

Da: *Anri Sala. AS YOU GO*, a cura di C. Christov-Bakargiev, M. Beccaria, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 26 febbraio - 23 giugno 2019), Skira, Milano 2019, pp. 58-75.

## ***Prima che il suono diventi musica***

**Marcella Beccaria**

Voglio fare un piccolo esperimento. Voglio spingere il bicchiere d'acqua che è accanto al mio computer sino al bordo della scrivania. Poi intendo spostarlo ancora un po', fino a quando una parte della sua base sporge fuori dal bordo. Poi, millimetro dopo millimetro, voglio spingerlo ancora. Mentre il mio dito sfiora la superficie del bicchiere, trattengo il respiro. Voglio arrivare a vedere – o meglio a percepire – quell'istante che separa la presenza del bicchiere sulla mia scrivania dalla sua possibile caduta a terra. L'esperimento non lo faccio per spiegare la legge di gravità a mia figlia, e neppure, anche se ce ne sarebbe bisogno, per fare spazio sul mio tavolo di lavoro. Lo faccio per me, per spiegare a me stessa, pur con un certo grado di approssimazione, la parte più indefinibile, e al tempo stesso pervasiva, dell'arte di Anri Sala. Si tratta di quel suo profondo interesse nei confronti di quello che definisce “il momento presente”. Il momento presente di Sala è una *recherche* in costante espansione che, quasi aprendo l'*hic et nunc* degli antichi latini alle complessità della fisica quantistica, riesce a catturare l'ineffabile pregnanza di quell'istante in cui la realtà è sul punto di prodursi, svelando un fitto intreccio di possibilità. Per fare un paragone tratto dal mondo analogico, è come se il momento presente di Sala riuscisse a isolare quell'istante indicibile nel quale la lancetta delle ore sta per spostarsi. Ma c'è di più. Invece che proporsi quali possibili documenti che registrano un determinato momento presente, ogni volta relativo a una specifica situazione, le opere dell'artista funzionano anche come dispositivi capaci di provocarlo, quell'istante, diventando esse stesse co-produttrici di quell'enigmatico frammento di tempo e spazio che separa il prima dal dopo. I modi secondo i quali si accende questa scintilla, provocando coinvolgenti situazioni esperienziali, è l'oggetto di questo testo, a partire dall'occasione della mostra *AS YOU GO* e dall'opera *Bridges in the Doldrums* in essa inclusa.

Ideata dall'artista per le sale del terzo piano del Castello di Rivoli, *AS YOU GO* configura in una nuova sequenza dinamica le opere filmiche *Ravel Ravel* (2013), *Take Over* (2017) e *If and Only If* (2018). In maniera sottile, in un primo momento la mostra si rivela ai visitatori come una serie di sonorità che navigano attraverso gli spazi interstiziali, incluse le scale e l'atrio di accesso del terzo piano del Museo. I suoni sono enigmatici: se ne intuisce la natura di percussioni, ma il ritmo inusuale non si lascia decifrare. Quando ci si avvicina, l'enigma è svelato solo in parte. L'origine delle emissioni sonore si palesa nella forma di quattro tamburi dalla seducente pelle specchiante che, allestiti a soffitto e a terra, emettono suoni grazie alla presenza di coppie di bacchette che ne percuotono le superfici. Le bacchette sembrano azionate da mani invisibili: si muovono, ma nessun meccanismo si rivela agli occhi. Solo una più cauta indagine permette di intuire che esse rispondono alle vibrazioni della superficie riflettente di ciascun rullante. All'interno di ogni cassa, l'artista ha infatti posizionato due altoparlanti, uno a bassa e l'altro a media frequenza. L'altoparlante a bassa frequenza genera le vibrazioni che, trasmettendosi alla pelle di ciascun tamburo, innescano il movimento delle bacchette, rovesciando così l'usuale dinamica per cui le bacchette sono gli agenti

che imprimono l'azione percussiva. Inizialmente lento, il ritmo si fa gradualmente più rapido, in un coinvolgente crescendo sonoro. Grazie ai suoni a media frequenza che, diversamente da quelli a bassa frequenza, sono udibili dall'orecchio umano, a tratti sembra di poter riconoscere qualcosa, forse una melodia familiare; ma si tratta di pochi battiti che subito evolvono verso altre sonorità.

Anri Sala definisce l'opera in questione, *Bridges in the Doldrums* (2016), come “un arrangiamento in tre parti per sassofono, trombone e clarinetto [...], costruito usando soltanto i ponti di settantaquattro canzoni pop, jazz e folk, provenienti da differenti periodi e geografie”<sup>1</sup>. L'opera è stata realizzata da Sala a partire da una prima versione in forma di performance tenutasi alla Biennale dell'Avana nel 2015 che, prodotta in collaborazione con il musicista André Vida, includeva cento canzoni ed era arrangiata per sassofono, trombone e flauto. Una versione successiva, rielaborata per settantaquattro canzoni arrangiate per sassofono, trombone e clarinetto, è stata registrata in uno studio a Berlino per poi diventare la colonna sonora del lavoro scultoreo *Bridges in the Doldrums*. Prima di approdare al Castello di Rivoli, l'opera è stata presentata presso l'Istituto Moreira Salles a Rio de Janeiro nel 2016, dove due ulteriori altoparlanti diffondevano in una stanza limitrofa l'intera colonna sonora. In tutte le versioni descritte, gli strumenti prescelti spesso suonano passaggi originariamente destinati ad altri, rispondendosi e mutando il proprio ruolo, e il fulcro del procedimento artistico è sempre dato dal *bridge* o ponte. Nel linguaggio tecnico musicale, esso corrisponde a quel passaggio, solitamente di quattro o otto battute, che conduce alla melodia del ritornello. Se il ritornello rappresenta l'apoteosi della canzone, momento nel quale essa manifesta se stessa e, soprattutto per la musica pop, talmente riconoscibile da diventare a volte ossessionante, il *bridge* è invece una fase di tensione, quasi di indecisione, nella quale gli strumenti possono anche staccare il battito del tempo, bloccandosi contemporaneamente per pochissimi istanti. Il risultato è che l'ascoltatore è come separato da ciò che conosce, per poi essere lanciato nel ritornello al quale approda quasi si trattasse di un porto sicuro dopo lo smarrimento di un viaggio in mari sconosciuti. Come spiega l'artista, “in qualche modo il *bridge* allontana l'ascoltatore dalla canzone, mantenendo viva la sua attenzione ma sospendendo la fiducia e le aspettative, fino a quando il ritornello riconferma la familiarità con il brano”.

In *Bridges in the Doldrums*, la progressione verso ritmi sempre più veloci che scandisce l'arrangiamento rafforza ulteriormente il valore intrinseco del concetto di *bridge*. Estendendo ben oltre l'usuale la tensione verso una possibile sonorità riconoscibile, l'opera rinnova costantemente un senso di attesa e di desiderio. Anziché appagare l'ascoltatore, concedendogli un passaggio sonoro conosciuto, l'opera sembra piuttosto alimentare senza sosta quel desiderio di sicurezza, costruendo a ogni incontro una tensione palpabile verso un auspicabile accadimento. In questo processo, nel quale molti istanti rinnovano l'irricognoscibilità di quelli precedenti, ciascun visitatore può paradossalmente trovarsi di fronte a quanto si presume conosca meglio: il proprio volto e il proprio sguardo. Come sopra descritto, la pelle di ciascun rullante è infatti una superficie riflettente, un lucido specchio che in maniera neutrale accoglie e restituisce ciò che ha innanzi, a confermare visivamente che l'opera è parte della realtà, in un dato luogo e in un preciso momento.

Come sempre avviene nella pratica artistica di Anri Sala, anche il titolo dell'opera (che, come per tutti i suoi titoli, l'artista desidera mantenere nella lingua nella quale lo ha inizialmente immaginato, preferendo evitare traduzioni) aggiunge un ulteriore livello di interpretazione. Oltre all'evidente gioco di parole che accoglie in sé gli stessi *drums* (rullanti) che danno forma scultorea all'opera, i

---

<sup>1</sup> Tutte le citazioni di Anri Sala riportate in questo saggio sono tratte da conversazioni con l'autrice, iniziate a partire dal 2002 in preparazione di un potenziale progetto di mostra al Castello di Rivoli. Ulteriori riferimenti includono gli scritti dell'artista, raccolti e pubblicati nel loro insieme per la prima volta in questo catalogo.

*doldrums* (stato di stagnazione o umore depresso) citati da Sala sono riferibili al corrispettivo termine nautico, inizialmente appartenente alla marineria inglese dell'Ottocento (probabilmente desunto da *dulled*, participio passato di *dull* = ottundere, sedare, e modulato sulla parola *tantrum* = capriccio, scenata). Oltre a descrivere una condizione o stato d'animo, la parola è stata applicata per definire porzioni di oceano (oggi indicate come Zona di Convergenza Intertropicale, ITCZ) che si estendono, secondo imprevedibili fluttuazioni dovute alle stagioni, per alcune migliaia a nord e a sud dell'Equatore: una specie di cintura intorno al globo caratterizzata da bassa pressione atmosferica, che riduce la velocità del vento rendendolo estremamente variabile o addirittura assente. La calma piatta può anche alternarsi con improvvisi temporali che intrappolano le imbarcazioni a vela per giorni o intere settimane. Tristemente noti ai marinai delle prime traversate, e ancora temuti dagli equipaggi transoceanici, i *doldrums* corrispondono pertanto a quei tratti di mare nei quali i naviganti sanno di non poter esercitare alcun controllo sul proprio destino, secondo una condizione di costante incertezza.

Approfondendo ulteriormente i possibili significati che riverberano nel titolo, si può aggiungere che il termine *bridge* presente in esso stabilisce anche un'inedita relazione con il sito museale del Castello di Rivoli. L'artista ha sviluppato l'opera per la sala al terzo piano del Castello che il restauro dell'architetto Andrea Bruno ha dotato di una passerella (o *bridge*). Si tratta di una sala insolita, colloquialmente detta "sottotetto". Desiderando che i visitatori potessero ammirare l'alto livello di complessità tecnica dell'architettura dell'edificio (anche secondo lo sviluppo impresso da Carlo Randoni dal 1793, dopo il cantiere di Filippo Juvarra), in occasione del restauro avviato nel 1979 Bruno decise di non posare un pavimento in questa sala, preferendo invece attrezzarla con una passerella metallica. Posizionata in senso diagonale, la passerella si allarga al centro, permettendo di apprezzare l'estradosso della grande volta in muratura della vasta e imponente sala sottostante. Il restauro di Bruno ha inoltre preservato e consegnato alla storia dell'edificio le capriate in cemento armato che scandiscono l'ambiente del sottotetto. Costruite dal Genio Civile italiano nel 1948, queste strutture sostituirono le originarie travature in legno, distrutte nel 1943 quando uno spezzone incendiario colpì il Castello durante le drammatiche incursioni aeree della seconda guerra mondiale. Tale straordinaria compresenza di epoche e memorie è stata accolta da Anri Sala, che ha posizionato un rullante in basso, sugli estradossi settecenteschi, e ha appeso gli altri alle capriate novecentesche. In questo modo, il centro della passerella è diventato un luogo denso di significati che, quale ambiente introduttivo alla sequenza dei film che compongono *AS YOU GO*, rappresenta la prima esperienza che i visitatori possono fare rispetto alla già descritta attenzione dell'artista nei confronti del valore poetico del "momento presente".

Come spesso avviene nella pratica di Sala, dove più filoni di ricerca corrono paralleli e all'interno di ciascuno un'opera può dare origine a un'altra, *Bridges in the Doldrums* si posiziona entro un'organica evoluzione consequenziale di altri lavori che, per la maggior parte, includono rullanti quali forme scultoree produttrici di suono. Questa famiglia, se così la si può chiamare, riconoscibile nella produzione dell'artista a partire dalla primavera del 2009 con *A Solo in the Doldrums*, può essere a sua volta ricondotta a tematiche concernenti i modi in cui un dato luogo influenza lo svolgimento dei fatti che in esso accadono, come inizialmente esplorato nell'opera filmica *Answer Me* (2008). Girato a Teufelsberg vicino a Berlino, il film è ambientato in una ex base segreta, già utilizzato dalla CIA e dalla NSA per sorvegliare le comunicazioni sovietiche ai tempi della guerra fredda. Da stazione di ascolto, caratterizzata da un'iconica cupola geodesica, nel film il luogo diventa teatro di un peculiare "quasi-dialogo" tra un uomo e una donna, in cui la componente testuale è ispirata a un breve scritto del regista Michelangelo Antonioni. Ai tentativi di dialogo

verbale della protagonista femminile, che chiede risposte mentre tenta di mettere fine alla loro relazione sentimentale, l'uomo reagisce concentrandosi sul set di batterie musicali che ha di fronte a sé. Voltato di spalle, estrae dagli strumenti un'impetuosa sequenza di densi suoni che a tratti zittisce la sua compagna, coprendone la voce. Il suo agire trasforma il vuoto dei propri potenziali silenzi in un pieno di fitto rumore. Con la sua indisposizione alla conversazione, l'uomo istituisce in ogni caso una sorta di comunicazione che consiste nella sostituzione di frequenze musicali al linguaggio delle parole. Le caratteristiche acustiche della cupola creano un'eco particolarmente lunga (e appropriatamente, il protagonista scelto da Sala è un percussionista professionista che ha ideato la sequenza ritmica in precisa relazione alla risposta in frequenza dal luogo in cui è ambientato il film). In un'inquadratura, la telecamera di Sala riprende lo sconforto della donna e la sua consapevolezza che, anche se in forma non verbale, alcune risposte le stanno comunque arrivando. Più esplicite di tante parole, le percussioni ritmiche la inducono in uno stato di profondo sconforto. Mentre stringe il capo, chino tra le mani, accanto a lei un rullante reagisce a sua volta alla forza della lunga eco che attraversa la cupola. Anche se nessuno impugna le bacchette che corredano il tamburo, queste ultime rispondono alle vibrazioni impresse di riflesso alla sua superficie.

Come nota l'artista, nel suo lavoro la musica ha gradualmente assunto una funzione preponderante quale forma di espressione non-verbale che, a differenza del linguaggio, estende la percezione del presente. “Si ritiene che i *momenti presenti* più lunghi – quei lassi di tempo in cui la memoria non è ancora attivata e mancano le nozioni di passato e futuro – si verifichino durante l'ascolto della musica”, spiega Sala. Questa transizione avviene appunto dopo *Answer Me* e i modi in cui i rullanti, che l'artista genericamente indica come *doldrums*, diventano lavori autonomi sono la logica conseguenza della loro genesi, come sopra descritta nella sequenza filmica della donna con accanto il tamburo. Rispetto all'opera filmica, nella quale le frequenze presenti nell'ambiente inducono la vibrazione del tamburo e la conseguente azione delle bacchette, nelle opere scultoreo-sonore successive Sala rovescia questa relazione. Inserendo un altoparlante a bassa frequenza nella cassa del tamburo, l'artista struttura l'opera in modo che sia il rullante stesso, dal proprio interno, a generare il movimento delle bacchette. Quanto invece resta preponderante è il ruolo del *doldrum* quale agente capace di restituire in forma sonora, e secondo una predilezione per l'astrazione che attraversa l'intera opera dell'artista, determinate caratteristiche presenti in un dato luogo. Attraverso i *doldrums*, Sala riesce infatti ad accogliere nella sua ricerca e “tradurre” in frequenze, talvolta udibili e altre volte no, storie, memorie, tensioni, paure, ma anche caratteristiche fisiche come l'architettura, o addirittura situazioni geografiche o condizioni meteorologiche, secondo una graduale apertura, a ogni nuova opera, verso nuove interazioni e potenziali significati. Quasi aiutandoci a raggiungere uno stato di meditazione profonda, è questa compresenza, questo straordinario carico di potenzialità, che ci permette di assaporare al meglio “il momento presente”.

Una precoce esplorazione del ruolo insito nell'inclusione di rullanti quali elementi capaci di reiterare la verità del presente è stata condotta da Sala in occasione della sua prima importante mostra museale negli Stati Uniti. In *Purchase Not By Moonlight*, allestita presso il Museum of Contemporary Art North Miami nell'inverno del 2008, l'artista include cinque rullanti posizionandoli in relazione alla struttura architettonica del museo, scandita da colonne, e in accordo con la selezione di opere filmiche presentate, che comprendono *Answer Me*. Interpretando l'allestimento dei propri lavori come una coreografia con una base ritmica che le corrisponde, l'artista sviluppa per ciascun film una traccia a basse frequenze, per poi trasmetterla in sincronia con il film attraverso l'altoparlante inserito nel rispettivo rullante. I movimenti delle bacchette di ogni rullante rispondono, reiterandola, alla scansione ritmica di ognuno dei film in mostra, creando

una sorta di colonna sonora fatta di pure percussioni. Benché Sala non consideri questo primo allestimento come un lavoro autonomo, la stessa mostra *Purchase Not By Moonlight* costituisce un precedente significativo, una sorta di “metaopera” nell’ambito del percorso che coinvolge *AS YOU GO*. Va infatti ricordato che *AS YOU GO* è stata concepita dall’artista nella doppia accezione di mostra e opera e, intesa quale nuovo lavoro concernente la presentazione di quelli che lo compongono in relazione allo spazio espositivo del Castello di Rivoli, essa è a tutti gli effetti definibile come una “metamostra”, estendendo quindi le premesse rintracciabili in questo primo allestimento a Miami.

Nella famiglia dei *doldrums*, come anticipato, la prima opera autonoma è *A Solo in the Doldrums* (2009), che nasce a partire da un invito a collaborare rivolto a Sala dalla coreografa inglese Siobhan Davies. A tale invito Sala ha risposto chiedendo a sua volta a Davies di ideare una coreografia da eseguirsi in assenza di pubblico. Dotando poi Davies di un microfono in grado di registrare i suoni dei suoi movimenti e del suo respiro mentre danza, l’artista ha tradotto gli impulsi sonori così ottenuti in suoni a bassa frequenza, non udibili dall’orecchio umano e fa in modo che siano suonati dall’altoparlante nel rullante, cosicché le bacchette rispondano alle vibrazioni. In questo senso, l’opera aggiunge un importante elemento che riguarda il paradosso di rendere visibile ciò che non lo è, ponendo gli osservatori nella condizione di attendere i movimenti e i suoni delle bacchette senza poter predire quando arriveranno.

Con le opere immediatamente seguenti, *Another Solo in the Doldrums* (2011), presentata alla Serpentine Gallery a Londra, e poi *Another Solo in the Doldrums (Extended Play)* (2012), realizzata per la mostra al Centre Pompidou a Parigi, Sala sviluppa le frequenze trasmesse dagli altoparlanti celati nei rullanti – sempre in forma non udibile – a partire dalla colonna sonora data dall’insieme delle opere filmiche allestite in ciascuna mostra. Se in questi specifici contesti le opere funzionano dunque quali risposte alle emissioni sonore che attraversano lo spazio, quando estrapolate dall’allestimento originario entrambe diventano memoria di mostre passate, secondo una modalità ulteriormente approfondita con *Another Clash in the Doldrums* (2014). Realizzata dall’artista in occasione del Vincent Award, dove presenta allestite su due schermi montati l’uno contro l’altro le opere filmiche *Le Clash* (2010) e *Tlateloco Clash* (2011), l’opera è un rullante che risponde alla traduzione in basse frequenze delle sonorità presenti nelle due opere. La traccia che ne risulta sembra mettere in atto una sorta di antagonismo tra i due film, che si contendono il controllo delle vibrazioni da trasmettere alle bacchette.

In *Names in the Doldrums* (2014) Sala per la prima volta inserisce nel rullante due altoparlanti: uno continua, come nelle opere precedenti, ad emettere basse frequenze, mentre l’altro produce frequenze medie. A differenza delle opere finora menzionate, queste ultime frequenze sono udibili all’orecchio umano. L’opera nasce nel contesto di una mostra personale al Tel Aviv Museum of Art – la prima di Sala in Israele – e in relazione ai drammatici eventi accaduti nel periodo precedente, espandendo l’idea che l’opera risponde al luogo e agli echi di varia natura che lo caratterizzano. Alcune settimane prima dell’opening della mostra, che significativamente Sala decide poi di intitolare *No Names, No Title*, violenti scontri nella striscia di Gaza avevano condotto alla tragica uccisione di numerosi bambini. Dal suo studio a Berlino, Sala sente via radio una registrazione che legge, uno dopo l’altro e senza alcun commento, il tragico elenco di nomi. Bandita dall’Autorità Israeliana delle Trasmissioni e non più diffusa via radio, la registrazione viene accolta dall’artista quale parte del proprio lavoro, mantenendo tanto l’emissione sonora della voce umana che recita la lista di nomi quanto intenzionalmente reiterandone il silenziamento imposto dalle autorità locali. Mentre la cassa a bassa frequenza trasmette la registrazione della voce che legge l’elenco, le basse

frequenze così prodotte trasmettono vibrazioni alle bacchette. In questo modo, l'emissione sonora produce e cancella allo stesso tempo il suono dei nomi.

Approfondendo il concetto originario relativo ai *doldrums* quale luogo fisico e mentale dell'immobilità che precede eventi non prevedibili, in opere seguenti Sala include riferimenti alla storia dell'arte, della musica e della cultura popolare producendo opere che possono essere identificate quale ulteriore gruppo all'interno dell'ampia famiglia dei *doldrums*. In *Still life in the Doldrums (d'après Cézanne)* (2015) le bacchette in legno sono modificate in modo che le loro parti terminali, quelle che andrebbero impugnate dal musicista, assomiglino a due peroni umani. Sospesa dal soffitto, sopra al rullante, c'è una composizione fatta da quattro crani che, allestiti in forma piramidale, citano il dipinto *Piramide di teschi* (1901) di Paul Cézanne, una delle sue numerose opere nelle quali il genere della natura morta viene approfondito nella sua declinazione di *vanitas* o *memento mori*: un assillo per la caducità della vita e una possibile consapevolezza dell'approssimarsi della morte che caratterizzò l'ultima fase creativa del maestro francese. Sala mantiene l'espressività pittorica che caratterizza il quadro colorando i teschi con sottili gradazioni di avorio più o meno brunito. Il forte messaggio del *memento mori* originario è come amplificato dalle oscillazioni che il gruppo scultoreo, appeso con sottili fili in nylon, inevitabilmente accoglie a causa dei movimenti delle bacchette. Alternando momenti di immobilità, esse talvolta si muovono energeticamente, rispondendo alle vibrazioni ed emissioni – alcune udibili, altre non udibili – emesse dalla traccia sonora che è parte dell'opera. Addentrandosi in molteplici intrecci, essa comprende un libero riarrangiamento della nota composizione giovanile *Verklärte Nacht* (1899) di Arnold Schönberg, di poco precedente al dipinto di Cézanne, e frammenti di musiche dei cartoni animati di Tom e Jerry. Composte da Scott Bradley, che fu studente di Schönberg in California, queste musiche contribuirono al successo del cartoon di Walt Disney che, peraltro, nacque proprio nel 1901, con una coincidenza temporale rispetto alla datazione del quadro di Cézanne che Sala apprezza particolarmente. Al di là dell'evidente presenza di teschi umani, *Still life in the Doldrums (Dont'Explain)* (2015) si differenzia dall'opera sopra descritta per la parte sonora. Qui, mantenendo brani di Bradley, Sala aggiunge frammenti tratti dalla canzone jazz *Don't Explain* (1946) di Billy Holiday e dalla versione interpretata da Nina Simone (1964), in relazione al fatto che il jazz si affermò quale genere musicale alla fine del secolo, negli stessi anni in cui Cézanne dipingeva i teschi. Entrambe le opere sopra descritte sono la risposta a quesiti che Sala ha posto a se stesso: "Come può un *doldrum* suonare uno *still life*? Com'è possibile che l'immobilità metta in azione qualcosa che per sua natura deve stare fermo?". Consco di addentrarsi in una zona ai limiti del paradosso, l'artista ha inoltre accolto le potenzialità fisiche offertegli dalla forma scultorea impiegata, che gli ha permesso, attraverso lo sviluppo a tutto tondo, di mostrare anche il retro della natura morta, quel lato nascosto che il dipinto non può far vedere.

In un gruppo successivo di opere, allargando in questo caso la dimensione relativa all'utilizzo dello spazio aereo a sfidare la gravità, Sala inizia a sospendere i rullanti a soffitto, posizionandoli sempre al contrario, in modo che la membrana percuotibile sia visibile dagli osservatori sottostanti. I titoli di questo gruppo realizzato nel 2015, che include *Moth in the Doldrums (Overtone Oscillations)*, *Moth in B-flat*, *Moth in D*, *Transfigured Moth*, sono accomunati dal riferimento alla falena (*moth*), insetto che incuriosisce l'artista per la sua parentela con le farfalle e la sua predilezione per un'attività notturna anziché diurna. In queste opere Sala aumenta la complessità della componente sonora. Nel caso di *Moth in B-flat*, *Moth in D* e *Transfigured Moth* il punto di partenza della traccia sonora è ancora una volta *Verklärte Nacht* di Schönberg, che interessa Sala in quanto composta nel periodo tonale del maestro austriaco che, come noto, in anni successivi si dedicherà invece allo

sviluppo della musica atonale per la quale è riconosciuto come tra i più importanti esponenti dell'Espressionismo in ambito musicale. Addentrandosi nella struttura musicale ideata dal compositore per *Verklärte Nacht* – che, per inciso, fu inizialmente accolta sfavorevolmente anche per la presenza di un accordo non contemplato nei trattati di armonia dell'epoca – in ciascuna opera del gruppo *Moth* Sala sviluppa la sua ricerca in modi differenti. In *Transfigured Moth* ad esempio isola i momenti in cui compare un nuovo tono utilizzando un procedimento basato sul principio della dodecafonia, la teoria atonale sviluppata dallo stesso Schönberg nei suoi anni maturi. Ciò che non cambia è, come sopra descritto, il procedimento scelto dall'artista per isolare le note che vanno ogni volta a comporre la sua colonna sonora. Applicando un metodo che non è conforme al modello usato dal compositore per *Verklärte Nacht*, ma che appartiene a sue ricerche successive, Sala ottiene che le note suonate compaiano quasi nel momento in cui vengono espulse dalla composizione, causando di conseguenza i movimenti delle bacchette. Come i venti imprevedibili che soffiano improvvisi nei *doldrums*, in queste opere il visitatore è esposto a molteplici traiettorie, senza che gli sia possibile individuare una direzione dominante.

In *Moth in the Doldrums (Overtone Oscillations)* due rullanti sono installati a pochi metri l'uno dall'altro, uno a pavimento e l'altro sospeso al soffitto. La fonte della componente sonora dell'opera deriva da una performance realizzata nell'estate del 2015 presso il Barbican di Londra, dove Sala collabora con Anna-Maria Hefele, specializzata in canto ipertonico, detto anche canto armonico, in quanto basato sulla possibilità di una singola voce di cantare una nota principale e il suo ipertono, secondo una tecnica originariamente adottata nelle ricerche filosofico-spirituali asiatiche per indurre stati di meditazione profonda. In quel periodo, seguendo – come spesso gli accade – più progetti contemporaneamente, Sala sta approfondendo la storia e la struttura musicale della *Marsigliese* e dell'*Internazionale*, secondo una direzione che nel 2017 lo porterà a realizzare l'opera filmica *Take Over* inclusa in *AS YOU GO*. Partendo dalle possibilità insite nella tecnica armonica, l'artista intreccia i due brani, in modo da sottolinearne le affinità storiche e musicali.

Anche l'opera *In-Between the Doldrums (Pac-Man)* (2016) si presenta come due rullanti installati uno a terra e l'altro a soffitto, ma a pochi centimetri di distanza. Data la vicinanza delle due membrane percuotibili, le due coppie di bacchette producono un denso corpo sonoro che rinforza il potere dell'opera quale produttrice di autentici “momenti presenti”. Inoltre entrambi i rullanti recano per la prima volta una particolare pelle specchiante, aprendo l'opera a un'esplorazione dello “spazio in mezzo”, altro tema favorito da Sala. Poste l'una sopra l'altra, le due superfici specchianti producono una moltiplicazione di riflessi che genera, come dice l'artista, “un'infinità di spazi in mezzo”, secondo una densità visiva che arricchisce l'esperienza sinestetica dei visitatori.

Cronologicamente, l'opera successiva nell'ambito della famiglia dei *doldrums* è *Bridges in the Doldrums*, descritta all'inizio di questo saggio, a cui segue *43 Names in the Doldrums* (2017). Formato da un rullante sospeso a soffitto, il lavoro prende spunto da un tragico fatto di cronaca avvenuto il 26 settembre 2014 in Messico. Quel giorno, un gruppo di circa ottanta studenti di Ayotzinapa, in viaggio verso Città del Messico per una manifestazione in commemorazione della strage di Tlatelolco del 1968, subì un attacco che portò, oltre ad arresti da parte della polizia locale, all'uccisione di alcuni giovani e alla sparizione di 43 di loro, secondo modalità ancora controverse. Nell'opera di Sala l'elenco dei nomi degli studenti scomparsi è recitato da una voce femminile e trasmesso dall'altoparlante all'interno del rullante. Tuttavia, per via delle basse frequenze contenute nelle parole pronunciate, la pelle del tamburo vibra inducendo i movimenti delle bacchette, il cui rullio impedisce che i nomi possano essere uditi. In maniera non dissimile da *Names in the*

*Doldrums*, l'opera riferita ai bambini uccisi a Gaza, Sala propone qui un chiaro messaggio che, reiterando la non-dicibilità di fatti drammatici a causa di pressioni politiche, espone l'azione coercitiva di queste ultime.

Concepito come installazione apposita per i Kaldor Public Art Projects a Sydney, *The Last Resort* (2017) è ad oggi il più ambizioso tra i *doldrums* realizzati dall'artista. L'installazione consiste di trentotto rullanti dalle superfici specchianti appesi al soffitto di un padiglione all'aperto. Affacciato sulla maestosa baia di Sydney, il padiglione si trova sulla Observatory Hill, strategico punto di avvistamento già noto alle popolazioni aborigene e poi sede di Fort Philip, la cittadella costruita all'inizio dell'Ottocento come parte delle prime opere difensive della colonia penale di Sydney. Come per i lavori precedenti, i rullanti sono stati appositamente modificati e, in questo caso, nascondono al loro interno due altoparlanti ciascuno, uno a bassa e l'altro a media frequenza. Riflettendo sui primi momenti dell'occupazione colonialista, con l'arrivo del capitano James Cook presso la Botany Bay nel gennaio 1770, seguito dalla Prima Flotta di undici navi di condannati, ufficiali e relative famiglie nel 1788, Sala utilizza quale traccia sonora un brano pressoché coevo di Wolfgang Amadeus Mozart, il *Concerto per clarinetto in La maggiore, K622* (1791). Sala interviene sul brano prescelto imponendosi precise regole, che in questo caso desume dalla lettura del diario di James Bell, preziosa fonte storica anch'essa risalente alle prime fasi della colonizzazione britannica dell'Australia. Scritto nel 1838, il diario racconta l'epico viaggio del suo giovane autore, all'epoca ventenne, che, invece di navigare per circa 130 giorni come previsto, a causa di molteplici disavventure si ritrovò per mare per sei lunghi mesi, sperimentando ogni genere di condizioni atmosferiche e, all'interno della nave, situazioni di corruzione e immoralità per lui prima inimmaginabili. Attingendo alle pagine di Bell, uno straordinario racconto di formazione che gradualmente porta il protagonista sempre più a contatto con la degenerazione che caratterizza la maggior parte dei suoi compagni di viaggio, Sala ha agito sul concerto di Mozart e ha sostituito le indicazioni di tempo della composizione originaria con le descrizioni relative all'intensità del vento che scandiscono le pagine del diario di James Bell. La melodia così ottenuta è stata poi suonata da un'orchestra e, registrando con microfoni separati la performance di ciascun musicista, Sala ha poi sistemato le tracce sonore nei vari rullanti in modo che la loro disposizione finale a testa in giù specchiasse quella di una possibile orchestra che suona nel padiglione.

Sala ha inteso il suo intervento sul concerto di Mozart come una sorta di poetico deterioramento, dovuto alla lunga durata di un viaggio difficoltoso ed estenuante, come quello fatto dai primi coloni e da Bell. Come scrive nelle sue note sull'opera: "Volevo capire come un viaggio immaginario attraverso venti, onde e correnti d'alto mare avrebbe influenzato un capolavoro musicale dell'Illuminismo. Cosa ne sarebbe stato del Concerto per clarinetto di Mozart se avesse galleggiato alla deriva come un messaggio in una bottiglia, toccando poi terra dopo una lunga traversata?". Accogliendo un passato distante, l'insistenza sul concetto di corruzione che domina l'opera può anche essere interpretato come un'eco del doloroso impatto della dominazione colonialista in una terra nella quale proprio la reiterazione di suoni e canti nella loro forma originaria è parte integrante della cultura spirituale degli aborigeni, quale sacro legame rituale che permette loro, a ogni canto, di ricreare il Creato.