

If sound is a regular vibration, while noise, on the other hand, is an irregular vibration, then silence constitutes a sort of ‘rule’ that is shared by both. Shared, in fact, by all ‘things’, because ‘things’, as a rule, are silent. As long as a ‘thing’ remains silent, it maintains its condition as a ‘thing’, yet as soon as it is used for the purpose that it was created, it becomes a voice, it becomes a part of whoever is using it. It loses its silence, it expresses its being, it produces a noise or a sound.

## Le ‘cose’ hanno un loro silenzio e una loro musica ‘Things’ have their own silence and their own music

*Mario Brunello*

Osservo il mio violoncello appoggiato alla sedia, a riposo, non respira, non si muove. È lì con i suoi secoli di storia, fatto di un legno che ha vissuto almeno altri cento anni in più. È una ‘cosa’. Un oggetto o un’opera d’arte, uno strumento musicale, ma è sempre una ‘cosa’. Non nel senso che è indeterminato, ma nel senso che fa parte di quegli oggetti, quelle forme che l’uomo ha inventato e creato, ma che sono ‘silenti’ e così rimangono fino a che non gli venga dato modo di vibrare, muoversi, liberare così il motivo della loro esistenza.

Le ‘cose’ non sono nate dalla natura, sono create dall’uomo. Un sasso, un albero o una stella non sono ‘cose’. Perciò è l’uomo a determinare le ‘cose’, la loro funzione, la voce, il rumore o il suono e di conseguenza il loro silenzio.

Se il suono è una vibrazione regolare e il rumore di contro una vibrazione irregolare, il silenzio costituisce una specie di ‘regola’ che li accomuna e che accomuna anche le ‘cose’, perché le ‘cose’, di regola, sono silenti. Fino a quando una ‘cosa’ rimane silente, conferma il suo stato di ‘cosa’, ma non appena la si usa per la funzione per la quale è stata creata, diventa voce, diventa parte di colui o coloro che la stanno usando. Perde il suo silenzio, esprime il suo essere, produce un rumore o un suono. Rimane però una parte, un lato misterioso: è la sua storia, il suo passato. Tornando a osservare il mio violoncello, lo vedo ancora lì silente e penso che per buona parte della sua storia vissuta sarà rimasto così, in silenzio. Avrà assorbito lo scorrere del tempo in silenzio, sarà invecchiato affrontando climi diversi e sarà stato trasportato nei luoghi più remoti sempre rimanendo in silenzio. Ora provo a suonarlo e mi rendo conto che il suono che

I look at my cello standing against the chair, at ease. It does not breathe and does not move. It is just there with its centuries of history, made of wood that has existed for at least another hundred years. It is a ‘thing’.

An art object or a work of art, a musical instrument, yet still a ‘thing’. Not in the sense of being indeterminate, but rather that it belongs to those objects, those forms that mankind has invented and created which are ‘silent’ and remain so until they are given the opportunity to vibrate, to move, thereby liberating the true purpose of their existence.

‘Things’ do not originate in nature, they are created by mankind. And it is therefore man who determines ‘things’ – their function, their voice, their noise or sound, and consequently their silence.

If sound is a regular vibration, while noise, on the other hand, is an irregular vibration, then silence constitutes a sort of ‘rule’ that is shared by both. Shared, in fact, by all ‘things’, because ‘things’, as a rule, are silent. As long as a ‘thing’ remains silent, it maintains its condition as a ‘thing’, yet as soon as it is used for the purpose that it was created, it becomes a voice, it becomes a part of whoever is using it. It loses its silence, it expresses its being, it produces a noise or a sound.

Part of it, however, remains a mystery: it is its history, its past. Going back to look at my cello, I see it still sitting there, silent, and I think that for most of its history it must have remained that way, in silence. It will have absorbed the passing of time in silence, it will have aged while enduring different climates and will have been transported to faraway places, always in silence.

I try playing it and I realise that the sound I am looking for is my

I

TACET

II

TACET

III

TACET

cerco in lui è il mio suono, è la mia idea di suono che va a forzare e mettere in vibrazione le venature del suo legno. La storia racchiusa tra quelle venature diventa la mia voce e il suo silenzio diventa il mio suono.

Certamente, nel corso dei quattro secoli, in molti avranno suonato questo violoncello e vi avranno lasciato l'impronta del loro suono contribuendo a conferire una personalità a questa 'cosa', a questo strumento musicale. In molti vi avranno messo mano per modificare, cambiare, riparare pezzi con il fine di cercare un suono che corrispondesse alle loro esigenze e alle loro aspettative di suono. Il violoncello avrà risposto con tutta la sua storia, personalità, caratteristiche, ma con voce non sua, con la voce filtrata attraverso l'immaginazione del musicista che lo ha suonato.

Forse, solo nel suo personale e solitario silenzio il violoncello, uno strumento musicale, un oggetto creato per suonare, trova il suo essere violoncello.

La penna, la penna che tengo in mano, è un altro di quegli oggetti meravigliosi nel loro silenzio, un'altra di quelle innumerevoli 'cose' silenti.

Il silenzio della penna è di una intensità straordinaria, carico di un potere inimmaginabile che si può liberare in ogni situazione e in ogni campo. Cosa non possono scatenare due semplici segni, un sì o un no, o lo scarabocchio di una firma scritti su un pezzo di carta! Possono cambiare la vita e la storia di tanti uomini. La 'voce' della penna la si può udire provenire dallo scorrere della sua punta sulla carta, tra pause e silenzi, ma il significato del segno nero, silenzioso, il suono di quell'insieme di simboli lasciati sulla carta hanno bisogno di una traduzione, di una interpretazione e anche di un ascolto. La penna può avere, come tante 'cose' del suo genere, caratteristiche proprie di uno strumento, può avere una storia, un passato, può essere stata nelle mani di molti e chi la usa può rendersi conto del 'peso' del suo passato, ma è nel suo stare silenzioso, nell'essere silente che quell'oggetto si rivela per quello che è.

Le 'cose' ci insegnano a cercare e ad ascoltare il silenzio attraverso l'atto della considerazione. Predisporsi a considerare induce prima a rallentare e poi a fermare i pensieri, per poi prendere in considerazione il silenzio della 'cosa', e poter intuire e percepire la sua musica, il senso del perché esiste.

In Giappone durante la cerimonia del tè, un rituale che fa parte dello Zen, tutto si svolge nel silenzio tra gesti lentissimi, semplicità ed equilibrio formale. Una fase fondamentale della cerimonia è dedicata anche alle 'cose', alle tazze nelle quali viene servito il tè. Nel momento in cui viene offerta la tazza, l'ospite invitato alla cerimonia la prende con la mano destra, lentamente e in silenzio la appoggia sul palmo sinistro e le dedica un tempo per considerarla e ammirarne la bellezza. Dopodiché la fa ruotare per rivolgere verso l'esterno il lato che è considerato più bello. Le 'cose', con il loro silenzio, sono messe al centro di un rito, di una forma d'arte basata sulla quiete interiore, il silenzio, la sintonia e l'armonia.

Tra le tante 'cose' che parlano attraverso una loro musica, e tra i tanti silenzi nella musica delle 'cose', mi fa piacere parlare di una che vive in un silenzio particolare e che ha il potere di provocarne uno tutto suo: il muro di cinta del complesso monumentale Brion dell' architetto Carlo Scarpa. Una 'cosa' semplice come un muro, un muro di recinzione, nell'interpretazione di un grande artista come Scarpa, diviene silenzio.

[...]

Scarpa, nella sua visionarietà, toglie al muro le sue principali caratteristiche fisiche e funzionali, come la verticalità e l'impenetrabilità. Il muro di Scarpa è obliquo, di materia

own sound, it is my idea of sound that is forcing the grain of its wood to vibrate. The history enclosed in the grain and veins of that wood becomes my voice, and its silence becomes my sound.

To be sure, many will have played this cello over the past four centuries, leaving the imprint of their sound and contributing to confer a personality to this 'thing', to this musical instrument. Many will have tinkered with it in order to modify or change some aspect of it, will have repaired parts in an attempt to find a sound that suited their expectations. The cello, in turn, will have responded to the full extent of its history, of its personality and traits, yet not with its own voice, but rather with a voice filtered through the imagination of the musicians that played it.

It is perhaps only in its own personal and solitary silence that the cello, a musical instrument, an object created to be played, finds its true essence as a cello.

The pen, this pen that I am holding in my hand, is another of those objects that are wonderful in their silence, another of those countless silent 'things'.

The silence of the pen has an extraordinary intensity, it is laden with an enormous power that can be liberated on any occasion and in every context. Just imagine what two simple marks, a yes or a no, or the scribble of a signature written on a piece of paper, can trigger! They even have the power to change people's life or history. The 'voice' of the pen can be heard as its tip travels across the paper, between pauses and silences, yet the meaning of the black, silent sign, the sound of the set of symbols recorded on the paper need to be translated, interpreted, and listened to. The pen, as many other 'things' like it, may have many of the features that are typical of an instrument, it may have a history, a past, it may have belonged to a number of people and whoever is using it now may feel the 'weight' of its past. Yet it is in its silent state that the object in question is revealed for what it truly is.

'Things' teach us to try and listen to silence through the act of consideration. Preparing ourselves to consider leads first to a slowing down, then to a stilling of thoughts, thus allowing us to take in the silence of the 'thing', which in turn allows us to sense and perceive its music, the meaning of its existence.

In Japan, during the tea ceremony – a ritual deeply connected to the Zen tradition – everything unfolds in silence, through slow gestures, and a simple, yet strict formal balance. An essential part of the ceremony is dedicated to the 'things' – the cups in which the tea is served. When the guest is offered the cup, he takes it in his right hand and slowly and silently places it on his left palm, taking his time to contemplate it and to admire its beauty. Having done this, he rotates it so that the side that is considered most beautiful faces outward. Thus the 'things', with their silence, are placed at the centre of a ritual, of a form of art that is based on inner stillness, silence, syntony and harmony.

Among the many 'things' that speak through their own music, and among the many silences in the music of 'things', I am delighted to discuss one that exists in a special sort of silence and has the power to elicit a silence of its own: the boundary wall of the Brion monumental complex by the architect Carlo Scarpa. A 'thing' as simple as a wall, a boundary wall, as interpreted by a great artist such as Scarpa, becomes itself silence.

[...]

Scarpa, in his visionary approach, strips the wall of its main material and functional characteristics, such as verticality and impenetrability. Scarpa's wall is oblique and made of solid and heavy reinforced concrete, yet it remains miraculously suspended in a state of expectation. Through this silent waiting it manages to fully transmit the fleeting randomness of both life and death. It appears as though it could collapse at any moment, and this produces a

solida e pesante qual è il cemento armato, eppure rimane miracolosamente sospeso in uno stato di attesa. In questa silenziosa attesa riesce a trasmettere pienamente la caducità e la casualità della vita e della morte. Sembra che in qualsiasi momento possa crollare e questo provoca come uno stato di apnea in cui ogni pensiero, voce o musica tace in un silenzio profondo e indefinito.

Un muro costruito per stare in bilico contraddice se stesso, o sta in piedi o crolla. In questo caso, il muro sta tra l'adempimento delle sue funzioni e il suo opposto, in una pausa infinita o indefinita. In musica sarebbe una 'corona', un simbolo musicale che indica una sospensione nell'andamento del tempo.

Di fronte al muro di Carlo Scarpa si vive un silenzio del tutto inaspettato, un silenzio che, una volta usciti dall'incanto, lascia spazio a un sentimento di speranza. Infatti il muro, la 'cosa', non assolvendo ai suoi compiti di ostacolo e impenetrabilità, lascia allo sguardo la libertà di uscire o entrare, la libertà di superarlo attraverso vuoti o varchi. Non a caso, sul cemento armato che sembrerebbe inattaccabile sono state previste delle trasparenze quasi fossero dei ricami. L'effetto è quello di un''ambiguità' del muro, che lo rende al tempo stesso 'ostacolo' e negazione di quell''ostacolo' che esso rappresenta: è dunque espressione di una speranza di libertà per chi voglia uscirne, ma anche di uno spazio accessibile per chi voglia oltrepassarlo.

«Se alzi un muro pensa a ciò che rimane fuori», scrive Italo che Calvino nel *Barone Rampante*. Sembra che Scarpa abbia colto l'invito pensando non solo a quelli che ne restano fuori, ma anche a quelli che stanno dentro, semplicemente scombinando le carte, fermando l'azione, mettendo in sospensione il tempo, provocando un silenzio.

Un silenzio inaspettato, come quello provocato dall'esecuzione di 4,33 di John Cage.

La composizione 4,33 è del 1952 ed è forse la composizione più nota di Cage. Alla prima esecuzione fu uno scandalo: il pianista seduto al pianoforte stette in silenzio per quattro minuti e trentatré secondi, esattamente quanto il compositore aveva previsto. L'intento di Cage era ridefinire il concetto tra suono e silenzio e ricondurre i due elementi a una parità di fronte all'arte musicale. Da una composizione musicale quale 4,33 e dalla sua esecuzione ci si aspetta una rappresentazione sonora di un pensiero e di una forma. Ci si trova invece davanti a un'azione che non si compie attraverso i consueti canoni, ma che mette in attesa, sospende un significato conosciuto, quello sonoro, per rivelare un silenzio sconosciuto. Un'assenza di suono-rumore quasi totale, che dapprima lascia spazio a uno smarrimento comune, a un silenzio immobile, per poi stemperarsi e lasciare che le reazioni più disparate prendano coraggio. Cage, ricordando la prima esecuzione, raccontò in un'intervista degli anni Ottanta che «le persone tra il pubblico cominciarono a bisbigliare, e qualcuno andò fuori dalla sala. Non risero, erano semplicemente irritati quando realizzarono che non stava succedendo niente, e non l'hanno dimenticato dopo trent'anni: sono ancora arrabbiati».

È vero quanto racconta Cage, ma posso aggiungere che al terzo movimento (il brano è diviso in tre parti, la prima di 33", la seconda di 2,40" e la terza di 1,20"), il silenzio in genere si accomuna, si rinsalda in un silenzio di tutti, in cui ognuno si rende conto dello spazio di libertà che si può ricavare nello scorrere del tempo ascoltando il silenzio. Uno spazio in cui il silenzio, ovvero l'accettazione dei suoni esistenti, diventa musica e a cui solo l'orologio e il tempo prescritto dal compositore mettono fine.

[...]

Ancora una 'cosa' silenziosa, ancora un muro. L'associazione

sort of breathlessness in which every thought, voice or music lies quiet in a deep and elusive silence.

A wall built to stand in precarious balance is a contradiction in terms. It should either stand or collapse. In this case, the wall stands between the fulfilment of its functions and its opposite, in a continuous and unspecified pause. In music it would be a 'fermata', a musical symbol that indicates a suspension of the course of time.

Before Carlo Scarpa's wall one experiences a totally unexpected silence, a silence which, once out of the spell, leaves space for a feeling of hope. In fact the wall, the 'thing', in not fulfilling its purpose as impenetrable obstacle, offers the gaze the freedom to exit or enter, the liberty to extend beyond it through voids and gaps. It is no coincidence that the reinforced concrete, which would otherwise appear impenetrable, has been designed with translucent sections, resembling embroidery. The effect is one of "ambiguity" in the wall, transforming it into both an "obstacle" and a negation of that "obstacle": it is therefore an expression of hope for freedom for those who wish to exit, but also an accessible space for those who wish to enter it.

"If you build a wall, think of what remains outside", wrote Calvino in *The Baron in the Trees*. It seems as though Scarpa accepted the invitation thinking not only of those who remain outside, but also of those that lie inside, simply by shuffling the cards, bringing the action to a halt, suspending time, generating silence.

An unexpected silence, like the one elicited by the performance of John Cage's 4'33".

The composition 4'33", written in 1952, is probably John Cage's most famous work. Its premiere caused a scandal: the pianist, seated at the piano, remained silent for four minutes and thirty-three seconds, exactly as the composer had intended. Cage's aim was to redefine the relationship between sound and silence, placing them on an equal footing within the musical experience. From a musical composition such as 4'33" and its performance, one expects a sonic representation of a thought and a form. Instead, we are faced with an action that does not follow the usual canonic rules, but rather puts us in a state of expectation, suspending a known meaning, that of sound, in order to reveal an unknown silence. An almost total absence of sound-noise, which at first creates a sense of shared disorientation, a motionless silence, before gradually subsiding and allowing the most varied reactions to emerge. In an interview given in the Eighties, Cage recalled how during that first performance "people in the audience began to whisper, and some even left the theatre. They didn't laugh, they were simply irritated when they realised that nothing was happening, and they haven't forgotten it, even thirty years later: they are still angry".

What Cage says is true, but I would add that during the third movement (the piece is divided into three parts: the first lasting 33 seconds, the second 2 minutes 40 seconds and the third 1 minute 20 seconds), the silence tends to become collective, consolidating into a shared silence. At that moment, everyone perceives the space of freedom that can arise in the flow of time simply by listening to the silence. A space in which silence, understood as the acceptance of the sounds already present, is transformed into music, an experience that only the clock and the duration indicated by the composer bring to conclusion.

[...]

Another silent 'thing', another wall. This connection between silence and 'things' leads me to the Berlin Wall, or what is left of it. I cannot explain how a 'thing' can be so efficiently silent, how it can drag me into the deepest silence. Perhaps it is the fact that it was built to stop all relationships and dialogue between humans



tra silenzio e ‘cose’ mi porta al Muro di Berlino o quello che resta. Non so spiegarmi come una ‘cosa’ possa essere così efficacemente silenziosa, come possa trascinarsi nel silenzio più profondo. Forse il fatto che sia stato eretto per fermare ogni rapporto e dialogo tra uomini o il fatto che abbia rappresentato l'impassibilità di fronte alla sofferenza. Anche ora, dopo che è stato travolto dal corso della storia, quei pezzi di muro mi comunicano una sensazione di insolenza, insensibile perfino ai messaggi e alle opere di artisti che lo hanno coperto in ogni centimetro. Quel muro non capisce e non può capire, esattamente come coloro che l'hanno diabolicamente pensato. Ed è stato pensato come un silenzio continuo, senza pause o respiri, più di cento chilometri di silenzio, simbolo di un'autorità che non sente né domande né risposte, solo un sordo silenzio. Provo a ricordare altri simboli di divisione o costrizione: cinte murarie antiche o contemporanee, o la grande muraglia cinese, tante tristi mura di prigionia, ma nessuna di queste mi sembra così assurdamente silenziosa come il Muro di Berlino. Lascia senza parole, e senza pensieri, imperturbabile a tutte le drammatiche storie di donne e uomini al di qua e al di là: silente, vuoto e senza senso.

Per fortuna il silenzio ha ben altri muri entro i quali e con cui esprimere tutto il suo fascino. L'architettura, se è «musica cristallizzata», allora è silenzio. L'architettura vive nel silenzio della luce e del buio e vive di ombre e rifrazioni, mette ordine nel loro ritmo e lascia spazio alla nostra coscienza.

Immagino che qualsiasi forma architettonica nasca da uno spazio vuoto, così come la musica nasce dal silenzio. Il vuoto delimita le forme e mette in evidenza l'inizio e la fine del volume architettonico, così come il silenzio precede la musica e inevitabilmente la segue dopo la fine. La differenza è che nell'architettura l'atto della fruizione consente anche un attraversamento fisico del silenzio, oltre al poter vivere e contemplare il silenzio. L'esperienza fisica di entrare attraverso le colonne di un tempio greco fa vivere la sensazione di immergersi nel silenzio dell'architettura. Uno spazio aperto in cui la sola alternanza di elementi verticali dà ritmo alla luce provocando l'esperienza di passare da un mondo di suoni a uno dove il silenzio è protagonista. In fondo è la stessa sensazione che si ha quando si entra in un bosco, e forse è stata proprio la natura a ispirare i grandi architetti dell'antica Grecia.

Cerco sempre di interpretare l'opera architettonica attraverso la comparazione e la similitudine con una partitura musicale. Riconoscere la forma che costituisce lo scheletro di una partitura è come il primo impatto con i volumi; la divisione in movimenti dell'opera musicale è simile alla distribuzione degli spazi e l'uso dei materiali è come l'orchestrazione usata dal compositore. Le pause e i silenzi in musica sono come i vuoti in architettura, che provocano reazioni e lasciano libertà all'elaborazione di sentimenti, e infine l'apertura a più possibili destinazioni e fruizioni corrispondono alle più varie e fantasiose interpretazioni musicali a cui un'opera musicale si sottopone, che in ultimo sono una garanzia per il futuro dell'opera stessa. Anche nell'opera architettonica la comprensione del silenzio che l'ha generata, del silenzio inteso come spazio nel quale le linee si rivelano, permette l'esperienza della conoscenza del messaggio profondo e universale dell'arte.

on the two sides of it, or that it became the symbol of stolidity before suffering. Even today, after having been swept away by the course of history, those fragments of wall continue to convey a sense of arrogance, impervious even to the messages and works of the artists who have covered every inch of it. It is a wall that does not understand, and never will understand, just like those who conceived it with such diabolical intent. It was conceived as a continuous silence, without pause or rest, over one hundred kilometres of silence. The symbol of an authority that does not hear either questions nor answers, just a deafening silence. I try to recall other symbols of division or coercion: contemporary or ancient boundary walls, the Great Chinese Wall perhaps, or so many sad prison walls, but none seems to me as absurdly silent as the Berlin Wall. It leaves you speechless and thoughtless, impassive as it is before all those dramatic stories of men and both women from both sides of it: silent, empty and senseless.

Fortunately, silence has other, very different walls, within which and with which to express all its fascination. If architecture is “crystallised music”, then it is also silence. Architecture lives in the silence of light and shadow, it thrives on the play of shadows and refractions, organises their rhythm and leaves space for our consciousness.

I imagine that every architectural form originates from an empty space, just as music arises from silence. The emptiness defines the contours of the forms and highlights the beginning and end of the architectural volume, in the same way that silence precedes music and inevitably follows it once it ends. The difference is that in architecture the act of experiencing it, in addition to living and contemplating silence, also involves materially traversing it. The physical experience of passing through the columns of a Greek temple allows immersing ourselves in the silence of architecture. An open space in which only the alternation of vertical elements gives rhythm to the light, offering us the experience of passing from a world of sounds to one in which silence is the protagonist. It is, after all, the same feeling one gets when entering a forest, and perhaps it was nature itself that inspired the great architects of ancient Greece.

I always try to interpret architecture through a comparison, and similitude, with a musical score. To recognise the form that constitutes the skeleton of a score is similar to understanding the distribution of spaces, while the use of materials is like the orchestration chosen by the composer. Pauses and rests in music are like voids in architecture, which cause reactions and leave space for the arising of feelings, and finally the openness to multiple uses and functions corresponds to the varied and imaginative interpretations to which a musical work can be subjected. This, in turn, ensures the vitality and longevity of the musical work itself. Also in architectural works, understanding the silence that gave rise to them, a silence understood as the space where the lines are revealed, allows us to experience a deeper knowledge of the profound and universal message of art.

**NOTE: THE TITLE OF THIS WORK IS THE TOTAL LENGTH IN MINUTES AND SECONDS OF ITS PERFORMANCE. AT WOODSTOCK, N.Y., AUGUST 29, 1952, THE TITLE WAS 4'33" AND THE THREE PARTS WERE 33", 2'40", AND 1'20". IT WAS PERFORMED BY DAVID TUDOR, PIANIST, WHO INDICATED THE BEGINNINGS OF PARTS BY CLOSING, THE ENDINGS BY OPENING, THE KEYBOARD LID. AFTER THE WOODSTOCK PERFORMANCE, A COPY IN PROPORTIONAL NOTATION WAS MADE FOR IRWIN KREMEN. IN IT THE TIMELENGTHS OF THE MOVEMENTS WERE 30", 2'23", AND 1'40". HOWEVER, THE WORK MAY BE PERFORMED BY ANY INSTRUMENTALIST(S) AND THE MOVEMENTS MAY LAST ANY LENGTHS OF TIME.**

**FOR IRWIN KREMEN**