements, in my upstairs neighbour's creaking floorboard, and in the cold abstract conversations with German leftists. In the silence carved out from hours of talks, while avoiding acrobatically the word Palestine. Sometimes my anvil suspends everything that hits my eardrum; other times it runs madly like an emergency alarm, or like a paramedic in Khan Younis frantically searching for the missing. It is painful, but it has made me realize that what is buried deep in everything I hear are not whispers of some ghosts, but the "unvoiced longing toward a truer world." This is the longing that W.E.B. Du Bois heard in *Sorrow Songs*, echoing through melodies passed down from the enslaved ancestors. To speak to the dead means to undo the function of my ear such that the tiniest bones in my body can transmit this "unvoiced longing." Everything meaningful I can think of about the word "solidarity" resides in this longing. A solidarity that endures and gradually intensifies. Is this earache familiar to you? Anyway, to speak any other language than the language of the dead today is to participate in the ongoing crime. The dead. The unburied dead. They can never be annihilated, even though our enemy continues to be victorious. Their language is that of the tiniest imperishable life forms, persistently sending signals, from beneath the earth. How is your progress with learning going anyways? Mine is pretty bumpy. I learned a new word recently though. It is called AR-CHI-TEC-TURE. When Iman Mersal had to give a lecture in English for the first time, she thought of a trick like any migrant would. Migrants learn to become tricksters. Their tricks subvert the humiliation of being forced to speak a language that continuously infantilizes them. Mersal's trick was to write down the difficult English words in Arabic script, so as to visualize them in the reassuring shape of a familiar language. The most difficult one was the word "architecture." So, she wrote it down with: Alef **فَلأ**, Ra **ءار**, Kaf **فالك**, Ya **ءاي**, Ta **ءات**, Kaf **فالك**, Ta **ءات**, Shin **نِيش**, Ra **ءار**. At the critical moment, she tripped over the word. What happened then, she writes, was that "A mosque, an Omayyad mosque, specifically, seemed to be collapsing somewhere, the sound of its broken glass windows issuing on the thread of my voice." I keep thinking about the sound of destruction buried in the word AR-CHI-TEC-TURE, which no one seems to hear. I keep thinking about the Arabic letters that hide in the English word, which no one seems to see, except for the dying angels around her in that lecture hall. AR-CHI-TEC-TURE, the way it broke in Mersal's voice, is the word I learned. It is not exactly a word but a heap of rubble. Yet it captures eloquently the colonial violence in four broken syllables. I mean, the violence of an empire turning a deaf ear to the jarring destruction, busy building its ruinous towers all the while. I wish, when made to speak English, my voice, much like Mersal's, would break with the sound of the shattered glass of homes in Deir al-Balah **رِيدِ** and Tall al-Hawa **لِ**. In your last letter you wrote that the language of the dead is devoid of words, yet it can be heard when our words crack open under the dead weight they carry. Isn't the "unvoiced longing" literally this dead weight you were talking about? The true substance of history? Deep inside any modernity lies buried a crime, a mass of ruthlessly destroyed lives, their longing toward a truer world still pushing and pushing through language. I am keeping the red stain on my face, and

“desiderio senza voce” non è forse letteralmente questo peso morto di cui mi hai parlato? La vera sostanza della storia? Nel profondo di ogni modernità è sepolto un crimine, una massa di vite spietatamente distrutte, il cui desiderio di un mondo più vero continua a spingere e spingere attraverso il linguaggio. Mi tengo la macchia rossa sul viso e giro in semicerchio al ritmo disordinato del mio orecchio. I morti. Cantano con lingue mozate. E hanno un piano. Per riportarci indietro. Alla terra. Nonostante i loro assassini. Ti ricordi del sasso di cui ti ho scritto? Stamattina mi sono svegliato e me lo sono ritrovato nel palmo della mano. Ho sentito la sua superficie morbida e questa volta ho capito che non era una reliquia della mia infanzia, quando spaccavo finestre con i miei amici arrabbiati, ma un'altra infanzia, ora sepolta sotto le macerie di Gaza قَزغ avvolta su sé stessa. C'è un verso di Etel Adnan che dice: “Vivere di notte è vivere di orecchio e l'occhio seguirà”. Trovo che sia una frase molto utile in questa notte senza fine. Perché a fare la notte non è l'assenza di luce ma la massa di vite distrutte, cumuli di macerie e desideri irrealizzati. Questi esseri notturni indugiano e persistono. Insistono sulla loro appartenenza a questo mondo e vi continuano a esercitare le loro richieste. Giorno e notte. Quindi è ora di cominciare a vivere a orecchio e prestare ascolto ai loro desideri senza voce. È tempo di dismettere la testimonianza del crimine fascista, che si compie nell'ora più luminosa di ogni giorno. La luce bianca è diventata nient'altro che suprematismo bianco. Il suo unico scopo è salvaguardare il controllo dei confini o l'accesso agli insediamenti dei coloni. I prigionieri, ridotti in minuscole celle e sottoposti al bagliore implacabile di lampadine fluorescenti da 500 watt, sanno fin troppo bene quanto mortale e oscura possa essere la luce. I miei amici sono morti. E il piano che hanno è semplice. Ma semplice non vuol dire facile. Non è facile piangere le città. Non è facile nascondersi. Invece di rendere conto della luce criminale che tutti vedono è più facile aspettare la fine del mondo. Ma non è questo il piano. Il piano è cominciare dall'oscurità, nel sottosuolo. Nel profondo delle ferite aperte c'è qualcosa che ci aspetta: minuscoli germi che ci renderanno immuni alla complicità. Per il Sumoud دومص non è la fermezza che preserva lo status quo ma un ostinato malfunzionamento al suo interno. Sumoud دومص è in realtà diventare pietra su un terreno espropriato. Immagino che un tempo le pietre siano state occhi, che in silenzio e con ferocia hanno registrato la storia sin dall'alba dei tempi. E poiché non hanno mai battuto le palpebre, si sono pietrificate. Una pietra è la negazione di tutto ciò che la borghesia chiama Natura. La terra a cui siamo chiamati non è natura. È la sedimentazione

delle lotte contro la violenza naturalizzata. Da essa spuntano pietre indurite che si conficcano nella gola di chi usa la fame come arma. Ho stretto forte il palmo della mano e ho usato un trucco di magia che ho imparato dal mio Cheikh خي ش. Quando l'ho riaperto, il sasso era diventato una parola. Le quattro lettere tremavano ogni volta che le sfioravo. La عات, la عاف, la عني, la عار. Ho tenuto le consonanti per me e ho seppellito con cura in vari angoli della città le vocali, che nessuno sembra vedere. Poi sono rimasto fermo al buio, il cuore che batteva forte, aspettando che la terra tremasse. Ho atteso il boato della detonazione che avrebbe frantumato i timpani degli apologeti del genocidio. Ho aspettato che “l'umanità morta, intrisa di sale e a faccia in giù sulle coste del Mediterraneo” tornasse in vita. Invece ho sentito una ruspa. Stanno costruendo molto in città in questi giorni, trasformando parti del loro capitale finanziarizzato in case vuote. Le persone come me e te possono solo lavorare nei loro cantieri ma non possono mettere piede negli edifici, una volta che saranno costruiti. Vorrei saperti descrivere nel modo giusto il frastuono assordante delle pale d'acciaio che scavano nella crosta rocciosa del suolo. Un battito monotono e sovrastimolante, interrotto da brevi pause in cui le pale vengono raffreddate con l'acqua che esce da un tubo irrigatore. Ma non è esattamente il suono del motore, né quello delle pale, che vorrei descriverti. Quello che vorrei descrivere è il suono del plusvalore. Se la proprietà potesse parlare, lo farebbe con questa grammatica: una lunga serie di scosse mantenute da un efficace sistema di raffreddamento che impedisce l'insurrezione e la resurrezione. Il terreno, il manovratore, la macchina, l'acqua, il sottosuolo, la superficie e io, che in questo momento non riesco a pensare ad altro, siamo diventati tutti muti, eppure subiamo tutti una mostruosa sentenza. La proprietà parla un linguaggio capace di sostituire con eloquenza il capitale finanziarizzato con il capitale coloniale di chi colonizza. Sostituire il sistema di raffreddamento con la polizia anti-sommossa. Sostituire l'operaio seduto nel gabbiotto con un soldato che profana le tombe. O addirittura sostituire entrambi con i morti, se è per questo. Perché tutti i piani possono essere facilmente dirottati nella sovrastruttura genocida di questo linguaggio. Tutti i piani. Una cosa però vorrei chiederti: secondo te un mondo più vero che aspetto potrebbe avere? O meglio, che suono? Qual è il contenuto di verità trasmesso dal “desiderio senza voce”? Nel frattempo, resterò saldo e ricomincerò daccapo. Strofinerò le consonanti sulla mia carne e seminerò le vocali, nella speranza di sentire la detonazione la prossima volta. Ti terrò al corrente.

I spin in half circles to the messy rhythm in my ear. The dead. They sing with severed tongues. And they have a plan. To bring us back. To the land. Despite their killers. Do you remember the stone I wrote you about? I woke up this morning and I found it again in my palm. I felt its soft surface and I knew this time that it was not a relic of my childhood, when I was smashing windows with my angry friends, but another childhood, now buried beneath the rubble of Gaza قَزغ, coiled into itself. There is a line by Etel Adnan that says: “to live by night is to live by ear, and the eye will follow.” I find it a very helpful line in this endless night. For what makes the night is not the absence of light, but the mass of destroyed lives, heaps of rubble and unrealized longings. These nocturnal beings linger and persist. They insist on their belonging to this world, and continue to exert their demands upon it. Day and night. It is thus time to start living by ear, and listen to their unvoiced longings. It is time to un-witness the fascist crime, committed in the brightest hour of every day. The white light has simply become a white supremacist. Its sole purpose is to safeguard border control, or the gates of settlements. Prisoners confined to minuscule cells, and subjected to the relentless glare of 500-watt fluorescent bulbs, know how dead and dark light can be. My friends are dead. And they have a simple plan. But simple is not easy. It is not easy to mourn the cities. It is not easy to go into hiding. Instead of accounting for the criminal light that everyone sees, it is easier, rather, to wait for the end of the world. But that is not the plan. The plan is to start from the darkness, underneath the soil. Deep in the open wounds, there is something awaiting us: tiny germs that will immunize us against complicity. For Sumoud دومص isn't a steadfastness that maintains the status quo, but a stubborn glitch in it. Sumoud دومص is actually to become stone on expropriated land. I imagine that stones were once eyes, who had silently and fiercely kept track of history since time immemorial. And because they never blinked, they became petrified. A stone is a negation of everything the bourgeoisie calls Nature. The land we are summoned to is not nature. It is the sedimentation of struggles against naturalized violence. Sprouting from it are hardened stones that stick in the throats of those who use hunger as a weapon. I clenched my palm firmly and applied a magic trick I learned from my Cheikh خي ش. When I opened it again the stone had become a word. Its four letters shivered every time I touched them. The عات, the عاف, the عني, the عار. I kept the consonants for myself, and carefully buried the vowels, which no one seems to see, in various corners of the city. Then I stood by in the dark, heart racing, waiting for the earth to tremble. I stood awaiting the roar of detonation that would shatter the eardrums of genocide apologists. I stood waiting for the “dead humanity drenched in salt and faced down on the shores of the Mediterranean” to come back to life. But instead I heard a bulldozer. They are building a lot in the city these days, transforming parts of their financialized capital into empty houses. People like you and me can only work on their construction sites, but cannot set foot into the buildings once they are built. I wish I could describe to you properly the ear-splitting clamor of steel blades digging in the soil's rocky crust. A monotonous, overstimulating pulse interrupted by short pauses in which the blades are cooled with water from a sprinkler hose. But it is not exactly the sound of the engine, nor the stabbing of the blades, that I would like to describe to you. What I would like to describe is what surplus value sounds like. If property could speak it would do so in this grammar: a long series of shocks maintained by an efficient cooling system that prevents insurrection and resurrection. It is an omnipresence that shields the earth and shocks the nerves, leaving no room for any signal approaching from the past or the future. Another form of AR-CHI-TEC-TURE. The land, the driver, the machine, the water, the subsoil, the topsoil and me, who cannot think about anything else right now, have all become mute, yet we are all enlisted in a monstrous sentence. Property speaks in a language that can eloquently replace financialized capital with settler colonial capital. Replace the cooling system with anti-riot cops. Replace the worker sitting in the cabinet with a soldier desecrating graves. Or even can replace both of them with the dead for that matter. Because all plans can be hijacked easily in the genocidal superstructure of this language. All plans. One thing I would like to ask you though: what might a truer world look like to you? I mean, sound like? Which content of truth is transmitted through the “unvoiced longing”? In the meanwhile, I will stand fast and start all over again. I will rub the consonants against my flesh, and seed the vowels, hoping next time to hear the detonation. Will keep you posted.





Head n. 7 (Garden), 1998

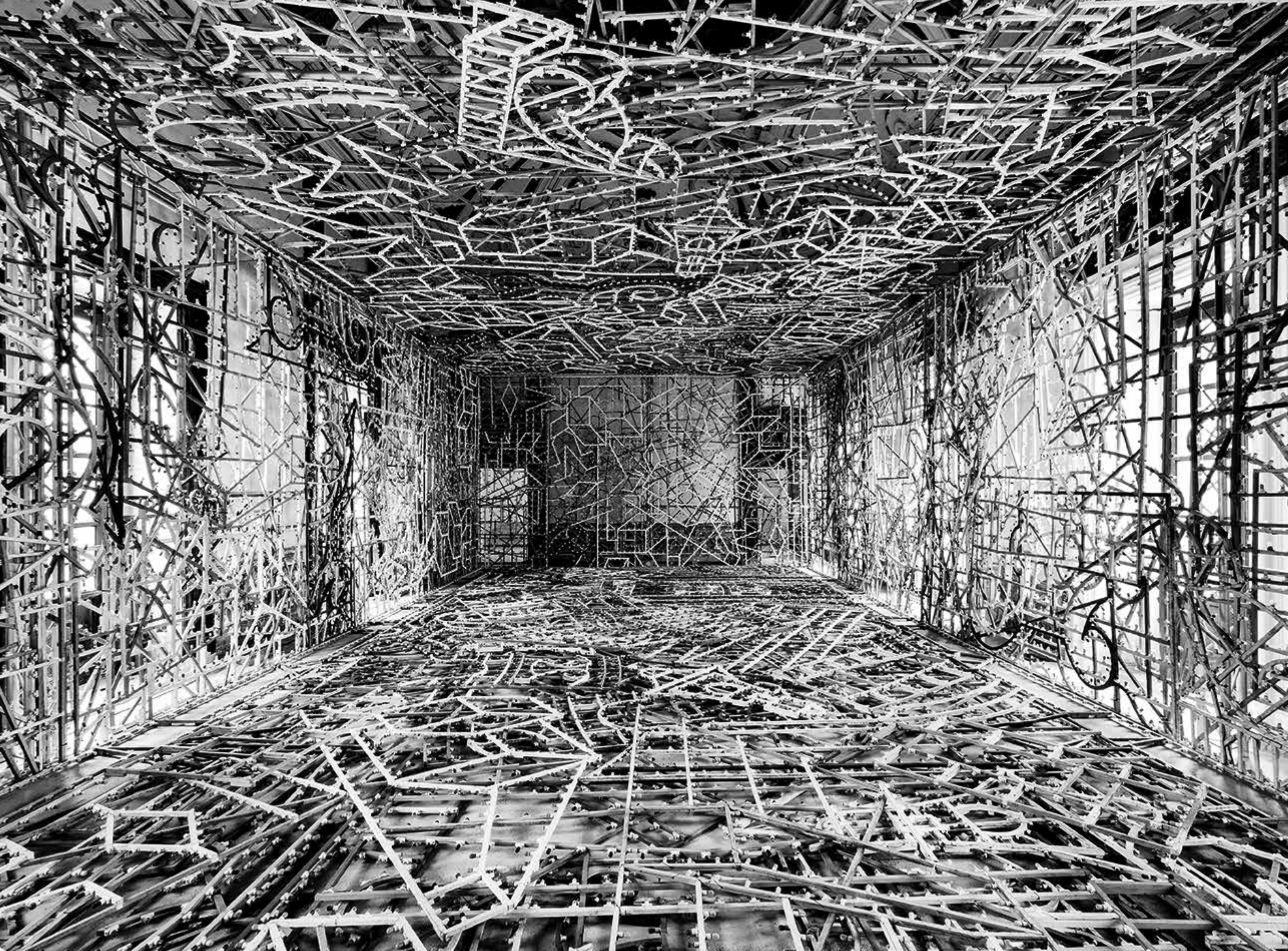


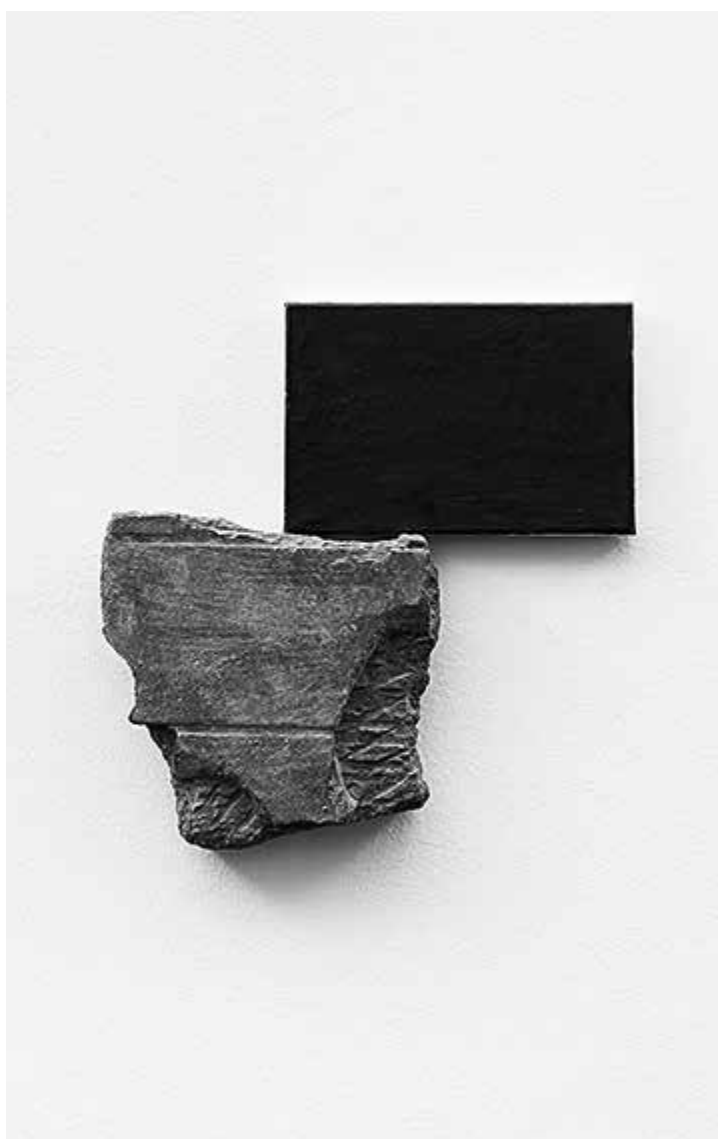
Cezanne's Leave, 2000

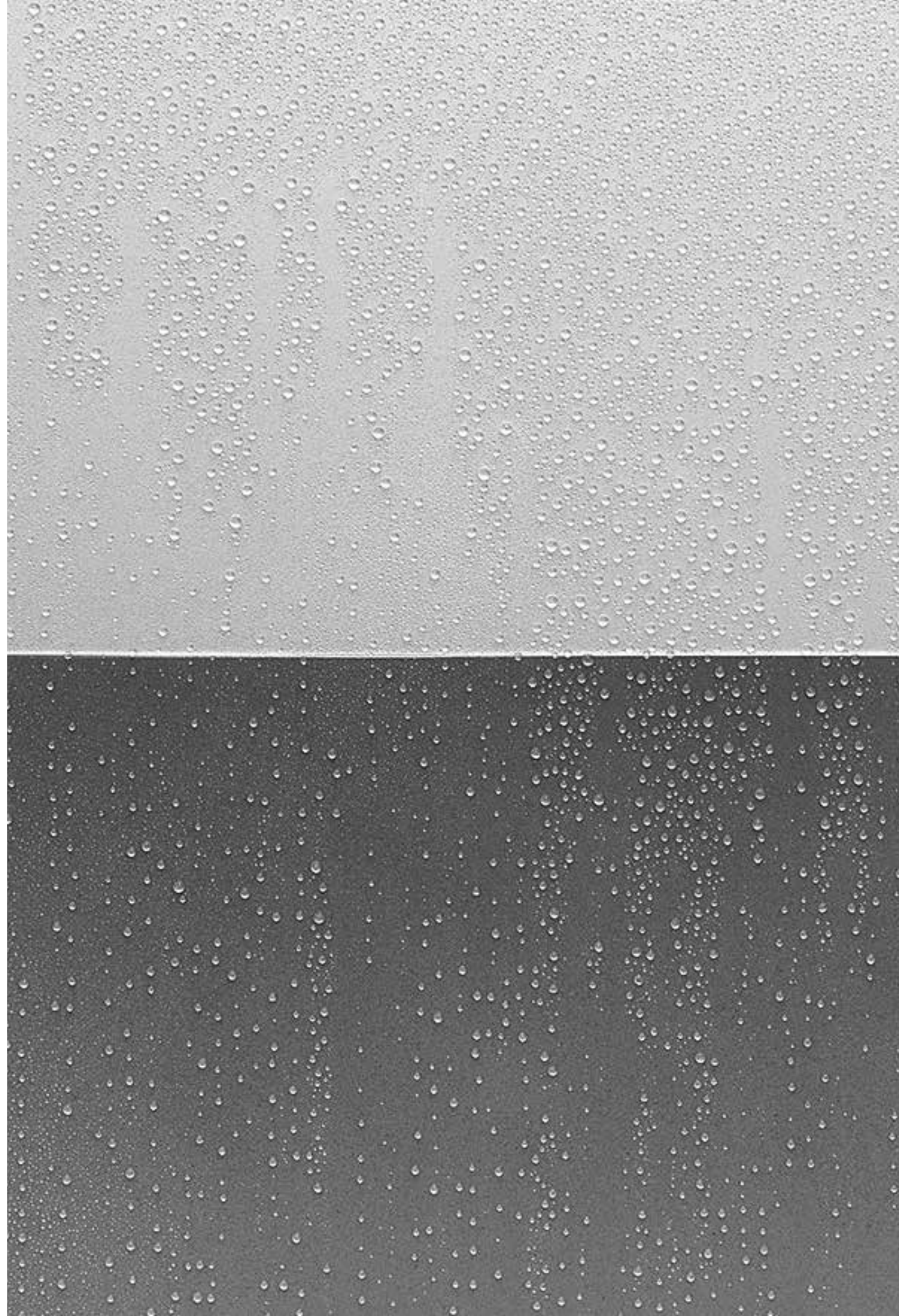
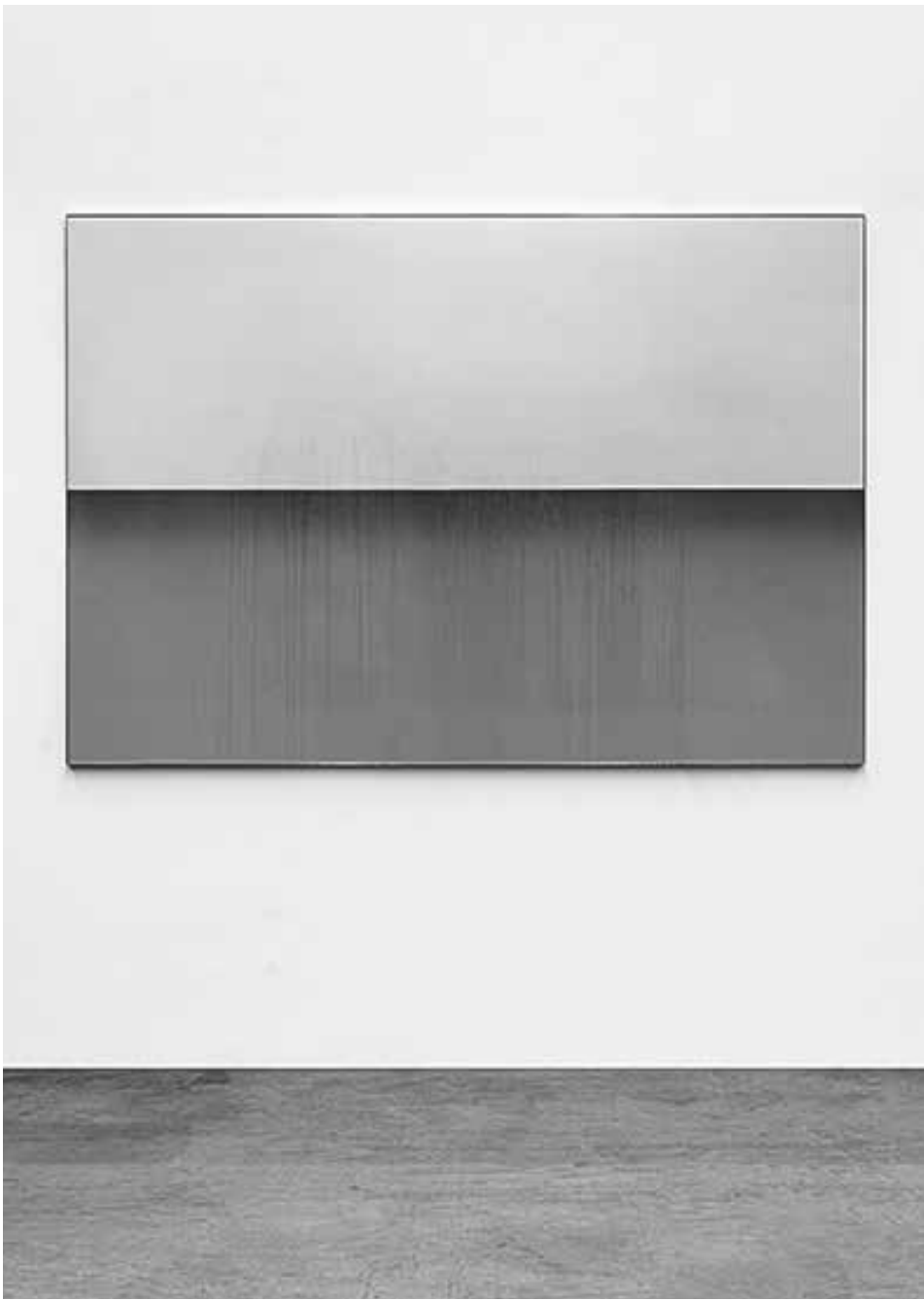


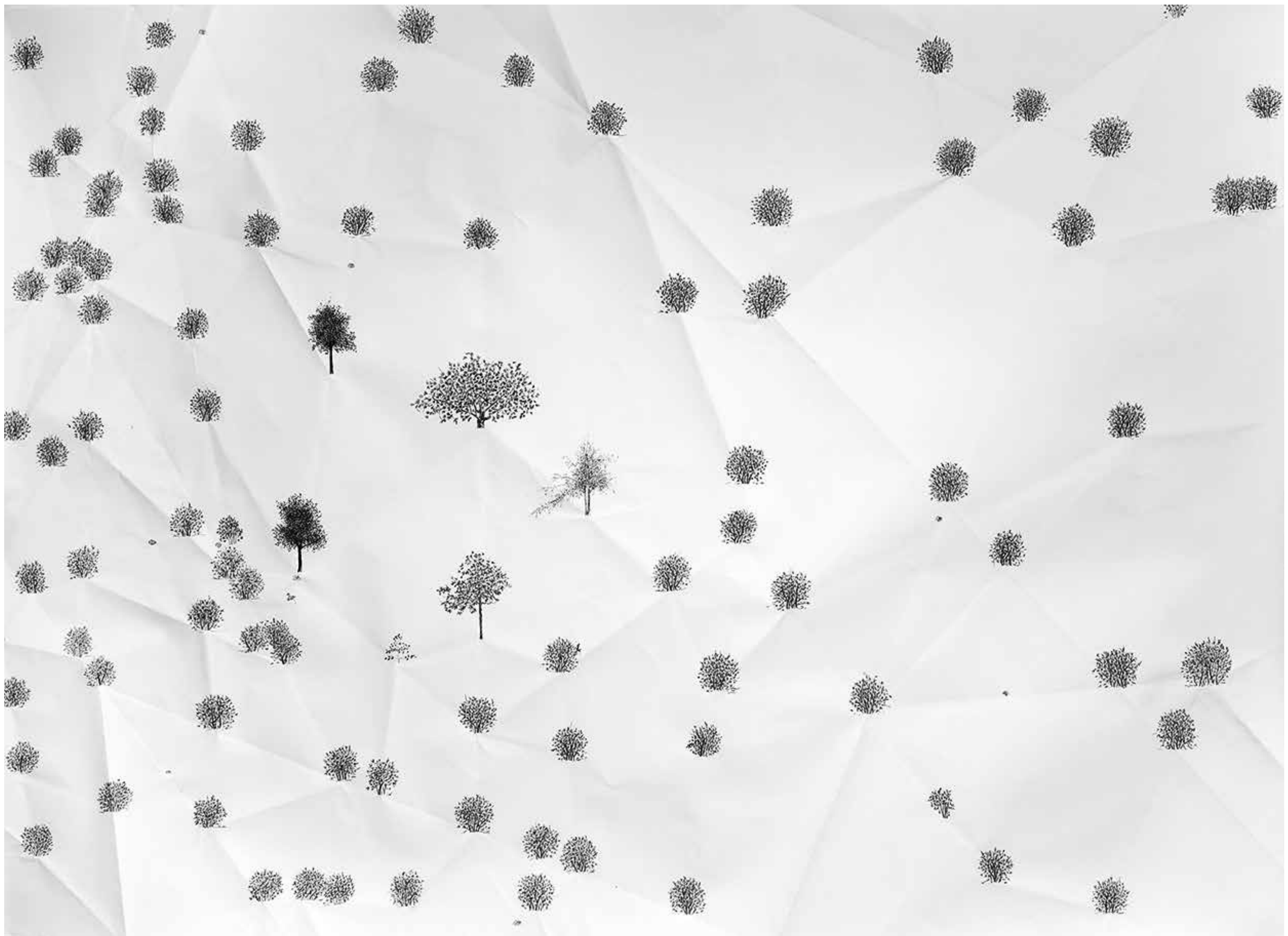
Senza titolo (Biella) / Untitled (Biella), 2003













62





Ballad for Ten Trees, 2024



FIDUCIA NELLO SFONDO

In ascolto con la natura

L'esperienza sonora non è un sistema isolato ma vive all'interno di ecosistemi complessi. L'attività di ascolto può essere intesa, quindi, anche come uno strumento di attenzione e cura per l'oltre umano, come dimostrano molte opere di Bartolini già dagli inizi della sua carriera in cui il suo stesso corpo o quello di altri performer ricercavano un'osmosi con l'elemento organico, la terra e il territorio.

Il titolo di questa sezione trae ispirazione da un'espressione usata dalla poetessa e scrittrice Chandra Candiani in un brano del suo libro *Il silenzio è cosa viva. L'arte della meditazione*, presentato qui. Candiani suggerisce la necessità di “praticare l'ascolto non selettivo”, di esplorare un “non-fare molto attivo”, come strumento per far sorgere, appunto, una “fiducia nello sfondo”. La conversazione tra il regista Michelangelo Frammartino e Federico Campagna ha toccato alcuni dei temi decisivi nella riflessione che ha prodotto e accompagnato il progetto artistico e curatoriale *Due qui / To Hear*.

Se uno di questi temi è il riconsiderare la posizione dell'autore e, più in generale, il protagonismo dell'umano, in questo brano si discute il ruolo del rito, della liturgia e della leggenda come strumenti per il rapporto tra figura e sfondo. L'ascolto dei mondi oltre umani può iniziare da semplici pratiche quotidiane. Il biologo e saggista David George Haskell propone l'indispensabile importanza dell'attenzione e partecipazione in prima persona con la biodiversità sonora, esortando a un cambiamento di prospettiva anche per la scienza, “un'apertura dei sensi” al fine di combattere la “crisi percettiva” dei nostri tempi e decelerare la profonda emergenza ecologica in cui viviamo. Prendendo ispirazione, infine, dal movimento di protesta ecologica non violenta di Chipko nell'Himalaya degli anni Settanta, Neelakshi Joshi considera la continuità con le attuali proteste per il clima, connettendo tempi, geografie e comunità molteplici per raccontare la sostanziale importanza dei movimenti dal basso.

TRUSTING THE BACKGROUND

Listening with nature

Auditory experience is not an isolated system, but exists within complex ecosystems. Listening can therefore be thought of as a tool for understanding and tending to more-than-human worlds; this idea can be seen in many works from throughout Bartolini's career, in which his own body or those of other performers seek a form of osmosis with an organic element, the earth and the land.

The title of this section draws inspiration from an expression used by the poet and writer Chandra Candiani in an excerpt from her book *Il silenzio è cosa viva. L'arte della meditazione* (Silence is a living thing. The art of meditation), presented here. Candiani emphasizes the need to “practice non-selective listening,” and to explore a “highly active non-doing” as a means of stimulating “trust in the background.” The conversation between director Michelangelo Frammartino and Federico Campagna touched on some of the key themes of the reflection that generated and accompanied the artistic and curatorial project *Due qui / To Hear*. One of the themes is a reconsideration of the author's place, and the place of human beings in general, and in this piece she discusses the role of rites, liturgies and legends as means through which to re-examine the relationship between figure and background. Listening to more-than-human worlds can start with simple everyday practices. The biologist and essayist David George Haskell posits the crucial importance of firsthand attention to and experience with auditory biodiversity, urging a change in perspective for science as well, “an opening of the senses” to combat the “perceptive crisis” of our times and decelerate the overwhelming ecological emergency we are in the midst of. Finally, taking cues from the Chipko non-violent conservation protest movement of the 1970s in the Himalayas, Neelakshi Joshi reflects on current climate activist protest movements, noting links between different times, geographies and communities to talk about the fundamental importance of grass-roots movements.

I SUONI DEL MONDO. LE VOCI

Nel mondo ci sono i suoni, i nostri rumori e quelli delle vite degli altri. Nella pratica meditativa, si impara ad ascoltare suoni e rumori da una radicale trasparenza. Come fossimo uno sfondo limpido, ascoltiamo i suoni sorgere, restare un certo tempo, svanire. Cerchiamo di non soffermarci sulla causa che li ha prodotti, ma di prestare piuttosto attenzione alla loro vibrazione e alla reazione immediata che suscitano in noi: piacere, dispiacere, indifferenza. Anche queste reazioni sono rumori. Il Maestro thailandese Ajahn Chah diceva: “Non uscite a disturbare i suoni”. Spesso, le nostre reazioni sono molto più rumorose del rumore stesso.

Ogni suono sorge su uno sfondo di silenzio e svanisce in uno sfondo di silenzio. Un detto zen confida: “Il silenzio che precede la musica e quello che la segue sono musica”. Imparare a percepire lo sfondo di silenzio esterno aiuta ad avvertire anche lo sfondo interno, quello che precede la reazione, il pensiero, il giudizio. Addestrarsi a stare con i suoni e i rumori come energie che sorgono, sostano e scompaiono insegna a stare con i pensieri con lo stesso atteggiamento di partecipazione impersonale, al di là della persona, senza appropriazione, ma in intimità, non con il contenuto e il commento al contenuto, ma con la scia che un pensiero porta con sé, con la sua tonalità affettiva.

Stare con i suoni del mondo, con la sua sinfonia, fa percepire paesaggi sonori e ci leva dalla tirannia della vista. La mente si purifica, diventa più vasta e morbida e il cuore si sintonizza con il cuore del mondo, con le vite degli altri, i loro echi, le loro scie. C’è un suono particolare, intenso, e soprattutto per chi vive in città anche frequente, è il suono delle ambulanze. Io invito a non ascoltarlo come un suono tra gli altri, ma come il segnale dell’emergenza, qualcuno ha bisogno di me, almeno del mio pensiero: “So che sei lì, so che sei in pericolo, non sei solo, ti sento, ti mando il mio augurio di bene”.

Allenati a sostare sui rumori e i suoni, piano piano si percepisce un suono sullo sfondo, continuo, sottile, misterioso: la voce del silenzio. È impossibile essere distratti e sentirlo, è impossibile volerlo afferrare e sentirlo, ha bisogno di presenza, ma anche di apertura, di vastità, se c’è desiderio di appropriazione scompare. È un suono che ricarica, che ricorda qualcosa di antichissimo

e di perduto e nutre un bisogno senza nome insegnandoci ad abbandonarci anziché ad andare a caccia. Insegna senza contenuti, si torna più saggi dopo averlo frequentato, ma non si sa di cosa.

E poi ci sono le voci. Spesso, ascoltare una voce dice di più della persona che ascoltiamo che non ascoltare il contenuto delle sue parole, ci connette con un sottotesto che permette un ascolto più profondo e meno giudicante, meno personalizzante.

Una pratica non ortodossa ma molto efficace è quella di chiamare il proprio nome durante il giorno, a voce alta se siamo soli, sussurrando se siamo con gli altri, e qualcosa in noi risponde risvegliandosi, un’apertura, una disponibilità a esserci. Certe volte, soffrendo d’insonnia, mi chiamo anche di notte: “Chandra!?” e mi rispondo: “Non c’è, dorme”. E certe volte serve a suggerirmi di dormire davvero.

E ci sono le voci interne, diverse dai pensieri, sono costellazioni di pensieri, delle vere e proprie voci che parlano a noi o al nostro posto. Qualcuno urla dentro di noi, qualcuno bisbiglia o piange, c’è chi ci sgrida e chi ci rincuora, chi fa la cronaca della realtà e chi fa a pezzi tutti quelli che incontriamo: sono le voci. Se non prestiamo attenzione, finiranno per vivere al posto nostro e ci terranno in ostaggio. Accorgerci: “Oh, una voce...” crea la distanza che rende possibile la relazione, anziché restarne inghiottiti. Può essere un inaspettato, meraviglioso risveglio accorgerci di essere stati sotto il tiro di una voce critica per anni, per una vita, e di colpo smascherarla: “Voce! Ti ho visto, mascherina!” È uno spazio liberato quello che si apre tra noi e la voce che ci ha pilotato per anni, uno spazio di ascolto e di non passività, ritorna la capacità di agire, di sentire autonomamente, di scegliere.

Praticare l’ascolto non selettivo fa lentamente e involontariamente sorgere una sorta di fiducia nello sfondo, ci si affida allo spazio del non conosciuto eppure del profondamente da sempre noto, e con la fiducia e l’abbandono si apprende un non-fare molto attivo, non si è più in guardia e non si è in costante agguato di un’azione, ma nemmeno ci si ritira e ci si assenta, si è in ascolto, in attesa di un’azione che nasce dal silenzio, dalla pausa, dall’intuizione profonda che lo sfondo lasciato libero di manifestarsi suggerisce.

THE SOUNDS OF THE WORLD. THE VOICES

In the world, there are sounds – our noises and the noises of other people’s lives. In practicing meditation, we learn to listen to sounds and noises with radical transparency. As if we were a translucent background, we listen as sounds arise, remain for a certain time, and fade away. We try not to dwell on what produced them, but to pay attention instead to their vibration and the immediate reaction they stir in us: pleasure, displeasure, indifference. These reactions are noise, too. The Thai Master Ajahn Chah said: “Don’t go out and bother the sound.” Our reactions are often much noisier than the noise itself.

Every sound emerges from a background of silence and fades into a background of silence. There is a Zen saying that goes: “The silence that precedes and follows music is music.” Learning to perceive the background of external silence helps us to sense our inner background – what comes before the reaction, the thought, the judgment. Training ourselves to be with sounds and noises as energies that arise, linger and then vanish teaches us to be with our thoughts with the same attitude of impersonal participation, beyond the individual, without appropriation, but with intimacy, not with the content and commentary on the content, but with the slipstream of a thought, with its emotional tone.

Being with the world’s sounds – its symphony – lets us perceive auditory landscapes, and frees us from the tyranny of vision. The mind is purified; it becomes vaster and softer; and the heart is in tune with the world’s heart, the lives of others, their echoes, their slipstreams. There is a particularly intense sound, and a frequent one, especially for city dwellers: the sound of ambulances. I would invite us not to listen to it as a sound amidst the others, but as a signal of an emergency – someone needs me, or at least needs my thought: “I know you’re there, I know you’re in danger – you’re not alone, I hear you, I’m sending you my good wishes.”

Train yourself to linger on noises and sounds – little by little you perceive a sound in the background, continuous, faint and mysterious: the voice of silence. It’s impossible to hear it if you’re distracted, and it’s impossible to hear it by trying to grasp it; it requires presence, but also openness, vastness; if there is a desire to hold onto it, it disappears. It is a sound that recharges; it recalls something very ancient and lost, and it nurtures a nameless need, teaching us to surrender rather than pursue. It teaches without content; when we have been with it, we come back wiser, but we don’t know exactly in what.

And then there are voices. Listening to the sound of a voice can often tell us more about the person we are listening to than the content of his words; the voice connects us to a subtext, an undercurrent that allows us to listen more deeply, with less judgment, less personalization.

An unorthodox but highly effective practice is to call one’s own name during the day, aloud if we are alone, whispered if we are with other people; something within us responds, reawakening us, an opening, a willingness to be present. Sometimes, when I cannot sleep, I call myself during the night, too: “Chandra!?” and I answer myself: “She’s not here, she’s sleeping.” And sometimes it works, I really do suggest myself to sleep.

And there are inner voices, which are different from thoughts – constellations of thoughts, real voices that speak to us or for us. Someone is shouting inside us, or whispering, or crying; there are some voices that scold us and some that encourage and reassure us, some that chronicle our situation and some that pick apart everyone we meet. They are voices. If we don’t pay attention to them, they will end up living in our place and holding us hostage. Taking note of them – “Oh, a voice...” – establishes a distance that makes it possible to relate to them, rather than be swallowed up by them. It can be a wonderful, unexpected awakening to realize that we have been the target of a critical voice for years, for a lifetime, and suddenly unmask it: “Voice! I see you, I unmask you!” A freed space opens up between us and the voice that has driven us for years, a space of listening and non-passivity; our capacity to react, feel things autonomously, and choose returns.

In the practice of non-selective listening, a sort of trust in the background slowly and involuntarily arises; we give ourselves over to the space of the unknown-yet-fundamentally-always-known, and with trust and abandon we learn a sort of highly active not-doing. We are no longer on guard, no longer constantly striving to take action, but nor are we withdrawn and absent. We are listening, awaiting an action that springs from silence, from a pause, from a profound intuition that the background, left free to manifest itself, suggests to us.

IL MONDO SENZA DI ME

(prima parte)

FEDERICO CAMPAGNA Da qualche tempo è tornato un desiderio di rimettere lo sguardo sugli animali, mettendo in secondo piano l'umano. In effetti, si tratta di una tecnica molto molto antica. Sto pensando ad esempio alle favole, in cui il protagonista è spesso la tartaruga, la volpe, il leone, il gatto, il topo. Si dice che le favole antropomorfizzino gli animali, usandoli per dire delle cose di noi uomini. Ma io ho sempre avuto l'impressione che fosse il contrario: leggendo queste favole in realtà siamo noi che ci animalizziamo, guardando come si comportano gli animali e traendone lezioni per noi stessi. Le favole sono particolarmente interessanti, perché sono state spesso utilizzate per dare degli insegnamenti sapienziali: non semplici trasferimenti di informazioni, ma strumenti intellettuali in grado di produrre una trasformazione esistenziale in chi le legge o le ascolta. Le favole sono storie che trasformano, come del resto vorrebbe fare anche la filosofia. Le favole un po' più complesse hanno spesso a che fare con dei percorsi iniziatici, che tipicamente prevedono trasformazioni in animali – penso ad esempio all'*Asino d'oro*, ma anche a molte storie ne *Le mille e una notte*. Seguendo questa trasformazione nell'animale, chi legge segue una pista che porta a rinascere in qualcosa di completamente diverso. Sono curioso se ci siano favole dietro i tuoi film, dietro il tuo modo di pensare, se ci sia uno spazio che è consciamente favolistico.

CAMPAGNA *Rito* è una parola strana. Nel linguaggio contemporaneo ha una connotazione sminuente, come qualcosa di superato e primitivo; oppure viene utilizzata nel marketing per definire le abitudini più banali, specialmente di acquisto, come il “rito” mattutino di farsi un caffè. Io preferisco utilizzare invece la parola *liturgia*, che riporta il rito nel terreno teologico. Etimologicamente, liturgia significa “lavoro pubblico”, cioè un rito di utilità comune.

MICHELANGELO FRAMMARTINO Ti seguo perfettamente, capisco qual è la linea che stai individuando. Devo dire che uno dei motivi per cui mi è sempre successo di finire a lavorare in Calabria è che lì queste trasformazioni le trovi in atto nel vissuto. Ovviamente ci sono favole, ma, per esempio, ci sono anche rituali con delle trasformazioni in alberi. A Satriano di Lucania nei mesi invernali gli uomini si trasformano in alberi. Tu sei a casa, a un certo punto senti un fruscio alla porta, apri, c'è un uomo albero che si presenta silenzioso per la questua. Oppure ad Alessandria del Carretto c'è un momento dell'anno in cui un grande abete bianco diventa il sovrano del paese. Questo gigante viene portato in paese a forza di braccia, raggiunge la piazza principale e viene eretto in quello che sarebbe il luogo dell'umano e dell'amministrazione. Quello che mi ha imprigionato creativamente in questa terra è proprio il fatto che là incontri nell'ordinario questa dimensione della trasformazione. La gente del Pollino è capace di mettersi in secondo piano, è una cosa che accade ciclicamente. Quando abbiamo fatto *Alberi*, abbiamo trasformato assieme alla comunità questo rito in una sceneggiatura. È affascinante il fatto che non si sappia chi abbia inventato questo rituale. Quando in un paese si chiede (e purtroppo si sbaglia e lo si chiede sempre) ma perché vi vestite da albero? E loro ti dicono “Si feci sempre accussi”. Che è la risposta più giusta: si è sempre fatto, non l'abbiamo neanche deciso. Questa sceneggiatura che viene dall'abisso del tempo devo dire che è molto emozionante da sposare, da prendere in mano.

THE WORLD WITHOUT ME

(part one)

FEDERICO CAMPAGNA For a while now, there's been a renewed desire to put the focus on animals, putting humans in the background. In fact, it's a very, very old technique. For example, think about fables, in which the protagonist is often the turtle, the fox, the lion, the cat, the mouse. They say that's anthropomorphizing animals, using them to say things about us humans. But I've always had the impression that the opposite was true: reading these fables, in reality we animalize ourselves, looking at how animals behave and drawing lessons from them for ourselves. Fables are particularly interesting because they've often been used to offer wise teachings: not just simple transfers of information, but intellectual tools that can produce existential transformations in their readers or listeners. Fables are stories that transform, as philosophy would indeed like to do. The somewhat more complex fables often have to do with initiatory journeys, which typically involve transformation into animals – like, for example, *The Golden Ass*, and also many stories from the *Thousand and One Nights*. Following this metamorphosis into an animal, the reader follows a path that leads to rebirth as something completely different. I'm curious whether there are fables behind your film and behind your way of thinking, whether there's a space that is consciously fable-like.

CAMPAGNA *Rite* is a strange word. In contemporary language it has a belittling connotation, like something that's outmoded and primitive, or it's used in marketing to define the most banal of habits, especially purchasing habits, like the morning “rite” of making a coffee. I prefer to use the word *liturgy*, which takes the idea of rite into theological territory. Etymologically, liturgy means “public work,” i.e., a rite of shared usefulness.

MICHELANGELO FRAMMARTINO I get what you're saying, I understand the line of thought you're identifying here. I have to say that one of the reasons I've always ended up working in Calabria is that there, you find these transformations happening in everyday experience. Obviously, there are fables, but, for example, there are also rituals with transformation into trees. In Satriano di Lucania during the winter months, men transform into trees. You'll be at home, and at a certain point you hear a rustling at the door, you open it, and there's a tree-man standing there silently begging. Or, in Alessandria del Carretto, there's a time of year when a giant white fir tree becomes the ruler of the town. This giant is carried into town on townspeople's shoulders, brought to the main piazza, and erected in what would normally be the place of humans and administration. What has kept me creatively chained to this land is precisely the fact that there you come across this dimension of transformation in the everyday. The people of the Pollino mountain zone are capable of putting themselves in the background – it's something that happens periodically. When we did *Alberi* (Trees), we transformed this rite into a screenplay, together with the community. It's fascinating to think that nobody knows who invented this ritual. When in town somebody asks (unfortunately wrongly, and they always ask), “but why do you dress up like trees”? And they tell you “We've always done it.” Which is the most proper answer: it's always been done, we didn't decide it at all. This screenplay that comes from the depths of time, I have to say, is really exciting to take in hand and work with.

Nella liturgia spesso si hanno delle performance molto orchestrate, in cui si cerca di replicare i movimenti che avvengono ad altri livelli della realtà, al fine di riportarne l'energia all'interno del mondo. Nelle chiese ortodosse, per esempio, a un certo punto della funzione i fedeli invocano lo Spirito Santo perché scenda fisicamente sulla congregazione. La liturgia dà per scontato che ci siano delle azioni il cui scopo sia di produrre un'atmosfera, o una situazione, in cui altre *agency*, soggettività, enti, agenti oltre umani possano manifestarsi.

CAMPAGNA Ne *Il mondo magico*, Ernesto De Martino parlava dei riti magici come di un tentativo di tenere insieme un mondo che rischia di sfaldarsi e in cui le cose costantemente perdono di senso. Questa era la funzione, tra l'altro, dei sacrifici descritti nel *Rigveda*, il cui scopo ultimo era di tenere insieme il mondo. Al contempo, però, queste procedure fanno sì che l'autorialità sparisca. Paradossalmente hanno l'effetto da un lato di rilegare il mondo, ma dall'altro di lasciarlo aperto a ciò che non è mondo, alla realtà inconoscibile. Questa dimensione rende tali rituali non solo magici, ma sacri – appunto, delle liturgie. I rituali popolari hanno sia una dimensione magica, sia una dimensione sacra, che rompe il muro del linguaggio e si apre all'inconoscibile.

FRAMMARTINO Resta quella dimensione che ha dato l'avvio a questa discussione: la sceneggiatura di *Alberi* non l'ho scritta io, i punti macchina de *Il buco* non sono stati scelti da me. È vero che quando gli interpreti del buco si muovono la loro luce è l'unica luce che c'è lì, ma se metti male un piede ecco che la luce illumina una zona che non era prevista e quindi nemmeno la luce è controllata da me, o da loro. Gli abitanti di Satriano dicono del proprio rito che “si feci sempre accussi”, e per me è questo che è veramente importante: il fatto che non l'hai composto, non l'hai deciso, non lo governi completamente tu. Questo significa che lo si fa assieme a qualcos'altro.

In liturgy we often have highly orchestrated performances, trying to replicate movements that happen at other levels of reality, to bring their energy into the world. In orthodox churches, for example, at a certain point in the service, the faithful call on the Holy Spirit to physically come down on the congregation. Liturgy takes for granted that there are actions that have the purpose of producing an atmosphere, or a situation, where other *agencies*, subjectivities, beings or more-than-human agents can manifest themselves.

CAMPAGNA In *Il mondo magico* (The magical world), Ernesto De Martino spoke of magical rites as an attempt to hold together a world that was at risk of falling apart, and where things constantly lose their meaning. That was also the function of the sacrifices described in the *Rigveda*, the purpose of which was to hold together a world. But at the same time, these practices do away with authorship. Paradoxically, they have the effect on one hand of binding the world together, but on the other of leaving it open to what is *not* the world, to the unknowable reality. This dimension makes those rituals not just magical, but sacred – liturgies, in fact. Folk rituals have both a magical dimension and a sacred dimension that breaks the wall of language and opens up to the unknowable.

FRAMMARTINO There's still that dimension that we started this discussion talking about: I didn't write the screenplay for *Alberi*, just as I didn't choose the camera positions for *Il buco*. It's true that when the performers in the hole move, their light is the only light that's down there, but if you put one foot in the wrong place, the light illuminates a zone that wasn't supposed to be lit, so really even that light isn't controlled by me, or by them. The residents of Satriano say of their rite that “we've always done it,” and for me, that's what's really important: the fact that you didn't compose it, you didn't decide, you don't completely control it. That means you do it in collaboration with something else.

INVITI ALL'ATTENZIONE

Che risposta possiamo dare all'invito di *Due qui / To Hear* di Massimo Bartolini a un'attenzione più profonda? La sua installazione è un appello a sentire, ad ascoltare, a coltivare l'attenzione sia individualmente sia collettivamente.

Viviamo in un'epoca di crisi percettiva in cui troppo spesso non facciamo caso all'Altro, tantomeno ascoltiamo davvero questo Altro che include gli esseri umani e le altre specie, la nostra animalità e la nostra materialità. Come possiamo essere buoni vicini e sentirci connessi a tutti gli Altri senza prima metterci in ascolto?

Per quanto possa sembrare strano, talvolta la crisi percettiva si fa sentire di più tra le discipline scientifiche che registrano e analizzano le voci della Terra vivente, cioè in campi come la bioacustica, l'ecoacustica e gli studi scientifici del suono. Oggi, grazie alle tecnologie digitali, siamo in grado di fare lunghe registrazioni audio da postazioni diverse, cosa che ha di gran lunga aumentato la nostra capacità di “percepire” i suoni del mondo. Queste registrazioni possono essere elaborate con strumenti statistici e algoritmi per l'individuazione di modelli, che “estraggono” le voci delle singole specie o analizzano le forme di interi paesaggi sonori. Si tratta di strumenti molto potenti e di grande utilità ma che, allo stesso tempo, favoriscono uno scollamento del corpo. A volte gli studiosi scavalcano completamente l'ascolto umano, consentendo solo alle macchine di sentire i suoni che registrano. La pressione di essere produttivi e la vastità delle registrazioni contribuiscono a questo impulso a non ascoltare, entrambe risposte comprensibili. Ciononostante, resta il fatto che ascoltare con il corpo dovrebbe essere il punto chiave per qualsiasi studio dei suoni del mondo. Questo, secondo me, è un imperativo etico. Se ci distacciamo dalla partecipazione sensoriale al mondo ci scollegiamo dalle radici fisiche e ambientali della nostra consapevolezza etica: la scienza da sola non può rispondere alle questioni morali, che si risolvono invece quando c'è un dialogo con i nostri valori, percezioni sensoriali, emozioni, intelletto e contesto culturale. Questo dialogo avviene nel corpo, non su un piano astratto

che fluttua al di fuori dell'esperienza sensoriale. L'ascolto ci riporta ai nostri sensi, letteralmente e figurativamente.

Anche nell'istruzione ci confrontiamo con una crisi percettiva. Entriamo in classe chiudendo la porta alle nostre spalle e lasciando fuori le voci della Terra vivente. In classe sentiamo la voce dell'insegnante e, a volte, quella degli studenti: qui controllo e azione appartengono esclusivamente alla sfera umana. E repliciamo questa impostazione anche alla gestione governativa ed economica: le porte si chiudono lasciando fuori le altre voci e concentrandosi solo sulla voce umana. Questo tipo di approccio ha la sua importanza e può essere molto fruttuoso. Tuttavia, se questo è l'unico contesto educativo o quello dominante, stiamo privando di qualcosa noi stessi e il mondo. Nella mia attività di insegnante, faccio in modo che almeno metà degli incontri programmati avvengano all'aperto. È una pratica semplice ma in grado di spostare radicalmente la posizione dell'autorità e della narrativa: altre voci hanno la possibilità di farsi sentire e di riorientare l'esperienza di apprendimento, sia per il singolo studente sia per tutta la classe. Un corvo gracchia in modo strano. Nel vento riecheggiano le voci degli alberi. Passa un elicottero. Degli amici ci vedono e fanno un commento scherzoso. In ogni caso, gli Altri interferiscono con l'esperienza della lezione: il potere di decisione sul programma di studio e sulla forma della lezione di quel giorno non è più esclusivamente nelle menti dell'insegnante e degli studenti. Emergono invece elementi narrativi ed esperienziali inaspettati: alcuni li notiamo in maniera del tutto inconscia, altri forse non li notiamo proprio e altri ancora indirizzano la discussione della lezione verso nuovi orientamenti. In un contesto di questo genere, il compito dell'insegnante è saper distinguere quali di questi eventi valga la pena di essere acquisito nell'esperienza della classe in modo da sviluppare una conversazione multispecie, non ordinata ma aperta e produttiva.

Coltivare forme di attenzione aperta nella vita di tutti i giorni è importante quanto i contesti più formali di cui ho appena parlato. Nella mia

INVITATIONS TO ATTENTION

How might we answer the invitation to deeper attention in Massimo Bartolini's *Due qui / To Hear*? His installation is a call to hear, to listen, to cultivate attentiveness, both individually and collectively. We live in a time of perceptual crisis, where we too often fail to notice, let alone truly listen to, the Other. The Other comprises other humans, other species, and our animality and materiality. How can we be good neighbors and kin to all Others without first listening?

Strangely, the perceptual crisis sometimes manifests strongly within the scientific disciplines that aim to record and analyze the voices of the living Earth, namely the fields called bioacoustics, ecoacoustics, and scientific sound studies. Thanks to digital technologies, we now can make long sound recordings from multiple locations, vastly increasing our ability to “sense” the sounds of the world. These recordings can be fed into statistical tools and pattern-finding algorithms that “extract” from the recordings the voices of individual species or look at the shapes of entire soundscapes. These are powerful and useful tools. But they also encourage bodily disconnection. Sometimes, scholars bypass human listening altogether, allowing their recorded sound to be heard only by machines. The pressure to be productive and the vast extent of the recordings contribute to this impulse not to listen, both understandable responses. But, despite these factors, listening with the human body should be central to any study of the sounds of the world. This, it seems to me, is an ethical imperative. If we abstract ourselves from sensory participation in the world, we disconnect from the bodily, ecological roots of ethical discernment. Science acting alone cannot answer ethical questions. Instead, we resolve ethical questions when science is in conversation with our values, senses, emotions, intellect, and cultural context. This conversation happens in the body, not in an abstract plane that floats outside of sensory experience.

Listening brings us back to our senses, both literally and figuratively. In education, too, we face a perceptual crisis. Often, we enter the classroom and close the door, walling out the voices of the living Earth. Inside classrooms, we hear the voice of the teacher and sometimes those of students. There, control and agency are located solely within the human realm. We then replicate this approach in government and business: close the doors to other voices and focus on the human. This kind of education has its place and can be very fruitful. Yet, if this is the only or dominant context for education, we are depriving ourselves and the world. In my work as a teacher, I make sure that at least half of all scheduled class meeting times are located outside. This is a simple practice, but it radically shifts the loci of power and narrative. Others have a chance to be heard and to reorient the learning experience, either for individual students or for the whole class. A crow calls in an unusual way. Wind evokes the voices of trees. A helicopter passes. Friends see us and make a joke. In each case, Others weave themselves into the class experience. Agency over the curriculum and shape of the class that day is no longer exclusively located in the minds of the teacher and students. Instead, unexpected strands of experience and narrative emerge. Some of these we note unconsciously. Others we might ignore. A few send the class discussion in new directions. In this context, the teacher's job is to discern which of these events could be usefully brought into the class experience. In this

esperienza, tornare e ritornare in un luogo particolare tenendo i sensi ben aperti può rivelarsi una gioia e anche un'occasione di trasformazione. Il fulcro della nostra attenzione può essere un certo albero del quartiere, la vista del cielo o della città che si gode da una finestra o un'area verde: qualsiasi punto in cui le comunità e le energie oltre umane, quelle non solo umane per intenderci, possono esprimere sé stesse. Ritornando con l'attenzione nello stesso luogo, giungiamo a coglierne non solo i vari modi di essere, i ritmi, la stratificazione di significato e le storie nascoste ma anche ad apprezzare come noi stessi ci trasformiamo nel rapporto con esso.

Questa pratica di reiterazione dell'attenzione nei confronti di un luogo specifico si potenzia nel momento stesso in cui lo sforzo è quello di convogliare nell'esperienza la totalità dei nostri sensi. Che sapore ha l'aria oggi? Quali sono le trame sonore che la attraversano? Hanno una forma, un ritmo, i suoni? Sono diverse da quelle di ieri queste forme sonore? Cosa scopriamo della consistenza di un tronco d'albero o del cemento, sfiorandoli con le dita? Che sensazione ci procura muoverci con il nostro corpo in questo spazio? Attraverso tutti i nostri sensi facciamo dono dell'attenzione a ciò che ci circonda. E facciamo dono a noi stessi dell'abitare i nostri corpi nel presente del momento, invece di perderci tra le ansie e le speranze passate e future. Una meditazione ecologica e sensoriale di questo tipo risveglia in noi la curiosità, cosicché notiamo cose che, in maniera spesso del tutto imprevedibile, suscitano domande: un modo meraviglioso di apprendere dal mondo. Quando siamo animati da una curiosità come questa andiamo in cerca di persone, di libri o di esperienze che possano darci delle risposte. L'attenzione sensoriale allora si irradia verso l'esterno, cucendoci dentro una rete di connessioni. In futuro torneremo in quello stesso luogo e i nostri sensi saranno di nuovo aperti a ricevere: tra quel luogo e il resto della nostra vita si è sviluppata una reciprocità, l'uno nutre le esperienze dell'altro.

L'apertura dei sensi a luoghi particolari è estremamente potente quando viene condivisa con gli altri. E quindi, per concludere nello spirito di *Due qui / To Hear*, formulo un invito insieme a una domanda. Ecco l'invito: sceglietevi un luogo in cui tornerete più volte nel corso del prossimo mese e, in ogni vostra visita, aprite i vostri sensi al luogo. Siate attenti senza aspettarvi illuminazione, entusiasmo, consacrazione, curiosità o intuizione: semplicemente siate presenti al luogo, cercate di capire dove quell'esperienza vi porta. E adesso la domanda: come invitare gli altri a partecipare a questa esperienza? Magari andandoci con una persona amica o di famiglia. Oppure, usate le parole o l'arte per trasmettere l'esperienza agli altri. Attraverso un'attenzione prolungata e condivisa ricuciamo noi stessi alle reti sensoriali di cui tutta la vita è fatta.

way, a multispecies conversation unfolds, one that is not directive, but open-ended and generative.

Cultivating practices of open-ended attention in our everyday lives is just as important as the more formal settings mentioned above. In my experience, returning again and again to a particular place and opening our senses can be joyful as well as transformational. The focus of our attention might be a particular tree in our neighborhood, a view of the sky or city from a window, or a patch of parkland. Any place where the more-than-human energies and communities have a chance to express themselves. By returning our attention to the place, we come to understand not only its many moods, rhythms, layers of meaning, and hidden stories, but we also appreciate how we change in relation to the place.

This practice of repeated attention to one place is enriched when we make an effort to bring all our senses to the experience. What do we taste on the air today? What textures of sound are present? Does sound have a shape and rhythm? Do these sonic forms differ from yesterday? What can our fingertips disclose to us about the textures of tree bark or concrete? How does it feel to move our body in this place? By drawing on all the senses, we give the gift of attention to the place. And, we give ourselves the gift of inhabiting our bodies in the present moment, instead of losing ourselves to anxieties and hopes about the past and future. Such ecological, sensory meditation then leads to curiosity. We notice things that spark questions, often in unpredictable ways, a delightful way of learning from the world. When we are guided by this curiosity, we seek out people, books, or experiences that might have answers. Sensory attention thus radiates outward, stitching us into webs of connection. We come back, in future days, to the same place and again open our senses. Reciprocity can develop between the place and the rest of our lives. Each feeds the experience of the other.

Experiences of opening the senses to particular places are especially powerful when they are shared with others. And so, I close by continuing the spirit of *Due qui / To hear* and offer an invitation and a question. The invitation: pick a place which you will return to several times over the next month. Each time you visit, open all your senses to the place. Be attentive without expectation of enlightenment, excitement, sacrament, curiosity, or insight. Just be present in the place. See where the experience leads. Then, the question: how will you invite others into the experience? Perhaps visit with a friend or family member. Or, use words or art to convey the experience to others. Through sustained and shared attention, we stitch ourselves into the sensory networks from which all life is made.

LA RESISTENZA È FERTILE! MOVIMENTI AMBIENTALISTI TRA TEMPO E SPAZIO

Da qualche tempo la vita contemporanea nei paesi occidentali è contrassegnata da immagini di studenti che il venerdì scendono in piazza, reclamando azioni più decise da parte dei governi per contrastare il cambiamento climatico. In altri casi i contestatori lanciano zuppa di pomodoro o purea di patate su opere d'arte famose a sottolineare l'urgenza di intervenire in difesa del clima. Giovani attivisti si incollano sull'asfalto, per le strade e sulle piste degli aeroporti, in segno di protesta contro i continui investimenti nei combustibili fossili. Con l'aggravarsi della crisi climatica, queste forme di protesta diventano sempre più drastiche e provocatorie. Tale intensificazione può sorprendere la gente, suscitando reazioni che vanno dalla leggera critica alla violenza vera e propria contro i manifestanti. “Sono d'accordo sulla causa ma non sui metodi”: è il ritornello comune. In momenti come questi, è importante ricordare che le azioni di protesta non violenta e la disobbedienza civile hanno una lunga e ricca tradizione nella lotta per l'ambiente, che abbraccia culture ed epoche diverse. Un esempio ne è il movimento Chipko che ha preso vita in India negli anni Settanta.

Cinquant'anni fa, nel villaggio di Reni, sulle pendici occidentali dell'Himalaya, un piccolo gruppo di donne iniziò ad abbracciare gli alberi della foresta per impedire ai taglialegna di procedere al disboscamento. Li sfidarono apertamente: se volevano tagliare gli alberi, avrebbero prima dovuto passare sul loro corpo. Così facendo, accesero la miccia di quello che poi sarebbe diventato noto in tutto il mondo come il movimento Chipko, termine hindi che significa “attaccarsi”. Aggrappandosi agli alberi, le donne esprimevano il loro profondo legame con la foresta, elemento centrale per la sussistenza dei popoli dell'Himalaya – fonte di legna da ardere e foraggio per il bestiame ma anche garanzia di tenuta del suolo grazie alle radici degli alberi. Come scrive eloquentemente Shekhar Pathak nel suo libro sul movimento Chipko, la foresta era anche il luogo dove si scrivevano e si interpretavano i canti. Senza foresta non c'era vita.

Le donne del villaggio di Reni, consapevolmente o meno, stavano portando avanti un'antica

tradizione di protezione degli alberi aggrappandosi fisicamente ad essi. Nel lontano 1730, nel Rajasthan in India, 360 membri della comunità Bishnoi avevano sacrificato le loro vite per salvare un boschetto di alberi d'acacia. Nella comunità vigeva da tempo la credenza che un'interconnessione legasse tutte le forme di vita – esseri umani, alberi, uccelli, acque e antilopi cervicapra. Inoltre, il movimento Chipko si ispirava alla lunga tradizione gandhiana della protesta non violenta, punto di riferimento per la gente himalayana agli inizi del Novecento per resistere contro varie forme di oppressione coloniale da parte britannica.

A volte si parla di Chipko come di un atto di ecofemminismo. Benché in effetti fossero state le donne ad abbracciare gli alberi in quel fatidico giorno in cui i tagliaboschi arrivarono nella foresta di Reni, non fu un movimento esclusivamente femminile. Fu uno sforzo collettivo che vide la partecipazione di uomini, donne, bambini e anziani, persone di ogni età ed estrazione sociale che si unirono per dar vita a un movimento di massa. Chipko fu una questione di solidarietà. Non bisogna dimenticare, inoltre, che il movimento non riguardava solamente la tutela dell'ambiente fine a sé stessa ma la salvaguardia dei mezzi di sostentamento e dell'intera catena dell'esistenza di cui le foreste, in quanto elemento vitale, erano il centro. Entrambi questi aspetti vanno tenuti presenti nel momento stesso in cui si indaga l'attuale mobilitazione in difesa del clima. I movimenti per il clima devono articolare una visione del futuro che metta al primo posto non solo la tutela dell'ambiente ma anche la giustizia sociale. Ciò richiede la costruzione di coalizioni con una base ampia, in cui trovino posto comunità emarginate, chi opera in prima linea e coloro che sono più colpiti dal cambiamento climatico. La mobilitazione di una serie di voci diverse è fondamentale per garantire che le lotte per il cambiamento climatico affrontino questioni sia ecologiche sia sociali.

Cinquant'anni fa le coraggiose donne di Reni riuscirono a respingere i taglialegna. Il loro messaggio e il loro metodo di lotta si sono diffusi in tutta l'Himalaya e furono parecchie le comunità

RESISTANCE IS FERTILE! ENVIRONMENTAL MOVEMENTS THROUGH TIME AND SPACE

Contemporary life in Western countries is often marked by images of schoolchildren striking on Fridays, demanding that their governments take stronger action against climate change. Elsewhere, protestors hurl tomato soup or potato puree at famous works of art to emphasize the urgency of climate action. Young activists glue themselves to roads and runways in protest against continued fossil fuel investments. As the climate crisis worsens, these forms of protest are becoming increasingly drastic and provocative. This escalation may surprise people, eliciting reactions ranging from mild criticism to outright violence against the protestors. “I support the cause, but not the methods” is a common refrain. In these moments, it is important to remember that acts of non-violent protest and civil disobedience have a long and storied tradition in environmental struggles that spans different cultures and eras. One such example is the Chipko movement that started in the 1970s in India.

Fifty years ago, a small group of women in the village of Reni in the western Himalayas embraced trees in their forest to prevent logging contractors from cutting them down. They openly challenged contractors that if they wanted to cut trees, they would first have to go through the women. In doing so, they sparked what would later become known worldwide as the Chipko movement. The word *chipko* means to stick. By clinging to the trees, the women symbolized their deep connection to the forest. The forest was central to the lives of the people in the Himalayas – providing firewood, fodder for cattle, and stabilizing the soil with its roots. As Shekhar Pathak eloquently writes in his book on the Chipko movement, the forest was also where songs were written and performed. Without the forest, there was no life.

The women of Reni village, whether knowingly or unknowingly, were continuing an older tradition of protecting trees by physically clinging to them. As far back as the 1730s in Rajasthan, India, 363 members of the Bishnoi community sacrificed their lives to save a grove of Acacia trees. The Bishnoi community has long upheld the belief in the interconnectedness of all life forms – humans, trees, birds, water, and blackbucks. The Chipko movement also drew from the long tradition of Gandhian non-violent protest, which had inspired the people of the Himalayas in the early 1900s to resist various forms of British colonial oppression.

Chipko is sometimes referred to as an act of ecofeminism. While it was indeed women who embraced the trees on the fateful day when loggers approached the Reni forest, Chipko was not solely a women's movement. It was a collective effort that brought together men, women, children, and the elderly – people of all ages as well as walks of life – who united to spark a mass movement. Chipko was about solidarity. It is also important to remember that Chipko was not solely about protecting the environment for its own sake. Rather, it was about safeguarding livelihoods and the entire web of life, with forests as a vital element at its core. Both these aspects are important for us in navigating mobilization for climate action today. Climate movements must articulate a vision of a future that prioritizes not only environmental conservation but also social justice. This requires building broad-based coalitions that include marginalized communities, frontline workers, and those most affected by climate change. Mobilizing a diverse range of voices will be crucial for ensuring that climate action addresses both ecological and social concerns.

che in seguito intrapresero azioni di protesta simili per impedire i disboscamenti e l'estrazione delle risorse in quella zona. Ovviamente da parte delle compagnie forestali appaltatrici e del Governo ci fu una forte resistenza. I manifestanti di Chipko furono violentemente minacciati e alcune persone finirono addirittura in prigione, tuttavia ciò servì solo ad allargare ulteriormente il movimento alle università della regione e poi anche a livello globale. Alla fine, le cose si conclusero con una modifica della legislazione forestale e con l'adozione di forme più marcatamente democratiche nella gestione delle foreste, che ora prevede il coinvolgimento delle popolazioni locali che vivono nelle zone limitrofe. Lo sviluppo del movimento Chipko, al di là dei suoi luoghi di origine nei villaggi himalayani, mostra la capacità dell'attivismo dal basso di trascendere la dimensione locale e diventare fonte di ispirazione per una platea globale.

Se prestiamo ascolto alle storie di resistenza eco-sociale del passato, ci rendiamo conto che sarebbe ingenuo celebrarle come momenti isolati nel tempo e nello spazio. Oggi le asce dei tagliaboschi dell'Himalaya sono state rimpiazzate da dinamite e macchinari industriali, utilizzati per alterare il paesaggio su vasta scala. Il disboscamento ha lasciato il posto alla costruzione sistematica di strade e dighe idroelettriche, provocando il cedimento del terreno e lo spostamento di numerosi villaggi e città. Nel frattempo, la comunità Bishnoi di cui ho parlato prima sta conducendo un'ampia battaglia contro gli enormi parchi solari che minacciano di impossessarsi delle terre comuni e degli ecosistemi che per generazioni sono stati protetti dalla comunità.

Le forze dell'oppressione e lo sfruttamento capitalista sono sempre più grandi e più forti, eppure queste comunità non desistono dalle loro azioni di resistenza. Oggi però le battaglie ambientaliste possono essere immediatamente condivise attraverso i social. Piattaforme come Instagram e TikTok offrono uno spazio dove le persone possono acquisire consapevolezza, mobilitare sostenitori ed esercitare pressione in tempo reale sui politici. Lo scenario digitale non ha solo accelerato il propagarsi del messaggio ambientalista ma ha anche permesso agli attivisti di coordinare le loro azioni in una misura senza precedenti. Le reti di solidarietà degli attivisti hanno ormai diffusione globale ed essi sono in grado di procurarsi reciprocamente assistenza legale e finanziaria. Questi movimenti

ambientalisti sono tutt'altro che fossilizzati nel passato, anzi continuano a vivere attraverso i loro atti di resistenza contro sistemi di oppressione e distruzione. La resistenza è viva e vegeta e sempre fertile!

Torniamo agli attivisti per il clima di oggi che si incollano sull'asfalto delle strade o delle piste degli aeroporti. Oggi diversi settori della società li guardano con irritazione o con rispetto: mi chiedo come li giudicheremo tra cinquant'anni. Celebreremo queste persone, come abbiamo fatto con le donne del movimento Chipko, per averci incitati ad agire o si ritroveranno a scontare una pena in carcere per aver disturbato il ritmo della vita quotidiana? Sarà il tempo a dire se non ci ritroveremo a chiederci *if only we had ears...*

Fifty years ago, the courageous women of Reni were able to turn back loggers. Their message and methods spread across the Himalayas and several communities performed similar acts of protest to prevent logging and resource extraction in the area. There was, of course, push-back from the logging companies and the government. Chipko protestors were threatened with violence, some were even jailed. This only made the movement spread further to universities in the region as well as globally. Ultimately, this resulted in amendment of forest laws and deeper democratic forms of forest management that requires the involvement of the people living close to them. The expansion of the Chipko movement beyond its origins in the Himalayan villages demonstrates the power of grassroots activism to transcend local boundaries and inspire a global audience.

Listening to stories of eco-social resistance from the past, it would be naive to celebrate them as isolated moments in time and space. The loggers' axes in the Himalayas have now been replaced by earth-moving machines and dynamite, used to alter the landscape on a massive scale. Logging has given way to large-scale road construction and hydroelectric dams, leading to land subsidence and the displacement of numerous villages and towns. Meanwhile, the Bishnoi community, whom I mentioned earlier, is now battling large-scale solar farms that threaten to seize the common land and ecosystems they have safeguarded for generations.

The forces of oppression and capitalist extraction have grown larger and stronger, yet these communities continue their acts of resistance. Environmental struggles can now be instantly shared on social media. Platforms like Instagram and TikTok offer a space where individuals can raise awareness, mobilize supporters, and apply pressure to policymakers in real-time. This digital landscape has not only accelerated the spread of environmental messages but also enabled activists to coordinate actions on an unprecedented scale. Solidarity networks of activists are now spread out globally and can garner legal and financial aid for each other. Environmental movements are hardly fossilized in the past. They live on in acts of resistance against systems of oppression and destruction. Resistance is still fertile and kicking!

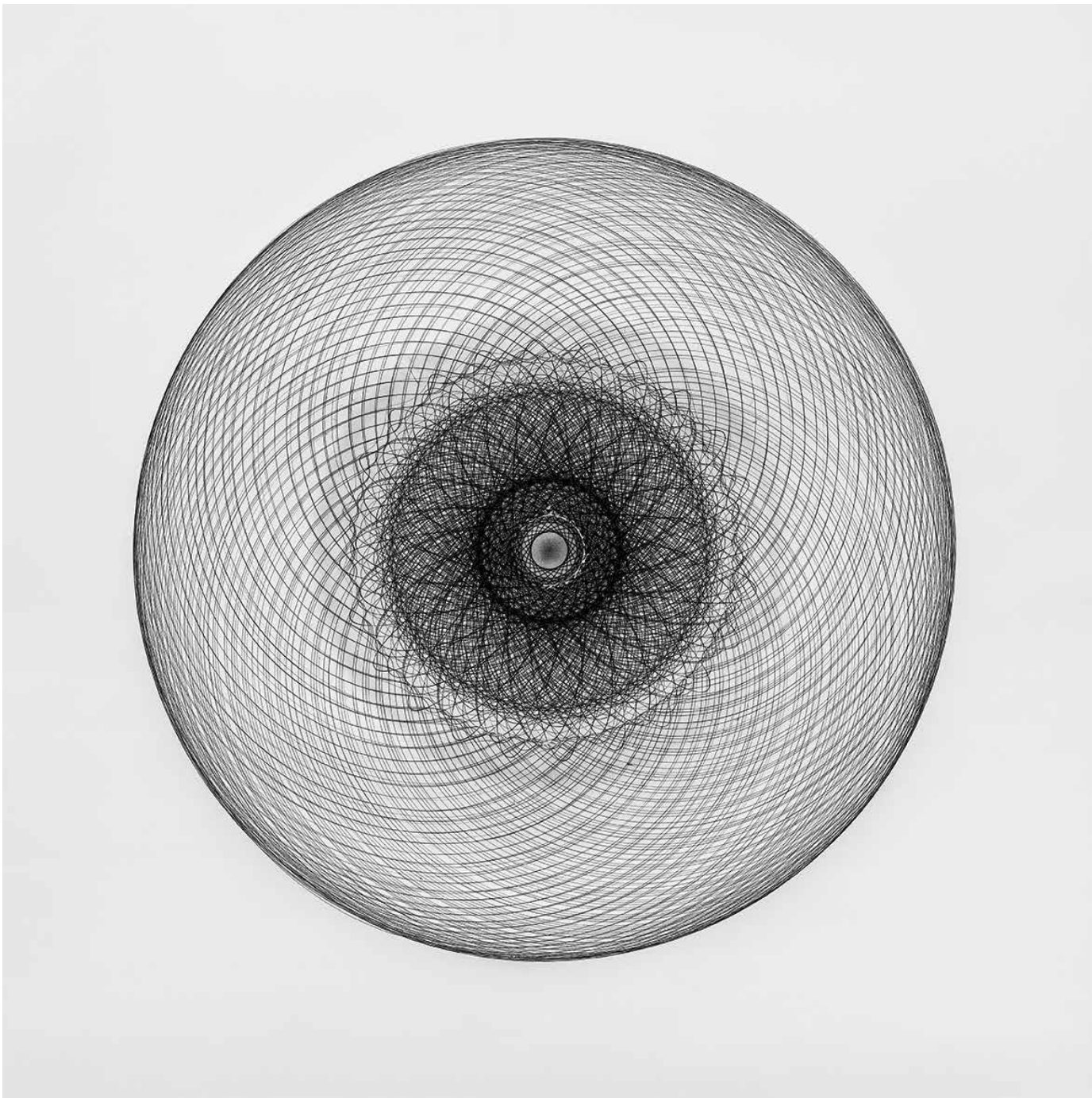
I bring you back to climate protestors today, sticking themselves to the road or to the tarmac in the airport. While they draw both annoyance and respect today from different sectors of society, I wonder how will we judge them 50 years from now. Will we celebrate them, as we do the women of the Chipko movement, for shaking us into action or will they be serving time in jail for disrupting the rhythm of everyday life? Only time will tell, whether we find ourselves wondering if only we had ears.











Until It Breaks, 2008



Loco tondo, 2020





94





96





98



MEDITATION IN-ACTION

Listening to oneself

MEDITAZIONE IN-AZIONE

Ascoltarsi

L'emergere della dinamica sonora come profondamente relazionale permette di concepire l'esperienza di ascolto sempre come generativa, poiché tutte le forze in gioco si costituiscono reciprocamente nella vibrazione, coesistono e sono sempre in trasformazione. Se l'ascolto rivolto all'interno del sé è dunque un fenomeno vivo, la nostra esistenza spirituale è vibrazione in grado di sconvolgere le ipotesi di presenza e azione.

La sola icona presente nelle opere di Massimo Bartolini per il Padiglione Italia è quella di una statuetta in bronzo di bodhisattva “pensieroso” che siede al principio di una lunga canna d'organo in legno, quasi un basamento fuori scala per questa piccola figura devozionale. Francesca Tarocco analizza il significato etico e religioso di questa iconografia della tradizione buddhista, il suo incarnare la “compassione come valore morale centrale”.

Dal canto suo Viola Carofalo introduce la dimensione etica del pensiero di Simone Weil – riferimento fondamentale per la poetica di Massimo Bartolini – sottolineando la sua attenzione per l'Altro da intendersi come compassione per chi è inerme e in difficoltà. Come personale ricerca e discussione critica del connotato coloniale della narrazione visiva della danza tradizionale indiana del Bharatanatyam, Sara Mikolai racconta la sua pratica incorporata di coreografa tedesca di cultura srilankese-Tamil. Una pratica che è fatta di presenza consapevole nel proprio ecosistema e di movimenti di ascolto senza interruzione tra interiorità e co-sensorialità con l'ambiente. Veniero Rizzardi, infine, discute l'influenza su John Cage delle tradizioni spirituali dell'induismo e del buddhismo Zen mettendola a sistema con il pensiero del mistico medioevale Meister Eckhart. Il lavoro sul silenzio è una forma di attenzione più che di sottrazione, perché: “non si è perso nulla quando si è rinunciato al tutto”.

Grasping the profoundly relational dynamics of sound makes it possible to think of listening as a perpetually generative experience: all the forces at work vibrate with each other, coexist, and are in constant transformation. When listening is turned inward, it is thus a living phenomenon, and our spiritual existence is a vibration that can shake up every concept of presence and action.

The only icon in Massimo Bartolini's work for the Italian Pavilion is a bronze statuette of a “pensive” bodhisattva sitting at one end of a long wooden organ pipe, a sort of oversized base for a tiny devotional figurine. Francesca Tarocco analyzes the ethical and religious significance of this Buddhist iconography, which embodies “compassion as the central moral value.” For her part, Viola Carofalo introduces the ethical dimension of Simone Weil's philosophy – a fundamental reference point for Massimo Bartolini's poetics –, underscoring her attention to the Other, intended as compassion for those who are powerless and struggling. Sara Mikolai, a German choreographer of Sri Lankan-Tamil descent, talks about her movement-based practice as a personal exploration and a critical analysis the colonial connotations of the visual narration in Bharatanatyam, a traditional Indian dance; her practice is based on mindful presence in one's own ecosystem and movements stemming from listening simultaneously to one's inner being and sensory co-existence with the environment. Finally, Veniero Rizzardi discusses the influence of Hindu spiritual traditions and Zen Buddhism on John Cage, associating and systematizing it with the philosophy of the medieval mystic Meister Eckhart. Work on silence is more a form of attention than of subtraction, because “when you give everything up, you have lost nothing.”

IL BODHISATTVA PENSIEROSO

Due importanti studi pubblicati una decina d'anni fa evidenziarono la peculiare visione buddhista sulle relazioni tra corpo, bellezza, agire morale e virtù. In *Virtuous Bodies*, ad esempio, Susanne Mrozik analizza le “dimensioni fisiche della moralità nell'etica buddhista” ovvero i modi in cui certi *tipi* di corpi esemplificano il carattere morale. Le discipline spirituali buddhiste incorporano una serie di discipline corporee (meditazione, digiuno, addestramento rituale del corpo), la cui enfasi sul comportamento morale annulla le familiari distinzioni occidentali tra corpo, etica e spiritualità. Tale “discorso fisio-morale” tende alla coltivazione morale di corpi virtuosi che possano creare effetti profondamente trasformativi e attrarre altri verso la via buddhista¹. In *Attracting the Heart*,

¹ Susanne Mrozik, *Virtuous Bodies. The Physical Dimensions of Morality in Buddhist Ethics*, Oxford University Press, New York 2007, p. 6 e p. 124.

Jeffrey Samuels parla di “estetica delle emozioni” nella cultura buddhista dello Sri Lanka e, in particolare, del training specifico che i monaci ricevono al fine di mantenere un contegno formalmente ineccepibile. Tranquilla e sorridenti, essi devono suscitare nei discepoli un desiderio di emulazione tale da indirizzarli alla vita morale². Motivati

² Jeffrey Samuels, *Attracting the Heart: Social Relations and the Aesthetics of Emotions in Sri Lankan Monastic Culture*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2010, XXIV, pp. 78-79.

dall'imperativo fondamentale dell'illuminazione, le monache e i monaci buddhisti cercano dunque di ispirare gli altri esseri senzienti a liberarsi dalla “ruota della sofferenza”. Potremmo parlare di una vera e propria *estetica dell'esemplarità*, plasmata dalla tradizione culturale e religiosa buddhista.

Ma l'attenzione alla *bellezza* di monaci e monache è solo una delle dimensioni dell'estetica buddhista; la bellezza interiore ed esteriore si colloca all'interno di una matrice più ampia di arte, musica, letteratura e cultura materiale. In questo

contesto è interessante riflettere sull'icona buddhista del cosiddetto bodhisattva *pensieroso* (*siwei* in cinese). La sua iconografia lo presenta con una gamba appoggiata sul ginocchio dell'altra, il braccio levato tocca il viso, mentre due dita sfiorano dolcemente la guancia. Il culto di questo bodhisattva cominciò a diffondersi in Asia centrale verso il IV secolo dell'era comune e nei secoli successivi si estese a tutta la Cina settentrionale, alla Corea e al Giappone. L'insolito gesto della mano, la leggera inclinazione della testa verso l'osservatore e il sorriso dolce conferiscono al bodhisattva pensieroso uno speciale senso di distacco eterico misto a gentilezza. Queste figure possedevano ovviamente un significato religioso molto importante sia per coloro che le commissionavano che per gli artisti/artigiani che le realizzavano. Alcune delle iscrizioni sulle statue le identificano chiaramente come rappresentazioni del giovane principe Siddhārtha mentre altre evidenze testuali sembrano puntare a Maitreya, una figura comune a tutte le tradizioni buddhiste, e associata alla futura era cosmica. È anche possibile che si tratti di rappresentazioni dei devoti stessi di Maitreya che praticavano tecniche di visualizzazione e meditazione volte a immaginare sé stessi nel paradiso *Tuṣṭā*, uno dei luoghi paradisiaci raggiungibili tramite la meditazione. *Siwei* è l'esercizio mentale di concentrazione su alcuni oggetti e *guan* è una particolare tecnica di visualizzazione degli oggetti con l'occhio interiore tipico delle tecniche meditative esoteriche. Nel caso di Siddhārtha, la posa pensierosa rimanda alla cosiddetta “prima meditazione” in cui il giovane principe, seduto sotto l'albero *jambu*, riflette sulle sofferenze e pene di tutte le creature viventi. In ogni caso, si tratta certamente di una delle iconografie più interessanti e intriganti dell'ideale buddhista del bodhisattva e cattura tutta la sua lucida complessità.

Il buddhismo è spesso presentato come una tradizione che denigra il corpo e vede il piacere sensuale in modo negativo. In realtà, è vero il contrario. Il buddhismo certamente riconosce la pervasività della sofferenza ma le sue tecniche e pratiche soteriologiche promettono il

THE PENSIVE BODHISATTVA

Two important studies published about a decade ago highlight the peculiar Buddhist view of relations between body, beauty, moral action and virtue. In *Virtuous Bodies*, Susanne Mrozik analyzes the “physical dimensions of morality in Buddhist ethics,” that is, how certain *types* of bodies exemplify moral character. Buddhist spiritual disciplines incorporate a series of physical disciplines (meditation, fasting, ritual physical training) with an emphasis on moral behavior that cancels out familiar western distinctions between body, ethics and spirituality. The aim of this “physio-moral discourse” is the moral cultivation of virtuous bodies that can generate profoundly transformative effects and draw others towards the Buddhist path.¹ In *Attracting the Heart*, Jeffrey Samuels speaks of

an “aesthetics of emotion” in the Buddhist culture of Sri Lanka, and in particular of the specific training monks receive to help them maintain a formally exemplary demeanor. Serene and smiling, they must stir in their disciples a desire for emulation strong enough to keep them on the right moral path.² Motivated by the fundamental imperative of enlightenment, Buddhist monks and nuns seek to inspire other sentient beings to free themselves from the

“wheel of suffering.” We might say we are talking about a true *aesthetics of exemplariness*, shaped by Buddhist cultural and religious tradition.

But attention to the *beauty* of monks and nuns is only one of the dimensions of Buddhist aesthetics; inner and outer beauty are part of a broader matrix of art, music, literature and material culture. In this context, it is interesting to reflect on the Buddhist icon known as the pensive bodhisattva (*siwei* in Chinese). The customary iconography presents him with one ankle resting on the knee of the other leg, lifting one arm to touch his face, with two fingers lightly brushing his cheek. The cult of this bodhisattva began to spread in Central Asia around the 4th century CE, and in the following centuries expanded throughout northern China, as well as Korea and Japan. The pensive bodhisattva's unusual hand gesture, slight inclination of his head towards the viewer, and sweet smile lend him a special aura of ethereal detachment mixed with kindness. These figures obviously had very important religious meaning both for those who commissioned them and for the artists/craftspeople who created them. Some inscriptions on the statues clearly identify them as depictions of the young prince Siddhārtha, while other textual evidence seems to point to Maitreya, a figure commonly found in all Buddhist traditions and associated with the future cosmic era. It is also possible that some of the figures may represent devotees of Maitreya who practiced visualization and meditation techniques aimed at imagining themselves in the realm of *Tuṣṭā*, one of the heavenly places reachable via meditation. *Siwei* is the mental exercise of concentration on certain objects, and *guan* is a particular technique for visualizing objects with the inner eye, typical of esoteric meditation practices. In the case of Siddhārtha, the pensive pose alludes to what is known as the “first meditation” in which the young prince, seated under the *jambu* tree, reflects on the pain and suffering of all living creatures. In any case, it is certainly among the most interesting and intriguing iconographies of the Buddhist ideal of the bodhisattva and captures all of its lucid complexity.

raggiungimento di stati di beatitudine che trascendono l'ordinario. Anche la teoria morale buddhista è differente dalla teoria morale occidentale. L'etica buddhista può essere concepita come un tentativo di risolvere un profondo problema esistenziale, quello dell'ubiquità della sofferenza, e come il tentativo di risolvere tale problema sviluppando una comprensione del nostro posto nella complessa rete di interdipendenza (*pratītyasamutpāda*) che è il mondo.

L'etica buddhista si fonda sulle cosiddette “quattro nobili verità”. Le prime due sono particolarmente importanti: (1) l'universo è pervaso dalla sofferenza e dalle cause della sofferenza, (2) la sofferenza sorge come conseguenza di azioni legate all'attaccamento, alle cose materiali, ai sentimenti, ciascuna delle quali a sua volta è generata dalla confusione riguardo alla vera natura della realtà, una confusione che è una specie di istinto cognitivo primordiale, ovvero la tendenza a reificare noi stessi e ciò che ci appartiene e a considerare ciò che è transitorio come duraturo e ciò che è inconsistente come sostanziale. Una delle grandi innovazioni nella teoria morale/estetica buddhista è dunque l'identificazione della compassione come valore morale centrale e il modello dell'impegno compassionevole del bodhisattva come ideale morale. La compassione non è una risposta emotiva passiva, tantomeno una semplice aspirazione, ma piuttosto un impegno sincero e duraturo, che si manifesta in pensieri, parole e azioni concrete che portino al benessere di tutti gli esseri senzienti.

Buddhism is often presented as a tradition that denigrates the body and takes a negative view of sensual pleasure. Quite the opposite is true. Buddhism certainly recognizes the pervasiveness of suffering, but its soteriological techniques and practices promise the achievement of states of beatitude that transcend the ordinary. Buddhist moral theory also differs from western moral theory. Buddhist ethics can be conceived as an attempt to solve the profound existential problem of the ubiquity of suffering by developing an understanding of our place in the complex web of interdependence (*pratītyasamutpāda*) that is the world.

Buddhist ethics is based on what are known as the “four noble truths.” The first two are particularly important: (1) the universe is pervaded by suffering and causes of suffering, (2) suffering arises as a consequence of actions stemming from attachments to material things and feelings, each of which is in turn generated by confusion about the true nature of reality, which is a sort of primordial cognitive instinct, i.e., the tendency to reify ourselves and what pertains to us, and to consider transitory things enduring and insubstantial things substantial. One of the great innovations of Buddhist moral/aesthetic theory is thus the identification of compassion and the central moral value, and the model of the bodhisattva's compassionate commitment as the moral ideal. Compassion is not a passive emotional response, nor much less a mere aspiration, but rather a sincere and lasting commitment, manifested in thoughts, words and concrete actions that lead towards the wellbeing of all sentient beings.

RENDERE VISIBILE L'INERME: LA FILOSOFIA DELL'ATTENZIONE DI SIMONE WEIL

Quella di Weil non è una riflessione “incorporea”: nonostante l'etichetta spesso associata a questa pensatrice di *filosofa santa* o di *mistica della classe operaia*, la forza del pensiero weiliano sta proprio nella compresenza tra trascendenza e corporeità. È anche per questa ragione che non è possibile slegare la sua riflessione dal suo percorso biografico. Di più: dalla storia stessa del suo corpo, delle sue trasformazioni, ferite, dalle malattie e dai dolori che lo hanno afflitto – e che, significativamente, lei stessa si è inflitta.

Infatti per Weil la *sventura*, parola chiave della sua filosofia – la mancanza di giustizia e il dolore che gravano sul mondo in un'epoca tragica come quella da lei vissuta, segnata dagli eventi storici drammaticamente eccezionali dei totalitarismi, da guerre, persecuzioni, ma anche dalla quotidianità dell'oppressione, dello sfruttamento di fabbrica e della dominazione coloniale – è anche sempre un'occasione: un'occasione di avvicinamento, di attenzione verso l'Altro.

Fin da giovanissima Weil si priva di indumenti che possano tenerla al caldo, del cibo in tempo di guerra, sceglie di andare a lavorare alla catena di montaggio per conoscere quella che le appare come la condizione universale della sua epoca, quella di chi è oppresso dal lavoro di fabbrica.

Il corpo smagrito, piagato, infreddolito è dunque da leggersi come segno di una vicinanza all'Altro, non di un sacrificio consacrato a Dio. Il corpo che si “rimpicciolisce”, che si trasforma, sembra rispettare quella volontà di lasciare spazio, di essere meno ingombranti possibile, quell'alleggerimento e quella diminuzione che si ricollegano alla pratica dell'attenzione. Questa trasformazione smantella l'Io, è parte del processo di decentramento che rappresenta il cuore del pensiero weiliano: fattosi volontariamente debole, l'essere umano deve cercare di sfuggire alla tentazione della sopraffazione nei confronti del prossimo.

D'altro canto, la malattia comporta l'assunzione di una postura, di uno sguardo differente, trasversale, che permette di osservare il mondo da una prospettiva inconsueta. Virginia Woolf

mostrerà come il *giacente* (*recumbent*), il malato, nella dilatazione di un tempo che scorre sempre uguale e a partire da una posizione, quella orizzontale, che non appartiene, se non nel sonno, agli altri esseri umani, è capace di vedere, di conoscere ciò che gli altri non sanno e non vedono¹. La posizione

¹ Virginia Woolf, *Sulla malattia*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

del malato, afflitto e tormentato dal dolore, si configura come l'opportunità di uno sguardo nuovo, più acuto e attento sul mondo. Così la malattia, per Woolf come per Weil, si contrappone alla schiavitù della velocità e della produttività, all'adeguamento a ciò che è consueto e “decoroso”.

Tendere a decentrarsi e depotenziarsi significa provare a ripristinare una giustizia e uno spazio per l'inerme, per chi sembra destinato a restare ai margini e non ha possibilità di parola.

È nota l'immagine utilizzata da Simone Weil per denunciare il prevalere del Diritto sulla Giustizia e la degradazione dell'essere umano che deriva da questa inversione: quella del povero che, a capo chino, balbetta parole incomprensibili “al cospetto di un magistrato che con linguaggio forbito sciorina battute di spirito”². Il Giudice è,

² Simone Weil, *La persona e il sacro*, Adelphi, Milano 2012, p. 15.

metaforicamente, colui che non presta attenzione, nel senso più radicale del termine, che cancella l'alterità, che non è disposto all'ascolto. Così le ragioni dell'imputato che si presenta al suo cospetto – che non trova le parole, che non conosce la lingua, che è incapace di formulare un discorso eloquente, di perorare con forza ed efficacia la sua causa, di imporre le sue rivendicazioni – non trovano alcuna risposta o accoglienza. L'inerme è esposto, nella sua sofferenza fisica e morale, nella sua solitudine, alla negligenza, all'indifferenza della comunità.

Come per Antigone, l'eroina sofoclea nella cui irrequietezza e determinazione la pensatrice

MAKING THE POWERLESS VISIBLE: SIMONE WEIL'S PHILOSOPHY OF ATTENTION

Weil's philosophy is not “incorporeal”: although she is often labeled the *philosopher-saint* or the *working-class mystic*, the strength of Weil's ideas lies precisely in the co-presence of transcendence and corporality. This is also why her thinking is inextricably entwined with her biography: or better, with the story of her body, its transformations and wounds, the illnesses and pain that afflicted it – and, importantly, that she inflicted upon herself.

In fact, for Weil, a key word in her philosophy, *misfortune* – the lack of justice and the sorrow that burdened the world in the tragic era of her lifetime, marked by the dramatically exceptional historical events of totalitarianism, wars and persecutions, as well as day-to-day oppression, exploitation of factory workers and colonial domination – is also always an opportunity: an opportunity to draw closer to, and give attention to, the Other.

From a very young age, Weil deprived herself of clothing that would keep her warm, and of food in wartime, choosing to go to work on an assembly line to understand what seemed to her the universal condition of her time, that of the oppressed factory worker. Her gaunt, wounded, cold body can thus be read as a sign of closeness to or solidarity with the Other, not as a sacrifice devoted to God. A body that “shrank,” that transformed itself, seems to have complied with her desire to make room, to take up as little space as possible, a lightening and a diminishing that link back to the practice of attention. Such a transformation dismantles the Ego; it is part of the decentering process that lies at the heart of Weil's philosophy: voluntarily making themselves weak, human beings must try to elude the temptation to dominate others.

At the same time, illness entails assuming a certain posture and having a different, oblique gaze that allows one to observe the world from an unusual perspective. Virginia Woolf showed how the *recumbent* person – the sick person –, in a dilated time that passes unchanging and always the same, and in a horizontal position not customary for human beings except when sleeping, is capable of seeing and knowing what others do not know and do not see.¹ The position of the sick person, afflicted

and tormented by pain, is viewed as an opportunity for a new, keener, more attentive view of the world. For Woolf as for Weil, illness is set in contrast with slavery to speed and productivity, and compliance

with what is customary and “decorous.”

Trying to decenter and weaken ourselves means trying to reestablish a justice and a space for the powerless, those who seem destined to remain on the sidelines with no opportunity to speak for themselves.

The image Simone Weil used to denounce the prevalence of Right over Justice and the resulting degradation of human beings is well known: the poor man, head bowed, stammering incomprehensibly “before a magistrate who keeps up an elegant flow of witticisms.”² The

Judge is, metaphorically speaking, one who does not pay attention, in the most radical sense of the term; one who erases otherness and is not willing to listen. Thus the arguments of the defendant who stands before him – who cannot find the right words, does

not know the language, is incapable of formulating eloquent speech, of forcefully and efficaciously pleading his case, of stating his claims – are

¹ Virginia Woolf, *On being ill* (London: Renard Press, Ltd., 2023).

² Simone Weil, “Human Personality,” in Ead., *Selected Essays, 1934-1943: Historical, Political, and Moral Writings* (Eugene, OR: Wipf and Stock, 2015).

si identifica, il corpo – il corpo ferito, condannato, morto e moribondo, il corpo del fratello da onorare e il suo proprio corpo sepolto vivo – è il luogo dove è possibile cogliere la fragilità che lega indissolubilmente la propria condizione a quella dell’inerme e del vinto. Antigone, in nome di una superiore giustizia, si scaglia contro le pretese del potere d’imporre leggi che negano l’umanità. Senza speranza, colpita dalla sventura e presa nel meccanismo della forza, resiste, non si lascia scoraggiare. Pur nella sua fine tragica, Antigone è sostenuta dalla *sua* legge, che è legge corporea e *concreta*, differentemente da Creonte, che è schiavo del suo stesso sentimento di onnipotenza e accecato dalla fedeltà a un diritto *astratto*.

Non è sufficiente un riconoscimento formale, in questo senso *astratto*, per mettere a riparo l’inerme. Connessi a specifiche condizioni, a elementi fattuali e rapporti di forza, i diritti sono condizionati, dipendenti dalla possibilità di essere agiti, dal potere del soggetto che ne è portatore di farli valere. A dispetto della loro pretesa universale, i diritti, proprio perché fondati sulla forza, sono doppiamente insufficienti, in senso spirituale e materiale, a realizzare l’ideale di Giustizia proposto da Weil. Weil postula così la centralità dell’*obbligo* che educa all’accettazione del limite e rovescia l’ipertrofia dell’Io tipica del moderno in una tensione verso la decreazione.

Se la sventura è ciò che annienta l’individuo dall’esterno, oggettificandolo, l’attenzione e il decentramento, muovono dall’interno, sono sradicamento volontario, *svuotano* l’individuo per *fare posto* all’altro, non per divorarlo ma per accoglierlo: “bello è ciò che si desidera senza volerlo mangiare. Desideriamo che esso sia”³.

³ Simone Weil, *Quaderni*, Adelphi, Milano 1985, vol. II, p. 294.

not addressed or accepted. The powerless person stands exposed, in his physical and moral suffering and his solitude, to the negligence and indifference of the community.

As for Antigone, the Sophoclean heroine with whose inquietude and determination Weil identified, the body – the wounded, condemned, dead or moribund body, the body of a brother to honor, and her own body buried alive – is the locus of the fragility that indissolubly ties her condition to that of the powerless and the defeated. In the name of a higher justice, Antigone lashes out against the exigencies of the power to impose laws that deny human compassion. Hopeless, stricken by misfortune, and caught up in the mechanisms of power, she resists, undaunted. Up to her tragic end, Antigone is sustained by *her* law, a corporeal, *concrete* law, in contrast with Creon, who is a slave to his own sense of omnipotence, blinded by allegiance to an *abstract* right.

Formal – and in this sense *abstract* – recognition is not enough to protect the powerless. Rights linked to specific conditions, factual elements and power relations are conditioned, dependent on the possibility of enactment and on the power of the subject charged with upholding them. Despite the pretext of their universality, rights – precisely because they are based on power – are doubly insufficient, in both the spiritual and material senses, to fulfill the ideal of Justice that Weil proposes. Weil thus postulates the centrality of *obligation*, which teaches us to accept limits and move away from the hypertrophy of the Ego typical of the modern world, and towards decreation.

While misfortune is what overwhelms the individual from without, by objectifying him, attention and decentering come from within; they are a voluntary uprooting, they *empty out* the individual to *make room* for the other, not to devour it, but to welcome it: “beauty is something that one desires without wanting to devour it. We simply desire that it should be.”³

³ Simone Weil, *The Notebooks of Simone Weil* (London: Routledge, 2013), 335.

SUL SUONO DEGLI ALBERI E I CAMBI DI PELLE

Attraverso una pratica di ascolto mi confronto con i diversi livelli che informano, influenzano e modellano il mio approccio alla danza. L'ascolto attivo della danza incoraggia la percezione del movimento non solo tramite gli occhi ma anche attraverso il senso dell'udito. In questo modo imparo a essere presente, a disimparare e reimparare i significati collegati alla fonte sonora, poiché praticare l'ascolto richiede un'apertura verso ciò che si sta ascoltando. Non essendo alla ricerca di una risposta specifica, il mio metodo si è sviluppato dall'impegno continuo verso la pratica, le epistemologie e le esperienze somatiche della danza: un campo questo particolarmente sollecitato da questioni di rappresentazione e sguardo, in quanto forma d'arte che riguarda ciò che ci è più vicino: il corpo.

Alla base della mia formazione di danzatrice c'è il Bharatanatyam, una tecnica che discende dalle danze sacre e reali del Tamil Nadu, uno stato nel sud dell'India. Dopo aver studiato e praticato questa disciplina fin dalla prima infanzia, mi sono presa una pausa per cercare di comprendere il significato di questa tecnica sviluppatasi da una danza rituale e diventata quella che oggi viene chiamata una danza classica, insieme alle disorientanti contraddizioni che ciò porta con sé. Con l'obiettivo di una riflessione critica non solo teorica ma anche con e attraverso l'esperienza fisica, questo testo non è che un primo passo per individuare come una certa modalità di ascolto mi consenta di ri-entrare nel lessico, nella musica, nella filosofia, nella mitologia e nella somatica della danza, per capire in maniera più profonda cosa ci insegna sul corpo e sulle sue relazioni interne ed esterne, tanto nella danza quanto nella vita quotidiana. Ci sono diversi modi di ascoltare che occupano un posto centrale nella mia pratica: ascoltare la danza stessa come un'esperienza sonora, ascoltare i suoni dell'ambiente, ascoltare composizioni musicali o puramente sonore, ascoltare racconti personali e narrazioni storiche.

—
Ogni volta che vado a fare una passeggiata e il vento soffia tra i rami di un albero – che nello spazio urbano si trova stranamente a una distanza precisa da un altro – ascolto quei rami cominciare a ondeggiare e le foglie scontrarsi l'una contro l'altra. È la mia canzone preferita, la mia danza preferita. Il fogliame risuona di centinaia di piccoli fremiti, una collettività i cui membri sono le singole foglie, di cui ognuna riflette i colori, l'una quello dell'altra, insieme a quelli del sole e di ciò che le circonda. Mi sono

accorta che questo modo di ascoltare mi ancora al presente e mi aiuta a respirare. Mi dà un fremito sotto la pelle che sembra espandersi nello spazio. È come se il confine tra il mio corpo e lo spazio che lo circonda si ammorbidisse. Sento lo spazio respirare attraverso di me e me respirare attraverso lo spazio. E ciò mi fa sentire allo stesso tempo piccola e vasta: piccola perché mi rendo conto che ho bisogno di questo scambio molto di più di quanto ne abbia un albero, e vasta perché comincio a percepirmi come non separata ma parte di esso. Un confondersi di entità accade nello stesso spazio: riconosco i punti in comune e abbraccio le differenze. Quando entro in acqua una versione particolarmente vibrante dello spazio si mette in contatto con la mia pelle. Trasporta con gentilezza il mio corpo, schizzandomi gocce negli occhi e nei timpani, cambiando la mia esperienza del suono di figlia della città e del suo costante ronzio urbano. Ho passeggiato nella foresta con occasionali immersioni nei laghi, ascoltando gli organismi che mi circondavano e rendendomi conto che ascoltare mi permetteva di capire meglio. Non necessariamente definendo il suono di ciò che ascolto e cercando di inserirlo in una parola inventata dall'uomo ma semplicemente lasciando che sia ciò che è, e che io sia ciò che sono. Così facendo, il senso della vista, che si collega tanto rapidamente all'abitudine di definire ciò che si pensa di guardare e al giudizio che ne deriva, per me è cambiato. A questo probabilmente si arriva anche attraverso la pratica della meditazione. Riflettendoci su, mi sentirei di dire che si tratta di una sorta di meditazione, che consente il movimento e attiva un certo tipo di consapevolezza nei confronti dell'ambiente e del mio corpo, ponendoli l'uno nell'altro.

Nel corso di questa pratica di ascolto, la sensazione che provo nel mio corpo e sulla mia pelle mi riporta all'indietro ai racconti mitologici e alla lingua del Bharatanatyam. Storie e danze che mia madre mi ha insegnato. E così metto in relazione l'esperienza delle passeggiate nella foresta con i miti dell'Asia meridionale di esseri celestiali rappresentati come montagne, acque, piante e curiosi ibridi di esseri. Già nella *namaskaram*, una breve sequenza prima di ogni danza, Bhūma Devi, personificazione della Madre Terra, viene salutata con un gesto delle mani che toccano terra e risalgono verso gli occhi, un semplice gesto di riconoscimento. Ascoltare gli alberi potrebbe essere qualcosa di simile.

ON SOUNDS OF TREES AND TRANSFORMING SKINS

Through a practice of listening, I engage with manifold layers, which inform, influence and shape my approach to dance. Actively listening to dance encourages me to perceive movement not only through the eyes, but through the sense of hearing. By doing this I learn to stay present, unlearn and relearn meanings attached to the sound source, as the practice of listening requires an openness towards what is being listened to. Not seeking one particular answer, this approach developed from my continued engagement with the practice, epistemologies and somatic experiences of dance: a field particularly pressured by questions of representation and gaze, as it is an art form dealing with what is closest to us: the body.

The foundation of my dance training is Bharatanatyam, a descendant of the temple and court dances of Tamil Nadu, South India. After training and performing this form since early childhood, I took a break to comprehend the meaning of a form being developed from a ritual dance to what is today called a classical dance and the confusing contradictions that come with it.

Aiming for critical reflection not only theoretically, but with and through practice, this writing is a first step addressing how a listening practice enables me to re-enter the vocabulary, music, philosophy, mythology and somatics of the dance, to more deeply comprehend what it teaches about the body, as well as the body's inner and outer relations in dance and everyday life. There are different modes of listening central to my practice: listening to dance itself as a sonic experience; listening to the sounds of the environment; listening to music/sound compositions; listening to personal and historical narratives.

—
Each time I go for a walk and the wind blows through the branches of a tree – in the urban space with a strangely measured distance to another – I listen to those branches beginning to wave and the leaves clapping against each other. It is my favourite song, my favourite dance. Hundreds of little tingling sounds played by foliage, a collective consisting of single leaf members, reflecting colours of themselves, of each other, of the sun and what is around them. I have noticed that this way of listening pulls me to the present and helps me to breathe. It tingles under my skin, which feels as if it expands into the space. It is as if the boundary between my body and the space it is surrounded by softens. I feel how the space breathes through me and I through the space. It makes me feel small and wide at the same time: small as I realize how much more I need this exchange than the tree does and wide as I begin to feel not separate, but part of it. A blurring of entities in space, recognizing the commonalities while embracing the differences. When stepping into waters it is a particularly vibrant version of space getting in touch with my skin. Kindly carrying my body, splashing drops into my eyes and eardrums, changing my experience of sound as a child of the city and its constant urban drone. I would take walks in the forest with occasional dips into lakes, listening to organisms I am surrounded by and notice that by listening I could understand better. Not necessarily by defining the sound of what I am listening to and aiming to put it into a human-made word, but by letting be what is, and letting me be what I am. And in doing so, the visual sense, which so quickly cognitively links with the habit of defining what is thought to be seen and the judgment it comes with, has changed for me. This may as well be what the practice of meditation does. If I think of it, I can call this a kind of meditation, that allows movement and activates a certain mindfulness towards the environment, my body and situating one in the other.

The feeling in my body and skin while doing this practice of listening also guides back to mythological stories and the language of Bharatanatyam. Stories and dances my mother taught me. And so I relate the experience of the forest walks to South Asian myths of celestial beings represented as mountains, waters, plants and curious hybrids of beings. Already in the *namaskaram*, a small sequence before each dance, Bhūma Devi, representing Mother Earth, is saluted, by guiding a touch from the ground to the eyes with the hands. A simple gesture of acknowledgement. Listening to trees may just be something like that.

JOHN CAGE: ASCOLTARE IL VUOTO PER ORGANIZZARE IL SUONO

4'33", quattro minuti e trentatré secondi di silenzio: l'opera più celebre, la più chiacchierata, di John Cage. Giustamente famosa, perché radicale. Il suo carattere paradossale è stato descritto e commentato in ogni possibile modo, ma quasi tutte le interpretazioni sono nate come risposta all'intollerabilità di un dato di fatto: che questo pezzo sia stato seriamente concepito, meticolosamente composto, e poi eseguito e pubblicato come un qualunque altro pezzo di musica; e in effetti, come tale è divenuto parte del canone della musica colta occidentale. Di cui è quasi certamente uno dei pezzi meno ascoltati. Cage disse di avere concepito *4'33"* a partire da uno stimolo preciso: le tele bianche di Robert Rauschenberg, superfici interamente disponibili ad accogliere qualunque deposito (polvere, luce, ombra) che ne alterino anche di poco il fondamentale carattere di vuoto. Era il 1952, e da poco tempo anche Cage aveva fatto concreta esperienza del vuoto: facendosi rinchiudere in una camera anecoica, nel perfetto isolamento da ogni suono esterno, dove tuttavia il corpo del soggetto può ancora avvertire dei suoni endogeni, come le frequenze gravi della circolazione del sangue e quelle acute del funzionamento del sistema nervoso; in quella circostanza ci si può anche rendere conto di un debole acufene, altrimenti inavvertito. Cage ne ricavò la dimostrazione pratica che il silenzio assoluto è soltanto un'astrazione, ma che poteva divenire lo spunto per comporre un brano di silenzio materiale, il cui senso fosse quello di costruire un dispositivo per favorire la predisposizione all'ascolto e al godimento di qualunque – accidentale, necessaria, inevitabile – evenienza sonora.

Meno nota è la circostanza per cui quattro anni prima, nel 1948, Cage aveva annunciato l'intenzione di comporre "un pezzo di silenzio ininterrotto": "sarà lungo 3 minuti o 4 minuti e mezzo [...] e il suo titolo sarà *Silent Prayer*. Si aprirà con una singola idea che io cercherò di rendere seducente quanto il colore, la forma e il profumo di un fiore. La conclusione si avvicinerà impercettibile"¹.

Richard Kostelanetz, Limelight Publications, New York 1993; tr. it. "Confessioni di un compositore" (1948), in Gabriele Bonomo e Giuseppe Furghieri (a cura di), *John Cage*, "Riga" 15 (1998), p. 57.

Chi ha familiarità con la vicenda creativa di Cage sa che, in quel momento, la sua musica ha sì un tratto sperimentale, ma il suo pensiero non si è ancora avventurato nell'indeterminazione, né ha elaborato il concetto, fondamentale quanto problematico, della non-intenzionalità. Non è nemmeno ancora emersa, pubblicamente, una connessione con qualche forma di spiritualità. Eppure: l'idea paradossale di una musica silenziosa gli si affaccia nella forma di una *preghiera*.

Nello iato temporale tra la concezione di una preghiera silenziosa e la pratica messa in atto della dimostrazione di come l'assenza di suono, nella durata, possa rinviare a un'esperienza estetica illuminante, si colloca il percorso di quella che è forse la più importante avventura a cui è andato incontro il pensiero di Cage, se non proprio il pensiero musicale moderno. Infatti, nel momento in cui sta cercando di estendere il concetto di composizione musicale verso qualcosa di diverso e più ampio, quello di organizzazione del suono (Morton Feldman dirà: "soltanto con Cage la musica è diventata una forma d'arte"), ritiene che la sua ricerca di un fondamento estetico debba trovarsi lontano dalla cultura occidentale. Cage va incontro alla civiltà musicale indostana, di cui gli interessa, più che la musica in sé, il fondamento spirituale. Per qualche tempo scrive ancora musica formale, con i mezzi della strumentazione occidentale (pianoforte, quartetto d'archi, orchestra), ma in accordo alla rappresentazione delle "emozioni permanenti della teoria estetica tradizionale indiana". Legge per un anno il cosiddetto "vangelo" di Sri Ramakrishna, ma soprattutto incontra il pensiero di Ananda K. Coomaraswamy, compendiato nella sua *La trasfigurazione della natura nell'arte*, che esamina le concordanze tra l'arte medievale europea e quella asiatica. Di Coomaraswamy Cage fa sua la definizione del compito dell'arte come imitazione della natura "nel suo modo di operare", in opposizione alla sua rappresentazione simbolica, e

JOHN CAGE: LISTENING TO THE VOID TO ORGANIZE SOUND

4'33", four minutes and thirty-three seconds of silence: the most famous and most talked-about work by John Cage. Rightly famous, because it is radical. Its paradoxical nature has been described and commented on in every possible way, but almost all interpretations have emerged as reactions to an intolerable fact: that this piece was seriously conceived, meticulously composed, and then performed and published just like any other piece of music; and indeed, as such, it has become part of the Western music canon, of which it is almost certainly the least listened-to piece. Cage said he conceived *4'33"* after a specific stimulus: the white canvases by Robert Rauschenberg, surfaces entirely available to welcome any deposit (dust, light, shadows) that in an ephemeral way may slightly alter their fundamental character as void. It was 1952, and not long before, Cage himself had a concrete experience of the void: locked in an anechoic chamber, in perfect isolation from any external sound, he noticed that he could still perceive sounds from inside his body, reportedly the low frequencies of the blood in circulation and the high frequencies of the nervous system. In such a circumstance, one can also notice a faint tinnitus, otherwise unperceived. Cage derived from this the practical demonstration that absolute silence is not only an abstraction, but also the impetus for composing a piece of material silence, whose purpose would be to foster the predisposition to listen to and enjoy any—accidental, necessary, inevitable—sonic event.

Less known is the fact that four years earlier, in 1948, Cage had announced his intention to compose "a piece of uninterrupted silence": "it will be 3 or 4 ½ minutes long [...] and its title will be *Silent Prayer*. It will open with a single idea which I will attempt to make as seductive as the color and shape and fragrance of a flower. The ending will approach imperceptibility."¹

¹ John Cage, "A Composers' Confessions," in Id., *Writer. Previously Uncollected Pieces*, edited by Richard Kostelanetz (New York: Limelight Publications, 1993).

Those familiar with Cage's creative journey know that, at that moment, his music was indeed experimental, but his thinking had not yet ventured into indeterminacy, nor had he developed the fundamen-

tal yet problematic concept of non-intentionality. A connection with some form of spirituality had not even publicly emerged yet. However, the paradoxical idea of silent music presented itself in the form of a *prayer*.

In the temporal gap between the conception of a silent prayer and the practical demonstration of how the absence of sound, in duration, can refer to an illuminating aesthetic experience, lies the path of what is perhaps the most important adventure in Cage's thought, if not in modern musical thought altogether. In fact, the moment when he was trying to extend the concept of musical composition toward something different and broader, that of the organization of sound (later, Morton Feldman would say: "only with Cage did music become an art form"), he believed that his search for an aesthetic foundation should be outside Western culture. Cage turned to north-Indian musical civilization, where he was less interested in the music than in its spiritual foundation. For a while, he continued to write formal music using Western instrumentation (piano, string quartet, orchestra), but in accordance with the representation of the "permanent emotions of traditional Indian aesthetic theory." He read for a year the "gospel" of Sri Ramakrishna, but above all, he encountered the thought of Ananda K. Coomaraswamy, summarized in his *The Transformation of Nature in Art*, which examines the correspondences between medieval European art and Asian art. From Coomaraswamy, Cage adopted the definition of the artist's task as an imitation of nature "in its manner of operation," as opposed to its symbolic representation, and thus he turned to organize sound material to foster the creation of an unpredictable system of sound events. The reliance on chance operations that followed shortly thereafter was merely a refinement of his method, and a programmatic gesture of renouncing intention, taste, and memory in the process of structuring the

¹ John Cage, "A Composers' Confessions," in Id., *Writer. Previously Uncollected Pieces*, a cura di

si orienta così a organizzare la materia del suono in modo da favorire il costituirsi di un sistema di avvenimenti sonori non prevedibili. L'affidamento alle *chance operations* che seguirà di lì a poco sarà soltanto un perfezionamento del metodo, e un gesto programmatico di rinuncia all'intenzione, al gusto e alla memoria nel processo di strutturazione dell'opera a partire dalla semplice intuizione soggettiva di come occupare sonoramente un determinato segmento di tempo.

Il massimo scopo è non avere scopo. Questo mette in sintonia con la natura nel suo modo di operare².

² John Cage, "45' for a Speaker", in Id., *Silence. Lectures and Writings*, 50th Anniversary Edition, with Foreword by Kyle Gann, Wesleyan University Press, Middletown CT 2013; tr. it. "45' per un oratore", in Id., *Silenzio*, prefazione di Kyle Gann, il Saggiatore, Milano 2019, p. 197.

La frequente, quasi automatica associazione del metodo di Cage al buddhismo Zen non è scorretta ma è sicuramente parziale, e rischia di appiattire e banalizzare la complessità dei suoi riferimenti allorché si tratta di giustificare il perseguimento di quella situazione ideale in cui l'esperienza estetica si produce a partire da un ascolto integralmente privo di pregiudizio, disponibile a ogni possibile stimolo. E a cui corrisponde una musica interamente oggettiva, da cui ogni senso precostituito, e possibilmente ogni aspetto di rappresentazione simbolica sono stati eliminati.

(In realtà non è più questione di Oriente e Occidente. Tutto questo sta sparendo in fretta; come Bucky Fuller ama ricordare: il movimento con il vento da Oriente e il movimento contro il vento d'Occidente s'incontrano in America e producono un movimento verso l'alto – lo spazio, il silenzio, il nulla che ci sostiene³.)

³ John Cage, "Lecture on Something", in Id., *Silence* cit.; tr. it. "Conferenza su qualcosa", in Id., *Silenzio* cit., p. 185 (la citazione è stata qui normalizzata rispetto alla disposizione tipografica originale).

Si assiste piuttosto a una convergenza e a una compenetrazione di idee attinte a differenti ambiti del pensiero mistico, fino a un inatteso "buscar el poniente por el levante", allorché Coomaraswamy permette a Cage di scoprire Meister Eckhart, un riferimento che diviene immediatamente importante e comparirà continuamente nei suoi scritti. L'invito al distacco dalle cose e dalle passioni gli

fornisce ulteriore motivazione a mettere da parte la creazione soggettiva, e soprattutto il concetto di *fondo* (*Grunt*) elaborato dal mistico tedesco del millesecento, ossia la profondità ultima e insondabile dell'anima, gli fornisce le suggestioni più ardite, e anche le meno intuitive, per descrivere l'atteggiamento di chi affronta la composizione e l'esecuzione di musica indeterminata.

La natura della composizione e la conoscenza dell'impostazione del compositore indicano infatti che l'esecutore certe volte agisce consapevolmente, certe volte no, partendo dal Fondo di Meister Eckhart, identificandosi con qualsiasi evenienza⁴.

⁴ John Cage, "Composition as Process, II. Indeterminacy", in Id., *Silence* cit.; tr. it. "Composizione come processo, II. Indeterminazione", in Id., *Silenzio* cit., p. 73.

Verso la fine della sua vita, John Cage diceva di essere stato ispirato da Pauline Oliveros, la cui proposta di *deep listening* lo aveva aiutato ad accettare, e apprezzare, tra i suoni indesiderati, quelli continui, che solitamente più di altri sono percepiti come rumore di fondo e disturbo, e da cui solitamente ci si difende, anche involontariamente, escludendoli dall'attenzione. Come se, dopo avere insegnato al mondo che qualunque suono può essere oggetto di contemplazione, vi fosse ancora un margine da conquistare per portare a compimento la resa del soggetto (umano) alla suggestione oggettiva del suono, in una convergenza ormai compiuta di esperienza estetica ed esperienza vitale.

[...] si può arrivare a questa mancanza di timori soltanto se al bivio, nel punto in cui si comprende che i suoni ci sono che lo si voglia o no, ci si volge nella direzione dei suoni che non si intende ascoltare. È una svolta psicologica, e all'inizio sembra una rinuncia a tutto quanto appartiene all'umanità, per un musicista la rinuncia alla musica. Questa svolta psicologica conduce al mondo della natura, in cui si vede, gradualmente o d'un tratto, che l'umanità e la natura non sono separate, ma coabitano in questo mondo, e si capisce che non si è perso nulla quando si è rinunciato al tutto. Anzi, si è guadagnato tutto⁵.

⁵ John Cage, "Experimental Music", in Id., *Silence* cit.; tr. it. "Musica sperimentale", in Id., *Silenzio* cit., p. 41.

work which he would start from the simple subjective intuition of how to occupy a certain segment of time sonically.

The highest purpose is to have no purpose at all. This puts one in accord with nature in her manner of operation.²

² John Cage, "45' for a Speaker," in Id., *Silence: Lectures and Writings*, 50th Anniversary Edition, with Foreword by Kyle Gann (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2013), 155.

The frequent, almost automatic association of Cage's method with Zen Buddhism is not incorrect, but it is certainly partial, and it may end up flattening and trivializing the complexity of his references when it comes to justifying the pursuit of that ideal situation, in which the aesthetic experience is produced from listening in perfect freedom of prejudice, and being open to any possible stimulus. And this corresponds to a music that is entirely objective, from which every preconceived sense and, if possible, every aspect of symbolic representation has been eliminated.

(Actually, there is no longer a question of Orient and Occident. All of that is rapidly disappearing; as Bucky Fuller is fond of pointing out: the movement with the wind of the Orient and the movement against the wind of the Occident meet in America and produce a movement upwards into the air—the space, the silence, the nothing that supports us.)³

³ John Cage, "Lecture on Something," *ibid.*, 143.

Rather, we witness a convergence and interpenetration of ideas drawn from different realms of mystical thought, to an unexpected "search for the West by going East," as Coomaraswamy allows Cage to discover Meister Eckhart, a reference that immediately becomes important and will repeatedly appear in his writings. The invitation to detach from things, and passions, provides him with further motivation to set aside subjective creation, and above all, the fundamental concept of the Ground (*Grunt*), developed by the 14th-century German mystic, that is, the ultimate and unfathomable depth of the soul, provides him with the boldest, and also the least intuitive, suggestions to describe the attitude of someone facing the composition and performance of indeterminate music.

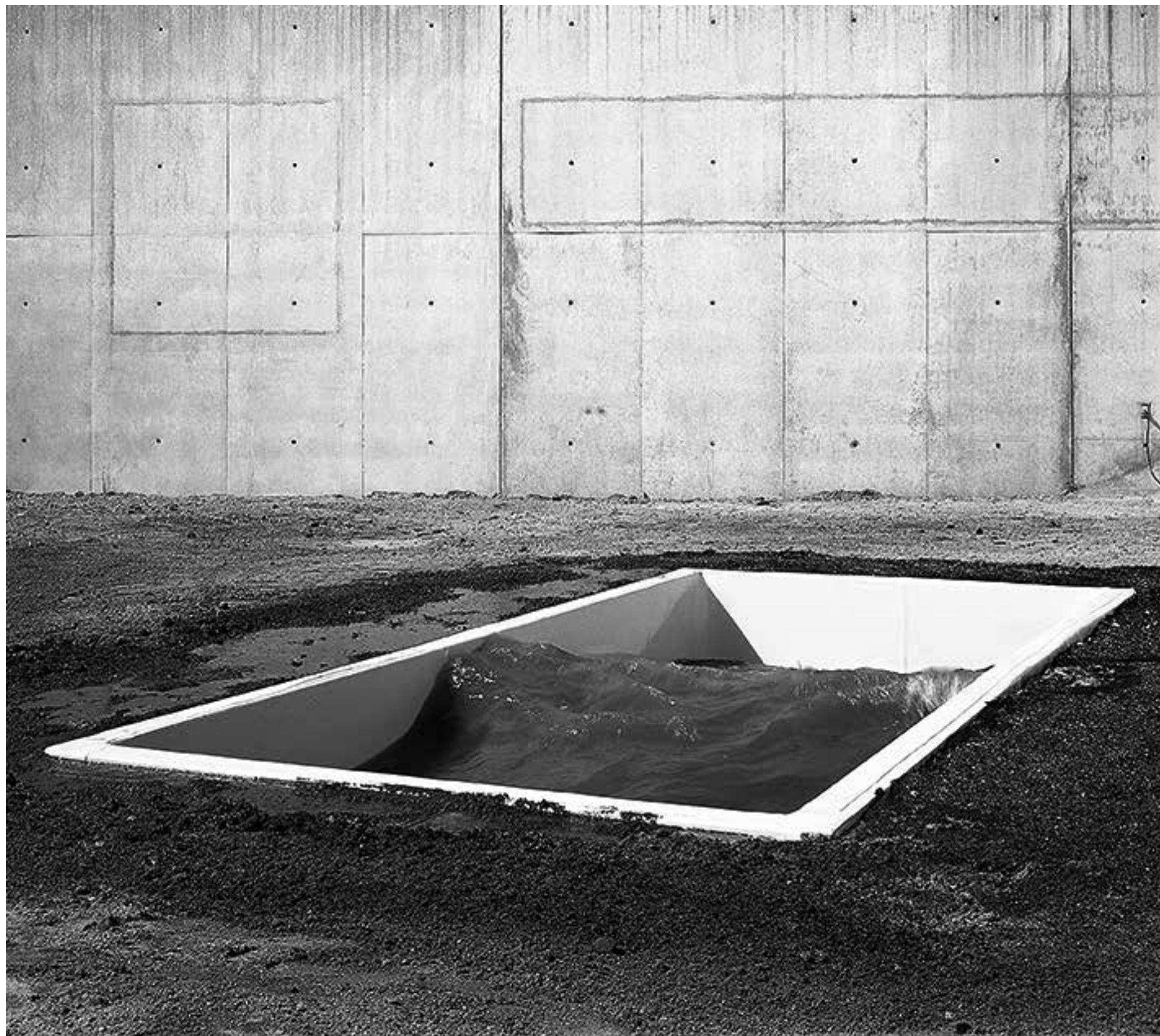
The nature of the composition and the knowledge of the composer's own view of his action suggest, indeed, that the performer acts sometimes consciously, sometimes not consciously and from the Ground of Meister Eckhart, identifying there with no matter what eventuality.⁴

⁴ John Cage, "Composition as Process, II. Indeterminacy," *ibid.*, 37.

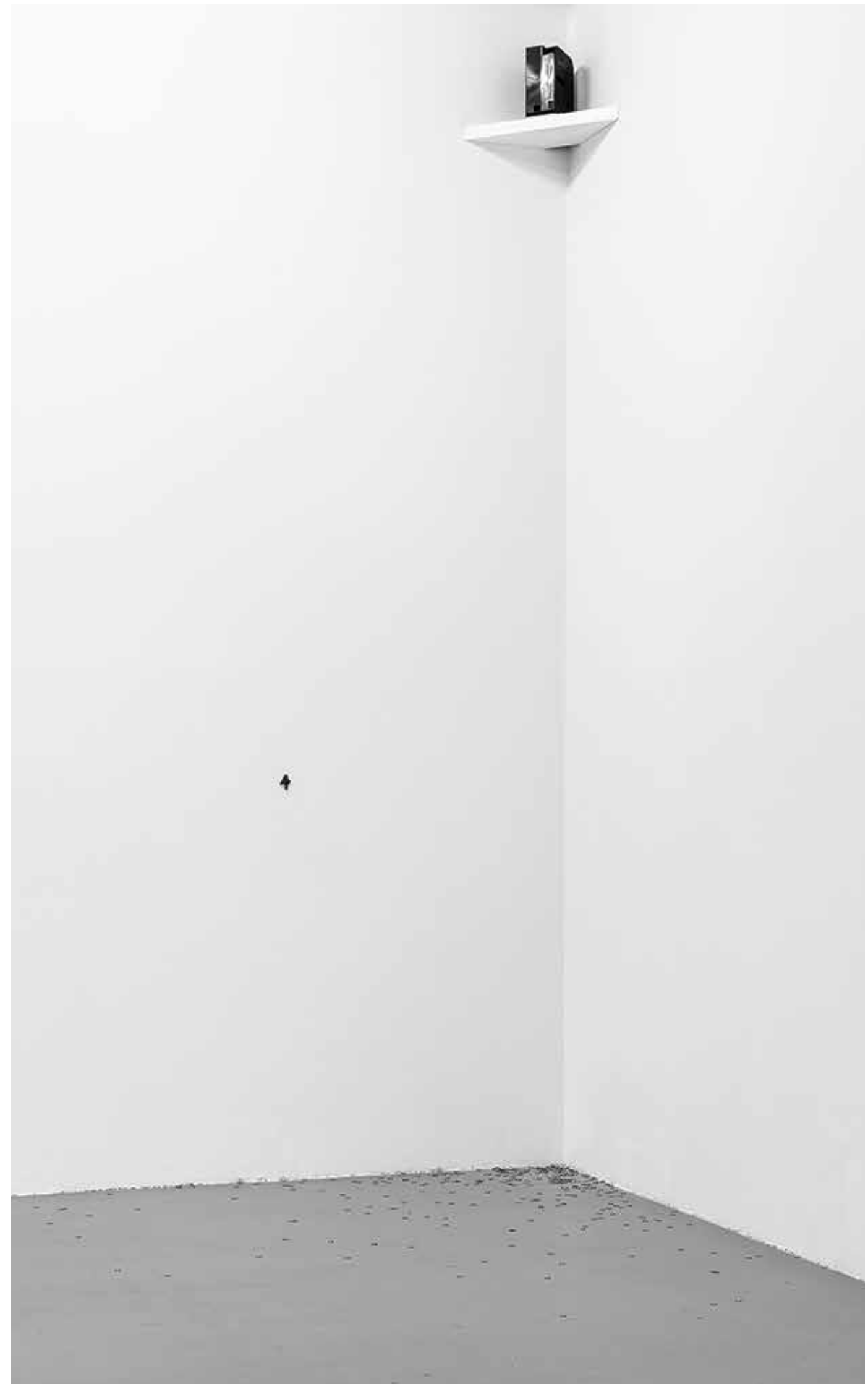
Toward the end of his life, John Cage said he had been inspired by Pauline Oliveros, whose concept of *deep listening* had helped him accept and appreciate, among unwanted sounds, those continuous ones, which are usually perceived as background noise and disturbance, and from which we usually defend ourselves, even involuntarily, by excluding them from attention. As if, after teaching the world that any sound can be an object of contemplation, there was still a margin to conquer to complete the surrender of the (human) subject to the objective suggestion of sound, in a now complete convergence of aesthetic experience and life experience.

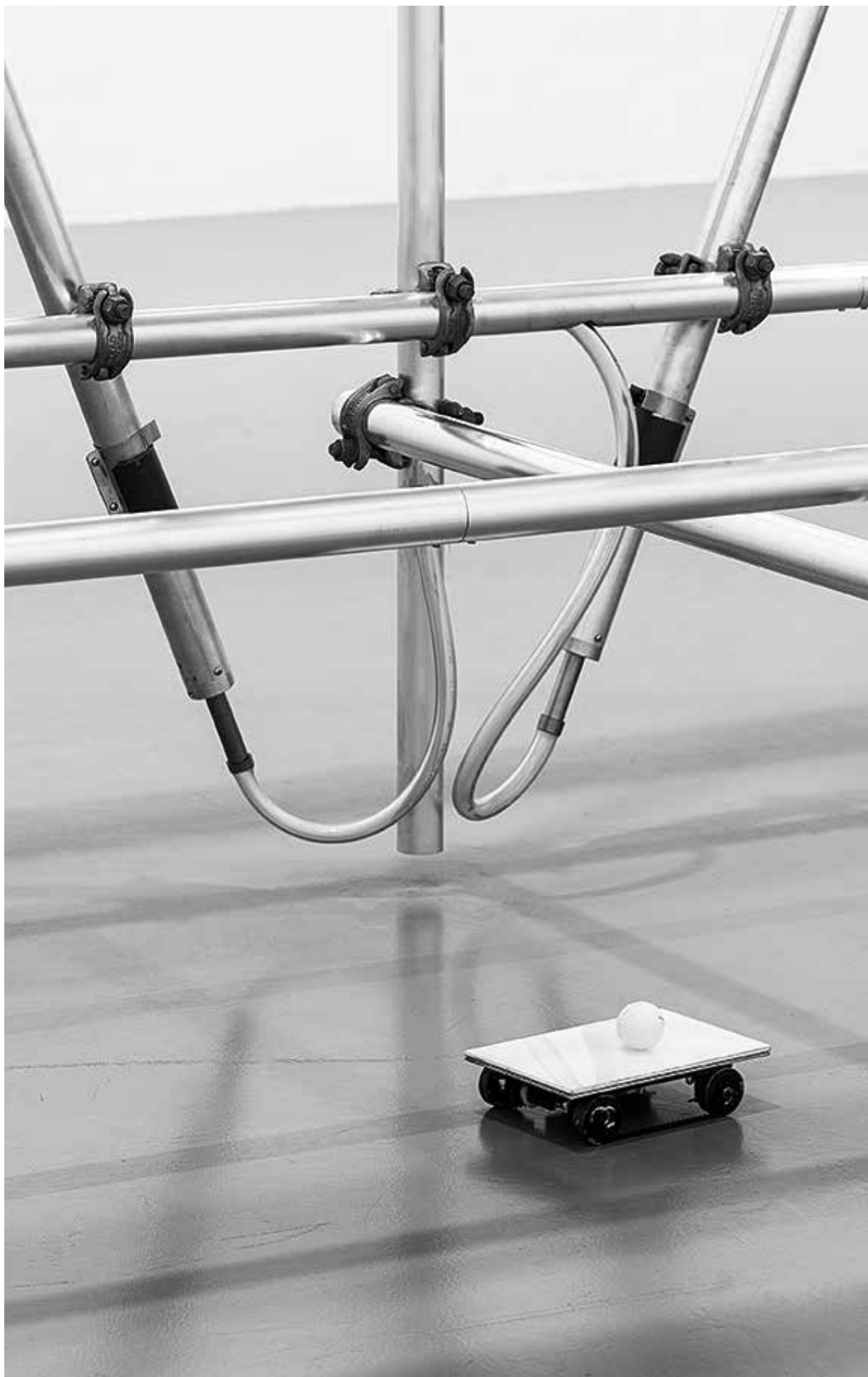
[...] this fearlessness only follows if, at the parting of the ways, where it is realized that sounds occur whether intended or not, one turns in the direction of those he does not intend. This turning is psychological and seems at first to be a giving up of everything that belongs to Humanity — for a musician, the giving up of music. This psychological turning leads to the world of nature, where, gradually or suddenly, one sees that humanity and nature, not separate, are in this world together; that nothing was lost when everything was given away. In fact, everything is gained.⁵

⁵ John Cage, "Experimental Music," *ibid.*, 8.





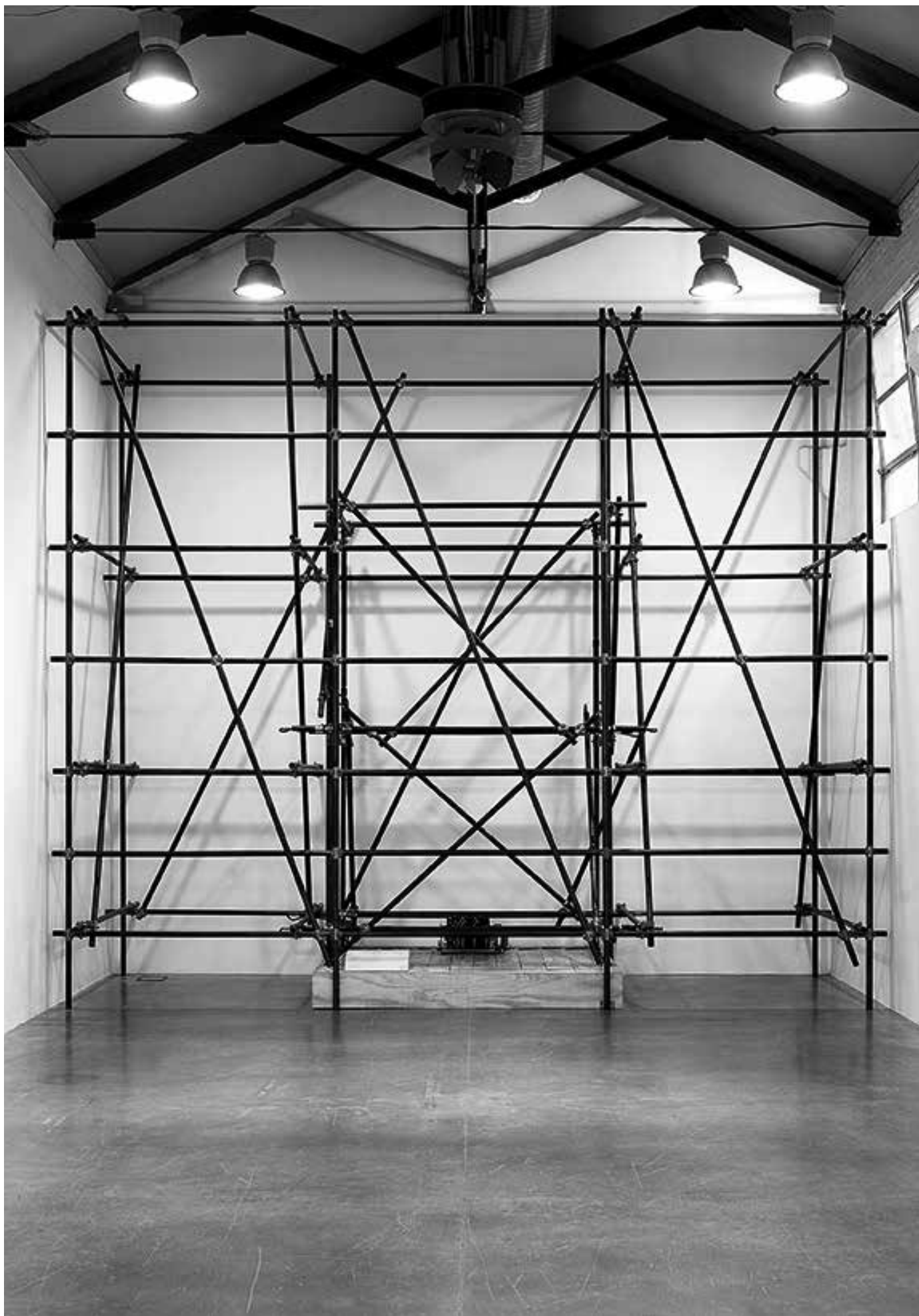




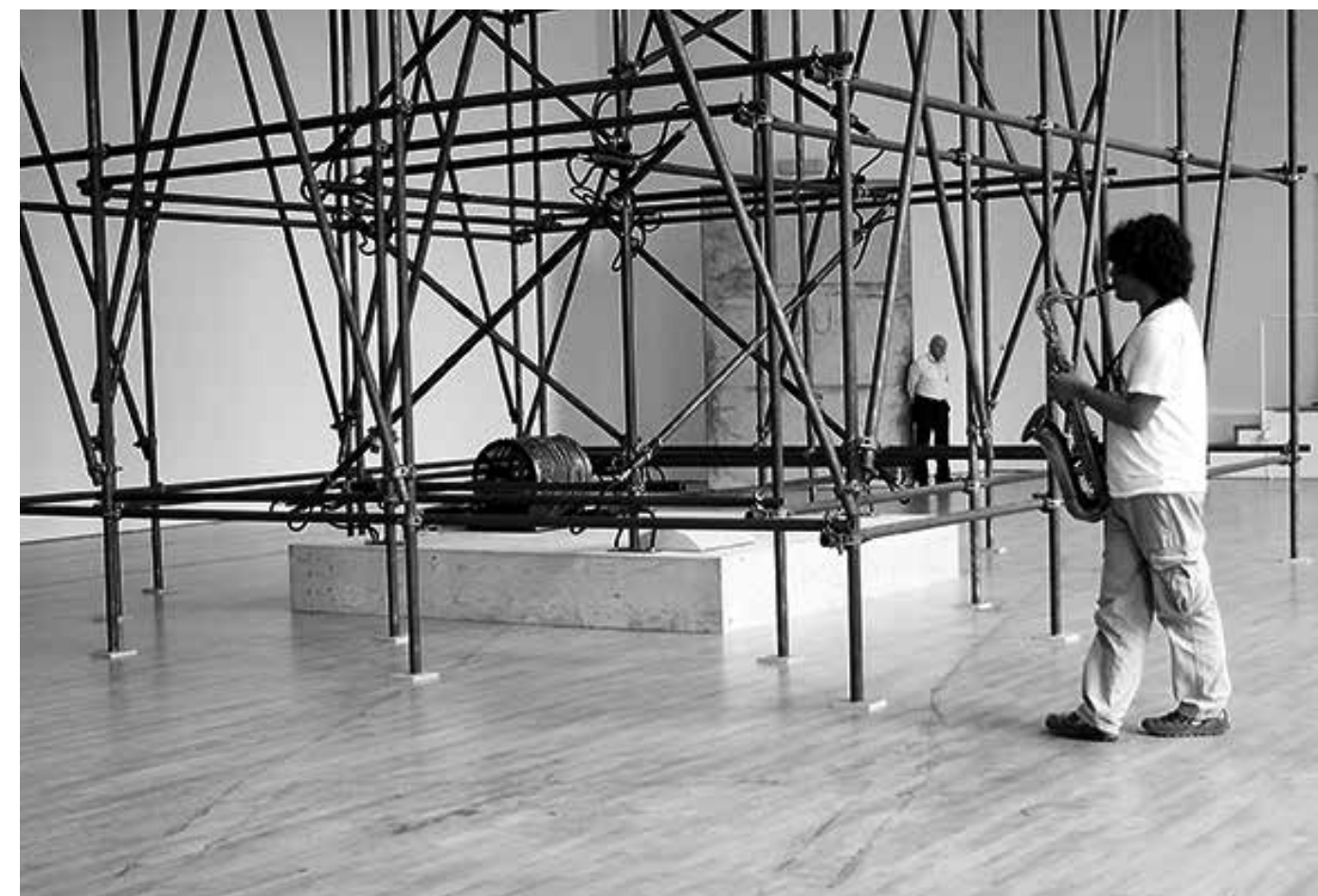
Extra Distance, 1997



Man and Fountain, 2001



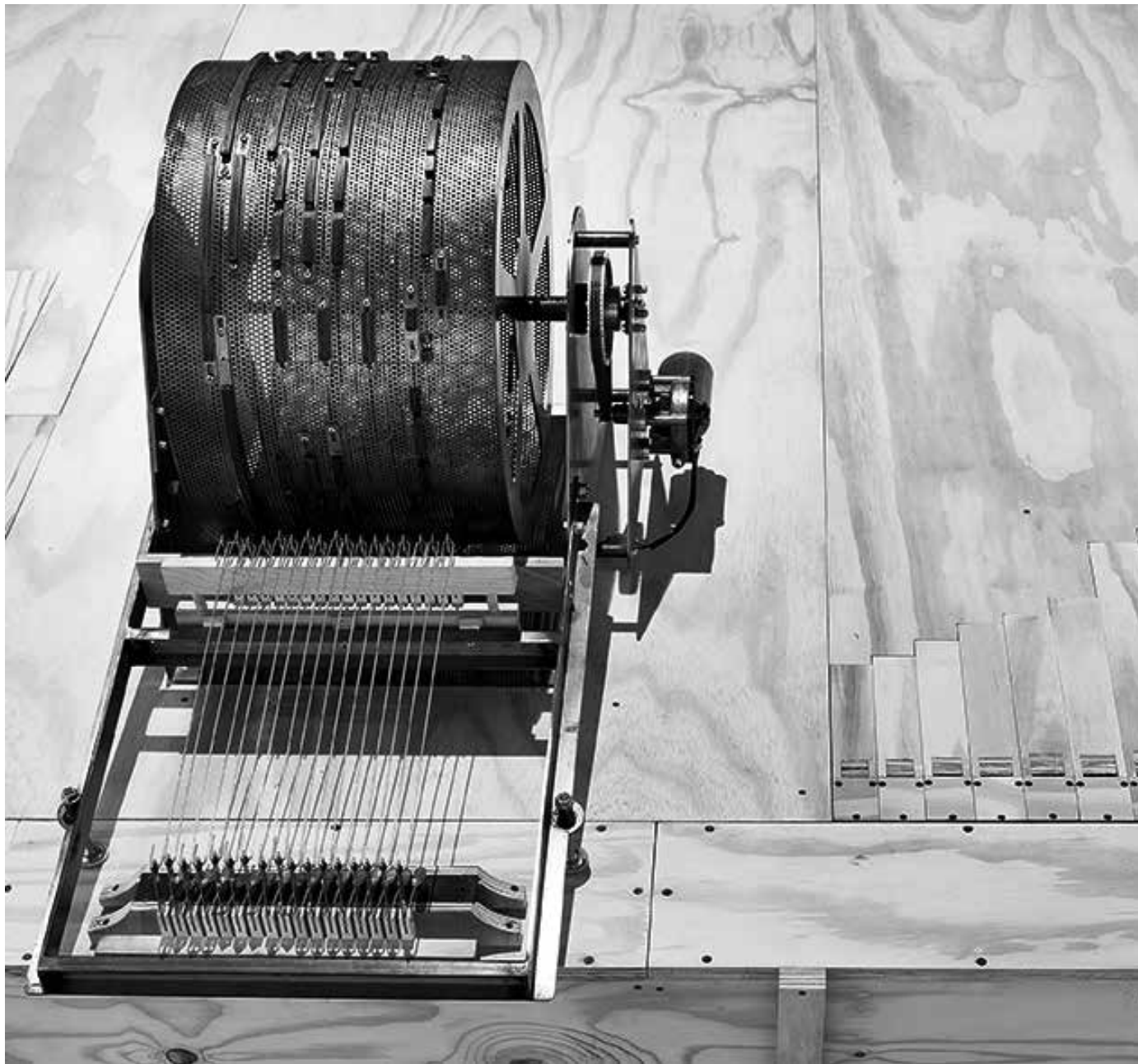
Organs, 2007-2008



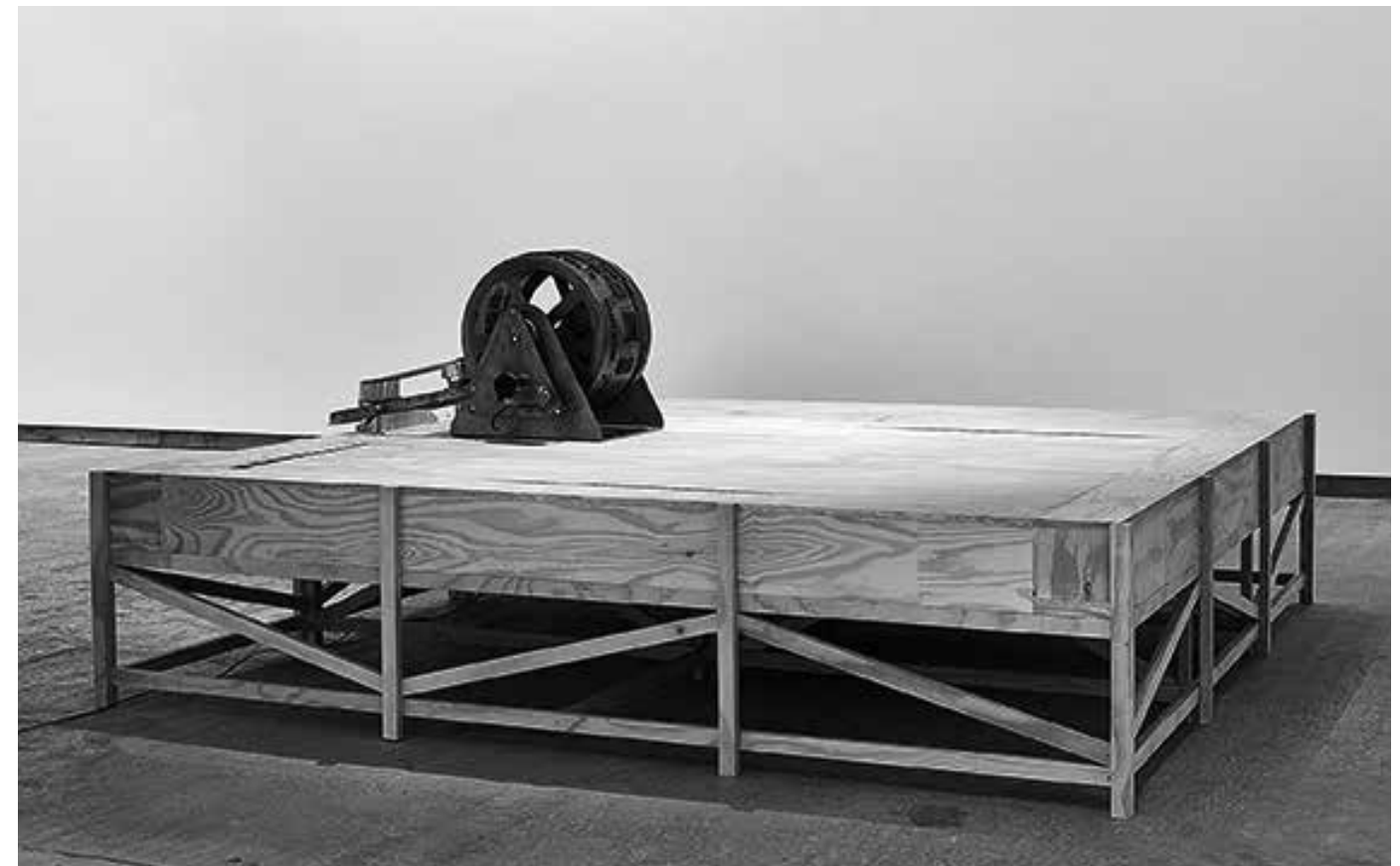
Otra Fiesta, 2013







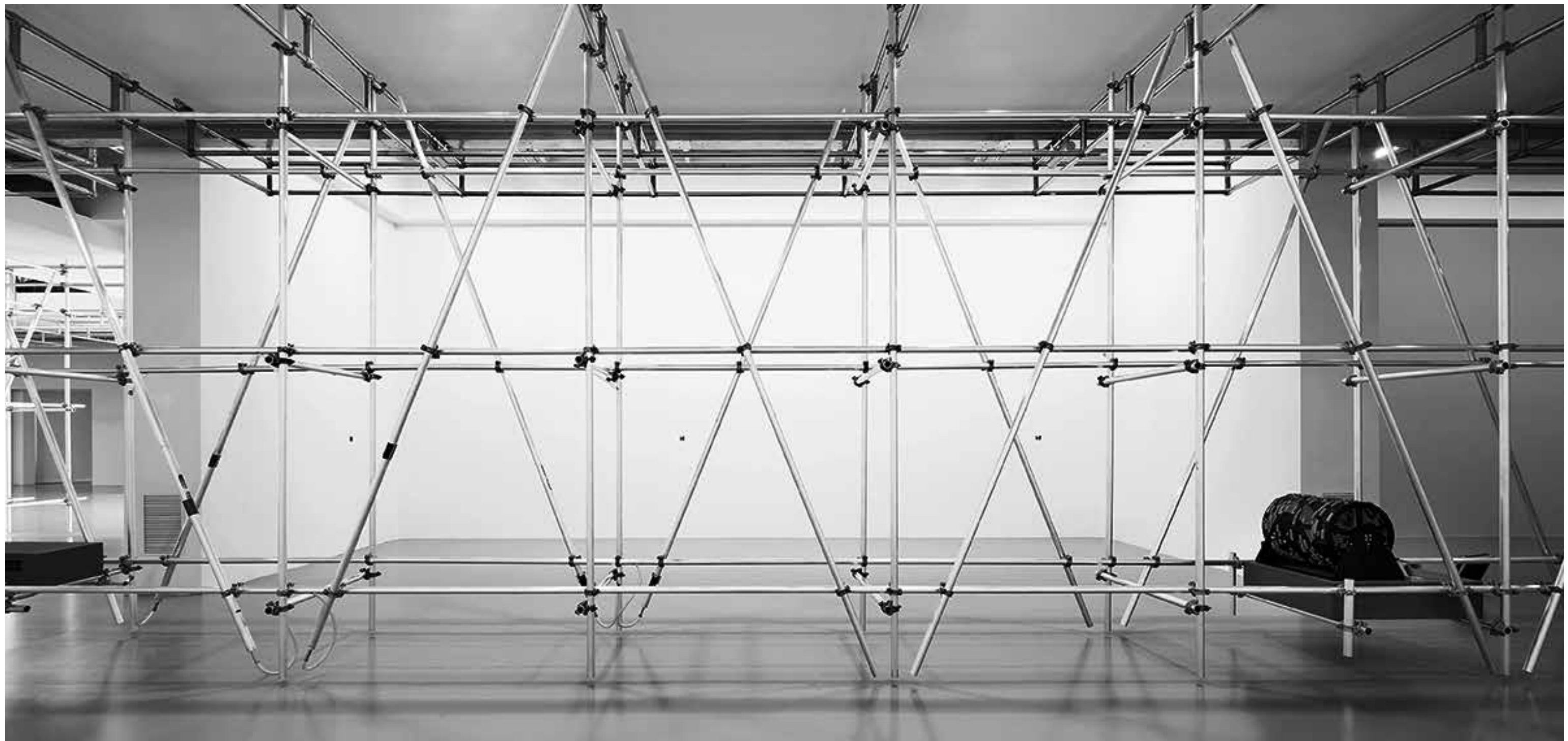
130





132





FAI PER ME

Ascoltare la macchina

Il lavoro di Massimo Bartolini è costellato di macchine e macchinari, fonti di meraviglie, strumenti per la (ri)scoperta del mondo, spazi per la condivisione e l'esperienza. Alcune di queste macchine producono suono e musica, sono “sculture che fanno rumore”. L'esperienza dell'ascolto si declina quindi anche nell'attenzione per la macchina, come fonte di comprensione del rapporto tra essere umano e tecnologia, organico e meccanico.

Nel suo saggio su Athanasius Kircher, Federico Luisetti introduce un elemento che è tipico della pratica di Massimo Bartolini: quella “sintesi dell'eterogeneo, il trovare ‘in cose dissomiglianti la somiglianza’”, che è uno dei paradigmi dell'estetica barocca. In un altro dialogo tra contesti temporali diversi, Roberto Calabretto analizza l'influenza che ha avuto la musica corale e organistica rinascimentale – e veneziana in particolare – per la dimensione spaziale e architettonica che caratterizza una

parte della produzione musicale di Luigi Nono. L'antifona, composta da Caterina Barbieri e Kali Malone per il grande organo di Massimo Bartolini a Venezia, entra nel solco di questa tradizione come “una macchina che fa” per l'uomo. Nel secondo estratto della loro conversazione, Frammartino e Campagna discutono come, seguendo condizioni di partenza volutamente limitate, la macchina diventa uno strumento per guardare all'oltre umano e costruire una visione da “fuori”, che renda possibile “stare alla legge di qualcun'altro”. La percezione del “fuori”, di una dimensione immensamente lontana nel tempo e nello spazio, è quello che permettono alcune macchine avanzatissime quali le antenne gravitazionali. Massimo Carpinelli e Vincenzo Napolano ci introducono alle possibilità che queste tecnologie ci danno di ascoltare e quindi comprendere il cosmo come elemento vivo e dinamico, fino a poter “ripensare il ruolo della nostra specie e il suo posto nell'ecosistema terrestre”.

WHAT YOU DO FOR ME

Listening to the machine

Massimo Bartolini's work features a bevy of mechanical parts and machines: sources of wonder, tools for (re)discovering the world, spaces of sharing and experience. Some of these mechanisms produce sound and music, as sculptures that “make noise.” And so the experience of listening can also turn its attention on machines, as a way of understanding the relationship between humans and technology, the organic and the mechanical.

In his essay on Athanasius Kircher, Federico Luisetti introduces an element that frequently enters into Massimo Bartolini's work: the “synthesis of the heterogeneous,” the finding “in dissimilar things similarity,” which is one of the paradigms of the Baroque aesthetic. In another dialogue between different historical contexts, Roberto Calabretto analyzes the influence of Renaissance choral and organ music – Venetian, specifically – on the spatial and architectural dimension of some of Luigi Nono's compositions and music. The antiphon composed by Caterina Barbieri and Kali Malone for Massimo Bartolini's grand organ in Venice fits into this line of tradition as a “machine that does” for humans. In the second excerpt from their conversation, Frammartino and Campagna discuss how the machine, adhering to intentionally limited basic conditions, becomes a means for observing the more-than-human and constructing a view “from the outside” that makes it possible to “follow something else's laws.” The perception of “outside” – a dimension immensely distant in time and space – is what permits the existence of certain cutting-edge machines, like gravitational-wave antennas. Massimo Carpinelli and Vincenzo Napolano touch on the possibilities that these technologies offer us to listen to and thus to understand the cosmos as a dynamic, living element, and even to “reconsider our species' role and place in earth's ecosystem.”

LE MACCHINAZIONI DI ATHANASIUS KIRCHER

[...] La sintesi dell'eterogeneo, il trovare “in cose dissomiglianti la somiglianza” in cui consiste il *thauma*, è una prerogativa dell'ingegno¹. La somi-

¹ Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, a cura di Ezio Raimondi, Einaudi, Torino 1978, p. 67.

glianza come figura del transito ingegnoso non va perciò ricondotta alla sintesi o all'analogia: “Ma voglio io qua palesarti il più astruso e segreto, ma il più miracoloso e fecondo parto dell'umano ingegno [...]. Questi è quegli che grecamente chiamar possiamo *thauma*, cioè il mirabile, il quale consiste in una rappresentazione di due concetti quasi incompatibili e perciò oltremirabili”². La logica da

² Ivi, p. 84.

cui scaturisce la meraviglia è quella del paradosso, la cui figura principale secondo Francesco Patrizi consiste nell'accostamento di “lontananze”, da cui scaturisce “lo innalzamento delle cose oltre al verisimile e al credibile”³. Il paradosso

³ Francesco Patrizi da Cherso, *Della poetica*, ed. critica a cura di Danilo Aguzzi Barbagli, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, Firenze 1969, vol. II, p. 303.

mantiene intatto l'ordine delle lontananze anche nella congiunzione del divino e dell'umano, del possibile e dell'impossibile, dell'avvenuto e del non avvenuto, del vero e del falso, del verosimile e del falsosimile⁴. Allo stesso modo, il meraviglio-

⁴ Ivi, p. 311.

so presuppone il “mescolamento” dell'umano e del divino, del credibile e dell'incredibile: “Adunque il mescolamento di ambedue, credibile ed incredibile, farà la maraviglia, ed il mirabile sarà non altro che un cotale congiungimento, di che di incredibili divengano credibili, o di credibili divengano incredibili”⁵. Patrizi prospetta addirittura la possibilità

⁵ Ivi, p. 310.

di effettuare un “calcolo delle lontananze”, moltiplicandole “sino alla somma di settantacinque” sulla base di un complesso “congiungimento dei lontani” di stampo combinatorio⁶. L'invenzione

⁶ Ivi, p. 312.

di collezioni di *mirabilia* paradossali e la celebrazione dell'argutezza da parte dei teorici barocchi dispiegano una logica macchinica che connette i “remoti” e i “separati”. Le relazioni sono ingranaggi retorici, commutatori disgiuntivi messi in scena per lo stupore degli spettatori.

Il meraviglioso del *dux mechanicus* Kircher afferma nel paradosso l'accoppiamento della materia corrotta e del potere di animarla, della natura e dell'arte, del naturalismo greco e dell'assolutismo teologico cristiano. Le apparenze seducenti del *museum* sono inganni, paradossi ludico-allegorici: “il puro divertimento è il rovescio interno obbligato del lutto che ogni tanto viene in luce come l'imbottitura del vestito nell'orlo o nel risvolto”⁷. L'efficacia performativa dell'ingegnosi-

⁷ Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, tr. it. di Enrico Filippini, Einaudi, Torino 1971, p. 122.

tà scenica – l'arte di fingere l'impossibile – è una traccia della divinità che la Controriforma esalta nella sua *potentia absoluta*. Nell'inganno come ripetizione pedagogica della *creatio ex nihilo* si sposano i trucchi dell'arte e la diabolicità della materia. Al pari della “macchina celibe” teorizzata da Michel Carrouges – un artificio concettuale che “impiega una straordinaria dovizia di mezzi complicati per produrre effetti di meraviglia raffinati e orribili” – le invenzioni kircheriane non sono “macchine di officina o di laboratorio, ma macchine di spettacolo”⁸. La loro logica concettosa

⁸ Michel Carrouges, “Come inquadrare le macchine celibi”, in *Le macchine celibi/Bachelor Machines*, a cura di Harald Szeemann, Alfieri, Venezia 1975, p. 44.

THE MACHINATIONS OF ATHANASIUS KIRCHER

[...] The synthesis of the heterogeneous – the capacity to find “in dissimilar things similarity”, which is an aspect of *thauma* – is a prerogative of genius.¹ Resemblance as a figure of *transito ingegnoso* (“ingenious trans-

it”) should not, then, be reduced to mere synthesis or analogy: “But what I want to make clear to you here is more abstruse and secret, the most miraculous and fertile brainchild of human genius [...]. It is

what we might in elegant Greek style call *thauma* – that is, wonder or marvel, which consists in a representation of two almost incompatible and thus most wondrous.”² Wonder springs from the logic of paradox, the

main figure of which, according to Francesco Patrizi, is the juxtaposition of distant things or *lontananze* (“separatenesses”), from which stems “the elevating of things beyond the real or the plausible.”³ Paradox keeps the order of separateness intact in the confluence of the divine and the human, the possible and the impossible, the occurring and the non-occurring, the true and the false, the plausible and the implausible.⁴ In the same way, the wondrous presupposes a “mixing” of the human and the divine, the credible and the incredible: “Therefore the mixing of both credible and incredible will create wonder, and the wondrous will be none other than such a union, in which incredible things become credible, or credible things become incredible.”⁵

Patrizi even envisages the possibility of doing a “calculation of separatenesses,” multiplying them “up to the sum of seventy-five” on the basis of a complex combinational “union of separatenesses.”⁶ The invention of collections of paradoxical *mirabilia* and the celebration of the keen acumen of Baroque theoreticians leads to the development of a machinic logic that connects the “remote” and the “separate.” The relationships are rhetorical workings, disjunctive switches presented to elicit spectators' wonderment.

The *dux mechanicus* Kircher confirms that wonder lies in combination: of corrupt material and the power to animate it, of nature and art, of Greek naturalism and Christian theological absolutism. The seductive appearances of a *museum* are tricks, playful-allegorical paradoxes: “the pure joke is the essential inner side of mourning which, from time to time, like the lining of a dress at the hem or lapel, makes its presence felt.”⁷

The performative value of theatrical ingenuity – the art of feigning the impossible – is a sign of divinity that the Counter-Reformation exalted in its *potentia absoluta*. The tricks of art and the devilishness of the materials come together in deception, a pedagogical repetition of *creatio ex nihilo*. Like the “bachelor machines” Michel Carrouges theorized – conceptual artifices that “rely upon an extraordinary extravagance of complicated means [...] to produce exquisite and horrid effects of amazement” – Kircher's inventions are not “machines for factories, workshops or laboratories [...] Rather, they are showground machines.”⁸ Their conceit-laden logic illustrates the fact that they are first and foremost “mental machines, the imaginary working of which suffices to produce a real movement of the mind.”⁹ Hiding their creator's

¹ Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, edited by Ezio Raimondi (Turin: Einaudi, 1978), 67.

² Ibid., 84.

³ Francesco Patrizi da Cherso, *Della poetica*, edited by Danilo Aguzzi Barbagli (Florence: Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1969), vol. II, 303.

⁴ Ibid., 311.

⁵ Ibid., 310.

⁶ Ibid., 312.

⁷ Walter Benjamin, *The Origin of German tragic drama* (London: Verso, 1998), 125.

⁸ Michel Carrouges, “How to place the bachelor machines,” in *Le macchine celibi/Bachelor Machines* (New York: Rizzoli, 1975), 44.

⁹ Ibid.

è un’illustrazione del fatto che esse sono innanzitutto “macchine mentali, il cui funzionamento immaginario serve a produrre un movimento reale dello spirito”⁹. Occultando le intenzioni del loro

⁹ *Ibid.*

autore, esse indicano la capricciosità del loro creatore, e questa l’arbitrio divino:

La macchina celibe può dunque essere costituita da una sola macchina bizzarra e sconosciuta, o da un insieme apparentemente eteroclito di parti. [...] La macchina celibe non ha la sua ragion d’essere in sé stessa, come macchina governata dalle leggi fisiche della meccanica o dalle leggi sociali dell’utilità. È un simulacro di macchina [...]. Guidata essenzialmente dalle leggi mentali della soggettività, la macchina celibe non fa che adottare certe figure meccaniche per simulare certi effetti meccanici. Soltanto quando si scoprono, a poco a poco, gli indizi di questa determinazione soggettiva, si vede dissiparsi la nebbia dell’assurdo e levarsi l’alba di una logica implacabile¹⁰.

¹⁰ Michel Carrouges, “Istruzioni per l’uso”, in *Le macchine celibi/Bachelor Machines* cit., p. 21. La più articolata ripresa della teoria delle macchine celibi si trova in Gilles Deleuze e Félix Guattari, *L’anti-edipo. Capitalismo e schizofrenia*, tr. it. Alessandro Fontana, Einaudi, Torino 2002.

La specificità della metafora – “figura ingegnosa” quintessenziale, non un’analogia ma un “trabocchetto” come la *techne* aristotelica – è realizzata secondo il Tesauro da ciò che “portando a volo la nostra mente da un genere all’altro, ci fa intravedere in una sola parola più di un oggetto”¹¹. In

¹¹ Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico* cit., p. 8.

quanto mirabili, sospese in un territorio di confine in seguito alla comparizione ingegnosa, le invenzioni di Kircher e Settala non segnalano l’avvenuta riconciliazione della fisica aristotelica e di quella galileiana, della meccanica classica e del meccanicismo moderno, bensì la loro intensificazione espositiva. La metafora concettosa non vale come un’arte della somiglianza fondata sull’*analogia entis*, ma come tecnica di fissazione dell’eterogeneità, per “intravedere in una sola parola più di un oggetto”. Il *thauma* è una forma temperata dell’equivocità, una forzatura semantica, l’arte d’indugiare nel movimento che lega le differenze: “L’essenza dell’ingegno dev’essere cercata nel

transito [...]. L’ingegno è trasformare la natura in cultura, ma la perfezione della cultura è quella di sembrare naturale: il maggior artificio consiste nel nascondere”¹². [...]

¹² Mario Perniola, “Presentazione”, in Baltasar Grácan, *L’acutezza e l’arte dell’ingegno*, tr. it. di Giulia Poggi, Aesthetica, Palermo 1986, p. 14.

intentions, they point up his capriciousness, and a sort of divine will: The bachelor machine may, therefore, consist of a single peculiar and unknown machine, or of an apparently heteroclite assemblage. [...] The bachelor machine has no reason for existing in itself, as a machine governed by the physical laws of mechanics or by the social laws of utility. It is a semblance of machinery [...]. Governed primarily by the mental laws of subjectivity, the bachelor machine merely adopts certain mechanical forms in order to simulate certain mechanical effects. Only when the signs of this subjective determination are gradually revealed does the fog of absurdity lift and the dawn of an implacable logic begin to rise.¹⁰

¹⁰ Michel Carrouges, “Directions for use,” in *Le macchine celibi/Bachelor Machines*, 21. The best-developed reiteration of the theory of bachelor machines is in Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Anti-Oedipus: capitalism and schizophrenia*, Eng. Trans. by Robert Hurley, Mark Seem (London: Penguin Books, 2009).

¹¹ Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, 8.

Tesauro asserts that the specificity of the metaphor – the quintessential “genius figure,” not an analogy but a “trap,” like the Aristotelian *techne* – is achieved via means that “by making our mind flit from one genre to another, let us discover multiple objects in a single word.”¹¹ Marvels suspended in a sort of border zone in the wake of an ingenious comparison, Kircher and Settala’s inventions are not indicators of a reconciliation between Aristotelian physics and

Galilean physics, but rather an expository intensification of them both. Richly conceptual metaphor is not a skillful expression of resemblance based on *analogia entis*, but a technique of looking at heterogeneity in such a way as to “discover multiple objects in a single word.” *Thauma* is a well-tempered form of equivocation, the art of focusing on a shift that reconciles differences: “The essence of ingenuity lies in a transit [...]. Ingenuity is transforming nature into culture, but the perfection of culture lies in its seeming natural: the greatest artifice is its own concealment.”¹² [...]

¹² Mario Perniola, “Presentazione,” in Baltasar Grácan, *L’acutezza e l’arte dell’ingegno*, Ital. trans. by Giulia Poggi (Palermo: Aesthetica, 1986), 14.

LUIGI NONO E LA POLIFONIA DEL RINASCIMENTO VENEZIANO

Nel presentare il proprio documentario dedicato a Luigi Nono – *Archipel Luigi Nono* (1988) – Olivier Mille ha detto di aver cercato di offrire un’immagine sonora di Venezia: “una città in cui sia suono che immagine sono incomparabili e che ha dato la nascita a una delle musiche più forti della nostra epoca”¹. Nel corso del documentario, troviamo così

¹ Olivier Mille, disponibile online (<http://www.luiginono.it>).

Nono che parla dei problemi a lui cari, come l’ascolto, i campi sonori delle isole della laguna, le voci del mercato e i riflessi di questo universo che si possono cogliere anche nella sua musica. A un certo punto, quando sta attraversando la parte sud della città, il compositore dice che Venezia è affollata da “tipi di suoni, tipi di arrivi, di partenze”. Parla dell’ostinato che proviene da una sirena, “lontanissima, che continua...” e sottolinea che “alle volte, quando c’è la nebbia, ci sono le varie campane che segnano le isole e c’è come un don! don! don! continuo e si vengono a creare dei campi sonori di una magia senza fine”².

² Luigi Nono, in Olivier Mille, *Archipel Luigi Nono* (nostra trascrizione).

Nono, pertanto, sembra accogliere dagli stimoli provenienti dalla sua città la propensione all’ascolto, elemento caratterizzante la propria poetica da cui derivano le caratteristiche di alcune sue opere e del suo scrivere musica *tout court*. Quando parla di ... *sofferte onde serene...*, egli parla così della sua casa alla Giudecca “in cui giungono continuamente suoni di campane varie, variamente ribattute, variamente significanti, di giorno e di notte, attraverso la nebbia e con il sole. Sono segnali di vita sulla laguna, sul mare”. La sovrapposizione di suoni privi di attacco presenti in quest’opera sembra riflettere quella esistente a Venezia, in cui “ci sono degli echi, dei riverberi nei suoni che non si sa mai dove cominciano e dove finiscono, in quale misura sono suoni o colori”³.

³ Luigi Nono, “Intervista di Philippe Albèra”, in Id., *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, LIM, Lucca 2001, vol. II, p. 427.

Agli occhi di Nono, Venezia è una città sonora ma è anche un luogo in cui la sua memoria storica riporta alla grande tradizione polifonica rinascimentale che egli aveva potuto conoscere grazie a Gian Francesco Malipiero. Nel 1970, il maestro gli aveva fatto avere il primo volume dell’opera omnia di Giovanni Gabrieli, edito dalla Fondazione dell’isola San Giorgio in Venezia, allegando un biglietto in cui gli ricordava i loro incontri e le loro discussioni “sulla grande importanza e sul comune amore per i Gabrieli, e sulla pochezza di studi [allora] esistenti”⁴. Nono aveva

⁴ Luigi Nono, “Ricordo di due musicisti”, in Id., *Scritti e colloqui* cit., vol. I, p. 307.

iniziato così ad avvicinarsi alla musica dei Gabrieli mantenendosi ben distante dalla semplice replica dei loro atteggiamenti compositivi, come accadeva e tuttora accade nelle pratiche di derivazione neoclassica. Al contrario, egli studiava le loro opere per vedere come potessero essere riadattate nel presente in mutate condizioni storiche.

Aveva così preso in esame i repertori eseguiti a San Marco e la policoralità, genere musicale nato dall’antico canto antifonico che poi si era progressivamente sviluppato configurandosi come risultante di due o più gruppi vocali e strumentali denominati “cori”. Questo genere era diventato uno dei manifesti compositivi del Rinascimento veneziano, maturato attraverso il magistero di Adrian Willaert e dei Gabrieli, che Nicola Vicentino aveva ben descritto nella celebre *L’antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555), a *pendant* con Gioseffo Zarlino che, nelle sue *Istitutioni harmoniche* (1558), aveva parlato espressamente di cori spezzati e di una pratica compositiva che nasceva proprio a ridosso della loro disposizione nello spazio della Basilica di San Marco. Per descrivere questa pratica, Zarlino si riferisce ad alcuni salmi per cori spezzati: “Accaderà alle volte di comporre alcuni Salmi in una maniera, che si chiama a Choro spezzato, i quali spesse volte si sogliono cantare in Vinegia nelli Vesperì, e altre hore delle feste solenni, e sono ordinati, e dansi in due Chori, come in tre; ne i quali cantano Quattro voci; e li Chori si cantano hora uno, hora l’altro a vicenda; e alcune volte

LUIGI NONO AND THE POLYPHONY OF VENETIAN RENAISSANCE

Presenting his documentary on Luigi Nono – *Archipel Luigi Nono* (1988) – Olivier Mille said that he had sought to offer an auditory image of Venice: “a city where both sound and image are incomparable, and one that gave rise to some of the most powerful music of our era.”¹ During the course of the documentary, we see Nono talking about issues he cares deeply about, like listening, the sound fields of the islands in the lagoon, voices in the market, and reflections of the Venetian universe that can be perceived in his music. At a certain point, passing through the southern part of the city, the composer says that Venice is teeming with “types of sounds, types of arrivals and departures.” He says that the *ostinato* of a siren is “far, far away, and continuing...,” underscoring that “sometimes when there’s fog, there are the various bells that signal the islands, and it’s like a continuous don! don! don!, and these endlessly magical sound fields are created.”²

² Luigi Nono, in Olivier Mille, *Archipel Luigi Nono* (author’s transcription).

So it seems that the stimuli around the city sparked Nono’s inclination for listening, a distinguishing element of his poetics and the fount of characteristics of some of his works, and of his music writing in general. When he speaks of ... *sofferte onde serene...* (tormented serene waves), he is speaking of his home on Giudecca “where there are continuously the sounds of various bells, countered by various others, with various meanings, day and night, through the fog and in the sunshine. They are signs of life on the lagoon, and on the sea.” The layering of sounds with no real beginning in this work seems to reflect the same sort of layered sounds found in Venice, where “there are echoes, reverberations in sounds that you never know where they begin and where they end, or to what degree they are sounds or colors.”³

³ Luigi Nono, “Intervista di Philippe Albèra,” in Id., *Scritti e colloqui*, edited by Angela Ida De Benedictis and Veniero Rizzardi (Lucca: LIM 2001), vol. II, 427.

As Nono saw it, Venice is an auditory city, but also a place where historical memory leads back to the great Renaissance polyphonic tradition, which he learned about thanks to Gian Francesco Malipiero. In 1970, the maestro gave him the first volume of the collected works of Giovanni Gabrieli, published by the Isola San Giorgio Foundation in Venice, with a note reminding him of their discussions “on the great importance of and our shared love for Gabrieli, and the paucity of studies on him [then] in existence.”⁴ Nono thus began to delve into the music of Gabrieli and his uncle, keeping well clear of simple replication of their approach to composition, a trap that befell and continues to befall some types of neoclassical practices. On the contrary, he studied the works to see how they could be re-adapted in the present, under very different historical conditions.

⁴ Luigi Nono, “Ricordo di due musicisti,” in Id., *Scritti e colloqui*, vol. I, 307.

Thus he began to study the repertoire of works performed at San Marco, in particular Venetian polychoral style, a musical genre that grew out of ancient antiphonal music which had progressively developed into a configuration of two or more vocal and instrumental groups called “choirs.” This genre had become one of the manifestos of the Venetian Renaissance, brought to fruition through the mastery of Adrian Willaert and Giovanni and Andrea Gabrieli, which Nicola Vicentino described admirably in *L’antica musica ridotta alla moderna prattica* (Ancient music adapted to modern practice) (1555), as did Gioseffo Zarlino, who in his *Istitutioni harmoniche* (Harmonic institutions) (1558) wrote expressly about “cori spezzati” – divided or “broken” choirs – and a type of composition that stemmed from their arrangement in the space of San Marco Basilica. To describe the practice, Zarlino refers to the compositions of some psalms for divided choirs.⁵

(secondo il proposito) tutti insieme; massimamente nel fine; il che stà molte bene”⁵.

⁵ Gioseffo Zarlino, *Istituzioni Harmoniche* (1558), I-Bc, C.39(a), capitolo 66, *Alcuni avvertimenti intorno le Composizioni, che si fanno a più di Tre voci*, p. 268.

Associata alle finalità celebrative che affollavano la vita religiosa e civile veneziana, questa pratica aveva senza dubbio contribuito a creare il mito di Venezia. Allo stesso tempo, come ha ben sottolineato Antonio Lovato, “i grandi compositori attivi a San Marco nel secolo sedicesimo avevano dimostrato che le risorse offerte dalle svariate possibilità di aggregare gruppi vocali e strumentali non si esaurivano nella magniloquenza celebrativa, perché erano idonee a interpretare anche le preghiere corali di dolore e di pentimento che gli uomini rivolgono a Dio, così come le espressioni comunitarie di speranza nel suo perdono e di fede nel suo aiuto”⁶. Ciò che a noi interessa in que-

⁶ Antonio Lovato, *Polifonie, cori spezzati e concerti policorali a San Marco nel Cinquecento*, programma di sala per il concerto del 25 febbraio 2009, Venezia, chiesa di Santa Maria Formosa.

sta sede, però, è sottolineare come questa musica fosse pensata per essere eseguita all’interno di determinati spazi. Nel 1985, all’interno di un lungo articolo dedicato alle *Altre possibilità di ascolto* in cui affrontava uno dei cardini della propria poetica compositiva, Nono dichiarava apertamente come lo spazio non fosse un luogo neutro ma piuttosto come esso dovesse partecipare attivamente all’allestimento di una composizione. Ribadiva così come studiando proprio Andrea e Giovanni Gabrieli, Monteverdi, Bach, e i polifonisti spagnoli del Rinascimento, egli avesse scoperto “come si diversificano a seconda degli spazi deputati alla esecuzione le tecniche della composizione”⁷.

⁷ Luigi Nono, “Altre possibilità di ascolto”, in Id., *Scritti e colloqui* cit., vol. I, p. 533.

Chiaramente l’avvento delle nuove tecnologie, ch’egli aveva avuto modo di conoscere a Friburgo e che permettevano di comporre trasformando in tempo reale il suono e la voce, aveva ulteriormente portato lo spazio a essere una vera e propria componente musicale del suo pensiero compositivo, contrariamente alla prassi dell’Ottocento che lo utilizzava mettendo dentro l’orchestra e “quel che succede succede...”. Per questi motivi egli lodava la Philharmonie di Berlino progettata

da Hans Scharoun, con la sua pianta asimmetrica e lo spazio che si disloca in diversi piani che danno origine a molteplici piani acustici e a un ascolto pluridimensionale⁸.

⁸ Cfr. Luigi Nono, “Comporre oggi”, intervista di Wilfried Gruhn, in Id., *Scritti e colloqui* cit., vol. II, p. 318.

Ogni spazio richiede, pertanto, delle modalità compositive che sapessero adeguarsi a esso, come egli stesso aveva pensato per *Prometeo*. Nella celebre lettera inviata a Renzo Piano il 6 dicembre 1983 in cui Nono descrive gli organici e l’opera, non a caso il nome dei Gabrieli continua a riaffiorare – “SCUOLA VENEZIANA / A.G. GABRIELI / CHIESA S. MARCO / CORI SPEZZATI / COMPOSIZIONI FINO a 18 CORI / DISLOCATI VARIA ALTEZZA – LUOGO /” – quasi a voler sottolineare l’ideale filiazione del suo progetto. Ma i Gabrieli già erano stati additati come numi tutelari per *Diario polacco* e lo saranno, indirettamente, per *No hay caminos, hay que caminar*, opera dedicata a un regista particolarmente amato da Nono, Andrej Tarkovskij, e al suo ultimo film (*Offret. Sacrificio*, 1986) in cui è rintracciabile la concezione noniana dello spazio come luogo di ritrovamento della memoria. In questo film, i movimenti della macchina da presa, nella combinazione degli andamenti verticali e orizzontali, generano il simbolo della croce, assunta come simbolo della condizione umana, che Nono trasferisce sullo spazio musicale a partire dalla disposizione dell’orchestra. Questa, composta da sessantaquattro musicisti, è suddivisa in sette “cori”, utilizzando la consueta accezione con cui Nono definisce i gruppi strumentali secondo l’antica pratica rinascimentale veneziana, che danno origine a “continui fenomeni di perturbazioni ‘battenti’ negli attacchi dei suoni delle varie sezioni”⁹. La musica entra in dialogo

⁹ Nicola Cisternino, “Luigi Nono – Andrej Tarkovskij. Caminantes sulla via del silenzio”, in Roberto Calabretto (a cura di), *Andrej Tarkovskij e la musica*, LIM, Lucca 2010, p. 283.

con lo spazio e nasce a partire dalla distribuzione dei diversi gruppi strumentali. Ancora una volta le suggestioni provenienti dal Rinascimento veneziano danno vita a un’opera d’incomparabile bellezza, testimonianza dell’indissolubile legame che ha unito la musica di Nono a quella dei maestri di questa meravigliosa civiltà.

⁵ “It sometimes happens that some psalms are composed in a manner called broken choir, which are often typically sung in Venice at vespers and other hours of solemn celebrations and are arranged and divided into two choirs or three, in which four voices sing, and the choirs sing one after the other in turns; and sometimes (depending on the intention) all together, especially at the end, which works very well.” See Gioseffo Zarlino, *On the modes*: part four of *Le Istituzioni Harmoniche*, 1558, edited with the introduction by Claude V. Palisca (New Haven and London: Yale University Press, 1983), 48.

⁶ Antonio Lovato, *Polifonie, cori spezzati e concerti policorali a San Marco nel Cinquecento*, program for the concert performed on 25 February 2009, Venice, Church of Santa Maria Formosa.

sibilità di ascolto (Other possibilities of listening) in which he discussed one of the linchpins of his compositional poetics, Nono openly declared that space is not a neutral place, but rather, must actively participate in the production of a composition. He thus reiterated that in studying Andrea and Giovanni Gabrieli, Monteverdi, Bach, and the Spanish polyphonic composers of the Renaissance, he had discovered “how techniques of composition differ depending on the spaces designated for the performance.”⁷

⁷ Luigi Nono, “Altre possibilità di ascolto”, in Id., *Scritti e colloqui*, vol. I, 533.

Clearly, the advent of new technologies, which he had had the opportunity to learn about in Freiburg, and that allowed composers to compose by transforming sound and voice in real time, had further facilitated the presence of space as a musical component of his compositional thought, contrary to 19th-century practice in which an orchestra was planted in a space and “whatever happens, happens...”. Hence Nono praised the Berlin *Philharmonie* designed by Hans Scharoun, with its asymmetrical floor plan and space divided into various levels that give rise to multiple acoustic planes and a multi-dimensional form of listening.⁸

⁸ Cf. Luigi Nono, “Comporre oggi,” Interview by Wilfried Gruhn, in Id., *Scritti e colloqui*, vol. II.

So, every space calls for modes of composition that can adapt to it, as Nono himself adapted *Prometeo* (Prometheus). In a celebrated letter written to Renzo Piano on December 6, 1983 in which Nono describes the scoring and the opera, it is no accident that the name Gabrieli continues to pop up – “VENETIAN SCHOOL / A.G. GABRIELI / CHURCH OF S. MARCO / CORI SPEZZATI / COMPOSITIONS UP TO 18 CHOIRS / SET AT VARIOUS HEIGHTS – PLACE /” – almost as if to underscore the exemplary parentage of his project. But Andrea and Giovanni Gabrieli had already been indicated as “spiritual” guides for *Diario polacco* (Polish journal), as they would be, indirectly, for *No hay caminos, hay que caminar*, an opera dedicated to a director particularly dear to Nono, Andrej Tarkovskij, and his final film (*Offret – Sacrificio*, 1986) in which we find Nono’s conception of a space as a place for reconnecting with memory. In the movie, the combination of vertical and horizontal camera movements generated the sign of the cross, taken as a symbol of the human condition, which Nono transferred into the musical space through the arrangement of the orchestra. Its seventy-four musicians are divided into seven “choirs” – as Nono customarily defined instrumental groups according to the old Venetian Renaissance practice –, giving rise to “continuous phenomena of ‘driving’ sonorous disturbances when the various sections come in.”⁹ The music dialogues with the space, and stems from the distribution of the various instrumental groups.

⁹ Nicola Cisternino, “Luigi Nono – Andrej Tarkovskij. Caminantes sulla via del silenzio,” in Roberto Calabretto, ed., *Andrej Tarkovskij e la musica* (Lucca: LIM, 2010), 283.

This practice, associated with the rites and celebrations that pervaded Venetian religious and civic life, certainly contributed to creating the myth of Venice. At the same time, as Antonio Lovato rightly pointed out, “the great composers who worked at San Marco in the 16th century demonstrated that the resources offered by the range of opportunities to bring together vocal and instrumental groups were not limited to celebratory magniloquence, but were also suited to interpreting the sort of choral prayers of mourning and repentance that people direct to God, as well as common expressions of hope for His forgiveness and faith in His help.”⁶

But what interests us here is highlighting how this music was conceived to be performed in specific spaces. In 1985, in a long article on *Altre possibilità di ascolto* (Other possibilities of listening) in which he discussed one of the linchpins of his compositional poetics, Nono openly declared that space is not a neutral place, but rather, must actively participate in the production of a composition. He thus reiterated that in studying Andrea and Giovanni Gabrieli, Monteverdi, Bach, and the Spanish polyphonic composers of the Renaissance, he had discovered “how techniques of composition differ depending on the spaces designated for the performance.”⁷

Clearly, the advent of new technologies, which he had had the opportunity to learn about in Freiburg, and that allowed composers to compose by transforming sound and voice in real time, had further facilitated the presence of space as a musical component of his compositional thought, contrary to 19th-century practice in which an orchestra was planted in a space and “whatever happens, happens...”. Hence Nono praised the Berlin *Philharmonie* designed by Hans Scharoun, with its asymmetrical floor plan and space divided into various levels that give rise to multiple acoustic planes and a multi-dimensional form of listening.⁸

So, every space calls for modes of composition that can adapt to it, as Nono himself adapted *Prometeo* (Prometheus). In a celebrated letter written to Renzo Piano on December 6, 1983 in which Nono describes the scoring and the opera, it is no accident that the name Gabrieli continues to pop up – “VENETIAN SCHOOL / A.G. GABRIELI / CHURCH OF S. MARCO / CORI SPEZZATI / COMPOSITIONS UP TO 18 CHOIRS / SET AT VARIOUS HEIGHTS – PLACE /” – almost as if to underscore the exemplary parentage of his project. But Andrea and Giovanni Gabrieli had already been indicated as “spiritual” guides for *Diario polacco* (Polish journal), as they would be, indirectly, for *No hay caminos, hay que caminar*, an opera dedicated to a director particularly dear to Nono, Andrej Tarkovskij, and his final film (*Offret – Sacrificio*, 1986) in which we find Nono’s conception of a space as a place for reconnecting with memory. In the movie, the combination of vertical and horizontal camera movements generated the sign of the cross, taken as a symbol of the human condition, which Nono transferred into the musical space through the arrangement of the orchestra. Its seventy-four musicians are divided into seven “choirs” – as Nono customarily defined instrumental groups according to the old Venetian Renaissance practice –, giving rise to “continuous phenomena of ‘driving’ sonorous disturbances when the various sections come in.”⁹ The music dialogues with the space, and stems from the distribution of the various instrumental groups.

Once again, ideas from the Venetian Renaissance give life to a work of incomparable beauty, a testimony to the unbreakable bond that united Nono’s music to that of this wondrous city’s maestros.

IL MONDO SENZA DI ME

(seconda parte)

FEDERICO CAMPAGNA // *buco* è un film che si svolge lungo la discesa in un'enorme caverna. Mi piacerebbe iniziare chiedendoti di parlare di come è stato girare lì dentro.

MICHELANGELO FRAMMARTINO // *buco* è stato girato veramente in un abisso, l'abisso del Bifurto, un baratro verticale di 700 metri che si trova nel cuore del Pollino. Io e Giovanna Giuliani ci siamo preparati per tre anni, acquisendo le tecniche speleologiche necessarie. Poteva girare lì dentro solo una piccola troupe, composta esclusivamente da persone che avevano il training e il brevetto necessari per operare anche a 400-500 metri di profondità. Si impiegavano 4-5 ore per scendere in corda, si facevano le riprese e poi ci volevano altre 6 o 7 ore per uscire. Questa era la giornata tipo. Quindi era una situazione molto particolare, in cui un gruppo di persone stava lì sotto, mentre il grosso della troupe era all'esterno e preparava i materiali, connessi solo da una fibra. Loro vedevano, il direttore della fotografia vedeva quello che si realizzava sotto, con uno schermo ad alta definizione e noi avevamo la nostra macchina.

CAMPAGNA Un luogo del genere ha un'autonomia propria, un proprio modo di direzionare le cose. In qualche modo il vero regista è la caverna. Come si fa?

FRAMMARTINO Quando sei in quegli spazi non è facile. Io qui posso scegliere di mettere la macchina da presa dove voglio. Quando sei su una parete in grotta, invece, se decidi di spostare la macchina si comincia a mettere i chiodi e magari si impiega un'ora. Quindi il punto macchina, che di solito è un lavoro di scelta, di riflessione, in realtà era sempre lì dove c'era il chiodo messo dagli speleologi che erano entrati per la prima volta nel 1961. Quindi non era stabilito da me, era stabilito da loro, ma loro erano passati dove era passata l'acqua nel fabbricare la grotta. In qualche modo, la regia la faceva l'acqua.

CAMPAGNA La pratica di sparizione che descrivi si collega al titolo di questa nostra chiacchierata, *Il mondo senza di me*. Da un punto di vista filosofico, il mondo senza di me non esiste. Nel senso che il mondo non è la Realtà, ma è il modo particolare che un individuo ha di sistematizzare la valanga di percezioni che costantemente lo investe, dando a esse la forma di un cosmo comprensibile. Non c'è mondo al di fuori di te.

THE WORLD WITHOUT ME

(part two)

FEDERICO CAMPAGNA // *buco* (The hole) is a film that takes place along the descent into an enormous cave. I'd like to start by asking you to talk about how it was to film in there.

MICHELANGELO FRAMMARTINO // *buco* was actually shot in a cave, the Bifurto Abyss, a 700-meter vertical chasm in the middle of the Pollino area of Calabria. Giovanna Giuliani and I did three years of preparation, learning the necessary speleological techniques. Only a small crew could film in there, made up exclusively of people who had the training and the license to operate at 400-500 meters underground. It took 4-5 hours to rappel down, then we'd shoot, and then it took us another 6 or 7 hours to get back out. That was a typical day. So it was a very unusual situation in which a group of people was working down there, while most of the crew was abroad preparing materials, and we were all connected just by a fiber. They saw – the director of photography saw – what we were shooting down below on a high-definition screen, and we had our camera.

CAMPAGNA A place like that has its own autonomy, its way of putting things on a certain track. In a sense, the cave is the real director. How do you deal with that?

FRAMMARTINO When you're in those spaces, it's not easy. Here aboveground, I can choose to put the camera wherever I want. When you're on a cave wall, though, if you decide to move the camera, you have to start hammering in spikes, and it might take you an hour. And then the camera position, which is usually a choice based on reflection, was always right where there was the spike placed by the speleologists who'd gone in for the first time in 1961. So it wasn't decided by me – they had decided it, but they themselves had followed the same path water had followed in creating the cave. So in a certain sense, water was the director.

CAMPAGNA The practice of “disappearing” you described links back to the title of this chat of ours, *The world without me*. From a philosophical point of view, “the world without me” doesn't exist. In the sense that the world isn't “Reality,” but it's the particular way an individual has of organizing the avalanche of perceptions that continuously assault him, molding them into a comprehensible cosmos. There is no world outside of you. But when we're trying to construct our own world, it's often based on a path taken by earlier “speleologists,” so to speak. This “path of water” is the path of language. The way we learn language starting in infancy offers us a series of preestablished positions where we can set up our camera in relation

Ma quando una persona cerca di costruire il proprio mondo, spesso si basa sul percorso tracciato dai precedenti speleologi, per così dire. Questa “via dell’acqua” è la via del linguaggio. Il modo in cui siamo stati educati sin dall’infanzia al linguaggio ci offre una serie di posizioni prestabilite in cui mettere la nostra macchina da presa rispetto alla Realtà infinita, inconoscibile. Molti si perdono completamente lungo questa via già tracciata, seguendo pedissequamente le norme sociali vigenti su come si debba sistematizzare la Realtà infinita fino a darle l’aspetto finito di un mondo. Questo succede quando ci si perde completamente all’interno del linguaggio e del modo di fare-mondo della propria società.

Pensando invece ai film che fai di solito tu, se da un lato c’è il tentativo di sparire dentro la macchina, dall’altro i personaggi che scegli sono spesso desocializzati rispetto alla società contemporanea. Come mai?

FRAMMARTINO A me è capitato di avere come personaggio una capra, per esempio. Oppure un albero, che tendenzialmente appartiene al paesaggio e non al territorio dei personaggi.

Nell’approccio più elementare, il personaggio sta davanti e il paesaggio sta dietro, un po’ sfocato. Siccome mi è sempre sembrata arrogante questa posizione del personaggio, dell’umano, mi ha incuriosito provare a cambiare posizione. Scegliere un albero significa dare il ruolo di protagonista a quello che noi di solito consideriamo sfondo.

E questo ovviamente ha tutta una serie di conseguenze, perché non esiste ancora un linguaggio audiovisivo per raccontare un albero. I nostri codici sono costruiti sull’umano. Quindi se tu dici a un direttore della fotografia “fammi un primo piano dell’albero” è chiaro che non si capisce che cos’è un primo piano di un albero. Non esiste. Perché in qualche modo un albero non avrebbe diritto all’effigie. Questa cosa mi ha sempre affascinato.

Ma se non c’è ancora un linguaggio, nel mio caso audiovisivo, vuol dire che si è usciti fuori dal sentiero. In effetti io sono veramente fuori, quindi mi muovo con un certo tipo di libertà e anche di smarrimento. Per esempio, se lavoro con una capra non posso dirigerla e quindi anche io sono messo in crisi. Non sono più al timone di comando. La conseguenza di togliere l’umano davanti alla macchina da presa è che perdi potere anche dietro, perché non lo puoi più governare. Devi stare alla legge di qualcos’altro.

In *Le quattro volte* c’è una scena in cui c’è una capra su un tavolo di una casa. Ricordo bene quel giorno: io avevo chiesto al pastore che ci accompagnava una capra da mettere sul tavolo e lui mi aveva detto “pigghiu Rossella”, prendo Rossella che la fa benissimo. Prende Rossella, me la porta, io mi metto i guanti prendo Rossella e la metto sul tavolo. Vado alla macchina e Rossella ovviamente è scesa. Facciamo questa cosa venti, trenta volte. Quindi pausa, ci mettiamo a mangiare e mentre stiamo mangiando ci giriamo e Rossella è sul tavolo! Motore.

to infinite, unknowable Reality. A lot of people get completely lost along this already-marked path, slavishly following current social norms regarding how infinite Reality must be organized to give it the finite appearance of a world. It happens when we lose ourselves completely in the language and the world-making of our own society.

But thinking about the films you generally make, while on the one hand there’s an attempt to disappear into the camera, on the other hand the characters you choose are often de-socialized from contemporary society. Why is that?

FRAMMARTINO I once had a character that was a goat, for example, and another time a tree, which fundamentally belongs to the landscape and not to the realm of characters. In the most basic approach, the character is in the foreground and the landscape is in the background, a bit blurry. Since that foreground position of the character – the human – has always seemed arrogant to me, I was curious to try to change the position. Choosing a tree means giving the protagonist role to what we usually consider part of the background.

And this obviously has a whole series of consequences, because we don’t yet have the audiovisual language to tell the tree’s story. Our codes are built on humans. So if you tell a photography director “give me a close-up of the tree,” it’s clear that nobody understands what a close-up of a tree is. It doesn’t exist. Because somehow a tree doesn’t have a right to a portrait. That’s something that has always fascinated me.

But if there still isn’t a language – in my case an audiovisual one – that means we’ve gone off the road. And effectively I really am off-roading, so I’m moving with a certain sort of freedom, and also disorientation. For example, if I’m working with a goat, I can’t direct it, so it creates problems for me too. I’m not at the helm anymore. The result of taking away the human in front of the camera is that the person behind it loses power too, because you can’t control it anymore. You have to follow something else’s laws.

In *Le quattro volte* (The four times), there’s a scene where there’s a goat on a table in a house. I remember that day well – I had asked the shepherd who was with us for a goat to put on the table, and he’d said “pigghiu Rossella” – I’ll get Rossella, she’ll do just fine. So he gets Rossella and brings her over, I put on gloves and pick Rosella up and put her on the table. I go over to the camera, and obviously Rossella’s gotten down off the table. We do this twenty, thirty times. Then we take a break, and we start eating, and while we’re eating we turn around and Rossella is up on the table! Camera. Action.

ASCOLTARE IL COSMO. UNA RIVOLUZIONE DELL'ASTRONOMIA, UN SALTO DELL'IMMAGINARIO

Dolmen e menhir allineati a precise configurazioni del sole o delle stelle dimostrano che il desiderio della nostra specie di collegare la sua esistenza agli astri si è manifestata sin dagli albori della sua vita sociale. Nelle società antiche, poi, cosmogonie e cosmologie, ovvero le descrizioni dell'origine, dell'evoluzione e della “struttura” del cosmo, fondano i racconti mitologici, religiosi, così come le visioni filosofiche. La stessa epoca moderna ha uno dei suoi momenti fondativi nel gesto di Galileo, che punta il suo cannocchiale verso il cielo, riportando la sfera celeste alla dimensione materiale dei fenomeni terreni.

Non ci dovrebbe quindi sorprendere che il mutare delle nostre conoscenze e concezioni dello spazio cosmico – in definitiva lo spazio *tout court* abitato dall'umanità – mantenga un profondo riflesso sugli sviluppi artistici, intellettuali e, in senso lato, culturali della contemporaneità. Questo avviene a partire da almeno due rivoluzioni scientifiche della fisica del Novecento, che hanno sfidato, fino a ribaltarla, la nostra comune percezione della realtà, dello spazio e del tempo: la fisica quantistica dell'infinitamente piccolo e quella relativistica alle grandi scale cosmiche. Entrambe sanciscono che la realtà non è così come appare e che ciò che i nostri sensi certificano come reale è, in effetti, solo una piccola fetta di una vasta gamma di fenomeni, dalle particelle atomiche alle galassie, che stanno oltre la nostra diretta percezione. Se da una parte questa nuova visione sembra ridimensionare, ancora una volta, il posto dell'umano, d'altra ne potenzia la capacità di esplorare, con nuovi “sensi” tecnologici, ogni pezzo del mondo: dal corpo al cosmo. Si apre per l'umanità una prospettiva, che si potrebbe quasi definire extra-umana, anche per ciò che riguarda lo sguardo verso il cosmo. Nuovi telescopi, sulla Terra e nello Spazio, sono in grado di catturare segnali di natura diversa dalla luce visibile (dai raggi X e gamma ai neutrini), che ci permettono di disegnare nuove mappe dell'Universo e scrutare un paesaggio fino a quel momento invisibile. Scopriamo che particelle e onde di diversa natura pervadono lo spazio e propagano l'energia dei fenomeni violenti ed estremi che lo popolano.

L’“eterno silenzio degli infiniti spazi cosmici” che atterriva Pascal non è più attuale: l'universo non è silenzioso né immobile, ma dinamico e vivo. È incredibilmente più grande di quanto avessimo mai immaginato, ma, nonostante ciò, ci sembra più vicino, più raggiungibile, oltre che con la tecnologia, anche con l'immaginazione nell'arte e nella cultura di massa. Il primo allungamento umano nel 1969, proietta addirittura fuori dalla Terra l'epopea di scoperta e conquista delle grandi esplorazioni moderne del pianeta e genera uno degli immaginari più potenti e pervasivi del dopoguerra.

Se il confine cosmico rappresenta il nuovo limite all'aspirazione umana a conoscere, le colonne d'Ercole della contemporaneità, è un orizzonte che, all'inizio del nuovo millennio, si esplora con altri strumenti. Le antenne gravitazionali LIGO negli Stati Uniti e Virgo in Europa, riescono infatti a captare per la prima volta le onde gravitazionali, ovvero contrazioni dello spazio e del tempo in sé (non della materia), provocate da violenti fenomeni cosmici. È il 2015 e diveniamo, improvvisamente, capaci di “ascoltare” la flebile eco di terremoti cosmici a milioni o addirittura miliardi di anni luce da noi: massicci buchi neri che si scontrano, stelle che ruotano vorticosamente o esplodono alla fine della loro vita. Eventi che mettono in gioco tempi, distanze, energie e velocità inimmaginabili, di cui catturiamo, in qualche modo, delle istantanee, milioni di anni dopo che sono accaduti. Lo spazio cosmico diviene accessibile, fin quasi ai suoi remoti confini, perché ci manda segnali che sappiamo ascoltare. Del resto sappiamo dalla nostra esperienza quotidiana che un ascolto attento ci consente di acquisire informazioni, anche molto precise, su ciò che non possiamo vedere, perché è nascosto o è troppo distante. La metafora dell'ascolto risulta quindi particolarmente appropriata, ma anche per altre ragioni. Il lavoro di ricerca delle antenne gravitazionali è una forma d'ascolto, poiché richiede un costante discernimento dei segnali cercati dal rumore di fondo, ovvero dalla miriade di altri segnali fisici, generati da tutto ciò che accade intorno all'esperimento: fenomeni atmosferici, passaggio di mezzi o di aerei, assestamenti continui

LISTENING TO THE COSMOS. A REVOLUTION IN ASTRONOMY, A LEAP OF THE IMAGINATION

Dolmens and menhirs aligned with precise configurations of the sun or the stars show that our species has been manifesting a desire to connect our existence to the stars since the dawn of civilization. In ancient societies, cosmogonies and cosmologies – that is, descriptions of the origin, evolution and “structure” of the cosmos – were the basis of mythological and religious stories, as well as philosophical visions. One of the foundational moments of modern era itself came about when Galileo pointed his telescope towards the sky, bringing the celestial sphere into the material dimension of earthly phenomena.

So it should come as no surprise that alterations in our awareness and conceptions of the cosmic space – in short, the totality of the space inhabited by humanity – are profoundly reflected in the artistic, intellectual and, in the broadest sense, cultural developments of contemporaneity. This has stemmed from at least two scientific revolutions in 20th-century physics, which challenged and eventually unsettled our common perception of reality, space and time: the quantum physics of the infinitely small, and relativistic physics on a great cosmic scale. Both establish that reality is not as it appears, and that what our senses tell us is real is in fact just a tiny slice of a vast range of phenomena, from atomic particles to galaxies, that lie beyond or outside our direct perception. While on one hand, this new vision seems to once again downscale the position and importance of humans, on the other it enhances our capacity to explore every bit of the world, from the body to the cosmos, with new technological “senses.” A new perspective has opened up for humanity, which we might call extra-human, in terms of turning our gaze towards the cosmos as well. New telescopes, on Earth and in Space, are capable of capturing types of signals different from visible light (from x-rays to gamma rays to neutrinos), allowing us to draw up new maps of the Universe and contemplate a landscape that had until that moment been invisible. We discover that various types of particles and waves pervade space and propagate the energy of the violent, extreme phenomena that exist within it.

The “eternal silence of infinite spaces” that terrified Pascal is no longer: the universe is neither silent nor immobile, but dynamic and alive. It is unfathomably larger than we had ever imagined, but nonetheless seems closer, more reachable, with technology but also with the imagination in art and mass culture. The first human moon landing in 1969 projected the saga of discovery and conquest of the great modern explorations of our planet beyond the Earth, and generated some of the most powerful and pervasive imagery of the post-war period.

The bounds of the cosmos have become the new threshold of human aspiration for knowledge – the contemporary Pillars of Hercules –, and as the new millennium began, this horizon was being explored with other instruments. In fact, gravitational wave observatories – LIGO in the U.S. and Virgo in Europe – managed for the first time to capture gravitational waves, contractions of space and time itself (not of matter) caused by violent cosmic phenomena. In 2015, we were suddenly able to “listen to” the faint echo of cosmic earthquakes millions or even billions of light years away: massive black holes crashing into each other, stars spinning wildly or exploding at the end of their lives. Events that bring times, distances, energies and unimaginable speeds into play, of which

della crosta terrestre, moto ondoso in prossimità della costa, terremoti, anche a migliaia di chilometri o addirittura in altri continenti, le più svariate attività umane...

La sfida tecnologica è allora sottrarre all'ascolto o smorzare, per quanto possibile, ogni altro segnale, puntando a una sorta di irraggiungibile silenzio assoluto. La sfida è immane: l'apparato deve essere in grado di captare variazioni di lunghezza dei suoi bracci (lunghi tre chilometri) dell'ordine di un milionesimo di milionesimo di metro (*sic!*), ovvero grandi quanto il nucleo di un atomo. La nuova astronomia gravitazionale, quindi, per ascoltare impercettibili echi cosmici, è anche in costante ascolto di tutto ciò che ci circonda: l'ecosistema naturale a ogni scala e la stessa società umana. E suggerisce un immaginario molto lontano da quello della conquista umana dello Spazio, che riflette in qualche modo la sensibilità contemporanea a ripensare il ruolo della nostra specie e il suo posto nell'ecosistema terrestre, per affrontare le sfide della società globale. Del resto la rete di telescopi, satelliti e antenne che intercettano segnali di diversa natura e ci collegano a tempi e luoghi remoti dell'universo, amplifica la vertigine del confronto tra la nostra dimensione terrestre e la scala cosmica. Ci restituisce una mappa dei fenomeni estremi che popolano il cosmo e dei terremoti che ne hanno scandito l'evoluzione; ci permette di ricostruire la sua forma, come se lo guardassimo da fuori, ovvero quella di una gigantesca ragnatela, i cui filamenti sono costituiti da milioni di galassie e ammassi di galassie. Una prospettiva straniante e affascinante che smarrisce ogni sguardo terrestre e ci riporta alla dimensione potente dell'ascolto.

we somehow manage to capture snapshots millions of years after they have happened. The cosmic space becomes accessible, almost to its farthest outer reaches, because it sends us signals that we are able to hear and listen to. After all, we know from everyday experience that attentive listening lets us gather information, sometimes very precise information, about things we cannot see because they are hidden or too far away. The metaphor of listening is thus particularly appropriate for this and other reasons. The work of gravitational wave observatories is a form of listening, as it involves constantly picking out signals distinguished from background noise, or from the myriad of other physical signals generated by everything that is going on around the experiment: atmospheric phenomena, the passage of airplanes or other vehicles, continuous movements and settling of the earth's crust, wave movements near coasts, earthquakes thousands of kilometers away or even on other continents, and a great variety of human activities...

The technological challenge, then, is to weed out or muffle any other signal as much as possible, aiming for a sort of unachievable absolute silence. The challenge is a mammoth one: the apparatus must be able to capture variations in the length of its 3-km-long arms in the range of one-billionth of a billionth of a meter (*sic!*), or the size of the nucleus of an atom. In order to listen for imperceptible cosmic echoes, this new gravitational astronomy is also constantly listening to everything around it: the natural ecosystem on every level, and human society itself as well. And it suggests imagery much different from that of a human conquest of Space, which in some ways reflects the contemporary tendency to reconsider our species' role and place in Earth's ecosystem as we deal with the challenges of global society. The network of telescopes, satellites and antennas that intercept various types of signals and connect us with far-flung times and places around the universe amplifies the vertigo induced by the confrontation between our earthly dimension and the cosmic scale. It provides us with a map of extreme phenomena populating the cosmos, and of earthquakes that have marked its evolution; it lets us look at it as if from an external point of view and reconstruct its form, which is like that of a gigantic spiderweb, its filaments made up of millions of galaxies and clusters of galaxies. A stupefying, fascinating effect that confounds earthly gazes and thrusts us into the powerful dimension of listening.

OPENING

Padiglione Italia / *Italian Pavilion*,
Tese delle Vergini, Arsenale,
Venezia / *Venice*

17-19 Apr / *Apr*
Tiziano Scarpa **READING**
Nicoletta Costa con / *with*
Margherita D'Adamo **READING**
Massimo Bartolini **PERFORMANCE**
Gavin Bryars e / *and* Yuri Bryars
(con / *with* Alessandra Fiori, Francesca
Santi, Silvia Testoni, Antonio Caggiano,
Alexandra Maria Tchernakova) **CONCERT**

Massimo Bartolini
BALLAD FOR TEN TREES **PERFORMANCE**
Parco Internazionale di Scultura di / *International Sculpture Park*
of Villa Fürstenberg, Mestre (evento speciale / *special event*
Banca Ifis)

IF ONLY WE
HAD EARS

Padiglione Italia / *Italian Pavilion*,
Giardino delle Vergini,
Arsenale, Venezia / *Venice*

APR / APR

12 Mag / *May*
Edoardo Marraffa, Laura Agnusdei,
Giulia Barba, Piero Bittolo Bon,
Tobia Bondesan, Clarissa Durizzotto,
Federico Eterno, Filippo Orefice,
Guglielmo Pagnozzi e / *and* Ivan Pilat

17-18 Mag / *May*
POLITICA DELL'ASCOLTO /
THE POLITICS OF LISTENING
Pedro Oliveira **WORKSHOP, TALK**
Brandon LaBelle **WORKSHOP, TALK**
Haytham El-Wardany **WORKSHOP, TALK**
Amalia Rossi **TALK**
Piersandra Di Matteo **TALK**
Valentina Magaletti **PERFORMANCE**

BALLAD FOR A TREE

Massimo Bartolini

Phytolacca dioica del Parco Comunale Villa Avellino –
Pozzuoli Jazz Fest; Salice degli innamorati a Treviso
– Sile Jazz; Ficus secolare, Sant'Agata Li Battiati –
Battiati Jazz Festival; Larice secolare, Loc. Corgnolaz,
Chamois – Chamoislc; Giardino del Minareto di
Fasano – Bari in Jazz; Olmo del Caucaso a San Vito al
Tagliamento – Estensioni Jazz Club; Grande quercia
monumentale a Santa Chiara (Matera) – Gezziamoci.

MAG / MAY

14-15 Giu / *June*
FIDUCIA NELLO SFONDO /
TRUSTING THE BACKGROUND
Superpaesaggio (Attila Faravelli, Enrico
Malatesta, Nicola Ratti)
WORKSHOP, PERFORMANCE
Diana Lola Posani **WORKSHOP, TALK**
David George Haskell **TALK**
Francesco Bergamo e / *and*
David George Haskell **TALK**
Tiziano Scarpa **READING**
Nicoletta Costa con / *with*
Francesca Verga **READING**
Neelakshi Joshi **TALK**

8, 22 Giu / *June*
Dimitri Grechi Espinoza **PERFORMANCE**
Alberto Collodel **PERFORMANCE**

GIU / JUNE

12-13 Lug / *July*
MEDITAZIONE IN-AZIONE /
MEDITATION IN-ACTION
Fabio Perletta **WORKSHOP, PERFORMANCE**
Elena Biserna **WORKSHOP, PERFORMANCE**
Viola Carofalo **TALK**
Andrea Zanni **TALK**
Veniero Rizzardi **TALK**
Nina Sun Eidsheim **TALK**
Samita Sinha e / *and* David Hamilton
Thomson **PERFORMANCE**

7, 20 Lug / *July*
Daniele Limpido **PERFORMANCE**
Gianni Denitto **PERFORMANCE**

LUG / JULY

9, 11 Ago / *Aug*
Francesco Galizia **PERFORMANCE**
Yannis Maizan **PERFORMANCE**

AGO / AUG

13-14 Set / *Sept*
FAI PER ME /
WHAT YOU DO FOR ME
Attila Faravelli **WORKSHOP**
Tiziano Scarpa **READING**
Nicoletta Costa con / *with* Margherita
D'Adamo **READING**
Roberto Calabretto **TALK**
Massimo Bartolini e / *and*
Tiziano Scarpa **TALK**
Isuru Kumarasinghe e / *and* Sara Mikolai
WORKSHOP, PERFORMANCE
Francesca Tarocco **TALK**
Massimo Carpinelli e / *and*
Vincenzo Napolano **TALK**
Massimo Bartolini **PERFORMANCE**
Federico Campagna e / *and*
Michelangelo Frammartino **TALK**

15 Set / *Sept*
Felice Mezzina **PERFORMANCE**

SET / SEPT

FINISSAGE

Cosmo, Giudecca,
Venezia / *Venice*

23 Nov / *Nov*
Spartiti / *Music Sheet*
Due qui / To Hear **LAUNCH**
Gavin Bryars, Yuri Bryars (con / *with*
Adelaide Gnechi, Angelica Racco)
CONCERT, PERFORMANCE

NOV / NOV



Una giornata del / *A day during the*
Public Program *If Only We Had Ears*,
Giardino delle Vergini, Arsenale, Venezia / Venice

MASSIMO BARTOLINI

È nato a Cecina nel 1962, dove vive e lavora. Dopo gli studi da geometra a Livorno, si è laureato all'Accademia di Belle Arti di Firenze, nel 1989. È docente di Arti visive presso la NABA a Milano e l'ABABO a Bologna. Nella sua pratica, Bartolini adotta una grandissima varietà di linguaggi e materiali: dalle opere performative che coinvolgono attori non professionisti, il pubblico e lo spazio architettonico, ai disegni eseguiti in tempi volutamente lunghi, dalle grandi installazioni pubbliche, alle piccole opere-bozzetto assemblate in studio, dalle complesse sculture sonore fino alle fotografie e ai video. Dal 1993 espone in numerosi spazi pubblici e privati in Italia e all'estero. Tra le sue più recenti mostre personali: *Sparse Steps*, Frith Street Gallery (Londra, 2025); *To Everything That Moves*, Massimo De Carlo (Hong Kong, 2024); *Due qui / To Hear*, Padiglione Italia – Biennale Arte 2024 (Venezia, 2024); *Hagoromo*, Centro Pecci (Prato, 2022). Ha esposto in molte mostre internazionali quali *Même les soleils sont ivres*, Collection Lambert (Avignone, 2025); Echigo-Tsumari Art Triennial (Tōkamachi, 2024); *Starting from the Desert. Ecologies on the Edge*, Yinchuan Biennale (2018); *Habit-Co-Habit*, Pune Biennale (2017); Biennale di Venezia (2013, 2009, 2001 evento collaterale, 1999); dOCUMENTA (13) (Kassel, 2012); Shanghai Biennale (2012 e 2006); Yokohama Triennale (2011); Bienal de São Paulo (2004); Manifesta 4 (Francoforte, 2002); Biennal de València (2001).

ROBERTO CALABRETTO

Docente per lunghi anni di Storia della musica nei Conservatori italiani, attualmente insegna discipline musicali all'Università di Udine. I suoi studi vertono sulla musica del Novecento italiano e, nello specifico, affrontano le problematiche inerenti alle funzioni della musica nei linguaggi audiovisivi con una particolare attenzione nei confronti di quella cinematografica. Ha pubblicato monografie su Robert Schumann, Alfredo Casella, Luigi Nono, Nino Rota, sulla musica nella poesia di Andrea Zanzotto e nel cinema di Pier Paolo Pasolini, Michelangelo Antonioni, Andrej Tarkovskij, Luchino Visconti, Alain Resnais e altri registi. Il volume *Lo schermo sonoro. La musica per film* (Marsilio, Venezia 2010) ha ottenuto lusinghieri consensi dalla critica ed è stato adottato in molti corsi universitari.

FEDERICO CAMPAGNA

È un filosofo italiano residente a Londra, con un dottorato in Metaphysics and Metaethics of Strategy Video Games, conseguito presso il Royal College of Art di Londra. È autore di diversi libri, tra

cui *Magia e tecnica* (Tlon, Roma 2021), *Cultura profetica* (Tlon, Roma 2023) e *The World-Shifters* (Einaudi, di prossima uscita). È Lecturer in Intellectual History presso l'ECAL (Losanna), Lecturer in World-Building presso The Architectural Association (Londra) e Associate Fellow presso The Warburg Institute (Londra). È stato Critical Fellow alla Royal Academy Schools (Londra) e Philosopher in Residence alla LUMA Foundation (Arles) e presso il Castello di Rivoli (Torino). Lavora come direttore presso l'editore radicale Verso (Londra-New York) ed è co-fondatore e co-direttore editoriale della casa editrice Timeo (Palermo). Ha presentato il suo lavoro in numerose istituzioni e mostre d'arte internazionali, tra cui dOCUMENTA, La Biennale di Venezia, Tate Modern, Serpentine Gallery, Het Nieuwe Instituut, MACBA, Beyeler Foundation, Winzavod Art Centre, Jameel Arts Centre.

LIVIA CHANDRA CANDIANI

Livia Chandra Candiani è nata nel 1952 a Milano. Ha pubblicato le raccolte di poesia: *Io con vestito leggero* (Campanotto, Pasion del Prato 2005), *La nave di nebbia. Ninnenanne per il mondo* (La biblioteca di Vivarium, Milano 2005), *Bevendo il tè con i morti* (Interlinea, Novara 2015), *La bambina pugile ovvero La precisione dell'amore* (Einaudi, Torino 2014, vincitore premio Camaioere 2014), *Fatti vivo* (Einaudi, Torino 2017), *Vista dalla luna* (Salani, Milano 2019), *La domanda della sete* (Einaudi, Torino 2020), *Pane del bosco* (Einaudi, Torino 2023), e i libri in prosa: *Ma dove sono le parole? Le poesie scritte dai bambini delle periferie multietniche di Milano nei seminari di una maestra speciale* (a cura di Chandra Candiani con Andrea Cirolla, Effigie edizioni, Milano 2015), *Il silenzio è cosa viva. L'arte della meditazione* (Einaudi, Torino 2018, collana «Le Vele»), *Questo immenso non sapere* (Einaudi, Torino 2021, collana «Le Vele»), *Sogni del fiume* (Einaudi, Torino 2022) e *I visitatori celesti* (Einaudi, Torino 2024).

VIOLA CAROFALO

Nata a Napoli nel 1980, è docente di Etica interculturale e Filosofia morale presso l'Università degli Studi di Napoli L'Orientale. Si occupa dei temi dell'etica, dell'alterità, del riconoscimento, del processo di soggettivazione. Ha lavorato in particolare sulla questione del conflitto e della costruzione dell'identità nei contesti interculturali. Ha pubblicato monografie sul pensiero di Frantz Fanon, sul rapporto tra filosofia e letteratura in J.M. Coetzee e sulla riflessione della filosofia francese Simone Weil. È in corso di pubblicazione un suo testo sulla filosofia dell'azione di Simone de Beauvoir.

MASSIMO CARPINELLI

È fisico e attualmente professore ordinario presso il Dipartimento di Fisica Giuseppe Occhialini dell'Università di Milano Bicocca. È stato rettore dell'Università di Sassari e componente della Giunta della Conferenza dei Rettori delle Università Italiane. Si è laureato e dottorato all'Università di Pisa, dove è stato professore associato fino al 2006. Si è dedicato alla ricerca in fisica delle particelle elementari, in particolare contribuendo agli esperimenti ALEPH al CERN di Ginevra e BaBar allo SLAC National Accelerator Laboratory in California. Tra i suoi interessi di ricerca vi sono l'impatto tecnologico e le applicazioni interdisciplinari della fisica fondamentale, per cui è stato presidente della Commissione Scientifica dell'Istituto Nazionale di Fisica Nucleare dedicata a questo settore.

LUCA CERIZZA

Nato a Milano nel 1969, è curatore e scrittore d'arte. Dal 2006 insegna Museologia e Studi curatoriali presso il master specialistico della NABA (Nuova Accademia di Belle Arti) a Milano. Ha una lunga attività di scrittore d'arte, focalizzata soprattutto sull'arte minimalista, post-minimalista, concettuale e quella dagli anni Novanta a oggi. Ha organizzato mostre nei più diversi contesti espositivi in Italia e all'estero, dimostrando un profondo interesse per le intersezioni tra arti visive, musica e suono e lavorando con musicisti come Bellows, Fun Club Orchestra, Ryoji Ikeda, Carsten Nicolai, Walter Prati, Starfuckers, Vert, Mika Vainio. Tra i suoi ultimi progetti curatoriali: le mostre personali di Tomás Saraceno (Museo di Villa Croce, Genova, 2014, con Ilaria Bonacossa), Kazuko Miyamoto (The Japan Foundation, Delhi, 2015), Prabhakar Pachpute (National Gallery of Modern Art, Mumbai, 2016, con Zasha Colah), Gianfranco Baruchello (Raven Row, Londra, 2017), Tino Sehgal (OGR, Torino, 2018), *Vincenzo Agnetti: NEG: Suonare le pause* (Padiglione de l'Esprit Nouveau, Bologna, 2021 e Fondazione Antonio Dalle Nogare, Bolzano, 2022), *Massimo Bartolini. Hagoromo* (Centro Pecci, Prato, 2022-2023, con Elena Magini). È stato curatore del Padiglione Italia alla Biennale Arte 2024.

HAYTHAM EL-WARDANY

È scrittore e traduttore nato nel 1972 al Cairo. Dalla fine degli anni Novanta abita e lavora tra Berlino e il Cairo. Scrive principalmente in arabo e la sua riflessione intellettuale spazia tra il mondo arabo, quello inglese e quello tedesco. La sua pratica si muove tra la fiction, il saggio, la prosa, la teoria, la poesia e formati sperimentali di scrittura. Tra le sue

MASSIMO BARTOLINI

Massimo Bartolini was born in 1962 in Cecina, where he lives and works. After studying architectural drafting in Livorno, he graduated from the Accademia in Florence in 1989. He teaches Visual Arts at NABA (Nuova Accademia di Belle Arti) in Milan and the Accademia di Belle Arti in Bologna (ABABO). The creative languages and materials that Massimo Bartolini employs in his practice are vastly diverse: his works range from performances involving temporary actors, the audience, or the architectural space, to drawings made over an intentionally long span of time; from large-scale public installations that often rely on the collaboration of other kinds of experts, to small, rough pieces assembled in the studio; from complex sound sculptures, to photographs and videos. Since 1993, he has been showing his work in many public and private spaces in Italy and abroad. His most recent solo exhibitions include: *Sparse Steps*, Frith Street Gallery (London, 2025); *To Everything That Moves*, Massimo De Carlo (Hong Kong, 2024); *Due qui / To Hear*, Italian Pavilion – Biennale Arte 2024 (Venice, 2024); *Hagoromo*, Centro Pecci (Prato, 2022). He exhibited in several international group exhibitions as *Même les soleils sont ivres*, Collection Lambert (Avignon, 2025); Echigo-Tsumari Triennial (Tōkamachi, 2024); *Starting from the Desert. Ecologies on the Edge*, Yinchuan Biennale (2018); *Habit-Co-Habit*, Pune Biennale (2017); Biennale di Venezia (2013, 2009, 2001 parallel event, 1999); dOCUMENTA (13) (Kassel, 2012); Shanghai Biennale (2012, 2006); Yokohama Triennale (2011); Bienal de São Paulo (2004); Manifesta 4 (Frankfurt, 2002); Biennal de València (2001).

ROBERTO CALABRETTO

He has been a professor of music history for many years and currently teaches music disciplines at the University of Udine. His studies focus on the music of the Italian twentieth century and deal in particular with the problems inherent in the functions of music in audiovisual languages, with special attention to that of cinema. He has published monographs on Robert Schumann, Alfredo Casella, Luigi Nono, Nino Rota, on music in the poetry of Andrea Zanzotto and in the cinema of Pier Paolo Pasolini, Michelangelo Antonioni, Andrej Tarkovsky, Luchino Visconti, Alain Resnais and other directors. His book *Lo schermo sonoro. La musica per film* (The Sound Screen. Music for Film, Venice: Marsilio, 2010) has won flattering critical acclaim and has been adopted in many university courses.

FEDERICO CAMPAGNA

He is an Italian philosopher based in London, PhD in Metaphysics and Metaethics of Strategy Video Games from the Royal College of Art of London. He is the author of several books, including *Technic & Magic* (London: Bloomsbury, 2018), *Prophetic Culture* (London: Bloomsbury, 2021) and *The World-Shifters* (Bloomsbury, forthcoming). He is a Lecturer in Intellectual History at ECAL (Lausanne), a Lecturer in World-Building at The Architectural Association (London), and an Associate Fellow at The Warburg Institute (London). He has been a Critical Fellow at the Royal Academy Schools (London) and Philosopher in Residence at LUMA Foundation (Arles) and Castello di Rivoli (Turin). He works as a director at the radical publisher Verso (London-New York) and is co-founder and co-editorial director of the publishing house Timeo (Palermo). He has presented his research in several institutions and international art exhibitions such as: dOCUMENTA, La Biennale di Venezia, Tate Modern, Serpentine Gallery, Het Nieuwe Instituut, MACBA, Beyeler Foundation, Winzavod Art Centre, Jameel Arts Centre.

LIVIA CHANDRA CANDIANI

Livia Chandra Candiani was born in Milan in 1952. She published the collections of poems: *Io con vestito leggero* (Pasion del Prato: Campanotto, 2005), *La nave di nebbia. Ninnenanne per il mondo* (Milan: La biblioteca di Vivarium, 2005), *Bevendo il tè con i morti* (Novara: Interlinea, 2015), *La bambina pugile ovvero La precisione dell'amore* (Turin: Einaudi, 2014, winner of the Camaioere prize, 2014), *Fatti vivo* (Turin: Einaudi, 2017), *Vista dalla luna* (Milan: Salani, 2019), *La domanda della sete* (Turin: Einaudi, 2020), *Pane del bosco* (Turin: Einaudi, 2023), and the prose books: *Ma dove sono le parole? Le poesie scritte dai bambini delle periferie multietniche di Milano nei seminari di una maestra speciale* (edited by Chandra Candiani with Andrea Cirolla, Milan: Effigie edizioni, 2015), *Il silenzio è cosa viva. L'arte della meditazione* (Turin: Einaudi, 2018, series *Le Vele*), *Questo immenso non sapere* (Turin: Einaudi, 2021, series *Le Vele*), *Sogni del fiume* (Turin: Einaudi, 2022) and *I visitatori celesti* (Turin: Einaudi, 2024).

VIOLA CAROFALO

She was born in Naples in 1980, where she is a professor of Intercultural Ethics and Moral Philosophy at the Università degli Studi di Napoli L'Orientale. Her work focuses on the themes of ethics, alterity, recognition, and the process of subjectivation. She has particularly worked on the issue of conflict and the construction of identity in intercultural

contexts. She has published monographs on the thought of Frantz Fanon, the relationship between philosophy and literature in J.M. Coetzee, and the reflections of French philosopher Simone Weil. A work on Simone de Beauvoir's philosophy of action is forthcoming.

MASSIMO CARPINELLI

He is a physicist, currently a Full Professor in the Giuseppe Occhialini Department of Physics at the University of Milano-Bicocca. He has served as Rector of the University of Sassari and as a member of the Executive Committee of the Conference of Italian University Rectors. He earned his degree and PhD from the University of Pisa, where he was an Associate Professor until 2006. His research has focused on elementary particle physics, with significant contributions to the ALEPH experiments at CERN in Geneva and BaBar at the SLAC National Accelerator Laboratory in California. His research interests also include the technological impact and interdisciplinary applications of fundamental physics, for which he served as President of the Scientific Commission of the National Institute for Nuclear Physics dedicated to this sector.

LUCA CERIZZA

Born in 1969 in Milan, he is a curator and critic based in Berlin and Turin. Since 2006 he has taught Museology and Curatorial Studies in the MA program at NABA, Nuova Accademia di Belle Arti in Milan. He has had a long career as an art writer, focusing above all on minimalism, post-minimalism, conceptualism, and art from the 1990s to the present. From the outset of his career, he has shown a keen interest in the intersection of the visual arts, music, and sound, working with musicians such as Bellows, Fun Club Orchestra, Ryoji Ikeda, Carsten Nicolai, Walter Prati, Starfuckers, Vert, and Mika Vainio. His recent curatorial projects include solo exhibitions by Tomás Saraceno (Museo di Villa Croce, Genoa, 2014, with Ilaria Bonacossa), Kazuko Miyamoto (The Japan Foundation, Delhi, 2015), Prabhakar Pachpute (National Gallery of Modern Art, Mumbai, 2016, with Zasha Colah), Gianfranco Baruchello (Raven Row, London, 2017), Tino Sehgal (OGR, Turin, 2018), the project *Vincenzo Agnetti. NEG: Suonare le pause* (Padiglione de l'Esprit Nouveau, Bologna, 2021 and Fondazione Antonio Dalle Nogare, Bolzano, 2022), and *Massimo Bartolini. Hagoromo* (Centro Pecci, Prato, 2022-2023, with Elena Magini). He was the curator of the Italian Pavilion at the Biennale Arte 2024.

recenti pubblicazioni, si ricordano: *Banat Awa and The Missing Letters* (Al-Karma Books, Il Cairo 2023) dove l'ispirazione tratta dalle favole arabe in cui gli animali parlano e gli umani ascoltano è cruciale per descrivere il momento senza parole successivo alla Primavera araba, *The Book of Sleep* (Al-Karma Books, Il Cairo 2017; poi Seagull Books, Londra 2020) e *How to Disappear* (Kayfa ta, Il Cairo 2013; poi Sternberg Press, Berlino 2017) in cui, attraverso frammenti di poesia, riflessione filosofia e narrazione, l'autore destabilizza il binomio attivo-passivo che è alla base della nostra percezione della resistenza politica.

LUCIA FARINATI

È docente associato di Storia dell'arte presso la Kingston University (Londra), curatrice indipendente e co-organizzatrice di The Listening Academy. La sua ricerca è orientata alle pratiche e metodologie dialogiche che indagano il ruolo dell'ascolto all'intersezione tra arte e attivismo, così come alla storia dell'intervista all'artista e alla performatività nel contesto degli archivi sonori e femministi. Ha curato diversi progetti di arte sonora con il nome collettivo Sound Threshold (2008-2016) e la conferenza *Regenerative Listening* (Londra, 2023). Nel 2020 ha ottenuto un dottorato di ricerca dalla Kingston University sul tema della rivista "Audio Arts", esplorando l'attivazione delle sue registrazioni in collaborazione con il Tate Archive. È coautrice di *Transmission* (Sound and Music 2010), *Training for Exploitation? Politicising Employability and Reclaiming Education* ("Journal of Aesthetics & Protest", 2017), *Theorising the Artist Interview* (Routledge, Londra 2025), e collabora con la rivista "Art Monthly".

CLAUDIA FIRTH

È Senior Research Associate presso la Business School dell'Università di Bristol e partecipa al progetto di ricerca *Fair Creative Economies*, che coinvolge più atenei. Il suo lavoro si sviluppa all'incrocio tra studi culturali, economia politica e studi sull'organizzazione. Si interessa a diverse forme organizzative, tra cui il mutuo soccorso, l'auto-organizzazione di base e la pedagogia critica, nonché all'economia intesa come scambio, negoziazione e sostentamento. La sua ricerca esplora temi come i beni comuni, le cooperative, i gruppi di lettura e l'ascolto come pratica organizzativa. Tra le sue pubblicazioni recenti e in uscita figurano articoli su politica, mutuo soccorso, tecnologia e neoliberalismo. È, inoltre, un'esperta facilitatrice, attiva in diversi ambiti culturali e attivisti.

MICHELANGELO FRAMMARTINO

Nasce a Milano nel 1968 da genitori calabresi originari di Caulonia. Nel 2003, *Il dono*, il suo primo lungometraggio (16mm, colore, 80'), viene presentato in anteprima al Festival Internazionale del Cinema di Locarno. Nel 2010, *Le quattro volte*, suo secondo lungometraggio, è stato selezionato al Festival di Cannes nell'ambito della *Quinzaine des Réalistes*, dove ha vinto l'Europa Cinemas Label. Nell'aprile del 2013 presenta al MoMA PS1 Dome (New York) l'installazione video monocolore *Alberi*. Nel 2021 il suo terzo lungometraggio, *Il buco*, è in concorso alla 78. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, dove vince il Premio speciale della giuria.

DAVID GEORGE HASKELL

Vive ad Atlanta (Georgia, Stati Uniti), ed è William R. Kenan Jr. Professor presso l'University of the South a Sewanee, Tennessee, oltre che socio della Linnean Society of London e Guggenheim Fellow. È scrittore e biologo, i cui libri su foreste, persone e sulla ricchezza sensoriale della vita sono stati due volte finalisti al Premio Pulitzer per la saggistica. Il suo ultimo libro, *Suoni fragili selvaggi* (Einaudi, Torino 2023), è stato finalista al PEN/E.O. Wilson Literary Science Writing Award, vincitore dello Science Communication Award dell'Acoustical Society of America e segnalato dal "The New York Times" come "Editor's Choice". I suoi precedenti libri, *Il canto degli alberi* (Einaudi, Torino 2018) e *La foresta nascosta* (Einaudi, Torino 2014), sono acclamati per essere capaci di integrare scrittura poetica e attenzione profonda al mondo vivente. Ha inoltre scritto saggi e progetti multimediali per "Emergence Magazine", "The New York Times" e altre pubblicazioni. Il suo ultimo libro, *How flowers made our world. Revolutions of beauty, cooperation, and illusion* sarà pubblicato da Viking (2026).

NEELAKSHI JOSHI

È ricercatrice postdottorato con un forte interesse per la dimensione sociale delle trasformazioni spaziali verso la sostenibilità. Attualmente lavora presso il Leibniz Institute of Ecological Urban and Regional Development a Dresda, in Germania. La sua ricerca attuale è situata all'incrocio tra la transizione verso le energie rinnovabili e la conservazione della natura. È particolarmente interessata a comprendere l'opposizione ai progetti di energie rinnovabili su larga scala. Ha completato i suoi studi di dottorato presso la Dresden Leibniz Graduate School di Dresda. La sua tesi era incentrata sui rischi dell'urbanizzazione rapida non pianificata sull'Himalaya. Joshi ha una formazione in architettura

e pianificazione spaziale e prosegue oggi la sua ricerca accademica in stretta risonanza con la sua pratica attivista, intersecando costantemente il progetto anti-coloniale con la giustizia ecologica. Joshi è nata e cresciuta nell'Himalaya e continua ad avere un legame molto speciale con questa regione.

BRANDON LABELLE

È artista, scrittore e teorico che si concentra su questioni di "agency", comunità, cultura pirata e poetica. Questo interesse si traduce in una serie di iniziative collaborative ed extra-istituzionali, tra cui la direzione di The Listening Biennial e The Listening Academy. Alcune delle sue iniziative precedenti includono: *Communities in Movement* (2019-2023), *Oficina de Autonomia* (2017), *The Living School* (con la South London Gallery, 2014-2016), *The Imaginary Republic* (2014-2019), *Dirty Ear Forum* (2013-2021), *Surface Tension* (2003-2008) e *Beyond Music Sound Festival* (1998-2002). Nel 1995 ha fondato Errant Bodies Press, un progetto editoriale indipendente che sostiene e pubblica lavori nell'ambito dell'arte e degli studi sonori, della performance e della poetica, della ricerca artistica e del pensiero politico contemporaneo. Tra le sue pubblicazioni figurano: *Dreamtime X* (les presses du réel, Dijon 2022), *The Other Citizen* (Errant Bodies Press, Berlino 2020), *Sonic Agency* (Goldsmiths Press, Londra 2018), *Lexicon of the Mouth* (Bloomsbury Academic, New York 2014), *Acoustic Territories* (Bloomsbury Academic, New York 2010 e 2019) e *Background Noise* (Bloomsbury Academic, New York 2006 e 2015). Il suo ultimo libro di studi sul suono, *Acoustic Justice* (Bloomsbury Academic, New York 2021), propone un modello acustico per affrontare le questioni dell'uguaglianza sociale.

FEDERICO LUISETTI

È professore di Italian Studies and Environmental Humanities all'Università di San Gallo, Svizzera. È anche professore emerito all'Università della North Carolina a Chapel Hill ed è stato Visiting Professor alla Kyoto University e all'University College di Dublino. Luisetti è autore di libri e saggi di Critical Theory e scienze umane ambientali, inclusi *Nonhuman Subjects. An Ecology of Earth-Beings* (Cambridge University Press, Cambridge 2023) e *Essere pietra. Ecologia di un mondo minerale* (wetlands, Venezia 2023). Coordina la rete di ricerca in ecologia politica *Unruly Natures* (unrulynatures.ch/).

GAIA MARTINO

Nata a Napoli nel 1985, vive a Berlino ed è curatrice indipendente e ricercatrice.

HAYTHAM EL-WARDANY

He is a writer and translator born in 1972 in Cairo. Since the late 1990s he has lived and worked between Berlin and Cairo. He writes mainly in Arabic and moves intellectually between Arabic, English and German. His practice moves between fiction, essay, prose, theory, poetry and experimental writing formats. His recent publications include: *Banat Awa and The Missing Letters* (Cairo: Al-Karma Books, 2023) where the inspiration drawn from Arabic fairy tales in which animals speak and humans listen is crucial to describe the wordless moment following the Arab Spring, *The Book of Sleep* (Cairo: Al-Karma Books, 2017; London: Seagull Books, 2020) and *How to Disappear* (Cairo: Kayfa ta, 2013; Berlin: Sternberg Press, 2017) where, through fragments of poetry, philosophical reflection and narrative, the author destabilises the active/passive pair that underpins our perception of political resistance.

LUCIA FARINATI

She is an Associate lecturer in art history at Kingston University (London), an independent curator and the co-organiser of The Listening Academy. Her research focuses on dialogic practices and methodologies investigating the role of listening at the intersection of art and activism, the history of the artist interview, and performativity in the context of sound and feminist archives. She has curated several sonic art projects under the collective name Sound Threshold (2008-2016) and the conference *Regenerative Listening* (London, 2023). In 2020 she was awarded a PhD from Kingston University on the subject of *Audio Arts* magazine exploring the activation of its recordings in collaboration with Tate Archive. She is the co-author of *Transmission* (Sound and Music 2010), *Training for Exploitation?: Politicising Employability and Reclaiming Education* (*Journal of Aesthetics & Protest*, 2017), *Theorising the Artist Interview* (London: Routledge, 2025), and a contributor of *Art Monthly*.

CLAUDIA FIRTH

She is a Senior Research Associate in the Business School at the University of Bristol, working on a cross-university research project called *Fair Creative Economies*. Her work is situated in the interstices between Cultural Studies, Political Economy, and Organisation Studies. She is interested in different modes of organizing including mutual aid, grassroots self-organization and critical pedagogy; and economy understood as exchange, negotiation and livelihood. Her research has included work on commons, co-ops, reading groups and listening as a mode

of organizing. Recent and forthcoming publications include articles on political organization, mutual aid and technology, and neoliberalism in the current conjuncture. Claudia is also an experienced facilitator, working across the cultural and activist sectors.

MICHELANGELO FRAMMARTINO

He was born in Milan in 1968 to Calabrian parents originally from Caulonia. In 2003, his first feature film, *Il dono* (The Gift) (16mm, color, 80'), premiered at the Locarno International Film Festival. In 2010, his second feature film, *Le quattro volte* (Four Times), was selected for the Directors' Fortnight at the Cannes Film Festival, where it won the Europa Cinemas Label. In April 2013, he presented the single-channel video installation *Alberi* (Trees) at the MoMA PS1 Dome in New York. In 2021, his third feature film, *Il buco* (The Hole), competed at the 78th Venice International Film Festival, where it won the Special Jury Prize.

DAVID GEORGE HASKELL

He lives in Atlanta (Georgia, the United States). He is William R. Kenan Jr. Professor at the University of the South in Sewanee, TN, a Fellow of the Linnean Society of London, and a Guggenheim Fellow. He is a writer and a biologist. His books about forests, people, and the sensory richness of life have twice been selected as finalists for the Pulitzer Prize in Nonfiction. His latest book, *Sounds Wild and Broken* (New York: Viking, 2022), was also a finalist for the PEN/E.O. Wilson Literary Science Writing Award, winner of the Acoustical Society of America's Science Communication Award, and listed by *The New York Times* as an "Editor's Choice." His previous books, *The Songs of Trees* (New York: Viking, 2017) and *The Forest Unseen* (New York: Viking, 2012), are acclaimed for their integration of lyrical writing and rich attention to the living world. He has also written essays and multimedia projects for *Emergence Magazine*, *The New York Times*, and other publications. His latest book *How flowers made our world. Revolutions of beauty, cooperation and illusion* will be published by Viking (2026).

NEELAKSHI JOSHI

She is a postdoctoral researcher with a keen interest in the social dimension of spatial sustainability transformations. She currently works at the Leibniz Institute of Ecological Urban and Regional Development in Dresden, Germany, conducting research situated at the intersection of renewable energy transition and nature conservation. She is particularly interested

in understanding opposition to large-scale renewable energy projects. She completed her doctoral studies at the Dresden Leibniz Graduate School, Germany, with a thesis focused on the risks of rapid unplanned urbanization in the Himalayas. She has trained as an architect and spatial planner, and continues her academic research today in close resonance with her activist practice, constantly intersecting anti-colonial design with ecological justice. Joshi was born and raised in the Himalayas and continues to have a very special connection to the region.

BRANDON LABELLE

He is an artist, writer, and theorist focusing on questions of agency, community, pirate culture, and poetics, which results in a range of collaborative and extra-institutional initiatives, including directing The Listening Biennial and Academy. Previous initiatives include: *Communities in Movement* (2019-2023), *Oficina de Autonomia* (2017), *The Living School* (with South London Gallery, 2014-2016), *The Imaginary Republic* (2014-2019), *Dirty Ear Forum* (2013-2021), *Surface Tension* (2003-2008), and *Beyond Music Sound Festival* (1998-2002). In 1995 he founded Errant Bodies Press, an independent publishing project supporting work in sound art and studies, performance and poetics, artistic research and contemporary political thought. His publications include: *Dreamtime X* (Dijon: les presses du réel, 2022), *The Other Citizen* (Berlin: Errant Bodies Press, 2020), *Sonic Agency* (London: Goldsmiths Press, 2018), *Lexicon of the Mouth* (New York: Bloomsbury Academic, 2014), *Acoustic Territories* (New York: Bloomsbury Academic, 2010 and 2019), and *Background Noise* (New York: Bloomsbury Academic, 2006 and 2015). His latest book in sound studies, *Acoustic Justice* (New York: Bloomsbury Academic, 2021), argues for an acoustic model by which to engage questions of social equality.

FEDERICO LUISETTI

Federico Luisetti is Professor of Italian Studies and Environmental Humanities at the University of St. Gallen. He is also Emeritus professor at the University of North Carolina at Chapel Hill and has been a Visiting professor at Kyoto University and University College Dublin. Luisetti is the author of books and essays on critical theory and the environmental humanities, including *Nonhuman Subjects. An Ecology of Earth-Beings* (Cambridge: Cambridge University Press, 2023) and *Essere pietra. Ecologia di un mondo minerale* (Venice: wetlands, 2023). He

I suoi interessi si muovono tra pratiche spaziali e sonore, esplorando la costruzione di spazi di reciprocità attraverso l'ascolto, unico per ciascuna persona. Ha conseguito il dottorato all'Università luav di Venezia (2023) con una tesi sulla performatività dell'ascolto e il suo impatto critico nell'estetica delle arti sonore. Insieme a Nina Fiocco, è Visiting Research Curator '25-'27 per il Programma di Residenze UNIDEE presso Cittadellarte – Fondazione Pistoletto. Co-fondatrice del centro di ricerca transdisciplinare SSH! (Sound Studies Hub) all'Università luav di Venezia, insegna anche alla NABA (Nuova Accademia di Belle Arti). Dal 2015 al 2022 si è occupata della direzione artistica di Standards a Milano, curando concerti, residenze e mostre. A Berlino ha collaborato con Archive Books (2018-2021) e sta sviluppando un progetto sullo studio collettivo delle partiture di Raven Chacon. Ha ricevuto i premi Italian Council (MiC, 2021) e Arbeitsstipendium Neue Musik und Klangkunst (Senato di Berlino, 2023).

SARA MIKOLAI

È coreografa, danzatrice e artista interdisciplinare srilankese-Tamil-tedesca di Berlino. Il suo lavoro attiva esperienze sensoriali e situazioni attraverso la danza, la performance e il suono, relazionandosi anche con altri media attraverso la lente della coreografia e del corpo. Il lavoro di Sara è profondamente radicato nel suo impegno critico con il Bharatanatyam, una pratica di danza originaria del Tamil Nadu, in India. Dopo aver imparato questa forma fin dalla prima infanzia attraverso la madre, nella sua scuola di danza all'interno della comunità di rifugiati e migranti Tamil dello Sri Lanka a Berlino, ha intrapreso un processo di riflessione a lungo termine sulla danza e sulla società. Dal 2015, la sua ricerca si è evoluta attraverso la pratica di ascolto, approfondendo la relazione intricata tra movimento e suono: l'artista propone che la danza non sia solo osservata come un'esperienza visiva estetica ma anche come un atto risoante, somatico, poetico e relazionale. Attualmente, Sara sta conducendo ricerche nell'ambito del programma MPhil in Belle Arti presso l'Università di Peradeniya in Sri Lanka.

VINCENZO NAPOLANO

È fisico e comunicatore scientifico presso l'Osservatorio Gravitazionale Europeo (Pisa), dove cura la comunicazione nazionale e internazionale e gli eventi per il pubblico legati all'antenna per le onde gravitazionali Virgo. Si dedica all'uso di nuove tecnologie e alla sperimentazione di linguaggi artistici nell'ambito della comunicazione della scienza. Con l'Istituto Nazionale di Fisica

Nucleare ha curato iniziative di divulgazione per il grande pubblico e mostre con fondazioni private, musei d'arte e scienza e festival culturali in Italia e all'estero, tra cui *Astri e Particelle* (Palazzo delle Esposizioni, Roma, 2009), *Balle di Scienza* (Palazzo Blu di Pisa, 2014), *MateinItaly* (Triennale di Milano, 2015), *Gravity* (MAXXI, Roma, 2017), *Cyborn* (Salone degli Incanti, Trieste, 2020) e *Incertezza* (Palazzo delle Esposizioni, Roma, 2021).

PEDRO OLIVEIRA

È ricercatore, artista sonoro e educatore, impegnato nello studio anticoloniale dell'ascolto e delle sue implicazioni sulla violenza razzializzata e sul controllo dei corpi negli spazi urbani e di frontiera. È docente di Sound Studies e Sonic Arts presso l'Università delle Arti di Berlino. In passato è stato ricercatore e artista borsista presso lo Leuphana Institute for Advanced Studies di Lüneburg, postdoc presso l'Helsinki Collegium for Advanced Studies, docente di Musicologia e Media Studies all'Università Humboldt di Berlino e associato di insegnamento e ricerca in Media e Studi Culturali presso l'Università Heinrich Heine di Düsseldorf. Ha inoltre svolto diverse residenze artistiche, tra cui il programma *AI Anarchies della Junge Akademie der Künste Berlin* in collaborazione con ZK/U, il Max Planck Institute for Empirical Aesthetics di Francoforte e IASPIS/EMS, entrambi a Stoccolma. Oliveira è membro fondatore della piattaforma di ricerca Decolonising Design ed è dottorato di ricerca presso l'Università delle Arti di Berlino. Nel febbraio 2020 gli è stato assegnato il secondo premio nell'HASH Award da Akademie Schloss Solitude e ZKM Karlsruhe.

VENIERO RIZZARDI

Musicologo, ha insegnato all'Università Ca' Foscari di Venezia e al Conservatorio di Padova ed è attualmente docente ospite all'Institute of Sonology del Conservatorio Reale dell'Aia. Ha insegnato anche nelle Università di Friburgo e all'IRCAM di Parigi, oltre ad aver tenuto seminari negli Stati Uniti ed Europa. Le sue ricerche riguardano le tecnologie musicali e del suono, sia in ambito materiale sia storico-culturale. Si occupa di filologia musicale, analisi genetica dei processi compositivi, edizioni critiche e ricostruzione delle pratiche esecutive della musica elettroacustica storica. Ha pubblicato sulla musica del secondo Novecento, jazz e musica riprodotta, curando edizioni di Luigi Nono e Bruno Maderna, oltre all'esperienza dell'Istituto di Fonologia della Rai a Milano e la musica di Miles Davis. Fondatore dell'Archivio Luigi Nono, membro di gruppi di ricerca internazionali, ha organizzato

convegni e curato pubblicazioni discografiche. Svolge attività di performer elettroacustico, regista del suono e curatore di rassegne musicali per il Centro d'Arte dell'Università di Padova.

FRANCESCA TAROCCO

È professoressa di Studi buddhisti e Religioni cinesi e direttrice del NICHE (Centre for Environmental Humanities) presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. La sua ricerca si concentra principalmente sulla storia culturale del buddhismo cinese moderno e contemporaneo. Le sue pubblicazioni includono le monografie *The Cultural Practices of Modern Chinese Buddhism* (Routledge, Londra 2007) e *Altar Modern. Buddhism, Technology and the Environment in Modern China* (di prossima pubblicazione). Tra i suoi articoli recenti: *Luminous Remains: On Jewels, Relics and Glass in Chinese Buddhism* (in Vanessa R. Sasson, ed., *Jewels, Jewelry, and Other Shiny Things in the Buddhist Imaginary*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2021) e *Animal Protection (husheng) and Ethical Eating Practices in Modern Chinese Buddhism*, "Review of Religion and Chinese Society" (2023). Tarocco scrive anche per "Frieze" e altre riviste d'arte.

coordinates the collaborative research network in political ecology *Unruly Natures* (unrulynatures.ch/).

GAIA MARTINO

Born in Naples in 1985, she lives in Berlin and works as an independent curator and researcher. Her interests span spatial and sound practices, exploring the creation of spaces of reciprocity through listening, which is unique to each person. She earned a PhD from the Università luav di Venezia (2023) with a dissertation on the performativity of listening and its critical impact on the aesthetics of sound arts. Together with Nina Fiocco, she is Visiting Research Curator (2025-2027) for the UNIDEE Residency Program at Cittadellarte – Fondazione Pistoletto. She is also a co-founder of SSH! (Sound Studies Hub), a cross-disciplinary research center at Università luav di Venezia, and teaches at NABA (Nuova Accademia di Belle Arti). From 2015 to 2022, she was part of the artistic direction of Standards in Milan, curating concerts, residencies, and exhibitions. In Berlin, she collaborated with Archive Books (2018-2021) and is currently developing a project on the collective study of Raven Chacon's scores. She has received the Italian Council award (MiC, 2021) and the Arbeitsstipendium Neue Musik und Klangkunst (Berlin Senate, 2023).

SARA MIKOLAI

She is a Sri Lankan-Tamil-German choreographer, dancer, and interdisciplinary artist from Berlin. In her work, she activates sensory experiences and situations through dance, performance, and sound. She also explores other media through the lens of choreography and the body. Sara's work is deeply rooted in her critical engagement with Bharatanatyam, a dance practice from Tamil Nadu, India. After learning this form since early childhood through her mother in her dance school within the Sri Lankan Tamil refugee and migrant community in Berlin, Sara has embarked on a long-term reflective process on dance and society. Since 2015, her practice has evolved to explore dance through a listening practice, delving into the intricate relationship between movement and sound. In this practice, she proposes dance to be not only witnessed as a visually aesthetic experience but also as a resonating, somatic, poetic, and relational act. Currently, Sara is conducting research as part of the MPhil in Fine Arts program at the University of Peradeniya in Sri Lanka.

VINCENZO NAPOLANO

He is a physicist and a science communicator at the European Gravitational

Observatory (Pisa), where he manages national and international communications and public events related to the Virgo gravitational wave detector. He focuses on the use of new technologies and the exploration of artistic languages in science communication. With the National Institute for Nuclear Physics, he has organized public outreach initiatives and exhibitions in collaboration with private foundations, art and science museums, and cultural festivals in Italy and abroad. Some notable projects include *Astri e Particelle* (Palazzo delle Esposizioni, Rome, 2009), *Balle di Scienza* (Palazzo Blu di Pisa, 2014), *MateinItaly* (Triennale di Milano, 2015), *Gravity* (MAXXI, Rome, 2017), *Cyborn* (Salone degli Incanti, Trieste, 2020) e *Incertezza* (Palazzo delle Esposizioni, Rome, 2021).

PEDRO OLIVEIRA

He is a researcher, sound artist, and educator committed to an anti-colonial study of listening and its implications on racialized violence and the policing of bodies in urban and border spaces. He is a lecturer in Sound Studies and Sonic Arts at Berlin University of the Arts. In the past he has been Research and Arts Fellow at the Leuphana Institute for Advanced Studies in Lüneburg; a postdoctoral fellow at the Helsinki Collegium for Advanced Studies; a lecturer in Musicology and Media Studies at Humboldt University of Berlin; and a teaching and research associate in Media and Cultural Studies at the Heinrich Heine University of Düsseldorf. He has also done several artistic residencies, including the *AI Anarchies program of the Junge Akademie der Künste Berlin* in partnership with ZK/U; the Max Planck Institute for Empirical Aesthetics in Frankfurt; and IASPIS/EMS, both in Stockholm. Oliveira is a founding member of the research platform Decolonising Design, and he holds a PhD from Berlin University of the Arts. In February 2020 he was awarded the second prize in the HASH Award by Akademie Schloss Solitude and ZKM Karlsruhe.

VENIERO RIZZARDI

A musicologist, he has taught at Ca' Foscari University of Venice and the Conservatory of Padua and is currently a guest lecturer at the Institute of Sonology at the Royal Conservatoire in The Hague. He has also taught at the University of Freiburg and IRCAM in Paris, in addition to giving seminars in the USA and across Europe. His research focuses on musical and sound technologies, in both their material and historical-cultural dimensions. He specializes in musical philology, genetic

analysis of compositional processes, critical editions, and the reconstruction of performance practices in historical electroacoustic music. He has published extensively on late 20th-century music, jazz, and recorded music, curating editions of works by Luigi Nono and Bruno Maderna, as well as studies on the RAI Studio di Fonologia in Milan and the music of Miles Davis. Founder of the Luigi Nono Archive, he is a member of international research groups, has organized conferences, and curated archival music publications. He is also active as an electroacoustic performer, sound director, and curator of music programs for the Centro d'Arte at the University of Padua.

FRANCESCA TAROCCO

She is Professor of Buddhist Studies and Chinese Religions and Director of the NICHE Centre for Environmental Humanities at Ca' Foscari University of Venice. Her research deals primarily with the cultural history of modern and contemporary Chinese Buddhism. Her publications include the monographs *The Cultural Practices of Modern Chinese Buddhism* (London: Routledge, 2007) and *Altar Modern. Buddhism, Technology and the Environment in Modern China* (forthcoming). Her recent articles include "Luminous Remains: On Jewels, Relics and Glass in Chinese Buddhism" (in Vanessa R. Sasson, ed., *Jewels, Jewelry, and Other Shiny Things in the Buddhist Imaginary*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2021) and "Animal Protection (husheng) and Ethical Eating Practices in Modern Chinese Buddhism," *Review of Religion and Chinese Society* (2023). Tarocco also writes for *Frieze* and other art journals.

POLITICA DELL'ASCOLTO

Ballad for a Tree, 2004.
Veduta della mostra *Sound + Vision*, Axel Vervoordt Kanal, Wijnegem (Antwerp); Ph Courtesy RAM Roma.
Il sassofonista Edoardo Marraffa esegue un assolo per un albero.

Aus Schlafes Bruder, 2006.
Sassofonista Edoardo Marraffa, 500 casse, 250 MP3 player, equipaggiamento elettronico, dimensioni ambientali. Veduta della mostra *Registres i hàbits. Màquina de temp / imatges d'espai*, Fundació Antoni Tàpies, Barcellona. Courtesy l'artista, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, Londra, Magazzino, Roma e Fundació Antoni Tàpies, Barcellona.
In una stanza vengono riprodotte in contemporanea 500 fonti audio diverse (tra cui discorsi, interviste, brani musicali, trasmissioni radio e tv). I 500 speaker, dietro pareti in lycra nera, simulano 4 speaker grandi quanto le pareti. Un musicista, Edoardo Marraffa, suona il sassofono all'interno della stanza improvvisando e dialogando con una unica voce che riesce a isolare dal frastuono, come se volesse confinare i suoi pensieri dal magma sonoro. L'opera è ispirata al libro di Robert Schneider, *Schlafes Bruder* (1992), in cui il protagonista, in preda a una allucinazione acustica, ode contemporaneamente tutti i suoni del mondo.

Audience for a Tree, 2016-2017.
Legno, ferro, lampada, 850 × 286 cm. Veduta della mostra *Habit-Co-Habit*, Pune Biennale, Sambhaji Park, Pune. Courtesy l'artista, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, Londra e Pune Biennale. Foto Jaykumar Nair.
Le gradinate di un'arena circolare metallica verniciata di rosso sono costruite intorno a un albero del Sambhaji Park, nella città di Pune in India. Il pubblico è invitato a entrare e usare lo spazio.

Black Circle Square, 2016.
Calcestruzzo, acqua, performer: Elmer Brückner (uomo delle pulizie), Florian Walter (musica), Jessie Porcher (danza), installazione permanente, serbatoio d'acqua di riserva per i vigili del fuoco di Castrop-Rauxel, 10,50 × 10,50 × 120 × 420 cm. Veduta della mostra *Emscherkunst 2016*. Courtesy collezione città di Hof Emscher-Auen, Castrop-Rauxel e l'artista. Foto Roman Mensing.
La pianta della piscina utilizzata come serbatoio d'acqua per il parco Castrop-Rauxel, in Germania, è tratta dal dipinto

Black Circle di Kazimir Malevič, ingrandito di dieci volte. Durante il giorno dell'inaugurazione è stata organizzata una performance in cui il clarinettista ha suonato, la nuotatrice ha ballato e il minatore è rimasto immobile, per poi pulire la superficie della struttura quando necessario. Malevič era un grande apologeta dell'acciaio, che veniva prodotto nell'area dove è situato il lavoro. Un quadro che da sdraiato diventa architettura, contenitore, teatro e mausoleo.

Double Shell, 2001-2003.
Performance. Perla scavata, custode. Veduta della mostra *Das lebendige Museum* presso MMK Museum für Moderne Kunst, Francoforte. Courtesy collezione MMK Museum für Moderne Kunst. Foto Axel Schneider.
Una perla di 9 mm svuotata del suo interno. Il custode dello spazio espositivo la stringe nel suo pugno e, quando lo desidera, la mostra a uno spettatore.

My Second Homage: to Cristina Campo, 2001.
Oro, alabastro, perla. Orecchino 35 × 10 mm, bicchiere 9 × 10 cm. Courtesy l'artista, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, Londra. Foto Ela Bialkowska, OKNOstudio.
Un paio di orecchini ricavati da due perle scavate. Due padiglioni auricolari aggiuntivi.

My Fifth Homage: to Attilio Maranzano, 2008.
Fusione in oro, 10 × 1,5 cm. Courtesy l'artista.
Due orecchini d'oro fusi a cera persa da due tappi per le orecchie in cera.

Music and Player, 2005.
Performance. Musée d'art Moderne Saint-Étienne Métropole, Saint-Priest-en-Jarez. Courtesy l'artista, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, Londra e Magazzino, Roma. Foto Yves Bresson.
In due stanze insonorizzate e adiacenti si trovano, rispettivamente, un trombettista e la campana del suo strumento che attraversa il muro tra le due stanze. Nella stanza dove suona il trombettista non si sente niente; nell'altra non si vede il trombettista ma si sente la musica.

Head n. 3 (Library), 1996-1997.
Impianto elettronico, casse audio, dimensioni ambientali. Veduta della mostra *Martin Creed e Massimo Bartolini*, British School at Rome, Roma.

Courtesy British School at Rome e l'artista. Foto Mimmo Capone.

Head n. 3 (Library), 1996-1997.
Impianto elettronico, casse audio, dimensioni ambientali. The Henry Moore Foundation, Leeds.
In una biblioteca preesistente un congegno attiva il suono di accensione del MacBook al passaggio delle persone, mentre la stanza si accende e si spegne con una luce che va da zero alla massima intensità con una dissolvenza di 14 secondi.

On Identikit, 2020.
Collezione di dischi di Luigi Ghirri, modello in gesso de *Lo Spirato* di Luciano Fabro, giradischi, impianto audio, dimensioni ambientali. Veduta della mostra *On Identikit*, CSAC Centro Studi e Archivio della Comunicazione Università di Parma, Abbazia di Valserena, Parma. Courtesy CSAC Centro Studi e Archivio della Comunicazione Università di Parma, l'artista, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, Londra. Foto Margherita Zazzero.
Nello spazio in cui è conservato il modello in gesso de *Lo Spirato* di Fabro, sono stati portati e suonati i dischi che sono il soggetto delle foto *Identikit* di Luigi Ghirri.

FIDUCIA NELLO SFONDO

Head n. 2 (Studio), 1997-1998.
Legno, vetroresina, lampada a ioduri metallici, tavolo pieghevole in legno, impianto audio, videoproiezione, 450 × 425 × 295 cm. Veduta della mostra *Seamless*, De Appel, Amsterdam. Courtesy collezione Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT, in prestito presso Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli (TO). Foto Attilio Maranzano.
Una stanza con gli angoli arrotondati, gialla, illuminata da una lampada a ioduri metallici, con i muri messi in vibrazione da un suono basso e con una porta per chiudersi dentro. All'interno, su un tavolo pieghevole in legno, è proiettato il salvaschermo del computer Stars. I visitatori entrano uno alla volta.

Head n. 7 (Garden), 1998.
Vetroresina, legno, piante, 1700 × 1050 × 350 cm. Veduta della mostra *Massimo Bartolini*, Casa Masaccio, San Giovanni Valdarno (AR). Courtesy Casa Masaccio, l'artista, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, Londra e Magazzino, Roma. Foto Attilio Maranzano.
Stanza con il soffitto sospeso sopra un giardino all'italiana all'interno

THE POLITICS OF LISTENING

Ballad for a Tree, 2004.
View of the exhibition *Sound + Vision*, Axel Vervoordt Kanal, Wijnegem (Antwerp); Ph Courtesy RAM Roma.
Saxophonist Edoardo Marraffa plays a solo for a tree.

Aus Schlafes Bruder, 2006.
Saxophonist Edoardo Marraffa, 500 speakers, 250 MP3 players, electric equipment, dimensions variable. Exhibition view *Registres i hàbits. Màquina de temp / imatges d'espai*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona. Courtesy the artist, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, London, Magazzino, Rome and Fundació Antoni Tàpies, Barcelona.
500 different audio tracks (including talks, interviews, music, radio and TV transmissions) are simultaneously played into a single room. The 500 speakers, set into the walls behind black lycra, appear as if they are four large speakers, each taking up an entire wall. Saxophonist Edoardo Marraffa plays inside the room, improvising and dialoguing with a single voice that is audible over the din as if trying to isolate his thoughts from the sonic chaos. The piece is inspired by Robert Schneider's book, *Schlafes Bruder* (1992), in which the protagonist suffers an acoustic hallucination and hears all of the sounds in the world at once.

Audience for a Tree, 2016-2017.
Metal, light, 850 × 286 cm. Exhibition view *Habit-Co-Habit*, Pune Biennale at Sambhaji Park, Pune. Courtesy the artist, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, London, and Pune Biennale. Photo: Jaykumar Nair.
A red, circular metal arena is built around a tree in Sambhaji Park in Pune, India. The public is invited to enter and use the structure.

Black Circle Square, 2016.
Concrete, water, performer: Elmer Brückner (custodian), Florian Walter (musician), Jessie Porcher (dancer), permanent installation, water reservoir reserved for use by Castrop-Rauxel fire brigade, 10.50 × 10.50 × 120 × 420 cm. Exhibition view *Emscherkunst 2016*. Courtesy City of Hof Emscher-Auen, Castrop-Rauxel collection and the artist. Photo: Roman Mensing.
The pool used as a reservoir for the Castrop-Rauxel park in Germany, and painted by Kazimir Malevich in *Black Circle*, is enlarged by a factor of ten. On the opening day, a performance was organized in which

a clarinetist played, a synchronized swimmer danced in the water, and a custodian (mine worker) remained seated, occasionally cleaning the structure's surface when necessary. Malevič was a great steel apologist, which was produced in the area where the work was installed. Bartolini's installation appears like a picture laid down, becoming an architecture, a container, a theater, a mausoleum.

Double Shell, 2001-2003.
Performance. Hollowed-out pearl, attendant. Exhibition view *Das lebendige Museum*, MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt. Courtesy MMK Museum für Moderne Kunst collection. Photo: Axel Schneider.
A 9mm pearl that's been hollowed out. The institution attendant holds a pearl in his hand and, when he wants to, shows it to a visitor.

My Second Homage: to Cristina Campo, 2001.
Gold, alabaster, pearl. Earring 35 × 10 mm, glass 9 × 10 cm. Courtesy the artist, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, London. Photo: Ela Bialkowska, OKNOstudio.
A pair of earrings made from two hollowed-out pearls. Two additional ear pads.

My Fifth Homage: to Attilio Maranzano, 2008.
Cast gold, 10 × 1.5 cm. Courtesy the artist.
Two gold earrings; casts of wax earplugs using the lost wax technique.

Music and Player, 2005.
Performance. Musée d'art Moderne Saint-Étienne Métropole, Saint-Priest-en-Jarez. Courtesy the artist, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, London and Magazzino, Rome. Photo: Yves Bresson.
In two sound-proofed, adjacent rooms, there is a trumpet player and the bell of his instrument, respectively, with the trumpet passing through the wall separating them. In the room where the trumpet player is, no music is audible, while in the other, the music can be listened to but the player is invisible.

Head n. 3 (Library), 1996-1997.
Electronic sound system, speakers, dimensions variable. Exhibition view *Martin Creed e Massimo Bartolini*, British School at Rome, Rome. Courtesy

British School at Rome and the artist. Photo: Mimmo Capone.

Head n. 3 (Library), 1996-1997.
Electronic sound system, speakers, dimensions variable. The Henry Moore Foundation, Leeds, Courtesy The Henry Moore Foundation, Leeds and the artist.
A device placed within an existing library creates the sound of a Macbook turning on whenever someone passes by, while the room's lights fade on and off, from complete darkness to maximum intensity over a 14-second interval.

On Identikit, 2020.
Luigi Ghirri's record collection, plaster cast model of Luciano Fabro's *Lo Spirato*, record player, sound system, dimensions variable. Exhibition view *On Identikit*, CSAC Centro Studi e Archivio della Comunicazione Università di Parma, Abbazia di Valserena, Parma. Courtesy CSAC Centro Studi e Archivio della Comunicazione Università di Parma, the artist, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, London. Photo: Margherita Zazzero.
Luigi Ghirri's record collection is played in the room where Fabro's plaster cast model for *Lo Spirato* is kept. The record collection was Ghirri's subject for his photographic series *Identikit*.

TRUSTING THE BACKGROUND

Head n. 2 (Studio), 1997-1998.
Courtesy collezione Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT, in prestito presso Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli (TO). Foto Attilio Maranzano.
Wood, fiberglass, iodide lamp, wooden folding table, sound system, projector, 450 × 425 × 295 cm. Exhibition view *Seamless*, De Appel, Amsterdam. Courtesy Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT collection, on loan at Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli (TO). Photo: Attilio Maranzano.
An iodide lamp illuminates a yellow room with rounded corners. Its walls vibrate from the sounds of bass playing and it has a single door that can be closed. Inside, the computer screensaver Stars is projected onto a wooden folding table. Visitors enter one at a time.

Head n. 7 (Garden), 1998.
Fiberglass, wood, plants, 1700 × 1050 × 350 cm. Casa Masaccio, San Giovanni Valdarno (AR). Courtesy Casa Masaccio, the artist, Massimo De Carlo, Frith

del quale si trovano piante diverse, contenute in strutture di legno le cui forme disegnano le geometrie del giardino.

Cezanne's Leave, 2000. Stampa fotografica su alluminio, 120 × 180 cm. Collezione Paolo e Alessandra Barillari, Roma. Courtesy l'artista e Magazzino, Roma.

Foto di un leccio caduto nel vano finestra dello studio dell'artista.

Senza titolo (Biella) / Untitled (Biella), 2003. Ferro, vetro, 220 × 120 × 70 cm ciascuno. Veduta della mostra *Arte pubblica in Italia: lo spazio delle relazioni*, Cittadellarte - Fondazione Pistoletto, Biella. Courtesy Fondazione Pistoletto, l'artista, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, Londra e Magazzino, Roma. Le finestre di uno spazio vengono estratte dal muro e ribaltate per formare dei tavoli. Il rumore del fuori pervade lo spazio, la temperatura si abbassa.

“O som também... / Senti risuonare anche le piante, i vegetali: la katáwa dalla linfa velenosa, la chambira che ci presta le sue foglie per fabbricare corde, il pan-de-árbol che chiamano pandisho, e l'alto makambo dalle grandi foglie e dai frutti come testa d'uomo, la ñejilla spinosa che cresce nelle zone paludose, il rugoso pashako, il machimango maleolente, la chimicúa i cui rami si spezzano al minimo soffio, il wakapú più solido dello stesso palosangre, l'itininga, il witino, la itahúba, il wikingu dagli aculei neri e quell'albero dritto che si chiama espintana, che quando cade può essere usato per sedercisi e parlare, e la wakapurána ottima per legna da ardere, e la chonta, cuore di alcune palme: la wasái, la cinámi, la pijuáyu, la hunguráwi. E l'hunguráwi il cui frutto espelle un'olio che fa crescere i capelli. E la wayúsa rampicante le cui foglie contengono un tonico potente che elimina la stanchezza. E il sapote dal frutto color verde scuro. E il tawari durissimo. E la shiringa, la shiringa, quel caucciú che senza volerlo ci ha portato tante disgrazie... E la quinilla, e il timaréo, e la shapája dai frutti oleosi, e la wiririma, e lo shebón gigantesco che ci offre le sue foglie per i tetti delle case, e quell'avorio vegetale che noi chiamiamo tágua, e il sitúlli, quel banano rarissimo dai grandi fiori rossi, e il wingu, arbusto il cui frutto diventa contenitore di bevande, detto tutúmo, e il pitajáy, la pona nera e dura, e l'aguaje immenso, e la andiroba, e il caimito dai frutti simli a seni d'adolescente, e la waqrapona, palma panciuta, e l'anona saporita, e il cashú che fuori è come mandorla ma dentro più dolce e succoso, e la apasharáma

la cui linfa serve per, conciare il cuoio, e il barbasco dalla radice velenosa, e il camucámu citrico, semiacquatico, e la capirona unica per fare legna e carbone, e la aripasa dal frutto schiacciato, scuro e rotondo che non si deve mangiare, e la cumala, e la punga, e la cumacéba, e la cashirimuwéna, e l'ashúri che protegge i denti dalla carie, e la catirima per i cui frutti alcuni pesci litigano e si divorano, e la bella cocona, e quel tubero che, si mangia crudo e che si chiama ashipa, e il pukaquiru dal cuore rosso, durissimo, e il punqúyu frondoso, fitto di foglie, sotto la cui ombra nessuno sopravvive perché espelle veleno dai suoi rami, e l'ancora più frondoso parinári dal frutto allungato e rosso che si chiama súpay-ocóte, culo-del-diavolo. E la lupuna, l'albero più grande di tutta l'Amazzonia, che sta sulle rive, con le sue ali immobili, bianche o rosse, adagiate sulla superficie della terra. E quell'altro che gocciola come grondaia d'inverno. E quell'altro ancora, nella parte più interna della selva, che si gonfia ed esplode come nella notte centinaia di proiettili, e il renaco più esteso di un bosco senza foglie e senza fiori, e il garaokatokasha che cura diversi tipi di cancro e ridà vigore agli arti che invecchiano, e il tamshi che ti difende dal freddo, e la coca che si usa con l'ayawaskha per divinare, e la kamalonga che serve per fare diagnosi, e la renakilla che distrae gli invalidi, e la wankawisacha che quarisce gli alcolizzati, e il chamáiro che aiuta a masticare la coca, e il tornillo-negro che galleggia sott'acqua, nei gracili fiumi più insidioso del succo di tohé, quando la luna è verde e la stagione è buona per abbattere il cedro senza spaccare la corteccia. E la paka che risuona simile a un tunnel sul bordo del fiume scomparso, e la zarzaparrilla che cura la sifilide, e la papaya verde che elimina la rogna e la parassitosi, le cui foglie avvolgono le carni più dure e le trasformano in teneri animaletti. E la wenáira dall'ombra velenosa come il succo del fiore del tohé. E il tohé che ti fa vedere i mondi di oggi e di domani che formano il nostro mondo. E la parapára, più nota come hiporuru, foglia che non perde mai la propria forma come se fosse di gomma, ostinata: tu la tagli dal gambo, la stoppicci, la pieghi, e subito ritorna com'era sul ramo, riprende sempre la sua forma, la sua grandezza, la grandezza e la forma delle sue due nascite, e non è per questo ma per i poteri che le vengono da lontano che la foglia di hiporuru sa restituire agli uomini il vigore sessuale. E la quina-quina che da secoli purifica le ferite infette. E la liana-del-morto, ayawaskha sacra, La Madre Della Voce Nell'Orecchio. Con l'ayawaskha, con l'oni xuma, se te lo meriti, puoi passare dal sogno alla realtà senza uscire dal sogno... E tante altre ancora, tutte hanno un suono. La abuta, stai ben attento, la abuta, albero di media grandezza la cui radice rossastra si fa bollire per ottenere

un liquido che, se bevuto, elimina, in pochi giorni, ogni traccia di zucchero dal sangue: scompaiono i diabetici. E la mariquita, metà innamorata e metà fiore, che sa solo aprirsi nell'ombra più assoluta. E la tzangapilla, arancione e grande, figlia unica, fiore che scotta più di un febbricitante. Tutte hanno un suono, come le pietre..., 2004.

Plexiglass tagliato a laser, 450 × 900 × 1,2 cm. Veduta della mostra *Território livre*, 26ª Bienal de São Paulo, Pavilhão Ciccillo Matarazzo, Parque de Ibirapuera, São Paulo. Courtesy Bienal de São Paulo, l'artista, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, Londra, e Magazzino, Roma. Foto São Paulo Art Biennial.

Una scritta ritagliata nella vetrata di Oscar Niemeyer del Pavilhão Ciccillo Matarazzo, tratta da *Las tres mitades de Ino Moxo y otros Brujos Amazónicos* (Le tre metà di Ino Moxo e altri maghi verdi), racconto di César Calvo. La scritta rende permeabile lo spazio al vento nel quale Ino Moxo sente gli alberi che descrive nel testo citato.

Caudu e fridu, 2018. Luminarie, tralicci in alluminio, 800 × 1500 × 450 cm. Veduta della mostra *Caudu e Fridu*, Palazzo Oneto di Sperlinga, Palermo. Courtesy Fondazione Volume, Roma, l'artista, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, Londra e Magazzino, Roma. Foto Ela Bialkowska, OKNOstudio. Una stanza affrescata di Palazzo Oneto è foderata dai telai delle luminarie siciliane spente. Un luogo che porta a una stanza dove un neon rosso scrive in siciliano antico: “caudu e fridu sentu ca mi pigla, I terzuri tremu li vvudella lu cori e l'alma m assottiglia” (Caldo e freddo sento che mi prende, la febbre mi fa tremare le budella, il cuore e l'anima m'assottiglia).

On the Rock, 2020. Bronzo e pastello a olio su tela, 47 × 7 × 45 cm, tela 30 × 20,5 × 2 cm, bronzo 29 × 9,5 × 6 cm. Courtesy l'artista e Massimo De Carlo. Foto Alessandro Zambianchi.

On the Rock, 2020. bronzo e pastello a olio su tela, 30 × 6 × 42 cm, tela 30 × 20,5 × 2 cm, bronzo 25 × 9,5 × 6 cm. Courtesy l'artista e Massimo De Carlo. Foto Alessandro Zambianchi.

Una roccia di bronzo sostiene un quadro che raffigura un paesaggio.

Street Gallery, London and Magazzino, Rome. Photo: Attilio Maranzano.

A room with a curved ceiling panel hanging above an indoor Italian garden with a variety of plants placed in wooden, geometric beds.

Cezanne's Leave, 2000. Photographic print on aluminum, 120 × 180 cm. Paolo and Alessandra Barillari Collection, Rome. Courtesy the artist and Magazzino, Rome.

Photo of a fallen holm oak tree in the window well of the artist's studio.

Senza titolo (Biella) / Untitled (Biella), 2003. Metal, glass, 220 × 120 × 70 cm each. Exhibition view *Arte pubblica in Italia: lo spazio delle relazioni*, Cittadellarte - Fondazione Pistoletto, Biella. Courtesy Fondazione Pistoletto, the artist, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, London and Magazzino, Rome.

The windows of a space are pulled out of the wall and flipped over to form tables. The noise from outside pervades the space, the temperature drops.

O som também... / One can hear even the plants reverberate, the vegetation: the katáwa with its poisonous sap, the chambira that lends us its leaves to make rope, the pan-de-árbol that we call pandisho, and the tall makambo with its large leaves and fruit shaped like human heads, the thorny ñejilla that grows in swamp areas, the wrinkled pashako, the malodorous machimango, the chimicúa, whose branches snap at the slightest breeze, the wakapú, more solid than even the palosangre, the itiniga, the witino, the itahúba, the wikingu with the black thorns and that straight tree known as espintana, which, when it falls, may be used to sit upon to talk, and the wakapurána, perfect for firewood, and the chonta, the heart of some palm trees: the wasái, the cinámi, the pijuáyu, the hunguráwi. And the hunguráwi, the fruit of which expels an oil that makes hair grow. And the wayúsa, a creeper, the leaves of which contain a potent tonic that dispels fatigue. And the sapote with the dark green fruit. And the supremely hard tawarí. And the shiringa, rubber, that without wanting to, brought such disaster... And the quinilla, and the timaréo, and the shapája with its oily fruit, and the wiririma, and the gigantic shebón that offers its leaves for the roofs of houses and the vegetative ivory that we call tágua, and the sitúlli, that rare banana tree with the large red flowers, and the wingu, a shrub whose fruit becomes drink containers, known as tutúmo, and the pitajáy, the hard, black pona, and the immense aguaje, the

andiroba, and the caimito of similar fruit shaped like adolescent breasts and the waqrapona, a fat bellied palm and the tasty anona and the cashú that outside is like almond although inside, it is sweeter and juicier, and the apasharáma, the fibre of which serves to treat leather, and the barbasco of the poisonous roots, and the citric, semiaquatic camucámu and the capirona, unique for firewood and charcoal, and the aripasa which bears dark, round, squashed fruit that one mustn't eat, and the cumala and the punga, and the cumacéba, and the cashirimuwéna, and the ashúri that protects teeth from decay and the catirima, the fruits of which some fish fight for and devour one another, and the lovely cocona, and that tuber that one eats raw called ashipa, and the pukaquiru with the extremely hard, red heart, and the foliate punqúyu, thick with leaves, under the shade of which, no-one survives the poison it expels from its branches and the even more densely foliated parinári with its long, red fruit called súpay-ocóte, seat of the devil. And the lupuna, the largest tree in all the amazon, that grows on the banks with its red and white wings resting, immobile on the earth's surface. And the other that drips like winter's gutter. And the other, even deeper in the forest, that swells and explodes like hundreds of projectiles in the night, and the renaco, more vast than a wood without leaves or flowers, and the garaokatokasha that cures various types of cancer and restores vigour to aging limbs, and the tamshi that protects you from the cold, and the coca that is used, together with the ayawaskha for divination and the kamalonga that serves for diagnosis, and the renakilla that diverts invalids, and the wankawisacha that cures alcoholics, and the chamáiro that aids in chewing coca, and the tornillo-negro, more insidious than the juice of tohé, floats under water in the graceful rivers, when the moon is young and the season is right for felling the cedar without splitting the bark. And the paka that echoes like a tunnel on the edge of a river that has disappeared, and the zarzaparrilla that cures syphilis, and the green papaya which eliminates scabs and parasitization, the leaves of which are wrapped around the toughest of meats, transforming them into tender little animals. And the wenáira with its poisonous shade like the nectar of a tohé flower. And the tohé that makes you see the worlds of today and tomorrow that make up our world. And the para-pára, better known as the hiporúru, a leaf which never loses its shape, as though made of rubber, obstinate: you cut it from the stalk, crumple it, fold it and it instantly returns to the way it was on the branch, immediately resuming its shape, its greatness, the greatness and the form of its two births, and it is not for this but for the powers that come to it from far

that the hiporúru leaf is able to restore sexual vigour to man. And the quina-quina that for centuries has purified infected wounds. And the liana-of-the-dead, the sacred ayawaskha, The Mother of The Voice in The Ear. With ayawaskha, with the oni xuma, if you deserve it, you may go from a dream state to reality without leaving the dream. . . . And many more, all with a sound. The abuta, make no mistake, the abuta, a medium sized tree whose reddish roots may be boiled to obtain a liquid which, if drunk, eliminates within days, any trace of sugar in the blood: diabetics disappear. And the mariquita, half in love and half flower, that will only bloom in absolute shadow. And the tzangapilla, large and orange, an only daughter, the flower of which burns more than a fever. All have a sound, like stones..., 2004.

Laser cut plexiglass, 450 × 900 × 1.2 cm. Exhibition view *Território livre*, 26ª Bienal de São Paulo, Pavilhão Ciccillo Matarazzo, Parque de Ibirapuera, São Paulo. Courtesy Bienal de São Paulo, the artist, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, London and Magazzino, Rome. Photo: São Paulo Art Biennial.

A quotation from César Calvo Las tres mitades de Ino Moxo y otros Brujos Amazónicos (The Three Halves of Ino Moxo, Teachings of the Wizard of the Upper Amazon), cut into the glass of Oscar Niemeyer's Pavilhão Ciccillo Matarazzo. The laser-cut script renders the space permeable to the wind, a reference to the quoted text in which Ino Moxo hears the trees.

Caudu e fridu, 2018. Luminaries, aluminum lattice, 800 × 1500 × 450 cm. Veduta della mostra *Caudu e Fridu*, Palazzo Oneto di Sperlinga, Palermo. Courtesy Fondazione Volume, Rome, the artist, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, London and Magazzino, Rome. Photo: Ela Bialkowska, OKNOstudio.

A frescoed room in Palazzo Oneto is lined with a lattice of Sicilian luminaries which are turned off. In the adjacent room one finds a red neon script in ancient sicilian language: “caudu e fridu sentu ca mi pigla, I terzuri tremu li vvudella lu cori e l'alma m assottiglia” (Hot and cold I feel it taking me, the fever makes my guts shiver, my heart and soul are thinning).

On the Rock, 2020. Bronze and oil pastel on canvas, 47 × 7 × 45 cm, canvas 30 × 20.5 × 2 cm, bronze 29 × 9.5 × 6. Courtesy the artist and Massimo De Carlo. Photo: Alessandro Zambianchi.

Rugiada / Dew, 2023.
Vernice micalizzata su pannello in alluminio alveolare, rugiada sintetica, 215 × 150 cm ciascuna. Courtesy l'artista e Massimo De Carlo. Foto Alessandro Zambianchi.

Un supporto di alluminio viene dipinto con colori cangianti che mutano a seconda della posizione dello spettatore. Anche una rugiada sintetica sulla superficie della pittura muta al fondersi delle gocce tra loro.

Disegno di Alberi / Drawing of Trees, 2022.
Inchiostro su carta, 150 × 200 cm. Collezione Valeriano D'Urbano. Courtesy Massimo De Carlo. Foto Lorenzo Lessi.

Nelle pieghe di un foglio, che è stato preventivamente e casualmente piegato e dispiegato, vengono disegnati degli alberi così come appaiono in quel momento nel giardino dell'artista.

Aiuole (Moenchengladbach) / Flowerbed (Moenchengladbach), 2003.
Performance al Museum Abteiberg, Mönchengladbach. Foto Albercht Fuchs.

Un gruppo di performer sdraiati al suolo forma un quadrato che racchiude il terreno che sta sotto al museo nella stanza degli *8 Graue Bilder* di Gerhard Richter.

Anna Aiuola / Anna Flowerbed, 1997.
Performance e stampa fotografica su Ilford CPM-1M montata su alluminio, 100 × 70 cm. Courtesy l'artista.

Anna sdraiata al suolo con i suoi arti forma delle figure chiuse che ospitano piante come l'aiuola di un giardino all'italiana.

Ballad for Ten Trees, 2024.
Performance, Parco Internazionale di Scultura di Villa Fürstenberg, Mestre (VE). Courtesy l'artista e Banca Ifis. Foto Agostino Osio / Alto Piano.

Dieci sassofonisti eseguono dieci assoli per dieci diversi alberi di un grande giardino/parco. Lo spettatore è libero di muoversi all'interno del giardino/parco e di ascoltare suoni sempre diversi e diverse possibili associazioni tra queste sonorità.

MEDITAZIONE IN-AZIONE

Senza titolo (Angolo) / Untitled (Corner), 1995.
Stampa a colori su alluminio, 120 × 180 cm 100 × 150cm e 50 × 75 cm. Collezione Sandretto Re

Rebaudengo, Torino. Courtesy l'artista, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, Londra e Magazzino, Roma. Foto dell'artista che immerge il corpo nel terreno come a imitare un angolo.

Senza titolo (Casa Sorace) / Untitled (Casa Sorace), 1993.
Legno, piastrelle in gres, 1520 × 630 × 57 cm. Vista della mostra a Casa Sorace, Firenze. Courtesy l'artista. Foto Carlo Fei.

Il pavimento di una stanza viene rialzato di 57 cm, mentre i mobili che l'arredano vengono lasciati nelle posizioni originali. Sotto il pavimento viene creato un percorso per muoversi nelle diverse parti della stanza.

Bedside Wave, 2002.
Acciaio inox, motore, letto, acqua, abat-jour. Letto 180 × 75 × 40 cm, piscina 120 × 120 × 40 cm. Veduta della mostra *Massimo Bartolini / Wiebke Siem*, Frith Street Gallery, Londra. Foto David Morgan.

Un comodino di un misero letto trasformato in una vasca con un'onda conica in continuo movimento.

Hagoromo, 2005.
Performance. Pozzo, telo in pvc, acqua, danza Elena Dragone. Veduta della mostra *Mysliwska*, Galleria Gentili, Montecatini Terme (PT). Courtesy l'artista, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, Londra e Magazzino, Roma. Foto Attilio Maranzano.

All'interno di un antico pozzo foderato di pvc nero, una nuotatrice di sincronizzato esegue una danza, ispirata alla storia di *Hagoromo* (Le ali), un testo classico del teatro Nō. È la storia di un pescatore che ruba le ali a un angelo che sta facendo il bagno nel fiume, il quale, per riaverle, deve eseguire una danza.

Until it Breaks, 2008.
Inchiostro su carta, 150 × 159,5 cm. Courtesy Frith Street Gallery, Londra. Foto Ben Westoby.

Con l'ausilio di ingranaggi costruiti *ad hoc*, su un foglio di carta vengono continuamente tracciati a china degli ipotrocoidi, fino a che, laddove ci sono troppi intrecci di linee, la carta non si rompe e il disegno cessa.

Loco tondo, 2020.
Inchiostro su carta, 125 × 125 cm. Courtesy l'artista e Massimo De Carlo. Foto Lorenzo Lessi.

Un disegno di cerchi concentrici che richiama al “Loco tondo” che è una

definizione usata da Dante Alighieri per indicare l'inferno.

Dust Chaser, 2016.
Acquaforte 76 × 111,5 cm. Courtesy Frith Street Gallery, Londra e Obra Poligrafa, Barcellona. Edizione di 20.

Acquaforte di un disegno di polvere e peli del feltro di protezione presenti nel retro di una acquaforte appena uscita dal torchio.

Apocalisse / Apocalypse, 2010.
Performance. Tavola dipinta a tempera di Piero di Giovanni detto Lorenzo Monaco, vaso in plastica, fiori freschi, performer. Veduta della mostra *Alla maniera d'oggi*, Galleria dell'Accademia, Firenze. Courtesy l'artista e BASE progetti per l'arte, Firenze. Foto Carlo Cantini.

Tutti i giorni Arianna Pieri porta dei fiori freschi a un San Giovanni solitario dipinto da Lorenzo Monaco, alla Galleria dell'Accademia di Firenze.

Kwatz!, 1997-1998.
Pennarello su marmo rosa del Portogallo, 30 × 100 × 20 cm. Veduta della mostra *Viali Kwatz!*, Massimo De Carlo, Milano. Courtesy l'artista e Massimo De Carlo.

Un gradino preesistente è stato ricoperto da un gradino di marmo con la tag “Kwatz!”.

Revolutionary Monk, 2005.
Ferro, motore elettrico, legno, bronzo, 133 × 44 × 44 cm. Veduta della mostra *Massimo Bartolini*, Cappella Rucellai, Sacello del Santo Sepolcro, Museo Marino Marini, Firenze. Courtesy l'artista e Massimo De Carlo. Foto Dario Lasagni.

Questa scultura in bronzo è un calco di una versione originale birmana del diciannovesimo secolo in teak. Raffigura un monaco in preghiera, colto nella posizione tipica del bodhisattva, non perfettamente simmetrico. Il moto rivoluzionario descrive il movimento della Terra attorno al Sole, ma è anche una definizione per descrivere un moto di cambiamento sociale.

Pensive Bodhisattva, 2017-2018.
Ferro, bronzo, 500 × 500 × 250 cm. Veduta della mostra *Atlante Occidentale, Daniele Del Giudice, Einaudi Tascabili, 1998, pag 78*, Magazzino, Roma. Courtesy Magazzino. Foto Giorgio Benni.

Da una colonna metallica bianca, sostenuta da quattro piedi metallici della stessa dimensione della colonna, che si riferiscono agli assi

On the Rock, 2020.
Bronze and oil pastel on canvas, 30 × 6 × 42 cm, canvas 30 × 20.5 × 2 cm, bronze 25 × 9.5 × 6 cm. Courtesy the artist and Massimo De Carlo. Photo: Alessandro Zambianchi.

A bronze rock supports a painting of a landscape.

Rugiada / Dew, 2023.
Iridescent paint on aluminum honeycomb panel, synthetic dew, 215 × 150 cm each. Courtesy the artist and Massimo De Carlo. Photo: Alessandro Zambianchi.

An aluminum panel painted with iridescent paint whose colors shift as the viewer changes position in front of the work. The synthetic dew drops on the painted surface also shift and melt into one another.

Disegno di Alberi / Drawing of Trees, 2022.
Ink on paper, 150 × 200 cm. Valeriano D'Urbano Collection. Courtesy Massimo De Carlo. Photo: Lorenzo Lessi.

Bartolini drew trees from his garden as they appeared in front of him within the folds of a sheet of paper which he had already folded and unfolded haphazardly.

Aiuole (Moenchengladbach) / Flowerbed (Moenchengladbach), 2003.
Performance al Museum Abteiberg, Mönchengladbach. Photo: Albercht Fuchs.

A group of performers lying on the ground forms a square enclosing the ground beneath the museum in Gerhard Richter's Room of the *8 Graue Bilder*.

Anna Aiuola / Anna Flowerbed, 1997.
Performance and photographic print on Ilford CPM-1M mounted on aluminum, 100 × 70 cm. Courtesy the artist.

Anna lying on the ground with her limbs forming closed figures with plants like the flower bed of an Italian garden.

Ballad for Ten Trees, 2024.
Performance, Villa Fürstenberg International Sculpture Park, Mestre (VE). Courtesy the artist and Banca Ifis. Photo: Agostino Osio / Alto Piano.

Ten saxophonists perform ten solos for ten different trees in the garden. The audience is free to move around the garden/park and listen to ever-changing sounds and different possible associations between these sounds.

MEDITATION IN-ACTION

Senza titolo (Angolo) / Untitled (Corner), 1995.
Color print on aluminum, 120 × 180 cm, 100 × 150cm, and 50 × 75 cm. Sandretto Re Rebaudengo Collection, Turin. Courtesy the artist, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, London and Magazzino, Rome.

A photograph of the artist's body immersed in the earth, imitating a corner.

Senza titolo (Casa Sorace) / Untitled (Casa Sorace), 1993.
Wood, ceramic floor tiles, 1520 × 630 × 57 cm. Exhibition view at Casa Sorace, Florence. Courtesy the artist. Photo: Carlo Fei.

The floor of a room is raised 57 cm around the furniture which remains in its original position. A space is left beneath the floor to allow viewers to move throughout different parts of the room.

Bedside Wave, 2002.
Inox steel, motor, bed, water, lamp. Bed 180 × 75 × 40 cm, pool 120 × 120 × 40 cm. Exhibition view *Massimo Bartolini / Wiebke Siem*, Frith Street Gallery, London. Photo: David Morgan.

The bedside table of a sad, disheveled bed has been turned into a round tank with a conical wave continuously moving inside it.

Hagoromo, 2005.
Performance. Pozzo, telo in pvc, acqua, danza Elena Dragone. Veduta della mostra *Mysliwska*, Galleria Gentili, Montecatini Terme (PT). Courtesy l'artista, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, Londra e Magazzino, Roma. Foto: Attilio Maranzano.

A synchronized swimmer dances inside an ancient well that has been lined with black PVC; the choreography is inspired by the story of *Hagoromo* (The Wings), a classic piece of Japanese Nō theater. The story describes a fisherman who steals the feathers of an angel-like deity as she bathes in the river. To have them returned, she must dance for him.

Until it Breaks, 2008.
Ink on paper, 150 × 159.5 cm. Courtesy Frith Street Gallery, London. Photo: Ben Westoby.

Using a set of gears organized ad hoc, Bartolini continuously traces a series of hypotrochoids in ink until the paper finally breaks where there have been too many intersecting lines, at which point the drawing is finished.

Loco tondo, 2020.
Ink on paper, 125 × 125 cm. Courtesy the artist and Massimo De Carlo. Photo: Lorenzo Lessi.

A design of concentric circles that recalls the ‘Loco tondo’ which is a definition used by Dante Alighieri to indicate hell.

Dust Chaser, 2016.
Etching 76 × 111.5 cm Courtesy Frith Street Gallery, and Obra Poligrafa. Edition of 20.

Etching of drawing of dust and fibers from the protective felt of the engraving press found on the back of an etching just off the press.

Apocalisse / Apocalypse, 2010.
Performance. Tempera on board by Piero di Giovanni known as Lorenzo Monaco, plastic vase, fresh flowers, performer. Exhibition view *Alla maniera d'oggi*, Galleria dell'Accademia, Florence. Courtesy the artist and BASE progetti per l'arte, Florence. Photo: Carlo Cantini.

For the duration of the exhibition, every day Arianna Pieri brings fresh flowers to a portrait of San Giovanni by Lorenzo Monaco at the Galleria dell'Accademia in Florence.

Kwatz!, 1997-1998.
Marker on pink Portuguese marble, 30 × 100 × 20 cm. Exhibition view *Viali Kwatz!*, Massimo De Carlo, Milan. Courtesy the artist and Massimo De Carlo.

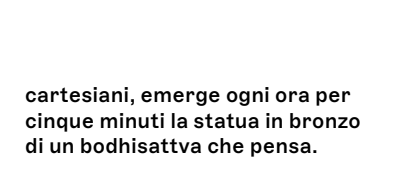
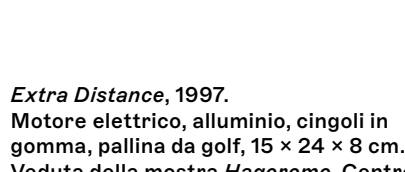
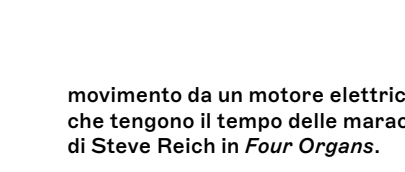
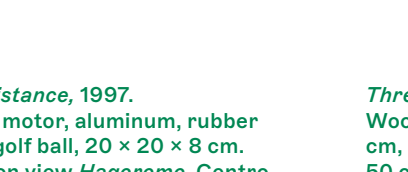
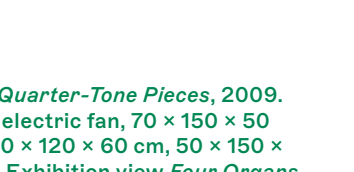
An existing stair is covered with a marble step tagged “Kwatz! “.

Revolutionary Monk, 2005.
Metal, electric motor, wood, bronze, 133 × 44 × 44 cm. Exhibition view *Massimo Bartolini*, Rucellai Chapel, Chapel of the Holy Sepulcher, Museo Marino Marini, Florence. Courtesy the artist and Massimo De Carlo. Photo: Dario Lasagni.

This bronze sculpture is cast of an original, 19th-century, Burmese version in teak. The form is a praying monk in the kneeling position, typical of the bodhisattva, and slightly asymmetrical. The circular motion recalls the revolution of the earth around the sun but also signifies a movement for social change.

Pensive Bodhisattva, 2017-2018.
Metal, bronze, 500 × 500 × 250 cm. Exhibition view *Atlante Occidentale, Daniele Del Giudice, Einaudi Tascabili, 1998, pag. 78*, Magazzino, Rome. Courtesy Magazzino. Ph: Giorgio Benni.

Every hour, for five minutes, a statue of a pensive bodhisattva emerges

						
cartesiani, emerge ogni ora per cinque minuti la statua in bronzo di un bodhisattva che pensa.	<i>Extra Distance</i> , 1997. Motore elettrico, alluminio, cingoli in gomma, pallina da golf, 15 × 24 × 8 cm. Veduta della mostra <i>Hagoromo</i> , Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato. Courtesy l'artista, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, Londra e Magazzino, Roma. Foto Ela Bialkowska, OKNOstudio.	movimento da un motore elettrico che tengono il tempo delle maracas di Steve Reich in <i>Four Organs</i> .		from the top of a white, metallic column which is supported by four metal feet of the same dimension that recall the cartesian axes.	<i>Extra Distance</i> , 1997. Electric motor, aluminum, rubber tracks, golf ball, 20 × 20 × 8 cm. Exhibition view <i>Hagoromo</i> , Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato. Courtesy the artist, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, London and Magazzino, Rome. Photo: Ela Bialkowska, OKNOstudio.	<i>Three Quarter-Tone Pieces</i> , 2009. Wood, electric fan, 70 × 150 × 50 cm, 240 × 120 × 60 cm, 50 × 150 × 50 cm. Exhibition view <i>Four Organs</i> , Fondazione Merz, Turin. Museo MAXXI Collection, Roma. Courtesy the artist, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, London and Magazzino, Rome. Photo: Renato Ghiazza.
FAI PER ME				WHAT YOU DO FOR ME		
<i>Senza titolo (Onda) / Untitled (Wave)</i> , 1997-2001. Piscina in vetroresina, motore, acqua, orzo, 400 × 700 × 1100 cm. Veduta dell'installazione presso MoMA PS1, New York. Courtesy Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, Londra, Magazzino, Roma e D'Amelio Gallery, New York. Foto Nicolas Bellwald.	<i>Man and Fountain</i> , 2001. Performance. Performer, motore, acqua, acciaio, gomma, transponder, 115 × 80 × 103 cm. Veduta della mostra <i>Sonsbeek 9: Locus Focus</i> , Sonsbeek Park, Arnhem. Courtesy l'artista, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, Londra e Magazzino, Roma.	<i>Three Quarter-Tone Pieces</i> , 2009. Legno, elettroventilatore, 70 × 150 × 50 cm, 240 × 120 × 60 cm, 50 × 150 × 50 cm. Veduta della mostra <i>Four Organs</i> , Fondazione Merz, Torino. Collezione Museo MAXXI, Roma. Courtesy l'artista, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, Londra e Magazzino, Roma. Foto Renato Ghiazza.	<i>Afterheart</i> , 2012. Legno, somiere, ruota dentata, ventilatore, 265 × 265 × 112 cm. Veduta della mostra <i>Afterheart</i> , Frith Street Gallery, Londra. Collezione National Gallery of Canada, Ottawa. Courtesy l'artista e Frith Street Gallery, Londra. Foto Steve White.	<i>Senza titolo (Onda) / Untitled (Wave)</i> , 1997-2001. Fiberglass swimming pool, motor, water, barley, 400 × 700 × 1100 cm. Installation view at MoMA PS1, New York. Courtesy Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, London, Magazzino, Rome and D'Amelio Gallery, New York. Photo: Nicolas Bellwald.	<i>Organs</i> , 2007-2008. Iron scaffold, cast iron clamps, swell box, cam wheel, fan, 725 × 670 × 200 cm. Exhibition view <i>Organs</i> , Massimo De Carlo, Milan. Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear Collection, Cáceres. Courtesy Massimo De Carlo. Photo: Marco Evangelista.	<i>Afterheart</i> , 2012. Wood, electric fan, 70 × 150 × 50 cm, 240 × 120 × 60 cm, 50 × 150 × 50 cm. Exhibition view <i>Four Organs</i> , Fondazione Merz, Turin. Museo MAXXI Collection, Roma. Courtesy the artist, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, London and Magazzino, Rome. Photo: Renato Ghiazza.
<i>Senza titolo (Onda) / Untitled (Wave)</i> , 1997-2012. Piscina in vetroresina, motore, acqua, orzo, 400 × 700 × 1100 cm. Veduta della mostra dOCUMENTA (13), Kassel. Courtesy Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, Londra, Magazzino, Roma e D'Amelio Gallery, New York.	<i>Organs</i> , 2007-2008. Ponteggio in ferro, morsetti in ghisa, somiere, ruota a cammes, ventilatore, 725 × 670 × 200 cm. Veduta della mostra <i>Organs</i> , Massimo De Carlo, Milano. Collezione Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear, Cáceres. Courtesy Massimo De Carlo. Foto Marco Evangelista.	<i>Three Quarter-Tone Pieces</i> , 2009. Legno, elettroventilatore, 70 × 150 × 50 cm, 240 × 120 × 60 cm, 50 × 150 × 50 cm. Veduta della mostra <i>Four Organs</i> , Fondazione Merz, Torino. Collezione Museo MAXXI, Roma. Courtesy l'artista, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, Londra e Magazzino, Roma. Foto Renato Ghiazza.	<i>Afterheart</i> , 2012. Legno, somiere, ruota dentata, ventilatore, 265 × 265 × 112 cm. Veduta della mostra <i>Afterheart</i> , Frith Street Gallery, Londra. Collezione National Gallery of Canada, Ottawa. Courtesy l'artista e Frith Street Gallery, Londra. Foto Steve White.	<i>Senza titolo (Onda) / Untitled (Wave)</i> , 1997-2012. Fiberglass swimming pool, motor, water, barley, 400 × 700 × 1100 cm. Exhibition view dOCUMENTA (13), Kassel. Courtesy Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, London, Magazzino, Rome and D'Amelio Gallery, New York.	<i>Organs</i> , 2007-2008. Ponteggio in ferro, morsetti in ghisa, somiere, ruota a cammes, ventilatore, 725 × 670 × 200 cm. Exhibition view <i>Organs</i> , Massimo De Carlo, Milan. Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear Collection, Cáceres. Courtesy Massimo De Carlo. Photo: Marco Evangelista.	<i>Afterheart</i> , 2012. Wood, wind-chest, barrel organ, fan, 265 × 265 × 112 cm. Exhibition view <i>Afterheart</i> , Frith Street Gallery, London. National Gallery of Canada Collection, Ottawa. Courtesy the artist and Frith Street Gallery, London. Photo: Steve White.
<i>Buongiorno / Good Morning</i> , 2000. Trapani, legno, nocciole, tubi in PVC, motore elettrico, cinghia, 40 × 160 × 60 cm. Veduta della mostra <i>Massimo Bartolini</i> , Massimo De Carlo, Milano. Courtesy l'artista e Massimo De Carlo. Foto Studio Blu.	<i>Organs</i> , 2007-2008. Ponteggio in ferro, morsetti in ghisa, somiere, ruota a cammes, ventilatore, 725 × 670 × 200 cm. Veduta della mostra <i>Organs</i> , Massimo De Carlo, Milano. Collezione Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear, Cáceres. Courtesy Massimo De Carlo. Foto Marco Evangelista.	<i>Three Quarter-Tone Pieces</i> , 2009. Legno, elettroventilatore, 70 × 150 × 50 cm, 240 × 120 × 60 cm, 50 × 150 × 50 cm. Veduta della mostra <i>Four Organs</i> , Fondazione Merz, Torino. Collezione Museo MAXXI, Roma. Courtesy l'artista, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, Londra e Magazzino, Roma. Foto Renato Ghiazza.	<i>Afterheart</i> , 2012. Legno, somiere, ruota dentata, ventilatore, 265 × 265 × 112 cm. Veduta della mostra <i>Afterheart</i> , Frith Street Gallery, Londra. Collezione National Gallery of Canada, Ottawa. Courtesy l'artista e Frith Street Gallery, Londra. Foto Steve White.	<i>Senza titolo (Onda) / Untitled (Wave)</i> , 1997-2012. Fiberglass swimming pool, motor, water, barley, 400 × 700 × 1100 cm. Exhibition view dOCUMENTA (13), Kassel. Courtesy Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, London, Magazzino, Rome and D'Amelio Gallery, New York.	<i>Organs</i> , 2007-2008. Ponteggio in ferro, morsetti in ghisa, somiere, ruota a cammes, ventilatore, 725 × 670 × 200 cm. Exhibition view <i>Organs</i> , Massimo De Carlo, Milan. Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear Collection, Cáceres. Courtesy Massimo De Carlo. Photo: Marco Evangelista.	<i>Afterheart</i> , 2012. Legno, somiere, ruota dentata, ventilatore, 265 × 265 × 112 cm. Exhibition view <i>Afterheart</i> , Frith Street Gallery, Londra. Collezione National Gallery of Canada Collection, Ottawa. Courtesy the artist and Frith Street Gallery, London. Photo: Steve White.
<i>Senza titolo (Onda) / Untitled (Wave)</i> , 1997-2012. Piscina in vetroresina, motore, acqua, orzo, 400 × 700 × 1100 cm. Veduta della mostra dOCUMENTA (13), Kassel. Courtesy Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, Londra, Magazzino, Roma e D'Amelio Gallery, New York.	<i>Organs</i> , 2007-2008. Ponteggio in ferro, morsetti in ghisa, somiere, ruota a cammes, ventilatore, 725 × 670 × 200 cm. Veduta della mostra <i>Organs</i> , Massimo De Carlo, Milano. Collezione Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear, Cáceres. Courtesy Massimo De Carlo. Foto Marco Evangelista.	<i>Three Quarter-Tone Pieces</i> , 2009. Legno, elettroventilatore, 70 × 150 × 50 cm, 240 × 120 × 60 cm, 50 × 150 × 50 cm. Veduta della mostra <i>Four Organs</i> , Fondazione Merz, Torino. Collezione Museo MAXXI, Roma. Courtesy l'artista, Massimo De Carlo, Frith Street Gallery, Londra e Magazzino, Roma. Foto Renato Ghiazza.	<i>Afterheart</i>			

Tutti i testi sono originali e appositamente commissionati per questa pubblicazione, eccetto:

p. 30
Lucia Farinati e Claudia Firth
LA FORZA DELL'ASCOLTO: PRELUDIO
Testo rieditato, estratto da: Lucia Farinati, Claudia Firth, *The Force of Listening*, Errant Bodies Press, Berlino 2017.

p. 68
Chandra Candiani
I SUONI DEL MONDO. LE VOCI
Testo estratto da: *Il silenzio è cosa viva. L'arte della meditazione*, Einaudi, Torino 2018, pp. 100-105.
© 2018 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino.

p. 110
Sara Mikolai
SUL SUONO DEGLI ALBERI E I CAMBI DI PELLE
Testo rieditato, estratto da: Sara Mikolai, “Listening – sound narratives of a dance”, in *Many Forms of Learning*, Year Four, Iceland University of the Arts, Reykjavík 2020; Brandon LaBelle (a cura di), *Listening Biennial/Reader*, Errant Bodies Press, Berlino 2021, pp. 20-41.

p. 138
Federico Luisetti
LE MACCHINAZIONI DI ATHANASIUS KIRCHER
Testo estratto da: Federico Luisetti, “Le macchinazioni di Athanasius Kircher”, in Federico Vercellone e Alessandro Bertinetto (a cura di), *Athanasius Kircher. L'idea di scienza universale*, Mimesis, Milano 2007, pp. 203-205.

All the texts are original and commissioned for this publication, except for:

p. 31
Lucia Farinati and Claudia Firth
THE FORCE OF LISTENING: PRELUDE
Edited excerpt from: Lucia Farinati and Claudia Firth, *The Force of Listening* (Berlin: Errant Bodies Press, 2017).

p. 69
Chandra Candiani
THE SOUNDS OF THE WORLD. THE VOICES
Excerpt from: *Il silenzio è cosa viva. L'arte della meditazione* (Turin: Einaudi, 2018), 100-105.
© 2018 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino.

p. 111
Sara Mikolai
ON SOUNDS OF TREES AND TRANSFORMING SKINS
Edited excerpt from: Sara Mikolai, “Listening – sound narratives of a dance,” in *Many Forms of Learning*, Year Four, Iceland University of the Arts, Reykjavík 2020; Brandon LaBelle, ed., *Listening Biennial/Reader* (Berlin: Errant Bodies Press, 2021), 20-41.

p. 139
Federico Luisetti
THE MACHINATIONS OF ATHANASIUS KIRCHER
Excerpt from: Federico Luisetti’s, “Le macchinazioni di Athanasius Kircher,” in Federico Vercellone and Alessandro Bertinetto, eds., *Athanasius Kircher, L'idea di scienza universale* (Milan: Mimesis, 2007), 203-205.

**Ministero della Cultura /
Ministry of Culture**

Ministro della Cultura /
Minister of Culture
Alessandro Giuli

Sottosegretari di Stato /
Under Secretaries of State
Lucia Borgonzoni,
Gianmarco Mazzi

Capo di Gabinetto /
Head of Cabinet
Valentina Gemignani

Capo del Dipartimento per le
Attività Culturali / *Head of the
Department of Cultural Activities*
Mario Turetta

Capo Ufficio stampa e
comunicazione / *Head of Press
office and communication*
Andrea Petrella

**Direzione Generale Creatività
Contemporanea / Directorate-
General for Contemporary
Creativity**

Direttore Generale /
Director-General
Angelo Piero Cappello

Dirigente Servizio I - Imprese
culturali e creative, moda e design
*Director Unit 1 - Cultural and
creative industries, fashion
and design*
Maria Luisa Amante

Dirigente Servizio II - Arte
contemporanea e fotografia /
*Director Unit 2 - Contemporary
art and Photography*
Fabio De Chirico

Dirigente Servizio III - Architettura
contemporanea, periferie e
rigenerazione urbana /
*Director Unit 3 - Contemporary
Architecture, Peripheries and
urban regeneration*
Maria Vittoria Marini Clarelli

Coordinamento generale /
General coordination
Luciano Antonino Scuderi

Coordinamento tecnico /
Technical coordination
Matteo Piccioni

Coordinamento tecnico -
Personale di supporto /
*Technical coordination -
Support staff*
Valentina Fiore

Segreteria / *Secretariat*
Roberta Gaglione

Segreteria - Personale
di supporto / *Secretariat -
Support staff*
Edoardo Cedrone, Antonella
Lucarelli, Claudia Vitiello

Amministrazione /
Administration
Graziella D'Urso

Comunicazione e ufficio stampa
Communication and Press office
Silvia Barbarotta,
Francesca Galasso

**Padiglione Italia – 60. Esposizione
Internazionale d'Arte -
La Biennale di Venezia**

DUE QUI / TO HEAR

Commissario / *Commissioner*
Angelo Piero Cappello

Curatore / *Curator*
Luca Cerizza

Artista / *Artist*
Massimo Bartolini

Con la partecipazione di /
With the participation of
Caterina Barbieri, Gavin Bryars,
Kali Malone

Con la partecipazione al Public
Program di / *With the special
involvement in the Public
Program of*
Nicoletta Costa e / *and*
Tiziano Scarpa

Assistente curatrice /
Assistant Curator
Francesca Verga

Assistenza al curatore per
Public Program e Antologia /
*Curatorial assistant for Public
Program and Reader*
Gaia Martino

Organizzazione generale
e relazioni istituzionali /
*General Organisation and
Institutional Relations*
Chiara Bordin

Segreteria organizzativa /
Administrative office
Anna Vercellotti

Strategia di comunicazione
e social media / *Communication
and social media strategy*
Alpha Bravo Charlie
Carlotta Poli

Ufficio stampa / *Press Office*
Lara Facco P&C
Lara Facco
Marianita Santarossa
Andrea Gardenghi

Direzione creativa / *Creative
direction* e / *and graphic design*
Studio Folder
Marco Ferrari e / *and*
Elisa Pasqual
con / *with*
Giulia Tomasi
Anna Magni
Gresi Balliu

Progetto esecutivo “Due qui” /
Executive Project “Due qui”
Riccardo Rossi

Progettazione e realizzazione
“Conveyance” e parti metalliche
“Due qui” / *Design and realization
“Conveyance” and metal parts
“Due qui”*
Yari Andrea Mazza

Organari / *Organ Builders*
Massimo Drovandi
Samuele Frangioni
Samuele Maffucci
Valerio Marrucci

Realizzazione ponteggio /
Scaffolding assembly
Euroedile, Postioma (TV):
Alessandro Ballan, Denis Daullja,
Fabiano Gregolin, Nicola Lazzari,
Vasyl Ozhibko, Rinor Krasniqi,
Vitali Serbin

Luci / *Lights*
Carlo Pallieri

Rendering
Martin Pividori

“A veces ya no puedo moverme”,
2024
Registrato presso / *Recorded at*
Cosmogram, Venezia
(24-25.02.2024)
Ingegnere del suono / *Sound
engineering*: Louis McGuire
Assistente alla produzione /
Production assistant:
Emanuele Wiltsch Barberio

Team La Biennale di Venezia /
La Biennale di Venezia team:
Paolo Zanin, Michele Braga,
Dario Sevieri, Enrico Wiltsch

Documentazione video /
Video Documentation
Matteo Frittelli per / *for* Alto Piano

Documentazione fotografica /
Photography
Agostino Osio per / *for* Alto Piano
Matteo de Mayda

Documentazione fotografica e
video Public Program / *Public
Program Photography and Video
Documentation*
Alberto Pagliuca

Manutenzione / *Maintenance*
Leonardo Sebastiani

Produzione / *Production*
La Biennale di Venezia

**Partner, Sponsor, Donor /
Partners, Sponsors, Donors**

Partner / *Partner*
Tod's



Sponsor / *Sponsor*
Banca Ifis

❖Banca Ifis

Donor / *Donors*
Fondazione Sandretto Re
Rebaudengo
Palazzo Bentivoglio, Bologna
ACACIA - Associazione Amici
Arte Contemporanea Italiana
Collezione Mauro De Iorio
Nicoletta Fiorucci
Silvia Fiorucci
Hofima

Fornitori ufficiali /
Official Suppliers
Tessuti Bonotto
Frescobaldi

Ringraziamenti speciali /
Special Thanks
Massimo De Carlo
Frith Street Gallery, London
Magazzino, Roma
WeStart Centro di Produzione
Musica del Piemonte Orientale
Fondazione Ugo e Olga Levi
per la consulenza in ambito
musicale e il sostegno
nell'ospitalità / *for music
consulting and hospitality
support*
NABA, Nuova Accademia
di Belle Arti
Università luav di Venezia
NICHE—The New Institute
Centre for Environmental
Humanities, Ca' Foscari
SSH—Sound Studies Hub, luav
Unione Buddhista Italiana

**Pubblicazione /
Publication**

A cura di / *Edited by*
Luca Cerizza e / *and* Gaia Martino

Testi di / *Texts by*
Massimo Bartolini, Roberto
Calabretto, Federico Campagna e /
and Michelangelo Frammartino,
Chandra Candiani, Viola Carofalo,
Massimo Carpinelli e /*and*
Vincenzo Napolano, Luca Cerizza
e / *and* Gaia Martino, Haytham
El-Wardany, Lucia Farinati e /
and Claudia Firth, David George
Haskell, Neelakshi Joshi, Brandon
LaBelle, Federico Luisetti, Sara
Mikolai, Pedro Oliveira, Veniero
Rizzardi, Francesca Tarocco

Coordinamento editoriale /
Editorial Coordination
Chiara Cecchetti, Carlotta Poli

Traduzioni / *Translations*
Fiorenza Conte
Theresa Davis
Gaia Martino

Identità visiva e design editoriale /
Visual Identity and Editorial Design
Studio Folder
Marco Ferrari e / *and*
Elisa Pasqual
con / *with*
Alessandro Quarta
Gresi Balliu
Valentina Orfeo

Foto / *Photo*
Agostino Osio per / *for* Alto Piano

Carattere / *Typeface*
Marfa – Dinamo Typefaces

Carta / *Paper*
Arctic Munken Print White

Editore / *Publisher*
Quodlibet s.r.l.
Via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi 23
62100 Macerata
www.quodlibet.it

ISBN 978-88-229-2335-6

© Padiglione Italia
© 2024 Quodlibet per questa
edizione / *for this edition*
Tutti i diritti riservati /
All rights reserved

Stampato in Italia da /
Printed in Italy by
Tecnostampa srl, Loreto (AN)
11.2024

