



27  
June 2023

*Special Issue on*

Emerging Trends in the Field of Empirical Research in Education  
*Tendenze emergenti nel campo della ricerca empirica in educazione*

Part II

---

*Gaetano Domenici*

Editoriale / *Editorial*

Darwin, la pandemia e il trionfo della «ignoranza credulona» 11  
o della «stupidità umana». Il caso Texas e la situazione italiana  
*(Darwin, the Pandemic and the Triumph of «Gullible Ignorance»  
or of «Human Stupidity». The Case of Texas and the Italian Situation)*

STUDI E CONTRIBUTI DI RICERCA

STUDIES AND RESEARCH CONTRIBUTIONS

*Maria Ermelinda De Carlo - Aurora Castellani - Lia Corrieri  
Giulia Mattiacci - Federico Batini*

La parola agli studenti! Un'esperienza di Focus Group a scuola 25  
sul tema della lettura nell'ambito della politica educativa  
«Leggere: Forte! Ad alta voce fa crescere l'intelligenza»  
*(The Floor to the Students! A Focus Group Experience at School  
on the Subject of Reading as Part of the Educational Policy «Leggere: Forte!  
Ad alta voce fa crescere l'intelligenza»)*

---

- Domiziana Sacchi - Augusto Pasini - Marco Muti*  
*Carla Roverselli - Simonetta Spiridigliozzi*  
The Effects of Lock-down 2020 on the Behaviour and Mood of Children Aged Three to Six in Italy 47  
*(Gli effetti del lock-down 2020 sul comportamento e l'umore dei bambini dai tre ai sei anni in Italia)*
- Pietro Lucisano - Emanuela Botta*  
Validazione e standardizzazione del questionario «Quin – Quando insegno» 73  
*(Validation and Standardization of the Questionnaire «Quin – When I Teach»)*
- Veronica Cembrani - Anna Serbati - Claudio Mulatti*  
Metodo e strategie di studio: cosa sanno gli studenti? 101  
Un'indagine all'Università di Trento  
*(Study Methods and Learning Strategies: What Do Students Know? A Survey at the University of Trento)*
- Marcin Fabjański - Giuseppe Carrus - Lorenza Tiberio*  
Presence-Centered Flourishing: A Proposal of Alternative Strategies to Promote Sustainable Living 121  
*(Flourishing centrato sul presente: una proposta di strategie alternative per la promozione di una vita sostenibile)*
- Mario León Sánchez - Massimiliano Fiorucci - Marco Catarci*  
*José González Monteagudo*  
Analysis of Intercultural Education Policies in Italy and Spain: A Comparative Perspective 137  
*(Analisi delle politiche di educazione interculturale in Italia e Spagna: una prospettiva comparativa)*

NOTE DI RICERCA

RESEARCH NOTES

- Aarti Singh - Pratima Pallai*  
Paving the Way Ahead: A Systematic Literature Analysis of Inclusive Teaching Practices in Inclusive Classrooms 157  
*(Aprire la strada: un'analisi sistematica della letteratura sulle pratiche di insegnamento nelle classi inclusive)*

*Mariacristina Nutricato - Paola Ferraresi - Valentina Fantasia  
Arianna Bello*  
Identità e lingua di madri moldave emigrate in Italia 173  
(*Identity and Language of Moldovan Mothers Emigrated to Italy*)

COMMENTI, RIFLESSIONI, PRESENTAZIONI,  
RESOCONTI, DIBATTITI, INTERVISTE

COMMENTS, REFLECTIONS, PRESENTATIONS,  
REPORTS, DEBATES, INTERVIEWS

*Raffaele Pozzi*  
Intermedialità e sinmedialità nella videoarte contemporanea: 197  
Robert Cahen e Pierre Boulez  
(*Intermediality and Sinmediality in Contemporary Video Art:  
Robert Cahen and Pierre Boulez*)

*Conny De Vincenzo*  
Resoconto sul Convegno Nazionale SIRD 2023: «La SIRD 207  
tra passato, presente e futuro. Il ruolo della ricerca educativa  
ai tempi del COVID, della terza guerra mondiale,  
della globalizzazione e della crisi ecologica»  
(*Report on SIRD 2023 National Conference: «SIRD between  
Past, Present and Future. The Role of Educational Research in the Time  
of COVID, World War III, Globalization and the Ecological Crisis»*)

*Journal of Educational, Cultural and Psychological Studies* 217  
Notiziario / News

Author Guidelines 221



# Intermedialità e sinmedialità nella videoarte contemporanea: Robert Cahen e Pierre Boulez \*

Raffaele Pozzi

Università degli Studi Roma Tre - Department of Education (Italy)

DOI: <https://doi.org/10.7358/ecps-2023-027-pozz>

[raffaele.pozzi@uniroma3.it](mailto:raffaele.pozzi@uniroma3.it)

---

## INTERMEDIALITY AND SINMEDIALITY IN CONTEMPORARY VIDEO ART: ROBERT CAHEN AND PIERRE BOULEZ

### ABSTRACT

*The French video artist Robert Cahen (Valence, 1945), member of the Groupe de Recherches Musicales (GRM) founded in Paris in 1958 by André Schaeffer, begun to apply to images the experimental techniques of the so-called «musique concrète» in the early Seventies. Since his first video («L'invitation au voyage», 1972) Cahen manipulates images like sounds and explores the dimension of time perception. Inspired by the complex, fluid motions of sounds in space and by the Schaeffer's theory and practice of the «écoute réduite», he develops a visual style deeply influenced by a musical conception of time. The concept of time is central in both the Cahen's works devoted to Pierre Boulez's music and conducting: the film «Boulez-Répons» (1985) and the video installation «Le Maître du temps. Pierre Boulez dirige Mémoire» (2011). The article presents and analyzes the original audiovisual language and aesthetic meaning of both works according to the concept of «intermediality» and «sinmediality» in contemporary video art.*

*Keywords:* Complexity in education; Contemporary video art; Musique concrète; Pierre Boulez; Robert Cahen.

---

\* Il presente articolo rielabora ed amplia la relazione presentata al XIX Congresso dell'International Musicological Society (Roma, 1-7 luglio 2012) e i contenuti di successive conferenze tenute in varie sedi accademiche tra le quali i Colloquia di Musicologia delle Università di Oxford e Cambridge (21, 29 ottobre 2014).

## 1. ROBERT CAHEN DALLA «MUSIQUE CONCRÈTE» ALLA VIDEOARTE

L'itinerario di Robert Cahen (Valence, 1945), una delle figure più rappresentative della videoarte contemporanea, ha origine nell'alveo della *musique concrète*, campo di avanguardia sperimentale avviato negli anni Quaranta del Novecento in Francia, negli studi della Radiotelevisione nazionale, dal tecnico del suono e compositore Pierre Schaeffer.

Egli così definisce il campo da lui inventato: «Questa prima idea di composizione con degli elementi tratti dal dato sonoro sperimentale, io la definisco, per costruzione, *musique concrète*, con il fine di mettere bene in risalto la dipendenza nella quale ci troviamo, non più in balia di astrazioni sonore precostituite, bensì di fronte a dei frammenti sonori che esistono concretamente, considerati come oggetti sonori definiti e integri» (Schaeffer, 1952, p. 22, TdA).

Frammenti di suono reale – tratti dalla fonosfera ordinaria e quotidiana registrati sul mezzo di fissazione e dunque elaborabili e manipolabili dal creatore – sono il materiale che fonda e caratterizza l'innovativa poetica elettroacustica di Schaeffer. A quest'ultimo si deve la fondazione, negli studi della Radio francese nel 1958, del GRM (Groupe de Recherches Musicales), un laboratorio nel quale operano numerosi musicisti di avanguardia sperimentale.

Nel 1969 Cahen, che aveva precedentemente iniziato lo studio della musica al conservatorio di Mulhouse, si trasferisce a Parigi ed entra in contatto con la *musique concrète* iscrivendosi ad un corso di nuova istituzione tenuto da Pierre Schaeffer al Conservatorio di Parigi. Si tratta di una «classe di musica fondamentale e applicata all'audiovisivo» la cui stessa denominazione esprime la forte innovatività del percorso formativo e didattico proposto.

L'incontro con Pierre Schaeffer, il corso – seguito tra altri dal compositore, musicologo e teorico dell'audiovisione Michel Chion – il fermento culturale e politico diffuso a Parigi dal movimento del Maggio '68, l'adesione e partecipazione alle attività del GRM sono tutte esperienze fondamentali che orientano in modo definitivo il cammino artistico di Cahen (Lischi, 2009, p. 18).

L'estetica di Schaeffer stabilisce un forte legame tra suono e immagine grazie alla tecnologia elettroacustica. Tale ricerca pratica e teorica lo porta a fondare nel 1960 un laboratorio parallelo del GRM in seno alla Radiotelevisione francese (ORTF) denominato GRI, Groupe de Recherches sur l'Image. È questo il *milieu* in cui muove i primi passi Robert Cahen che ricorda quegli anni nel modo seguente:

Sono entrato come stagista a 24 anni nel GRM. C'erano musicisti, etnomusicologi, psichiatri, sociologi. Mi trovavo a fianco di Robert Cohen-Solal che componeva le musiche per *Shadocks*, di Jacques Rouxel, Bernard Parmegiani e soprattutto Michel Chion con il quale ho collaborato molto in seguito. Ascoltavo Cage, Stockhausen, le musiche di Bali, dell'isola Mauritius. Ricordo i *concerts couchés* di Pierre Henri. Sono poi passato al Groupe de Recherches sur l'Image (GRI). È lì, dopo le sperimentazioni iniziali, che ho proposto il mio primo video. Avevo l'idea di trasferire sull'immagine le tecniche applicate al suono della *musique concrète* (collage, montaggio, misaggio ecc.) in modo da farle raccontare altre cose. (Cahen, 2013, TdA)

Il quadro teorico che propone Schaeffer ai suoi allievi è in effetti profondamente innovativo. Al compositore risale l'idea del *sillon fermé*, di un suono cioè che percepiamo ripetuto e isolato come avviene con un solco danneggiato di un vinile. L'iterazione del frammento attiva l'*écoute réduite* ovvero la astrazione acustica dell'ascolto dalla fonte originaria del suono.

Vi è poi l'effetto straniante del taglio dell'attacco del suono sul supporto di registrazione che genera un *objet sonore* nuovo, artificiale. Il suono di una campana, sottoposto al taglio dell'attacco percussivo, si pensi al caso riportato da Schaeffer dell'esperimento della *cloche coupée*, viene percepito non più come suono di campana ma come un suono di oboe (Schaeffer, 1952, p. 15).

La poetica di esordio di Cahen nei suoi lavori degli anni Settanta testimonia il trasferimento nella sfera dell'immagine elettronica delle pratiche sperimentali e dei relativi nuovi concetti teorici della *musique concrète*.

Il primo video del 1973, *L'invitation au voyage* – con la manipolazione nella postproduzione dei suoni, dei rumori e delle immagini attraverso coloriture, sovrapposizioni, alterazioni, uso del *ralenti* che rende musicalmente malleabile il tempo – ne diviene il manifesto. Si delinea in questa «opera prima» l'orientamento di Cahen che individua in essa il suo stile e definisce il suo pionieristico e personale contributo alla prima fase storica della videoarte.

## 2. L'INCONTRO TRA CAHEN E BOULEZ: IL FILM «BOULEZ-RÉPONS»

Il primo incontro di Cahen con Pierre Boulez risale alla fine degli anni Settanta nel da poco costituito IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) di Parigi di cui Boulez è stato fondatore e primo direttore. L'occasione di incontro è la produzione del film *Ecoute*

*voir* (1979) di Hugo Santiago con Catherine Deneuve e Sami Frey, film nel quale Cahen interpreta il ruolo di un musicista.

La collaborazione artistica è invece successiva e determinata da una proposta di filmare un'opera di musica contemporanea da trasmettere nella programmazione televisiva. La scelta, caduta su *Répons* di Pierre Boulez, trova l'adesione di Cahen il quale si reca a Basilea per ascoltare l'opera dal vivo e decide di accettare l'offerta.

Nel suo programma di lavoro propone di effettuare la ripresa dell'esecuzione inserendo nel film immagini addizionali extradiegetiche. *Boulez-Répons* viene eseguita la prima volta nel 1985 al Centre Pompidou nel quadro di un omaggio ai sessant'anni di Boulez e viene trasmessa l'8 marzo 1986 sul canale televisivo pubblico France 3, in stereofonia con France Musique (Cahen, 2013).

*Boulez-Répons* è il film più lungo di Robert Cahen. Dura 43 minuti e segue lo svolgersi della composizione della musica dall'inizio alla fine nella terza versione approntata dal compositore nel 1984. L'opera musicale è stata concepita da Boulez come una complessa meditazione sul concetto di dialogo, con molteplici riferimenti alla storia della musica, dalla forma medievale del *responsorium* alla forma del concerto, includendo inoltre l'idea di spazializzazione del suono connessa all'uso dell'elettroacustica.

Il lavoro è per 6 solisti (due pianoforti, arpa, vibrafono, glockenspiel, cimbalom) ensemble orchestrale e *live electronics*, attraverso l'elaboratore 4X di Giuseppe Di Giugno che trasforma digitalmente in tempo reale il suono degli strumenti dei sei solisti posti agli angoli della sala da concerto (Gerzso, 1984, p. 23 e Jameux, 1984, p. 433).

Cahen, pur molto attratto dalla sfida che offre la commissione ricevuta, è consapevole delle difficoltà dell'impresa. Si tratta di trovare un modo originale per realizzare un film per la televisione, un medium popolare, di un'opera ampia e complessa di musica contemporanea il cui creatore è una delle grandi figure della musica del XX secolo. Il videoartista vuole evitare nella sua interpretazione visiva qualsiasi luogo comune che assimili il suo film ad una trasmissione televisiva convenzionale.

Cahen in aggiunta non ha una conoscenza particolare né del linguaggio né delle opere di Boulez. La sua conoscenza teorica e pratica della musica non lo metteva in grado di sviluppare un'analisi musicale approfondita di una partitura complessa come *Répons*.

Inoltre, avendo studiato con Pierre Schaeffer e aderito all'estetica del GRM, possedeva un approccio alla composizione musicale diverso da quello che dominava nell'ambiente dell'IRCAM. Negli anni Settanta, il GRM e il neonato IRCAM erano per così dire due «partiti», con orientamenti estetici e musicali diversi: il primo metteva in evidenza una centralità del

suono e una ricerca su di esso che partiva dal dato empirico e dalla percezione; il secondo, nella lezione di Boulez, privilegiava essenzialmente i processi astratti e logico-razionali di scrittura di ascendenza strutturalista. È significativo che Schaffer definisca «frères ennemis» i compositori seriali che entrano in contatto con il GRM (Schaeffer, 1967, p. 26).

Alla fine, e dopo un attento ascolto dell'opera, Cahen decide di accettare l'incarico rifiutando tuttavia ogni idea di una tradizionale trasposizione visiva dell'opera di Boulez.

Scrive per la circostanza un breve testo *Filmer une execution: un vieux problème* nel quale afferma:

Filmare una esecuzione musicale orchestrale è un vecchio problema che spesso non ha dato luogo a soluzioni molto buone. La soluzione più comunemente adottata è consistita nel riprendere di volta in volta ciascun strumentista o leggio nel momento in cui interviene. [...] In tal modo si isola ciascun membro o elemento dell'orchestra dagli altri come se l'orchestra fosse formata da una addizione statica di contributi indipendenti in relazione tra loro. Al contrario bisogna restituire un fascio di forze, di relazioni e di interconnessioni [...] il che implica che si riprenda qualche volta il musicista anche prima o dopo i suoi interventi. [...] Il regista cercherà di creare – attraverso le riprese, la manipolazione delle immagini e il montaggio – una partitura di gesti parallela a quella della musica con l'obiettivo di valorizzarla. [...] Darà al film una struttura interna, senza pretendere una totale indipendenza dalla musica, ma anche senza seguirla pedissequamente. (Cahen, 1985, TdA)

In un altro passaggio del suo scritto il regista sottolinea che *Répons* è una musica dotata di senso e significato autonomi, «non ha bisogno di immagini», ha a che fare con i concetti di «circolazione, dialogo, alternanza, scambio. La circolazione dei suoni nello spazio, l'alternanza e lo scambio tra solisti e orchestra, tra strumenti e direttore d'orchestra, il rapporto tra strumenti e l'elaboratore – circolazione anche del significato musicale» (Cahen, 1985). Le immagini aggiuntive dovranno pertanto essere un *alter ego* e in nessun caso lo specchio della musica (Cahen, 2013).

Per realizzare questo intento decide di filmare due esecuzioni complete della composizione facendo uso di dieci telecamere posizionate in punti diversi della sala dell'IRCAM. Dalla prima esecuzione (per Cahen la migliore) ricava trenta minuti di immagini, i restanti dieci dalla seconda.

*Boulez-Répons* è dunque costituito da due tipi di materiale audiovisivo: il primo proveniente da due esecuzioni dell'Ensemble Intercontemporain sotto la direzione di Pierre Boulez, tenutesi al Centre Pompidou; il secondo basato su immagini aggiuntive extradiegetiche. In queste ultime si trovano gesti danzati (che compaiono nel film come una sorta di *Leitmotiv*) di Hideyuki Yano, ballerino e attore giapponese, morto nel 1988, movi-

mento di tessuti, immagini naturalistiche (onde del mare, foreste, paesaggi ecc.). Cahen sottopone tutti questi materiali visivi ad elaborazione elettronica come avvenuto nelle sue opere a partire da *L'invitation au voyage*: alterazione del colore, *ralenti*, dissolvenza, sovrapposizione.

Quanto alla struttura formale dell'opera, secondo il primato della dimensione percettiva nell'estetica GRM, essa nasce da un'interpretazione, una reazione creativa e immaginativa all'ascolto del brano di Pierre Boulez e non da un'analisi musicale di dettaglio della partitura.

Del lavoro progettuale in preparazione del montaggio del film, effettuato da Cahen in collaborazione con Ermeline Le Mezo, è rimasta una sorta di «partitura» sinottica esteso-visuale. Il manoscritto è suddiviso in quattro colonne: la prima dedicata al minutaggio progressivo dell'opera; la seconda ai numeri di chiamata della partitura, la terza alla segmentazione di *Répons* effettuata sulla base di un'analisi estetica e aurale dell'opera annotata con una originale scrittura «neumatica»; la quarta dedicata ad annotazioni sulle immagini extradiegetiche da aggiungere (naturalistiche, di paesaggio, del danzatore Hideyuki Yano ecc.).

Nel film di Cahen è centrale la questione del tempo. Il regista opera facendo convivere immagini in sincrono e in asincrono con la musica (Chion, 1986). Le inquadrature di Boulez che dirige sono sincrone rispetto alla musica in quanto il direttore è il «maestro del tempo», il garante del tempo reale. All'asincrono, al *ralenti*, viene assegnata la fondamentale funzione straniante rispetto al metodo convenzionale di ripresa di un concerto che l'autore presenta come segue:

Si noti che a volte nel montaggio delle immagini, ho creato qualche sfasamento tra suono e immagine del gesto strumentale dell'esecutore, sempre per evidenziarne meglio la dinamica. [...] Le immagini registrate della performance, manipolate o meno, sono montate tenendo conto del ritmo, del fraseggio e della tensione della musica. Ma tenere conto del ritmo musicale non significa una corrispondenza meccanica tra l'articolazione del montaggio e la struttura ritmica della musica. (Cahen, 1985, TdA)

### 3. LE «MAÎTRE DU TEMPS»: UNA INSTALLAZIONE

Dopo l'esperienza di *Boulez-Répons*, Cahen torna sulla musica del compositore con una videoinstallazione del 2011: *Le Maître du temps. Pierre Boulez dirige Mémoire*. Come il lavoro precedente, l'installazione si basa su una ripresa di una performance musicale: l'esecuzione di *Mémoire* (... *explosante – fixe... Originel*) una composizione di Boulez per flauto e

8 strumenti datata 1985/1993, scritta in memoria di Lawrence Beauregard flautista dell'Ensemble Intercontemporain.

Il brano, della durata di sei minuti, è per flauto solo, due corni, tre violini, due viole e violoncello. L'installazione sottolinea il ruolo centrale di Boulez, come «Maître du temps», centralità che richiama il film precedente *Boulez-Répons*. Qui tuttavia l'attenzione è interamente focalizzata sul gesto del direttore. Va evidenziato che nel nuovo lavoro non compaiono gli artisti esecutori o immagini aggiuntive. L'installazione è interamente centrata sulla figura del direttore d'orchestra, di Boulez che dirige *Mémoriale*, con la sua figura in piedi immersa nel buio, ripresa di fronte e di spalle e proiettata, a grandezza naturale, su un pannello. Il pannello è collocato in una *black box*, un piccolo ambiente che avvolge completamente il visitatore. Quest'ultimo circola nella sala investito dalla musica di *Mémoriale*, diffusa come *loop* sonoro continuo, e dal gesto corporeo direttoriale di Boulez.

Nella sua presentazione dell'opera Cahen scrive: «Boulez è davanti a noi, solo. Nessuna immagine dei nove esecutori dell'Ensemble disturba la sua solitudine. Il suo gesto plasma e ritma il discorso musicale, la sua evoluzione e la sua estinzione. Robert Cahen tenta di rendere leggibile il linguaggio di Pierre Boulez. Questo lavoro desidera rendere omaggio al compositore e al direttore d'orchestra» (Cahen, 2011, TdA).

#### 4. DUE MODI E TEMPI DELL'AUDIOVISIONE: INTERMEDIALITÀ E SINMEDIALITÀ

In conclusione, le due opere prese in esame propongono due modalità temporali e audiovisive differenti. *Boulez-Répons* segue l'esecuzione musicale integrale della composizione e pone lo spettatore – in quanto film, ovvero cinema – di fronte l'opera, presentando un modello di audiovisione di tipo intermediale in cui musica e immagine interagiscono «in contrappunto», mantenendo ciascuna, pur nella loro unità, un elevato grado di indipendenza.

*Mémoriale*, come installazione collocata in una *black box* in cui viene diffusa come *loop* l'opera musicale, dà invece luogo ad una audiovisione fortemente integrata di tipo sinmediale (Balzola & Monteverdi, 2007, pp. 8, 9), ad una esperienza sensoriale calamitata dal gesto del «Maestro del tempo». Ne è lucidamente consapevole Cahen stesso: «il video conserva la relazione frontale del cinema. Nell'installazione c'è una collocazione dell'immagine nello spazio e una partecipazione attiva dello spettatore» (Cahen, 2013).

Le due opere di Cahen, da questa prospettiva, si aprono su questioni di ampia portata. L'avvento a metà del XX secolo della musica elettroacusti-

ca e della *musicque concrète*, che ne è uno dei prototipi, presenta in campo musicale il superamento del concetto di «tecnica» come mera strumentalità annunciato da posizioni filosofiche contemporanee. In Walter Benjamin, ad esempio, la riproducibilità tecnica permessa dai nuovi media, fotografia e cinema, che dissolve l'aura dell'opera d'arte, non è solo strumento, ma frutto di un complesso processo storico-evolutivo intrinseco all'arte stessa socialmente influenzato.

Anche Martin Heidegger, su tutt'altro versante, vede nella «tecnica» non un semplice mezzo bensì un «disvelamento», una «chiamata della verità». In tal modo, l'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte e l'epoca del compimento nichilistico della metafisica si trovano a convergere (Carboni & Montani, 2005, pp. 11-18).

Vi è inoltre la centralità del soggetto e dei fenomeni di percezione/recezione rintracciabile negli orientamenti del pensiero fenomenologico di Edmund Husserl, Merleau-Ponty e nel dibattito dell'ermeneutica contemporanea.

Negli stessi anni dell'emergere della *musique concrète* Maurice Merleau-Ponty pubblica nel 1945 *La phénoménologie de la perception* i cui concetti presentano punti di contatto con la visione di Schaeffer (Chion, 1983, p. 32). Su un altro versante, l'ermeneutica letteraria – influenzata dal pensiero filosofico di Hans-Georg Gadamer e sviluppata da Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser – esamina la posizione del lettore e l'interazione lettore-testo (Iser, 1987). Nella posizione dello spettatore attivo, immerso nella sinmedialità di *Mémoriale* troviamo analogie con tali approcci filosofico-letterari e con la questione della cooperazione interpretativa nel rapporto con il testo che Umberto Eco analizza in *Lector in fabula* (Eco, 1979, pp. 50-51).

Il rapporto tra Robert Cahen e Pierre Boulez fa peraltro affiorare alcuni significativi elementi nuovi. Al di là delle differenze che permangono tra un creatore come Cahen che proviene dall'estetica audiovisiva della *musicque concrète* di Schaeffer e di un compositore come Boulez protagonista dello strutturalismo seriale collegato al concetto di autonomia della musica, è degna di nota la nuova attenzione del compositore alla dimensione percettiva e all'atto dell'ascolto che ha evidentemente reso praticabile una collaborazione con Cahen negli anni Sessanta difficilmente immaginabile per la distanza delle rispettive visioni estetiche.

A proposito di *Répons* di Pierre Boulez Jean-Jacques Nattiez sottolinea come l'opera tenga in considerazione l'ascoltatore, le possibilità percettive di un uditorio, preoccupazione percettiva che viene «integrata nelle strategie compositive» (Nattiez, 2004, p. 325).

Si delinea in tal modo l'interesse di una analisi congiunta di *Boulez-Répons* e *Mémoriale* di Cahen. Il film e l'installazione – oltre a due diffe-

renti modalità di audiovisione, nel primo caso intermediale, nel secondo sinmediale, presentano un ricco panorama di relazioni con le vicende più generali della storia culturale e artistica contemporanea. È la stessa sintesi insita nella videoarte – genere inizialmente marginalizzato dal cinema, dalla musica d'avanguardia dominata dallo strutturalismo e dalle arti visive «pure» – che oggi, al contrario, dopo poco più di mezzo secolo dalla sua nascita, suscita interesse e, nei suoi esiti più alti e artistici, attese crescenti.

Infine, sia *Boulez-Répons* – film in origine commissionato dall'emittente pubblica France 3 per presentare in immagini ad una vasta platea televisiva un'opera particolarmente innovativa e linguisticamente avanzata di musica contemporanea d'arte – sia l'installazione *Mémoriale* propongono due modelli di audiovisione che collocano la complessità al centro del processo di comunicazione. In tal senso la proposta e l'uso di queste due opere nella dimensione pedagogica e nella pratica didattica risultano perfettamente funzionali ad una educazione alla complessità da tempo al centro del dibattito nel sapere scientifico e nelle scienze umane contemporanei (Bocchi & Ceruti, 2007; Pozzi, 2013).

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Balzola, A., & Monteverdi, A. (a cura di). (2007). *Le arti multimediali digitali*. Milano: Garzanti.
- Bocchi, G., & Ceruti, M. (a cura di). (2007). *La sfida della complessità*. Milano: Paravia - Bruno Mondadori.
- Cahen, R. (1985). *Filmer une exécution: un vieux problème*. Dattiloscritto inedito. Archivio Robert Cahen.
- Cahen, R. (2011). *Le Maître du temps*. Breve nota di presentazione dell'Autore.
- Cahen, R. (2013). Interview. Éd. par M.-A. Roux. *Le Monde*, 17 septembre.
- Carboni, M., & Montani, P. (a cura di). (2005). *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*. Bari: Laterza.
- Chion, M. (1983). *Guide des objets sonores*. Paris: Buchet-Chastel.
- Chion, M. (1986). L'eau des miroirs (sur «Boulez Répons»). *Cahiers du Cinéma*, 13 (hors série: Où va la vidéo?).
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- Gerzso, A. (1984). Reflections on Répons. *Contemporary Music Review*, 1, 23-34.
- Iser, W. (1987). *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*. Bologna: il Mulino.
- Jameux, D. (1984). *Pierre Boulez*. Paris: Fayard.

- Lischi, S. (2009). *Il respiro del tempo. Cinema e video di Robert Cahen*. Pisa: ETS.
- Nattiez, J. J. (2004). *Il combattimento di Crono e Orfeo*. Torino: Einaudi.
- Pozzi, R. (2013). An education in complexity: The role of contemporary art music. *Musica Docta*, 3(1), 63-69.
- Schaeffer, P. (1952). *A la recherche d'une musique concrète*. Paris: Seuil.
- Schaeffer, P. (1967). *La musique concrète*. Paris: Presse Universitaires de France.

Copyright (©) 2023 Raffaele Pozzi

Editorial format and graphical layout: copyright (©) LED Edizioni Universitarie



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

*How to cite this paper:* Pozzi, R. (2023). Intermedialità e sinmedialità nella video-arte contemporanea: Robert Cahen e Pierre Boulez [Intermediality and sinmediality in contemporary video art: Robert Cahen and Pierre Boulez]. *Journal of Educational, Cultural and Psychological Studies (ECPS)*, 27, 197-206. <https://doi.org/10.7358/ecps-2023-027-pozr>