

Francesco Fonassi, *Frantumare dal basso*

Nel 2011, rispondendo a una domanda sulle motivazioni che lo spingevano ad affidare il proprio ruolo critico alla produzione artistica, Francesco Fonassi identificava il motivo della sua ricerca con "il non accettare, senza polemiche, praticamente nulla del modo in cui gli individui si relazionano gli uni agli altri, di come costituiscono una pluralità". Dando vita a delle vere e proprie occasioni di verifica delle dinamiche di ricezione sonora e dei meccanismi della percezione uditiva — nonché del loro ruolo nelle formazioni intersoggettive — Fonassi si spinge con approccio sperimentale nelle maglie teoriche della cultura sonora, sondando il modo in cui essa ha esteso le proprie implicazioni e descritto soglie antropologiche e sociologiche. Un lavoro stratificato e complesso, edificato sull'interferenza con le condizioni abituali dell'ascolto e con la fisiologia delle soggettività percettive, che s'interroga su come un *virtuale* possa modificare le modalità d'interazione umana, agendo come impulso di redistribuzione delle forze in gioco sullo scenario collettivo.

Fonassi sceglie l'universo sonoro per la sua natura lucidamente suicida, il senso di perdita e di sottrazione incrociato nella sua essenza, la sua propagazione intrusiva, oltre che alla sua nettezza e inequivocabilità. I fenomeni d'eco, di risonanza, di riverbero e filtraggio sono infatti ognuno un'analogia e insieme un'attivazione di questioni relazionali, dinamiche di resistenza e di neutralizzazione reciproca.

Nei giorni 19, 26 marzo e 4 aprile 2011 cinquanta interventi audio — trasmessi via radio su modulazione di frequenza 100.1 Mhz da una cabina e amplificati sulla cima di Torre Everest, a Vicenza — vengono ascoltati da ottanta metri d'altezza. Le frequenze di trasmissione appartenevano a Radio Star, una delle prime radio libere degli anni Settanta che trasmetteva dallo stesso edificio. Senza criteri di selezione, viene aperto un canale di comunicazione limitato. Più di trecento persone salgono sulla cima e ascoltano gesti sonori e parole che, nell'ipotesi di Fonassi "raccontano la contingenza stessa dell'essere presenti a una comunità". Testando la ritualità della condivisione tramite storytelling e interventi sonori eterogenei, con il progetto *Everest FM 100.1* Fonassi mette a verifica prossimità e conflitto, con i quali costruisce un gruppo d'ascolto a fini puramente sperimentali.

Lungi dal volersi arrestare a una ricerca strutturale sul suono e sulle sue potenzialità prettamente fisico-acustiche, Fonassi fa dell'indagine sugli immateriali una pratica spaziale *context aware* che spinge a re-immaginare quell'*amicizia senza familiarità* che caratterizza la moltitudine. Le azioni sonore — il cui il sottotesto teorico getta le sue radici nella concretezza sociologica di Paul Virilio e nella teorie *practice-based* di Brandon Labelle — diventano allora mezzi ermeneutici che, inserendosi in ambienti mediali già saturi e completi, svelano in filigrana (e forse cercano di sovvertire) clausole disciplinari o suggerimenti di autocontrollo.

La volontà di Fonassi di alterare, interrompere o implementare fino al collasso paesaggi sonori già normati rivela una tensione verso qualcosa che non esiste mai. Ed è proprio questa missione inconcludente che porta in superficie il senso politico della sua ricerca, un senso, che come ricordava Lyotard nel 1973, è ancora da determinare e che forse resterà, o deve restare, sempre da determinare. Il coefficiente politico dell'impresa artistica di Fonassi sta dunque in questa *frantumazione dal basso*, in questo sabotare i meccanismi, in una ricerca adesa alle dinamiche e alle polemiche intersoggettive, interessata a determinare gli spazi di gioco, le intensità e i sostrati emotivi delle energie sociali. Con *Temporale* (2011) — intervento scomposto in due spazi attigui, uno dove 40 microfoni vengono trascinati al suolo e l'altro vuoto, dove si riversa il suono — e 32 rpm (falena) presso Auditorium Parco della Musica di Roma (2012), Fonassi libera la scena: i luoghi sono sgombri e le fonti sonore occultate, dispositivi grazie ai quali può permettersi di soppesare il valore d'espansione della figura-suono, la sua emissione e il modo in cui si disloca e circola nello spazio gonfiandolo o sottraendolo dall'interno.

Muovendosi dal tellurico roboante fino a suoni sottili e infingardi, passando per tappeti sonori magmatici, il morphing sonoro messo in atto da Fonassi non si manifesta nello spazio come una banale pratica di disorientamento ma si concentra piuttosto sul potenziale di riconversione — effettiva o simbolica — del paesaggio sonoro che decide di alterare. Le installazioni perforano le metastasi della struttura, della memoria e della funzione del luogo che le ospita, fornendo al fruitore strumenti per misurarlo e misurarsi in relazione a esso. Sospendere, mettere tra parentesi un luogo o una condizione tramite intrusioni più o meno massicce permette di rettificare soglie percettive, incrinare meccanismi culturali e di costume ed eventualmente sopprimere alcune normatività. Fonassi descrive il suo lavoro come un *punctum* a censure e limiti non visibili spostando il focus su come il suono fa architettura, non solo fisica ma anche sociale. Ovvero come un'immateriale occupa lo spazio, come un'invisibile si fa largo tra i volumi, come esso provochi commistione di regimi acustici e visivi e come sviluppi, oltre alla sensibilità spaziale, anche una certa allerta al rischio.

Nel 2010, con il display secco e dichiarato di *Zabranjena Tišina (Forbidden Silence)*, Fonassi rende presente il suono — proprio nella sua assenza — come mezzo intrusivo e corrosivo, rendendo chiara ed evidente la sua eventuale capacità di incrinare uno spazio istituzionalizzato, regolato, simbolizzato o semplicemente di misurarne l'intensità, la densità e i gradi della sua frequentazione. In questa funzione "disturbante" il suono su cui lavora Fonassi sembra volersi confrontare con la percentuale di riempimento del paesaggio, in cui spazio fisico e ambiente sonoro sono accomunati dalla medesima impossibilità di essere vuoti e neutri. Ogni lavoro di Fonassi redige una nota sui processi di assorbimento e condivisione dei luoghi, ma soprattutto su quegli impercettibili sistemi di censura che Mark Wigley segnalava nella discrezione e nell'estremo funzionalismo dello spazio pubblico moderno.

Totalmente immerso in questa strategia dell'interruzione, il progetto *trifasico Ir, shoot for isolation* (2012-2012) interviene sulle fisiologiche gerarchie del *vivere insieme* e pensa all'azione sonora come luogo dell'esporsi. Declinando in diverse formalizzazioni il rumore di un colpo di pistola in ambiente chiuso (dalla registrazione in una piazza e in una chiesa e successiva diffusione fino all'esecuzione live di tre colpi presso il CoCa di Torun), esso palpa la viscosità emotiva e psicologica di uno spazio messo in tensione tramite un suono improvviso e connotato. Oltre a far emergere un territorio acustico inedito, gli spari installano un principio di attrazione e repulsione nei confronti dell'atto performativo e della sua *promessa politica* (J. Butler). Ed è proprio questa complessità del localizzarsi che segna la struttura di *Kollaps – Aufstieg*, (2012), intricato lavoro audiovisivo presentato al MACRO a chiusura della residenza di Fonassi presso Pastificio Cerere, in cui il motivo dell'antropizzazione dello spazio installativo fa ritorno dopo *Aerial* (2012) moltiplicando la forza d'affermazione dello *speech act* con un gestualità vocale ipertrofica. Emergere e affermarsi, come un suono, corrispondono a un richiamo alla responsabilizzazione, a quel *dovere della paura* che Jonas interpretava come un solido posizionarsi, un prendere corpo per poi eventualmente farsi riassorbire.

Simone Frangi

Francesco Fonassi *Stasi* (First Study on Jakob Ullmann's Horos Meteoros)

Una progressione disciplinata delinea l'inedere delle due voci. Il manifestarsi del suono ne rivela l'origine: una registrazione su nastro magnetico successivamente trattata attraverso filtraggio digitale, un lavoro di scultura e di alterazione del materiale di partenza, di cui *Stasi* (First Study on Jakob Ullmann's Horos Meteoros) è il punto finale.

Due performer Letizia Fiorenza e David Sautter, cui Francesco Fonassi ha chiesto di tenere un'emissione tonale costante per 50 minuti, si prestano a un esercizio di sfinimento fisico, senza guardarsi, congiunti unicamente dalla risonanza delle loro voci. La carnalità della voce umana conserva la sua inconfondibile identità acustica e allo stesso tempo diviene sostrato per un'operazione che forgiando digitalmente il suono lo fa approdare a una dimensione plastica, in una rimodulazione percettiva che è precisa scelta di poetica.

Quello di *Stasi* è uno spazio ermetico, costruito a partire da una temporalità dilatata, la stessa dell'esecuzione dei due performer, un audio la cui durata richiede disponibilità all'ascolto e alla riflessività. Un lavoro questo che nell'itinerario di Fonassi sembra rappresentare un momento di quiete, un punto di sospensione, di passaggio, in cui i riferimenti che ricorrono nella ricerca dell'artista affiorano nel loro stadio primario, elementare, dalla stessa distanza siderale da cui emergono le voci.

Non c'è silenzio, *Stasi* si configura essenzialmente come una corda tesa, un tessuto sonoro continuo in cui un processo di scomposizione e di ricomposizione del suono, filtro dopo filtro, ne determina l'intensità timbrica e la vibrazione, enfatizzando la voce femminile che da subito emerge trainante.

'Una voce di donna ha bisogno per emanciparsi della vivente apparenza del corpo che la sostenga'<sup>1</sup> scriveva Adorno nel 1927, nelle riflessioni sul grammofofono come strumento per riprodurre fedelmente 'l'immagine naturale originaria'<sup>2</sup> della voce, quando ancora vi era l'illusione della 'funzione speculare'<sup>3</sup> del mezzo di riproduzione. Una consapevolezza di tipo diverso è alla base dell'operazione di Fonassi: quella proposta non è la riproduzione di una registrazione, atto già di per sé tecnologicamente mediato, ma il risultato di un intervento di rielaborazione e di post-produzione che intensificando alcune caratteristiche qualitative del suono, dissezionandolo, scomponendolo, rende *Stasi* una *rappresentazione* dell'evento che l'ha originata, aggiungendo variabili percettive e di senso che appartengono all'opera unicamente nel suo display e nella sua modalità di ascolto. Se una testimonianza di quei corpi, di quell'incontro, può manifestarsi nello spazio, questo non può che realizzarsi rendendoli presenti nel loro dissolversi in pure forze vocali.

Il circolo emissione – ricezione, così cruciale nella relazione dialogica tra i due performer, si propaga nel campo acustico, attraverso un ponderata dislocazione delle casse. In questo modo, le frequenze basiche delle due voci fanno sì che quel dialogo intimo arrivi a includere l'ascoltatore come terzo interlocutore, definendo l'ultimo atto di un'indagine sulla voce che l'artista ha investigato nei suoi lavori precedenti. In *Aerial* (2012) veniva chiesto a dei performer di sintonizzarsi sul modulo sonoro dell'atterraggio di un aereo, registrato e manipolato, fonderci con esso intonandolo dal vivo nello spazio espositivo. In *Stasi* al contrario, non vi è *liveness* ma un fondale acustico ambiguo, in cui la potenza evocativa della voce umana, scolpita, trasformata, giunge a connotazioni più astratte. Il timbro maschile, gradualmente assottigliato, sembra retrocedere a uno stadio inorganico, ritraendosi in una concrezione mineraria, primordiale, facendosi caverna di risonanza e disegnando il paesaggio figurato nel quale il visitatore accede. Uno spazio riempito dall'energia acustica, le cui condizioni di esistenza sono determinate da un intervento di distorsione dell'informazione originaria.

Nella sua graduale freddezza, nei volumi che progressivamente si abbassano, *Stasi* ricorda le atmosfere evocate dalle musiche del compositore minimalista tedesco Jakob Ullmann, nella cui produzione l'artista ha trovato un primo suggerimento per la sua opera. Fonassi conosce bene le qualità *affettive* delle tonalità, la potenza del loro impatto in chi le riceve, il suo interesse tuttavia non è rivolto alla 'sensuale matematica dei codici e delle vibrazioni'<sup>4</sup>, piuttosto il suono nei suoi lavori diventa un dispositivo di affermazione di presenza, di analisi delle dinamiche sociali di regolamentazione dei comportamenti e il mezzo per una richiesta di posizionamento da parte del fruitore. Se un elemento di disturbo ricorre in *Stasi* esso sosta sulla tensione generata dalla durata dell'audio; non c'è climax, la forza della composizione non si manifesta qui come turbolenza, ma nei termini di tenuta e resistenza. All'inseguimento delle due voci, al loro sforzo, percepibile nei momenti in cui riprendono fiato, corrisponde l'impegno richiesto all'ascoltatore.

*Stasi* delega al visitatore la scelta di rimanere o meno nel luogo. Attraverso la permanenza nello spazio, quella condizione suggerita dal titolo, non elucida nella sua concretezza storica, ma volutamente lasciato allo stato di cenno, funziona come sottile rimando a uno stato spirituale, meditativo e allo stesso tempo si fa metafora di una condizione attuale. Ipotesi da tenere in considerazione, cercando di vedere l'opera a partire dall'approccio plastico che la caratterizza e dalle regole di ascolto che ne determinano la fruizione.

Un imponente orizzonte sonoro, una penombra acustica nella quale entrare, da esperire o a cui sottoporsi.

Giulia Bini

1 Theodor W. Adorno, *Long Play e altri volteggi della puntina*, Castelvecchi, Roma, 2012, p. 20

2 Cit., Ibid.

3 Cit., Ibid.

4 Cfr., Steve Goodman, *Sonic Warfare. Sound, Affect and the Ecology of Fear*, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts, 2010, p. 9