

Gabriele Damiani
Liceo Scientifico Statale "N. Copernico" - Bologna
a.s. 2007/2008

Il prodotto finito come punto di partenza di un
nuovo processo:
decostruzione, rinascita e nuova significazione.

Indice

- **Introduzione** p. 3
L'inizio del percorso: la nascita della musica dub.
- **Capitolo primo (approfondimento di fisica)** p. 4
Presentazione di un circuito elettronico con funzione di sirena, ispirato a quelli di diffusissimo uso tra i *producer* giamaicani di inizio anni '70.
- **Capitolo secondo (approfondimento di storia dell'arte)** p. 8
Il ready-made di Duchamp. Arp: la poetica del gioco e della casualità nel Dada. Schwitters: frammenti di realtà si riaggregano.
- **Capitolo terzo (approfondimento di letteratura inglese)** p. 10
The modern age: Eliot's poetry as the return of fragments, directly from the past.
- **Capitolo quarto (approfondimento di letteratura italiana)** p. 12
Il romanzo combinatorio di Calvino come assemblaggio di elementi indipendenti e come decostruzione analitica del processo letterario.
- **Capitolo quinto (approfondimento di filosofia)** p. 14
Derrida, oltre la metafisica della presenza: *différance* e decostruzione.
- **Bibliografia** p. 16

Introduzione

L' inizio del percorso: la nascita della musica dub.

L'idea per il mio percorso di approfondimento mi è stata suggerita dalla mia passione per la musica giamaicana.

E' proprio in Giamaica, nel 1968, presso gli studi discografici della Treasure Island, che, per sbaglio, durante un'incisione su vinile, Rudolph "Ruddy" Redwood, operatore di *sound system*, e Byron "Smithy" Smith, fonico dell'etichetta, rimuovono la traccia vocale da una canzone¹.

L'incidente apre un'interessantissima prospettiva di sperimentazione: ben presto sulle tracce strumentali di canzoni già esistenti si cominciano a realizzare nuovi pezzi, o, negli esiti più estremi, mixer, effetti e tutte le tecnologie di ingegneria del suono, di recente sviluppo, diventano addirittura veri e propri strumenti. Personalità visionarie come Errol Thompson, King Tubby e Lee "Scratch" Perry, producendo missaggi alternativi di registrazioni tradizionali, eleggono a protagonista la fase di post-produzione.

Nasce la musica dub, per la quale la canzone registrata, finora considerata un punto di arrivo, diventa materia prima, viene manipolata e, nella sua nuova forma, oltre a costituire un elemento di entusiasmante novità, offre anche una chiave di lettura per un'interpretazione più consapevole della canzone. Isolando le diverse tracce strumentali, rovesciandone le gerarchie, modificandone il suono con effetti, per esempio, si rende l'ascoltatore maggiormente consapevole del ruolo dei diversi strumenti all'interno dell'architettura della composizione.

“Il basso e la batteria sono la chiave per qualsiasi musica, tutto il resto serve solo per il sapore”

Fully Fullwood²

“La registrazione cominciava con la voce, poi la voce scompariva ed il ritmo andava ancora. Portavo le registrazioni nelle *dancehall* e la gente ballava fino all'inverosimile, per questo dovevamo farle ascoltare”

King Tubby



Osbourne Ruddock, in arte King Tubby



Gli studi discografici della Treasure Island

1 David Katz, *Solid Foundation. Il reggae raccontato dai suoi protagonisti*, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2007, p. 232.

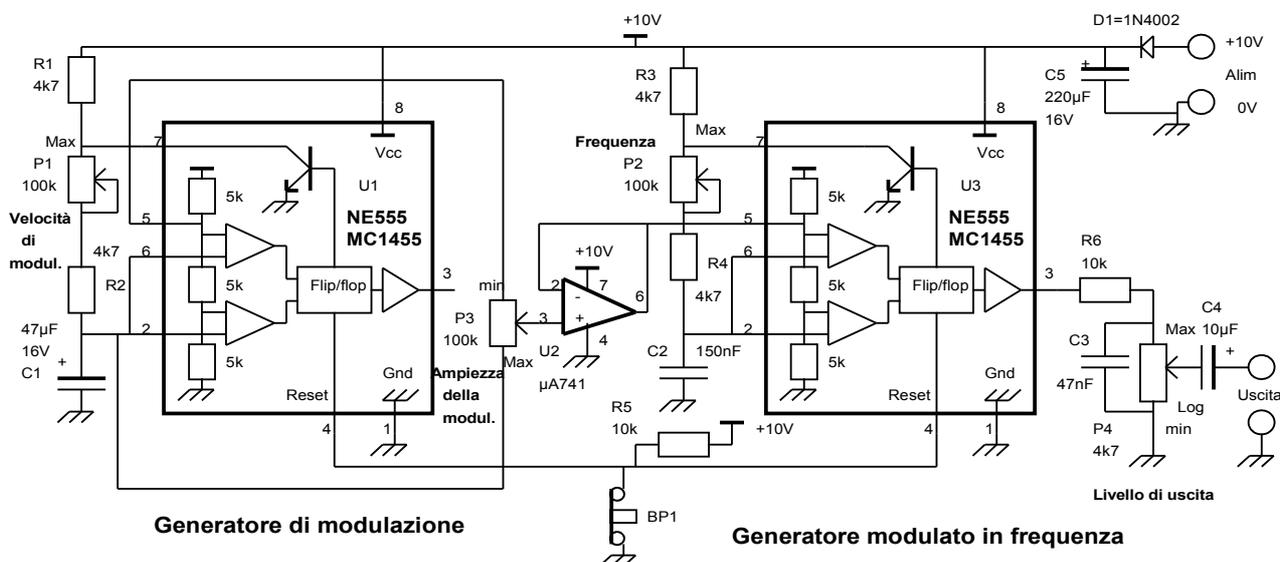
2 *Ibidem*, p. 228.

Capitolo primo (approfondimento di fisica)

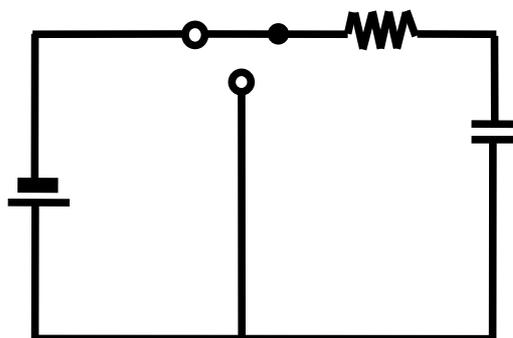
Presentazione di un circuito elettronico con funzione di sirena, ispirato a quelli di diffusissimo uso tra i *producer* giamaicani di inizio anni '70.

E' stato il mio interesse per la realtà visionaria e pioneristica delle manipolazioni sonore nella musica dub a spingermi ad assemblare, come facevano i *producer* giamaicani, un circuito elettronico con funzione di sirena. Premendo il pulsante, il circuito emette un suono di cui, tramite potenziometri, si possono regolare volume, frequenza, velocità di modulazione, ampiezza della modulazione.

Lo schema del circuito è il seguente³:



Per spiegare il funzionamento di questo circuito è necessario ricordare che la carica e la scarica di un condensatore, in un circuito RC (ovvero un circuito in cui è collegato in serie ad un resistore), hanno andamento esponenziale.



Infatti, per il processo di carica, eguagliando la forza elettromotrice del generatore alla somma della differenza di potenziale ai capi del condensatore e del resistore

3 <http://www.interruptor.ch/sirenschematic.doc>

- $f_{em} = R i(t) + \frac{Q(t)}{C}$

ed esprimendo la corrente nel suo valore istantaneo,

- $i(t) = \frac{dQ(t)}{dt}$

si ottiene un'equazione differenziale che, risolta, restituisce Q, C ed i in funzione esponenziale rispetto a t.

- $f_{em} = R \frac{dQ(t)}{dt} + \frac{Q(t)}{C}$

- $Q(t) = A(1 - e^{-t/k})$

- $\frac{dQ(t)}{dt} = \frac{A}{K} e^{-t/k}$

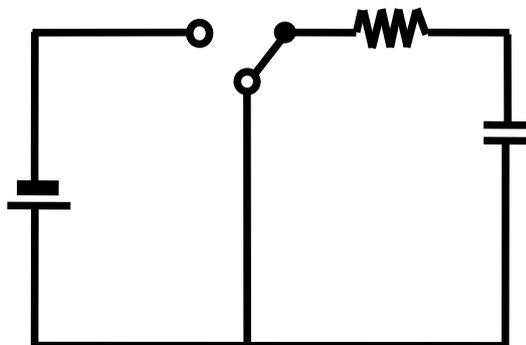
- $f_{em} - \frac{A}{C} + A e^{-t/k} \frac{1}{C} - \frac{R}{K} = 0$

- $Q(t) = C f_{em} (1 - e^{-t/RC})$

- $i(t) = \frac{f_{em}}{R} e^{-t/RC}$

- $V(t) = f_{em} (1 - e^{-t/RC})$

Dunque, con il passare del tempo, l'intensità di corrente decrescerà, mentre carica e potenziale cresceranno, tutte quante seguendo un andamento esponenziale.



Discorso analogo può essere fatto per il processo di scarica. In questo caso i calcoli sono ancora più semplici:

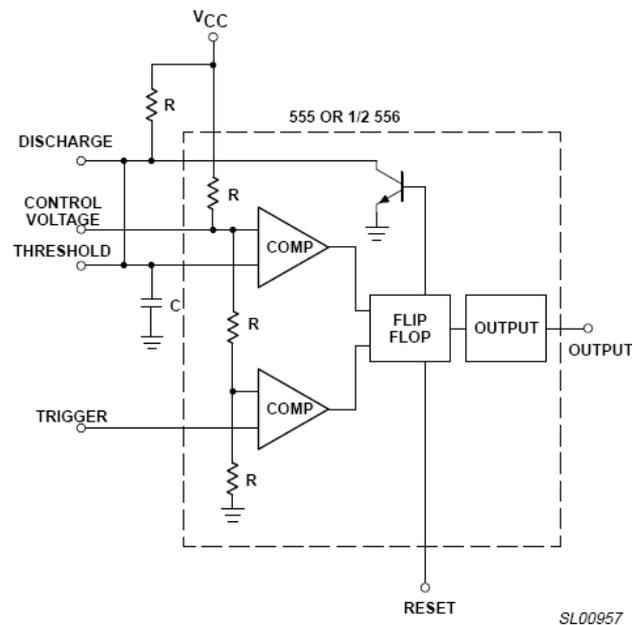
- $R i(t) + \frac{Q(t)}{C} = 0$

Si ottiene così, per l'intensità di corrente, un valore uguale in modulo, ma con segno opposto, a quello riscontrabile durante il processo di carica, mentre carica e potenziale decresceranno descrivendo curve esponenziali.

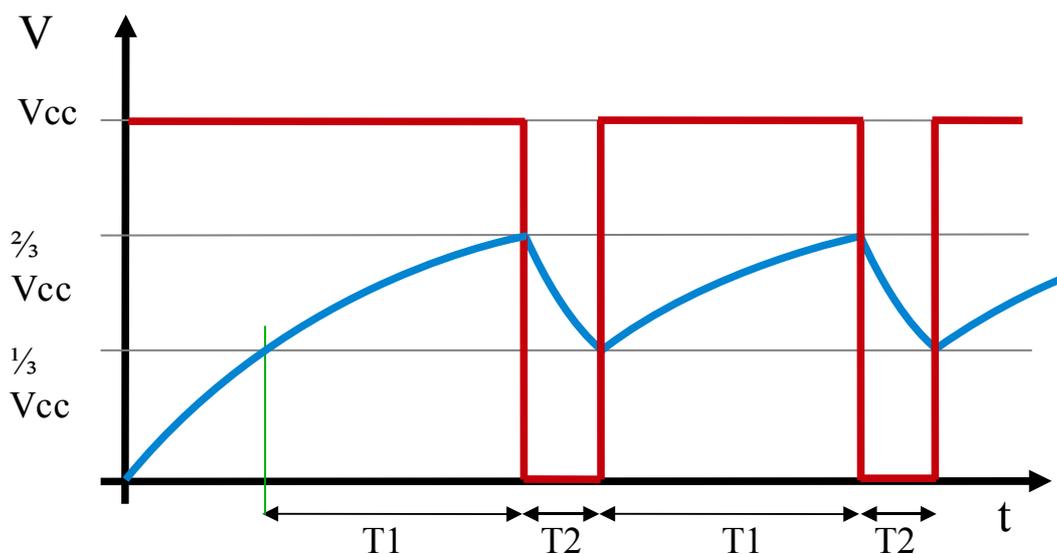
- $Q(t) = C f_{em} e^{-t/RC}$

- $i(t) = -\frac{f_{em}}{R} e^{-t/RC}$
- $V(t) = f_{em} e^{-t/RC}$

Dunque, assemblando in questo modo un condensatore, un resistore ed il circuito integrato NE555 si ottiene un oscillatore astabile⁴.



Data la presenza di un collegamento in serie di tre resistori di uguale resistenza all'interno dell'integrato, la carica del condensatore è costretta ad oscillare tra i $\frac{2}{3}$ ed $\frac{1}{3}$ della tensione totale del circuito, producendo così un'onda a dente di sega, il cui periodo è applicato all'onda quadra in output dal NE555.

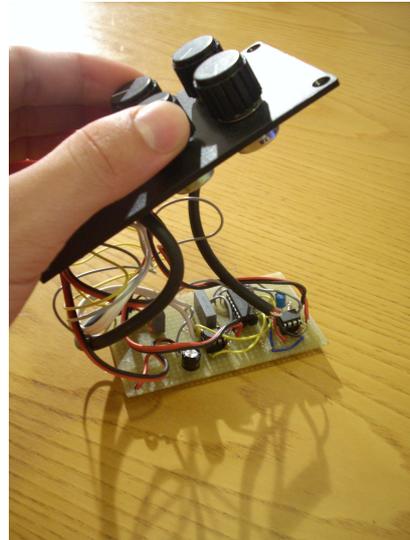


4 www.microst.it

Nel circuito realizzato sono usati due NE555 configurati come oscillatori astabili: il valore di carica del condensatore collegato al primo è imposto come valore di controllo per il secondo oscillatore. In questo modo il condensatore connesso a quest'ultimo è costretto a fare oscillare la sua carica sempre secondo un'onda a dente di sega compresa non più tra $\frac{2}{3} V_{cc}$ ed $\frac{1}{3} V_{cc}$, ma tra il valore della carica del primo condensatore e la sua metà. L'onda quadra restituita in output presenterà, dunque, una frequenza variabile. I due condensatori connessi al secondo NE555 funzionano come filtri e modificano la forma dell'onda, che da quadra viene avvicinata ad una sinusoide, donando al suono della sirena un timbro più interessante per gli utilizzi musicali.



Il dispositivo da me assemblato, visto dall'esterno



L'interno del dispositivo, con il circuito da me assemblato.

Capitolo secondo (approfondimento di storia dell'arte)

Il ready-made di Duchamp. Arp: la poetica del gioco e della casualità nel Dada.
Schwitters: frammenti di realtà si riaggregano.

La stessa rinascita di cui è oggetto la canzone, grazie alla musica dub, è regalata all'oggetto di uso comune dall'artista tramite il *ready-made*. Questa tecnica, introdotta da Marcel Duchamp, consiste nella mera scelta di un oggetto qualsiasi e nella sua trasformazione in opera d'arte tramite la sola decontestualizzazione e ricontestualizzazione. Si tratta quindi di una creazione che è, ora come non mai, difficile da distinguere dalla distruzione, come sottolinea Giulio Carlo Argan⁵.



MARCEL DUCHAMP,
Fontana (replica
dell'originale del 1917),
1934, Milano, Studio
Schwarz

Ma Duchamp non è l'unico artista del movimento Dada a proporre l'utilizzo di oggetti che avevano una vita indipendente come materie prime: vanno ricordati Hans Arp e Kurt Schwitters, ma anche le famose e provocatorie istruzioni per la composizione di una poesia scritte da Tristan Tzara, che sembrano anticipare quella che sappiamo essere diventata una realtà nella storia della letteratura: la scrittura combinatoria.



MARCEL DUCHAMP,
Ruota di bicicletta
(ricostruzione dell'originale
del 1913), 1951, New York,
Sidney Janis Gallery

“Per fare un poema dadaista.

Prendete un giornale. Prendete delle forbici. Scegliete nel giornale un articolo che abbia la lunghezza che contate di dare al vostro poema. Ritagliate l'articolo. Ritagliate quindi con cura ognuna delle parole che formano questo articolo e mettetele in un sacco. Agitate piano. Tirate fuori quindi ogni ritaglio, uno dopo l'altro, disponendoli nell'ordine in cui hanno lasciato il sacco. Copiate coscienziosamente. Il poema vi assomiglierà. Ed eccovi <<uno scrittore infinitamente originale e d'una sensibilità affascinante, sebbene incompresa dall'uomo della strada>>”

Tristan Tzara⁶

Emerge con forza, dunque, per il movimento Dada, la concezione dell'arte come casualità e, soprattutto per quanto riguarda Arp, come gioco, che si contrappone alla serietà dell'agire utilitaristico ma è indubbiamente serio in quanto libertà da ogni obbligo⁷.

L'arte di Schwitters, ed in particolare il *Merzbau* che ne costituisce la *summa*, inoltre, è stata paragonata, sempre dall'Argan, alla letteratura modernista: nelle sue opere vanno ad incrostarsi frammenti di realtà



HANS ARP, *Trousse d'un
Da*, 1920, Parigi, collezione
privata

5 Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna. Il primo novecento*, Sansoni per la scuola, Milano, 2004, p. 124.

6 www.didaita.blogscuola.it/?p=50

7 Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna. Il primo novecento*, Sansoni per la scuola, Milano, 2004, p. 125.

secondo un ordine che non è prestabilito ma ha comunque la sua geometria, quella di una realtà che si riaggrega e forma un nuovo contesto⁸.

Allo stesso modo in *The Waste Land*, di Thomas Stearns Eliot, frammenti del passato, dalle provenienze più disparate, da Budda ad Agostino, non vengono giustapposti, come tanti critici hanno asserito, ma, piuttosto, si interpenetrano e si combinano formando una nuova realtà letteraria⁹.



KURT SCHWITTERS, *Merzbau*
(riproduzione fotografica dell'originale
andato distrutto), 1923-1932

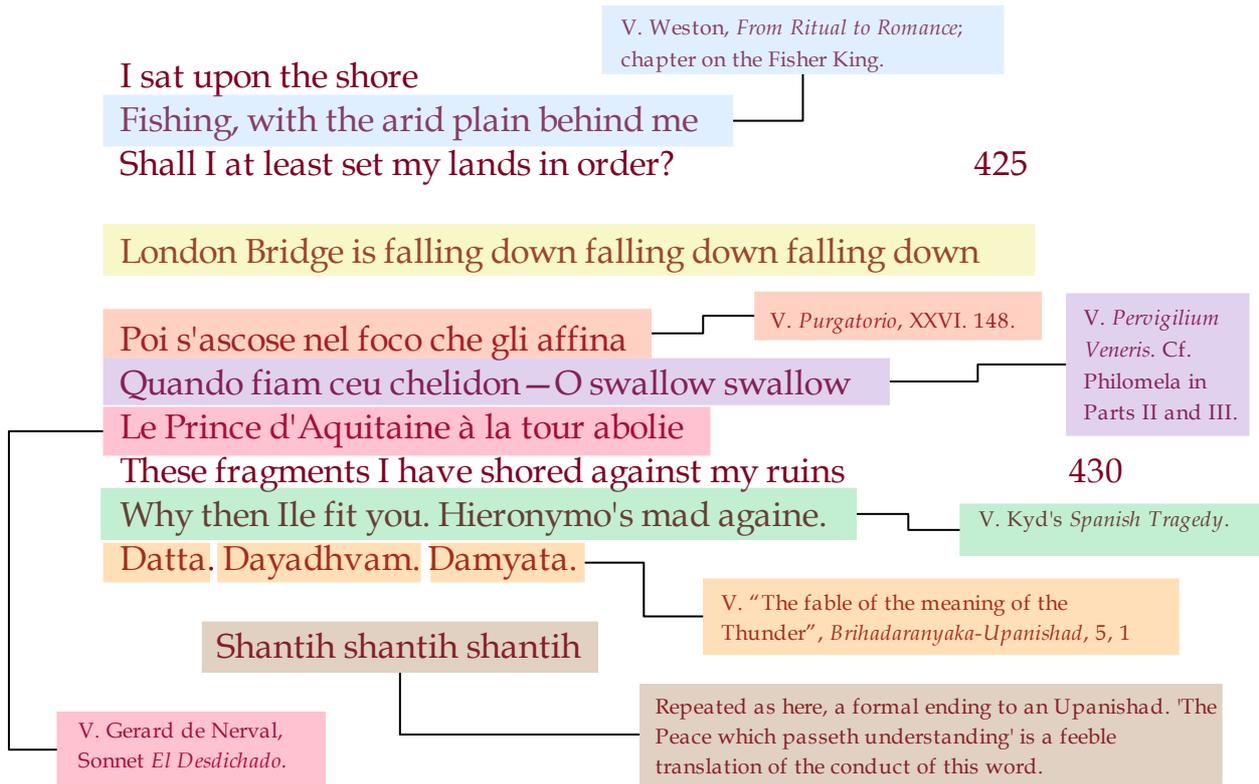
⁸ Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna. Il primo novecento*, Sansoni per la scuola, Milano, 2004, p. 126.

⁹ Michael H. Levenson, "On *The waste Land*", in http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/a_f/eliot/wasteland.htm

Capitolo terzo (approfondimento di letteratura inglese)

The modern age: Eliot's poetry as the return of fragments, directly from the past.

The last lines from Eliot's *Waste Lands* can be taken as a clear example. Most of the lines are directly quoted from a huge variety of sources: from nursery rhymes to texts belonging to the oriental tradition, as the *Upanishads*; from Dante's *Purgatorio* to Kyd's *Spanish Tragedy*.



Without any doubt, the fragmented structure of the poem reflects the historical and cultural context of the modern age, in which Eliot lives. Facing the development of new theories, such as psychoanalysis, Einstein's relativity, the philosophy of Nietzsche (which brought to the denial of any value), and the happening of the tragic events caused by World War I, man feels anxiety, alienation, isolation, doubt. Positivist enthusiasms must be abandoned and man must realize the impossibility to master a chaotic and ever-changing universe.



Thomas Stearns Eliot

So the ambition to know and to explain the whole is substituted by the awareness that he knows (and he clings to) nothing more than fragments. This debris, torn off from its origin, cannot be connected anymore with what it formed an entirety with.

So these fragments necessarily have to be refunctionalized and to be

intended no more just as "pieces" from pre-existing disintegrated unities, but as new entities. What comes to keep the fragments together is the presence of a mythical undercurrent and syncretic perspective.¹⁰

10 Fabio Pedone, "Terre desolate: rifiuti nella tempesta", in *Fili d'aquilone*, gennaio/marzo 2007.

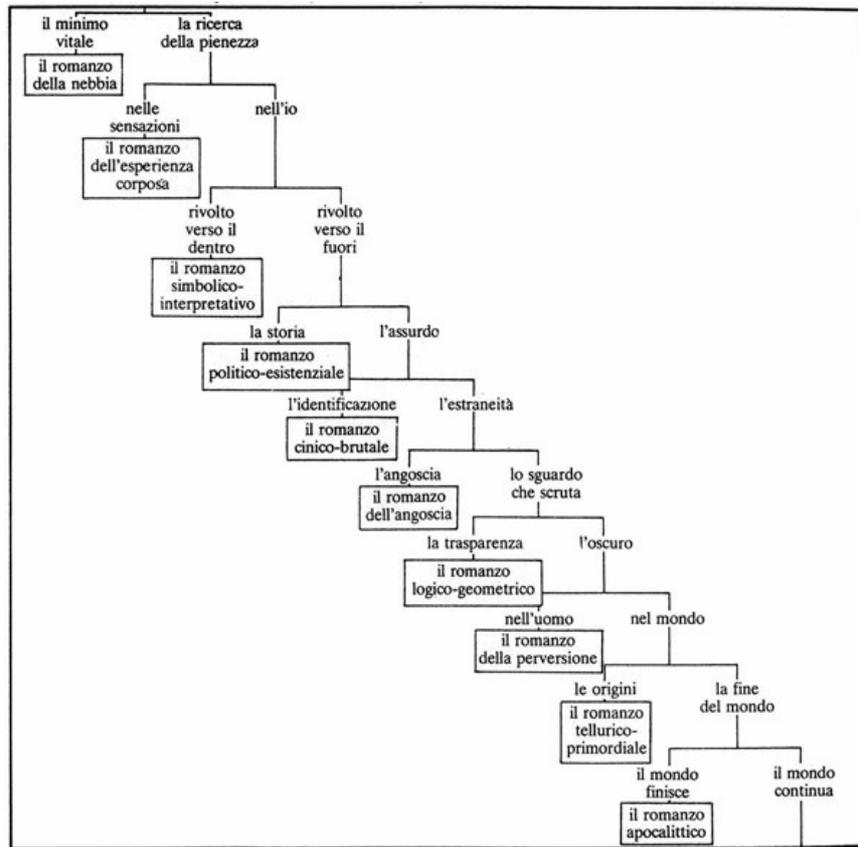
Capitolo quarto (approfondimento di letteratura italiana)

Il romanzo combinatorio di Calvino come assemblaggio di elementi indipendenti e come decostruzione analitica del processo letterario.

“Viviamo in un'epoca di storie che iniziano e non finiscono”

Italo Calvino¹¹

Alla stessa natura frammentaria dell'epoca moderna è lo stesso Calvino a ricondurre il motivo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* che è, appunto, “un romanzo sul piacere di leggere romanzi; protagonista è il lettore, che per dieci volte comincia a leggere un libro che per vicissitudini estranee alla sua volontà non riesce a finire”.¹² Con questa frase, Calvino dichiara contemporaneamente l'intenzione di incentrare l'opera sul lettore e quale sia lo schema sul quale è costruito il *Viaggiatore*, la cui immagine¹³ ne rappresenta bene la logica matematica ricorsiva.



Inoltre, è sempre l'autore a spiegare che l'interruzione dell'intreccio è assunta come motivo strutturale del romanzo non solo perché riflette la natura della sua epoca, ma anche perché costituisce un'“istituzione” della narrativa romanzesca. In questo modo i meccanismi stessi della

11 Italo Calvino, “Se una notte d'inverno un narratore”, in *Alfabeta*, dicembre 1979.

12 *Ibidem*.

13 *Ibidem*.

narrativa diventano oggetto della narrazione¹⁴.

Alle accuse di chi individua nella scrittura combinatoria l'espressione di una volontà totalizzante o di un'ingenua fiducia nella geometria perfetta della natura, Calvino risponde che il suo è un tentativo, che immagina già essere, in qualche modo, fallimentare, di riportare ordine in una realtà che sa benissimo essere caotica¹⁵.

Dunque, l'approdo di Calvino alla scrittura combinatoria risente sicuramente dell'influenza delle lezioni di Roland Barthes sull'*ars combinatoria* e del gruppo OULIPO di Raymond Quenau, ma riflette anche un tema etico di fondo che pervade tutta la sua produzione: la dialettica ordine/caos. Scrivere il catalogo dei possibili diventa, quindi, un estremo tentativo di opporre un ordine al caos della realtà.

Comunque, un importante esito della narrativa combinatoria è quello di decostruire, mettere a nudo i meccanismi della narrazione, offrendo al lettore la possibilità di un ruolo attivo e di aumentare la sua consapevolezza, tanto che nel *Viaggiatore* l'orizzonte stesso della lettura entra nel testo.

“Ma io non credo che la totalità sia contenibile nel linguaggio; il mio problema è ciò che resta fuori, il non-scritto, il non-scrivibile. Non mi rimane altra via che quella di scrivere tutti i libri, scrivere i libri di tutti gli autori possibili.”

Italo Calvino¹⁶



Italo Calvino

14 Italo Calvino, “Se una notte d'inverno un narratore”, in *Alfabeta*, dicembre 1979.

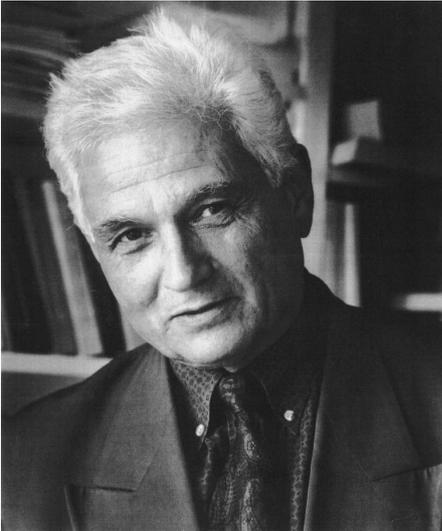
15 *Ibidem*.

16 Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2002, p. 212.

Capitolo quinto (approfondimento di filosofia)

Derrida, oltre la metafisica della presenza: *différance* e decostruzione.

Il processo decostruttivo, che è emerso come costante del processo artistico nei diversi ambiti prima approfonditi, è stato più lucidamente e maturamente trattato, nell'ambito del linguaggio e della filosofia, da Jacques Derrida.



Jacques Derrida

Questo filosofo francese, contemporaneo, con attitudine tipicamente nietzscheana, opera uno smascheramento della metafisica della presenza, ovvero di tutta la tradizione filosofica occidentale che, da Platone in poi, ha assunto come assioma il primato assoluto del “presente” rispetto all’“assente”. Per esempio, proprio in Platone, nel Fedro, con il mito di Theuth si denigra la scrittura, attribuendo valore di verità solo alla parola parlata, da cui il segno differisce. Derrida sottolinea il carattere storico di questa tendenza, che non dipende da un'inevitabile ragione teorica, ma da una vera e propria scelta etico-politica in qualche modo totalizzante.

Si rivela, invece, necessario considerare il testo come realtà autonoma dal suo contenuto e valorizzare la *différance*. Derrida stesso introduce questo termine per intendere contemporaneamente la differenza nel suo senso spaziale, dal greco “diapherein”, e temporale, dal latino “differre”. L'applicazione del meccanismo della *différance* al testo consiste proprio nel “doppio gesto” della decostruzione, che,

da un lato, è inversione del processo con il quale il testo è stato costruito, smontaggio e rovesciamento delle opposizioni gerarchiche, ma dall'altro è anche costruzione di derive ed aperture nel testo ispezionato che sono insieme, una nuova forma di testo scritto.¹⁷

Per esplicitare al meglio il concetto di *différance*, Derrida mutua un esempio dalla linguistica:

“Il segno rappresenta il presente nella sua assenza. Sta al suo posto. Quando non possiamo prendere o mostrare la cosa, cioè il presente, l'esser-presente, quando il presente non si presenta, allora significhiamo, passiamo tramite la deviazione del segno. Prendiamo o diamo un segno. Facciamo segno. Il segno sarebbe dunque presenza differita.”¹⁸

Questa citazione presenta una somiglianza straordinaria con un passo di “*Se una notte d'inverno un viaggiatore*”:

“- Leggere, - egli dice, - è sempre questo: c'è una cosa che è lì, una cosa fatta di scrittura, un oggetto solido, materiale, che non si può cambiare, e attraverso questa cosa ci si confronta con qualcos'altro che non è presente, qualcos'altro che fa parte del mondo immateriale, invisibile, perché è solo pensabile, immaginabile, o perché c'è stato e non c'è più, passato, perduto, irraggiungibile, nel paese dei morti...- ...O che non è presente perché non c'è ancora, qualcosa di desiderato, di

17 Roberto Diodato, *Decostruzionismo*, Editrice Bibliografica, Milano, 1996, p. 28.

18 Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, 1972, p. 9.

temuto, possibile o impossibile, - dice Ludmilla, - leggere è andare incontro a qualcosa che sta per essere e nessuno sa cosa sarà... -¹⁹

Emerge chiaramente l'affinità di Calvino a Derrida nel considerare la scrittura come infinito rinvio, differenza, che è positiva proprio perché permette un'interpretazione differenziata, sempre nuova e viva.

La *différance* è definita da Derrida anche in opposizione all'Aufhebung hegeliano e come gioco, allo stesso modo in cui Argan definiva come gioco l'arte di Arp.

“Contrariamente all'interpretazione metafisica, dialettica, “hegeliana”, del movimento economico della differenza, bisogna qui ammettere un gioco in cui chi perde guadagna e si perde in tutti i colpi”²⁰

Nel saggio intitolato “*La différence*”, poi, si possono ritrovare anche suggestive letture di filosofi del recente passato, che mostrano come questo “procedimento” fosse inconsapevolmente presente in Nietzsche, quando considera il soggetto non come qualcosa di originariamente dato, ma come effetto di forze che non sono presenti ad esso, ed in Freud, per il quale la psiche è plasmata da istinti e traumi che la differiscono in senso spaziale ed in senso temporale.

Insomma, la decostruzione è una costruzione di un testo a partire di un testo²¹, ma è anche un procedimento che fa emergere l'eventuale impossibilità di interpretare in maniera definitiva un qualsiasi testo.²² E' quindi paragonabile alla genealogia della morale di Nietzsche, in quanto mette in dubbio ogni punto di vista consolidato sulle cose.²³ Viene messa, insomma, in crisi ogni pretesa di totalità ed anche l'idea stessa di totalità, intesa: sia come possibilità di cogliere il significato totale di un testo; sia come possibilità di inscrivere un frammento del testo in una totalità in cui trova senso; sia come possibilità di raggiungere la totalità delle interpretazioni di un testo. Si apre così la possibilità per un'interpretazione plurale e collettiva.²⁴

19 Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2002, p. 83.

20 Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, 1972, p. 21.

21 Roberto Diodato, *Decostruzionismo*, Editrice Bibliografica, Milano, 1996, p. 33.

22 *Ibidem*, p. 27.

23 Domenico Massaro, *La comunicazione filosofica. Il pensiero contemporaneo*, Paravia, Torino, 2002.

24 Roberto Diodato, *Decostruzionismo*, Editrice Bibliografica, Milano, 1996, p. 26.

Bibliografia

- Ugo Amaldi, *Fisica: idee ed esperimenti. Dal pendolo ai quark. L'elettromagnetismo*, Zanichelli, Bologna, 2001.
- Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna. Il primo novecento*, Sansoni per la scuola, Milano, 2004.
- Italo Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2002.
- Italo Calvino, "Se una notte d'inverno un narratore", in *Alfabeta*, dicembre 1979.
- Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2002.
- B. De Luca, D. J. Ellis, P. Pace, S. Ranzoli, *Words that speak* (Volume 2), Loescher, Torino, 2006.
- Pietro De Paolis, "Multivibratore astabile con timer 555", in <http://www.scuolaelettrica.it/elettrotecnica/differe4.html>
- Alfredo De Paz, *Dada, surrealismo e dintorni*, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice, Bologna, 1979.
- Jacques Derrida, *La voce e il fenomeno*, Jaca Book, Milano, 1984.
- Roberto Diodato, *Decostruzionismo*, Editrice Bibliografica, Milano, 1996.
- Domenico Massaro, *La comunicazione filosofica. Il pensiero contemporaneo*, Paravia, Torino, 2002.
- Thomas Stearns Eliot, *The waste Land*, Boni and Liveright, New York, 1922.
- David Katz, *Solid Foundation. Il reggae raccontato dai suoi protagonisti*, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2007.
- Michael H. Levenson, "On *The waste Land*", in http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/a_f/eliot/wasteland.htm
- Fabio Pedone, "Terre desolate: rifiuti nella tempesta", in *Fili d'aquilone*, gennaio/marzo 2007.
- E. Raimondi, G. M. Anselmi, G. Fenocchio, *Tempi e immagini della letteratura*, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 2004.
- Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, Bruno Mondadori, Milano, 1999.
- www.didaita.blogscuola.it/?p=50

<http://www.interruptor.ch/sirenschematic.doc>

www.microst.it