

Vedere suoni: musica e psichedelia

Lucio Spaziante

We are not psychedelic.
Electric Prunes, 1967

Il movimento psichedelico è stato un tentativo collettivo, nato alla fine degli anni Sessanta, di modificare le relazioni umane sociali ed estetiche attraverso un uso controllato e consapevole di droghe prevalentemente allucinogene. *Psichedelia* come “rivelazione della mente” è un termine coniato presumibilmente in una corrispondenza con Aldous Huxley (Camilla, Gosso 2004, p. 70) da Humphrey Osmond (1957), uno psichiatra che adoperava LSD e mescalina come terapia per l'alcolismo. Già dal 1943 il fisico svizzero Albert Hofmann cominciava a prendere nota delle proprie esperienze *psichedeliche* sotto l'assunzione di 0,25 mg di dietilamide dell'acido lisergico, meglio noto come LSD, sostanza della quale gli verrà universalmente riconosciuta la paternità. L'LSD è una sostanza allucinogena che fu per quindici anni adoperata nella ricerca medica, in biologia e in psichiatria. Veniva somministrata ad esempio a soggetti affetti da nevrosi, ansia e depressione (Metzner 1998). Dopo la loro diffusione in ambito scientifico e in particolare in California, le sostanze allucinogene divennero il terreno per la diffusione di un vero e proprio *discorso psichedelico*. Ancora del tutto legale, esso contemplava temi e motivi legati alla *mente*, e alla sua apertura intesa come esplorazione e all'espansione della percezione e della coscienza tramite un *trip*, metafora del viaggio verso la scoperta della

mente spesso associato a un percorso di *viaggio* vero e proprio. Quella che diverrà la cultura *acida* pervase anche letteratura e cinema ma soprattutto la musica. In una delle fasi primarie in cui tentò di allargare i propri schemi, il rock ad esempio divenne *psichedelico* andando alla ricerca di nuovi territori e in diverse direzioni: uso di droghe, culture orientali, connessione tra musiche e immagini, sguardo verso la musica sperimentale. La psichedelia aveva anche un proprio territorio, una propria repubblica locale con sede appunto in California, a San Francisco, nel quartiere di Haight-Ashbury, dove si radicò una comunità *hippy* contraddistinta da: apparente rottura delle regole borghesi, vita comunitaria, rifiuto della società dei consumi, ma anche giacche a fiori, collanine, *joints*, happening psichedelici.

Si dice che l' LSD faccia "vedere i suoni e sentire i colori". Sembra dunque mettere in pratica la possibilità di tradurre le esperienze sensoriali donando l'effetto di renderle intercambiabili tra i differenti sensi.

Uno scoiattolo lasciò cadere una ghianda dall'alto (...) fece un tonfo tremendo (...) una grossa collisione di *azzurro* (Wolfe 1968, p. 42).

L'aggettivo "psichedelico" entra nel lessico e sul piano espressivo si traduce in prima istanza come *alterazione*, in particolar modo della percezione, tramite induzione dovuta a droghe o comunque tramite la ricerca *volontaria* di una modifica dello stato di coscienza. La figura dell'alterazione si concretizzerà in diverse modalità: trasformazione visiva, colori vividi, perdita di controllo, distorsione in generale di forme, mentre la grafica psichedelica lavora sull'inversione cromatica da "positivo" a "negativo", sulla saturazione cromatica, sulla distorsione delle linee e dei caratteri tipografici.



Fig. 1. *Kaleidoscope eyes*, De Rogatis, 1996, copertina.



Fig. 2. *The Love Tribe*, Mathewson, 1968, copertina.

L'aggettivo psichedelico viene associato anche a film per bambini, come *Dougal and the Blue Cat* o *Willy Wonka and the Chocolate Factory* per il loro portato visionario e fantastico, ma anche a *Yellow Submarine* dei Beatles, *Modesty Blaise* di Joseph Losey.

1. Semiotiche dell'effetto

Gli interessi dei musicisti rock, che lavoravano in direzione di un ampliamento dei confini espressivi, convergono con la musica d'avanguardia. La produzione della *popular music* nella seconda metà degli anni Sessanta ha a propria disposizione nuove applicazioni tecnologiche, soprattutto all'interno degli studi di registrazione. Ricerca sulla sostanza del suono e immaginario psichedelico viaggiano dunque all'unisono: dischi definiti psichedelici come *Revolver* dei Beatles (1966)¹ e *Pet*

Sounds dei Beach Boys (1966) sono i primi esempi del formato *album*, inteso come collezione di brani non più scorporati che appartengono a un'opera d'arte. Psichedelia, dunque, anche come forma estetica di (auto-)condizionamento e visionaria sospensione di realtà, dove è possibile vedere l'impossibile.

Come si traduce questo immaginario in forme espressive? L'idea di musica psichedelica cresce parallelamente all'affermarsi dell'*effetto sonoro*, inteso come artificio meccanico o elettronico per ottenere un'alterazione della sonorità, agendo su timbri, frequenze, armonici. Le spezie della musica psichedelica hanno i nomi di *phasing*, *delay*, riverbero: dislocano e disincarnano ogni suono rispetto alla fonte. Costruiscono uno spazio alterato, un suono *disembodied*, scorporato, in movimento, distaccato dalla presenza. Suono tradotto in immagine: effetto figurativo, atmosfera, *significato* indotto.

Non possiamo dunque non interrogarci sulla valorizzazione dell'"effetto". Cos'è un *effetto di senso*? Il *Dizionario* di Semiotica alla voce medesima recita: "impressione di 'realtà' prodotta dai nostri sensi al contatto con il senso" (Greimas, Courtés 1979, p. 117). Dunque l'effetto è in primo luogo *impressione e sensazione*. Ma la ricerca dell'effetto è anche alla base dell'esperienza allucinogena, che è poi il motore primario della cultura psichedelica: alterazione visiva, e in generale percettiva, basata sull'assunzione di sostanze in grado di alterare la normale percezione sensoriale².

Questo processo di ricerca e sperimentazione proviene dal mondo della Scienza, all'interno del quale si era sviluppata una competenza su sostanze psicoattive in origine di tipo vegetale (Camilla, Gosso 2004). Lo studio della botanica (funghi, oppio, stramonio, mescalina³ e tanti altri) consentì la possibilità di creare sostanze chimiche di sintesi che condussero alle droghe contemporanee. Non va trascurato però il fatto che molte di queste

sostanze venivano considerate in molte culture come uno strumento di trasporto verso altre dimensioni, utile a entrare in contatto con entità *divine*. Ecco che si compone un panorama simbolico formato da differenti forme di alterità: *altra* dimensione, *altro* essere. Emerge un Soggetto che si configura modalizzato verso la *ricerca* dunque verso un *voler-sapere*: un ricercatore, uno scienziato che studia per individuare sostanze in grado di modificare la relazione tra il soggetto stesso e la realtà.

In un luminoso mattino di maggio, ingoiai i quattro decimi di un grammo di mescalina sciolta in mezzo bicchiere d'acqua e sedetti ad attendere le conseguenze (Huxley 1954, p. 11).

La competenza dell'esperto sarà poi trasferita ad altri diffondendosi a livello di massa. Così è avvenuto per l'LSD, così avverrà molti anni dopo per l'*ecstasy*. Le sostanze psico-attive vengono investite di un ruolo determinante: eliminare i filtri della percezione per accedere a ciò che precedentemente non si percepiva; enfatizzare le capacità sensoriali per cogliere ciò che precedentemente non veniva letto; percepire ciò che esisteva ma di cui non ci si accorgeva. Il soggetto si vuole maggiormente sensiente e la percezione (con le sue porte) diventa il sito della sua massima realizzazione. Il libro *Le porte della percezione* di Aldous Huxley (1954) rappresenta una testimonianza essenziale da questo punto di vista, che ora andiamo a considerare.

2. *Le porte della percezione e l'acid test*

In compagnia di uno psichiatra, un letterato decide di sperimentare su di sé la *mescalina*, sostanza cui all'epoca si attribuiva tra l'altro la capacità di simulare una condizione di schizofrenia. La descrizione di Huxley, attraverso la mediazione verbale o letteraria delle parole,

propone un'iniziale esaltazione della droga come veicolo di accesso alla percezione diretta, senza mediazione. Tutto parte dalla considerazione secondo cui il *sentire* rimane un patrimonio solitario. E per quanto l'arte o l'amore possano dare l'illusione della fusione o dell'unione tra due soggetti, in condizioni normali si trova in fondo a essere irrisolubilmente monadi. Il problema, per Huxley, sembra essere la "condanna al senso" mediata dall'interpretazione, non potendo mai cogliersi il significato in sé. La droga potrebbe allora essere il modo per entrare nel "mondo interiore" delle grandi menti, dei grandi artisti come William Blake o J. S. Bach. Paradossalmente scopre invece di non essere dotato della sufficiente immaginazione per poter entrare nel "mondo delle visioni" e di non riuscire a esprimere i mondi come precedentemente gli artisti avevano fatto. Apprende con dispiacere di essere ancora chiuso nel proprio mondo interiore, semplicemente in uno stato di protensione verso la realtà contingente che genera valutazioni differenti. Ogni dettaglio che lo circonda, oggetti, vasi, libri, abiti, "appare come nel momento della propria creazione", per come esso è e non per come appare⁴.

Per rendere in modo vivido la propria esperienza, Huxley convoca termini dell'estetica (grazia, trasfigurazione), attinge ai propri ricordi e alla propria memoria, opera continui paragoni con esempi artistici ("una composizione che somigliava a qualcosa di Braque"). Sembra così che per esprimere la massima alterazione della realtà, rispetto a come di norma essa ci appare, l'esempio più efficace cui attingere risulti un quadro preesistente. Spazio e tempo sembrano, infine, perdere quasi del tutto la loro rilevanza come parametri di riferimento.

La mente percepisce in termini di intensità di esistenza, profondità di significato, relazioni entro uno schema (Huxley 1954, p. 20).

I sensi modificati dalla droga restituiscono l'evidenza di una *semiotica del sensibile* vissuta attraverso i sensi stessi. Mentre la percezione vive uno stato di massima esaltazione, la volontà si trasforma in elemento negativo: sotto l'effetto della mescalina si perde ogni interesse per qualsiasi cosa che non sia il mondo proprio. Per contro, l'esperienza psichedelica viene vissuta come un tentativo di generare una forma di condivisione collettiva. “O sei sul bus o resti a terra”, recitava una scritta negli anni Sessanta. Era impressa sull'autobus dei Merry Pranksters (Allegrì Burloni), un gruppo di persone guidato da Ken Kesey (l'autore, scomparso di recente, del romanzo *Qualcuno volò sul nido del cuculo*), in un viaggio mentale e fisico, effettuato nel 1964, da Haight-Ashbury fino alla costa Est degli Stati Uniti sotto l'influsso di droghe allucinogene, e documentato da Tom Wolfe (1968) nel racconto-documento *The Electric Kool Acid Test*.

L'Acid Test si pensava come una forma espressiva in grado di far condividere un'esperienza comune tra chi lo proponeva e il suo pubblico: “Parole, musica, suoni, luci, suoni, tatto, *lampi*” (Wolfe 1968, p. 14). Wolfe cerca nel suo scritto di inventarsi una lingua letteraria psi-



Fig. 3. Poster di un evento Acid Test.

chedelica (con difficoltà resa in italiano) in grado di rendere quel tipo di esperienze. Eccone un saggio:

Super Stuccatore con la bolla dell'infallibile livella che scivolava nel cupo sciroppo Karo al miele del tubo non certo infallibile come credevi tu, picchio, piccoli grumi e spigoli lassù, picchio, e strisce, strisce come impronte su creste d'onde di bianca sabbia desertica e cinematografica (Wolfe 1968, p. 43).

Mi disse che il Rinfresko era "condito" e che stavo appunto cominciando la mia prima esperienza a LSD (...) e di non aver paura e tuttavia di non accettare né respingere (...) di tenermi sempre aperta, di non dibattermi né cercare di farlo smettere. (...) Le nostre ossa si fusero, la nostra pelle divenne una sola, non c'era un solo punto in cui fossimo separati, dove finiva lui cominciavo io (p. 256).

L'uso delle droghe per alterare la percezione è stato storicamente collegato alle pratiche artistiche, oltre che ai rituali religiosi. È il caso del Club des Hasciscins composto tra l'altro da Baudelaire e Balzac, nonché di Coleridge, Artaud, fino ad arrivare a Burroughs. Anche l'affermazione delle culture giovanili, e dei movimenti artistici e politici a esse collegati, vede il parallelo diffondersi del consumo di droghe. Già musicisti jazz e rock usano le droghe in modo più o meno dichiarato, tanto che in un clima di valorizzazione positiva ancora non invaso dal *moral panic* per la tossicodipendenza, spesso le droghe diventano una fertile ispirazione tematica per le canzoni: pensiamo tra le altre a *Brown Sugar* e *Mother's Little Helper* per i Rolling Stones (1983) e a *Heroine* per i Velvet Underground (1967), ma la lista potrebbe essere molto più lunga.

3. *Caleidoscopi*

Il famoso brano dei Beatles *Lucy in the Sky with Diamonds* (1967) fu spacciato come un acronimo che allu-

flessione. Lévi-Strauss al riguardo definiva il caleidoscopio come “uno strumento che contiene briciole e frammenti mediante i quali si realizzano combinazioni strutturali”. I frammenti danno luogo a combinazioni che “generano sempre diversi modelli d’intelligibilità” (Lévi-Strauss 1962, p. 49). Una combinazione basata su alcuni elementi iconici di base che possono dar vita a un numero (apparentemente) infinito di variazioni figurative. Il meccanismo che sta alla base del caleidoscopio è dunque un *generatore di infinito*: una figura dinanzi a uno specchio ne genera la duplicazione e poi il raddoppio del raddoppio e così via. La replica del frammento in realtà non supera fisicamente le 10 possibilità di combinazione ma l’effetto di infinita trasformazione che si provoca genera tra l’altro un meccanismo di attesa narrativa. Dunque il caleidoscopio sembra essere l’elemento visivo figurativo più affine all’idea musicale di una sequenza ripetuta, coerente e continua, che non dia l’impressione di una mutua ripetizione bensì quella di un’eterna variazione identica, essendo esso pensato per generare arte in modo automatico.

I pezzetti di vetro che rimbalzano nel cilindro producono una novità, dovuta alla ricombinazione, all’interno di una simmetria. In più tutto il meccanismo è basato su una distorsione ottica, dunque sulla percezio-

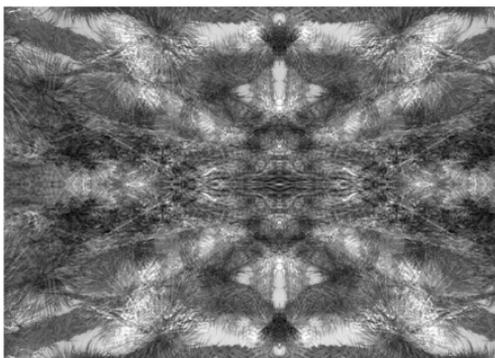


Fig. 5. Esempio di immagine caleidoscopica.

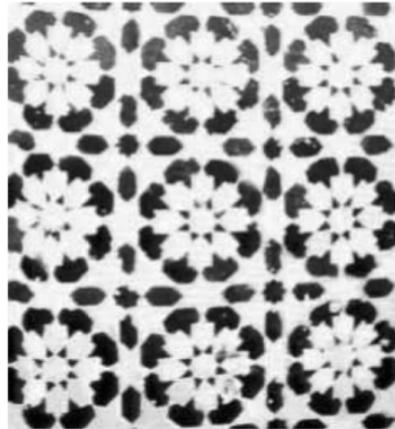


Fig. 6. Particolare di mosaici di Alhambra (Grenada).

ne visiva alterata. Distorsione, illusione, percezione, alterazione: ecco le parole chiave. Adoperando l'apparecchio caleidoscopico il dinamismo narrativo viene innescato dalla nostra stessa azione manuale nel far ruotare le lenti. Se invece osserviamo un'immagine fissa, un disegno o una foto, l'effetto di variazione è dato dalla scansione ritmica generata dalla ripetizione di un pattern visivo. Anche i mosaici dell'Alhambra di Granada sono basati sulla ripetizione periodica di un pattern geometrico ripetuto.

Con l'avvento dell'immagine in movimento e dell'audiovisivo le potenzialità aumentano: il cinema e successivamente il videoclip si presentano come la possibilità di un "sogno in technicolor", per citare il titolo di un happening psichedelico del 1967. Il motivo del caleidoscopio non cessa tuttora di esercitare il suo fascino e di funzionare come la realizzazione figurativa più compiuta dell'esperienza percettiva alterata da sostanze stupefacenti. Pensiamo per un momento al videoclip dei Chemical Brothers *Let Forever Be*⁵, nel quale il caleidoscopio diventa un operatore enunciazionale di moltiplicazione percettiva, figurativa, identitaria. Il soggetto protagonista del video "si vede" moltiplicato in un'iperbolica *mise en abîme* figurativizzata, ma sin dal-

l'inizio del clip è l'istanza di enunciazione a presentarci l'intera messa in discorso filtrata attraverso una scomposizione caleidoscopica del *frame*. La psichedelia non risulta in questo caso altro che una traduzione, una resa estetica in forma figurativa della ricerca di espansione percettiva. Una figuratività che si esprime sul livello visivo come su quello musicale. È anche il caso dei *light show* in cui la musica veniva accompagnata da diapositive, proiezioni, ad esempio all'UFO Club di Londra negli anni Sessanta, con Pink Floyd e Soft Machine (1969). Anche Andy Warhol a New York associava le immagini di *The Exploding Plastic Inevitable* con la musica dei Velvet Underground.

4. Allucinazioni e illuminazioni

Più in generale, il *discorso* prodotto a partire, e attorno alla musica, ci indica alcuni esempi acclarati di musica psichedelica: la produzione iniziale dei già citati Pink Floyd, i Byrds (1966) di *Eight miles high*, i Rolling Stones (1967) di *Their satanic majesties request*, le *suite* strumentali dei Grateful Dead (1969) e poi i Quicksilver Messenger Service (1967), Jefferson Airplane (1968),



Fig. 7. *The Psychedelic Sounds Of 13th Floor Elevators*, 1966, copertina.

13th Floor Elevators (1966), Doors (1967), per finire con i 17 minuti di *In a Gadda Da Vida* degli Iron Butterfly (1968).

Andando a esaminare più da vicino alcune occorrenze testuali per definire i contorni della musica psichedelica, troviamo ad esempio che proprio nelle *lyrics* di *Tomorrow never knows* dei Beatles (1966), ultimo brano di *Revolver*, attribuito a John Lennon, è contenuto un rinvio intertestuale a *The Psychedelic Experience* (Leary et al. 1967)⁶. Si tratta di una sorta di nuova edizione rielaborata in chiave acida del *Libro Tibetano dei Morti*, un testo buddista sulla reincarnazione, che diventa tra le altre cose un manuale di istruzioni per acquisire competenza e controllo sull'uso di droghe, allo scopo di espandere la coscienza e raggiungere l'illuminazione. Il primo verso è una citazione dall'introduzione del libro: "Whenever in doubt, turn off your mind, relax, float downstream". In caso di dubbio, spegni la tua mente, rilassati e lasciati portare dalla corrente.

Turn off your mind, relax and float down stream,
 It is not dying, it is not dying
 Lay down all thoughts, surrender to the void,
 It is shining, it is shining.
 Yet you may see the meaning of within
 It is being, it is being
 Love is all and love is everyone
 It is knowing, it is knowing
 And ignorance and hate mourn the dead
 It is believing, it is believing
 But listen to the colour of your dreams
 It is not leaving, it is not leaving
 So play the game existence to the end
 Of the beginning, of the beginning.

Il "modello tibetano" di ricerca dell'illuminazione prevedeva tre fasi: una fase di sospensione e di assenza



Fig. 8. Alan Aldridge, 1969,
Relax your mind.

totale di sensazioni e stimoli; una fase allucinogena; una terza fase di ritorno verso la realtà. Timothy Leary eseguiva in gruppi ristretti letture pubbliche del libro, che prevedevano assunzione di LSD e presenza di musiche che servissero ad accompagnare il distacco dalla realtà. Si era unito a Leary in questi happening acidospirituali, occupandosi di “suonare” nastri registrati, David Mancuso, il futuro ideatore a New York di *The Loft*, club-appartamento di culto che segnerà al termine degli anni Settanta la transizione dalla musica *disco* alla musica *house* (forma avanzata di musica psichedelica che avrà *l'ecstasy* come supporto allucinogeno al posto dell'LSD).

Un “Budda sempre posizionato in mezzo ai due altoparlanti” può servire come particolare per descrivere l'atmosfera delle loro performance (Lawrence 2004). Successivamente lo stesso David Mancuso avrebbe inaugurato una serata chiamata *Love Saves The Day*, un party psichedelico il cui invito recava stampato *La persistenza della memoria* di Salvador Dalí. Di nuovo, il motivo della distorsione e dell'alterazione applicato a figure per alludere a un'esperienza psichedelica.



Fig. 9. Esempjari di pillole di *ecstasy*.

L'uso di allucinogeni (LSD, mescalina, peyotl, funghi) è una pratica attorno alla quale si formò una vera e propria cultura dove la droga doveva servire come veicolo di ampliamento, liberazione, rivelazione, con l'ingenua idea che il suo uso non avesse eccessivi effetti indesiderati, che non fosse particolarmente nociva, tantomeno mortale, che fosse anzi *fonte di benessere*. L'allucinogeno era pensato come un additivo per la mente; non un palliativo contro il male di vivere bensì una scala per accedere al sapere, alla conoscenza, alla sensazione. La coincidenza della sua diffusione con un dato periodo storico è comprovata anche dal fatto che l'LSD scompare quasi del tutto con il tramonto della stagione *hippy*. La pulsione comunitaria di apertura della mente verrà sostituita da altre spinte, forse maggiormente autodistruttive. Riemergerà in modo deflagrante con la seconda *Summer of Love* del 1988 a Londra, quando *ecstasy*, *rave* e *house music* saranno gli ingredienti di un party psichedelico ininterrotto dai caratteri molto differenti.

5. *Musiche psichedeliche*

Delineati i contorni del contesto, resta da osservare di cosa siano composte le “musiche psichedeliche”, almeno nell’enciclopedia o nell’immaginario del 1966, a partire dal citato *Tomorrow Never Knows*. Il brano sostituisce alla tradizionale struttura strofa-inciso-ritornello una sorta di *preghiera*. Alla conclusione di ogni singolo verso, il contenuto semantico è contraddistinto da modalità (essere, sapere, credere) al gerundio (aspettualizzazione durativa), contraddistinte dal suffisso *-ing* pronunziato con timbrica nasale e cantilenante, simile alla preghiera cattolica dell’Alleluja. L’attacco sonoro vede un’assolvenza di *sitar*, strumento indiano, immediatamente seguita da una figura ritmica *dispari* della batteria che conferisce un andamento ad arresto continuo: un passo in avanti e una sosta; un passo in avanti e una sosta. A ciò si aggiunge un basso continuo in funzione di *bordone* (un suono fisso e invariabile caratteristico di molte musiche popolari nonché della musica vocale indiana) e un insieme caotico di rumori non identificabili. Questa configurazione rimane fissa per tutta la durata del brano ed è questa fissità a conferire un carattere *ipnotico*. Lo stesso modello strutturale è riscontrabile in molti altri brani definiti psichedelici.

La psichedelia intesa come musica pensata per, o realizzata da, “menti aperte” sembra essere il risultato di un composto di strutture sintattiche mutate da preghiere e rituali, enfatizzate dall’aggiunta di ritmi ipnotici sostenuti da note continue.

5.1. *Specularità*

Nel caso di *Tomorrow Never Knows* l’impressione inconsueta fornita da una certa modulazione delle melodie di accompagnamento strumentale, unita a singolari timbriche strumentali, si spiegherebbe con l’abbon-

dante uso di sequenze sonore riprodotte in *reverse*, cioè con il verso di riproduzione all'incontrario, come una sorta di esecuzione in *rewind*. In realtà, riproducendo "al contrario" la cosiddetta sequenza "al contrario" con un software di editing musicale si dovrebbe ottenere, per doppia negazione, il verso corretto. In realtà queste sequenze e queste timbriche rimangono sostanzialmente inalterate. Dal che consegue che la configurazione espressiva è dotata di una sorta di *enantiomorfismo* (Lotman 1997), come se una lettura inversa, che vada invece che dall'inizio alla fine dalla fine all'inizio, fosse cioè equivalente. Riemerge il motivo della specularità già qui evocato precedentemente per il caleidoscopio. Cosa implica questa ridondanza? Forse lo specchio segna il confine tra due organizzazioni semiotiche, l'apparire di una riorganizzazione strutturale. Ad esempio anche la citata inversione di direzione può rappresentare una variante dell'effetto di specularità (ib.). La psichedelia, dunque, sembra trovare nelle strutture speculari un'ottima ipotesi di accesso alla ricerca dell'alterità, spirituale, esperienziale, percettiva.

Un altro elemento rilevante in *Tomorrow Never Knows* è la presenza di una struttura ad *anello* composta da altri micro-anelli al proprio interno: strutture circolari concentriche, micro-sequenze in *loop*. La circolarità, la ripetitività sono processi ampiamente adoperati anche nella musica *minimalista* che si affermava nello stesso periodo (pensiamo ad esempio a Lamonte Young e a Terry Riley), e anche in questo caso la ripetizione veniva associata a forme di meditazione e di ricerca trascendentale.

5.2. Ascoltare immagini

Un caso interessante è dato da *Alan's Psychedelic Breakfast* dei Pink Floyd (1970), dall'album *Atom Heart Mother*, che appunto sin dal titolo si definisce come una narrazione psichedelica. In cosa consiste? È un racconto

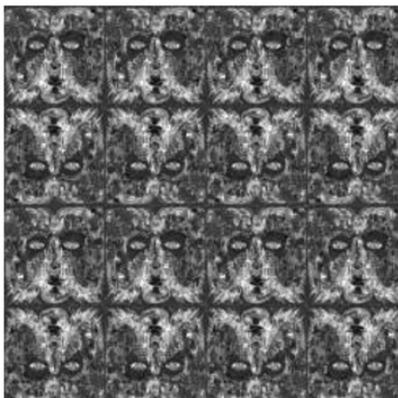


Fig. 10. Alan Aldridge, 1969, *Lucy in the Sky repeat*.

quasi-radiofonico di rumori, sensazioni, suoni e, primariamente, “immagini” in cui al centro c’è l’ideale colazione di Alan Parson, tecnico (guarda caso) del suono dei Pink Floyd. Il sonoro ha qui un carattere eminentemente figurativo in quanto riusciamo, con buona approssimazione, a descrivere e *nominare* gli oggetti e le azioni che ascoltiamo. Siamo così proiettati all’interno delle sensazioni del soggetto, alternate tra rumori ambientali e narrazioni musicali. L’effetto cinematografico o propriamente cinematografico che ci restituisce il testo è dovuto anzitutto alla contrapposizione di due universi di discorso: quello sonoro-ambientale (per intenderci, i “rumori”) e quello propriamente musicale. La contrapposizione si scioglie ben presto in un’interrelazione enunciativa tra un piano diegetico (per convenzione decidiamo che sia il primo, cioè i rumori, cioè la “realtà”) e uno extra-diegetico (il musicale-finzionale).

Il testo manifesta salienze sotto forma di operatori di traduzione tra i due universi. Ascoltiamo il gocciolare di un lavello con cui inizia il brano e che ci mette al centro (stereofonico) di una “soggettiva sonora”. Questo gocciolio continuo dapprima si confonde sullo sfondo nel momento in cui altri suoni emergono come figure; poi la sua persistenza diventa un operatore di continuità cadenzata,

dunque ritmico. Sarà su questa primordiale configurazione ritmica che si inserirà un altro suono, sempre altamente figurativo e processuale (ascoltiamo “azioni” non strumenti), quale quello prodotto dall'accensione di un fiammifero contro la carta vetrata. Sulla reiterazione del suono di sfregamento si inserisce “in levare” un accordo orchestrale che costruisce man mano una sequenza che prenderà poi il sopravvento, mentre il rumore sparirà. Lo stesso accadrà poco più avanti quando dal suono prodotto dallo sfrigolare di uova e bacon nella padella, per assolverenza si sostituirà un arpeggio di chitarra acustica. Una serie di andirivieni (*débrayage*) tra un qui e un altrove, tra l'ora e il prima, tramite assolverenze e dissolverenze, un proliferare di frasi (“filtrate” con effetti di ritardo) che si sovrappongono tra loro, assumendo così l'aspetto di monologhi interiori e bisbigli. Ci si presenta così un soggetto posto di fronte a un'alterità: talvolta è un'alterità spaziale, altre volte temporale, altre volte è quella dello stesso soggetto che riappare in forma scissa. Ecco un'esperienza allucinogena tradotta in forma sonora che rinvia⁷ a un'altra esperienza: quella dell'*alcoolismo* descritta da Deleuze: “i momenti simultanei si compongono stranamente”. Non c'è imperfetto, non c'è futuro: solo *passato prossimo* rispetto al quale non c'è distanza né compimento. Il presente non è quello dell'effetto allucinogeno ma quello dell'“effetto dell'effetto” (Deleuze 1969, p. 142).

Differenti piani sonori che vanno e vengono si traducono in differenti piani spazio-temporali; soggettività scisse e allucinate che viaggiano all'interno del proprio sé. Anche la *fuga* musicale è un tentativo di rendere in modo figurativo l'affastellarsi continuo di sensazioni accavallate le quali tutte assieme assumono un peso rilevante. Con la sovrapposizione di masse sonore che seguono una logica rigorosa, operando però continui contrasti, diviene significativa la continua fatica a definire la differenza tra una figura e uno sfondo.



Fig. 11. Pink Floyd, *The Piper at the Gates of Dawn*, 1967.

6. *Sensi d'effetto*

La coerenza e la continuità narrativa sono tra i primi elementi di cui appare la mancanza nel discorso psichedelico: il racconto di *azioni* (per quanto si possa in musica parlare di azioni) si sostituisce a un racconto di *sensazioni* in cui non è più rilevante mostrare trasformazioni di eventi. Ciò si ricollega a quanto sosteneva Aldous Huxley a proposito della perdita di rilevanza dei riferimenti cognitivi, e anche a uno dei principi dichiarati in *Psychedelic Experience* (Leary et al. 1964) in cui si parlava di un distacco dalla realtà.

La grammatica psichedelica è a carattere aspettuale e tensivo e questo carattere è sufficientemente generalizzabile: forme di dilatazione, amplificazione, ripetizione, accelerazione si possono rilevare anche in esempi che meno stravolgevano la tradizionale struttura della canzone rock-pop. Anche *See Emily Play*, uno dei primi *singoli* dei Pink Floyd (1971), propone in pochi minuti un condensato della psichedelia in musica. La costruzione di un'espressione musicale che renda l'idea di alterazione percettiva viene ottenuta ad esempio tramite abbondante uso di *glissati*, (ascendenti e discendenti) e *legati* (unioni tra note senza percezione di distacco). Una tavolozza di suoni atti a produrre un effetto di *movimento* e

assieme di fusione. La mente sotto l'effetto di allucinogeni "viaggia", si muove, ecco perché si parla di *trip*. Appaiono e scompaiono piani sonori diversi, ma anche *tempi* musicali accelerati e rallentati. A ridosso del ritornello diparte un'accelerazione metronomica di una *marcetta* per piano, che ricorda quell'*ouverture* accelerata, dal *Guglielmo Tell* di Rossini, che in *Arancia meccanica* di Kubrick ritroviamo come commento musicale dell'orgia di Alex.

La psichedelia costituisce in definitiva una fertile alleanza tra più elementi, costruita attorno all'idea di *effetto*: percezione e immaginazione correlate a produrre senso, con la saltuaria collaborazione dell'immissione nel corpo di sostanze. Sul piano visivo in primis abbiamo colori e pattern grafici; sul piano sonoro abbiamo timbri e configurazioni sonore. Il tutto contribuisce a costituire un immaginario, a partire da un'immaginazione che si fissa nei corpi e si fa evento. Però qui non si tratta di sostenere la relazione tra l'assunzione di sostanze stupefacenti ed eventuali effetti utili alla creazione artistica, cosa del resto già smentita dalla testimonianza di Aldous Huxley. Non sono le droghe in sé a regalarci tutto questo ma l'associazione sincretica tra differenti modalità d'*espressione*: l'immaginario è semplicemente un ottimo catalizzatore per far sì che configurazioni di *contenuto* disperse si associno e si strutturino tra loro in modo riconoscibile ed efficace. La psichedelia rappresenta un caso esemplare di come sia necessario, per sottolineare il valore di taluni meccanismi semiotici, svuotare la componente *causalista* dalla nozione di effetto. Nella dizione "effetti di senso" c'è ben più di un residuo proveniente da una relazione consequenziale tra una causa e il suo effetto. Sarebbe il caso di rovesciare i termini e parlare di *sensi d'effetto*, cioè della "possibilità di organizzare e di sfruttare speculativamente il mondo sensibile in termini di sensibile" (Lévi-Strauss 1962, p. 29).

¹ Relativamente ai dischi, il riferimento è all'anno della discografia finale e non all'anno di pubblicazione

² A tale proposito Deleuze (1969, pp. 141-144) parla dell'alcolismo come ricerca non di un piacere ma di un effetto: "si vive in due tempi contemporaneamente". L'"effetto-alcool" sarebbe ad esempio dato da eventi che sono in grado di dare esiti similari: perdita di denaro, perdita d'amore. Gli effetti, ad esempio quelli della droga, possono, per Deleuze "essere rivissuti e recuperati per se stessi alla superficie del mondo". L'effetto, anche in musica, è la capacità di dare occasione a un evento. La psichedelia ("oh psichedelia") in musica diventa semplicemente una possibilità di produrre significati "attraverso altre vie". Ringrazio per la fonte Federico Montanari.

³ Uno dei 27 alcaloidi che compongono il *peyotl*, cactus messicano.

⁴ Huxley per esprimere l'idea di *essenza* adopera il termine *istigkeit* mutuandolo dal mistico cristiano Meister Eckhart (1260-1328).

⁵ Cfr. in questo volume il saggio di Paolo Peverini, fig. 6.

⁶ <http://www.erowid.org/archive/hyperreal/drugs/psychedelics/leary/psychedelic.html>.

⁷ Cfr. nota 1.

Discografia

13th Floor Elevators, 1966, *The Psychedelic Sounds Of The 13th Floor Elevators*, International Artists.

Beach Boys, 1966, *Pet Sounds*, Capitol.

Beach Boys, 1967, *Smiley Smile*, Capitol.

Beatles, 1966, *Revolver*, EMI.

Beatles, 1967, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, EMI.

Byrds, 1966, *Fifth Dimension*, Columbia.

Doors, 1967, *Strange Days*, Elektra.

Electric Prunes, 1967, *I Had Too Much To Dream Last Night*, Reprise.

Grateful Dead, 1969, *Live/Dead*, Warner Bros.

Iron Butterfly, 1968, *In a Gadda Da Vida*, ATCO.

Jefferson Airplane, 1968, *After Bathing at Baxter's*, RCA.

Pink Floyd, 1970, *Atom Heart Mother*, Harvest.

Pink Floyd, 1971, *Relics*, Starline.

Quicksilver Messenger Service, 1967, *Quicksilver Messenger Service*, RCA.

Rolling Stones, 1967, *Their Satanic Majesties Request*, Decca.

Rolling Stones, 1971, *Hot Rocks, 1964-1971*, Decca.

Soft Machine, 1969, *Volume Two*, Probe.

Velvet Underground, 1967, *The Velvet Underground & Nico*, Verve.