

N. 6

Konsequenz

RIVISTA DI MUSICHE CONTEMPORANEE DIRETTA DA GIROLAMO DE SIMONE

N. 6 LIGUORI EDITORE

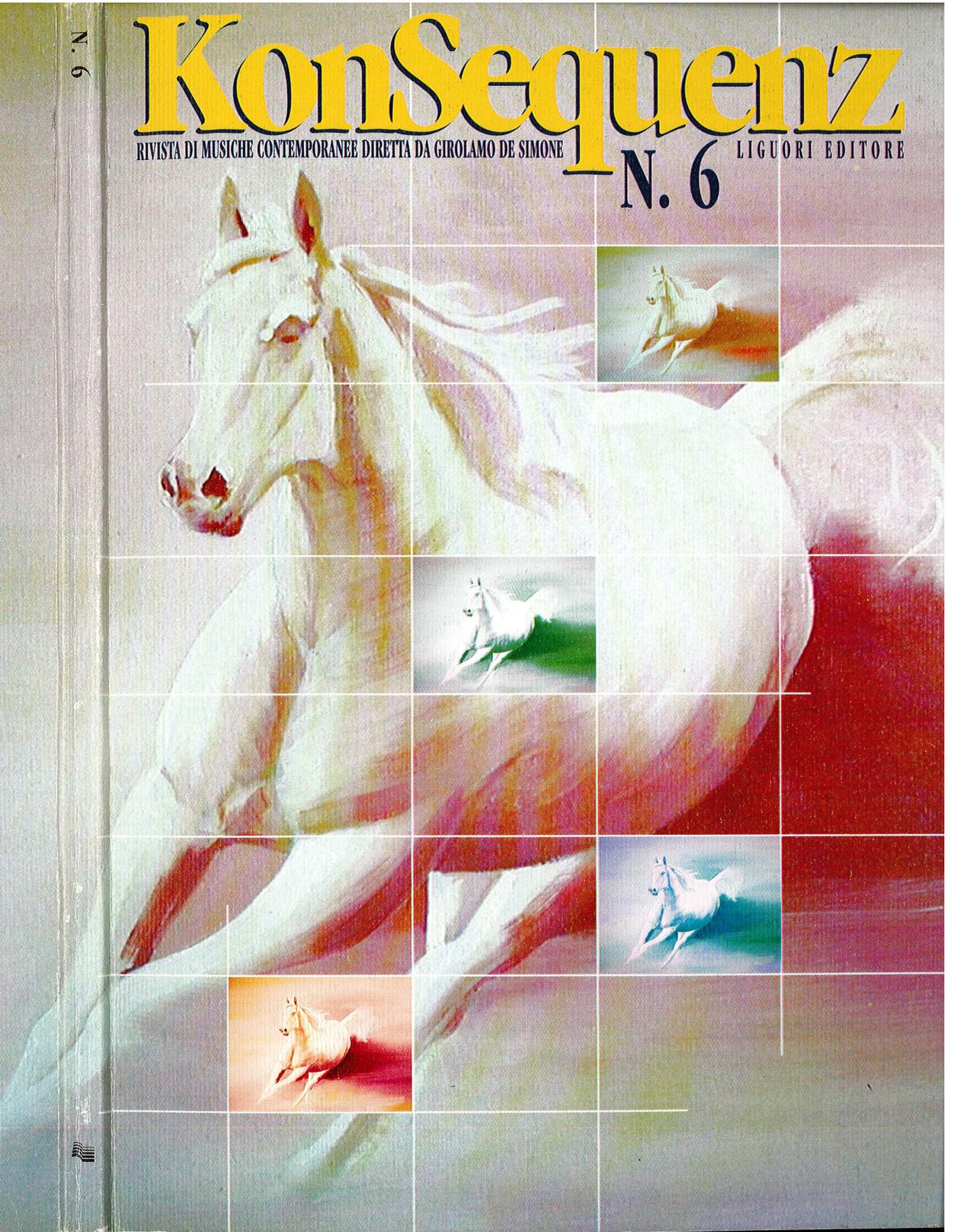
Girolamo De Simone, *Editoriale*
Giulio De Martino, *Il mondo è cambiato*
Marco Boccitto, *Suoni dall'Afghanistan*
Giampiero Bigazzi, *Quei perversi di musicisti*
Elio Martusciello, *Estetica della macchina*
Vincenzo Liguori, *Ossimori e catacrèsi: un tentativo di melodicità?*
Renzo Cresti, *L'eccentrico viaggio della Border Music*
Aa. Vv., *Dialogo su Timet*
Anna Rita Addessi, *I bambini e la musica contemporanea*
Teresa Rovani, *Rapporto Unicef 2002*
Gianfranco Tirelli, *Musica e ritualità*
Giuseppe Chiari, *Autocritica*
Massimiliano Fuschetto, *Un resoconto dalla Nowhere Land*
Giancarlo Valentino, *La strana storia di Alan Dreyfuss*

COD. P
ISBN 88-207-3391-9



9 788820 733919

€ 12,90



Konsequenz
Rivista semestrale di musiche contemporanee
Anno VIII - 2001
pubblicata sotto l'egida dell'Associazione musicale Ferenc Liszt
<http://www.konsequenz.it>

Direttore responsabile: Girolamo De Simone

Comitato Scientifico: Francesco Bellofatto, Giancarlo Cardini, Paolo Castaldi, Giuseppe Chiari, Alfredo D'Agnesse, Giulio De Martino, Girolamo De Simone, Daniele Lombardi, Riccardo Riscalfi

Condizioni di abbonamento per il 2001 - 2002

<i>Italia:</i>	Abbonamento annuo	€ 23,24 (L. 45.000)	Fascicolo singolo	€ 12,91 (L. 25.000)
<i>Paesi U.E.:</i>	Abbonamento annuo	€ 30,99 (L. 60.000)	Fascicolo singolo	€ 15,49 (L. 30.000)
<i>Extra U.E.:</i>	Abbonamento annuo	€ 41,32 (L. 80.000)	Fascicolo singolo	€ 20,66 (L. 40.000)

Le annate arretrate sono fornite a prezzo doppio

L'abbonamento decorre dal 1° gennaio di ogni anno e dà diritto a tutti i numeri dell'annata, compresi quelli già pubblicati. Il pagamento può effettuarsi direttamente all'Editore anche con versamento sul conto corrente postale 150805, indicando a tergo del modulo, in modo leggibile, nome, cognome ed indirizzo dell'abbonato.

L'immagine di copertina è tratta da un'opera di Filomena Piccolo.

KONSEQUENZ

RIVISTA DI MUSICHE CONTEMPORANEE

DIRETTA DA GIROLAMO DE SIMONE
N. 6 - NUOVA SERIE

ANNO VIII • LUGLIO-DICEMBRE 2001

LIGUORI EDITORE

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere tradotta, riprodotta, copiata o trasmessa senza l'autorizzazione scritta dell'editore. Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, CONFARTIGIANATO, CASA, CLAAI, CONFCOMMERCIO, CONFESERCENTI il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni ad uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, via delle Erbe, n. 2, 20121 Milano, telefax 02 809506, e-mai aidro@iol.it.

Prima edizione italiana Gennaio 2002
Liguori Editore, Srl
via Posillipo 394
I 80123 Napoli

<http://www.liguori.it>

Copyright © Liguori Editore, S.r.l. 2002
Konsequenz
Rivista semestrale di musiche contemporanee
Anno VIII – Gennaio-Giugno 2001 Pubblicata sotto l'egida dell'Associazione musicale
Ferenc Liszt

<http://www.konsequenz.it>

Direttore responsabile: Girolamo De Simone

Direzione amministrativa: Via Posillipo 394 – I 80123 Napoli

Registrazione presso il Tribunale di Napoli al n. 4517 dell'11/4/94
Responsabile: Girolamo De Simone

Napoli : Liguori, 2002
ISBN 88 - 207 - 3391 - 9
1. Storia della musica 2. Musicologia I. Titolo

Ristampe:

9 8 7 6 5 4 3 2 1 0 2007 2006 2005 2004 2003 2002

Questo volume è stampato in Italia dalle Officine Grafiche Liguori - Napoli su carta inalterabile, priva di acidi, a pH neutro, conforme alle norme Iso 9706 ∞

SOMMARIO

Girolamo De Simone, <i>Editoriale</i>	1
Giulio De Martino, <i>Il mondo è cambiato</i>	3
Marco Boccitto, <i>Suoni dall'Afghanistan</i>	7
Giampiero Bigazzi, <i>Quei pervertiti di musicisti</i>	96
Elio Martusciello, <i>Estetica della macchina</i>	23
Vincenzo Liguori, <i>Ossimori e catacrèsi: un tentativo di melodica?</i>	45
Renzo Cresti, <i>L'eccentrico viaggio della Border Music</i>	48
Aa.Vv., <i>Dialogo su Timet</i>	59
Anna Rita Addessi, <i>I bambini e la musica contemporanea</i> ..	63
Teresa Rovani, <i>Rapporto Unicef 2002</i>	86
Gianfranco Tirelli, <i>Musica e ritualità</i>	87
Giuseppe Chiari, <i>Autocritica</i>	90
Massimiliano Fuschetto, <i>Un resoconto dalla Nowhere Land</i> .	107
Giancarlo Valentino, <i>La strana storia di Alan Dreyfuss</i>	109
 SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI	 112

EDITORIALE

GIROLAMO DE SIMONE

L'esigenza di rinnovamento dopo i tre eventi correlati "Genova, New York, Afghanistan" non è ulteriormente rinviabile. Ad una visione del mondo tollerante, aperta alla contaminazione delle culture, in grado di valorizzare l'altro da sé, si oppone una ideologia rozza, reazionaria, di divisione, nazionalismo, di sopraffazione del diverso.

La globalizzazione economica, in nome della logica patrimoniale ed aziendale, nega la globalizzazione della cultura, nega quella che appare come una necessità di evoluzione e progresso della civiltà, invertendo sistematicamente la realtà delle cose e ponendosi ipocritamente a difesa di quella stessa civiltà che invece ogni suo gesto precedente aveva negato.

Si revisiona la storia, si getta nella spazzatura la memoria, comprendo chi ha realmente costruito e venduto bombe. Risputa Baudrillard, che profetizzava la morte come unica risposta ad un sistema di scambio. La voce di Levinas, che chiede un gesto di umanità verso l'altro, viene soffocata.

Per quale ragione la globalizzazione economica soffoca quella dell'arte e della cultura? Evidentemente queste ultime, una volta 'globalizzate' e 'messe in comune', mostrano chiaramente lo sfruttamento e la disparità di vita tra paesi ricchi e poveri, tra imprese che lucrano e gente che muore. Questa disparità viene riprodotta anche nei paesi ricchi, tra imprenditori sempre più potenti e "precari della vita" esposti alla scure di una ineluttabile flessibilità. Ineluttabilità del maggior agio di chi appare sempre più ricco. Da qui il conflitto.

La proposta che avanziamo, nella ristretta sfera di nostra competenza, è quella che segue, ed evidentemente il supporto cartaceo ne sarà punta avanzata. La nostra operatività verrà potenziata in rete, attraverso il sito www.konsequenz.it.

Konsequenz Project produce eventi artistici multiculturali, mette in comunicazione idee e soggetti, crea vortici di relazione e produzione, al fine di rendere evidente la ricchezza della fusione tra civiltà e l'insensatezza delle barriere tra culture.

Il progetto di *Konsequenz* è estetico, perciò è politico: prevede ricadute nel sociale agendo nelle province delle città, si pone come presidio di analisi e ragionamento contro la violenza e l'obnubilamento

mediatico, e allo stesso tempo intende utilizzare al meglio la capacità dei media per ragionare, esaltare la validità della *comunicazione* e della condivisione tra diversi.

Per questa ragione, *Konsequenz Project* non potrà essere neutrale, ma dovrà prendere la parola con autorevolezza ogni volta che si renderà necessario un osservatorio politico sugli accadimenti contemporanei.

Konsequenz Archivio del contemporaneo intende porsi come epigrafe, luogo della memoria, raccolta di voci sussurrate e tuttavia dense di significato per uno, cinque, mille esiti possibili o già attualizzati. L'archivio è una raccolta virtuale che accade in rete, perciò si trasforma in voce comunitaria senza vincoli di possesso per quanti vi si espongono in piena libertà.

Konsequenz Rivista è dedicata ai plurali della musica per stimolare la ricerca sulla contaminazione tra generi differenti e favorire tutti i tipi di "musica di frontiera" e di condivisione tra le culture.

Konsequenz Border Music è una etichetta discografica *no profit* che rende accessibili brani di valore estetico, sociale, comunitario di autori noti e ignoti.

Konsequenz Insieme trasforma in prassi operative ed esecutive il progetto estetico del movimento.

IL MONDO È CAMBIATO. GENOVA E NEW YORK PER NOI

GIULIO DE MARTINO

Il compito degli intellettuali, crediamo, è quello di fare chiarezza lì dove c'è oscurità, nebbia o incertezza. Il ruolo dei caudatari, dei pennivendoli e dei microfonatori del potere, invece, è quello di creare confusione e fumo lì dove tutto è chiaro e nudo al sole. E in tanti si sono adoperati, a fine luglio 2001 intorno agli eventi di Genova e a fine settembre dopo gli attentati di New York e Washington, per intorbidare le coscienze, per incassare ancora un po' di soldi, per arruolarsi nelle fila dell'imperialismo e dello squadrismo contemporaneo. Agli intellettuali italiani si chiede di scendere in campo per prendere posizione, si chiede loro di fustigare farisei e oppressori, si chiede di delineare con trasparenza quale è il luogo della cultura e quale è il bene pubblico negli enormi contrasti del tempo presente.

Abbiamo visto e ascoltato a luglio le parole e le immagini di Bob Geldoff (già promotore del *Live Aid for Africa*), di Bono degli U2, del chitarrista Manu Chao, del sempre più serio Jovanotti, seduti intorno ad un tavolo – di fronte ad un centinaio di giornalisti giunti a Genova nei giorni del *GiOtto* – che discutevano con discreta competenza di globalizzazione, debito dei paesi poveri, ogm, banca mondiale, effetto serra ecc. Le loro voci, abbandonando il linguaggio metaforico, mitologico, immaginifico, delle loro composizioni, filtravano attraverso il parlare sincopato dei *rappers* e coniarono proposizioni di senso compiuto, *discorsi politici ed economici* lontani le mille miglia dal cliché del musicista erborario e sballatone che ben conosciamo. Parlavano a quello che – fino al 10 settembre – era il movimento cosiddetto *no-Global* o anche *Social-Global-Forum*. Un movimento che, dopo l'11 settembre 2001, è oggettivamente divenuto, grazie ai mass-media, un universale "movimento di moltitudini umane per i diritti umani". Un movimento sul quale si sta adesso riverberando la contromossa del Pentagono e dei Faraoni dell'Occidente: l'attentato delle Twin Towers, la nube di polvere di quelle rovine, che diventano la fitta nebbia che cancella la responsabilità politica

pluri-decennale degli affamatori e dei mercanti di sfruttamento e di morte e che vengono adoperati come *oggettiva* legittimazione della mobilitazione dell'apparato strategico-militare della NATO. Siamo tutti *picciotti* americani ("col c...!", ndr.).

Non è una cosa del tutto nuova – ricordiamo i madrigali di Donovan per la pace, o Bob Dylan e Joan Baez che riscoprivano nel *Village* il folk americano per parlare della guerra nel Vietnam. Ricordiamo *Freedom* di Richie Heavens e poi John Lennon con il suo "give peace a chance" o la *Imagine* spalmata da Michele Santoro come fondale sonoro-apocalittico delle immagini del WTC crollato. Dagli anni '60 (i giorni di Wight, del Fillmore West, di Woodstock e poi, qui in Italia, di Parco Lambro, Licola, Villa Borghese nel 1975 ecc.) in diverse stagioni del nostro mondo/flusso mass-musicale, alcune delle stars del rock hanno sentito il bisogno di calare la loro musica e i loro *testi* dentro i valori e le aspirazioni politiche e civili del loro pubblico: è la musica *pop* che, intrisa di parole prese dal quotidiano e dalla politica, riesce a diventare veicolo di senso comune, di amicizia, di impegno civile. È una gran cosa, ci pare: aprire il cuore e la mente di milioni di giovani ad un pensiero che travalica l'idiotismo dei consumi utilizzando gli strumenti culturali ed emotivi del fare musica che gode – ancora – di libera circolazione nei media.

Certo si è fatta più rada la presenza di altro tipo di musicisti sulla scena politico-sociale: dico la musica colta, la musica classica, il jazz, la *fusion* – che sono state *humus* fertilissimo di libero pensiero e di cosmopolitismo. Si sa che gli autori e gli interpreti della musica di composizione e di improvvisazione non hanno lo stesso *appeal* mediatico delle rock-pop-stars, ma non si può escludere che, nel solco aperto dai *Big* e dal loro mercato globale, anche il mercato musicale settoriale e più elitario giunga a proporre al pubblico forme di pensiero musicale e testualità più complesse in chiave di partecipazione sociale e politica. Verso il pubblico/movimento, verso questo pubblico/nonpagante che vaga tra raduni e piazze, radio e internet, centri sociali, punti di accoglienza e baraccopoli, pensiamo possa muovere anche la *Border-music*, per dare ampiezza di orizzonti musicali e creativi a quello che si annuncia come un movimento epocale.

In questa sede vorrei cercare, schematicamente, di portare in luce i fili paralleli di estetica musicale e logica politica, per come ci sono sembrati annodati nei giorni della grande contestazione del *GiOtto*, fili che gli eventi dell'11 settembre hanno solo parzialmente spezzato e alterato. Vediamole dunque le categorie di questa estetica che modula forme e contenuti di una *politica del-*

l'espressione musicale, che toglie il linguaggio artistico dalla circuitazione astratta e simulacrale dei promo, dei video, delle *hit-parades*, dei festivalbar. Questa emancipazione dai luoghi del consumo musicale controllato, sponsorizzato, finanziato e retribuito è un fatto che interessa anche chi ha avvertito l'obbligo morale ed intellettuale di emanciparsi dall'*istituzione musicale*, di uscire dal *sarcofago* in cui è conservata la Mummia musicale europea e dall'*ipermarket* in cui opera la Puttana musicale globale. Innanzitutto vediamo in opera, tra i musicisti accorsi intorno e a-latere del movimento anti*GiOtto*, il principio del *locale/globale*, la capacità di connettere il suono proprio con i suoni altrui, di superare confini, nazionalità, scuole, etnie musicali e ideologiche. C'è poi l'afflato democratico del *capovolgere il vertice sulla base*, del rivolgere la parola dal fondo alla cima, dalla strada al Sinedrio mondiale dei Capi di Stato e di Governo. Si saltano gli anelli della catena politica della rappresentanza delegata e parlamentare e si urla dal di fuori del maniero in nome delle plebi ammassate o disperse nei quattro angoli del mondo. Si urla quella che è una chiara *teoria dei diritti umani e non umani*: vita, libertà, pluralità, dignità, rispetto della natura e del futuro del Pianeta. C'è poi il *ricorso alle tradizioni etniche e folkloriche*: cosa questa non nuova, principiata già negli anni '60 in varie forme musicali e anticipata dal jazz più *free*. Ma adesso non si cita soltanto l'Africa – nera o sahariana – non si compra il *sitar*, ma si chiamano Asia e Africa a suonare insieme: si attacca alla radice l'*eurocentrismo musicale*, si segnala il *limite dell'avanguardia* bianca (Kagel, Vandor, Cage, che pure amiamo). Lo definiamo certamente: un *politeismo musicale* compiutamente realizzato. Un politeismo che ricordiamo fortemente evocato dal gesto di Franco Battiato in concerto a Baghdad durante la *Desert Storm*. C'è poi la tendenza a sfarinare la *band* e, insieme, a relativizzare il *solista*, a costituire *jam sessions*, gruppi locali/globali, movimenti musicali, come il jazz certo ma anche oltre, fluidificando l'*identità* del musicista. E questi gruppi musicali viaggiano lungo le linee del movimento umano e politico antiCapitalistico, corrono nei punti di crisi del Pianeta (dalla Bosnia a Baghdad, da Puerto Alegre al Chiapas, dall'Uganda al Sud Africa). Il movimento musicale è vastissimo, diversificato e articolato al suo interno (penso, in Italia, Almamegretta, Bisca, 99posse ...) ed è quindi segno di un vitale *antiparadigma* musicale e politico. Un movimento musicale che tende ad uscire dall'esperienza estetica colta nella sua separatezza intellettuale, subliminale, orgiastica, consumistica per raggiungere e colpire, unendo parole e musica, anche il pensiero e

la coscienza. Una musica, questa che risuona intorno al movimento anti*GiOtto* (ora contro la *Global War* di Bush II), che è anche il nostro *destino*, l'essere-nel-mondo, di musicisti viventi.

SUONI DALL'AFGHANISTAN

MARCO BOCCITTO

La musica non è esattamente il bene di cui sembra avere più urgente bisogno il popolo afgano in questo momento. Al massimo si può parlare di uno dei tanti diritti negati in 23 anni di guerra, con buona pace del fatto che di bisogno si trattava e anche primario. Nel confronto regionale tra Urss e Usa i due elefanti che lottano non si preoccupano dell'erba che viene schiacciata. Anche ora, che l'elefante è uno e va a caccia di topolini con la benedizione di tutti gli animali della giungla, la musica non è cambiata. Resta però lo stupore per il modo in cui in molti si sono accaniti su quella che era considerata una delle scuole più ricche e rinomate dell'Asia intera. Va bene temere il potere consolatorio e inebriante, la forza aggregante della musica, ma per crivellare di colpi e ridurre all'agonia tutto ciò che ruota intorno a quello che i sufi di qui chiamano "cibo per l'anima" c'è voluto del talento supplementare. Addolora, anche in questo caso, vedere su quali crateri sono cadute le bombe di Bush. Considerando meglio la "musicofobia" dei talebani, non era forse il caso di utilizzare *sound system* d'assedio caricati a *heavy metal* (la musica degli Anthrax), come quelli sfoggiati per stanare Noriega a Panama? Sarebbe stata una guerra troppo raffinata. Ora non è chiaro se tra gli obiettivi degli americani ci sia anche quello di spianare la strada ad armi strategiche tipo Kenny Rogers o Springsteen. È chiaro che anche in questo caso troverebbero solo macerie, un velo impietoso che ha fermato il tempo alla fine degli anni settanta, proprio nel momento di massimo fermento. L'ora esatta potrebbe coincidere simbolicamente con quella del decesso di Ahmad Zahir, il cantante numero uno, arrestato e scomparso poco dopo il rilascio, in uno strano incidente stradale.

Ma la storia di questo ennesimo liberticidio di massa purtroppo è molto più lunga e non ha ancora smesso di confluire in quella vicenda più vasta, che riafferma in tutto il mondo e tutte le epoche l'istinto a censurare, controllare o semplicemente annientare una fonte certa di fastidiosi effetti collaterali: è noto che con la musica la gente si svaga e si consola, balla, ci pensa su, ci canta sopra, ne trae coraggio, ci massaggia il cuore. Più il prodotto è buono, più le allergie si curano con metodi brutali. Dalla Grecia antica a Orano, la ex "città radiosa" dell'Algeria, è tutto un proli-

ferare di fondamentalismi filosofici, voci silenziate e orecchie chiuse. Si pensi all'ex Urss e all'ex Rhodesia, a quello che hanno dovuto e devono subire i lautari zigani di Romania, i cantautori cileni e quelli curdi, le star del raï, i griot dissidenti della Guinea. Si guardi agli editti, agli innumerevoli bandi coloniali che hanno colpito il carnevale, i tamburi, le canzoni della strada nelle ex colonie europee. La Germania nazista ringhia contro lo swing. L'America puritana si accanisce contro il rap (altro paio di maniche la censura operata dai media e dalle leggi del mercato nelle cosiddette società democratiche). Se poi qualcuno acquisisce visibilità e capacità di influenzare i giovani, di galvanizzare i poveracci o di eccitare la moglie del capo, apriti cielo.

VECCHIA KABUL

Per gli afghani, ma anche per gli occidentali che da adolescenti si sono appassionati alla magia delle onde corte, sarebbe fin troppo facile rievocare i fasti del passato in contrapposizione alla tragedia presente, lamentare la progressiva perdita di un patrimonio musicale importante, difeso a stento dai campionatori ma custodito come i gioielli della corona all'interno delle comunità residenti all'estero. C'è persino un uso terapeutico della musica, sperimentato dagli esuli di Fremont, California, per curare le vittime dei traumi di guerra. La lontananza, come insegna la *saudade* lusitana, lascia decantare ed esalta l'identità. I video e le registrazioni degli artisti che andavano forte negli anni settanta viaggiano di mano in mano o attraverso la rete (decine di siti, radio on line, archivi con centinaia di nomi e migliaia di canzoni ecc., basta digitare afghan+music su un qualsiasi motore di ricerca per farsi un'idea), tenendo vivo il ricordo di una promessa spezzata. Il *ground zero* della musica afghana. Poi bisogna considerare quello che nel frattempo i musicisti migranti hanno aggiunto a una pentola che bolle ormai da cinquemila anni. Piace molto fantasticare sul legame esistente tra Mirwais, produttore di elettronica residente in Francia che ha collaborato a *Music* di Madonna, con i suoni che debordavano dalle finestre del palazzo di Yama, il primo re di Aryana. Imparentare Showkkat, che a Toronto ha adattato la lingua dari (il persiano parlato in Afghanistan) alla canzone country, con le sonorità dell'antica civiltà zoroastriana. Ali Amar, che si definisce "cantante internazionale", o la miscela techno di Jawed Kazimi, con la forza centripeta di almeno tre aree culturali, India, Persia e Asia Centrale, capace di modellare

la società e quindi la musica afghana ben prima che l'Islam potesse interferire. Figurarsi che a inaugurare la mania dei canti devozionali furono le composizioni Regvida, secoli prima di Cristo, in sottofondo alle orde ariane che "civilizzavano" l'area intorno a Balkh. Molto più tardi furono i sufi e gli eremiti a stabilire un intimo legame tra musica e dio.

Una lunga strada di esodi e mescolanze, che attraversa i tempi (XVI secolo) in cui Babur, fondatore della dinastia Moghul, fa di Kabul una capitale prospera e delle tribù di origine iranica, arrivate che è poco, per restare, un popolo. Trecento anni dopo il re Amir Sher Ali spenderà fortune pur di assicurarsi a corte i migliori musicisti classici indiani e un certo Amir Khusran Balkhi forse inventò il *sitar*: nello stilare il sistema dei *raga* e dei *tala* ebbe sicuramente un pensiero per la musica pashtun, rappresentata da un tipico ritmo in sette. Se parliamo di strumenti, nell'ambito di una liuteria molto creativa spicca il *rubab*, attestato nell'antica iconografia greco-buddista di Gandharan e oggetto di speciali menzioni nella poesia di Rumi, il Dante dei sufi. Una sonorità leggera come l'aria in cui si muove, lieve eco metallica che prende subito la via delle montagne lasciandosi dietro una scia di suoni simpatetici.

Altre strade e altre nostalgie portano alla Kabul vecchia dei vicoli fitti, le case accartocciate una contro l'altra, la poesia che cresceva naturale sui muri colorati, ai bordi delle strade assordanti, nel distretto di Shor Bazaar. Dall'inizio del '900, tra le mitologie sviluppate dalla guerra d'indipendenza si distingue la vicenda di Kharabat e dei *kharabatis*, i musicisti, cantanti, performer vari che abitano questa casa dell'arte e della poesia, non lontano dal palazzo del re Amanullah Khan (1919-1929). Una zona franca nella quale è possibile annegare i peggiori pensieri nella migliore delle musiche. Negli anni venti questa musica, vicina all'India sia nel rigore sia nella libertà, diventa forse il primo oggetto di creazione sonora individuale. Un canone musicale come il *kharabat*, nato negli strati poveri della società, ma capace di offrire una sponda sicura alle più nobili tradizioni letterarie e poetiche del paese, assurge a modello classico nazionale. Dalle finestre di Kharabat si diffondono come appetitosi profumi di mezzogiorno le voci luminescenti di Ustad Qasim, "il saggio del *kharabat*" e Ghulam Hussain, maestro (*ustad*) della porta accanto (celebre anche il figlio Mohammad Ussain Sarahang). Dietro la spinta di questi *ustad* e di musicisti come Ali Rabbani e Chacha Mahmood si crea un formidabile vivaio artistico.

Il figlio più amato della musica afghana però nasce solo nel '46 a

Laghman e muore solo 33enne in circostanze sospette: Ahmad Zahir farà in tempo a diventare il fenomeno più celebrato della sua era e il più rimpianto ancora oggi. Il punto di svolta della musica afghana moderna comincia a New Delhi, negli anni '60, dove il padre, figlio di contadini, è ambasciatore. Non esisteva forse al mondo luogo migliore per la formazione di un musicista asiatico moderno e completo, in grado di combinare gli strumenti tradizionali con la tromba, il sax, chitarra, batteria, di valorizzare la poesia contemporanea di lingua *dari* e *pashtun*, creando un ponte con la letteratura nazionale (che a differenza della musica non è esclusivamente orale), di raccogliere il folklore delle varie regioni e metterlo in rapporto con la musica internazionale, di imporre parole e interpretazioni proprie a celebri canzoni straniere. Di conquistare tutti con il suo sorriso avvolgente e la voce magnetica. Negli anni '70 quella voce fa di Ahmad Zahir un simbolo nazionale che imperversa in tutta la regione. Lui se ne assume tutta la responsabilità e nel '73 canta le speranze per l'avvento della repubblica, ma la disillusione tornerà presto a regnare nelle canzoni. Dopo il colpo di stato di Taraki nel '78 passa quasi in clandestinità, ma non risparmia frontali attacchi canori al nuovo regime. Nel giugno 1979, dopo un breve arresto, trova la morte in un uno scontro automobilistico, forse organizzato dagli agenti del regime filo-sovietico. È il giorno del suo 33esimo compleanno e la notte prima ha avuto il secondo figlio. Lascia una ventina di cassette e innumerevoli video per ricordarci il mito che era. Sempre in un incidente trovava la morte, vent'anni prima, il poeta "folk" Malang Jan, altro simbolo amato della cultura nazionale. A lui è intitolata una scuola d'arte fondata a Ningarhar, nell'est del paese, un'altra fucina di talenti, poeti, cantanti, attori, un altro potenziale inespresso. E allora sono rimpianti sparsi: per la varietà spavalda di Herat, vissuta magari separatamente, ma con uguale intensità, da uomini e donne; per i tempi in cui da Kabul sud veniva su il suono "progressivo" *logari* (modernizzatore di turno è Ustad Durai) e la musica circolava libera nei teatri, in strada, nei ristoranti, nei mercati. Con il simultaneo sviluppo dell'industria dell'audiocassetta, c'era di che scegliere: classica, canzone romantica *ghazal*, folk vario, pop occidentale, musica regionale pashtun, musica persiana, tagika, uzbeka, con più concessioni ai gusti kirghizi, hazara, beluci e turkmeni e senza dimenticare il *bhangra* pakistano. L'influenza indiana ancora una volta è generosa e passa attraverso il fantastico mondo di Bollywood, della gioiosa macchina cinematografica che porta con sé canzoncine appiccicose e penetranti. Come avvenuto in passato

con la musica classica e il folklore, il contributo afghano di ritorno è bene accolto, i gusti locali soddisfatti. La tv arriva solo nel '77, quindi il più potente e competente mezzo di propagazione resta a lungo la radio, una radio multilingue in grado di raggiungere il nord e il sud del paese, di incoraggiare lo scambio di musiche regionali. Il mestiere di musicista, poco raccomandabile fino a poco tempo prima, grazie alla radio che produceva registrazioni e le metteva in onda, torna a svilupparsi su linee ereditarie. Radio Afghanistan dedica molto spazio agli eroi della musica nazionale, ma passa spesso anche rock e country. Non ai livelli di Voice of Youth Fm, la radio controllata in Iraq da Uday Hussein, il figlio di Saddam, ma quasi. L'influenza occidentale che si poteva ravvisare soprattutto nella musica prodotta a Kabul provoca già le prime irritazioni. Religiose ma anche musicologiche. Naim Majrooh è uno degli intellettuali più allarmisti della diaspora, visto che tanti musicisti per vivere in America e Australia non esitano a perdere aderenza con la terra dei padri: così lancia un piccolo ma significativo progetto, una task force che a Peshawar assiste e usa i musicisti afghani: supporto economico in cambio di nuove registrazioni acustiche, per continuare l'opera del padre (fondatore dell'Afghan Information Center), ucciso sul campo nel 1989.

LA FINE DELLA MUSICA

Oggi, prima di giudicare, bisognerebbe riprendere il discorso dal *kiliwali*, un mix pan-afghano realizzato sulla base naturale offerta dal diffusissimo folklore pashto. Poco più che un embrione congelato, una utopia pop di riconciliazione, un fenomeno interetnico stroncato sul nascere dall'invasione sovietica. Da quel momento in poi, cosa dovevano farsene gli afghani della musica d'intrattenimento, dei modi frigi, delle melodie per quarte parallele, dei vecchi suonatori e dei baby-usignoli? Il *minculpop* in carica durante i successivi 14 anni instaura il controllo integrale dei media e impone diktat precisi agli artisti: chi ci sta canta le lodi del nuovo regime, chi non vuole se ne va o peggio. Il celebre compositore Nainawas, padrino di tanti cantanti famosi dell'epoca, viene passato per le armi. Intanto le serate di gala governative scandiscono la vita nel quartiere delle ambasciate, Kabul si riempie di vodka, discodancing, paccottiglia *turbo-folk*, prostituzione, canzoncine da truppe in libera uscita che sfottono i "con-

trorivoluzionari". I Mullah ci restano male, soprattutto per le ragazze rapite e costrette ai festini hardcore.

La spirale anti-musica voluta dagli *ulema* comincia così molti anni prima della presa di Kabul, nei campi profughi e nei nuovi quartieri afgiani di Peshawar, dove i talebani impongono il lutto, quindi il silenzio, in omaggio ai mujaheddin caduti nella guerra di liberazione. La misura in sé poteva anche non destare sospetti: nella tradizione la musica, obbligatoria nelle feste nuziali, nelle circoncisioni e in tutte le occasioni di festa, di fronte alla morte deve fermarsi (questo rende ancora più spettrale il silenzio degli ultimi tempi). Peccato solo per i tanti musicisti che già si erano bene inseriti in Pakistan, nelle comunità di lingua pashtun, aggiungendo una varietà stilistica molto apprezzata al già affollato mosaico delle musiche popolari locali, motore indiscusso di una discreta industria musicale e cinematografica. Peccato per le prime vittime dei ribelli islamisti. Negli anni ottanta le cantanti Bakht Zamina e Khan Qarra Baghi finiscono nella lista sbagliata insieme a varie star televisive, agli scrittori e ai poeti sgraditi. A Kabul tra non molto suonerà la campana a morto anche per il regime filo-sovietico: tradotto in afghano vuol dire che presto la radio trasmetterà *Rag Malhar* di Ravi Shankar, un sitar che di solito annuncia la pioggia e i cambi di governo. Musica che stavolta annuncia la fine della musica.

Durante i primi anni del regime Rabbani la censura è già pesante, ma lascia piccoli spiragli praticabili. Chiusi i teatri, le sale da tè e da concerto, un privato teoricamente può ancora affittare un'orchestrina e portarsela a casa. La radio e la tv trasmettono ancora musica un paio d'ore al giorno: nel primo caso non vengono annunciati i nomi dei cantanti, nel secondo al posto dei *performer* viene inquadrato un vaso di fiori. Ai musicisti professionisti si rilasciano licenze temporanee, a patto che evitino le canzoni d'amore (90% di tutti i repertori possibili) e la musica da ballo. Poi la situazione peggiora: viene bandita ogni forma di amplificazione, la polizia religiosa irrompe sempre più spesso nei luoghi in cui si fa musica e sequestra gli strumenti. Alla fine del 1996 la musica viene proibita nei negozi, negli alberghi, nei taxi, spazzata via dai media. Finisce in carcere chiunque venga trovato in possesso di audio e videocassette non autorizzate. L'"Ufficio per la propagazione della virtù e la prevenzione del vizio" multa, arresta, devasta, diffonde la paranoia. Gli strumenti musicali – si tratti di liuti tradizionali o sataniche chitarre elettriche – bruciano insieme all'hashish, alle "barbie" e ai televisori. I roghi di piazza rievocano la missione disinfettante a cui sono storicamente chia-

mati i wahabiti. Solo che neanche i sauditi, nel santuario ufficiale di tutte le contraddizioni di cui si nutre questa idea di società islamica, neanche gli ayatollah iraniani nel loro periodo di massimo splendore, neanche le mamme anti-rock californiane e i quaccheri di Salt Lake City erano arrivati a tanto.

Accade ciò che nessuno avrebbe mai immaginato né tanto meno augurato a un popolo di melomani accaniti e raffinati praticanti, che come avviene in tante altre società normali, islamiche e non, mai avrebbe rinunciato alla compagna più fedele nei classici riti di passaggio che costellano la vita di un individuo, alla regina del tempo libero. Mortificato il fervore creativo (anche femminile), screditate le scuole d'arte, congelata qualsiasi apertura alla modernità, ecco che il repertorio praticabile si restringe drammaticamente. I pochi musicisti rimasti nel paese possono prendere qualcosa in prestito da espressioni devozionali della locale tradizione sufi, ma soprattutto devono tener conto della moda imposta dal regime (in questo evidentemente simile a tanti altri, solo più rozzo nei modi): nella nuova hit parade entrano solo i "canti" di propaganda dei mujaheddin che esaltano la vittoria sul male ed elogiano il sacrificio degli *shahids* (martiri). I nuovi testi vengono adattati a celebri motivi regionali *pashtun* che tutti conoscono. Senza troppi sforzi ma con discreto gusto musicale, buona intonazione e forte senso del ritmo. Una, massimo due voci all'unisono, senza accompagnamento strumentale. Viene solo aggiunto un grottesco effetto di riverbero che dovrebbe evocare le risonanze magiche, l'acustica di certi luoghi sacri (sì, lo stesso eco chiesa-stico che fa spataccare dal ridere nel gregoriano-pop dei Benzdrine Monks of Santa Monica). Di questo sono fatte le audiocassette col bollino, quelle con i missili e l'ardore bellico-religioso in copertina, le uniche ammesse in circolazione. Come sempre il proibizionismo aumenta la voglia e aguzza l'ingegno, ma qui è dura. I musicisti nascondono gli strumenti in luoghi segreti e si ritrovano nelle cantine per non perdere la mano. Gli automobilisti trafficano con le custodie dei nastri in prossimità dei *check point*, le voci dei cantanti più amati finiscono nelle cassette che teoricamente dovrebbero contenere letture di versetti coranici.

Come già nella perversa associazione del silenzio al lutto, i talebani forzano un altro aspetto latente nella tradizione, separando il concetto di canto da quello di musica strumentale. Il divieto che riguarderà tutti gli strumenti verrà esercitato con particolare severità nei confronti del tamburo, sulla scorta potremmo dire dell'esperienza etrusca, nonché di papi e governatori europei d'altri tempi. Per contro, salmodiare versetti del Corano non è conside-

rata un'arte musicale come nel mondo arabo, dove è più forte la cultura del *maqam*. Ma il conflitto con ben altre concezioni della religione si consuma, inevitabile. Come la mettiamo con le cantilene circolari, la gestualità vigorosa, il respiro profondo che porta all'estasi e alla trance nel rituale sufi dello *zikr*? Inoltre a Kabul e in altre città afgane l'ordine sufi Chishti ha affermato da un pezzo la pratica del *sama*, un vero e proprio concerto rituale offerto al pubblico dei devoti. La scala che avvicina a dio è fatta di tanti pioli: l'accompagnamento strumentale fornito da *harmonium*, *tablas*, *rebab* ecc. è considerato essenziale nel dissolvimento dei sensi che propone il *qawwali*, la forma poetico-vocale con cui il mondo ha potuto familiarizzare attraverso le performance di Nusrat Fateh Ali Khan (anche alla personale stirpe del divo pakistano scomparso pochi anni fa vengono attribuite origini afgane). A Kabul il clima del *qawwali* non sarà mai ebbro e surriscaldato come a Lahore, ma il tipo di trasmissione e lo scopo sono analoghi. La musica per gli Chishti è *qaza-ye ruh*, prelibato nutrimento spirituale. Del resto siamo ai bordi di una cultura millenaria, quella persiana, dove è impresa ardua ravvisare distinzioni nette tra musica sacra e musica profana.

STRUMENTI DI CONOSCENZA

Il rubab (*rebab*, *rabab*, *robab*), considerato strumento nazionale, è un piccolo liuto a 6 corde da cui discende probabilmente anche il celebre *sarod* indiano, grazie a una modifica operata alla fine del '700, guarda caso, dal diretto antenato di uno degli attuali fuoriclasse, Amjad Ali Khan. Ma non sono gli strumenti che mancano nelle diverse tessiture sonore, "tipiche" di quello che è stato nei secoli uno dei proverbiali crocevia asiatici. Al nord il dambura è quasi sempre combinato con un violino (*ghitchak*) che all'occorrenza è ricavato da una lattina d'olio: due corde ciascuno, per accompagnare il tè e le chiacchiere in lingua uzbeka. Aveva due corde anche il colto *dutar* che si pizzicava seicento anni fa nelle case gentilizie di Samarcanda e Bukhara, ma la furia innovatrice di certi musicisti si è spinta ultimamente fino a 14. L'elenco dei cordofoni potrebbe continuare con lo *shashtar* e l'antico *tar*, oppure scomodare celebrità come *sitar*, *tanbur* e *santur*, riferimenti a culture di un'area ben più ampia rispetto a quella chiusa tra queste montagne. E poi "violini" (*richak*, simile alla *kemencha* persiana, il metafisico *sarang*, che i beluci del sud amano e chiamano *sarinda*, o *sarud*); tamburi vari, a coppie (*dholak*, *tabla*), a

doppia membrana (*dhol*), a cornice (*daira*), a calice (*zerbaghali*); un flauto verticale a sei fori (*tula*) e la *surnai*, una sorta di oboe che rimanda alla *zurna* balcanica o alla *ghaita* araba, un soffio rauco utilizzato per rendere più frenetico il ballo; e ancora il tintinnare gentile dei cembali (*tal*), la voce morbida ed espressiva dell'*harmonium*. Se non suonasse paradossale, oggi, si potrebbe qui lanciare un appello per salvare dall'estinzione un'arpa curva del nord-est (*waji*), utilizzata nel Nuristan per accompagnare l'epica orale e i canti polifonici, sottofondo ideale per eventuali riflessioni sul rebus etno-antropologico del Kafiristan. Ricordare i tempi in cui si ballava in circolo l'*atan*, danza popolare accompagnata dal suono sinuoso del *sarinda* e dal pietroso *rubab*, in rappresentanza rispettivamente della donna e dell'uomo. A proposito: le donne al massimo possono toccare il tamburello e lo scacciapensieri, cantare in privato, chiudere nello scrigno di un *landai* (una tra le forme poetiche più brevi e fulminanti del mondo, emanazione del folklore pashto) il loro grido di rivolta. La donna smette di essere musa, ma troppo spesso il suicidio resta il gesto più politico che il codice d'onore della *sharia* le consente. Due versi due, spesso apparentemente slegati tra loro: le rapide linee parallele di un *landai* bastano a scandire ogni aspetto della vita sociale afgana, di emettere sentenze inappellabili su qualsiasi argomento (il mito di Malalai e di quell'unico, fulmineo *landai* capace di capovolgere le sorti della guerra contro gli inglesi). Sayd Bahoudine Majrouh ha raccolto alcuni dei *landai* più lancinanti composti dalla metà degli anni settanta in *Le suicide et le chant - Poésie populaire des femmes pashtounes* (Gallimard, Parigi 1994).

FUORI I DISCHI E IL RESTO

Giusto nel caso in cui Dj Pathaan, i Fun-da-mental e i Motmen di *Afghani Dub* non dovessero bastare, si consideri:

- 1) *Afghanistan / Traditional Musicians - A Journey to an Unknown Musical World* (Network) offre una splendida panoramica, pur riassumendo in estrema sintesi il lavoro svolto nella primavera del 1974 da una squadra della Westdeutsche Rundfunk, 200 registrazioni raccolte sul campo un po' in tutto il paese. La qualità è eccellente e non è solo questione di incisione. Gli interpreti, di età compresa tra i 9 e gli 80 anni, e il florilegio di stili e strumenti, compresi a

fatica nei confini di quello che chiamiamo Afghanistan, valgono il viaggio: punto di partenza e di arrivo Herat, nel cuore dell'antico Khorasan: specialità *ghazal*, la musica e la poesia più dolci del mondo. Viene da qui Abdul Mahad Wadadi, che è stato un celebre cantante negli anni '60 e qui fa un po' da guida spirituale allo staff tedesco. Da qualche tempo si è trasferito in Germania, dove ha registrato anche un paio di album.

Piccoli saggi di *ghazal* mescolato al folklore locale, tra sacro e profano, si trovano anche in *Music from the Crossroads of Asia* (Nonesuch Explorer), attraverso le produzioni di Radio Afghanistan. Discrete registrazioni sono apparse anche in Francia (*Afghanistan*, Playasound; *Chants de Peshai*, Chant du Monde) e Giappone (*Songs of the Pashai*, King), Usa (*Folk Music of Afghanistan voll. 1 & 2 - Music from Kabul*, Lyrichord). In Germania è uscito invece un ben documentato *Music of Afghanistan* (Bärenreiter Musicaphone), terzo volume dell'"Unesco Anthology of the Orient". Ancora in Francia, uno dei due volumi di *Muslim music from Europe and Asia* (Fremeaux & Associeaux) è dedicato alla "afghan music before the war". Altri titoli: *Inside Afghanistan* (Asv Records) e *Afghanistan - On the Marco Polo's Road* (Music of the Earth).

- 2) I giovani "fuori". Hamid Bahang è nato a Kabul ma fa il dj a Chicago fin dalla metà degli anni '80, colorando a modo suo la centralissima scena house locale. Fa il remixer con i Rhythm Boyz (*Babylon Groove*, 1995) e fonda la sua label. Poi diventa il complice prediletto di Jawed Kazimi, l'altro nome chiave dell'afghan underground. Figlio di musicisti emigrati in Germania, Kazimi non ci pensa due volte ad unire la dimestichezza su vari strumenti tradizionali con il lavoro di studio, la passione per la tecno, il reggae e quant'altro. *Bewafa* (Laser Dance Prod.), il suo accattivante album di debutto come solista, va come un treno nel circuito dance europeo. Roba da far invidia al Buddha Bar. Altro esordio, a Melbourne, con *Gole-Zeba*, da parte del tastierista e percussionista Bareq Naseer, che con i suoi fratelli ha messo su un'idea di post rock afghano.
- 3) Ehsan Aman era tra i cantanti più popolari e meno tollerati degli anni settanta. Sbattuto fuori una prima volta da Radio Afghanistan, è praticamente rientrato dalla finestra.

Al suo più grande successo, *Allah*, segue l'esilio. Dall'81 è ancora lì, cioè negli Stati Uniti, e non ha perso il vizio dei dischi: l'ultimo è *Blue Moods* (Fifth String Entertainment), suono carezzevole in sofisticata grana digitale per aggiornare lo scenario intorno alla voce più amata della diaspora. Molto coccolato anche Rishad Zahir, il figlio della leggenda, Ahmad Zahir. Era nato a Seattle, durante un tour di quel divo che era suo padre, per tornare precipitosamente negli States all'età di 11 anni. Discreto scrittore in lingua *farsi*, ha assecondato con buoni risultati anche il versante musicale della sua aspirazione. Esordio all'età di 17 anni. Ultimo titolo prodotto *Ishq-e-Mann*.

- 4) John Baily è un etnomusicologo britannico che da trent'anni frequenta da vicino la musica afghana, sia nei luoghi d'origine che in quelli della diaspora. Il suo reportage sulla censura musicale in Afghanistan, *Can you stop the birds singing?* (Si può fermare il canto degli uccelli?) è il primo testo organico messo in rete dall'organizzazione Freemuse, finanziata dal governo danese, che ha lanciato una campagna contro la censura musicale nel mondo (www.freemuse.org)
- 5) Larry Porter è un musicista jazz con formazione classica, disilluso dalla mercificazione di cui è oggetto la musica in Germania, dove lavora. Siamo nei primi anni '70: un lungo viaggio in Oriente lo porteranno a curiosare qua e là, ma è a Herat che le sue orecchie decidono di fermarsi, calamitate dalle grandi voci che abitano le sue strade e le sue tea house. Il posto giusto per appassionarsi alla tecnica e al suono del rebab. Il tirocinio con il maestro Omar lo porta nel mondo del *pashtun tal* (tipico tempo in sette), gli insegna il modo migliore per usare una terza aumentata (*shuddh ga*) e un repertorio classico, forme che risentono dello stile vocale *dhrupad*. Naturale ritrovare l'interplay di una jazz-band nella musica *logari*, a Kabul. Porter da 25 anni circa non parla più il *dari* ma padroneggia ancora splendidamente la lingua del *rubab*, portando il folk afghano nei ristoranti del Greenwich a New York o in cd come *The magical rebab of Larry Porter*.
- 6) Jimmy Anderson è un appassionato e collezionista di musica afghana fin da quando, poco più che ragazzino, esplorava le onde corte in cerca di Radio Afghanistan. Non riceve aggiornamenti, né notizie dai suoi amici fornitori di

Kabul dal '94. Il poco che ottiene negli States da Haywad Productions serve giusto per placare le frequenti crisi d'astinenza. In questi giorni starà riguardandosi la videocassetta in cui Farhad Darya canta le lusinghe di Kabul, seduta su una collina che domina la città.

www.afghanistan.com
www.afghanradio.com
www.radioafghanistan.com
www.afghanan.net
www.afghana.com
www.afghan-network.net
www.rishadzahir.com
www.ehsanaman.com

QUEI PERVERTITI DI MUSICISTI

GIAMPIERO BIGAZZI

"Oh Lord, don't let them drop the
atomic bomb on me".
Charles Mingus

In questi tempi, in questi giorni lunghi come anni, pieni di angoscia di ritorno (si pensava – ingenui – che la comunicazione planetaria risolvesse le incomprensioni ed evitasse le guerre), ci si interroga sui possibili o impossibili confronti fra differenti tradizioni, culture, religioni.

Operazione vitale, ma non facile. La voglia di difendere le proprie radici spesso diventa tentazione di odio nei confronti delle radici altrui. Le forme dell' arte sono i primi bersagli e assumono l'aspetto del nemico, riappaiono antichi demoni e si inquisiscono pacifici spiriti creatori.

Il regime dei talebani, in Afghanistan, si dice che abbia vietato gli strumenti musicali (ha vietato anche il lavoro delle donne e i volti maschili senza barba lunga...). Non proprio la musica, ma i mezzi per farla: se il dio che essi si immaginano producesse suoni, questo atto forse sarebbe accolto come una convenienza, ma che sia l'umanità a farlo sembra che sia inaccettabile. Quindi: una società che non ha musica. Lo aveva immaginato anche Frank Zappa nel 1979 in "Joe's Garage": una terribile evenienza. Un'arma in mano a ogni fondamentalista che non può che odiare la incontrollabile libertà che la musica ha in sé e che provoca nella comunità che la esprime. Nel caso dei talebani uno sbrigativo modo per combattere le contaminazioni e le tentazioni dell'infedele, cancellando così la convinzione di quanto l'Islam sia una realtà culturale non violenta e profondamente annodata con le origini della civiltà europea e quindi occidentale.

Ma la madre degli integralisti è sempre incinta. Ovunque. Anche se gli integralisti di casa nostra non sono così rozzi e sconsiderati, ovviamente. I valori della democrazia non sono acqua, la loro diffusione avvolge anche gli animi tendenzialmente più estremisti.

Ma anche qui il desiderio di trovare nemici nella cultura è pressante.

Quanti stanno oggi auspicando che nelle future scuole riformate dai nuovi liberisti (falsi liberali) gli allievi possano disporre finalmente di testi che offrano una visione equilibrata del mondo e della storia? C'è intorno a noi una folla di aspiranti censori...

Perché perfino la poesia e la musica possono portare a fastidiose deviazioni dalla tradizione, dalle radici. C'è la convinzione che l'insegnamento dovrà avere come base l'integralità culturale da cui dovrebbe provenire il nostro comune sentire, evitando di soffermarsi troppo sulle vicende contemporanee per non perdere tempo a discapito dell'approfondimento della tradizione classica e cristiana. E lo spartiacque, il confine, viene indicato nella rivoluzione francese, perché lì iniziò la storia che arriva fino a noi. E quindi è molto più rassicurante tutto quello che avvenne prima, quando il mondo era retto da regole dettate direttamente dai rappresentanti del divino e chi deviava aveva come sorte semplicemente la fine della propria vita. Quello era il mondo, e quindi l'arte e la musica.

Ma già la storia della musica non si studia quasi mai, figuratevi se in questo clima di rivendicazione della superiorità dell'Occidente si può dare spazio a personaggi dissoluti e inconcludenti

La produzione culturale, anche del passato, ci appare però molto più complessa e contaminata di quanto si creda. I musicisti poi sono stati spesso personaggi politicamente inaffidabili, anche quando sembravano assecondare il potere. Troppo liberi, spesso arretrati, quanto a collocazione politico-sociale, oppure qualche volta perfino troppo avanti nei tempi, e quindi pieni di contraddizioni, se si pensa di allinearli alle dinamiche politiche e culturali dominanti.

Sergej Prokofiev si era affermato, già prima del 1933, per la scarsa predisposizione ai celebratismi e per la velata ironia. Sotto sotto non ci rinunciò neppure quando cominciò a ricevere, insieme a feroci stroncature, riconoscimenti ufficiali dal regime stalinista. Ludwig Van Beethoven, additato (con abbondante approssimazione) come simpatizzante rivoluzionario soprattutto in gioventù, scrisse un'ode al Congresso di Vienna del 1815 e dedicò la sua terza sinfonia a Napoleone (per poi, successivamente, toglierli la stessa dedica). L'innocuo antisemitismo di Wagner era vagamente mescolato da giovanili simpatie anarchiche. Ma se si vuol procedere con l'accetta del fondamentalismo, se si vuole far gli estremisti, ci potrebbero essere altri nomi di cui diffidare. Non si finirebbe più. Che dire quindi di Verdi, Bizet e Puccini, diffu-

sori di storie i cui protagonisti erano spesso extracomunitari violenti e stupratori, puttane e zingari? E i licenziosi fino quasi alla perversione, quelli tentati dal vizio come Vivaldi, Mozart, Schubert, Cajkovskij? E gli "oggettivamente sovversivi" come Berlioz, Musorgskij, Berg. E infine quelli che per origine hanno proprio poco da spartire con la cristianità, da Mahler a Schönberg?

Molta musica da censurare, proprio da cancellare dai libri di scuola (semmai ci fosse...). Da eliminare giusto perché non ci si può dimenticare che la musica è soprattutto un'epoca a crearla, anche con «il mutare della condizione dei musicisti in seno alla società». E quindi se è proprio l'epoca a essere funestata da rivoluzioni e sommovimenti sociali, come può la musica, così sfuggente al controllo, esserne esente?

Sia detto per inciso, una bella manovra e democratica di accettazione della musica la intraprende sempre il pubblico (numerioso o d'élite non ha importanza) che permette di mettere ogni forma di arte in correlazione con «il reale e palese committente, cioè appunto il pubblico che l'ascolta».

In questo senso c'è un libro che vorrei segnalare, di sfuggita, in questi tempi di guerra: la storia della musica di Giordano Montecchi, alla quale questi pochi pensieri sono – umilmente e superficialmente – ispirati (G. Montecchi, Una Storia della Musica, Rizzoli/BUR 1998, 736 pagg. Lit. 20.000), che ha fin dal sottotitolo l'idea che a coltivarla, la musica, siano proprio "artisti e pubblico". Ma è quel democratico e in qualche modo ossequioso articolo indeterminativo che mi piace, perché sta a indicare che anche la storia di un'arte non solo può avere sfumature interpretative differenti, ma che non esiste una musica sola consumabile tutta nella tradizione occidentale. Nel pianeta, come in un ideale e gigantesco cruciverba pieno di orizzontali e di verticali, convivono tante musiche e perfino all'interno di una stessa cultura le possibilità sono pressoché illimitate. Perché in fondo, anche noi miseri contaminatori, quando diciamo la storia della musica pensiamo al «suo spazio prevalentemente europeo poiché comunemente – pur riconoscendone l'esistenza – si accetta di ignorare tutto o quasi della musica che non appartiene a quest'area».

Quindi «non è una storia di tutta la musica, perché trascura le infinite tradizioni orali e le civiltà musicali extraeuropee che da millenni onorano il mondo tanto quanto la nostra». La storia raccontata da Montecchi è quindi una storia della "nostra" musica. Ma una "storia a più facce", perfino faziosa pur dichiarandolo. Quindi una storia volutamente "provvisoria e da riscrivere" nel tempo. Una storia che non rinuncia ad andare al fondo dei pro-

blemi, monitorizzando gli aspetti produttivi, i contesti e le mentalità dei compositori e degli esecutori, il ruolo del pubblico e della critica, il rapporto fra tradizione orale e cultura scritta. E questo – si fa per dire – è quanto basta. Laicamente.

Il bel librone di Montecchi è da leggere per quel che è, ma la sua correttezza sta in ciò di cui non parla e di cui l'autore ammette con forza la mancanza: tutte le grandi, antiche e contemporanee, tradizioni musicali sparse per il mondo, che sfuggono alla nostra vocazione eurocentrica, e quindi alla relatività della nostra conoscenza. Un buon esempio di tolleranza culturale. Da seguire e da suggerire a tutti i talebani del pianeta.

I valori che fanno delle donne e degli uomini della terra individui liberi e culturalmente consapevoli sono universalmente condivisi e non sono una esclusiva di chi risiede ad Occidente. Anzi, capita ed è capitato nella storia che siano proprio gli "occidentali" a non dividerli.

Esiste comunque una forza comunicativa e comunicante della cultura, quando non è sfrenata difesa delle radici, ma continuo confronto e sviluppo e integrazione. Dell'arte e della musica. Di questo dovrebbero tener conto coloro che, fra di noi bianchi benestanti e colti, si dilettono in impegnative prediche morali, per poi perdere di vista la coerenza nella gestione del proprio potere. Bisognerebbe invece arricchire il nostro dizionario ideologico di parole come conoscenza, rispetto, reciproca accettazione e comprensione, libertà e amicizia. Le frontiere intellettuali si possono abbattere. I libri (e gli spartiti) non si possono bruciare. Mai.

San Giovanni Valdarno, settembre (nero) 2001

ESTETICA DELLA MACCHINA

ELIO MARTUSCIELLO

Azzeramento dell'espressione nel sistema dell'arte

Un'ipotetica storia dell'arte «inespressiva» non coincide necessariamente con un'«estetica della macchina». Quest'ultima, piuttosto, è solo una parte dell'inespressione, la zona estrema, la più contraddittoria, la più equivoca, quella maggiormente conturbante. In generale, questa sorta di «astinenza espressiva»¹, è reperibile lì dove c'è o dove vi è stata un'urgente necessità di «azzeramento dell'uomo», dettata da un impellente bisogno di ascoltare ciò che sembra essere oltre l'uomo, di lasciare, come dire, più spazio alla «materia oggettiva», sia essa strumento, natura, codice e talvolta cultura. È facile osservare che non esiste una divisione netta tra espressione ed inespressione, come d'altro canto non ve ne è tra natura e cultura, tra strumento e coscienza. Sono diversi e molteplici i motivi per i quali spesso si presenta forte l'istanza di un azzeramento dell'«espressione» nel sistema dell'arte. Il compositore greco Iannis Xenakis, ad esempio, antepone il codice matematico, il calcolo probabilistico o la legge stocastica alla «sensibilità umana», per il motivo che quest'ultima fin troppo spesso si presenta con il volto della distruzione e dell'orrore («l'alto sentimento della patria» che in tempo di guerra si trasforma in «pratica di morte»)². Oppure il compositore americano John Cage, che rinuncia all'espressione perché affermazione del singolo nei confronti della collettività, di quella comunità umana che deve considerarsi come «residente in un villaggio globale»³. Insomma, dietro la maschera della sensibilità (l'arte come espressione dell'anima) talvolta si nasconde il calcolo, la convenienza, l'egoismo, il narcisismo... fino al puro e semplice sistema degli interessi economici particolari (mercato dell'arte). Tuttavia, in questo modo, ci si

il problema nell'inespressiva

¹ L'«astinenza espressiva» è una formula utilizzata più volte dal «movimento eventalista» (teorizzato e fondato nel 1977 da Sergio Lombardo). Tale movimento si presenta come una delle forme dell'inespressivo.

² Su Iannis Xenakis – a cura di Enzo Restagno, *Xenakis*, E.D.T. Edizioni di Torino 1988. In particolare (sempre all'interno dello stesso testo) si veda il saggio di Milan Kundera *Profeta dell'insensibilità*.

³ J. Cage, *Per gli uccelli*, Multhipla Edizioni, Milano 1977, p. 228.

muove ancora nell'ambito dell'arte come «espressione», nella credenza che sia questo il vero e più profondo compito dell'arte. La negazione dell'espressione, in questi casi, si configura semplicemente come rivolta, condanna al mercato dell'arte e alle sue distorsioni o, al massimo, come sistema critico destinato a smascherare le diverse forme dell'arte in merito alla sensibilità dell'uomo (dunque, l'espressione come menzogna, maschera, mistificazione... Un'analoga critica, rivolta al linguaggio come strumento di comunicazione e quindi d'espressione, la muove Armand Robin nella «falsa parola», in cui osserva della fondamentale dimenticanza dell'uso della parola come veicolo di verità)⁴.

Sperimentazione

L'arte funziona e procede «sperimentando»; essa ridefinisce, rinfonda, trasfigura continuamente il suo status, rielabora sempre nuovi codici e nuovi strumenti⁵. Con il termine «sperimentale» non s'intende qui sempre e solo una sperimentazione cosciente, programmatica, anzi, essa è spesso lì dove apparentemente non dovrebbe essere, fuori dei luoghi deputati alla ricerca⁶. In linea con «una teoria anarchica della conoscenza», sviluppata da Feyerabend, essa non è pensata solo in termini di procedure razionali, metodologie, ma anche come rottura dell'episteme, senza vincoli, autorità, né «ragione»⁷. Qui non s'intende esporre il fianco ad una visione decadente del rapporto razionalità/irrazionalità, ma piuttosto

⁴ Armand Robin, *La falsa parola e Scritti scelti*, Edizioni l'AFFRANCHI, Salorino (CH) 1995. Uno straordinario testo sui meccanismi di falsificazione del linguaggio e sullo straordinario potere dell'utilizzo della menzogna attraverso i mezzi di comunicazione.

⁵ È possibile, a mio avviso, pensare che l'arte è quell'attività che sperimenta «dispositivi estetici» in assoluta autonomia, così come, la filosofia è quell'attività che sperimenta «concetti» in assoluta autonomia. A tale proposito (seguendo questo tipo di analogia) si veda di Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Editions de Minuit, Paris 1991 (trad. it. *Che cos'è la filosofia?*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1996). Si veda in generale su Deleuze il bel testo di Tiziana Villani, *Gilles Deleuze. Un filosofo dalla parte del fuoco*, Costa & Nolan, Milano 1998.

⁶ Sull'enigmatica relazione esistente tra «coscienza» e «incoscienza» si veda l'audace saggio di Julian Jaynes *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Julian Jaynes 1976 (trad. it. *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, Adelphi Edizioni, Milano 1984). Si veda anche lo straordinario racconto (saggio) di Heinrich von Kleist *Il teatro delle marionette*, Il Melangolo, Genova 1978.

⁷ Paul K. Feyerabend, *Against method - Outline of an anarchistic theory of knowledge*, by NBL 1975 (trad. it. *Contro il metodo - Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1985). Sull'analisi e la natura dei metodi scientifici si veda il saggio di Alan F. Chalmers, *What is this thing called science?*, University of Queensland Press 1976 (trad. it. *Che cos'è questa scienza? - La sua natura e i suoi metodi*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1979).

tosto rilevare la natura complessa, trasversale e interconnessa di tale rapporto. La sviliscono, sottraendole ogni grande destinazione, tutti i discorsi che riducono l'arte, il suo processo «estetico-creativo-sperimentale», di volta in volta a contenuto, espressione, sociologia, politica, gioco, piacere, prassi, forma, psicologia, tecnica, comunicazione, ragione, passatempo, aggregazione, tecnologia, religione, sovversione⁸ (essa può anche essere tutte queste cose, ma si tratta solo della sua natura marginale e temporale). Attualmente l'arte si articola e si confronta con la tecnologia (spesso con atteggiamenti anche opposti che vanno dall'infatuazione all'idiosincrasia più totale), che si presenta sicuramente come lo scenario più imponente del nostro presente e dell'immediato futuro⁹; così come l'arte nel passato pre-tecnologico, ad esempio, si è articolata e si è confrontata attraverso il «simbolo» e il «significato» con il «sacro», oppure, attraverso l'«artigianato» e il «funzionale» con la «vita» e il «quotidiano». Con quale «realtà» o «sistema di senso» si confronterà nel lontano futuro non è dato saperlo. Dunque, l'arte si confronta con l'alterità, con il «pensiero del fuori», si riconfigura e muta continuamente in una diversa e coestensiva grammatica del mondo¹⁰. Ecco allora che per l'arte, in questa prospettiva, anche l'inespressività talvolta diviene dinamica essenziale per un diverso ed inedito modo di esperire le sue forme, le sue relazioni, le sue connessioni, le sue figurazioni e i suoi linguaggi. Il formalismo puro del «minimalismo» visivo o del «serialismo integrale» in musica, l'ascetismo e il trascendere

⁸ Per uno sguardo sull'arte che diviene eversione a tal punto da fagocitare l'arte stessa, vedere di Stewart Home *Neoism, Plagiarism & Prazis*, AK Press, Edinburgh and San Francisco 1995 (trad. it. *Neoismo e altri scritti. Idee critiche sull'avanguardia contemporanea*, Costa & Nolan, Genova 1997).

⁹ Sul rapporto arte, tecnologia, dagli anni '70 fino ai giorni nostri, vedere di Michael Rush *New Media in Late 20th-Century Art*, Thames & Hudson, London 1999. (trad. fr. *Les Nouveaux Médias dans l'art*, Thames & Hudson, Paris 2000).

¹⁰ Sull'idea dell'alterità si vedano alcune belle pagine di Sergio Moravia, *L'enigma dell'esistenza* Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1996. Per una stimolante ricognizione sul rapporto identità/alterità nel contemporaneo si veda di Marc Augé *La Guerre des rêves exercices d'ethno-fiction*, Edition du Seuil 1997 (trad. it. *La guerra dei sogni. Esercizi di etno-fiction*, Eleuthera, Milano 1998). Sulla natura drammatica dei tagli operati tra il sé e l'altro si veda di Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Editions du Seuil, Paris 1980 (trad. it. *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali Edizioni, Milano 1981). Riguardo invece al pensiero del fuori si veda, di Michel Foucault, *La pensée du dehors*, Éditions Fata Morgana 1986 (trad. it. *Il pensiero del fuori*, SE, Milano 1998). Su M. Foucault e il «pensiero del fuori» vedere anche lo straordinario saggio di Maurice Blanchot *Michel Foucault tel que je l'imagine*, Editions Fata Morgana 1986 (trad. it. *Michel Foucault come io l'immagino*, Costa & Nolan 1988).

Nell'uomo nell'iconografia russa o nei «bhajan» indiani, sono tutte forme, queste ed altre, di superamento (con diversi gradi d'intensità, che naturalmente agiscono all'interno di orizzonti di senso e di valore, di sistemi di riferimento, talora di natura diametralmente opposta tra loro) dell'espressione individuale... del «soggetto»¹¹. Stratificazione di procedure e creazione di senso tutte atte a magnificare o a suggerire ciò che è posto oltre l'uomo, al di là di esso.

L'artificiale, l'inanimato, l'inumano

L'anelito ad esprimere l'inesprimibile, talvolta, si tramuta o si modula nel non esprimere per niente, una sorta di categoria che ingloba, contiene e contempla, l'inespressione. L'espressione è per l'uomo una meta-categoria in cui tutto ricade sotto il suo dominio, compreso il suo opposto, l'inespressione (non voler comunicare è pur tuttavia una forma di comunicazione). Attraverso la parola, lo sguardo, il movimento, il corpo, il suono e anche o forse soprattutto il silenzio... egli si esprime¹².

Se tutte le forme dell'inespressivo nella storia dell'arte si confondono, transitano e s'intersecano sul piano dell'espressione, ancora più articolate, dubbie, paradossali, sono quelle particolari forme dell'inespressivo (l'estetica della macchina) che scaturiscono e si confrontano con la tecnologia, con la macchina, giacché quest'ultima è contemporaneamente fuori e dentro il sistema uomo. Essa rappresenta l'artificiale, l'inanimato, l'inumano, ma allo stesso tempo è frutto e conseguenza proprio di quelle caratteristiche che sono eminentemente umane.

È da quest'ultima riflessione che si può cogliere il senso del «sublime tecnologico» così com'è stato teorizzato da Mario Costa¹³; e

¹¹ Sul minimalismo: Renato Barilli, *Minimalismo, Land Art, Anti-Form*, in *L'Arte Moderna*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1977. Sul serialismo integrale: Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, CB. Schott's Söhne, Mainz 1963 (trad. it. *Pensare la musica oggi*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1979). Sull'icona: Pavel Florenskij, *Le porte regali - Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 1993 (a cura di Elémire Zolla). Sui bhajan: considerando la difficile reperibilità di testi specifici sui «Bhajan», si rimanda il lettore verso quei testi che trattano per lo più di musica indiana in generale o dei rapporti magico-religiosi, simbolico-metafisici, presenti nella musica antica ed etnica: Roberto Perinu, *La musica indiana*, G. Zanibon, Padova 1982. Jules Combarieu, *La musica e la magia*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1982. Marius Schneider, *Il significato della musica*, Rusconi, Milano 1987.

¹² A proposito di un'espressione tesa al silenzio, alla «sospensione»... silenzio come apertura di «una breccia nel muro della continuità», si veda il testo di Franco Evangelisti *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*, Semar Editore, Roma 1991.

¹³ Mario Costa, *Il sublime tecnologico - Piccolo trattato di estetica della tecnologia*, Castelvechi, Roma 1998.

cioè, che se da un lato la macchina indebolisce, dissolve il soggetto, dall'altro lo riconsegna a se stesso (l'uomo e non più il singolo) nel segno della superiorità della «ragione» (artificiale, infinita). Dunque, il superamento del concetto di «artisticità» (che è semplicemente «espressione individuale») attraverso il concetto del «sublime tecnologico», che si configura come «ulteriorità» (rispetto al singolo individuo) ottenuta mediante le neotecnologie della comunicazione (estetica della comunicazione)¹⁴.

È implicita la «macchinazione»

«...Nataniele si precipitò dentro, preso da un'indicibile angoscia. Il professore aveva afferrato per le spalle una figura femminile, l'italiano Coppola per i piedi e la tiravano e la stracchiavano qua e là lottando furiosamente per il possesso. Come vi riconobbe Olimpia, Nataniele diede un balzo all'indietro; avvampando di collera fece per strappare la donna amata a quei due pazzi, ma in quel momento Coppola con tutte le sue forze strappò la figura femminile dalle mani del professore e con essa gli menò un colpo tremendo facendolo barcollare e cadere all'indietro sul tavolo, dove stavano fiale, storte, bottiglie e tubi di vetro: tutto questo materiale andò in frantumi. Coppola caricò la figura sulle spalle e corse via, giù, per le scale con una risata orribile, mentre i piedi penzolanti della figura sbatacchiavano e rintonavano sui gradini della scala con rumore di legno.

Nataniele rimase impietrito... aveva visto troppo bene che il volto di cera di Olimpia, pallido come la morte, non aveva occhi: al loro posto caverne buie. Era una bambola senza vita...»¹⁵.

Era in fondo una macchina e in essa è implicita la «macchinazione». Fa parte probabilmente delle strutture e sovrastrutture mentali dell'uomo, della sua psicologia, insomma è radicata profondamente in lui la paura «che dietro il consueto scenario della realtà si spalanchi un iperuranio d'ombre perturbanti e magiche, di folletti ghignanti e gatti mammoni»¹⁶.

Questa sorta di ulteriorità negativa proiettata sulle cose, si può snodare su di un piano ancora più insidioso, subdolo e sottile; cioè che non sono tanto le cose totalmente estranee, aliene, a tur-

¹⁴ Mario Costa, *L'estetica della comunicazione - Come il medium ha polverizzato il messaggio. Sull'uso estetico della simultaneità a distanza*, Castelvechi, Roma 1999.

¹⁵ E.T.A. Hoffmann, *L'uomo della sabbia e altri racconti*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1990.

¹⁶ Ivi, p. 5 (cit. dalla prefazione di Luigi Forte).

barci in maniera veramente profonda, ma piuttosto le cose che riconosciamo come familiari e che per un qualche motivo improvvisamente sentiamo come estranee. Questa particolare dinamica del sentire, che Freud chiama il «perturbante», si prefigura perfettamente nel rapporto tra uomo e macchina. La paura infantile di perdere quel filo d'identità che ci consente di identificare i soggetti. Scrive Perniola a proposito di Freud: «una prima fonte del perturbante potrebbe essere il sospetto che un essere apparentemente animato sia in realtà un automa e viceversa che un'entità inorganica non sia davvero vivente»¹⁷.

La macchina (intesa riduzionisticamente come sistema complesso e artificiale) incarna tali sospetti e paure. Da un lato la «familiarità» (interfaccia sempre più antropomorfe ed attività sempre più comparabili a quelle umane), e dall'altro l'«estraneità» (lievi e leggere anomalie) con cui queste macchine si presentano a noi (estraneità familiare). Il confine tra «estraneo» e «familiare» subisce in questo modo una mutazione (modulazione) qualitativa, scivolando lentamente verso un'impercettibile «linea d'ombra» (un'insostenibile omeopresenza).

Una loro parte sfugge sempre al nostro controllo

C'è un «luogo altro» da scoprire nelle macchine, un «fuori» che è sempre in azione ed è al di là dai nostri interessi, fuori della nostra portata. Ci accostiamo ad esse e le costruiamo, le progettiamo, sempre nella prospettiva del «noi», per quello che ci servono; ma una loro parte sfugge sempre al nostro controllo e al nostro vantaggio. È questo «luogo altro» che ora sembra entrare con forza nel nostro orizzonte e che vorremmo cogliere (o forse eludere).

La macchina è come l'inconscio, come il rimosso... il luogo di un conflitto irrisolvibile ed asimmetrico, realtà che si scontrano in modo trasversale, superando da un lato la «distanza» che la semplice contraddizione dialettica pone, e dall'altro la possibile «riconciliazione» finale alla quale in definitiva essa tende.

Attraverso la macchina transita l'esperienza della «differenza» in cui le desuete categorie dell'identità logica e della distinzione dialettica sono superate¹⁸. La macchina violenta e penetra il nostro corpo e la nostra mente, è invasiva ed espulsiva al tempo stesso.

¹⁷ Mario Perniola, *L'estetica del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1997. Cit. p. 160 (in particolare, in merito a Freud e il «perturbante», vedere il capitolo: «L'arguzia e il perturbante», p. 155).

¹⁸ Per una ricognizione sulla nozione di «differenza», vedere Gilles Deleuze, *Diffé-*

Distanziamento dalle attività coscienti

Nel rapporto con la macchina l'uomo è posseduto, spossessato della coscienza e della volontà, dunque come già è accaduto con la psicoanalisi (le scelte volontarie di un soggetto risultano essere condizionate da una dinamica che agisce in profondità e fuori dalla sua portata...l'inconscio), attraverso la macchina avviene una nuova desoggettivazione dell'uomo¹⁹. Scrive Maurizio Viano, che oramai gli esseri umani vivono perennemente interfacciati con la tecnologia, con la virtualità, con cose che ci alleggeriscono di identità: il telefonino, la posta elettronica, la televisione, la segreteria telefonica²⁰. La «macchina», dunque, anche come «dispositivo di fuga», di alienazione, di «strabismo cognitivo». La nostra esperienza nei confronti della macchina è talvolta simile a quella dell'eros, al distanziamento dalle attività coscienti del soggetto, un meccanismo che appartiene anche all'esperienza estetica²¹. Essa (la macchina) è in grado di imprimere al mondo una co(n) fusione tra le sue parti organiche e quelle inorganiche, la nascita di un vero e proprio universo parallelo fatto della stessa materia del metallo e della carne in cui uomo e macchina si (con)fondono, si (s)cambiano e si dimen(tic)ano (Stelarc afferma che ci siamo spostati da un'era in cui le macchine erano modellate sul corpo a un'epoca in cui i corpi desiderano diventare macchine)²².

unvolante cyber

rence et répétition, P.U.F. Paris 1968 (trad. it. *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997). Forse ha ragione Luca Venitucci quando dice che paradossalmente la «differenza» sembra essere diventata (nel dibattito odierno) la categoria concettuale più «univoca» e rassicurante di cui disponiamo.

¹⁹ Franca D'Agostini, *Analitici e continentali. Guida alla filosofia degli ultimi trent'anni*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997. Del bel libro si veda in particolare il capitolo «La questione del soggetto». Grazie alla notevole chiarezza di esposizione e alla quantità di riferimenti bibliografici presenti nel volume, questo saggio si rivela essere un utile strumento di orientamento nel complesso dibattito filosofico contemporaneo intorno alla questione del soggetto.

²⁰ Maurizio Viano, «Droghe, psichismi cyber e punk» in *Cibernauti - Tecnologia, comunicazione, democrazia*, a cura di Franco Berardi (Bifo), Castelvecchi, Roma 1996.

²¹ Per una ricognizione sull'eros come limite, catarsi, pensiero negativo, dimensione conoscitiva si veda George Bataille, *L'erotisme*, Les Editions de Minuit 1957 (trad. it. *L'erotismo*, ES, Milano 1991). Dello stesso autore anche *Les Larmes d'Eros*, Société Nouvelle des Editions Pauvert, Paris 1961 (trad. it. *Le lacrime di Eros*, Bollati Boringhieri Editore, Torino 1995). Per quello che si potrebbe definire come un «caso limite» in merito a queste problematiche vedere: George Bataille, *Histoire de l'oeil*, Société Nouvelle des Editions Pauvert, Paris 1967 (trad. it. *Storia dell'occhio*, Gremese Editore, Roma 1991). Sull'irriducibilità del «sentire» nella parola poetica (e l'opera d'arte in generale) si veda: George Bataille, *La littérature et le mal*, Editions Gallimard 1957 (trad. it. *La letteratura e il male*, SE, Milano 1997).

²² Su Stelarc si veda il testo di Teresa Macrì *Il corpo postorganico*, Costa & Nolan,

Una macchina a forma di farfalla (una visione)

Si potrebbe sostituire la macchina alla farfalla nel sogno di Zhuang Zhou²³: «Una volta Zhuang Zhou sognò che era una farfalla svolazzante e soddisfatta della sua sorte e ignara di essere Zhuang Zhou. Bruscamente si risvegliò e si accorse con stupore di essere Zhuang Zhou. Non seppe più allora se era Zhou che sognava di essere una farfalla, o una farfalla che sognava di essere Zhou. Tra lui e la farfalla vi era una differenza. Questo è ciò che chiamiamo la metamorfosi degli esseri»²⁴. Si tratta di uno «scambio», di una metamorfosi totale (post-organica) già visibile all'orizzonte... già in atto.

Profonde trasformazioni dei soggetti

Neuroscienza, nanotecnologie applicate alle automodificazioni, interfacce neuronale-computer, determinano sempre più l'alterazione di normali funzioni umane e profonde trasformazioni dei soggetti.

Quella che ci circonda è una nuova situazione in cui le concezioni oppostive naturale/artificiale, maschile/femminile, reale/rappresentazione, si dissolvono in una transrealtà regolata dalle tecnoculture.

Con Donna Haraway si assiste alla definizione dei meccanismi di nomadismo, fuoriuscita dalla trappola dell'identità schierandosi a favore della confusione dei confini mente/corpo, animale/umano, organismo/macchina, natura/cultura, naturale/artificiale, ecc. Il corpo, dunque, come campo di transito di codici genetici ed informatici (zona di tecnoibridità), che diviene sempre più luogo di scelte volontarie e consapevoli, piuttosto che evoluzione occasionale ed inconsapevole²⁵.

Tecno ibridità

Genova 1996 (in particolare il capitolo «Stelarc», p. 77). Molto interessante è anche il saggio dello stesso Stelarc *Da strategie psicologiche a cyberstrategie: protesica, robotica ed esistenza remota* presente nel libro a cura di Pier Luigi Capucci, *Il corpo tecnologico*, Baskerville, Bologna 1994.

²³ Lo scenario potrebbe essere quello del film «Blade Runner» di Ridley Scott oppure quello di «Matrix» dei fratelli Wachowski.

²⁴ Zhuang-Zi, *Zhuang-Zi*, Adelphi Edizioni, Milano 1982. Cit. p. 32.

²⁵ Sulle «profonde trasformazioni dei soggetti» e dei «corpi» in relazione alle macchine (Umano - Transumano - Postumano), rimando il lettore ai seguenti testi: di Francesca Alfano Miglietti (FAM) - *Identità mutanti - Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Costa & Nolan, Genova 1997; di Teresa Macri *Il corpo postorganico*, Costa & Nolan, Genova 1996; a cura di Pier Luigi Capucci *Il corpo tecnologico*, Baskerville, Bologna 1994 (con saggi di: P. Virilio, F. Antinucci, P.L. Capucci, D. de Kerckhove, Stelarc, T. Maldonado, H. Moravec, S. Pryor, D. Parisi, R.J. Varela).

Un diverso modo di «sentire» si delinea

Naturalmente questo mutamento radicale non è paragonabile ai cambiamenti del passato che in definitiva erano interni ad un paradigma culturale e quindi umano (la tecnica finalizzata del passato contro l'apparato tecnologico afinalistico attuale, che semplicemente tende ad esporre, esibire, unicamente il suo enorme ventaglio di possibilità - scambio mezzo/fine, quantità/qualità). Questa volta si tratta di una trasformazione di cui non abbiamo alcuna esperienza da raccogliere dal nostro passato, ci siamo inoltrati in una mutazione che ci porta in direzione del post-umano (fusione di macchina e uomo, di inorganico e organico) e che nasce sotto il segno della pura sperimentazione. L'arte sperimenta proprio questo «vettore di fuga», essa diviene, così come scrive Mario Costa, «luogo di domesticazione preventiva dei possibili esistenziali»²⁶.

Un diverso modo di «sentire» si delinea²⁷. Un «sentire» che si appropria del «sentire» della macchina, la cui «logica» è «fuori» dalla natura poiché artificiale e dalla ragione giacché esterna ai processi mentali.

Un sentire artificiale

Un diverso ed improprio sistema «mentale»

Il territorio d'appartenenza di questo «sentire differente» non è quello della speculazione teoretica o di una «sensualità naturale», ma piuttosto quella che qui si configura come «estetica della macchina». Una nuova sensibilità (creare il sé attraverso atti deliberati di alienazione scrive Orlan)²⁸ che soprattutto si confronta con un diverso ed improprio sistema «mentale», quello dell'intelligenza artificiale, dell'informatica, della cibernetica, di una sorta di pensiero virtuale, vicario, macchinico²⁹.

²⁶ Mario Costa, *L'estetica dei media - Avanguardie e tecnologie*, Castelveccchi, Roma 1999. Cit. p. 28.

²⁷ Mario Perniola, *Del sentire*, Einaudi, Torino 1991.

²⁸ Su Orlan si veda il testo di Teresa Macri, *Il corpo postorganico*, Costa & Nolan, Genova 1996 (in particolare il capitolo «Orlan», p. 53).

²⁹ Su questa sorta di «techno-pensiero» o «mentale-tecnologico» che ha avviato, necessariamente, tutta una serie di riflessioni e teorie sfociate poi in diverse discipline e aree di pensiero, le quali hanno, infine, profondamente mutato la visione del «mentale» in generale, segnalo (della vastissima bibliografia facilmente reperibile) solo qualche testo capitale: Heinz von Foerster, *Sistemi che osservano*, Astrolabio, Roma 1987. Marvin Minsky, *La società della mente*, Adelphi Edizioni, Milano 1989. Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, Chandler Publishing Company 1972 (trad. it. *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi Edizioni, Milano 1976). Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*, Basic Books 1979 (trad. it. *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante*, Adelphi Edizioni, Milano 1984).

Un orizzonte di macchina che ha letteralmente invaso il nostro sguardo, interconnesso il nostro pensiero (intelligenza collettiva)³⁰, velocizzato il nostro passo e il nostro battito cardiaco. L'immagine del tempo è quella dell'istantaneità e dell'ubiquità scrive Paul Virilio, l'accelerazione come condizione della contemporaneità. Solo qualche secolo fa il secondo era considerato in concreto la misura del tempo più breve, quasi impraticabile; oggi giorno basta guardare qualsiasi gara sportiva (nuoto, corsa automobilistica, competizione sciistica, ecc.) per capire che si è scesi largamente al di sotto del millesimo di secondo (senza dover necessariamente giungere alle misurazioni microtemporali delle collisioni subatomiche nell'ambito della ricerca scientifica)³¹. Lyotard sostiene che l'umanità negli ultimi due secoli ha appreso più che in due o tre millenni³².

Il frainteso della multimedialità

Dal canto suo l'arte ci restituisce questo «superspeed», il circuito integrato della contemporaneità... ci restituisce come in uno specchio i nostri volti moltiplicati, i nostri discorsi ricampionati e poi, infine, i nostri «corpi ricombinati» (mixer, morfing, decoder, converter, ecc.)³³.

Linguaggi, transiti, meticcaggi... oggi più che mai attraverso l'uso della macchina è necessario e urgente ricordarsi quella che è forse una delle lezioni principali di Antonin Artaud, cioè che spesso bisogna attenersi strettamente ai mezzi (di «espressione» scrive Artaud) specifici di ogni arte e far parlare ogni specifica forma d'arte con il proprio linguaggio, evitando di porla semplicemente e passivamente in funzione di estetiche che le sono essen-

³⁰ Pierre Lévy, *L'intelligence collective - Pour une anthropologie du cyberspace*, Editions La Découverte, Paris 1994 (trad. it. *L'intelligenza collettiva - Per un'antropologia del cyberspazio*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1996).

³¹ Di Paul Virilio si veda, in particolare, *Velocità e politica. Saggio di dromologia*, trad. it. Multhipla, Milano 1981; *La macchina che vede*, trad. it. Sugarco, Milano 1989; *La velocità di liberazione*, Strategia della lumaca, Roma 1997; *La bomba informatica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000.

³² Jean-Francois Lyotard, *La condition postmoderne*, Les Editions de Minuit, Paris 1979 (trad. it. *La condizione postmoderna*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1980).

³³ Sulla nozione del «superspeed» vedere il saggio di Mario Perniola *L'eccitazione estetica ciberspaziale*, in *Cibernauti - Tecnologia, comunicazione, democrazia*, a cura di Franco Berardi (Bifo), Castelvecchi, Roma 1996. Sui corpi ricombinati si veda di Arthur Kroker *Spasm - Virtual Reality, Android Music and Electric Flesh*, New World Perspectives, New York 1993 (trad. it. *Spasm - Realtà Virtuale, Musica Androide e Carne Elettrica*, Urra, Milano 1996).

risultato della multimedialità: normalizzazione



zialmente estranee³⁴. Questo perché le nuove tecnologie, la multimedialità, accrescono smisuratamente il rischio di una fusione, di una connessione, di un accostamento tra i linguaggi; attraverso un processo che può facilmente degenerare nella superficialità e nella banalità (è così semplice mettere insieme con un computer, suono, immagine, parola, movimento). È l'equivoco dell'ecletticità, il malinteso dell'eterogeneità, il frainteso della multimedialità, che attraverso l'uso e l'abuso del molteplice ci restituisce un unico linguaggio depotenziato e normalizzato.

Dispositivo di superficie³⁵

Prendiamo come esempio di «specificità» artistica (facendo anche un po' di storia), in relazione al mutamento paradigmatico esercitato da alcune tecnologie, una particolare forma d'arte del suono che chiameremo «dispositivo di superficie» (che proprio grazie ad una ricerca d'autonomia approda positivamente ad alcune istanze fondamentali)³⁶.

Questa forma d'arte, a dire il vero, possiede al suo attivo già diversi altri nomi: musica concreta, acusmatica, musica per nastro magnetico, art des sons fixés, e così via. Tali nomi sottintendono una particolare impostazione teorica. Ad esempio: la musica concreta (Pierre Schaeffer) fa riferimento all'oggetto sonoro, al suono visto concretamente, che si contrappone all'astrattezza del suono nella musica tradizionalmente intesa; l'acusmatica (François Bayle) si riferisce principalmente alla natura di una musica in cui non c'è nulla da vedere, quindi concepita in studio e diffusa al buio, con altoparlanti, senza l'ausilio di musicisti; l'art des sons

³⁴ Di quest'autore vedi, in particolare, *Al Paese dei Tarahumara e altri scritti*, trad. it. Adelphi Edizioni, Milano 1989; *Il teatro e il suo doppio*, trad. it. Giulio Einaudi Editore, Torino 1968; *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, trad. it. Adelphi Edizioni, Milano 1991. Su Antonin Artaud vedere il bellissimo testo di Camille Dumoulié *Antonin Artaud*, Editions du Seuil 1996 (trad. it. Costa & Nolan, Milano 1998); e inoltre la rivista "Millepiani" n. 11 - *Il sistema della crudeltà. Gli affetti, le intensità, il linguaggio dei corpi*, Mimesis, Milano 1997 (con saggi di: A. Artaud, A. Ponzio, P. Alta, U. Fadini, O. Panizza, T. Villani, A. Di Giacomo, T. Macrì, M. Faletta, G. Pascucci, E. Planca).

³⁵ Sia questo paragrafo, «Dispositivo di superficie», che il successivo, «Esteriorità concreta del segno», sono in buona parte ripresi da un mio precedente saggio apparso con il titolo «Lumpy Gravy è un dispositivo di superficie» in *Frank Zappa Domani. Sussidiario per le scuole (meno) elementari*, a cura di Gianfranco Salvatore, Castelvecchi, Roma 2000, p. 229.

³⁶ Tali istanze possono essere utilmente confrontate con quelle poste dalla «questione musicale» in generale (ben individuate e sezionate) nel saggio di Giovanni Piana, *Filosofia della musica*, Edizioni Angelo Guerini e Associati, Milano 1991.

meno radicalmente diverso) concepire veramente una "musica del suono" al di fuori delle tecniche di registrazione³⁸.

La macchina come prolungamento del corpo

Grazie a quale tipo di relazione (simmetrica o asimmetrica) tra uomo e tecnologia, tra uomo e macchina, si rende concreto tale superamento paradigmatico?

Jean Baudrillard osserva che esistono due visioni diametralmente opposte (non considerando, ad esempio, quella pragmatica, intermedia) della tecnologia e di conseguenza della macchina³⁹. Una visione razionale, strumentale e funzionale, che dalla prospettiva classica alla cibernetica e da Marx a McLuhan interpreta la macchina come prolungamento del corpo, come medium del corpo (il corpo stesso come medium della razionalità del pensiero), e una visione barocca apocalittica (J.G. Ballard)⁴⁰ che invece la percepisce come decostruzione mortale del corpo (non come perdita dell'unità del soggetto che è ancora all'interno dell'orizzonte della psicoanalisi), come stupro, violenza, amputazione, chirurgia selvaggia, violazione esercitata sul corpo, esplosione del corpo, potere della violenza macchinica attraverso l'incidente (l'incontro tra l'uomo e la macchina è sempre frutto di un incidente, diversamente è solo effetto di un'illusione, di un equivoco, di un malinteso) sul corpo e su se stessa; «nessun affetto dietro tutto ciò, nessuna psicologia, flusso, desiderio, libido o pulsione di morte»⁴¹. Si tratta di uno scenario tecnologico in cui il corpo sembra scomparire, divenire improvvisamente obsoleto fino a ridursi in un inutile residuo, o forse come scrive Franco Piperno, non si tratta di obsolescenza del corpo, ma al contrario della sua scoperta definitiva, di una sua intensificazione (la radicalizzazione ed il limite come superamento e potenza)⁴².

³⁸ Vedere anche il saggio di OSSATURA *Superfici, corde e tubi: Il tempo e l'alterità*, in *Appuntamenti sul suono rumore*, a cura di Piero Mottola, Museo Sperimentale Dell'Aquila 1996 (con saggi di: M. Lupone, OSSATURA, G. Chiari, P. Mottola).

³⁹ Di quest'autore si veda, in particolare, *Lo scambio simbolico e la morte*, trad. it. Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1992; *Della seduzione*, trad. it. ES, Milano 1995; *La sparizione dell'arte*, trad. it. Giancarlo Politi Editore, Milano 1988; *L'altro visto da sé*, trad. it. Costa & Nolan, Genova 1987; *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, trad. it. Raffaello Cortina Editore, Milano 1996.

⁴⁰ James Graham Ballard, *Crash*, trad. it. Bompiani, Milano 1990, che ha realizzato anche la sceneggiatura dell'omonimo film di David Cronenberg.

⁴¹ Jean Baudrillard, «Crash», apparso nella rivista "Millepiani" n. 14, *Cyberfilosofie. Fantascienza, antropologia e nuove tecnologie*, Mimesis, Milano 1998. Cit. p. 16.

⁴² Franco Piperno, «Macchine, scienza, linguaggi» in *Cibernauti - Tecnologia, comunicazione, democrazia*, a cura di Franco Berardi (Bifo), Castelvecchi, Roma 1996.

Un assemblaggio che tiene insieme macchine

Pensata in maniera, profonda, appropriata, l'articolazione uomo/macchina diviene qui complessa, perché le sue parti sono complesse; da un lato l'uomo, la soggettività che come scrive Danielle Sivadon «è plurale e polifonica (nel senso di Bachtin)»⁴³, nulla di meno naturale, «nulla di più costruito, di più elaborato, lavorato»⁴⁴, e dall'altro la macchina che da semplice sistema artificiale composto di parti (intesa in termini meccanicistici e vitalistici), diviene la macchina secondo la cibernetica (interpretata come meccanismo di feedback) e poi ancora la macchina attraverso l'indagine ontologica (come *téchne*), per trasformarsi infine in «assemblaggio macchinico» con Deleuze e Guattari. Macchina come assemblaggio di altre macchine che sono a loro volte composte di altre macchine ancora. Un assemblaggio che tiene insieme macchine che possono essere di natura drammaticamente diversa fra loro (macchine geofisiche, macchine biomediche, macchine tecniche, macchine sociali, macchine desideranti, macchine concettuali, macchine estetiche) che si combinano e si organizzano in maniera consistente. Macchine composte in modo eterogeneo, ma organizzate strutturalmente, che si generano e si distruggono spontaneamente. Assemblaggi macchinici che non dipendono dall'azione o dall'intenzione del soggetto umano (egli stesso è una collezione di differenti composizioni di macchine)⁴⁵.

Costruire una consapevolezza

Tutta una «geografia del sapere» e dell'agire, che necessita in qualche modo di essere rifondata, ripensata. È ancora possibile un'ulteriore elaborazione, ed un'azione efficace, all'interno di questo schema frattale e multidimensionale?

Antonio Caronia osserva che «l'abnorme complessità dell'interfaccia tecnologica contemporanea»⁴⁶, costringe ad «interrogarsi

⁴³ Danielle Sivadon, «Macchine reti desiderio» in *Cibernauti - Tecnologia, comunicazione, democrazia*, a cura di Franco Berardi (Bifo), Castelvecchi, Roma 1996. Cit. p. 56.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Questa parte di testo, che sintetizza il passaggio che dalla semplice macchina conduce all'assemblaggio macchinico, è estratta dal saggio di William Bogard - «Distraction and Digital Culture», apparso sulla rivista elettronica "Ctheory", vol. 23, no. 3, article 88, 2000 Editors: Arthur and Marilouise Kroker.

⁴⁶ Antonio Caronia, «L'insostenibile naturalità della tecnica», apparso nella rivista "Millepiani" n. 14, *Cyberfilosofie. Fantascienza, antropologia e nuove tecnologie*, Mimesis, Milano 1998. Cit. p. 45.

Completo → frattole

sugli spazi di libertà dell'intervento umano»⁴⁷, complessità che sembra azzerare «le possibilità di intervento del singolo quanto della specie»⁴⁸, come se la macchina che abbiamo messo in moto «fosse ormai avviata oltre la velocità di fuga, inarrestabile, fuori controllo»⁴⁹. Come sostiene Umberto Galimberti, è almeno necessario costruire una «consapevolezza», un disincanto nei confronti del rapporto uomo/macchina, per evitare che alla domanda «Che cosa possiamo fare noi con la macchina», parafrasando lo stesso Galimberti, si giunga infine all'altra domanda «Che cosa la macchina può fare di noi?»⁵⁰.

All'interno di un territorio che frana

Dunque, all'orizzonte tutto un ambito estetico, appunto l'«estetica della macchina», sembra muoversi in direzione di questa nuova consapevolezza, che non è solo e necessariamente teorica, razionale, procedurale, ma anche fluida, sensitiva, desiderante, legata ad un «sentire differente». Elude da un lato l'approccio «ingenuo», che interpreta la macchina come puro e trasparente strumento d'uso, ma che anche evita dall'altro la felice ed ottusa identificazione con essa, con il rischio, infine, di farsi totalmente assorbire, implementare, che tuttavia significa anche farsi espellere, emarginare (lo spettacolo contemporaneo che sostituisce la «vita», individuato da Debord, anticipa la vita scambiata con il videogioco)⁵¹. L'«estetica della macchina» pratica necessariamente una nuova «vita straniera», un nuovo «nomadismo», all'interno di un territorio che frana, si disarticola, si ricombina continuamente oltre i suoi passi...ma questo è l'unico modo consentito di procedere all'agire sperimentale⁵².

Il sentire differente di un'azione poet. della macchina

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Umberto Galimberti, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1999.

⁵¹ Francesca Alfano Miglietti (FAM), *Identità mutanti - Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Costa & Nolan, Genova 1997. Si veda, invece, di Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Editions Gallimard 1992 (trad. it. *La società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi, Milano 1997). Dello stesso autore vedere anche *Panegyrique*, Parigi 1989 (trad. it. *Panegirico*, Castelveccchi, Roma 1996). Su Debord e i Situazionisti vedere Mario Perniola, *I Situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la "Società dello spettacolo"*, Castelveccchi, Roma 1998.

⁵² Sull'idea di «vita straniera» vedere di Umberto Galimberti, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1999. Per il concetto, invece, di «nomadismo» si veda di Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Nomadologia. Pensieri per il mondo che verrà*, Castelveccchi, Roma 1995.

Un pretesto per il funzionamento della macchina

A questo punto è necessario chiarire, per riprendere esempi dall'ambito dell'arte del suono, che un «dispositivo di superficie» non coincide per nulla o meglio coincide raramente con l'«estetica della macchina». Ad esempio, se il lavoro musicale di I.S.O., di Peter Duimelinks o di Ryoji Ikeda è un «dispositivo di superficie» che appartiene anche all'«estetica della macchina», al contrario, non lo è per niente quello di Mathew Adkins o di Ludger Brümmer⁵³. Nel caso di questi ultimi l'uso delle tecnologie è indirizzato ad umanizzare la macchina e di conseguenza ad obnubilare, un gestualismo estremo che emula il movimento del corpo, che lo lascia immaginare, che rimanda ad esso. Contenuti ed immagini concettuali che aggirano la «tecnologica» della macchina, che diviene puro pretesto, docile strumento d'espressione. In questo tipo d'atteggiamento è individuabile una sorta di mistificazione tesa ad obliare uno stato diverso delle cose, vale a dire, che è l'espressione ad essere un pretesto per il funzionamento della macchina (intesa estensivamente e che comprende anche l'industria tecnologica e l'intero sistema tecnocratico). Mario Costa è, senza dubbio, uno dei primi a prendere coscienza di questa straordinaria inversione che avviene attraverso l'uso delle tecnologie nell'ambito dell'arte. Egli, infatti, reinterpreta tutta la storia delle avanguardie artistiche, sgombrando il campo dall'intero apparato di superficie, costituito di poetiche, manifesti, teorie, programmi; pretesti che, in fondo, nascondevano il vero «articolarsi» e «procedere» delle avanguardie in chiave unicamente «tecnologica»⁵⁴. Il tentativo di unificare e rendere omogeneo ciò che in realtà è discontinuo e parziale, è il tratto mistificatorio e finzionale di molta produzione contemporanea⁵⁵. Il taglio, il recidere le

⁵³ Per quanto riguarda i musicisti citati si segnalano i seguenti lavori: I.S.O. = Ichiraku Yoshimitsu, Sachiko M., Otono Yoshihide. Molto bello è il loro CD «I.S.O.». Di Peter Duimelinks è particolarmente significativo il CD «Verklärte Tage» realizzato insieme con Roel Meelkop e Ralf Wehowsky. Di Ryoji Ikeda è notevole il CD «0°C», ma bello è anche il CD «+/-». Estremamente lontana da un'estetica della macchina è la composizione inedita, ma molto bella, di Mathew Adkins, «Deepfield». Si consiglia, inoltre, l'ascolto della composizione di Ludger Brümmer, «Phrenos», presente nel CD «Cultures électroniques n.10».

⁵⁴ Mario Costa, *L'estetica dei media - Avanguardie e tecnologie*, Castelveccchi, Roma 1999.

⁵⁵ Anche il cinema a partire da fotogrammi ed inquadrature discontinue tenta l'impressione di realtà; vedere, di Mario Pezzella, *Estetica del cinema*, Società Editrice il Mulino, Bologna 1996: «Nel cinema critico-espressivo, l'operazione è percepibile dallo spettatore e tende a coinvolgerlo in un lavoro di lettura, di interpretazione attiva dell'immagine, risvegliandolo dallo stupore passivo della fantasmagoria. Nel cinema spet-

parti, che è tipico nel procedere delle macchine, è assimilabile alla morte...come unica cesura vera, impatto drammatico, collisione, all'interno dell'esistenza di un soggetto. L'«estetica della macchina», dunque, esibisce la pulsione di morte come condizione costitutiva del suo essere. La sua natura discontinua esibisce oggetti isolati di senso che, come sostiene Pasolini in merito alla morte, trasforma un lungo ed insensato «processo» (quello della vita) in una significativa sintesi di punti essenziali, di atti mitici o morali fuori del tempo, «la morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita»⁵⁶. Qui si attiva un paradossale «strano anello» in cui i punti di massima distanza s'incontrano...la morte e la cesura che cancellano ogni senso finiscono con il divenire unici costruttori di senso (così come la macchina che rende tutti uguali ed insensati i tagli, le cesure e le morti, finisce con il rendere essenziali e ricche di senso proprio tali caratteristiche). È evidente che l'«estetica della macchina» sperimenta proprio questo scenario inedito, quest'articolazione fatta di fratture, connessioni, scorie, faglie, questa nuova alterità del contemporaneo macchinale. Inoltre, proprio in questo esperire, cogliere, raccogliere, essa può talvolta mutarsi in «macchina da guerra» che inceppa, disarticola, frantuma, sul piano della coscienza, l'identificazione uomo/macchina⁵⁷. Il pericolo di un'inconsapevole e profonda simbiosi che aggiorna (trasformandola in metafora) l'intuizione di William Burroughs, quando afferma che: la parola (macchina) è un virus difficilmente riconoscibile giacché essa ha raggiunto un notevole e stabile livello di simbiosi con l'uomo.

Dispositivi teorici

Per meglio mostrare, in concreto, certi meccanismi che possono e devono presentarsi in un'estetica della macchina, sono qui tentato di esporre alcuni dispositivi teorici che si attivano nel mio lavoro sul suono, che ho chiamato per l'appunto «aesthetics of the machine».

tacolare, il montaggio impedisce l'esperienza della discontinuità e disinnescia il suo potenziale critico», cit. p. 22.

⁵⁶ Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, p. 241.

⁵⁷ Sulla «macchina da guerra» si veda di Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Nomadologia. Pensieri per il mondo che verrà*, Castelvecchi, Roma 1995.

*AESTHETICS OF THE MACHINE*⁵⁸

Il campo di frequenze audio costitutive di questo lavoro è fuori delle possibilità percettive del nostro sistema uditivo; esse, infatti, sono sistemate nell'area degli ultrasuoni (sopra i 20kHz) e degli infrasuoni (sotto i 16Hz). Per l'intera durata del lavoro questi suoni sono generati al massimo volume disponibile per i sistemi digitali (0 dB).

Questa composizione risulta così essere totalmente piena, satura, senza dinamiche, con un livello di volume che coincide sempre con il «fortissimo», ma che appunto si sviluppa in un'area dove è esclusa proprio la percezione umana.

Cosa rimane al nostro ascolto? Solo il silenzio? Tutto quello che invece noi percepiamo in questo lavoro, sono solo scarti audio, derive sonore, interamente frutto dei limiti della tecnologia, del nostro apparato uditivo; tutto ciò che casualmente nasce dalle interferenze, dalle collisioni (la collisione come logica della velocità e dell'incrocio), di queste iperfrequenze. Si ascoltano qui, unicamente, i risultati di questi «incidenti»; i rumori, le avarie, le turbolenze che generano gli stessi sistemi di riproduzione sonora sottoposti a queste sollecitazioni estreme (amplificatori, altoparlanti, filtri, ecc.), le vibrazioni che provengono dallo spazio esterno inondato di suoni inaudibili (oggetti che vibrano, scricchiolano), il nostro stesso apparato uditivo, il nostro corpo (spesso non è l'orecchio, ma il corpo nella sua interezza che sente e vibra).

Questo lavoro può essere considerato come un «luogo dei paradossi», il «luogo» in cui i limiti transitano e collidono.

- 1) *Inversione*: il «vuoto» e il «silenzio» sono la conseguenza del totalmente «pieno», del «sonoro totale» (anche se fuori delle nostre possibilità d'ascolto); diversamente invece, il suono, il segno, la traccia, vengono fuori interamente dall'instabilità del «tutto-pieno», dal suo collasso, dalle risultanti, da effetti marginali di depressione, da scarti, da turbolenze. Alla fine noi possiamo affermare che quello che noi ascoltiamo qui, è il risultato di una «assenza», di un «vuoto del sonoro», di un suo «non-risultato», del suo fallimento.
- 2) *Interattività e invariabilità*: questo lavoro che sembra appartenere all'estetica del «dispositivo di superficie», un'arte di supporto, dunque sempre uguale a se stessa, qui diviene

⁵⁸ Questo è il testo che accompagna il mio CD «Aesthetics of the machine».

«evento», «opera aperta», interattiva, aleatoria; essa, infatti, è totalmente variabile, dipende dalle scelte dell'ascoltatore (basta girare semplicemente la testa di qualche grado per sperimentare un cambiamento drastico nell'ascolto), dal luogo, dagli oggetti nello spazio, dalle caratteristiche dell'ambiente (l'urto, la riflessione di queste frequenze estreme creano effetti notevolmente diversi), dal sistema di riproduzione e dalla sua regolazione (modificando leggermente il tono si passa dal silenzio ad un suono violento, robusto, energetico, vigoroso) e infine dalle stesse caratteristiche anatomico-fisiologiche dell'ascoltatore (il carattere limite di queste frequenze produce in un ascoltatore la sensazione di un suono particolarmente intenso, insopportabile e, magari contemporaneamente in un altro, la percezione del silenzio più totale, profondo).

- 3) *Concreto-elettronico*: in questo lavoro è possibile ascoltare il suono concreto (scorie, residui, vibrazioni) di materiale audio di origine totalmente sintetica. Questo lavoro si posiziona su di un limite ambiguo, all'interno di una linea enigmatica, ai bordi di due paradigmi; infatti, esso allo stesso tempo risponde ad una logica radicalmente «concreta» e ad una forma di purismo «elettronico».

Dunque... un puro suono oggettivo (semplici onde sinusoidali), pieno, inorganico, inespressivo, oltre-umano, tagliente, affilato, metallico, estraneo (un'esperienza limite che può anche essere tossica, dannosa, nociva... ma non solo per l'uomo, anche per le macchine).

Bene, quello che noi ascoltiamo in questo lavoro è il punto d'incontro (scontro, incidente) tra l'uomo e la sua estensione (amputazione) tecnologica. Esso ci mostra, ci consente di «sentire», intensifica, quella zona d'ombra, oscura, cieca, perturbante, situata tra l'uomo e la macchina, e che in fondo è al di là dalla nostra mente, fuori del nostro pensiero... un lavoro che in un qualche senso non mi appartiene, sento che mi è estraneo...

Un nuovo sguardo

Si deve però evitare di commettere l'errore di pensare che l'estetica della macchina coincida forzatamente con l'uso delle tecnologie più avanzate e in particolare delle tecnologie «elettro-elettroniche». L'orizzonte di quest'estetica macchinale è praticato anche da musicisti (pochi a dire il vero) che scavano all'interno del meccanismo del proprio medium che non è, e non deve essere

necessariamente legato all'elettricità⁵⁹. È il caso, ad esempio, del trombettista Axel Dörner, che pratica una sorta di inespressione atta a sperimentare profondamente il «congegno a fiato», il dispositivo meccanico del proprio strumento⁶⁰.

Nel caso di Dörner si assiste ad una vera e propria trasfusione di consapevolezza che dalle neo-tecnologie passa ai vecchi medium. Una consapevolezza che consente di reinterpretare con un nuovo sguardo e rinnovato vigore, tecnologie e strumenti che provengono dal passato.

È anche il caso, ad esempio, del lavoro compositivo di Mike Cooper (Marconi), realizzato con obsoleti ed elementari dispositivi elettro-elettronici (praticamente i «rifiuti» dell'industria tecnologico-musicale odierna) e pur tuttavia facilmente inseribile in un contesto di «estetica della macchina».

Un'opportunità

Questo particolare «stile» (forse sarebbe preferibile «sequenza formale»)⁶¹ reperibile in tutti gli ambiti artistici e che qui abbiamo chiamato «estetica della macchina», è inteso essenzialmente a raccogliere come un'opportunità lo stato attuale e le sfide future che il «totale tecnologico» ci presenta. In qualche modo si intuisce che è soltanto forzando allo svelamento il dispositivo tecnologico, che si può ottenere quella consapevolezza necessaria e utile per «innalzarsi al livello della macchina», per tenere viva una dinamica della differenza. È ancora una volta necessario ribadire che, con «consapevolezza» qui non s'intende unicamente un pensiero «consapevole» di natura filosofica, linguistica, procedurale, pianificante. Come scrive Pierre Klossowski (analizzando Nietzsche), «il pensiero cosciente produrrebbe sempre soltanto la parte più utilizza-

⁵⁹ Per una specifica indagine teorica sul medium tecnologico in sé (in questo caso sulla fotografia), si veda di Mario Costa, *Della fotografia senza soggetto. Per una teoria dell'oggetto tecnologico*, Costa & Nolan, Genova 1997. Molto interessante, sempre riguardo a una riflessione sui dispositivi tecnologici (nel caso specifico si tratta della macchina cinematografica), vedere di Teresa Macri *Cinematocchine del desiderio*, Costa & Nolan, Genova 1998.

⁶⁰ Musicista che momentaneamente ho avuto il piacere di ascoltare una sola volta in concerto.

⁶¹ La nozione di «sequenza formale» consente di maneggiare i diversi fenomeni estetici anche in un'ottica acronologica e afinalistica, caratterizzati dalla discontinuità e dalla disomogeneità. A mio avviso, tale nozione, potrebbe sostituire il meno adeguato concetto di «stile» che, basandosi su modelli biologici e organici, conduce inevitabilmente all'interpretazione di tali eventi in chiave evolutzionistica, contenutistica e finalistica. Per approfondire il concetto di «sequenza formale» si veda George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Thing*, New Haven 1962 (trad. it. *La forma delle cose*, Einaudi, Torino 1976).

bile di noi stessi, la più comunicabile, e ciò che di più essenziale è in noi resterebbe così l'incomunicabile ed inutilizzabile pathos»⁶². In questo caso si tratta invece della consapevolezza dell'arte, della particolare forma e modalità dell'arte di pensarsi e di pensare. Come sostiene Jacques Derrida, non è possibile pensare l'arte in quanto l'arte pensa. L'egemonia del pensiero filosofico sull'arte è sempre stata in qualche modo sottintesa dall'assunto che l'arte non pensa. L'artista può anche pensare, ma nel momento della produzione artistica non mette certo in moto un pensiero. Si tratta dunque di opporsi a quest'egemonia, a questo dominio, con il «pensiero» dell'arte. C'è una verità che si esibisce con e nell'arte che nulla ha a che vedere con la filosofia, l'estetica, la storia dell'arte o la critica d'arte⁶³. Si tratta di un «pensare», di una «consapevolezza», che poi è...un «sentire», che frantuma la coscienza di sé, che sovrasta e trasforma questo sé, che infine lo proietta verso una diversa consapevolezza da cui poi ha origine un nuovo ciclo ed una nuova storia...e a ben vedere, forse, non si tratta neanche di una nuova storia. Come dire...più mi soffermo sulle parole, più esperisco una strategia di accostamento, maggiormente diffido di loro (parole-nebulse). Dovrei e vorrei praticare l'esercizio della «distanza», dovrei e vorrei rimanere in una zona intermedia, equidistante, né fuori né dentro⁶⁴. In un certo senso «si tratta di passare da zero a zero. – È la vita. – Dall'incoscienza e dall'insensibile all'incoscienza ed alla insensibilità. Passaggio impossibile a vedersi, poiché esso passa dal vedere al non vedere dopo esser passato dal non vedere al vedere»⁶⁵.

⁶² Pierre Klossowski, *Nietzsche, il politeismo, la parodia*, apparso nella rivista "Millepiani" n.12; *Simulacri e filosofia. Maschere, segni, eventi nella polis contemporanea*, Mimesis, Milano 1997. Cit. p. 21.

⁶³ Riguardo tutta la questione del pensare l'arte e del pensare dell'arte, rimando al saggio di Jacques Derrida *Il giusto senso dell'anacronia* apparso in *Pensare l'arte. Verità figura visione*, a cura di Corrado Sinigaglia e Antonio Somaini, Federico Motta Editore, Milano 1998 (con interventi di Studio Azzurro, J. Derrida, C. Sini).

⁶⁴ A proposito di questo strano esercizio «fuori-dentro», questo tema della distanza, che è anche e soprattutto una vicinanza, suggerisco i due saggi di Pier Aldo Rovatti *Abitare la distanza. Per un'etica del linguaggio*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1994 e *La follia, in poche parole*, Bompiani Editore, Milano 2000.

⁶⁵ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, Editions Gallimard 1958 (trad. it. SE, Milano 1988).

OSSÌMORI E CATACRÈSI: UN TENTATIVO DI MELODICÈA?

VINCENZO LIGUORI

Non abbiamo nessuna difficoltà ad ammetterlo: la musica è retorica del suono.

(Una lunga pratica ci ha abituati al concetto e ora ne siamo fermamente convinti.) Anzi, vorremmo che questa definizione fosse finalmente adottata in sostituzione di quell'altra che mandammo a memoria per il piacere degli insegnanti: "*La musica è l'arte dei suoni...*".

Tuttavia, quello che più di ogni altra cosa destò il nostro interesse fu l'incontro della musica con la parola, il connubio di una retorica con un'altra, per dirla diversamente. Ci piacque rimettere le mani su ciò che un giorno qualcuno si lasciò alle spalle con disprezzo e che oggi invece noi rimpiangiamo con nostalgia (una tremenda verità di cui adesso non riusciamo più a fare a meno). Ci affascinò, insomma, rovistare tra i rifiuti della moderna musicologia, tra l'immondizia della trattatistica ufficiale e agire come avrebbe agito un qualsiasi rigattiere: accumulando scarti.

Ed è quello che qui, ci accingiamo a fare adesso.

Amammo la retorica con la stessa intensità con cui Platone la rifiutò, e da una cosa ci lasciammo convincere: la sua capacità di coinvolgimento emotivo, il suo potere di sfinimento, la sua persuasione.

Rintracciammo le stesse suggestioni nella musica e le chiamammo sorelle. Ma se da questa ci lasciammo rapire con voluttà e senza opporre resistenza (come avremmo potuto!), alla persuasione della parola sbattemmo le porte in faccia come Ambrogio, vescovo di Milano, con gli ariani seguaci di Valentiniano II. (In altri termini, alle chiacchiere opponemmo note, suoni, silenzi). Lo facemmo senza rimorsi non appena ci accorgemmo che la parola tentava di occultare meschinamente il carattere dispotico dei suoni, non appena sentimmo espressioni come *musica sacra*, *musica leggera*, *orecchiabile*, *educazione musicale*.

In compagnia di questo seducente cinguettio abbiamo vissuto a lungo – è vero – e abbiamo iniziato il nostro apprendistato di

musicisti – lo ammettiamo – ma presto ce ne liberammo. Scorgemmo gli spazi illimitati e senza confine (l'*àpeiron* di Anassimandro?) oltre le grate della cella. Intuimmo, cioè, la possibilità di essere nuovamente schiavi, ma questa volta della verità.

Allora imparammo a riconoscere gli arditi accostamenti di un ossimoro e gli sconcertanti abusi di una catacrèsi e ne facemmo bottino e scorta. (Con ciò vogliamo dire che apprendemmo come evitare le trappole della retorica e le tagliole della persuasione del linguaggio tecnico-accademico).

Questo ci insegnò a non dare più credito alle miserabili fandonie, alle illusioni che, con pertinacia, vollero insegnarci imprimendo nelle nostre teste giovani l'irresponsabilità dei suoni organizzati, la pacifica bontà della musica.

E disimparammo anche il canto delle Sirene e il loro costante ritornello: «*Mèlos anaítios, mèlos anaítios...*» («*La musica è innocente, ...*»). Cominciammo a fare nostra, invece, quest'altra tremenda verità che il vecchio Tolstoj mise in bocca a Pozdnysev, l'uxoricida del suo *La sonata a Kreutzer*: «*Dicono che la musica abbia l'effetto di elevare l'anima... stupidaggini! Non è vero. Agisce, agisce tremendamente, e lo dico per me, ma niente affatto nel senso di elevare l'anima: non ha per effetto né di elevare né di abbassare l'anima, ma di esasperarla. (...) Per questo la musica a volte ha un effetto così terribile, così orrendo*».

Ma diciamo anche il resto. È la terminologia musicale, quella manualistica e della trattatistica ufficiale, che crea l'ulteriore inganno. Essa è *musica della musica, musica al quadrato*, una *musica* che si sovrappone ad un'altra per colmare i vuoti e gli abissi. Belle espressioni, eufonia, distrazione: ecco cosa propone il repertorio.

Un esempio fra tutti. Udiamo spesso una convincente espressione che suona all'incirca così: *linguaggio musicale*.

A nostre spese imparammo che la musica non ha alfabeti eppure, dobbiamo ammetterlo, ci siamo trovati più volte sul punto di cedere ed essere persuasi del contrario. Stavamo per abbandonarci all'ebbrezza dell'ossimoro ma scoprimmo l'antitesi che esso cela (un *linguaggio*, senza alfabeti, non ha *musica*) e ci salvammo per un pelo.

Da simili esperienze abbiamo ricavato la convinzione, ormai accreditata, che la terminologia musicale vive di abusi. Si aggrappa a una lingua (o un linguaggio) non sua come il vampiro alla giugulare della vittima che stringe a sé.

Chi studiò questi abusi, li chiamò catacrèsi: il "collo della bottiglia" o il "piede della sedia" sono catacrèsi, il "braccio della gru"

e i "denti della sega" anche. Espressioni linguistiche che ricorrono a stratagemmi per colmare i vuoti di definizioni mancanti o dimenticate. Capriole da funamboli che la lingua fa per meravigliare chi ascolta e magnificare se stessa, questa è la catacrèsi e questi gli inganni: trovare parole, espressioni a sorpresa per non dire che «*(...) la musica a volte ha un effetto così terribile, così orrendo*».

Giustificare la musica e sottrarla alle sue responsabilità (*mèlos anaítios*) noi li chiamammo *melodicèa*. (Sì, ci vennero in mente Leibniz e i suoi *Saggi di teodicèa*.)

Da essa ci tenemmo alla larga evitandola come si evita il lebbroso. Ad essa piuttosto preferimmo Nietzsche l'auleta e l'esatto contrario di ciò che, in *Aurora*, fa dire ad una sua controfigura: «*Io non posso più stare ad ascoltare Lei [la musica]! Preferisco piuttosto farmi ingannare dieci volte che sapere una volta la verità alla sua maniera!*».

Ma è proprio così, invece, che noi ci sforzammo di conoscere e apprezzare la musica: con rinunce e senza altri intermediari. Esasperati, sfiniti, coi nervi a pezzi, ma nessun'altra verità volemmo sfiorare e a nessun altro inganno prestammo le nostre orecchie se non a trilli, arpeggi e mani tremanti su tastiere d'avorio.

Una postilla. Anche il linguaggio medico-scientifico ha le sue vertigini (e i suoi inganni). Esso si serve di una legge sull'accento che non è scritta. Questa segue principi esclusivamente psicologici e riguarda per lo più i termini parossitoni. Essa fa la differenza tra la vita e la morte. E non è poco. Si prestino orecchie a questa musica: «*Anemìa... Leucemìa... Porfiria... Carcinòma... Blastòma... Epiteliòma... Cancrèna...*» L'accento asseconda il canto, la musica culla l'animo e perfino la morte cinguetta come un usignolo.

L'ECCENTRICO VIAGGIO DELLA *BORDER MUSIC* Al di là dei generi omologati e degli stili consolidati

RENZO CRESTI

Geo-musica

La *Border music* è un (f)atto eccentrico che *eccede* ogni centralità, ogni *stare*, ogni modo compiuto, per non lasciarsi imbrigliare nelle maglie dei generi omologati e degli stili consolidati.

Negli anni del secondo dopoguerra si è assistito all'affermarsi dello Strutturalismo, propaggine estrema della cultura occidentale, da sempre idealisticamente razionalistica, una tendenza autoreferenziale che si guarda allo specchio. L'esclusiva attenzione al *dirsi* ha condotto un'opera *dicente il dire*, che parla solo di se stessa, del *come* è realizzata, esaurendosi nella propria composizione, senza relazionare il proprio segno all'uomo, senza aprire lo spazio stringente del *logos* allo spazio collettivo dell'*ethos*. Come nella filosofia della religione, il termine "logos" non dev'essere tradotto con ragione, ma con rapporto, *essere con, dia-logos*. L'opera deve aprirsi alla propria trascendenza, il suo testo non può essere racchiuso negli angusti spazi del formalismo, ma deve coesistere con differenti testi, colloquiare con tendenze disparate, co-operare con l'altro al fine di raggiungere un testo che sia anche con-testo, inglobando forze ed energie molteplici, realizzando un'opera *plurale*.

Oggi siamo pieni di opere ben fatte, che danno un senso di falso, di ricercato: la storia (della musica) è piena di opere siffatte, che non provocano alcuna emozione, che deludano o lasciano indifferenti, perché manca loro il *viaggio*, quello geografico-culturale e quello interiore. Sono opere sedute, buone per i borghesi soddisfatti, da sempre chiamate "accademiche". Non è vero che il pubblico non sia ricettivo, il fatto è che gli sono state propinate per troppo tempo cose astruse, mentre l'ascoltatore, quando è in presenza di una testimonianza vera, di una musica vissuta, sa apprezzarla e sa collegarsi emotivamente a quell'opera, avviene in-

fatti il miracolo dello scambio del flusso di energie. Il compositore deve parlare sul *come* l'opera è realizzata, ma anche del *cosa* e del *perché*, delle esigenze e degli scopi che lo hanno spinto alla scrittura.

Alla fine del millennio siamo ritornati a temi da tardo impero, assistendo al passaggio dal concetto di *libertas* a quello di *securitas*, ossia all'approdo verso l'egoistico possesso, sicuro e garantito, dei propri beni, da godere con ogni *comfort*, lasciando fuori il nero, lo sporco, l'altro, tutto ciò che non rientra nel perbenismo. La padronanza stilistica è intesa come un bene da godere e da cui trarre vantaggi. La scrittura è stata troppo spesso messa a punto in laboratorio, bianca, pulita, propria, perbenistica, ora questo scrivere che gira intorno a se stesso sembra incepparsi perché non è più in relazione alle coordinate del tempo attuale, e mostra segni di stanchezza.

La musica dovrebbe farsi viatico intelligibile di comunicazione fra gli uomini, non nell'ingenuo senso romantico che vede la musica come l'arte universale, ma in quello di dar corpo a una forma plastica che accolga in sé, come *forma mentis* ancor prima che tecnicamente, il senso della molteplicità, il rispetto dell'elemento contrario, la con-vivenza con le esigenze di tutti, per realizzare la *geo-musica*, una musica che più che tempo è spazio, più che storia è geografia, solidale alle culture del mondo¹.

Viaggio

Occorre dormire poco sulla pagina e andare molto nel mondo. Chi va in giro per le culture del mondo non abbia paura di perdersi, perché, comunque, ci si porta sempre dietro tutto ciò che abbiamo, anche la febbre. La Terra e l'Aperto del Mondo, direbbe Heidegger, stanno in rapporto fra loro e l'uomo transita in questo "fra". Anche il compositore intraprende un viaggio fra Terra e Mondo. Si prenda il caso della musica a Napoli, città dalla ricchissima, vasta e profonda cultura antropologica, proprio in questa terra dalla sensibilità vibrante verso la musica, le radici profonde hanno fatto crescere un albero vigoroso con tanti rami, producendo un'interessante ramificazione sonora, che ha caratteri

¹ Cfr. R. Cresti, *Trasversalità e geo-musica*, in "Konsequenz" n. 3-4, Liguori Editore, Napoli 2000.

di un'altra avanguardia², che parte da Luciano Cilio e poi prosegue con Eugenio Fels, fino ad arrivare a Girolamo De Simone, catalizzatore di importanti progetti e di musicisti di *Border music*. Chi fa della sua opera un viaggio viaggia sempre, anche quando sta seduto davanti alla partitura, perché vede sempre nuovi paesaggi sonori e uomini diversi, utilizzando la fantasia.

L'esperienza del viaggio è interiorizzata, più va verso il mondo e più entra in sé: è un *cammino esperiente* che pone relazioni fra esterno e interno, un esodo fra le musiche del mondo e che, tuttavia all'interno di sé si compie. Chi viaggia sta fra l'esodo e l'avvento.

Viaggiare alla scoperta delle musiche è alimentare anche un ascolto interiore, perché il viaggio non si estende solo in orizzontale, ma anche in verticale. È l'*ethos del pellegrinaggio* che la *Border music* mette in opera.

Il musicista che viaggia non ha meta, l'unico scopo è il viaggio stesso. Eccede sempre ogni punto di arrivo. Ciò che è grande nel musicista non è quello di mettere a punto uno stile o una forma, ma quello di costruire ponti, passaggi, superare demarcazioni. Esaltare l'*io plurale*.

L'io plurale si mette, naturalmente, in gioco, insieme agli altri, formando una reale comunità di musicisti, producendo un'opera collettiva, come avviene, da sempre, nel migliore jazz, nato bastardo e collettivo, e come avviene oggi nelle contaminazioni intra e infra generi (come per esempio nella musica dell'*Harmonia Ensemble*), nella musica ambientale (Brian Eno), nella video e computer music (Pietro Grossi), in alcuni settori della contemporanea colta (Part, Gorecki per esempio) e della *minimal* (Adams e altri). Interessante è l'attuale scena di Chicago, dove vi sono molti musicisti intenti ad abbandonare gli steccati fra colto e pop, jazz e rock, demodé e *up-to-date*, passando da un Ensemble all'altro, creando cifre stilistiche mutevoli realizzate grazie al senso di condivisione di una voglia comune di una musica senza confini.

Il musicista, come l'opera, non è una monade in sé chiusa e compiuta, ma il suo essere è un *essere in movimento*, fatto di stratificazioni e di molteplicità. Questa dinamica e pluralità produce un'*impermanenza* che svuota il concetto univoco e statico d'identità. Nel pozzo dell'interiorità non troviamo un'essenza pura, ma un villaggio abitato, dove convivono molti "io", una sorta di na-

scosti compagni di viaggio. L'opera non può che risultare da queste mille voci.

Fermiamo le voragini speculative e idealistiche e razionalistiche: *primum vivere, deinde philosophari*.

La *Border music* dà suono alle mille voci nascoste in noi e a quelle ancora più numerose che incontriamo nel nostro vagabondare. Chi ha il cuore aperto e la mente libera incontra, nel suo girovagare, tutti quei suoni che chi ha il cuore e la mente chiuse non è in grado di ascoltare. Chi viaggia ringrazia sempre. Ogni musica è un dono.

I compositori che amano la musica e non se stessi sono dei vagabondi, perché solo vagando incontrano la Musica! Insieme indicibile di tutti i suoni del mondo. Questi musicisti sono nomadi nel cuore, guardano con disprezzo gli stanziali e i ricchi, perché il nomade ha una coazione a vagare e a rinunciare. I ninnoli del mercato, le case discografiche, la telecrazia, i portaborse e i faccendieri, i burocrati e gli accademici ostacolano la mobilità e l'eranza. Il pensiero nomade è anarchico, non ama muri e frontiere, reclama sempre il diritto di passo. Il musicista randagio ama solo le cose di pura sussistenza, perché nel viaggio non deve costruire, ma aprire varchi, perciò ben poco può portarsi appresso, sarebbe solo zavorra. È cercatore e non depositario, per questo ama la *Border music*. È adoratore dell'infedeltà, del tradimento, della fantasia.

Chi viaggia fra le musiche della terra ha un umore vagabondo e percorre zone di confine, perché sono quelle che consentono lo sguardo più ampio. Solo sul confine si può osservare a destra e a sinistra, il centro serve per star seduti, va bene quando siamo stanchi.

I Maestri sono stanchi

Con la scomparsa di Nono, Togni, Castiglioni e recentemente di Pennisi e Donatoni, sta scomparendo un'epoca, un periodo storico che ha prodotto tanto e bene e che ha posto la musica italiana ai vertici della composizione mondiale, ma adesso occorre voltare pagina, perché le esigenze della cultura contemporanea non sono più quelle degli anni Cinquanta-Settanta. Già da una ventina di anni si sono fatte avanti delle pretese nuove e vitali che hanno, progressivamente, minato gli aulici dettami dello Strutturalismo e del neo-formalismo. Sono stati gli anni di Darmstadt (per la precisione del periodo d'oro 1948-1953) che hanno dato forma a

un "genere" di musica che, riallacciandosi soprattutto a Webern, dominerà le menti di molti compositori europei, un post-webernismo che, in mille guise, dalla fine degli anni Quaranta continuerà saldo fino a tutti gli anni Settanta. I cambiamenti delle epoche reclamano anche l'abbandono delle vecchie impostazioni, poiché ogni momento storico – per non diventare accademia – deve sintonizzarsi sulle coordinate del tempo. Adorno, per gli allora giovani Maestri di Darmstadt, parlava, già per gli anni Cinquanta della «gratuità del radicalismo che si manifesta nel livellamento e nella neutralizzazione del materiale, e che non costa più nulla \...\ il desiderio della razionalizzazione integrale è arbitrario \...\ vien meno la necessità dei nessi costruttivi \...\ a causa del rilassamento della tensione interiore e della forza formatrice \...\ occorre ridare all'espressione la densità dell'esperienza»³.

Ogni genere o stile musicale prende vita da fortunate circostanze storiche, sociali, culturali e linguistiche che gli consentono di mettersi a punto e di rafforzarsi in breve tempo. È una parabola che, per sua natura, tende a scendere quando tali circostanze mutano. Quando un genere o uno stile si afferma stabilisce le sue priorità e tende a espellere tutto ciò che potrebbe modificare la sua costituzione. Si fa *cattivo*, etimologicamente, "prigioniero di sé".

Il genere o lo stile consolidato si dà come mondo, tende ad assorbire quelli che gravitano nella sua orbita e a delegittimare chi gli sta lontano. Lo Strutturalismo dell'immediato secondo dopoguerra riceve l'apporto di molti compositori e si fa portatore di alcune esigenze storiche innegabili. Dalla seconda metà degli anni Cinquanta e, in Italia, soprattutto dagli anni Sessanta il suo centro teoretico e linguistico diventa sempre più instabile, il genere degenera, si trasforma in peggio allontanandosi dalle qualità forti della prima ora, acquistando delle inflessioni meno vivaci e vigorose. Così l'evento straordinario della creazione di un nuovo genere e stile si indebolisce e crea l'insopportabile accademismo, suscitando reazioni tanto più forti quanto più si avverte l'inutilità

³ Th. W. Adorno, *Invecchiamento della nuova musica*, in *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1974. Girolamo De Simone, in un suo bel articolo, *Le ali di pietra*, in "Konsequenz" n. 2, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1997, individua in Adorno «l'idiosincrasia per il sistematico» \...\ Adorno consiglia cautela per le questioni di metodo \...\ in *Minima moralia*, in difesa della forma aforistica e contro la pretesa sistematica e pansistematica, Adorno aveva posto il problema di un metodo che «polemizza contro il puro essere-per-sé della soggettività in tutti i suoi stadi» \...\ dalla critica di Hegel emergono idee poi divenute centrali nelle teorie di Foucault. L'accento posto sulla relazione tra individui, il nomadismo del soggetto, la ricerca affannosa di un'uscita del pensiero da tutto quanto sembrerebbe ridurlo nei limiti della norma».

del persistere del genere morente. La contro-reazione di Cage fu strepitosa proprio perché rivolta a un carnevale di zombi.

La poetica di Cage, col suo tornare ai suoni, *al di qua* di ogni struttura, fu molto salutare, ecologica, ma durò, come ogni cosa, per il suo tempo vitale, poi produsse lo *Zen made in Germany*, gli ingenui atteggiamenti del vecchio Fluxus, la Body art, l'happening e quant'altro, tutto *interessante*, che riesce cioè a mettere in contatto l'opera col pubblico ("inter-esse") ma inscindibilmente legato alla cultura degli anni Sessanta. Anche la poetica di Cage invecchiò, insieme ai nipotini di Darmstadt. La contra-posizione di Cage rovescia i termini della questione, ma non *mette in questione* il gergo caro alle Avanguardie. Come tutti i gerghi, anche quello musicale comunica solo all'interno di una determinata collettività è quindi, costituzionalmente, comune solo a un piccolo gruppo di studiosi. È dal gergo che nasce il genere, ossia un insieme formale e linguistico costruito su caratteri comuni al gruppo.

Nella sostituzione del linguaggio particolare ed esoterico con la lingua comune, l'importanza di Cage rimane a tutt'oggi indiscutibile, per la sua apertura, così come uno Stravinskij si dimostra più in sintonia col nomadismo della musica di questi anni che uno Schoenberg, rovesciando l'antitesi come l'ha impostata Adorno, che va semmai intesa come contra-posizione, come occupazione di spazi operativi diversi. Non è più l'epoca dei musicisti da lavagna (come diceva Cocteau) e dei messaggi nella bottiglia, dobbiamo sostituire la negativa metafora adorniana con una musica che sappia farsi viatico di collegamento fra uomo e mondo. La disponibilità al confronto con la banalità presunta delle musiche "basse" è, nella società di massa, non un difetto, ma un pregio, fatta salva – ovviamente – la qualità dell'opera.

Il rapporto con la massa è molto delicato, in quanto spesso la diffusione di massa della musica si dimostra essere al servizio del consolidamento dei generi e non del pensiero e dell'ascolto libero. Apparentemente i vari e tanti circuiti di diffusione, dai CD alla radio, dai teatri ad internet, sembrerebbero favorire la pluralità delle musiche e degli ascolti, il loro attraversamento, ma non è così, perché più aumenta la frequenza con una tipologia musicale e più si instaura la familiarità e le abitudini si cristallizzano. Questo perché i vari circuiti sono specializzati su segmenti di mercato, spesso chiusi in compartimenti stagno: le radio che mandano solo musica italiana, quelle del rock, del rock morbido e quelle del rock duro, i festival jazz e quelli di classica, gli stessi negozi di dischi sono suddivisi per generi, come le riviste musicali

giovanili, così possono incanalare l'ascolto e la pubblicità, creando un circolo ben poco virtuoso, ma molto conveniente economicamente, una spirale che gira sull'asse dell'industria musicale e che ci guadagna dalla pigrizia e dal consumo inconsapevole. Bisogna andare verso quel "consumo adulto" auspicato da Girolamo De Simone: «un consumo che prescinde dall'età del consumatore e coincide con quel consumo che riesce a mantenersi il più possibile consapevole»⁴. Massificazione e progresso sono i termini della questione.

Per non cadere dentro all'omologazione del genere occorre una creatività molto forte, più potente di quella necessaria per restarvi. Difficilissimo è poi uscire da un genere e non fermarsi a un altro, ma proseguire, incessantemente, nel vagabondaggio, realizzando la *Border music*. Molti compositori hanno mutato genere o stile almeno una volta, ma non è questo il problema. Per esempio, durante gli anni Settanta molti compositori, anche importanti, come Aldo Clementi, hanno mutato alcuni elementi costitutivi del loro *modus operandi* (Clementi è passato dall'utilizzazione di cellule cromatiche a soggetti diatonici che vanno a generare il suo contrappunto, realizzando anche degli agglomerati armonici più aerei e cantabili): l'essenziale non è dare una svolta al proprio stile o passare da un genere all'altro, ma mettere in moto un perenne pellegrinaggio esistenziale e culturale.

Vi sono anche casi di compositori che una volta individuato il proprio stile lo perpetuano all'infinito, diventa il "loro" genere e cercano di far proseliti. È il caso di Salvatore Sciarrino e, in generale, della vecchia scuderia della Casa editrice Ricordi, che aveva (ora ha smantellato quasi tutto) compositori uniti in una sorta di clan, musicisti che tendono a chiudersi in un'opera dai tratti ben definiti, in un certo senso vittime del "successo" del proprio marchio. Cosa poi spinga un compositore a rimanere prigioniero di se stesso riguarda la conservazione dei privilegi, di quei piccoli vantaggi che lo hanno imposto agli addetti ai lavori, un po' snob. Continua in un'eterna variazione dell'uguale, per la vanagloria di un po' di fama, di un piccolo potere e di qualche soldo. Ognuno dovrebbe però sapere che quando un genere si fa vittorioso, in

⁴ G. De Simone, *Musiche per ogni consumo*, in "Konsequenz" n. 3-4, Napoli 2000. Da bravo studente (non studioso!) sono andato su internet, per tentare di documentarmi e quasi nulla ho trovato che riguardi la *Border music*, a parte gli articoli già apparsi su "Konsequenz", davvero l'unica rivista che si occupi costantemente e in modo serio dell'argomento, c'è solo spazzatura o qualche cartellone di rassegne di musica di confine fra rock e jazz.

quel preciso momento perde la sua importanza storica, perché tende alla conservazione, al perpetuare *la solita musica*.

«Più che preparare strumenti, l'operatore deve curare una generale attitudine reattiva» – scrive Adriano Accattino – «è in possibile dire con precisione in che cosa consiste l'operare e come si esplica, poiché ogni operatore è un caso d'eccezione che di volta in volta s'inventa. Così, chi vuol cimentarsi entra in un campo indeterminato, dove non esiste un mestiere e tutto gli è rimesso e addossato \...\ operare diventa aereo e veloce nei suoi passaggi \...\ la scelta dell'operare si rivela una scelta esistenziale: attraverso un numero diverso di opere, l'artista conduce l'operare a manifestazioni raffinate e questo affina la sua personale sostanza \...\ dal relativizzare se stesso e il suo lavoro l'artista ricava un gran bene \...\ ogni artista è fedele unicamente al proseguire, per cui sborda da generi affermati per entrare in generi malfermi da cui ancora esce non appena si consolidano, e così via. La coerenza che altri trovano nelle cose, egli trova in una pratica»⁵. Contro la concezione da laboratorio dell'opera come formula chimica si scontra l'operare, forte e puro nel suo errare.

Pluriartigianalità

Potremmo riportare l'operare vigoroso e schietto alla poetica dell'artigianalità, espressa più volte nella storia della musica, contro romanticismi, idealismi, teorie e speculazioni, ma precisando che si tratta di un operare stratificato che si rivolge all'eterogeneità dei materiali, una sorta di poliartigianalità, pronta a prendere gli elementi più diversificati per metterli insieme con tecniche miste. Colui che opera a contatto con la molteplicità è un artigiano che non si ferma a lavorare un solo materiale, ma è bravo a realizzare opere con materiali differenti, non con un solo *modus operandi* ma con la capacità eclettica di incidere sui materiali con strumenti e tecniche varie, scelte via via a seconda della loro funzionalità all'idea di partenza. In ambito delle arti figurative ci sono molti esempi di lavori che utilizzano assieme carta, plastica, vetro, gomma, materiali di recupero oppure legno, ferro, pietra ecc. com-posti con modalità inventive.

Qualcuno ha visto nell'uso indiscriminato dei materiali e nell'attraversamento dei linguaggi operato dalla *trans-avanguardia* una

⁵ A. Accattino, *La disfatta dell'opera*, ASEFI, Milano 2001.

via d'uscita all'accademismo, ma, in genere, non è (stato) così, soprattutto per quella tendenza musicale che si è auto-battezzata Neo-romanticismo⁶. Ai generi che l'Avanguardia strutturalistica e post-strutturalistica aveva consacrato, ha risposto ciò ch'è stato chiamato *post-modern* che, proprio come aveva fatto la *Neue Musik*, riproduce al suo interno tutti quei meccanismi che portano all'omologazione del genere e al consolidamento di alcuni sottogeneri.

La stessa situazione, anche se rovesciata, del musicista che si chiude nel proprio studio, che compone per i ghetti dorati dei festival specializzati, si presenta per colui che corre dietro alle mode, fra gli svaghi salottieri e le frivolezze del foyer, è un musicista non del mondo ma della mondanità, furbo e cinico, intende la molteplicità in senso quantitativo e si lascia prendere dal luccichio delle cose, essendo del tutto incapace di approfondire produce una musica *easy*, da arredo metropolitano, che sta ai bisogni interiori dell'uomo come il supermercato sta alla fame del mondo. È uno stile che si sintonizza facilmente sull'effimero, produce una musica che ha una linea, indossa un abito, ma non ha valori, è come svuotata, gioca non sulla leggerezza dell'essere ma sulla sua banalizzazione. Nella musica dei rampanti compositori neo-romantici il *mare magnum* dell'eterogeneità contemporanea è un *terminus ad quem*, come in certa *fusion* che fa suoi i termini della globalizzazione, presentando brandelli di musiche di tutto il mondo in una semplice carrellata di suoni sentiti e non vissuti, fagocitando tutto e realizzando un *pastiche* dall'epicentro totalitario, un mosaico di pietruzze colorate che strizzano l'occhio ora al jazz ora all'etnica, creando un *continuum* sonoro che ricorda la peggiore musica degli spot pubblicitari. Non si tratta dell'*estetica*

⁶ Il dibattito sul neo-romanticismo è iniziato negli anni 1981-82, con la presenza di alcuni giovani Autori a festival di musica contemporanea, come *Luglio Musica* di Certaldo, *Proposte musicali* di Acqui Terme e Biennale di Venezia. Sulla rivista "Musica/Realtà", dell'Aprile del 1981, Marco Tutino così scriveva: «noi neo-romantici nutriamo un'avversione atavica e giurata per il linguaggio preciso e scientifico \... l'unica maniera di esser capiti e strettamente legata all'unica maniera di essere graditi». Si notano tre aspetti, il primo dei quali è che l'etichetta se la sono appiccata addosso da soli "noi neo-romantici" per un'esigenza di riconoscibilità commerciale; il secondo aspetto è l'atteggiamento acritico «un'avversione atavica e giurata» che vuole contrapporsi ingenuamente a tutto l'apparato speculativo prodotto dalla musica d'avanguardia; il terzo aspetto sposta la questione su un'estetica della piacevolezza (per questo aspetto noi li chiamammo anche *neo-galanti*), riscontrabile anche linguisticamente con l'uso di certi *tic* settecenteschi, come abbellimenti e cadenze, dell'abuso di stilemi *à la maniere de e di un Puccini revisited*, fra neo-classico e leggero.

del plagio di cui parla Girolamo De Simone⁷, che non ha un epicentro, semmai baricentri mobili, non si può parlare di estetica del plagio perché alle citazioni e alla prassi della contaminazione manca la consapevolezza dell'erranza, quella *coscienza del viaggio* che fa diventare la musica klezmer, gitana, meticciasca, quella voglia di rinviare all'altro che rende la musica vera e partecipata, come accade appunto nella *Border music* dove si hanno continue accensioni di senso.

In molta *fusion*, così come nella *new age*, si nota una mancanza di vissuto e un'ambiguità di fondo sia a livello culturale sia a livello sociale, con imbarazzanti cadute di qualità e altrettante cadute nel commerciale. Si verifica ciò che Ivan Della Mea denuncia per tante tendenze neo-folk che sono «fuori dal contesto socio-culturale \... molti musicisti sanno suonare uno strumento legato alle tradizioni popolari, chitarra, percussioni, fisarmonica, organetto, ma lo fanno senza supporto critico con le dinamiche ambientali e culturali che hanno dato vita a quei suoni»⁸. Bisogna dimostrare di essere veramente usciti dal Novecento abbandonando tutte le vecchie norme, generi e stili, tecniche e forme, *oltrepassandole*. Questo abbandono non coincide col disimpegno, come per gli artisti della *yuppie-generation*, che non viaggiano più e che hanno tradotto la frenesia *On the Road* nell'integrazione della società del guadagno: «più che muoverci facciamo la tana» – scrive David Levitt nel suo celebre saggio *Our Lost Generation* – «vogliamo far carriera, belle case, impegni appaganti, buoni amici di entrambi i sessi. Vogliamo la Gold Cart dell'American Express». Al contrario, oltrepassare le vecchie norme linguistiche ed estetiche, deve significare massima *responsabilità*, massima attenzione al viaggio che dobbiamo compiere fra Terra e Mondo. Proprio la *Border music* sembra avere l'elasticità e la vivacità necessaria a intraprendere il *viaggio eccentrico* al di là di ogni omologazione, pensando il linguaggio come procedimento plurale, fluttuante e instabile, e pensando a un'anti-metodologia per la costruzione dell'opera che viene intesa come un polo di connessione fra le culture diverse. Occorre *abitare* la Terra e *viaggiare* nel Mondo, per realizzare l'*ethos del pellegrinaggio*. L'eurocentrismo è in crisi, siamo tutti extracomunitari, nella vita come nell'arte. L'io è plurale, com'è fatto di più elementi il linguaggio,

⁷ Cfr. G. De Simone, *Il senso del discorso*, in "Konsequenz", n. 1, Liguori Editore, Napoli 1999.

⁸ *L'altra Italia che canta*, intervista di Gabriele Rizza a Ivan Della Mea, in "il manifesto" del 9 Giugno 2001.

questa *libera* disposizione a strati dovrebbe aprire tutto ciò ch'è stato chiuso nel formalismo, per consentire nuove riflessioni e nuove operatività, approdando a un'e(st)etica del dialogo, a un'estetica che si contrae in un'*etica della cooperazione*, dove il musicista *vive* davvero il mondo dei suoni, partecipando alle gioie di un'umanità rappacificata nel segno di una musica che non conosce confini.

DIALOGO SU TIMET

L. RENZINI, M. COSOTTINI, P. FRASCONI, L. BRUSCI*

L.R.: L'idea musicale che sta alla base di TIMET mi ha sempre fatto venire in mente Benjamin, con questo agire agire agire. Rileggo la sua tensione alla guerriglia culturale, il sacro fare, il sacro dire, la convinzione, sempre, anche quella dell'incertezza: una forma complessa di onestà. Che tutto sia un po' musica (e che ultimamente la musica sia un po' dappertutto) spero di non pensarla solo io; la musica – possiamo dirlo ora che le divisioni tra le sue supposte nature 'colta' e 'non colta' non vanno più di moda – è l'arte più popolare di tutte e questo è un dato di fatto e di mercato. La riproduzione tecnica, cambiando gli approcci alla fruizione, ha rivoluzionato il concetto di élite; occorre adesso soffermarsi sui cambiamenti avvenuti dall'altra parte, quella della produzione e soprattutto della composizione. Un compositore contemporaneo non può ignorare la rivoluzione epocale che è stato l'avvento del supporto fonografico: il disco è una tecnica, poi materia sonora, quindi memoria, poi archivio, e infine vocabolo musicale. Il giradischi, o il lettore CD, è adesso uno strumento, come nuovi strumenti sono i software di gestione e produzione del suono. La musica ha cambiato e sta cambiando fisionomia, ha bisogno di nuovi spazi e ha bisogno di digerire a tutti i livelli la possibilità di nuove relazioni interne. Ecco che un gruppo di 'ricerca' come ci toccherebbe chiamare i TIMET, ha come prima necessità la riflessione critica e costante sul proprio fare musica, e come metodo la continua messa in discussione della propria sintesi linguistica in relazione con i suoi contesti. Non si possono disattendere le responsabilità che un'arte contemporanea così popolare ha il diritto e il dovere di arrogarsi; non è onesto liquidare dalla nicchia un confronto necessario alla sopravvivenza stessa del valore musicale. Le relazioni tra i singoli elementi della musica tutta (reti di collegamenti mutanti tra cose, concetti e persone: dai musicisti, alla partiture, ai suoni, alle interpretazioni), le relazioni tra il linguaggio musicale e gli altri linguaggi, le trasformazioni continue di queste stesse relazioni de-

* Letizia Renzini, cantante, videoartista e giornalista; Mirio Cosottini, filosofo del linguaggio e trombettista; Paolo Frasconi, esperto di AI; Lorenzo Brusci, (meta)compositore e sound designer, fondatore di TimetMontevarchi 1993.

vono essere comunicate, rese evidenti o evocate per osmosi da un'arte necessaria, urgentemente creativa, cerebralmente vibrante. Carne capitale!

M.C.: sempre in cerca di cibo... la ricerca musicale a metà degli anni 50 ha già frammentato e ricomposto ogni vocabolo musicale reso conoscibile: le esperienze del serialismo integrale si esauriscono progressivamente, i risultati compositivi sono simili e c'è troppa difficoltà esecutiva. Si inizia quindi a guardare al fattore individuale (l'esecutore) e al fattore casuale (l'alea), inserendoli come variabili di partitura, rendendola sempre più 'aperta'. Nascono così le notazioni non convenzionali: le partiture cambiano aspetto, introducono segni nuovi, prevedono ampi momenti di improvvisazione. Le attenzioni precedentemente riversate solo sulla scrittura e sul progetto compositivo si spostano ora sull'esecutore, e sull'*hic et nunc* dell'esecuzione. Le partiture di Timet ri-comprendono tutta la tradizione esecutiva marcatamente improvvisativa che nasce a metà degli anni 50 e arriva fino ai giorni nostri, adottando simbologie codificate (coreografie, pittura, logica matematica), o di nuova invenzione per il controllo contestuale dell'improvvisazione. Così, la demarcazione fra improvvisazione e composizione elementare si dissolve, i musicisti si muovono all'interno di un'architettura formale non-lineare, ovvero dentro un insieme di regole che stabiliscono percorsi possibili e alternativi di sviluppo musicale.

L.B.: In proposito, immaginate uno o più conduttori di esecuzione, capaci in tempo reale di richiedere con segni musicali - istruzioni - una specifica forma esecutiva ad un musicista, e poi un'altra ad un altro, e così via; immaginate che le istruzioni possano essere veloci e ampie, tanto da liberare la capacità improvvisativa dell'esecutore, dentro un solido ambiente musicale predefinito: suonare hard bop in continua oscillazione di velocità, è un'istruzione che libera e informa il musicista, tenendolo dentro la logica (meta)compositiva del conduttore. L'opera è aperta, mantenendo la propria identità in ogni singola interpretazione: la molteplicità delle esecuzioni è potenzialmente in rete. La non-linearità Timet nasce nei primi anni 90 da una precisa riflessione sull'arte del montaggio di campioni: parti d'opera, gestiti e manipolati elettronicamente, la cui possibilità di relazione non è riferibile a regole armoniche tradizionali. Stati quindi altamente permutabili e inesperti; campioni puri o rieditati, resi elementi, note complesse, di flussi neo-meta-compositivi...

P.F.: Il contributo dei calcolatori nella fase compositiva è certamente sostanziale ma l'intelligenza dell'intera architettura sonora rimane profondamente umana. Se intendiamo la composizione come sottrazione e negazione sistematica di ridondanze espressive, allora esistono ancora enormi spazi inesplorati, soprattutto quando uno dei ruoli dominanti viene assunto, non più inaspettatamente, dalla quantità dei dati e dall'esplosione esponenziale di materia ottenibile tramite alterazioni e microframmentazioni. D'altra parte, il potere degli attuali strumenti computazionali aiuta solo per l'archiviazione, la trasformazione, l'organizzazione, l'esecuzione, ma non consente in alcun modo interazioni sistematiche su vasta scala, ricerche analogiche su banche dati, scoperte automatiche, discriminazione dei materiali di interesse e riduzione automatica di ridondanze, anche se i metodi di *information retrieval* hanno progredito in modo significativo sui domini testuali e ipertestuali. Probabilmente, quando lo stato dell'arte in questi settori progredirà ulteriormente, l'attuale ricerca sonora di Timet dovrà cambiare profondamente.

L.B.: La materia della discriminazione di cui parla Paolo è l'esperienza mentale che abbandona le tradizionali logiche musicali a favore di relazioni tra porzioni di brano, esecuzioni elementari di strumento e rumori: il comportamento dei dj nel tempo reale della selezione di brano; gli improvvisatori, nelle loro scelte d'interazione; la (meta)composizione di aggregati, nelle poche ma significative esperienze discografiche, (da John Oswald a Dj Shadow): sono queste le esperienze che - una volta quantificate (metabolizzate) e automatizzate - potranno liberare una vocazione ineludibile dell'ontologia musicale: la sua abitabilità integrale, verso un controllo popular-compositivo-abitativo del suono. Popular significa prioritariamente una diffusa volontà di far coincidere in una sola azione genesi e fruizione dei simboli linguistici che rappresentano la vita. Timet adotta la prospettiva popular nella sua accezione di appropriazione radicale della storia musicale, senza reverenza o necessità se non l'estetica del contesto della composizione. Immaginate di vivere in un mondo Eno con irruzioni bachiane piuttosto che in un veloce flusso Mozart, fluidificante in foglie di swing ellingtoniano, potendo scegliere di volta in volta il momento e la rilevanza delle loro presenze, controllandone la densità nell'ambiente della propria esperienza abitativa. Questo è il nostro contributo alla contemporaneità radicale: analogamente al design industriale, la popular music è di veloce consumo, uti-

lizza elementi estetici diffusi, facilmente riconoscibili, attentamente ripetuti e incorniciati in raffinate operazioni di vendita. E la forma più esposta del bello in musica, a suo modo racconta di una forma d'arte applicata, che può divenire un filtro o meglio un'interfaccia tra la complessa rete dei riferimenti della ricerca, della storia musicale, e il mondo non specialistico, in corsa, che ascolta per ricordare o abbracciare un amore... E quel che è più importante, molte professionalità nascono dalle ceneri germinali di quella sparsa emancipazione chiamata popular music. Il paradigma semplificativo del pop viene salvato-assunto da Timet perché consente l'abitabilità e la manipolabilità coraggiosa del linguaggio musicale nel suo insieme. Popular quindi come liberalizzazione della storia della tecnica, in un fine sintetico: un modello per un'architettura immateriale, fatta di suono come nuova ecologia dello spazio; per un'architettura non aggressiva, facilmente ridisegnabile, reversibile, portatrice d'informazione alterabile e riadattabile secondo logiche vitali continuamente aperte.

I BAMBINI E LA MUSICA CONTEMPORANEA

ANNA RITA ADESSI

I bambini e John Cage

ASCOLTO: registrazione contenuta in un'audiocassetta allegata al volume di Monique Frapat (1990).

Una bambina di 5 anni, con due barattoli di vetro nelle mani: cosa sentiamo? Cosa sta facendo la bambina? Quali gesti utilizza per manipolare i suoni delle biglie? Perché? Qual è la finalità della sua condotta? Sentiamo suoni strofinati più o meno velocemente, ruvidi o lisci, cupi o chiari, lunghi e corti; immaginiamo la bambina che strofina i due barattoli, con movimento circolare o a scatti come se volesse lanciarli, li percuote uno sull'altro, con tocco leggero, più pesante, con minore o maggiore energia. La bambina sta esplorando i due barattoli, li scopre, li conosce.

VIDEO: frammento estratto da *John Cage e i bambini* (Martinengo 1988).

Nel video Cage compie una performance davanti a bambini della scuola materna, in un salone della scuola. Osserviamo i gesti, le azioni compiute da Cage, con quali oggetti, e quali suoni produce. Strofina per circa cinque minuti una sedia sul pavimento ricoperto di un strato plastificato: la trascina lentamente, velocemente, rallenta, accelera, su una gamba, su due gambe, su quattro gambe, sullo schienale, aumentando e diminuendo l'energia e la pressione, si ferma, ricomincia, ascolta attentamente i suoni, cambia l'inclinazione della sedia per ottenere suoni diversi e segue con lo sguardo i propri gesti. I suoni prodotti sono deboli, lunghi, lisci, legati, striduli ma anche opachi e cambiano secondo il gesto, l'energia utilizzata, la direzione, la velocità. I bambini ascoltano, sono stupiti, sembrano interessati, incuriositi ma sicuramente non scandalizzati. Inizialmente sono muti, silenziosi, poi qualcuno cerca di stabilire un contatto e di interagire con il nuovo personaggio: dicono qualcosa, salutano, fanno un po' di rumore. Le maestre reagiscono a questi tentativi azzittendo i bambini: Cage invece continua con la performance, come se la reazione dei bambini fosse prevista dall'evento sonoro che si sta svolgendo. Infine si ferma e saluta: Good morning! I bambini rispondono con saluti vari. Solo dopo alcuni secondi qualcuno

inizia a battere le mani (le maestre?): sembra che l'evento non sia stato vissuto secondo il codice dell'ascolto-concerto, ma con sincera curiosità, come qualcosa da conoscere-osservare-esplorare.

VIDEO: frammento estratto da *Bambini, scuola, suoni e musica* di Sergio Liberovici.

Una scuola materna: bambini di 4 anni percorrono un "tunnel" pieno di oggetti: osserviamo i gesti e le azioni compiute dai bambini, con quali oggetti, e quali suoni producono. I bambini percorrono il percorso da soli o in coppia; lungo il percorso toccano con le mani i piedi il corpo gli oggetti e i diversi materiali che incontrano: legno, metallo, palloncini gonfi d'aria, acqua, carta. Strofinano, percuotono, lasciano cadere i sassi nell'acqua, v'infilano i piedi e li agitano, sgonfiano i palloncini, soffiano nei tubi, strappano la carta con un gesto liberatorio; ascoltano i suoni prodotti; osservano il silenzio dove i materiali sono assenti; osservano i loro gesti e quelli dei compagni; ascoltano i suoni prodotti. Producono sequenze di suoni. Ripetono l'operazione, e la ripetizione non sembra diminuire il piacere e il divertimento.

L'osservazione di questi tre eventi permette di riflettere su alcuni aspetti condivisi da bambini e adulti nelle loro esperienze musicali e quindi su alcune linee che sembrano avvicinare la pedagogia musicale alle poetiche ed esperienze della musica contemporanea.

Gesti, suoni, forme, oggetti, performance, happening

Un'area comune ai prodotti musicali dei bambini e alla composizione degli adulti, sembra risiedere nelle cosiddette attività senso-motorie, così definite dagli psicologi perché relative alle esperienze che il bambino fa della realtà e di se stesso attraverso il movimento e le proprie capacità sensoriali (tattili, olfattive, uditive, ecc.).

Jean Piaget, padre del pensiero epistemologico-genetico, ha ipotizzato che fino a un anno e mezzo/2 anni le modalità con le quali il bambino si confronta e conosce la realtà circostante, sviluppando il proprio pensiero, siano fundamentalmente legate al proprio corpo: egli conosce gli oggetti che lo circondano toccandoli, manipolandoli, portandoli alla bocca, battendoli, agitandoli, strofinandoli, grattandoli, compiendo cioè una serie di gesti-azioni e di approcci sensoriali che sembrano avere come finalità principale quella che Piaget appunto descrive come *condotta* senso-moto-

ria¹. Di questa manipolazione che il bambino fa del mondo fa parte anche il suono e la realtà acustica che lo circonda: la propria voce e quella della mamma o delle persone che lo circondano, i suoni del proprio corpo, degli oggetti manipolati e di tutto ciò che egli incontra nella sua progressiva conoscenza della realtà. L'attività di esplorazione e di manipolazione, e il contatto fisico con gli oggetti che queste modalità di conoscenza richiedono, continuano ad esistere anche negli anni successivi, quando cioè il bambino comincia a sviluppare quelle capacità simboliche prima e operatorie poi, che gli permetteranno di manipolare la realtà per conoscerla ma anche di rappresentarsi gli oggetti di questa realtà in loro assenza. Le produzioni sonoro-musicali dei bambini, di origine senso-motoria, sono caratterizzate dal piacere della manipolazione-esplorazione degli oggetti e degli oggetti-suono: pensate agli "esercizi" vocali che i bambini iniziano a produrre già nei primi giorni di vita, vere e proprie esplorazioni delle energie fisiche, del piacere e delle emozioni causate dalle distensioni che seguono le tensioni delle corde vocali e della respirazione².

Sembrerebbe, dunque, che i bambini osservati e Cage abbiano utilizzato la stessa condotta senso-motoria: la finalità e la motivazione profonda del loro comportamento risiederebbero, cioè, nel piacere di manipolare gli oggetti e i suoni, di rapportarsi a questi oggetti-suoni in maniera immediata attraverso il proprio corpo e le capacità sensoriali. Possiamo osservare che essi hanno in comune l'esplorazione del suono in quanto oggetto importante di per sé; l'interesse non sembra rivolto alla compiutezza di un prodotto musicale finito, ma al processo e all'azione compiuti, per cui i suoni prodotti sono spesso dovuti alla casualità dell'evento, della situazione e degli oggetti stessi; il gesto acquista un'importanza particolare in quanto produttore di suono e in quanto ponte tra il

¹ Il termine "condotta" è la traduzione del francese "conduite". Il termine è stato usato per la prima volta nella sua accezione psicologica da P. Janet (1859-1947) per definire le azioni di origine mentale nell'intento di distinguerle da quelle azioni "visibili" definite con il termine di "comportamento". Vi è quindi una corrente psicologica, detta per l'appunto "psychologie de la conduite", che studia le dinamiche psichiche delle azioni, contrapposta al "comportamentismo" che studia le azioni in quanto osservabili dall'esterno. Cfr. in particolare Piaget 1979 e Piaget-Inhelder 1970.

² L'importanza della fase prenatale e dei primi mesi di vita sulla musicalità del bambino è oggi uno degli argomenti più trattati nel dibattito scientifico: cfr., Deliège-Sloboda 1995, il numero speciale della rivista *Musicae Scientiae* del 1999-2000, dedicato all'argomento (AA.VV. 1999-2000), Tafuri-Villa 2000.

proprio corpo e la realtà esterna; la musica viene vissuta e prodotta come evento nel quale essa non viene separata dalle altre possibilità espressive.

Ritroviamo in questi percorsi comuni, delle similarità con la poetica cageana che vale la pena ricordare: il suono come oggetto, percepito come entità oggettiva, secondo le sue qualità, indipendentemente dai procedimenti compositivi che lo organizzano: compito del compositore è "scoprire i mezzi che consentono ai suoni di essere se stessi, anziché veicoli di teorie umane"³; i procedimenti "aleatori" e l'indeterminazione dei mezzi esecutivi e della notazione, attraverso i quali Cage svincola i suoni; l'uso di oggetti quotidiani per produrre musica, secondo le tendenze della *pop-art*; il gesto che acquista particolare rilievo operativo e concettuale, sia nell'esaltazione della gestualità produttrice di suoni, sia nella gestualità da compiersi prima, durante e dopo l'emissione sonora, sulla scia dell'*action painting*; l'esecuzione musicale vissuta come evento, dove l'esperienza musicale non è separata dalle altre, quella teatrale, visiva, corporea, ecc.

Le scritture

Troviamo altre tracce della condotta senso-motoria nei modi di scrivere la musica, sia nelle scritture non tradizionali, sia in quelle dei bambini. Prendiamo per esempio, una delle combinazioni dei lucidi di *Fontana Mix* (1958) di John Cage e il grafico di Matteo, 3 anni, scrittura spontanea per i suoni del temporale. Entrambi si presentano come sistemi simbolici basati su un rapporto isomorfo fra il suono e il segno, che passa attraverso le qualità sensoriali e percettive del suono e attraverso l'immagine del gesto e del movimento produttori di suono. La partitura di *Fontana Mix*, come è noto, è formata da una serie di lucidi contenenti punti sparsi o linee curve più o meno continue, una griglia e una linea retta, lucidi che l'esecutore può sovrapporre ed eseguire in diversa maniera. Ne *I suoni del temporale*, Matteo sembra attratto dalla fisicità del suono, dai suoi aspetti visivi, sensoriali, motori: il movimento del lampo (linea spezzata e irregolare), le goccioline dell'acqua sui vetri (i suoni della pioggia).

³ Dall'intervento di Cage al congresso della *Music Teachers National Association* di Chicago nel 1957 (Cage 1971).

In queste scritture "spontanee" vi è quindi un'altra radice comune ad alcuni modi contemporanei dello scrivere musica e le scritture spontanee infantili. Se da una parte troviamo le motivazioni estetiche e culturali che hanno spinto molti compositori ad utilizzare scritture non tradizionali, come grafici, legende, diagrammi, ecc. fino alle partiture di poesia sonora⁴, e che con una sintesi ambiziosa, possiamo azzardare vadano da una nuova concezione del suono e della musica (dalle esperienze di Varèse, alla *musique concrète*, all'indeterminazione aleatoria, alle molteplici esperienze della cosiddetta musica sperimentale d'avanguardia; e da Webern a Nono, da Scelsi a Sciarrino), allo sviluppo tecnologico che ha permesso di studiare il suono nella sua complessità fenomenologia (come p. e. avviene, in maniera esemplare, nei compositori di musica spettrale: cfr. Dufourt 1997), dall'altra troviamo i processi di sviluppo e di apprendimento che coinvolgono il bambino nelle sue diverse età, e i problemi pedagogici e didattici che da questi processi derivano. Il passaggio dal segno sonoro al segno scritto richiede, infatti, processi analitico-percettivi molto profondi e complessi, che il bambino svolge in maniera più o meno intuitiva, ma che affinano la sue capacità di mettersi in relazione con l'ambiente sonoro che lo circonda. L'uso delle scritture spontanee, in ambito didattico, quindi, non ha solo valore di obiettivo (imparare a scrivere la musica) ma anche quello di stimolare la percezione, l'ascolto, la produzione, la creatività: in poche parole l'intelligenza musicale (Addressi 1999, Bartolini 1999).

D'altro canto, sono proprio le condizioni estetiche, tecnologiche e storiche, determinatesi negli ultimi trent'anni circa del Novecento, che forniscono, a noi adulti, gli strumenti epistemologici e tecnici per poter scoprire nei disegni dei bambini "ciò che il bambino *sa* del suono"⁵: cos'altro scopriremo, nei bambini, che ora i nostri occhi non vedono, quando nuove forme di pensiero e di arte e nuove tecnologie ce ne daranno gli strumenti?

⁴ Cfr. D. Lombardi 1980; ricordiamo la problematica riflessione che negli anni Sessanta e Settanta ha avuto luogo su questo argomento e il forte impulso che a questo dibattito fu dato in Italia e all'estero dalla mostra itinerante "Musica e segno", organizzata da Sylvano Bussotti e Giuseppe Chiari nel 1961.

⁵ Piaget-Inhelder, con riferimento a G.-H. Luquet (1969), scrivono che il bambino «comincia col disegnare ciò che *sa* di un personaggio o di un oggetto prima d'esprimere graficamente ciò che vede del medesimo» (1970, p. 61).

Senso-motorio, simbolico, di regole: il gioco

La psicologia piagetiana ha dato un grosso contributo alla sperimentazione didattica degli anni Settanta e ancora oggi, mentre alcuni presupposti epistemologici sono stati messi in crisi da nuove teorie, ne restano funzionali e aderenti alla realtà alcuni nuclei fondamentali. Ciò vale in modo particolare per la pedagogia musicale: sembrerebbe infatti che gli educatori musicali abbiano saputo estrarre dalle categorie piagetiane gli elementi meno statici, più autonomi da una concezione cognitivista dello sviluppo, forse per la necessità di trovare delle linee guida che permettessero di capire lo sviluppo psicologico del bambino e allo stesso tempo di mettersi in relazione con una "disciplina" come la musica, sfuggente e sconfinata non appena si sia riposto il pentagramma nel cassetto.

Mi riferisco ai concetti di *condotta*, di *attività espressiva* e di *gioco senso-motorio, simbolico e di regole*. Il termine *condotta*, utilizzato da Piaget come comportamento motivato e guidato da una finalità da raggiungere, è stato formalizzato in ambito pedagogico e musicologico da François Delalande per sviluppare una sistematica riflessione che lo ha portato a stabilire un parallelismo fra il gioco del bambino e quello del musicista. Procedendo quindi dalle teorie di Piaget, Delalande ha individuato tre condotte musicali principali: la *condotta* senso-motoria, che si manifesterebbe dai primi anni di vita, caratterizzata dalla prevalenza della sensorialità e dall'esplorazione fine a se stessa; la *condotta* simbolica, motivata nel bambino dallo sviluppo del pensiero simbolico (ca 1 anno e mezzo), che si manifesterebbe soprattutto nel gioco del "facciamo finta di"; la *condotta* di regole (6/7 anni), basata sul piacere che il bambino prova nell'inventare lui stesso le regole del gioco, nel condividerle con gli altri e nel rispettarle. Queste tre condotte, secondo Delalande, non appartengono solo al bambino, ma hanno un carattere universale e le ritroviamo anche nel compositore e nell'interprete adulto (Delalande 1993).

Tale prospettiva potrebbe spiegarci il motivo dell'accostamento Cage/sedia, bambina/barattolo: gli elementi che uniscono le due coppie scorrono principalmente sul filo della sensorialità, del gioco senso-motorio, dell'esplorazione, della ricerca di una gestualità, della forma dell'oggetto, della sua materia, cioè dalla *condotta* senso-motoria.

Un altro esempio per rendere chiaro questo rapporto: una lezione-concerto rivolta a bambini di 5 anni, con in programma

Copertina
bambino
a pancia
coperta
mezz
in
stato

Froissement d'ales, una composizione di Michaël Levinas⁶.

La lezione si svolge in un ampio auditorium. I bambini sono seduti in semicerchio, di fronte all'operatore che condurrà l'incontro. Tutti hanno una bottiglia di plastica vuota, priva di tappo. L'operatore, senza parlare, comincia a produrre gesti/soni con la bottiglia: tamburella con le dita sul fondo, vi soffia dentro con energia o dolcemente, a scatti o con lunghe espirazioni, con differenti sfumature espressive e sonore; canticchia qualcosa o fischia dentro la bottiglia, la batte sul palmo della mano, contro un pugno, vi strofina i polpastrelli, la agita, la lancia a terra o in aria. I bambini provano anche loro: inizia una specie di dialogo sonoro fatto di gesti-suono, proposte/risposte, imitazioni e piccole varianti, colte e rilanciate alternativamente dal conduttore e dai bambini. Ad un certo punto, l'intervento di un narratore dà inizio alla fase simbolica e narrativa del "facciamo finta di": «C'era una volta un uccellino...». Entra in scena la flautista-uccellino che esegue *Froissement d'ales* insieme ai bambini i quali, nella loro nuova veste drammatica di uccellini, ri-compongono il testo di Levinas, inseguendo la storia dell'uccellino che resta imprigionato, sbatte le ali, si lamenta, poi fugge via, eseguendone i gesti-suono sulla bottiglia, con la voce e il corpo, sotto la guida del conduttore: lo staccato su una nota diventa le mani percosse sulle cosce, il breve glissato un leggero lamento vocale discendente, lo staccato di lingua le dita percosse sul fondo della bottiglia, ecc.

L'incontro era stato preparato con molta cura, benché l'improvvisazione ne fosse il nucleo essenziale, attraverso l'analisi della partitura di Levinas (segmentazione del brano in base ai gesti-suono del flautista), l'invenzione del racconto, l'individuazione dei materiali e dei gesti-suono con le bottiglie, la voce ed il corpo, l'elaborazione di una nuova partitura-canovaccio abbastanza elastica da permettere a tutti gli esecutori (flautista, conduttore, narratore e bambini) di intervenire. Alla base di questa preparazione, dunque, dei principi pedagogici ed estetici: il gioco (senso-motorio e simbolico) come metodo di apprendimento, la musica come linguaggio espressivo, un concetto di musica e di musicalità allargato verso il gesto-suono e la trama narrativa e simbolica. Troviamo in quest'esperienza le tre condotte piagetiane, in particolare quella simbolica, fondamentale per la fascia di età dei bambini coinvolti: la storia dell'uccellino non è proposta per solle-

⁶ La lezione concerto è stata svolta nell'Auditorium dell'Istituto Musicale "Orazio Vecchi" di Modena, a. s. 1999-2000, nell'ambito del corso di Pedagogia musicale, in collaborazione con il corso di Flauto.

ticare superficialmente l'attenzione dei bambini. Al contrario: significava "essere l'uccellino", significava rendere quel suono, di quel flauto, un "essere vivente", con una sua storia, una personalità, con delle qualità fisiche, emotive, visive, sonore. Passiamo a questo punto al secondo concetto: l'attività espressiva.

Baroni (1978, p. 18-23) racconta una cosa molto interessante e significativa: all'inizio delle esperienze che condussero il gruppo "Intermusica" nelle scuole di Bologna, uno dei problemi più grossi da risolvere fu quello di rispondere alla domanda che i bambini sembravano porre implicitamente con i loro comportamenti, collaborativi sì, ma svolti con lo stesso spirito concesso «a chi gli avesse chiesto di parlare di Garibaldi o di recitare la tabellina!» (p. 19). La domanda implicita era: «A cosa serve fare musica?». Domanda di fondo, che non solo vanificava ogni possibile risposta retorica o ministeriale sul piacere del bello e sull'elevazione degli animi, ma che richiedeva anche l'andare oltre i presupposti pedagogici innovativi e frutto di lunghe riflessioni e letture, basati sulla musica concepita come strumento di sviluppo della creatività, che il gruppo si era posto. Una domanda, in altre parole, che poneva in primo piano le esigenze dei bambini e non più quelle dei musicisti. «Se una risposta si poteva dare, scrive Baroni, essa doveva implicare dunque l'abbandono di un punto di vista puramente musicale e l'assunzione di una prospettiva più ampia in cui la musica fosse vista nel contesto generale delle attività espressive» (p. 21). Questo significava accettare che un'attività musicale non fosse scissa dalle attività espressive di altro genere: drammatiche, grafiche, pittoriche, ecc. Secondo questa prospettiva, l'*attività espressiva* troverebbe nel gioco simbolico il momento di massima manifestazione. Secondo Piaget, infatti, nel gioco simbolico i processi di "assimilazione" prevalgono, il bambino (così come l'adulto) si appropria della realtà, rielaborandola in base alle proprie spinte pulsionali interiori, e utilizzandola per dare espressione, ma anche forma, alla propria identità: la realtà viene sottomessa alle esigenze dell'io.

Ritorniamo alla lezione-concerto: la narrazione come contenitore del gioco simbolico e quindi dell'attività espressiva; soffiare, tamburellare, pizzicare... la ricerca senso-motoria, il piacere dell'esercizio fine a se stesso, del gesto ripetuto, quasi infinitamente, perché la ripetizione procura piacere, soddisfacimento; infine, il dialogo fatto di suoni, spontaneo, senza la guida del conduttore, tra il flauto che pone una domanda con l'intervallo discendente di terza minore, e i bambini che improvvisano e rispondono con la

propria voce, in tono canzonatorio, imitando lo stesso intervallo: ah-ah!: il gioco di regole, il codice trovato, la comunicazione, l'alterità.

La musica degli adulti e quella dei bambini: perché le interferenze?

Obiettivo di questo articolo è quello di mettere in relazione composizione e infanzia, di osservare somiglianze e differenze. Ma perché queste somiglianze, queste interferenze? Lo studio dei processi cognitivi sottesi ai processi compositivi, negli adulti così come nei bambini, potrebbe dare delle risposte a questa domanda⁷: una risposta più generale, però, che non riguarda solo i casi che sono stati finora illustrati. L'obiettivo dell'articolo, infatti, non è quello di dare un fondamento cognitivo agli stili di alcune forme musicali contemporanee, né quello di trovare la naturale condizione estetica nella musicalità del bambino. Partendo dal presupposto che ciascun'epoca storica ha non solo dei modi caratteristici di esprimersi con i suoni (gli stili musicali) ma anche dei modi altrettanto caratteristici di "pensare" l'infanzia, forse una spiegazione alla nostra domanda potrebbe stare in un'altra domanda: quanto, le condizioni estetiche, storiche, scientifiche e tecnologiche, che hanno dato vita ad alcune forme di espressione musicale contemporanee, hanno inciso anche sul modo di interpretare la musicalità del bambino?

La domanda è ambiziosa, ma affascinante: un'"archeologia del sapere" artistico e pedagogico dei nostri tempi. Tenteremo solo di suggerire qualche sintetica risposta, pragmatica, in relazione alla situazione italiana.

1. Condizione storico/sociale: tra gli anni Sessanta e Settanta assistiamo ad un crescendo dell'osmosi fra la ricerca musicale e la sperimentazione didattica, frutto anche del decentramento amministrativo, che apre le porte alla sperimentazione educativa (anche musicale) nelle scuole, nei centri di quartiere, nelle biblioteche, nelle città come nei piccolissimi centri; frutto anche delle rivoluzioni e trasformazioni sociali in atto in quegli anni, della

⁷ Su questo argomento la ricerca è piuttosto recente: per gli adulti cfr. Baroni 1999, Krumhansl 1999; per i bambini cfr. Mialaret 1997, e il saggio didattico di Barontini-Bartolini 2000.

nascita dei movimenti studenteschi.⁸ Tale situazione metterà a contatto diretto musicisti ed educatori, permettendo un'osmosi profonda fra pensiero estetico e pensiero educativo. Alcuni compositori si dedicheranno professionalmente ai problemi della pedagogia musicale: Boris Porena, John Paynter, Giovanni Piazza, Sergio Liberovici, così come faranno alcuni musicologi, Mario Baroni, Gino Stefani.

2. Le scienze cognitive: in ambito pedagogico, lo sviluppo della psicologia cognitivista ha permesso di individuare procedure e metodi estremamente sofisticati che nell'ambito musicale hanno condotto la pratica didattica da un atteggiamento educativo globalizzante e storicistico ad un approccio strutturalistico, che permetteva di distinguere i contenuti da attività, obiettivi, metodi, materiali, spazi, tempi, ecc. ecc. L'insegnamento della musica accoglierà concetti "nuovi", trasversali alle singole discipline, perché centrati non più sulla disciplina ma sul bambino, nelle sue tre sfere ritenute fondamentali della cognizione, dell'affettività e della socialità. Troveremo nei libri di educazione musicale non più solo note, pentagrammi, scale, date di nascita e di morte ed esaltazione incondizionata delle qualità estetiche di alcune opere⁹, ma l'elaborazione, secondo schemi che la pedagogia generale andava elaborando, di *progetti* e di *programmazioni* che ponendo come punto di partenza i contesti e i bisogni dei bambini, e con strategie metodologiche anche molto differenti, lavoreranno non più solo sulla trasmissione di un sapere musicale culturalizzato, ma sulla ricerca e sul *problem solving*, non più solo sui contenuti ma sui processi e sulle strutture del pensiero (attività di raggruppamento, classificazione, esplorazione, riconoscimento, memorizzazione). Il volume di Maurizio Della Casa (1985), per esempio, è senz'altro uno dei più rappresentativi dell'influenza dello strutturalismo linguistico sulla pedagogia musicale. Ma la stessa "matrice" culturale sperimentale, di origine strutturalista e cognitivista, è presente nella maggior parte dei testi pubblicati, anche in quelli meno "tecnologici", che già da allora propendevano per una visione anti-strutturalistica dell'educazione, più sensibile alla sfera affettiva e relazionale: vedi per esempio i testi di Porena (1975), Stefani (1977), Baroni (1978), Dalmonte-Jacoboni (1978), Tafuri (1980), per rimanere in Italia. Un atteggiamento

⁸ Sulle interferenze fra politica e musica nelle scuole e nelle università, è esemplificativo il quadro tracciato in Fabbri 2001.

⁹ Per una storia dei libri di testo di educazione musicale cfr. Deriu 1994.

Le sperimentazioni musicali compositiva
e altrettanto legate alla sperimentazione
musicale vocale

sperimentale riconoscibile nell'atteggiamento creativo e inventivo, ricercato sia nell'atto educativo, curioso di trovare nuove strategie sempre più rispondenti alla complessa realtà cognitiva, affettiva e sociale del bambino che le recenti ricerche rivelavano, sia negli obiettivi da raggiungere: lo studio della musica non più solo come esecuzione/interpretazione di un repertorio già dato, ma come "attività espressiva" e creativa.

È proprio su questo terreno che, come abbiamo visto, sono state avanzate alcune ipotesi di parallelismo tra il musicista e il bambino. Un atteggiamento sperimentale, quindi, che ritroviamo anche in molta musica contemporanea, in quella dialettica, che diventerà sempre più emergente negli anni successivi fino ad oggi, tra strutturalismo e anti-strutturalismo: emblematica, a questo proposito, l'amicizia e la corrispondenza fra Cage e Boulez (Boulez-Cage 1991), tra l'indeterminatezza aleatoria e l'organicismismo strutturalistico. D'altra parte, sarà proprio lo sviluppo delle scienze cognitive a dare un forte impulso alla centralità che il suono, in quanto tale, acquisterà nell'estetica contemporanea, grazie anche ai risultati che la ricerca tecnologica, informatica e psicologica ottenevano (Dufourt 1997, Battier 2001, Zanarini in corso di stampa).

3. Un nuovo concetto di musica (e di suono), infatti, è alla base sia della sperimentazione musicale compositiva, sia della sperimentazione musicale didattica alla quale abbiamo fatto riferimento. Un concetto di musica che pone in una condizione centrale il suono e i modelli compositivi aperti, non grammaticalmente codificati da leggi predeterminate. Nel 1978 Baroni dedica metà del suo libro sulle attività espressive nella scuola a "i problemi del suono", discutendo i limiti del concetto di nota, base del pensiero musicale "tradizionale", e presentando l'analisi del suono condotta in fisica da Pierre Schaeffer e Abraham Moles, una revisione sistematica della teoria musicale tradizionale. Una concezione estetica veniva così in aiuto al problema pedagogico di trovare le strategie e i contenuti didattici appropriati a una nuova concezione dell'educazione e dell'insegnamento, basata sulla *creatività* e sulle *attitudini espressive* del bambino: «la percezione del sonoro, inteso come fenomeno acustico complesso da penetrare e da ricostruire, la comprensione delle strutture, intese come reti di rapporti fra elementi sonori e la subordinazione di suoni e strutture alla loro funzione di linguaggio simbolico» (Baroni 1997, p. 116).

Interferenza^u fra musicalità dei bambini
e le forme e gli stili della
musica contemporanea

**Per una didattica della creatività ma anche dello stupore:
dall'atto cognitivo all'esperienza estetica**

Abbiamo finora illustrato alcuni elementi di interferenza fra la musicalità dei bambini e alcune forme e stili della musica contemporanea, cercando di suggerire qualche spiegazione di tipo storico-sociale, cognitivo, estetico e pedagogico. Spiegazioni che al tempo stesso rendono conto dell'autonomia di strumenti, contenuti e finalità della pedagogia rispetto alla produzione musicale. Abbiamo anche insinuato l'idea che le interferenze osservate non siano solo nelle cose in sé (non se ne esclude tuttavia la possibilità), ma negli strumenti e nelle forme di sapere che la nostra cultura possiede e quindi nel modo attraverso il quale noi adulti interpretiamo la musicalità dei bambini.

Un quadro senz'altro parziale, perché sono stati presi in considerazione solo alcuni stili musicali, alcuni autori, e di questi solo quegli aspetti che appaiono più vicini alle proposte pedagogiche presentate, e solo alcune proposte pedagogiche, soprattutto italiane, e solo per una particolare fascia d'età. Quadro parziale soprattutto perché si è voluto mettere in evidenza quegli aspetti che ancora oggi, dopo ben 20/30/40 anni dalle esperienze raccontate, danno all'educatore (a chi scrive, per esempio) strumenti pedagogici e didattici funzionali: non perché questi risolvano tutti i problemi ma, al contrario, perché sono ancora in grado di crearne dei nuovi, di metterci continuamente nella condizione di ricerca, di sperimentazione, di scoperta, di adattamento ai nuovi contesti, ai nuovi "paesaggi sonori" che vanno creandosi.

Proviamo a suggerire, quindi, quattro punti di riflessione che nascono dall'osservazione dei cambiamenti più evidenti subentrati nella vita musicale dei bambini e nel pensiero pedagogico di oggi: le nuove tecnologie, gli studi sulla percezione, l'intertestualità, la modularità, la *media education*, la narratività.

1. Produzione musicale, nuovi linguaggi e nuove tecnologie. La pedagogia, benché disciplina autonoma, deve farsi interrogare dalla musica, dai problemi che essa pone a chi la fa, la ascolta. Abbiamo già visto come l'acquisizione di un concetto di musica "aperto" abbia proceduto di pari passo con l'acquisizione di un atteggiamento educativo sperimentale, sensibile alle motivazioni (condotte) profonde dei bambini. E allora, quali caratteri potrebbero essere indicati come i più pertinenti al «suono in cui viviamo» (Fabbri 1996) oggi? Sugeriamo alcune risposte: l'uso esteso di nuove tecnologie che permettono l'elaborazione e la sin-

tesi di suoni, strutture, oggetti musicali; la riconsiderazione di modelli percettivi nella tendenza a riconquistare un ascolto messo in crisi dagli sperimentalismi degli anni precedenti; l'uso di tecniche intertestuali, citazionistiche, di campionamento: dalle intertestualità di Berio, ai neo-romantici, alla contaminazione, alla plundermusic (Cutler 1994, Montecchi 1996 e 1997, Ramaut-Chevassus 1998, Addressi 2000a). Questi aspetti non sono del tutto nuovi, e ancora meno esauriscono le complessità stilistiche ed espressive delle musiche d'oggi (colte e non colte). Pur tuttavia, negli ultimi anni essi sono emersi in maniera sistematica e significativa, non solo nei luoghi più o meno deputati alla produzione e alla sperimentazione artistica e musicale (dai centri di ricerca, ai festival, alle riviste)¹⁰. Essi vanno ad invadere, in maniera trasversale ai generi, alle funzioni, ai contesti e alle pratiche, grazie anche alla potente incidenza dell'industria discografica sulla qualità del sound e quindi sulla qualità del consumo di massa e del "suono in cui viviamo", le categorie di ascolto tout court. Indubbiamente, infatti, si tratta di un fenomeno che riguarda non solo i compositori, di qualunque genere musicale, ma anche gli ascoltatori. Sarebbe interessante studiare come le abitudini di ascolto, gli stili di ascolto e la percezione, stiano rispondendo ad un paesaggio sonoro e musicale sempre più organizzato sul gioco e incroci di stili, generi, frammenti¹¹: le unità pertinenti e messe in gioco, le unità significative, parlanti, non sono più solo le note, e forse non è più neppure soltanto il suono, bensì i frammenti di stili o di altre opere, le citazioni, i frammenti campionati, gli oggetti materiali, come i vinili, ri-composti nei gesti ritmici dei DJ, le cui giustapposizioni fanno scattare sensi, diversi. Techno, DJ, ma anche sperimentazione d'avanguardia, proiettata fin dalla sua nascita oltre i confini dei generi. A confine tra il "paesaggio sonoro" di Murray Shafer (che oggi sta vivendo un ritorno di interesse: cfr. Mayr 2001) e "il suono in cui viviamo" di Fabbri (1996). Come questi fenomeni siano sempre più intrinsecamente allacciati ai sistemi di produzione e distribuzione internazionali, alla cosiddetta industria discografica, ma anche informatica e tecnologica, è un argomento da non dare per scontato, ed è tuttora

¹⁰ Cfr., per esempio, la rivista *Konsequenz*, e le attività ad essa collegate, o il Festival Internazionale di Musica *Angelica* di Bologna.

¹¹ Un approccio sperimentale in questo senso, anche se sul repertorio classico, è stato compiuto dalla psicologa statunitense Carol Krumhansl (1998), per verificare le analisi intertestuali di Agawu (1991). Di carattere, invece, analitico-sociologico, gli studi di Tagg (1994) e Middleton (1994, pp. 243-334).

oggetto di analisi e teorie (Frith 2001, Fabbri 1996, Middleton, 1994; cfr. anche Nattiez 2001, Parte terza, *L'economia e i mezzi di diffusione*). Il rapporto fra queste cose e i sistemi di valore ed estetici è anch'esso oggetto di riflessione (Baroni, in corso di stampa). La dialettica "puro/impuro" è stata eletta a statuto ontologico della musica stessa (Molino 2001), e la ritroviamo anche nella tradizione colta occidentale, in forme diverse e con risultati diversi: vedi per esempio da una parte l'eccentricità materica e linguistica di Heiner Goebbels o, dall'altra parte, le ultime opere di Tristan Murail, p.e. *L'Esprit des dunes* (1994), dove materiali ricavati dalle culture musicali della Mongolia e del Tibet vengono elaborati, senza alcuna intenzione esotica (tant'è vero che essi sfuggono ad un primo ascolto cosciente), attraverso antiche e nuove tecniche spettrali (cfr. Zanarini, in corso di stampa II). Proprio per le ultime opere di questo compositore, Michel Imberty (2001) ha ipotizzato l'avvento di una "nuova" discontinuità, di un tempo ritrovato, dopo la continuità del "tempo liscio" del serialismo, della musica spettrale e del minimalismo: «una vera discontinuità, scrive Murail, significa che non ci sia rapporto tra un evento A e un evento B. Invece, il mio maggiore desiderio è che il rapporto ci sia, anche se c'è una rottura percettiva, anche se questo rapporto si scopre a posteriori, senza un'aspettativa...» (Murail, in corso di stampa).

2. Problema cognitivo: nell'attuale dibattito, le nuove teorie sullo sviluppo costringono a rivedere e modificare quei percorsi di didattica della creatività in precedenza illustrati. Le "nuove" teorie della modularità (Fodor 1988) e delle intelligenze multiple (Gardner 1987), mettono infatti in discussione i modelli cognitivi fondati sullo studio di processi orizzontali e trasversali (memorizzazione, percezione, giudizi generali), sui quali si era basata gran parte della psicologia del XX secolo. Il modello incrementale di sviluppo di matrice piagetiana è stato affiancato da ipotesi di sviluppo "non lineare", durante il quale le fasi di arricchimento si alternerebbero con fasi di impoverimento (Mounod 1991). Gli studi di Daniel Stern, e una rilettura di Melanie Klein e Henri Wallon, hanno contribuito ad allargare la visione dello sviluppo affettivo della prima infanzia. In particolare Stern, il quale utilizza egli stesso metafore musicali per descrivere i fenomeni psichici da lui analizzati nella relazione tra madre e bambino, sta incontrando un crescente interesse tra gli psicologi della musica, e in particolare tra quelli che si interessano della musicalità nella prima infanzia (cfr. Imberty, in corso di stampa; Trevarthen

1999-2000). Per esempio, i concetti di Stern di *accordage* (sintonizzazione affettiva) e di *percezione amodale*, hanno dato modo ad Imberty di sviluppare un modello di musicalità del bambino basato sulla relazione madre/figlio, relazione questa giocata sul susseguirsi di ripetizioni/variazioni di gesti, sguardi, suoni, tensioni e distensioni, che nella percezione amodale del bambino coinvolgerebbe fattori "musicali" (curve intonative, regolazione di durate, tempi, ritmi) al punto tale da rendere la natura stessa di tale relazione affettiva di tipo musicale.

Certamente è difficile immaginare cosa può accadere quando il bambino entra in relazione conoscitiva e affettiva con i linguaggi tecnologici che sostituiscono gli adulti, quando cioè la situazione di apprendimento non è più fondata su una relazione biunivoca, su un "accordage" di volta in volta cercato e rinnovato. Lasciando da parte inutili e banali diatribe tra i sostenitori e i detrattori delle nuove tecnologie nell'ambito educativo, il vero problema è: se l'intelligenza è una forma di interazione fra l'organismo e l'ambiente, quali forme di intelligenza si stanno formando a contatto con le nuove tecnologie e i nuovi linguaggi? Stravolgendo i connotati anche della stessa domanda appena posta, Jerome Bruner (2000) ha ipotizzato l'avvento di un "homo narrans", la cui forma di sapere sarebbe sintetizzata dal «Se... però...», in sostituzione del «Se ...allora...» dell'*homo sapiens*, che è finora stato alla base del pensiero logico scientifico della civiltà occidentale. Quali forme di creatività (anche musicale) potranno articolarsi su queste nuove forme di intelligenza?

3. Problema pedagogico: la pedagogia è forse una delle scienze più complesse perché si pone nell'ambiziosa ottica dell'educare, e per ciò stesso è costretta a vagliare meticolosamente tutto ciò che riguarda il proprio oggetto, che è anche il proprio soggetto (altra complicità): l'uomo. Al punto tale che la supposta scomparsa di questi dall'orizzonte del sapere (Foucault 1994) comporterà un totale ripensamento di quella scienza che si era proposta alla sua educazione: la pedagogia, per l'appunto. Piero Bertolini ha scritto: «L'essere pedagogico di un linguaggio (...) consiste nella sua capacità di essere il più possibile discorso progettante (...) in quanto capace di trasformare nel processo storico, il permanente in emergente, il vecchio in nuovo, il chiuso in aperto» (Bertolini, in corso di stampa). Cosa può significare questo per la pedagogia musicale oggi? Cosa significa, p. e., in una scuola dove l'espandersi dei nuovi media e l'uso di computer e di software didattici, di "addestramento" (anche musicale) rappresentano, in alcuni

casi e in alcuni usi, un ritorno alla pedagogia della "trasmissione" a discapito di quella pedagogia della creatività finora proclamata? Il rischio è che anche la creatività divenga un "contenuto" da trasmettere, anziché una necessità esistenziale da soddisfare, un obiettivo da raggiungere e una pratica da compiere.

Piero Bertolini e Marco Dallari parlano della relazione profonda tra l'*esperienza pedagogica* e l'*esperienza estetica*: entrambe condividerebbero il fatto di ritenere «esistenzialmente valido ciò che risulta da un incontro tra una intersoggettività e una delle molteplici realtà... Il loro modo di scoprire attivamente (cioè partecipando al suo stesso definirsi) nel mondo (o in quella parte di mondo che in quel momento interessa) delle forme nuove che nascono da quei profondi e (ancora) nascosti legami, di quelle analogie e di quelle relazioni che altrimenti rimarrebbero per lo più (per la maggior parte delle altre persone) sconosciute» (Bertolini, in corso di stampa). Sia nella produzione, sia nella fruizione. Il termine esperienza è significativo in questo contesto poiché indica non una nozione statica e assoluta, ma un *processo* che «in estrema sintesi si può intendere come un aumento di esperienza, per il quale sappiamo avere grandissima rilevanza l'emozione e lo stupore» (id.). In questa visione pedagogica, acquista una rilevanza fondamentale il concetto di *stupore*. L'educazione estetica, dice Dallari, non è l'educazione al bello: «il problema è vedere se riusciamo a creare attorno a ciò che vorremmo trasformare in oggetto di esperienza estetica (esperienza pedagogica n.d.a.) meccanismi di seduzione e di stupore che consentano a questo oggetto, se ha caratteristiche sufficienti di attrazione, ambiguità e mistero, di poter essere non solo osservato e fruito ma di trasformarsi autenticamente in "vissuto"» (Dallari 1996, p. 15). Essenza originaria dell'atteggiamento estetico, e nella rilettura pedagogica di Bertolini, dell'esperienza pedagogica, è lo *stupore* generato da un oggetto divergente. Tanto più se questo stupore arriva inatteso, illuminandoci, nel vissuto del presente, retrospettivamente: come quando il rapporto fra le cose «si scopre a posteriori, senza un'aspettativa...» (Murail). Nodo cruciale per l'esperienza estetica e pedagogica è il momento della crisi, la caduta dell'equilibrio, il trauma emotivo, che turba, altera e modifica uno stato di tranquillità, e con ciò stesso costringe a vedere le cose in maniera diversa, a ri-significarle. L'esperienza pedagogica come sospensione emotiva, da una parte; dall'altra la necessità di una distanza, seppur minima, tra il soggetto e l'oggetto, che sola, permette il rapporto dialettico necessario perché la crisi dia origine ad una scoperta e ad un ricollocamento significativo dell'og-

estetica = stupore generato da un oggetto divergente (Piero Bertolini)

getto e del soggetto. Il "fattore di distanza" è uno dei criteri suggeriti da Bertolini per "giudicare" la correttezza, secondo il linguaggio pedagogico precedentemente indicato, dell'oggetto massmediale: tale distanza manca «tutte le volte che il messaggio massmediale chiude il discorso prospettandosi come qualcosa di completo che è in grado di soddisfare tutte le richieste del fruitore», impedendo, invece, di stimolarne l'attività. Inoltre va considerato se il mezzo di comunicazione sia capace di esprimere e comunicare nuove esperienze o se sia al contrario caratterizzato da «un'insulsa ripetitività»; se siamo di fronte ad una comunicazione che passivizza anziché stimolare; se tali oggetti hanno la funzione di superficiale attrazione anziché riuscire ad essere vissuti come punti di partenza per nuove conquiste di senso, individuali o comunitarie.

E l'insegnante cosa fa? Franca Mazzoli (1993-1998), p. e., ha osservato i bambini di fronte alla TV, giocare con il computer, con i videogiochi, con i caratteri delle scritture elettroniche, e scopre cosa i bambini inventano in queste nuove relazioni, l'esperienza estetica da essi vissuta e si domanda perché. Mattia, per esempio, a proposito del suono prodotto dal cigolio di una porta, afferma «Sembra vero perché è finto»: per sembrare veri i suoni dei cartoni animati devono essere finti, devono evocare, devono essere così a fuoco e in primo piano da risultare comunque diversi da come vengono percepiti dalla realtà e quindi un po' finti.

Dall'osservazione a quello che, un'altra insegnante, Monique Frapat, ha chiamato *rilancio*, e cioè la «fase nella quale l'insegnante pone le condizioni del passaggio dall'atto gratuito dell'esplorazione all'atto intenzionale dell'espressione musicale» (1994, p. 25), il cui intervento si situerà a livello delle motivazioni da offrire al bambino: ascoltare suoni registrati e chiedere «sembra vero perché...», oppure creare situazioni vere/finte per inventare suoni veri/finti. Dal rilancio, al *progetto*: articolare, inventare, contesti e oggetti di... "crisi", problematici, nuovi, divergenti per rendere possibili la costruzione e decostruzione di significati che in mille piani dell'esperienza producono (Mazzoli 1997). Ascoltare, p.e., una brano, costruire significati (immagini, emozioni, sensazioni, narrazioni, ecc.) e poi, azzerarli, chiedendo di descrivere solo ciò che si sente, abbandonando ogni livello interpretativo, come quando si sta di fronte ad un quadro e si descrive ciò che si vede; dalla *costruzione* alla *decostruzione*, e viceversa, (Calvani-Varisco 1995), scattano i livelli di germinazione dei significati: i suoni allora (cioè in quel particolare processo) sono veramente

“nudi”, e l'orecchio può stupirsi e ri-significare (Addessi 2000b, pp. 99-100).

A volte, anche il gesto educativo non è più ricerca, sperimentazione, scoperta, stupore: lo stupore estetico dell'atto educativo. Può diventare imitazione di un modello, anche se questo è sperimentale. A volte, per mantenere lo stupore bisogna anche essere disposti a rinunciare ai principi finora qui difesi, con una posizione veramente realistica, per non cadere nella ripetizione stereotipata, e per riscoprirne, aggirandoli, la profondità. In quest'ottica, il processo educativo deve essere aperto all'uso di strategie anche molto lontane da quelle finora prospettate, anche, per assurdo ad una ri-collocazione di metodologie abbandonate: è come dire accogliere la contraddizione nel proprio seno. Per esempio, è ciò che sta avvenendo con il crescente interesse manifestato per la didattica strumentale, di base e professionale, in parte abbandonata dalle ricerche sperimentali che difendevano una didattica fatta sugli oggetti del quotidiano, o con il ritorno dei “repertori”, classici, ri-collocati in patchwork compositivi, e ancora con il recente interesse per la didattica della storia della musica.

È allora importante un agire pedagogico capace di riformulare, in questi nuovi contesti, necessità ed esperienze, i concetti del capire (capire l'origine, da non confondere con originalità, dei prodotti), analizzare, interpretare, percepire, inventare, esprimersi.

La pedagogia deve farsi interrogare dalla musica, ma non può rinunciare agli strumenti euristici che le sono propri e che derivano dalla sua finalità, che è quella dell'educare, progettare, creare processi. In parole pratiche: non basta aver studiato storia della musica, o il trombone, o la composizione seriale, o l'analisi insiemistica, per insegnare. È necessario, quindi, mantenere la distinzione tra lo statuto epistemologico della pedagogia musicale e lo statuto epistemologico della musica. Solo in questa distinzione è possibile la collaborazione, lo scambio sui terreni didattico e compositivo, che negli ultimi anni sembra sempre più lontano. Salvatore Sciarrino (2001), Helmut Lachenmann (2001), Paolo Pizzetti (2001), si sono da poco pronunciati sull'educazione musicale, ribadendo la primarietà della creatività e del suono, non solo nella ricerca compositiva, ma anche in quella didattica. Tale scambio è indispensabile perché «lo studente rispetto all'arte che si sta facendo, (sia) in posizione di rapporto asimmetrico ma non di inferiorità o di esclusione, (affinché) il piano su cui lo

studente sente di essere (sia) appunto quello dell'*accadere*, ed egli (viva) se stesso (...) dentro il circolo ermeneutico, al cospetto, quando addirittura non partecipa, dei meccanismi della rifondazione dei segni e della negoziazione delle direzioni di senso e di significato» (Dallari 1996, pp. 21-22).

Non si tratta, dunque, di cercare in quel “paesaggio sonoro” e nel “suono in cui viviamo” il villaggio globale teorizzato da McLuhan, la comunità in cui riconoscersi attraverso relazioni e linguaggi speculari: si tratta, invece, di cercare, analizzare, definire le differenze di cui sono composti, dare senso ai mille piani in cui sono avvolti le esperienze, i gesti, i pensieri delle musiche d'oggi.

Referenze bibliografiche

- AA.VV., *Rhythm, musical narrative, and origins of human communication*, numero speciale di *Musicae Scientiae*, 1999-2000.
- Addessi Anna Rita, “Prospettive psicologiche sulle scritture musicali spontanee”, in F. Ferrari (cur.), *Scrivere la musica*, EDT/Siem, Torino, 1999, pp. 91-118.
- Id., “Sul concetto di influenza stilistica”, in *Claude Debussy e Manuel de Falla. Un caso di influenza stilistica*, Clueb, Bologna, 2000a, pp. 65-115.
- Id. (cur.), *Le metamorfosi del suono*, EDT/Siem, Torino, 2000b.
- Agawu Kofy, *Playing with signs. A semiotic interpretation of classic music*, Princeton University Press, Princeton N.J. 1991.
- Agostini Roberto, “Chimere: note su alcune musiche (im)popolari contemporanee”, comunicazione al Convegno *Popular music, società e comunicazione*, Università “La Sapienza”, Roma, 6 dicembre 2000, in corso di stampa.
- Baroni Mario, *Suoni e significati. Musica e attività espressive nella scuola*, EDT/Siem, Torino, 1997 (prima ed. 1978).
- Id., “Didattica della musica e musicologia sistematica”, in G. Grazioso (cur.), *L'educazione musicale tra passato presente futuro*, Ricordi, Milano 1994, pp. 64-77.
- Id., “La grammatica musicale e lo studio dei processi psicologici della composizione”, in M. Olivetti-Belardinelli, C. Fiorilli (cur.), *Musical Behaviour and Cognition. Comportamento e cognizione*, Proceedings of the Symposium, Università di Roma “La Sapienza”, 28-30 maggio 1998, in «General Psychology. Psicologia Generale», 3-4, 1999, pp. 225-239.

- Id. (cur.), *Il giudizio estetico nell'epoca dei mass media*, Atti del Simposio Internazionale, Cimes-Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università di Bologna, 9-10 febbraio 2001, in corso di stampa.
- Barontini P., Bartolini D., "I processi compositivi nei bambini e negli adulti nell'educazione musicale di base", in A. R. Addressi (cur.), 2000, pp. 14-33.
- Bartolini Donatella, "Le notazioni spontanee tra teorie acustiche, composizione e didattica", in F. Ferrari (cur.), *Scrivere la musica*, EDT/Siem, Torino, 1999, pp. 119-137.
- Id., "I compositori contemporanei di fronte alla didattica", *Musica Domani*, 118, 2001, pp. 28-30.
- Battier Marc, *La scienza e la tecnologia come fonte d'ispirazione*, in J.-J. Nattiez (cur.), pp. 360-79.
- Bertolini Piero, "A proposito di giudizio estetico e mass media", relazione tenuta al Simposio Internazionale *Il giudizio estetico nell'epoca dei mass media*, Cimes-Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università di Bologna, 9-10 febbraio 2001, in corso di stampa.
- Boulez Pierre, Cage John, *Correspondance*, Christian Bourgois Editeur, Paris 1991 (ed. orig. 1990).
- Bruner Jerome, *Tre forme della narrazione: vita, letteratura e diritto*, *Lezioni Italiane* organizzate dalla Fondazione Sigma Tau, a cura di Paolo Fabbri, 13-14 aprile 2000, Palazzo Marescotti, Bologna.
- Cage John, *J.C. Silenzio*, Feltrinelli, Milano 1971.
- Calvani Antonio, Varisco Bianca M. (cur.), *Costruire/decostruire significati*, Cleup, Padova 1995.
- Cutler Chris, *Plunderphonia*, «Quaderni di Angelica», Bologna, s.d. (tratto da "Musicworks", *The Journal Sound Exploration*, n. 60, 1994).
- Dallari Marco, "Le arti e l'educazione estetica", in Tafuri J. (cur.), *La comprensione degli stili musicali*, «Quaderni della SIEM», Bologna, 1996, pp. 11-22.
- Dalmonte Rossana, Jacoboni Pia, *Proposte di musica creativa nella scuola*, Zanichelli, Bologna 1978.
- Delalande François, *La musique est un jeu d'enfant*, Buchet-Chastel, 1984.
- Id., *Le condotte musicali*, Clueb, Bologna 1993.
- Delègue I., Sloboda J., *Naissance et développement du sens musical*, Presses Universitaires de France, Paris 1995.

- Della Casa Maurizio, *Educazione musicale e curricolo*, Zanichelli, Bologna 1985.
- Id., "Computer e educazione: per non perdere la rotta", *Musica Domani*, 111, 1999, pp. 22-27.
- Deriu Rosalba, "Testi, contesti, pretesti. L'editoria scolastica in Italia dal '63 ad oggi", in G. Grazioso (cur.), *L'educazione musicale tra passato presente futuro*, Ricordi, Milano 1994, pp. 36-63.
- Di Scipio Agostino, "Invenzione tecnologica e/o invenzione educativa nella formazione musicale", *Suono Sud*, n. 46, 2001.
- Dufourt Hugues, *Musica, potere, scrittura*, Ricordi-Unicopli, Milano 1997 (orig. fr. 1991).
- Fabbri Franco, *Il suono in cui viviamo*, Feltrinelli, Milano 1996.
- Id., *Album bianco*, Arcana, Roma 2001.
- Fodor Jerry A., *La mente modulare*, Il Mulino, Bologna 1988 (orig. 1983).
- Foucault Michel, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1994 (orig. 1966).
- Frapat Monique, *L'invenzione musicale nella scuola dell'infanzia*, Juvenilia, Bergamo, 1994 (ed. francese, con audiocassetta, 1990).
- Frith Simon, "L'industrializzazione della musica e il problema dei valori", in J.-J. Nattiez (cur.), pp. 953-965.
- Gardner Howard, *Formae mentis. Saggio sulla pluralità dell'intelligenza*, Feltrinelli, Milano 1987 (orig. 1983).
- Krumhansl Carol L., "Topic in music: An empirical study of memorability, openness, and emotion in Mozart's String Quintet in C major and Beethoven's String Quartet in A minor", *Music Perception*, XVI, 1, 1998, pp. 119-134.
- Id., "Cognition and composition: Prospects for an interface", in M. Olivetti-Belardinelli - C. Fiorilli (cur.), *Musical Behaviour and Cognition. Comportamento e cognizione*, Proceedings of the Symposium, Università di Roma "La Sapienza", 28-30 maggio 1998, in «General Psychology. Psicologia Generale», 3-4, 1999, pp. 65-75.
- Imberty Michel, "Continuità e discontinuità", in J.-J. Nattiez (cur.), pp. 526-547.
- Id., "Il bambino e la musica", in *Enciclopedia della Musica*, a cura di J.-J. Nattiez, Einaudi, Torino, vol. II, in corso di stampa.
- Lachenmann Helmut, "Educare alla creatività per formare spiriti liberi", *Musica Domani*, 118, 2001, pp. 32-34.

- Lombardi Daniele, *Scritture e suono*, Edipan 1980.
- Longo Giuseppe, *Il nuovo Golem. Come il computer cambia la nostra cultura*, Laterza, Bari 1998.
- Luquet Georges-Henri, *Il disegno infantile*, Armando, Roma 1969 (orig. 1927).
- Mazzoli Franca, "Suono e ambiente", rubrica della rivista *Musica Domani*, annate 1993-1998.
- Id., (cur.), *Musica per gioco. Educazione musicale e progetto*, EDT/Siem, Torino 1997.
- Marconi, Luca, *Musica Espressioni Emozioni*, Clueb, Bologna 2001.
- Id., "Muzak, jingle e videoclip", in J.-J. Nattiez (cur.), pp. 675-700.
- Mayr Albert, (a cura di), *Musica e suoni dell'ambiente*, «Laboratori di musica teatro cinema», Clueb, Bologna 2001.
- Mialaret Jean-Pierre, *Les explorations instrumentales chez les jeunes enfants*, Presses Universitaires de France, Parigi 1997.
- Middleton Richard, *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 1994 (orig. inglese 1990).
- Molino Jean, "Il puro e l'impuro", in J.-J. Nattiez (cur.), pp. 1051-1063.
- Montecchi Giordano, "Aspetti di intertestualità nella musica rock degli anni Sessanta", in R. Dalmonte (cur.), *Analisi e canzoni*, Università degli studi di Trento, Trento, 1996, pp. 39-57.
- Id., "Contaminazione o nuova acculturazione? Lingue e tecnologie musicali nell'epoca del post-", in C. De Incontrera (cur.), *Contaminazioni. La musica e le sue metamorfosi*, Teatro Municipale di Monfalcone, Monfalcone, 1997, pp. 31-95.
- Mounoud P., *Cognitive development: enrichment or impoverishment?*, Elsevier Science Publisher, Amsterdam 1991.
- Murail Tristan, «Intervista a Tristan Murail», a cura di A. R. Addessi, *Il Giornale della Musica*, in corso di stampa.
- Murray Schafer, R., *Musica/non musica, lo spostamento delle frontiere*, in J.-J. Nattiez (cur.), pp. 348-359.
- Nattiez Jean-Jacques (cur.), *Enciclopedia della Musica*, vol. I, *Il Novecento*, Einaudi, Torino 2001.
- Neulicherl Roberto, "Tra ricchezza multimediale e mediocre banalità", *Musica Domani*, 108, 1998, pp. 35-37.
- Perezani Paolo, "Alla base della musica e dell'educazione c'è il suono", *Musica Domani*, 118, 2001, pp. 34-36.

- Piaget Jean, *La formazione del simbolo nel bambino*, La Nuova Italia, Firenze 1979.
- Piaget Jean, Inhelder Bärbel, *La psicologia del bambino*, Einaudi, Torino 1970 (orig. 1966).
- Porena Boris, *La musica nella scuola dell'obbligo*, Pro Musica Studium, Roma 1975.
- Ramaut-Chevassus Béatrice, *Musique et postmodernité*, Presses Universitaires de France, Paris 1998.
- Sciarrino Salvatore, "La forza creativa dell'esperienza educativa", *Musica Domani*, 118, 2001, pp. 30-32.
- Tafari Johannella, *Esperienze musicali*, Nicola Milano editore, Bologna 1991 (prima ed. 1980).
- Tafari J., Villa D., "Influenza delle esperienze musicali prenatali sulle reazioni del neonato", in J. Tafari (cur.), *La ricerca per la didattica musicale*, Atti del Convegno SIEM, Bologna, 24-27 febbraio 2000, «Quaderni della Siem», n. 16, 2000, pp. 391-398.
- Tagg Philip, "Dal ritornello al 'rave': tramonta la figura, emerge lo sfondo", in *Popular music. Da Kojak al Rave*, a cura di R. Agostini e L. Marconi, Clueb, Bologna 1994.
- Trevarthen Colwyn, "Musicalità and the intrinsic motive pulse: evidence from human psychobiology and infant communication", *Musicae Scientiae*, Special Issue, 1999-2000, pp. 155-215.
- Zanarini Gianni, "Il suono musicale", in *Enciclopedia della Musica*, a cura di J.-J. Nattiez, Einaudi, Torino, in corso di stampa I.
- Id. "Klangfarben. Paesaggi sonori nella musica del novecento", «Laboratori di musica teatro cinema», Clueb, Bologna, in corso di stampa II.

Materiali video:

- Liberovici Sergio, *La scatola dei suoni e dei silenzi*, regia di Nadia Bestoso.
- Martinengo Luciano, *John Cage e i bambini*, "Fatamorgana", programmi del Dipartimento Scuola Educazione, RAI.

RAPPORTO UNICEF 2002

TERESA ROVANI

Il rapporto sulla condizione dell'infanzia nel mondo nel 2002 riporta gli obiettivi raggiunti: mortalità infantile ridotta del 14%, tasso di mortalità per la diarrea ridotto del 50%, scese di due terzi le infezioni da morbillo. 104 paesi (su 161 in via di sviluppo) hanno eliminato il tetano e 175 paesi hanno sconfitto la poliomielite. Fra gli obiettivi non raggiunti si ricorda che ancora 30 milioni di bambini non hanno ricevuto le prime vaccinazioni e che l'accesso all'acqua potabile è ancora negato a 1.1 miliardi di persone ed oltre 100 milioni di bambini (dei quali il 60% bambine) non frequentano la scuola. Ancora oggi muoiono per cause legate alla gravidanza ed al parto 515.000 donne. Ed il nuovo flagello del terzo mondo, l'Hiv, conta 1.4 milioni di ragazzi sotto i 15 anni sieropositivi (l'80% in Africa).

Dall'inizio dell'epidemia sono morti 4.3 milioni di ragazzi sotto i 15 anni ed oltre 13 milioni sono rimasti orfani. A causa dei conflitti armati, tra il '90 ed il 2000, 2 milioni di bambini sono stati uccisi, 6 milioni feriti o invalidi e 12 milioni senza casa. E poiché oltre mezzo miliardo di persone vive con meno di un dollaro al giorno, occorre combattere la povertà tenendo fede agli impegni assunti dai paesi ricchi: destinare lo 0.7% del bilancio nazionale all'aiuto allo sviluppo.

«I bambini sono il nostro futuro – dichiara il direttore generale dell'Unicef Carol Bellamy – e combattendo per la loro salute ed il loro benessere, per la loro educazione e protezione, contribuiamo a costruire un mondo più forte e più sano».

«Porre al centro delle politiche mondiali il bambino – dice il presidente Unicef della Campania Margherita Dini Ciacci – è la strada per crescere una generazione giusta, solidale e pacifica un atto di intelligenza storica e lungimiranza politica, che eviterà al mondo un futuro di tragedie e va condiviso con quanti hanno a cuore la vita dei bambini e con gli stessi bambini».

L'Unicef, premio Nobel per la pace, continua ad essere dalla parte dei bambini ed a lavorare per garantir loro un futuro possibile.

MUSICA E RITUALITÀ. GRADUALE PERDITA DI VALORE DELL'ELEMENTO RITUALE NELLA PRATICA DELL'ASCOLTO IN EPOCA DIGITALE

GIANFRANCO TIRELLI

È fuori da qualsiasi ombra di dubbio che la tecnologia digitale ha completamente mutato il concetto stesso di arte proprio in riferimento al parametro della riproducibilità. Se infatti ogni evento musicale ha una sua propria ritualità, senza cui il modo di manifestarsi stesso perde valore, l'epoca della connessione e dello scaricamento dei dati ha annullato questa ritualità, rendendo possibile l'ascolto libero e gratuito in qualsiasi luogo e momento.

Non mi sembra opportuno dilungarmi, in questa sede, su quanto l'elemento cerimoniale abbia inciso, nel corso della storia della musica, per la costituzione ed anche nello sviluppo e continuità delle forme musicali più rappresentative da tempi remoti sino ad oggi. È invece utile porre l'accento sulla funzione comunicativa del rito stesso, ed in particolare sulla rilevanza che quest'ultimo assume in ogni ambito estetico-rappresentativo.

A questo proposito, si è parlato forse troppo sino ad ora di crisi dei linguaggi, e poco, a mio parere, circa la decadenza costituita dall'insieme di atti proprio relativi ad ogni rappresentazione al cui interno si esprimono quei linguaggi.

Viene spesso sottovalutato così il dato relativo a quanto sia stato invece proprio il rito, connesso alla proposizione di un qualsiasi codice comunicativo, a garantirne la sopravvivenza e la continuità all'interno di un determinato contesto.

Tornando alla contemporaneità, osserviamo che la pratica di ascolto emergente, (che coinvolge soprattutto le ultime generazioni di fruitori di musica), ha un duplice senso di novità rispetto anche ad un recente passato.

Il primo sorge dalla considerazione che, precedentemente all'avvento della tecnologia digitale su vasta scala, il fenomeno della duplicazione pirata pur essendo stato presente, sia sul mercato clandestino – soprattutto con la pratica di contraffazione di audio cassette – che a livello domestico, non ha mai avuto un ruolo di così grande incidenza, in questo particolare settore, così come lo assume nello scenario attuale. Con l'avvento del formato CD, infatti, e con il proliferare di masterizzatori per uso domestico, si assiste oggi ad un'estrema facilità e velocità di riproduzione, favorita dai costi esigui dei supporti su cui trasferire i dati sonori.

Il secondo e più rilevante elemento di novità da considerare è costituito invece dalle possibilità di accesso, da parte del singolo utente, ad autentiche banche di file musicali, tra cui molte non a pagamento, presenti in molti siti attualmente in rete, rendendo così disponibile ad un numero rilevante di individui un illimitato archivio per l'ascolto.

Il risultato così di ciò che potrebbe definirsi eufemisticamente come un «*comunismo dei suoni*» ha prodotto, oltre che un reale effetto di naturale svalutazione in questo settore, un'autentica babele dei linguaggi. La musica, di conseguenza, in riferimento a questa modalità di fruizione, e mantenendo una metafora di tipo economico, non può che essere oggi moneta svalutata, a prescindere – lo si sottolinea – dalla reale qualità che in molti casi, all'interno del vasto panorama rappresentato dalla produzione attuale, continua a possedere.

In uno scenario quindi che vede spesso una spasmodica corsa all'accaparramento del maggior numero di file liberi da protezione, ed in un contesto dove, per ovvi limiti di tempo, la musica più che essere ascoltata viene scambiata, viene da chiedersi quale sia il senso e soprattutto quali possano essere gli sviluppi di questa tendenza.

Si potrebbe obiettare a questo punto, in riferimento alla prassi che abbiamo appena descritto, ed al di là della valutazione etica che le si può dare, che tutto ciò crei una nuova ritualità di ascolto che sostituisca quella precedente.

Non possiamo però ignorare che l'era digitale progredisce in maniera così veloce da creare situazioni di ascolto completamente nuove in intervalli di tempo brevissimi rispetto al passato. Ed è proprio questo dato che rende impossibile la definizione di un nuovo rito, il quale per esistere ha bisogno, per definizione, di «Un insieme di atti alla cui esecuzione presiedono norme rigorosamente codificate».

La compressione di rivoluzioni nel campo tecnologico in rapida successione rende così impossibile la costituzione di un rito, proprio per il fatto che non vi è più il tempo per crearne uno, svalutando così la funzione della musica a prescindere dal suo valore estetico o qualitativo.

Non vuole essere questa, beninteso, una presa di posizione tout-court contro le nuove tecnologie applicate nel campo della diffusione musicale, ma una considerazione sugli effetti che questi nuovi sistemi di scambio hanno sulla fruizione musicale in senso stretto, vale a dire sulle modalità di ascolto, e di conseguenza, ragionevolmente, sull'incisività che il contenuto di una proposta può assumere nei riguardi dell'ascoltatore.

Alla luce di queste riflessioni si potrà così giungere ad una parziale conclusione del discorso relativo alla pratica dell'ascolto in questo settore.

Proiettandoci in un futuro prossimo, non sarà difficile, infatti, acquisire una nuova visione in cui il concetto generale di fruizione musicale potrebbe essere ridefinito totalmente, insieme a tutte le forme ad esso associate che siamo abitualmente portati a considerare; per approdare in un universo comunicativo dominato da una modalità di ascolto che si trasformerà in maniera sempre più rapida, accostandosi così a soglie di percezioni sensitive molto vicine a quelle che abitualmente consideriamo relative alla fenomenologia dei messaggi subliminali.

AUTOCRITICA

GIUSEPPE CHIARI

Il rumore della cascata
non è suonato.

Suonare il violino non è
natura.

Volontà. Non volontà.

Hegel cancella la voce
recitante.

Non vivo per la musica
Non so cos'è il teatro.

Rapporto musica uguale
un suono.

Ridondanza dei luoghi comuni.

Soggettivo nel ricettore
ma c'è in oggettivo un
artigianato.

Hegel per cancellare
la voce recitante
ha messo in moto un
automatico.

Tutto è musica
lo dice il soggettivo
rapporto fra dilettante e tecnico.

Un solo suono
la teoria di un solo suono
cancella il mondo.

La cronaca
si riduce alla mia camera.

Ma devo rimanere.

La tecnica è minima
sempre più facile.

Per essere musicista bisogna
saper suonare.

Ma tutti sanno suonare
dunque tutti sono musicisti.

La musica è niente
niente ma musica.

Tu sei solo
puoi decidere quando vuoi
di essere musicista.

Devi avere qualcosa.

Un solo suono
bene
è una tua scelta.

Devi mantenere
anche poco.

È una dichiarazione.

Dovevo darmi un altro ruolo.
Dovevo scrivere una
canzone.

Dovevo lasciarli soli.

Forse.

Quale altro ruolo?

La musica classica
senza i collaborazionisti
della musica contemporanea.

Senza gli antiaccademici
falsi.

La classica sola
contro la canzone.

In fondo è così.

Volevo rimanere
dalla parte della
canzone.

Ma mi trovo
dall'altra parte.

Qualcosa che non ho
capito
e non capisco ancora.

Sto mentendo
anche questo che
sto scrivendo è
falso.

È inutile

Io non ho il manubrio
della bicicletta

Senza
uno speciale diaframma.

Senza stage.

Senza stage.

Senza stage.

92 Rientro in un continuum
devo.

Un mestiere
esistono solo i mestieri.

Un mestiere
bisogna farlo.

Sono fuori. Tutto ciò che
si dice fuori è privo di
storia. O no?

Il mestiere condiziona.

Dopo la lettura ottica
della partitura e
la conseguente acquisizione
digitale un programma
mi darà l'esecuzione
sonora.

Dal manoscritto alla
musica.

L'esecutore è saltato.

Le conseguenze sono
incredibili.

La musica classica
è l'insieme totale
dei pezzi celebri.

È l'organizzazione di musica
classica come rituale che
da esistenza.

La musica classica non ha
esistenza prima.

Ma è solo materiale con
altri nomi.

Materiale con il quale
è possibile inventare
un'organizzazione.

Questo materiale
è adatto, ma acquista

significato da e nell'
organizzazione.

Quella musica nasce
con quella organizzazione.
L'idea dell'organizzazione
è l'idea della musica.
L'organizzazione è
già un'idea di musica.

Non è un pezzo scelto
perché non c'è più bisogno
di scegliere.

In quanto possiamo registrare
tutto.

L'illusione della quantità.
L'illusione di poter ascoltare
tutto.

Ma non tutto. Perché il tempo
a disposizione è sempre lo
stesso.

L'intervallo della vita.

La durata dell'ascoltare
non è cambiata.

È cambiata la conoscenza
della quantità.

Conoscenza non pratica
conoscenza teorica.
È aumentata l'archiviazione.

Lo scatto di archiviazione.
La registrazione. Il disco.

Questo scatto cancella
i pezzi scelti. I pezzi celebri.

94 Il disco può contenere conservare

molto di più che i pezzi
celebri.

Non si sceglie più alcuni
pezzi di un autore
si sceglie un autore
tutta l'opera di un autore.

Un disco una collezione di dischi
può contenerla.

Rimane sempre il frammento
di tempo che possiamo
concedere.
Ma abbiamo in biblioteca
tutta l'opera
la registrazione.

Non abbiamo più bisogno
di un amico da invitare
al pianoforte.
Non abbiamo più bisogno
del pianoforte.
Non abbiamo più bisogno
di un pianista.

Il concerto sarebbe la possibilità
di una cerimonia solo
musicale.

Il concerto sarebbe una musica
dentro la musica.
La musica a esponente 2.

È possibile?
La risposta è molto dubbiosa.

Non esiste musica senza
una cerimonia.
Ma il carattere della
cerimonia non è musicale.

La messa è religiosa

la festa rimane festa
la sfilata è una sfilata
la danza ha come fine
la danza
solo il concerto sarebbe
musicale
ho scritto sarebbe.
La musica classica
non esiste se non nella
pratica del concerto di
musica classica.

Questo concerto, questo spettacolo
appartiene alla società.
Società borghese laica.
Con i suoi meriti.

Quando questa società
sarà superata avremo
un'altra musica.

La musica classica è
un contenitore
il contenitore è una
struttura concettuale.

Se la musica classica è il
riflesso di una situazione
musica classica uguale alta borghesia.
La geografia cambierà
e la musica classica anche.

La musica galante era il riflesso
dell'aristocrazia.
La musica galante era la
musica del re.
La musica galante finisce
quando l'aristocrazia diminuisce.

Se pensiamo che la musica
è un'idea,
finiamo per ridurre la musica
in una parola.

E abbiamo bisogno di materia-
lizzare questa parola.

Come le stelle
le stelle.
Prima che la chiesa nel 600
censuri l'astrologia...
Le stelle...
prima di questa censura
di questa trasformazione
dell'astrologia in astronomia
le stelle sono magiche.
Poi le stelle sono
stelle.

Le musiche – alcune – oggi
sono magiche
se censuriamo questa lettura...
lettura che istituisce una aristocrazia
...
Se censuriamo questa lettura...
Le musiche tornano ad essere
musiche.

Un istituto
deve essere cancellato.

Non tutte le musiche oggi sono
musiche.

La desublimazione della musica
è un'operazione da condurre
lentamente
ma costantemente e doverosamente
difficile.

C'è un processo che trasporta il
mondo in un mondo di idee.
Questo processo va interrotto.
La musica come idea si
riduce a una parola.
Questa parola ha bisogno di
materializzarsi in una musica,

un pezzo di musica.

Questo non è giusto.

La musica non è qualcosa che
si materializza. La musica
è già materia. La musica è
sempre reale.

Ma non è facile credere a questo.
Non siamo abituati – educati –
a crederci.

Qualsiasi musica è
musica.

Il mondo presente non difende
questa convinzione
la musica è un nome
collettivo.

La parola musica non è
distribuita nel tempo
presente.

Questa distribuzione è da
eseguire.

Distribuzione e desublimazione
sono la stessa cosa.

Desublimazione
della parola musica.

Musica relativa
musica impura
sporca.

Non abbiamo fatto
ballare la parola.

O fai ballare le parole
o fai ballare i fatti.

Non è scrivere una canzone
che da dignità alla canzone.
Non è accettando la convenzione
che la critico.

Portandola alle estreme
conseguenze forse.
Prendere un genere basso
e trasformarlo in alto.

Il jazz
prendere il potere e regalarlo.

Se amo la canzone
se stimo la musica per il cinema
perché non la scrivo?
Amo i poveri. Ma non mi
confondo fra loro.

Gli studi mi impediscono
di scrivere
una canzone
perché?

Decisione del recupero
e siamo fuori del mondo
entriamo nella filologia.

Voi mentite
è un bluff
dunque potete prendere
anche me.

Non so mentire
ma ho capito che mentite.

Nel jazz non posso entrare
perché non so
suonare jazz.

Nel cinema non posso
non so
scrivere musica per film.

Nella musica classica posso
entrare perché
siamo nell'astratto
dunque basta essere

convenzionati.

Sono nelle stanze
potrei andare in strada
ma non vado.

Non voglio questa
musica filosofica
ma voglio una musica
filosofica.

La musica seria è un sistema
di adesioni che sono sottintese
ma reali.

Esiste un'iscrizione, un'accettazione.

La musica seria è una casta
che si autoesaurisce
non ha per definizione sfumature.

Nel senso che i suoi limiti
non sono sfumati.

O scrivi musica seria
o no.
Non c'è confusione.

La musica seria
si da diritti
che non sono trattabili.

È un privilegio
è una nobiltà
questo è un fatto storico.

La musica seria è un'alternativa.
È un sistema strutturato come:
o fuori o dentro.

Dobbiamo quindi confondere
il fuori e il dentro.

100 Come?

Fare la storia.
Andare a parlare di quando
la musica seria non esisteva.

Parlare di quando è stata
scritta la convenzione.
E perché.

La musica seria non ha
caratteri
musicali che la definiscono.
È una convenzione.

Non si può usare la parola
musica.
Essa sottintende sempre il
contesto: seria o leggera.

Non siamo riusciti a
disegnare un campo confuso.

— questo campo grande
pur sempre alto.

Avanguardia. Ricerca.
Io devo chiedermi
musica seria o musica leggera?
E rispondere
musica seria
perché chi riesce a fare un
pensiero così alto
non può non far nascere una
sostanza alta.
Siamo riusciti a disegnare un
campo grande
che contiene l'accademia e
non solo.

Storia del potere che cambia
è anche storia della musica.

Divisione
il valore in denaro del vestito

101

il posto fisso per l'autorità
il palco reale
il potere e lo spazio sono
collegati
il potere che si forma è in
rapporto col potere precedente
o oppone.

Non dico a chi
ma lo dico
con qualcuno devo parlare.

La storia è fatta dal successo
non è fatta dal successo
è fatta dal successo
ritardato.

Non siamo riusciti a confondere
l'alto con il basso.
Non siamo riusciti a scendere.

Studiare uguale lasciare.

Non siamo riusciti a scherzare
forse solo un poco.

Scrivo la storia
prima dei fatti
prima della storia.
La ruota comunica il tempo
lunghissimo di lavoro
La Rebecca, l'hotel, l'utilizzo.

La musica sarebbe un'idea
- una luce - che attraverso
alcuni uomini parlerebbe
a tutti.
Perciò non si può allargare
il numero di questi uomini
e qualsiasi musica scelta
delle loro è rivelazione.

e lavoro per realizzarlo.

Ti do il resoconto di fatti
fatti che non sono ancora
avvenuti.
Non scrivo un pezzo di
musica.
Scrivo un pezzo di storia.
Non scrivo neppure
per me per essere
felice un momento.
Io conosco il destino.

La musica classica
non ha futuro.
Il futuro non sarà della
filologia.
Loro hanno tempo
non hanno urgenze.

La musica
è musica del passato
rilettura solo rilettura.

Siamo tutti fermi in fila
a sedere
le sedie sono allineate.

Loro concedono
ciò che non possono ____.

La rilettura è già un lusso.

Ascoltare una musica dando a
questa musica un tempo
la data.

La musica è rilettura
o rilettura. Sarebbe.

C'è una convenzione
c'è un'astrazione.

È possibile una complicità.
Sono ricattabili.
La musica classica è un
complotto.

Siamo nell'astrazione
dunque si può presentare tutto.

Hanno chiamato
musica
la musica antica.

La situazione attualmente è
impazzita intorno alla
musica antica.

Doveva andare in altro modo
non è andata così.
Ma come è andata?

Se la storia è sempre un
presente
un antecedente inventato
si tratta di giudicare
l'invenzione
descrizione del presente.

Non posso chiamare musica il
mio giocare coll'acqua.
Ho tentato di farlo.

Esiste la musica militare
perché c'è l'esercito.

Esiste la musica ecclesiastica
perché c'è la chiesa.

Esiste la musica classica
perché c'è — —

Ti posso leggere il futuro?
No. Leggimi il passato.

Vedere i nomi esclusi e
chiedersi il perché strutturale.

Ci deve essere un perché
strutturale.

Cosa fare?
Se critico la musica assoluta
finisco per annullare la
musica d'avanguardia.
Se non critico la musica
assoluta sono nel falso.

La situazione attualmente è
impazzita intorno alla
musica antica.

Hanno chiamato musica
la musica antica.

Vi do il resoconto di
fatti
fatti che non sono
ancora avvenuti.

Non scrivo un pezzo di
musica
scrivo un pezzo di
storia.

Il futuro non sarà
della filologia.

La musica classica
non ha futuro.

Non scrivo per
un teatro.
Scrivo per la
storia.

Noi non sappiamo che tipo
di libro sarà la storia

della musica di domani.

Tutti ragionano come
se avessero potere.

Così come nel 600 e
nel 700 non si sapeva
cosa sarebbe stata
la storia della musica
nell'800.

Non scrivo neppure
per me. Per essere
felice un momento.

Io conosco il
destino.

Desublimazione
della parola musica.

Musica relativa
musica impura
sporca.

Non abbiamo fatto
ballare la parola.

O fai ballare le parole
o fai ballare i fatti.

UN RESOCONTO DALLA *NOWHERE LAND*

MASSIMILIANO FUSCHETTO

Ho di fronte un cancello e qualcuno mi dice che per andare oltre
bisogna guardare in modo giusto.

Una volta Klee, il pittore, mi ha impressionato perché spiegava
non so che cosa guardando, attraverso un fondo di bottiglia, una
matita che lentamente si avvicina deformandosi. Di colpo sono su
un prato e tutto sembra scorrere in maniera diversa. Vivo in un
elemento diverso e questo mi cambia il pensiero.

Io lo conosci, Stg. Pepper. Era alto coi baffi e parlava scon-
nesso. O almeno così avrei pensato prima.

Ma io lo capivo benissimo. Ogni parola significava tutto quello
che c'era da significare. Dovete pensare che mentre parlava ho
vagato liberamente con la mente per un po', poi sono tornato al
suo discorso e continuavo a capire tutto.

John è sotto un albero che intona con voce metallica qualcosa che
parla di fiori di plastica che crescono incredibilmente alti¹. A chi
gli chiede come mai canti così lui risponde, con molta calma, che
non dipende da lui ma dalle idee che gli passano per la testa.

Ho notato che la *nowhere land* è proprio una strana terra. Puoi
toccare tutto, eppure tutto sembra così artificiale, irreali. Ho sco-
perto che ogni giorno qualcuno si occupa di ridisegnare tutto da
capo. E fin nei particolari. Quando sono capitato lì il signor Alan
Aldrige² si è proposto di allestire tutto. Un mattacchione.

Beh ora ho sonno. Un sogno nel sogno. C'è Mr. Kite³ che prima
era su un manifesto e ora presenta il suo spettacolo da circo ad
una folla impazzita. La misura qui non esiste.

Ma la cosa che proprio non ho capito è come tutta questa gente
possa applaudire, fischiare e urlare a più non posso soprattutto
quando entrano in pista, e senza che nessuno li abbia chiamati,
quattro ometti che si fanno chiamare proprio scarafaggi. Ogni

¹ Per surfare sul mondo Beatles ho usato i seguenti testi: *Lucy in The Sky With Diamonds*.

² Grafico, ha curato *Il libro delle canzoni dei Beatles* (Mondadori), una raccolta di illustrazioni di artisti contemporanei ispirate alle canzoni dei Beatles.

³ *For the Benefit of Mr. Kite*.

volta se ne vengono con un pezzo diverso, che non c'entra niente, ma questo, piuttosto che disorientare gli spettatori, li fa impazzire di gioia.

Succedono anche cose più normali però. Come il fatto di una ragazza è scappata di casa⁴. Scappa di casa tutti i giorni e nessuno sa dove va. Io però lo so. Ho sentito cantare da Paul che si fa portare tutti i giorni da un taxi fatto di carta di giornali⁵ su una spiaggia ad irretire, con i suoi occhi di caleidoscopio, un giovane abbagliato dalla sua bellezza. Ma non se ne fa mai niente.

? Chi ha letto la notizia del giorno sul "Nowhereland News". È un incredibile quesito che avvince tutti i cittadini e sta facendo impazzire le autorità. L'ha posto John quando pubblicamente si è chiesto quante buche servono per riempire l'Albert Hall⁶, un famoso campo da golf.

Dal canto suo ha annunciato che risolverà personalmente la questione scrivendoci su una canzone.

Qui sono tutti irriverenti. Un famoso santone indiano, che da qualche altra parte godrebbe del massimo rispetto, lo chiamano lo scemo sulla collina⁷. Forse perché dice cose che tutti sanno e non servono a niente. S'imparano però anche un sacco di cose.

Io ho imparato a parlare la loro lingua. È più facile di quanto si creda. Dappertutto imperversa la moda delle letture pubbliche dei testi. Mi sono fermato in un punto • in cui si recitava accompagnati da un suonatore di sitar abbastanza conosciuto che si fa chiamare George Harrysongs, per via delle sue devastanti interpretazioni.

Quella volta rendeva intollerabile la lettura di "un odissea di parole" di cui non ricordo l'autore, ma so solo che un personaggio, il sig. Bloom, non mi era troppo simpatico. E poi altre storie con tanti altri personaggi: Lewis Carroll, Dylan, Swift, Ginsberg, ma anche di questi non ricordo l'autore. Evanescente, tutto lo è. Anche la ragazza dagli occhi di caleidoscopio. Ma è proprio lei che mi ha suggerito di raccogliere un fiore a forma di disco e io ora so e non ho dimenticato tutti i segreti della Lonely Hearts Club Band.

⁴ *She's Leaving Home.*

⁵ *Lucy in The Sky With Diamonds.*

⁶ *A Day in the Life.*

⁷ *The Fool on the Hill.*

LA STRANA STORIA DI ALAN DREYFUSS

GIANCARLO VALENTINO

Mia dolce Maggie,

tre settimane sono ormai trascorse dalla tua partenza, e il male che da anni scandisce il mio tempo, sta in questi ultimi giorni sferrando i suoi attacchi più duri. Il tuo ritorno è previsto per la fine di questo mese, e anche se il caro dottor Giles si affanna a tranquillizzarmi e a illudermi sulle mie condizioni, so che difficilmente riuscirò a inebriarmi un'ultima volta della tua angelica visione. Ma non mi rammarico per questo. Aver avuto una donna come te al mio fianco in tutti questi anni che mi ha donato il suo amore incondizionatamente è una gioia di cui pochi possono godere, e il fato ha voluto fare di me un privilegiato. Lo ringrazio e non lo maledico se ora ha deciso che tu sia lontana da me nel momento in cui la Grande sorella verrà a prendermi. Il mio unico tormento è quello di non riuscire a confidarti di persona il segreto che mi ha consumato e accompagnato per tutta la vita e che mi ha fatto guadagnare da parte della critica l'appellativo di "e-empio folgorante di musicista incompiuto". Quel turbamento che mi portavo dentro e mi impediva di vivere appieno la mia vita, e che tu in nome del grande amore che ci univa hai accettato senza chiedere. Ora, in queste poche righe saprai, anche se le mie parole non potranno farti comprendere quello di cui io sono stato testimone.

Tutto accadde un pomeriggio di primavera del 1817. All'epoca, nonostante la mia giovane età, ero già considerato dalla stampa e dalla critica un notevole musicista e le mie composizioni ritenute addirittura geniali e innovative.

I miei pomeriggi trascorrevano fra gli studi e il pianoforte. Quando mia madre me lo chiedeva l'accompagnavo in visite di cortesia ai nostri vicini, e fu proprio in una di queste visite che conobbi Alan Dreyfuss.

La prima volta che lo vidi era seduto su una carrozzina accanto alla madre, con una coperta sulle ginocchia e le braccia rattrappite al petto in un atteggiamento per niente naturale. Ricordo che nel vederlo provai un'angoscia che mai avevo provato prima. Durante il tragitto di ritorno chiesi a mia madre cosa avesse, e lei mi

disse che Alan era affetto sin dalla nascita da una malattia rarissima che gli aveva anchilosato gli arti superiori ed inferiori costringendolo su una carrozzina. Cominciai a frequentare casa Dreyfuss, prima in maniera occasionale, poi sempre più spesso. Entrai nel mondo di Alan, un mondo di privazioni e sofferenze dove anche bere un semplice bicchiere d'acqua significava chiedere l'aiuto di qualcuno. Spesso le mie visite venivano bruscamente interrotte dall'acuirsi dei suoi dolori che costringevano la madre a somministrargli forti sedativi per alleviargli la sofferenza e farlo sprofondare in un sonno profondo.

Intanto la mia fama di compositore si era accresciuta notevolmente, fino oltre i confini della Francia e mi aveva portato lontano dalla mia casa e da Alan per circa un'anno e mezzo, durante il quale feci conoscere le mie opere in tutta l'Europa.

Al mio ritorno molte cose erano cambiate, e purtroppo anche le condizioni del mio caro amico. Avevo già appreso da mia madre che la malattia di Alan era peggiorata e lo aveva costretto a restare bloccato nel suo letto. Quando andai da lui vidi realmente come era ridotto e sentii la mia anima urlare di disperazione. Ma lui, in un'innaturale beatitudine appariva sereno.

Con un filo di voce mi disse:

«Ti stavo aspettando da tempo. Devo farti vedere una cosa», e con lo sguardo mi indicò un pianoforte che era ai piedi del suo letto. Pensavo che volesse che suonassi qualcosa per lui, ma mi sbagliavo.

«Ti dispiacerebbe prendermi in braccio e mettermi a sedere lì, davanti al pianoforte?»

Sapevo che nelle condizioni in cui era ciò che mi stava chiedendo era una follia, ma ugualmente lo accontentai.

Lo sistemai come meglio potevo davanti al pianoforte poi, senza che lui dicesse niente mi accomodai a qualche metro da lui e attesi. Cosa non so, ma sapevo che la mia parte l'avevo fatta e ora dovevo stare in silenzio e aspettare.

Vidi le mani anchilosate di Alan sforzarsi di arrivare sui tasti, e più di una volta il suo volto contrarsi in una smorfia di dolore per vincere quell'assurda sfida. Ma mai mi alzai per cercare di fermarlo. Un suono scomposto fu la prova che la sua mano destra era riuscita a raggiungere l'agognata meta. Alan la sbatté ripetutamente, con tutto il peso del suo corpo come in preda ad una febbrile rabbia. Sempre con più violenza, sempre con più forza, come un invasato. Feci per alzarmi per fermarlo quando accadde l'incredibile.

Alan non era più curvo su se stesso ma eretto. Le dita della mano che fino a quel momento erano chiuse in un pugno rigido cominciarono a muoversi sui tasti con sinuosa grazia e la mano sinistra che era restata attaccata al suo corpo scivolò anch'essa lieve sulla tastiera. Alan stava suonando, e le sue dita danzavano sui tasti componendo celestiali musiche che mai avevo udito prima. Si spostavano sulla tastiera del pianoforte con una maestria infinita dimostrando di conoscerne a fondo tutti i segreti. Sembrava che non uno ma cento pianoforti stessero suonando ognuno un motivo diverso ma complementare di un'unica grande sinfonia. Una musica magica, estranea a tutto ciò che era terreno e che si librava nelle sfere della magia, dell'invisibile, dell'etereo. Sentivo mancarmi il fiato, e la mia mente ubriaca di quello che le mie orecchie stavano udendo volteggiava lontana dal mio corpo, come cullata da quella musica subliminale. Attorno a me non c'erano più le grigie mura della stanza di Alan ma uno scenario onirico che pur sforzandomi non potrei descrivere in parole senza offenderne la maestosa bellezza. Una sensazione di pace eterna mi avvolgeva come in un grembo materno, una pace che mai più avrei avvertito nella mia vita. L'ultima immagine che vidi fu quella di Alan, ancora intento a suonare, che mi sorrideva. Attorno a lui in una danza saffica volteggiavano leggiadre delle figure in abito bianco e con il volto di donna. Risposi al sorriso di Alan con un saluto poi persi ogni contatto con ciò che stava succedendo. Quando ripresi i sensi ero ancora nella stanza del mio amico e lui era chino sul pianoforte senza vita.

Da quel giorno ho speso la mia vita per la musica, ma in maniera diversa da come avevo fatto fino a quel pomeriggio. Non mi importava essere acclamato dalle folle o dai critici. Le convinzioni mie e quelle di chi ascoltava la mia musica erano state frantumate dal genio di un ragazzo imprigionato in un corpo deforme. Dopo aver sentito suonare Alan non potevo più arrogarmi il diritto di essere chiamato musicista.

Ho cercato invano di comporre qualcosa che potesse avvicinarsi a quello che avevo sentito quel pomeriggio, ma è stato tutto vano. Ora conosci il motivo della mie angosce e di quel senso di frustrazione che mi ha accompagnato per tutta la vita.

SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI

N. 1/94. G. DE SIMONE, "Perché Konsequenz". G. LIMONE, "Fra simbolica e musica". P. MAZZONE, "Omaggio ad Anner Bylisma". G. CARDINI, "Musica da vedere, silenzio, suoni ambientali". M. BOCCITTO, "L'ultima provocazione di Zappa". F. BELLOFATTO, "Produzione e distribuzione musicale a Napoli negli anni Ottanta". F. D'EPISCOPO, "Sirena suicida". E. FELS, "Un musicista scomodo". M. LO IACONO, "Da Napoli all'Europa?". A. MUSI, "Pubblico e musica a Napoli: memorie di un cronista dilettante". M. GAMBA, "Politica della musica e neo-romantici". G. DE PASCALE, "Blue, il colore dell'Aids". S. VALANZUOLO, "L'opera in jazz: *contaminatio* senza trasgressioni". G. CARILLO, "Terremoti". C. BONECHI, "Il dimenticato Giannotto Bastianelli". C. OCONE, "Croce, tra economia ed estetica". M. DONADONI OMODEO, "Ricordando Croce".

N. 2/94. G. DE SIMONE, "La provincia dell'impero". S. PETROSINO, "Incontro con Roberto De Simone". F. BELLOFATTO, "Scarlati, 75 anni in musica". G. DE SIMONE, "Franco Pezzullo, contemporaneo con passione". I. CHAMBERS, "Jimi Hendrix: *at the crossroads*". G. SICA, "Il Gruppo AC.EL.: rapporto di attività". C. BONECHI, "Tocco, magia e disincanto". P. MAZZONE, "Dietro la finestra. Una riflessione sul jazz italiano oggi". F. D'ERRICO, "Consumi musicali ed estetica". S. RAGNI, "Armida, o delle trasformazioni". M. LO IACONO, "La partenza degli argonauti". F. D'EPISCOPO, "Il Quattrocento di Alberto Savinio". G. DE SIMONE, "Savinio musicista". G. DE SIMONE, "Verso il mediterraneo". G. DE PASCALE, "Il dialogo di François Truffaut". S. VALANZUOLO, "Nyman, Bryars, Frisell. La musica che tira". C. OCONE, "Castità della musica". G. CARILLO, "Cospirazioni". E. FELS, "Dieci delizie per pianisti... E non solo". F. BELLOFATTO, "Memoria e integrazione". G. DE SIMONE, "Da Giuseppe Chiari, 1994". F. BELLOFATTO, "Frame Café". M. SERIO, "Pulcinella, il non morto". A. F. JANNONI SEBASTIANINI, "Mangime per memoria".

N. 1/95. G. DE SIMONE, "Estetiche del plagio". F. BELLOFATTO, "Sponsor e produzione". R. RISALITI, "Didattica e sperimentazione, l'esperienza di Milano ed Imola". G. SICA, "Macchine virtuali: i linguaggi di sintesi". G. CHIARI, "La musica filosofica". D. LOMBARDI, "RE MI-DA-DA". G. CARDINI, "Morton Feldman, l'opera pianistica". P. CASTALDI, "Strawinsky con noi oggi". M. SGROI, "A telefono con John Zorn". G. MONTAGANO, "Segnali di fumo". A. RUFINO, "Immagini e linguaggi metropolitani". D. BARBA, "Suoni ed ombre nella città". F. BELLOFATTO, "Uscire dal ghetto". G. DE PASCALE, "Se la messa in scena è come una partitura". E. FELS, "Gli Ideogrammi di Patty Pravo". A. FRESA, "Frattali". A. PETROSINO, "Ricordo di Luigi Schininà". G. BIANCOFIORE, "Moralità della musica". A. F. JANNONI SEBASTIANINI, "Mangime per memoria/2".

N. 2/95. A. MAYR, "Aspetti del tempo sociale nella musica e nelle arti sperimentali". F. BELLOFATTO, "Se Springsteen non va all'Opera". F. D'ERRICO, "Poliritmia". G. SICA, "L'oscillatore digitale". M. BOCCITTO, "Mother (fuckin') Africa". G. DE SIMONE, "Finestre sul mondo". G. CARDINI, "Una lettera non pubblicata". M. CAMPANINO, "La pioggia di Woodstock". C. MORMILE, "Ap-

punti di Viaggio". R. SANTARSIERE, "Epiphàneia, una nuova rivista di estetica". G. DE SIMONE, "E che lo spot sia benvenuto". A. F. JANNONI SEBASTIANINI, "Mangime per memoria/3". (Compact disc allegato: Girolamo De Simone, *live*, musiche di Brubeck, Hindemith, Satie, Monk, Corea, Schostakovich, De Simone).

N. 1/96, Numero monografico. G. DE SIMONE, *L'altra avanguardia, piccola storia della musica contemporanea a Napoli*. (Compact disc allegato: Eugenio Fels, *Alkèmia*, musiche di Fels).

N. 2/96. G. DE SIMONE, "Il bello della cosa". G. CHIARI, "Fantamusicologia". P. CASTALDI, "Il timbro del pianoforte". C. BONECHI, "Rumore, simbolo, immagini". G. SICA, "Le funzioni del tempo, gli involuppi". M. CAMPANINO, "Una critica radicale alla serialità". E. GRIMACCIA, "Musica e psicanalisi". G. BIANCOFIORE, "Storie di compositori". R. MASCOLO, "Il canto della cicogna". D. LOMBARDI, "Auto/Intervista". E. RENNA, "Folli che parlano al deserto". S. FRASCA, "Che delusione il videoclip!". A. FRESA, "Tra musica e pittura/1". F. D'EPISCOPO, "Musica di mistero". F. BELLOFATTO, "Proposte ereticali sulla nuova musica". A. PETROSINO, "Sperimentazione musicale, pregi e lacune del nuovo decreto". R. SANTARSIERE, "Musiche a colori". A. F. JANNONI SEBASTIANINI, "Mangime per memoria/4". (Compact disc allegato: Colin Muset, *Condannati a vagare sui mari*, musiche di Schoenberg, Paliotti, Gismonti, Puccini).

N. 1/97. F. BELLOFATTO, "Dove vanno le Fondazioni?". C. MORMILE, "L'aneddoto del gufo. Intervista a Franco Donatoni". G. DE SIMONE, "Storia di un plagio". P. CASTALDI, "Un'eredità di John Cage". G. CHIARI, "Fantamusicologia/2". G. CRESTA, "La poetica di Mario Cesa". G. SICA, "Teoria di base ed uso dei filtri in Csound". "Musica Mille Mondi, Il nuovo corso musicale di Galleria Toledo: programmi, testi, riscontri critici" (redaz.). F. BELLOFATTO, "Push Technology". A. FRESA, "Tra musica e pittura/2". E. CORREGGIA, "Attendiamo un nuovo Rinascimento". V. D'AGOSTINO, "Su *Napoli fonografica*". M. FERRARA, "Associazionismo nel settore jazz: un'esperienza sul campo". A. PETROSINO, "Soirée tra musica classica e dintorni". R. MASCOLO, "Melencolia". R. SANTARSIERE, "Nota sulla *musique d'ameublement*". (Compact disc allegato: *Konfusion*, musiche di: D'Errico, Cimino, Bonechi, Petrosino, Mormile, De Simone, Fels, Yamashita, Giannella, Mascolo, Cresta, Sica).

N. 2/97. F. BELLOFATTO, "L'opera in spot". F. VACALEBRE, "Il paradosso neoromantico". C. MORMILE, "Nuove Sincronie, intervista a Pietro Borradori". A. BINI, "Sui musicisti che vanno a piedi". G. CHIARI, "Fantamusicologia/3". N. CISTERMINO, "Giacinto Scelsi e i tre stadi dell'uomo". P. CASTALDI, "Raffigurazione". D. LOMBARDI, "Auto/Intervista". G. SICA, "Teoria di base e uso dei filtri in Csound/2". G. DE SIMONE, "Le ali di pietra". F. SCARABICCHI, "Il volto e la voce". E. SANT'ELIA, "L'animale musica". E. MASSARESE, "laboratori delle arti". E. RENNA, "Progetto per l'istituzione dei laboratori di musica". G. DE MARTINO, "Per gli archivi del contemporaneo". G. DE SIMONE, "Napoli e il resto del mondo". M. GIANNELLA, "Tre riflessioni sulla didattica musicale". S. BOTTIROLI, "Fortemente antidogma". A. SEBASTIANI, "La musica di Dusan Bogdanovic". S. DI MAIO, *Crasch!* (Compact disc allegato: *Ice-Tract*, musiche di Girolamo De Simone).

N. 1/98. S. VALANZUOLO, "Camminate sulle acque, poi operate a Napoli". C. MORMILE, "La Civica di Milano". L. MITI, "Senza inizio e senza fine". L. BINAZZI, "Musica del futuro". G. CHIARI, "Fantamusicologia/4". L. D'ELIA, "Sentire Nomade". S. FRASCA, "La canzone emigrata". C. BONECHI, "Compositore, interprete ed esecutore". A. GILARDINO-D. GUTMAN, "Virtuosità e trascendenza". A. FRESA, "Musica e poesia: nuovi scenari". C. FALANGA, "Tuta blu (intervista a Tommaso Di Ciaula)". A. D'AMBROSIO, "Giocano gatti". M. DONADONI OMODEO, "Due interpretazioni del Parsifal". F. VACALEBRE, "SpiNaples". A. CEPOLLARO, "Il violino e il calascione". SEGNALAZIONI E SCHEGGE (G.D.S.).

N. 2/98. G. DE SIMONE, "Musica ribelle. Il Sessantotto di ricerca". C. BONECHI, "Superficie e profondità. Riflessioni su *Le tentazioni della virtuosità*". A. D'AGNESE, "Con le orecchie spalancate. Intervista a Philip Glass". G. CHIARI, "Schönberg parla di Schenker". BARONI, COSSO, DALMONTE, GIRARDI, GUCCINI, MARINO, NAPOLITANO, TAMBORRINO, "Teatro e musica. Per una ricerca aperta e popolare". P. LAMBIASE, "Albedo". P. VITI, "Quale chitarra classica?". G. DE MARTINO, "Ancora sugli 'Archivi del contemporaneo'". SEGNALAZIONI — PERCORSI DI SENSO — SOMMARI.

N. 1/99 (Nuova Serie). G. DE SIMONE, "Il senso del discorso". M. SGALAMBRO, "Contro la musica". L. CHAILLY, "Plagi". L. SAVONARDO, "L'hip-hop e l'avanguardia musicale a Napoli: Almamegretta e 99Posse". R. PIACENTINI, "Compositori italiani d'oggi". R. MASCOLO, "Ho sempre sognato. Intervista ad Azio Corghi". G. DE SIMONE, "Organizzando suoni. Intervista a Giancarlo Bigazzi". C. MORMILE, "L'assonanza possibile. Intervista a Carmine Moscariello". G. SICA, "La modulazione d'ampiezza". P. MOTTOLA, "Per una nuova strutturazione del suono". C. MORMILE, "Musicazione". G. CHIARI, "Breve nota e ricerca sul jazz". G. MONTAGANO, "Travisamenti/1". SEGNALAZIONI — NOTIZIE SUGLI AUTORI — SOMMARI — NORME REDAZIONALI.

N. 2/99 (Nuova Serie). W. VELTRONI, "He Comes From The North". M. SGALAMBRO, "Contro la musica (2)". G. BONOMO, "Cage, Feldman, Hidalgo, La Rosa, Marchetti: 'Rumori alla Rotonda' ". G. DE MARTINO, "Intellettuali al Sunset Boulevard". G. DE SIMONE, "La città indifferente. Il resto della memoria". E. RENNA, Intervista a me stesso. R. VAGLINI, Vaglini intervista Riccardo. E. COCCO, "Mercuriali silenzi". G. SICA, "Reti neurali". G. CHIARI, "Dahlhaus & C." A. BINI, "Suonare per strada, ovvero lo spettacolino del potere". G. FRONTERO, "Esiste la musica?". S. FRASCA, "William Grant Still: il cigno nero". L. SAVONARDO, "L'identità del nuovo cantautore". G. MONTAGNANO, "Travisamenti 2". NOTIZIE SUGLI AUTORI — SOMMARI — NORME REDAZIONALI.

N. 3-4/2000 (Nuova Serie). GIULIO DE MARTINO, *Per una politica dell'espressione*. RENZO CRESTI, *Traversalità e geo-musica*. GUY LIVINGSTON, *What Happened to George Antheil?* DINO VILLATICO, *Opere da Berlino*. GIROLAMO DE SIMONE, *'Primati' elettrici*. CLAUDIO BONECHI, *Gli anni Settanta e la computer music*. TOMMASO TOZZI, *La felicità di Pietro Grossi, intervista al grande vecchio della computer music*. LUC FERRARI, *Exploitation du concept d'autobiographie*. AGOSTINO DI SCIPIO, *Della turbolenza*. ROBERTO DOATI, *Discografia di musica elettronica*. SIMONA FRASCA, *Marginalità e antagonismo delle etichette indipendenti*. LELLO SAVONARDO, *Le scienze sociali e i nuovi linguaggi musicali*. ANNA LISA TOTA, *Musica e vita quotidiana*. MARIO CAMPANINO, *I nuovi laboratori*

musicali. ANTONIO FRESA, *Quando il mito divora i suoi figli, una Neapolis ancora*. CHIARA CALABRESE, *L'Enciclopedia dei compositori italiani. La nuova edizione dell'Annuario della musica*. GIUSEPPE CHIARI, *Musica alta e musica bassa*. PAOLO ALBANI, *L'Opificio di Musica Potenziale*. PIERO MOTTOLA, *Articolazione Emozionale*. CHIARA STEFANI, *Improvvisazioni*. FRANCESCO D'ERRICO, *Domande*. G. A. VICHIELLO, *De antiquissima neapolitanorum bassura*. NOTIZIE SUGLI AUTORI — SOMMARI — NORME REDAZIONALI.

N. 5/2001 (Nuova Serie). GIROLAMO DE SIMONE, *Piccola storia del plagio*. ALFREDO D'AGNESE, *Nuovi linguaggi e generi della musica popolare del Novecento*. RENZO CRESTI, *Stravinskij, musicista nomade*. BORIS PORENA, *Riflessioni in di un compositore out*. GIOVANNI GUACCIERO, *Interpretazione della storia e composizione*. RENZO CRESTI, *Una musica che ha la forma delle nuvole. Ricordo di Franco Donatoni*. ALESSANDRO VECCHIOTTI, *Ripensando l'alea*. GIROLAMO DE SIMONE, *Nuovo bestiario musicale*.

I fascicoli arretrati della prima serie (fino al 1999) possono essere richiesti direttamente all'Ente culturale F. Liszt, Via Duomo 348, 80133 Napoli, www.konsequenz.it

I fascicoli arretrati della nuova serie (dal 1999 in poi) possono essere richiesti all'attuale editore della rivista (Liguori Editore, Via Posillipo 394, 80123 Napoli, tel. 0817206111 - Fax 0817206244 - www.liguori.it).



AVVERTENZA

Si ricorda a tutti i collaboratori che è facoltà del direttore della testata "introdurre nell'articolo quelle modificazioni di forma che sono richieste dalla natura e dai fini del giornale" (art. 43, legge 633 del 22/IV/41); che è altresì prassi giornalistica affidare la titolazione dell'articolo al direttore o ai redattori (i titoli posti dall'Autore vengono intesi come proposta non vincolante per la testata). Il direttore o i redattori possono altresì imporre tagli non concordati, purché essi non mutino il senso indicato dall'Autore.

L'adeguamento fra i differenti articoli nell'uso di citazioni, corsivi, virgolettati, nomi di musicisti, prassi bibliografiche e note viene realizzato redazionalmente. Tuttavia, laddove gli Autori ne abbiano fatta esplicita richiesta, le predette caratteristiche vengono lasciate il più possibile conformi agli originali; in tali casi i testi non vengono uniformati agli altri, secondo le convenzioni usate dalla redazione. Ciò non implica una minore scientificità di criterio, ma solo il rispetto per i *desiderata* e le prassi scritturali usate dall'Autore.

L'articolo si intende concesso per una sola volta a titolo gratuito. Gratuita è anche la partecipazione al comitato scientifico della rivista. L'autore rinuncia al corrispettivo economico in cambio di una copia della rivista (con CD allegato quando esistente) e della veicolazione dell'immagine e della firma. Materiali ricevuti a qualsiasi titolo non vengono restituiti, e si declina qualsiasi responsabilità per articoli e supporti magnetici trasmessi in copia unica.

Tutti i materiali vanno inviati esclusivamente alla redazione di "Konsequenz", in via Duomo 348, 80133 - Napoli. Tel. Fax: 081/8971360. I testi e/o i comunicati stampa possono essere trasmessi in *attach* via e-mail al seguente indirizzo di posta elettronica: girdesi@box.tin.it.