

Quaderni del Conservatorio «Giuseppe Verdi» di Milano

n.s. 1/2023



Conservatorio
di Milano

Quaderni del Conservatorio «Giuseppe Verdi» di Milano

Comitato scientifico

Giovanni Acciai, Gabriele Manca, Anelide Nascimbene,
Anna Maria Rastelli, Gabrio Taglietti, Claudio Toscani

Curatori del presente volume

Alessandro Melchiorre

I cantieri di Chrónos

Scritture dell'immaginario
Testo, tempo, suono, memoria

Atti del convegno internazionale di studi
Milano 29-30 novembre 2021

a cura di
Alessandro Melchiorre

visualizza la scheda del libro sul sito www.edizioniets.com



Edizioni ETS

Il volume dei Quaderni del Conservatorio che state per aprire contiene gli atti del Convegno internazionale di studi dedicato a *I cantieri di Chrónos. Scritture dell'immaginario. Testo, tempo, suono, memoria* tenuto presso il nostro Conservatorio nel novembre 2021 (ancora in epoca COVID, di fatto). Esso è stato per molti versi esemplare della volontà di continuare – pur con tutte le precauzioni del caso – a esercitare la nostra professione in un periodo estremamente difficile per una didattica – quella musicale – che non sempre può essere “a distanza”.

Acquista maggior valore allora la partecipazione di studiosi di fama internazionale a un convegno – sempre molto seguito – che si è svolto “in presenza”. La ricerca – di cui i Quaderni costituiscono periodica testimonianza – è un vanto del Conservatorio di Milano che l’ha istituzionalizzata da tempo: da noi è nato il primo corso di Musicologia tenuto al di fuori dell’ambito universitario che, caratterizzato dal confronto quotidiano con il “fare musica”, ha dato e dà alla *ricerca musicale* (ricordo che la *Ricerca* assieme alla *Didattica* e alla *Produzione* costituisce la triade su cui è fondata la riforma AFAM) un valore pratico e percepito come più positivo, meno distante.

Gli argomenti molto ambiziosi trattati nei due giorni di convegno sono stati accompagnati da una breve rassegna di concerti che in maniera puntuale hanno illustrato i cambiamenti della concezione e, direi anche, del *sentimento* del *Tempo* da Beethoven alla musica dei nostri giorni.

Un ringraziamento ai partecipanti tutti e al Comitato Scientifico che ha organizzato il Convegno (Gabriele Manca, Anna Rastelli, Mario Garuti, Marco Rapattoni e Alessandro Melchiorre).

Massimiliano Baggio
Direttore del Conservatorio di Milano

INDICE

SCRITTURA O OPERA? <i>Gabriele Manca</i>	7
TIME IS OUT OF JOINT Introduzione di <i>Alessandro Melchiorre</i>	11
IL TEMPO PER LA FISICA <i>Guido Tonelli</i>	41
TRA DISPOSITIVO PERFORMATIVO E IDENTITÀ SISTEMICA. IMPLICAZIONI (NON SOLO ESTETICHE) DELLA “CONDIZIONE TECNOLOGICA” PER LA CREATIVITÀ MUSICALE <i>Agostino Di Scipio</i>	47
È TEMPO DI MUSICA <i>Antonella Doria, Marco Maiocchi, Paolo Tenconi</i>	55
RESEARCH AS COMPOSITION <i>Steven Feld</i>	103
PER UNA LETTURA DEL CONCETTO DI NOSTALGIA DIASPORICA IN <i>JAZZ COSMOPOLITA AD ACCRA</i> <i>Carlo Serra</i>	111
DALL’ETNOGRAFIA SONORA ALLE PRATICHE COMPOSITIVE: RIFLESSIONI E TRACCE DI RICERCA <i>Nicola Scaldaferrì</i>	123
IL SUONO OLTRE LA NOTA: DAL “CASO SCELSI” APPUNTI PER UNA TEORIA DELL’INTERMEDIALITÀ DEL PROCESSO CREATIVO <i>Nicola Sani</i>	135
«SONI PEREUNT, QUIA SCRIBI NON POSSUNT». LA TRASMISSIONE DEL REPERTORIO MUSICALE MEDIEVALE, TRA ORALITÀ E SCRITTURA <i>Giovanni Acciai</i>	141

SUL RUOLO DEL TEMPO NELLA PROSPETTIVA DI UN'ANTROPOLOGIA DEGLI ARTEFATTI NOTAZIONALI <i>Giovanni Cestino</i>	159
COMPOSITION, BETWEEN INTUITION AND DISTANCING STRATEGIES <i>Fabien Lévy</i>	175
SULL'IDENTITÀ DELLE OPERE MUSICALI <i>Alessandro Arbo</i>	191
I CONCERTI DEI CANTIERI DI CHRÓNOS <i>Marco Rapattoni</i>	203
BIOGRAFIE DEGLI AUTORI	215
BIOGRAFIE COMITATO SCIENTIFICO	221

SCRITTURA O OPERA?

GABRIELE MANCA

Avremo ancora una scrittura come l'abbiamo praticata e vissuta finora? E soprattutto: avremo ancora una lettura? La premessa a qualsiasi previsione è la definizione di testo e che cosa questo termine comprenda. In sostanza mi pare che qualsiasi sistema strutturato, orale, scritto, figurale, digitale, possa rientrare in una categoria, certo ampia, che possiamo intendere come testo. Si tratta di un sistema che deve costituirsi in un'identità morfosintattica e forse con univocità di significato, una entità unitaria, quindi. Il testo, la scrittura, da non intendersi solo come insieme di segni e di segnali visivi, è appunto un'entità che come tale si difende e in qualche modo difende le proprie qualità *isolanti*. Una sorta di senso comune potrebbe indurci pensare che il testo e la scrittura siano proprio l'opposto, che la loro funzione primaria e decisiva sia quella della comunicazione, dalla soggettività all'apertura verso la ricezione, dall'interno verso l'esterno. Il testo e la scrittura, non sarà facile negarlo, fissano e registrano, quindi isolano e bloccano, sterilizzano e congelano e forse semplificano. Ma si può immaginare, forse cadendo in un paradosso o in un ossimoro, una scrittura davvero dinamica, mobile e "conduttiva" (opposto di isolante)? Una scrittura, ma forse sarebbe meglio parlare di testo, che perda, in parte, la sua dimensione o vocazione "archeologica" e con essa l'inesauribile possibilità di riletture a distanza di tempo e di luogo? non potremmo conferire ad una "nuova scrittura" una distanza dalla sua stessa forma e dalla sua stessa "missione" a favore di una trasmissione immediata e "smemorata"?

Molta della scrittura, mi riferisco soprattutto alla notazione, nei secoli e nei luoghi più diversi, ha esercitato la funzione di richiamo mnemonico di ciò che già in qualche modo si sapeva, che parteneva ad una comunità, ad una cerchia. Mi riferisco, per esempio, alla notazione pre-mensurale del medioevo o alla notazione alfabetica o sillabica, diffusa e prevalente in tutto il mondo. Modelli di scrittura i cui meccanismi impernano la loro stessa funzionalità sulla memoria, su qualcosa di acquisito in una forma di testo in un certo modo "segreto", comprensibile da un minuscolo segmento di società e strettamente legato alla tradizione e alla trasmissione diretta del sapere. Ma anche con il testo prescrittivo, e universalmente "leggibile", più vicino alla nostra pratica occidentale e moderna, cadiamo in un cul

de sac del tutto analogo che, ad una prima analisi, sembrerebbe garantire un'apertura pressoché totale alla comunicazione, ma nello stesso tempo, pur sciogliendo dal vincolo di appartenenza ad una ristretta comunità, conduce a quello altrettanto angusto dell'ordine e, appunto, della prescrizione coercitiva.

Testo e scrittura, che qui per comodità e forse superficialità tratto da sinonimi, liberati dai limiti della comunità che li esprime e dal sistema grafico che li perpetua, negano così alla radice la loro stessa ragion d'essere, ma possono rivelare un'impostazione nuova o comunque alternativa. In poche parole, possiamo privare i concetti di testo-scrittura da quelli di memoria, trasmissione nel tempo e nello spazio, appartenenza, identità, tradizione? Il testo e la scrittura così separati dalla loro stessa essenza si identificano con l'opera stessa e assumono il valore che Kantor immaginava per essa, un valore che non è né quello della rappresentazione né quello della registrazione. Una scrittura non leggibile e non trasmissibile.

La scrittura così intesa rimane in sé opera. Del resto siamo ormai avvezzi ad un dominio decisivo dell'occhio sull'orecchio, la scrittura nell'ultimo secolo è il luogo dell'elaborazione, della riflessione, della sperimentazione, della speculazione. Il luogo e lo strumento; un campo di azione privo di suono e fatto di segni visivi. Il compositore diventa scrittore di scrittura, il compositore "scrive" i pezzi, non li "suona". Il passaggio al suono è differito, distante, è separazione. Quindi le strade sono due: o un ritorno ad una notazione puramente mnemonica, che però presuppone una memoria collettiva e la condivisione da parte dei membri di una comunità coesa, oppure una scrittura che resti in sé oggetto e opera di suoni pensati e immaginati, un'opera di metafore e di simboli. Azione, quest'ultima, non così diversa perché la rappresentazione grafica dei suoni immaginari e immaginati fa ricorso comunque ad una memoria, ad una memoria di esperienze e ad un repertorio di strategie di rappresentazione del suono. Il tempo ripetibile e rileggibile della scrittura musicale diventa un tempo immobile, congelato e pertanto inesistente nelle qualità stesse che lo definiscono. Diventa anch'esso opera in sé, oggetto plastico, illogicamente plastico. Da qui scaturisce un gioco di paradossi che vedono nell'ansia, tutta occidentale, di registrare, di scrivere il tempo, negandolo, di delegare al supporto del testo la perdita della memoria privandola anche della sua ragione comunicativa, da coscienza a coscienza. La memoria come passaggio e il tempo come flusso sono negati dalla nostra inesorabile idea di scrittura e azzerati nel paradosso. La bulimia di Chronos è quindi placata dalla scrittura, dal testo, che rende il tempo una cosa e che rende la memoria una semplice rappresentazione. A tutto questo non sfugge l'informatica come ulteriore modello di scrittura che da una parte "mette in scena" la pratica di una didattica della verità della percezione; dall'altra compie anch'essa quella funzione di sintesi artificiale del sensibile propria della scrittura e del testo in senso lato.

Ma così come l'informatica musicale non dovrebbe essere la messa in pratica di una didattica della verità della percezione "...né un inventario delle possibilità metaforiche dell'apparenza sensibile",¹ così nemmeno la scrittura in generale dovrebbe appropriarsi dell'amministrazione o della costruzione artificiale della sensazione.

La scrittura così intesa, e il testo, quindi non registra né il tempo né la sensazione, ma è il dispositivo che mette in atto proprio quella sintesi artificiale del tempo e della sensazione. Ma possiamo allora parlare ancora di tempo?

La scrittura tuttavia ci invita ancora ad un approccio analitico alla concatenazione dalla quale faremo fatica ad allontanarci: intuizione, tempo, durata. Questa scomposizione corrisponderebbe ad un'idea di lettura. Oppure, meglio, il testo non rimanda quindi a nulla convertendosi esso stesso, giocoforza, in opera. La lettura non è più lettura, ma "percezione" in un eterno presente o, analogamente, di istanti "bachelardiani".

Alla fine di questi ragionamenti vorrei però evitare qualsiasi tentazione o abbaglio "sinestetico", per me privo di interesse, ma soffermarmi un istante su questa idea oscillatoria tra le due opere in campo: il testo-scrittura e il momento "creativo" della fruizione (non la chiamo percezione!). Chiamiamolo ascolto. E qui mi appoggio alle parole di Fabien Lévy:

Per quanto riguarda la percezione, sono leggermente in disaccordo con il paradigma spettrale della "percezione naturale", che è stato direttamente influenzato da discutibili giustificazioni psicofisiche della cultura occidentale che si basavano sulla natura – una pratica nata alla fine del XIX secolo in Germania, quando *Naturwissenschaft* e *Vergleichsgeistwissenschaft* erano considerate due facce dello stesso approccio scientifico alla natura e alla cultura. [...] Sono invece fermamente convinto che percepiamo con il cervello e non con le orecchie: questo significa che la nostra percezione è cognitiva (sia dal punto di vista culturale che interpretativo). Leibniz, in disaccordo con la spiegazione meccanicista della percezione di Cartesio, ha quindi utilizzato il concetto di *appercezione*.²

Gabriele Manca
Delegato alla Ricerca
Conservatorio di Milano

¹ "...ni un inventaire de possibilités métaphorique de l'apparence sensible" (HUGUES DUFOURT, *Fabien Lévy ou l'immédiateté réinstaurée*, in FABIEN LÉVY, *Le compositeur, son oreille et ses machines à écrire-Déconstruire les grammatologies dur musical pour mieux le composer*, Parigi, Librairie Philosophique J.Vrin, 2013, p. 9).

² FABIEN LÉVY, intervento al convegno "I cantieri di Chronos", Milano, 2021.

TIME IS OUT OF JOINT

introduzione di

ALESSANDRO MELCHIORRE*

In una società che vive in un eterno presente in cui conta soprattutto l'istantaneo, la velocità, l'immediato anche le categorie estetiche del passato e la loro percezione sono mutate. La cultura, l'arte e la scienza – che richiedono lentezza, riflessione e ripetizione – vivono un momento di grande difficoltà, un momento di grande cambiamento. In un periodo in cui non c'è tempo per sentire e men che meno per ascoltare, alla musica più che mai spetta il compito di rappresentare il suono del nostro tempo, di dar suono al nostro tempo, di essere musica del nostro tempo.

Quale sarà la scrittura del futuro, quali saranno i testi cui essa darà vita, in che modo cattureranno il tempo, lo scriveranno? In che modo sarà possibile leggerli? Dopo la scrittura, dopo la stampa, siamo ormai in una terza fase, quella che dall'elettronica ha condotto all'informatica, alla rete: che rapporti hanno e avranno nella creazione musicale l'occhio e l'orecchio, il gesto e la scrittura, l'ascolto e il testo? In dialogo con filosofi, scienziati, musicologi ed etno-musicologi, compositori, interpreti, artisti e scrittori, il tempo è elemento centrale di una rete i cui nodi principali – certo non unici – sono la scrittura e l'oralità, il suono e il rumore, la memoria e l'amnesia; si vuol proporre una riflessione sul tempo non solo teorica (sul cambiamento del modo di definirlo, descriverlo, rappresentarlo) ma anche pratica (sul cambiamento del modo di sentirlo, percepirlo e forse ritrovarlo).

L'iniziativa sarà accompagnata da alcuni concerti che saranno rappresentativi di alcuni modi di suonare il tempo oggi, di verificarne le sue fratture e le sue possibili ricomposizioni. Il titolo del mio intervento *The time is out of joint*, è tratto da Shakespeare quando Amleto dice:

«The time is out of joint – O cursed spite, that ever I was born to set it right!»¹

* Il testo è per buona parte la trascrizione dell'intervento al convegno.

¹ “Questo tempo è scardinato, maledetto destino, che proprio io sia nato per rimmetterlo in sesto...”, SHAKESPEARE, *Hamlet*, atto I scena V. Su questa frase, su questo tema ritornerà a vario titolo Derrida: «Il tempo è disarticolato, lussato, sconnesso, fuori posto, il tempo è serrato e disserrato, disturbato, insieme sregolato e folle. Il tempo è fuori di sesto (*hors de ses gonds*), il tempo è deportato, fuori di sé, disaggiustato. Dice Amleto». Derrida passa in rassegna le traduzioni di questo verso di Shakespeare... «*The time is out of joint*» le temps est désarticulé, démis, déboîté, disloqué, le temps est détraqué, traqué et détraqué, dérangé, à la fois dérégulé et fou. Le temps est hors de ses gonds, le temps est déporté, hors de lui-même, désajusté. Dit Hamlet». JACQUES DERRIDA, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 42. Ma anche, precedentemente, Philip K. Dick che scrisse un racconto con questo titolo a puntate nella riviv-

Cioè quando – venuto a fargli visita lo spettro, il fantasma, del padre – scopre che il padre è stato assassinato dallo zio Claudio.

1. Tutto a disposizione

Il tempo *out of joint* è un tempo sconnesso, è un tempo fuori sesto, un tempo fuori squadra...

La domanda allora è: anche il nostro tempo è fuori squadra? Questa è una domanda che fa immaginare una risposta retorica. Eppure, in questo periodo la vulgata postmoderna ci ha insegnato che abbiamo tutto a disposizione, tutta la geografia, possiamo sapere tutto di tutti i paesi:

- tutta la Geografia
- i *nonluoghi*

Si diceva addirittura con il postmoderno che la geografia avrebbe sostituito la storia; anzi... che abbiamo a disposizione anche tutta la storia.²

La geografia come nuovo tipo di riferimento però rivela subito le sue fragilità, le sue debolezze; quella in cui era tutto a disposizione, di fatto diventa una società – ci riferiamo naturalmente alle società occidentali oppure che imitano l'Occidente – fatta di *nonluoghi*,³ cioè fatta di luoghi che hanno perso qualunque caratteristica di relazione: luoghi in cui ci si incontra, ma non ci si conosce, non ci si parla. Esempi, i centri commerciali, gli *outlets*, gli aeroporti, le Grandi Stazioni. Ma la storia dice Marc Augé l'etnologo, il famoso *etnologo nel metrò*, la storia, ha evidenziato che questo periodo è un periodo caratterizzato dal *nontempo*,⁴ che cos'è il non-tempo?

sta di fantascienza *New Worlds Science Fiction* tra il 1959 e il 1960. E ancora, *The time is out of joint*, una innovativa idea proposta e realizzata da Cristiana Collu per il nuovo "allestimento in forma di mostra" della Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma.

² Io stesso ho insegnato Storia della musica per anni e ricordo che a un certo punto abbiamo avuto a disposizione dei reperti che difficilmente prima avremmo potuto conoscere, alcuni anche verosimilmente impropri, cioè tipo la musica dell'antica Grecia...(!)

³ L'etnologo francese Marc Augé, fine interprete della *surmodernité*, ha proposto a più riprese una analisi della nostra epoca basata sugli effetti della perdita delle coordinate abituali del nostro essere nel mondo; perdita iniziata dal secolo scorso e fortemente accelerata in questo scorcio di XXI secolo. Tra i suoi testi (tradotti in italiano da Elèuthera, *Un ethnologue dans le métro* (1986) e *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1996)).

⁴ Dopo una decina di anni dalla sua prima pubblicazione, torna in libreria, in una nuova edizione, il volume in cui l'antropologo francese riflette sulla sparizione dell'avvenire: MARC AUGÉ, *Che fine ha fatto il futuro*, Milano, Eleuthéra, 2020; la prima edizione di *Où est passé l'avenir?* è del 2008. Si legga a proposito la esauriente disamina/presentazione di Gioacchino Toni in rete: <https://www.carmillaonline.com/2020/12/14/nemico-e-immaginario-il-nontempo-quando-il-presente-diventa-egemonico/> "In questo libro, che resta di estrema attualità, lo studioso, dopo essersi a lungo occupato della dimen-

- Tutta la Storia
- Il *nontempo*

Proprio mentre la storia attorno a noi accelera... la nostra storia, il nostro secolo, i nostri secoli, parlo anche del '900, soprattutto del '900, sembra che l'uomo genericamente la rifiuti, noi viviamo in una società che rifiuta il passato ma che vedremo, rifiuta anche il futuro.

Il futuro sembra appunto qualcosa che viene a mancare.

sione dello spazio, prende in considerazione quella del tempo, mostrando come il nostro mondo, oltre che essere disseminato di 'nonluoghi', possa davvero dirsi caratterizzato dal 'nontempo'. Augé elenca tre paradossi del tempo. Il primo ha a che fare con la consapevolezza dell'individuo di vivere nel corso di un tempo che precedeva la sua nascita e che proseguirà dopo la sua morte. Il secondo è inerente alla difficoltà per l'individuo mortale, dunque tributario del tempo e delle idee di inizio e fine, di «pensare il mondo senza immaginarsene una nascita e senza assegnargli un termine» (p. 8). Cosmogonie e apocalissi rappresentano soluzioni immaginarie a tale difficoltà umana. Il terzo è il paradosso dell'evento, del fatto al contempo atteso e temuto. Se il controllo intellettuale e simbolico dell'evento è ricorrente nelle attenzioni dei gruppi umani, oggi tale paradosso dell'evento pare giunto al suo culmine: mentre la storia accelera, spinta da eventi di ogni tipo, gli individui contemporanei, sostiene Augé, pretendono di negarne l'esistenza, esattamente come accadeva nelle epoche arcaiche, ad esempio celebrandone la fine.

Con questi tre paradossi hanno dovuto fare i conti, nei contesti storici più diversi, tutti i tentativi di simbolizzazione del mondo e delle società. Dalla caduta muro di Berlino può dirsi iniziata una nuova storia che, a causa della velocità con cui procede e per il suo aspetto globale, risulta pressoché incomprendibile. Dal punto di vista intellettuale, questo cambiamento di scala ci prende alla sprovvista. Siamo ancora nella fase di critica dei vecchi concetti e delle visioni del mondo che li sottendevano. A questi si sostituiscono da un lato una visione pessimista, nichilista e apocalittica, secondo la quale non c'è più niente da capire, e dall'altro una visione trionfalistica ed evangelica per la quale tutto è compiuto o sta per esserlo (p. 13)...

Poco dopo aver messo in guardia, sul finire degli anni Novanta, circa la sparizione della realtà – a causa di una sua 'messa in finzione', soprattutto da parte del mezzo televisivo –, Marc Augé ha iniziato a denunciare un'altra sparizione: quella del futuro. Il mondo sembra in effetti in balia di un eterno presente capace di annullare l'orizzonte storico. Futuro e passato si sono eclissati sotto l'ombra della globalizzazione con i suoi aspetti politici, scientifici e simbolici.

Tra queste due visioni estreme, accomunate dal non derivare alcuna lezione dal passato e dal non attendersi nulla dall'avvenire, secondo Augé, trova posto un'ideologia del presente caratteristica di quella che è stata definita la società dei consumi. Sembra quasi che all'essere umano non resti che scegliere tra un consumismo conformista e passivo, anche quando può darsi in forma assai ridotta, e un rifiuto radicale al quale, al momento, sembrano in grado di provvedere soltanto le espressioni religiose più esasperate. Per secoli il tempo è stato portatore di speranza. Dal futuro ci si attendeva pace, evoluzione, progresso, crescita... o rivoluzione. Non è più così. Il futuro è praticamente sparito. Sul mondo si è abbattuto un presente immobile che annulla l'orizzonte storico e, con esso, quelli che per generazioni intere sono stati i punti di riferimento. Da dove viene questa eclisse del tempo? Perché il futuro, insieme al passato, è scomparso dalle coscienze individuali e dalle rappresentazioni collettive? Ci sono rimedi o uscite di sicurezza? Per rispondere, Augé scruta lucidamente le molteplici dimensioni della globalizzazione nei suoi aspetti politici, scientifici e simbolici. E abbozza elementi di speranza".

2. *L'eterno presente*

Non ci manca quindi soltanto il rapporto con il passato,⁵ ma ci manca anche una prospettiva, ci manca il futuro, come dice Augé ma (come dicono anche altri) viviamo in un periodo caratterizzato da un eterno presente.

Il problema è che oggi sul pianeta regna un'ideologia del presente e dell'evidenza che paralizza lo sforzo di pensare il presente come storia, un'ideologia impegnata a rendere obsoleti gli insegnamenti del passato, ma anche il desiderio di immaginare il futuro. [...] il presente è diventato egemonico. Si delineano forme di resistenza allo stato di cose esistente, ma in nome di ideali particolari, incompleti e talora contrastanti [che] stentano a costruire progetti leggibili per il futuro, a proporre obiettivi che non siano in sostanza difensivi.⁶

Dopo Augé vi propongo una citazione di Giuseppe Catozzella, scrittore che vive a Milano; non è potuto venire, ci dispiace, ma ci ha lasciato qualche traccia:

L'emozione presente, ciò che io provo adesso e qui, è il mio unico criterio di verità. La mia signora e unica padrona, a cui sono pronto a cedere tutto, purché venga continuamente solleticata, e mi faccia sentire vivo: a lei posso cedere sovranità, pensiero, tutele, sicurezza. La storia non è più lineare, il tempo non è più scandito in ciò che è stato, ciò che è e ciò che sarà, ma è un continuo è, è, è. Il tempo non è più tempo perché non c'è più niente in relazione a cui cambia: il tempo è solo un'infinita successione di attimi presenti e slegati, in cui viene a mancare un'evoluzione. La rappresentazione di questo continuo presente emotivo è la *timeline* di un *social network*: un tramonto dai colori brillanti, una frase di Neruda su sfondo bianco, una news di guerra dalla Siria, uno stralcio di un video di Ed Sheeran, la foto di un vecchio compagno di classe imbolsito in spiaggia, il ministro degli Interni travestito da pompiere che manda bacini.⁷

Oggi il discorso pubblico non punta più sul dispiegamento di un ragionamento articolato. Nessuno punta più sulla durata, ma sull'emozione-presente: luce, timbro, registro, colore, dimensione. Una ricerca della Stanford University ha mostrato che per l'82 per cento dei ragazzi il parametro per l'attendibilità di una notizia è la dimensione della foto che l'accompagna. Una ricerca di Save the Children segnala che il 40 per cento, tra adulti e ragazzi, considera che qualsiasi

⁵ Si guardino anche i programmi didattici delle scuole, tranne quelli che giustamente hanno scelto di impegnarsi a difendere la storia, non solo moderna.

⁶ MARC AUGÉ, *Che fine ha fatto il futuro*, Milano, Eleuthera, 2009, p. 87.

⁷ GIUSEPPE CATOZZELLA, *Il potere delle emozioni*, L'Espresso, 5 aprile 2019.

notizia (che sia politica, scienza o salute) è tanto più attendibile quante più condivisioni ha. Ma se viene a mancare il tempo necessario a dispiegare un ragionamento, veniamo a cambiare noi. Più siamo bersagliati da stimoli “emotivi”, da pillole di emozioni, più perdiamo la capacità di pensare. Un’infinita serie di soddisfazioni immediate (anche se di minor intensità) annulla la necessità di una soddisfazione più profonda, ma unica. E proprio poiché pensare richiede uno sforzo (e quindi, dopo, concede un piacere maggiore), e l’emozione no, lasciamo che il nostro arbitrio si faccia “solleticare” dalle emozioni, che non costano niente e agiscono da droga: ne vogliamo sempre di più, sempre più forti, a patto che siano brevissime.

De Rita, sociologo, per anni direttore del Censis, ci dà delle informazioni molto, molto poco confortanti: in *Prigionieri del presente* secondo De Rita e Galdo dal Duemila a oggi abbiamo ridotto a otto secondi il massimo della soglia di attenzione a uno stimolo, meno dei pesci rossi.⁸

Google, sollecitata da queste riflessioni, ha corretto la soglia di attenzione, dopo tempestiva ricerca – e qualche opportuno uso di qualche opportuno algoritmo – a 25 secondi... pensando agli amici musicisti, possiamo dunque non soltanto ascoltare la metà del primo tema, ma persino tutto il primo tema, dopodiché non ci interessa più niente, dove vada a finire l’ascolto per la musica è complicato da trovare, la durata non fa per il nostro mondo...

3. *E in musica?*

In questa società che vive un eterno presente, in cui contano la velocità, l’immediato *et similia*, anche l’estetica come intesa in passato (un’estetica che richiede lentezza, riflessione e ripetizione) e la relativa percezione sono mutate.

È un momento di grande difficoltà, un momento di grande cambiamento.

In un periodo, questo, in cui non c’è più tempo per sentire, ma men che meno per ascoltare – sentire e ascoltare sono due cose, come diceva Roland Barthes, diverse – alla musica più che mai spetta il compito di rappresentare il suono del nostro tempo, di dar suono al nostro tempo, di essere musica nel nostro, del nostro tempo... in musica, quindi va tutto bene?

Vi propongo l’ascolto e visione di *Humble* del 2017, di Kendrick Lamar, *rapper*. E poi lo stesso brano senza video, solo ascolto... Questo brano, questo video, è tratto da un DVD che si chiama *Damn. (Dannazione.)* di Kendrick Lamar. Nel 2018

⁸ GIUSEPPE DE RITA, ANTONIO GALDO in *Prigionieri del presente*, Torino, Einaudi, 2018.



ha vinto il premio Pulitzer per la musica; dal 1943 il premio Pulitzer per la musica è per una composizione musicale importante che, viene sottinteso, era intesa come una partitura scritta che qualcuno doveva suonare. Attenzione, la partitura poteva essere molto dissonante, come la musica di Charles Ives, o molto eufonica, come l'*Appalachian Spring* di Copland:

For distinguished musical composition in the larger forms of chamber, orchestral or choral music, or for an operatic work (including ballet), performed or published during the year by a composer of established residence in the United States, Five hundred dollars (\$500).

Questa definizione escludeva di fatto i compositori jazz che combinavano notazione e improvvisazione; infatti, verrà proposto nel '65 di dare il premio a Duke Ellington ma la proposta non passerà.

Ma è anche in contraddizione, in contrasto, con quello che faceva in Francia Pierre Schaffer cioè l'inizio dello studio di Radio France, oppure quello che faceva Stockhausen inventando il suono sintetico allo studio di Colonia, oppure quello che faceva nello stesso periodo John Cage, sfruttando la Radio Music.

Sul *New Yorker* compare un saggio di Alex Ross dedicato in gran parte al conferimento del premio Pulitzer:⁹

⁹ ALEX ROSS, *The Sounds of Music in the Twenty-first Century. Contemporary composition has become as fractured as the art world – and that's a good thing*, The New Yorker, Agosto 2018.

When the hip-hop artist Kendrick Lamar won the 2018 Pulitzer Prize for Music, in April, reactions in the classical-music world ranged from panic to glee. Composers in the classical tradition have effectively monopolized the prize since its inception, in 1943.

Le reazioni, non del tutto entusiaste, segnalano però una logica che è importante anche per il nostro discorso.

4. *Alcune riflessioni di musicologi e intellettuali*

Il testo più importante di Ross, il libro che ha fatto epoca è:

· Alex Ross, *The Rest is Noise, Listening to the twentieth century*, 2007¹⁰

In questa sede vorrei affiancargli un altro testo, famosissimo, di George Steiner, noto filologo, filosofo, critico letterario, autore tra i più importanti intellettuali di questi ultimi quarant'anni.

“...Not until 1997 did a nominal outsider – the jazz trumpeter and composer Wynton Marsalis – receive a nod. Lamar’s victory, for his moodily propulsive album “damn”, elicited some reactionary fuming – one irate commenter said that his tracks were “neurologically divergent from music” – as well as enthusiastic assent from younger generations. The thirty-one-year-old composer Michael Gilbertson, who was a finalist this year, told Slate, “I never thought my string quartet and an album by Kendrick Lamar would be in the same category. This is no longer a narrow honor”. Lamar’s win made me think about the changing nature of “distinguished musical composition”, to use the Pulitzer’s crusty term. Circa 1950, this was understood to mean writing a score for others to perform, whether in the guise of the dissonant hymns of Charles Ives or the spacious Americana of Aaron Copland. But that definition was always suspect: it excluded jazz composers, whose tradition combines notation and improvisation.

In 1965, a jury tried to give a Pulitzer to Duke Ellington, but the board refused. Within classical composition, meanwhile, activity on the outer edges had further blurred the job description.

By the early fifties, Pierre Schaeffer and Pierre Henry were creating collages that incorporated recordings of train engines and other urban sounds; Karlheinz Stockhausen was assisting in the invention of synthesized sound; John Cage was convening ensembles of radios. By century’s end, a composer could be a performance artist, a sound artist, a laptop conceptualist, or an avant-garde dj, the Pulitzer finalists in 2017 – I served on the jury – make use, variously, of punk-rock vocals, instrumentally embroidered philosophical lectures, and architectural soundscapes. Such artists may lack the popular currency of Lamar, but they are not cloistered souls”.

¹⁰ ALEX ROSS, *The Rest is Noise*, New York, Picador, 2007. Alex Ross’s sweeping history of twentieth-century classical music, winner of the Guardian First Book Award, is a gripping account of a musical revolution. The landscape of twentieth-century classical music is a wild one: this was a period in which music fragmented into apparently divergent strands, each influenced by its own composers, performers and musical innovations. In this comprehensive tour, Alex Ross, music critic for the *New Yorker*, explores the people and places that shaped musical development: Adams to Zweig, Brahms to Björk, pre-First World War Vienna to *Nixon in China*.

Above all, this unique portrait of an exceptional era weaves together art, politics and cultural history to show how twentieth-century classical music was both a symptom and a source of immense social change.

· George Steiner, *In Bluebeard's Castle: Some Notes Towards the Redefinition of Culture*, 1971¹¹

Sto scrivendo in uno studio delle di una facoltà delle maggiori università americane. Le pareti tremano leggermente al ritmo della musica che proviene da un amplificatore vicino da molti altri più lontani. Le pareti vibrano all'orecchio, al tatto, circa 18 ore al giorno, a volte 24, il ronzio è letteralmente senza fine. Poco importa che sia POP, folk o rock, quello che conta è la diffusione dilagante della vibrazione da mattina a sera a notte, resa indistinta dal crepitio freddo del timbro elettronico... ..Eppure, indiscutibilmente abbiamo a che fare con una forma di sapere organizzato...Dovunque la cultura del suono sembra sostituire l'antica autorità dell'ordine verbale.¹²

Quindi, c'è qualcosa di logico – magari non condivisibile o non del tutto condivisibile, ma di logico, nel conferimento del premio Pulitzer.

· Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, 2005¹³

¹¹ GEORGE STEINER, *In Bluebeard's Castle: Some Notes Towards the Redefinition of Culture*, London, Faber and Faber, 1971. T.S. Eliot Conference 1970.

¹² Così George Steiner, filologo e pensatore tra i più attenti all'impoverimento dell'atto creativo e della percezione dell'arte nella società d'oggi, descrive l'onnipresenza della vibrazione, del sound: "... Un ampio segmento di umanità, tra i tredici e, diciamo, i venticinque anni, oggi vive immerso in questa continua pulsazione. Il martellare del rock o del pop crea uno spazio avvolgente. Attività come lettura, scrittura, comunicazione privata, apprendimento, se in passato si svolgevano in una cornice di silenzio, oggi avvengono in un campo di stridente vibrato. Ciò significa che viene contaminata la natura essenzialmente linguistica di queste occupazioni; sono residui della vecchia 'logica'. La nuova sfera del suono ha un'estensione globale; si propaga a gran velocità attraverso le lingue, le ideologie, le frontiere, le razze. [...] Eppure, indiscutibilmente, abbiamo a che fare con una forma di sapere organizzato, con codici di riferimento così diffusi e dinamici da costituire una 'meta cultura'. La musica popolare ha la propria semantica, la propria teoria dei generi, i propri intricati conflitti tra esoterico e canonico. Folk e pop, trad music e rock, annoverano le loro numerose storie e il loro corpus di leggende. Vantano le loro reliquie. Contano nelle proprie file antichi maestri e ribelli, traditori e sommi sacerdoti. Esattamente come nella cultura classica, così nel mondo del jazz e del rock&roll si distinguono vari gradi di iniziazione: dalle vaghe empatie dei principianti (il latino delle meridiane) all'erudizione acida degli scolasti. Al tempo stesso vi è il fattore età, che rende la cultura del pop più simile alla moderna matematica e fisica che non agli studi umanistici. Nella loro esecuzione e fruizione della popular music i giovani hanno un intervallo di tensione, una flessibilità di appropriazione che agli anziani è negata. La ragione può essere, in parte, una pura e semplice degenerazione organica: i delicati recettori dell'orecchio interno si irrigidiscono e perdono sensibilità entro i vent'anni. In breve, il vocabolario, gli schemi di comportamento contestuali del pop e del rock, costituiscono un'autentica lingua franca, un 'dialetto universale' del mondo giovanile. Dovunque, la cultura del suono sembra sostituire l'antica autorità dell'ordine verbale".

¹³ RICHARD TARUSKIN, *The Oxford History of Western Music*, London, Oxford University Press, 2005; una pietra miliare della storiografia musicale, 3700 pagine.

Nel V volume presenta due concetti chiave, secondo la sua visione, due constatazioni:

- fine della *Literate tradition*
- “fine della scrittura”

Secondo Taruskin siamo arrivati alla fine della *Literate tradition*, in altri termini alla fine della musica scritta, alla fine della scrittura: la *Literate tradition* è delimitata da due punti di svolta epocale, i momenti in cui la pratica musicale colta è entrata (nel nono secolo) ed è uscita (nel ventesimo secolo) dalla tradizione scritta.¹⁴ Vorrei accompagnare la riflessione su queste tesi di Taruskin con due considerazioni, la prima: il quinto volume (680 pagine), è dedicato quasi esclusivamente a compositori minimalisti o anglo-americani. Non c'è in bibliografia Lachenmann, non c'è Sciarrino, non ci sono tantissimi compositori europei che invece altri musicologi, altri storici anche di formazione anglosassone, citano: ma la seconda considerazione, forse più importante, è che Taruskin aderisce in maniera un po' capziosa alle tesi della GTTM, cioè della *Generative Theory of Tonal Music*,¹⁵ in cui Fred Lehrdal, musicologo di Chicago, si avvicina alle tesi di Chomsky, le assume come sue in un tentativo coerente di adattamento musicale.¹⁶

- GTTM (*Generative Theory of Tonal Music*, Lehrdal, 1983) vs cognitive noise
 - “isomorfie tra la struttura tonale e quella dei processi cognitivi umani”
 - “...as far as unaided listeners are concerned (as opposed to formal analysts, contemplating the score), all atonal music is cognitive noise”

¹⁴ Con la “fine della scrittura” proclamata da Taruskin, finisce anche la musica occidentale – almeno così come l’abbiamo conosciuta: Oralità vs Scrittura.

¹⁵ FRED LEHRDAL, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, MIT Press, 1983 (seconda edizione, 1996), co-autore Ray Jackendoff.

¹⁶ Importante disamina critica delle tesi di Taruskin – anche dal punto di vista della sua adesione alle tesi di Lehrdal – è quella che fornisce Mario Carrozzo, in “Music only became autonomous when it stopped being useful: Richard Taruskin e la storiografia musicale postmoderna”, *Il Saggiatore musicale*, Vol. 21, No. 2, 2014, pp. 247-312, Casa Editrice Leo S. Olschki, Firenze.

“Si diceva che per la OHWM il solo modo di ricomprendere l’intera storia musicale dell’Occidente in una traiettoria parabolica unitaria è quello di osservarla in quanto dispiegamento di una *literate tradition*, delimitata da due punti di svolta epocali: i momenti in cui la pratica musicale colta è entrata (nel secolo IX) ed è uscita (nel XX) dalla tradizione scritta. Il primo capitolo dà conto dell’humus su cui è germogliata nel medioevo la prassi notazionale che, lungi dal sostituire l’oralità, le si è affiancata il mutevole gioco interattivo. È rilevante, tuttavia, che l’autore descriva la persistenza nel tempo della tradizione orale filtrandone l’immagine attraverso un costante raffronto con le modalità di trasmissione proprie della musica d’uso novecentesca... (ivi, p. 250).

L'assunto di fondo è che c'è una sorta di somiglianza tra la struttura tonale e quella dei processi cognitivi umani (qui il parallelismo con Chomsky sembra chiaro), per cui accade che nel momento in cui un ascoltatore non avvertito ascolta musica a-tonale essa viene interpretata come rumore cognitivo...

Cosa vuol dire 'ascoltatore non avvertito come opposto all'analista formale che invece può guardare la partitura'? Questa è un'affermazione che, come dire, nella sua secchezza, è fondamentale.¹⁷

Mi sembrano molto interessanti e pertinenti – a proposito del rapporto tra oralità e scrittura – le ipotesi che provengono dai lavori di Raffaele Simone, linguista italiano; per esempio, ne *La terza fase*¹⁸ egli dice che vi sono *Forme di*

¹⁷ Vedi nota 16, *infra*, "Essa tenta di descrivere le strategie di ascolto messe in atto istintivamente da un *experienced listener* ideale. Partendo dall'analisi di alcune composizioni tonali, gli autori hanno postulato l'esistenza di isomorfie tra la struttura di esse e quella dei processi cognitivi umani; richiamandosi alla grammatica generativa di Noam Chomsky hanno poi sostenuto che l'ascoltatore esplica al meglio quei processi in presenza di opere dotate di strutture ritmico-armoniche altamente gerarchizzate. In quest'ottica hanno infine discusso le tecniche compositive del passato e del presente. Tale teoria rappresenta la traduzione più compiuta in ambito musicale del cognitivismo, il paradigma epistemologico che nella psicologia del secondo Novecento si è affiancato a quello comportamentista, se addirittura non l'ha sostituito. E appellandosi alla verifica sperimentale quale supporto ai propri argomenti, ha avocato a sé uno status parascientifico. La GTTM si è quindi immediatamente proposta come lo strumento teorico d'elezione del postmodernismo musicale là dove questo esplicitamente sostiene la sostanziale incongruenza delle tecniche compositive atonali e seriali rispetto ai processi cognitivi umani", p. 259.

"L'impatto delle tesi di Lerdahl negli ambienti accademici è stato notevole, né esse hanno perso smalto nel tempo. Taruskin le ha apertamente appoggiate, come attesta il commento *tranchant* con cui nella OHWM ne chiude la disamina: «The conclusion must be that, as far as unaided listeners are concerned (as opposed to formal analysts, contemplating the score), all atonal music is cognitive noise» (ibid., p. 448)".

"Per quanto riguarda gli ascoltatori non avvertiti (al contrario degli analisti formali, che contemplan lo spartito), tutta la musica atonale è rumore cognitivo", p. 259. Sembra discutibile, poi, estendere la pertinenza della GTTM alla musica non tonale: molte delle regole che vi sono esposte, più che vincoli a priori, sono norme ottenute a posteriori generalizzando alcuni procedimenti della *common practice*; quindi, quella teoria non descrive una grammatica ma uno stile. (E ignorare i limiti entro cui ciascun sistema teorico è valido, con la pretesa di descrivere attraverso di esso l'intera gamma "musicale", è proprio ciò che ne compromette la scientificità.) Infine, e soprattutto dopo gli studi di Irène Deliège è ben più difficile sostenere che le musiche non tonali costituiscano in quanto tali oggetti incompatibili con le facoltà cognitive", p. 261.

¹⁸ RAFFAELE SIMONE, *La Terza Fase. Forme di sapere che stiamo perdendo*, Roma-Bari, Laterza, 2000, premessa, pp. VII-XVI.

"Prima di oggi, si sono susseguite almeno due Grandi Fasi. La Prima Fase coincide con l'invenzione della scrittura, che permise di fissare le informazioni su un supporto stabile con segni scritti, liberando la memoria individuale e collettiva dal peso di un'enorme quantità di dati che, prima di allora, dovevano essere registrati a mente. La consapevolezza dell'importanza di quel cambiamento dovette essere acutissima, se l'inizio di quella fase stimolò addirittura le analisi di Platone, che nel Fedro analizzò nel dettaglio i vantaggi e gli svantaggi della scrittura.

La Seconda Fase si aprì venti secoli dopo con l'invenzione della stampa, la 'rivoluzione inavvertita' che di colpo fece del libro, fino allora costosissimo e non riproducibile, un bene a basso prezzo e quasi

sapere che stiamo perdendo (è il sottotitolo del volume): la scrittura, la stampa dagli anni '80 cedono via via il passo al computer e alla rete; non tanto, e non solo, la televisione, ma l'informatica e la telematica sembrano delineare le nuove forme di sapere, la *Terza fase*.

popolare, mediante cui un vastissimo pubblico poté accostarsi a testi che fin allora poteva soltanto sentir raccontare a voce. Questa scoperta modificò in profondità diversi aspetti della vita culturale e sociale, come Eisenstein ha dimostrato nei dettagli. Data l'importanza rivoluzionaria che finì per avere nel Corso della storia, il libro è stato per più secoli ed è ancora un simbolo pregnante del sapere e della cultura.

Malgrado la loro apparente diversità, le due Grandi Fasi hanno un punto in comune: le trasformazioni a esse connesse hanno colpito lo scrivere e il leggere, che, malgrado le differenze, sono per molti aspetti due facce della stessa cosa, dato che sono, tutte e due, operazioni della mente (oltre che del corpo) che hanno a che fare con testi. Le due operazioni oggi ci sembrano ovvie e naturali, ma non apparivano così ai filosofi classici: questi si rendevano conto meglio di noi che scrivere e leggere erano capitali per il formarsi e il conservarsi delle conoscenze. Ai primi del Seicento, a più di un secolo dall'invenzione della stampa, Francis Bacon dedicò magnifiche pagine nel *De dignitate et augmentis scientiarum* alla potenza della scrittura come mezzo di conservazione del sapere. La sua analisi è ispirata a una preoccupazione che oggi, erroneamente, non sentiamo più: le conoscenze sono un patrimonio fragile, delicato, sempre esposto al rischio di andar perduto o disperso. Sono, in fondo, un monumento fatto di nulla: carta, caratteri, discorsi. Per questo a Bacon sembrava urgente trovare un modo efficace di immagazzinarlo e salvarlo dalla rovina, di dargli insomma ciò che intrinsecamente gli manca – stabilità e durata. Secondo lui, proprio la scrittura e la lettura avevano creato questa stabilizzazione, permettendo a milioni di persone di attingere a cose pensate da altri a immense distanze di tempo e di spazio.

... Bacon: come si conserva e si trasmette quel che sappiamo? il sapere che si è accumulato per secoli è veramente stabile? lo ritroveremo intatto tutte le volte che ci servirà?

Benché le conquiste prodotte dall'invenzione della stampa ci siano sembrate permanenti e immutabili, a un certo punto è successo qualcosa. Gli ultimi quindici o venti anni del XX secolo ci hanno infatti traghettato in una Terza Fase, finora (come è ovvio) immensamente più breve delle due precedenti, ma non per questo meno drammatica. Intanto, si è avuto un drastico cambiamento quantitativo: oggi, la quantità delle cose che sappiamo per averle lette da qualche parte è molto minore di trent'anni fa. Sappiamo infatti moltissime cose che non abbiamo letto da nessuna parte, tantomeno su libri in senso convenzionale: possiamo averle semplicemente 'viste' – in televisione, al cinema, su un giornale o uno dei tanti supporti stampati di oggi - o magari 'lette' con quella speciale forma di lettura che facciamo con lo schermo del computer e dei tanti gadget a cui è affine. Possiamo anche averle 'sentite', non più dalla viva voce di qualcuno ma da una radio, o più probabilmente da un amplificatore (magari piantato nelle nostre orecchie sotto forma delle cuffiette di un iPod) che diffonde segnali 'letti' da un supporto (una memoria magnetica e simili: il senso stesso della parola leggere è molto più ampio di trenta anni fa).

Qual è il motore di questa Terza Fase? Si possono dare due risposte. La più semplice è la seguente: i motori del cambiamento sono il video e il computer, con tutti gli effetti che hanno sulla società, sulla cultura e sulla mente e con gli sviluppi tecnologici che hanno prodotto...

Ma oggi, nel secondo decennio del secolo XXI, evocare la televisione come oggetto isolato non è più all'altezza dei tempi. Sebbene sia ancora lì tra noi, l'oggetto 'televisione' ha fatto uno spettacolare salto qualitativo: dall'inizio del secolo XXI, infatti, è un display sul quale arrivano immagini e suoni originati da un computer o da un server. Il televisore non è che la componente visibile di una rete. Per questo, una risposta più appropriata alla domanda qui sopra è la seguente: la Terza Fase comincia con l'avvento dell'informatica e della telematica ma trionfa con l'avvento della rete e dei gadget connessi a essa".

5. *Il Novecento*

Allora forse bisogna porsi una la domanda: il '900 è veramente stato un secolo breve, è veramente già finito?

Hobsbawm, che ha “inventato” il termine (che in realtà deriva dalla traduzione in italiano; in originale il libro del 1994 si intitola *Age of extremes. The short twentieth century 1914-1991*; nella traduzione italiana del 1995 – invertendo titolo e sottotitolo – diventa *Il secolo breve*) dice di sì, e mette due date che sono sintomatiche: l'inizio della Prima guerra mondiale, non l'inizio del secolo, e la caduta del muro di Berlino, anzi due anni dopo, nel 1991, la dissoluzione dell'Unione sovietica. Questa considerazione la estende anche al campo culturale e artistico; in un testo postumo (Hobsbawm è morto nel 2012) nel 2013 appare *Fractured Times – Culture and Society in the Twentieth Century* (che in italiano viene tradotto elegantemente *La fine della cultura: saggio su un secolo in crisi di identità*) egli dice che l'avanguardia ha finito di esistere, ha finito i suoi scopi, è fallita testuale.¹⁹

A mio parere è un po' azzardato mettere insieme il fallimento delle utopie sociali con il fallimento delle utopie culturali (quasi a suggerire un parallelismo improprio date le differenti dinamiche storiche – e geografiche – che governano politica e fenomeni culturali e artistici; parallelismo che in gran parte, ove applicato, avrebbe prodotto solo danni).

5.1 *L'inizio del 1900*

Quali sono le date cruciali del '900, del moderno?

Rileggiamole velocemente:

- Einstein: teoria della relatività ristretta, 1905
- Freud: *Traumdeutung*, 1899, l'inconscio

¹⁹ HOBBSAWM in *Fractured times*: “How much of the great simultaneous circus show of sound, shape, image, colour, celebrity and spectacle that constitutes the contemporary cultural experience will even survive as a preservable heritage, as distinct from changing sets of generational memories occasionally revived as retro fashions? How much of it will be remembered at all? As the cultural tsunamis of the twentieth century prepare for those of the twenty-first, who can tell?”

“Quanto del vasto simultaneo spettacolo circense di suoni, forme, immagini, colori, celebrità e show che costituisce l'esperienza culturale contemporanea sopravvivrà come patrimonio preservabile e non come l'avvicinarsi di memorie generazionali occasionalmente ridestate come mode rétro? Quanto di tutto questo verrà anche solo ricordato? E chi può dirlo, mentre gli tsunami culturali del XX secolo aprono la strada a quelli del XXI?”

- l'uomo non è soltanto razionale
- pittura astratta, Kandinskij, il *Blaue Reiter*, 1911
 - la pittura non rappresenta più la realtà
- cubismo; Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, 1907
 - o la deforma
- Joyce, *Ulysses*, 1914-1921
 - *stream of consciousness*
- crisi della tonalità: Schönberg, 1908
 - Secondo Quartetto
 - *Das Buch der hängenden Garten*
 - in entrambi la poesia di Stefan George
- Stravinskij, il ritmo, *Sacre*, 1913
- il futurismo, Russolo, 1913, l'*intonarumori*, l'idea di un suono in “espansione”.

Rivedendo questo breve e parziale elenco si può convenire sul fatto che molte delle rotture linguistiche, culturali scientifiche e artistiche dell'inizio del secolo scorso sono lontane dall'essere divenute senso comune; nella cultura e ancor più nelle arti e nella musica.²⁰

Nel *Libro dei giardini Pensili*, *Das Buch der hängenden Gärten*, *Lieder* per canto e pianoforte, si può verificare come Schönberg – per avventurarsi in nuovi territori, atonali – senta il bisogno formale di appoggiarsi a una poesia altamente costruita²¹ (che qualche critico italiano ha definito dannunziana, non tenendo conto che molte poesie di Stefan George sono state scritte prima di quelle di Gabriele D'Annunzio).

²⁰ È il periodo in cui si è smesso di concepire l'arte come imitazione, non più arte come *mimesis*, ma in cui “ogni arte aspira alla condizione della musica” come dirà Walter Pater (1839-1894) in *The School Of Giorgione in The Renaissance*, 1877; la musicalizzazione delle arti coinvolge la stessa musica che abbandona l'imitazione del testo, suo riferimento formale ed espressivo per lungo tempo. Come dirà Manganelli, la musica non deve subire “l'onta del significato”.

²¹ Si veda per esempio *Entrückung* dal Secondo Quartetto, 1910, quarto movimento, cui si aggiunge eccezionalmente una voce di soprano che intona la poesia di George:

Entrückung
Ich fühle luft von anderem planeten.
Mir blassen durch das dunkel die gesichter
Die freundlich eben noch sich zu mir drehten.

Rapimento
 Io sento l'aria ora di un'altra sfera
 e mi scolorano nel buio i volti
 benignamente a me prima rivolti.

5.2 Il 1945

La fine della Seconda guerra mondiale porta con sé naturalmente Auschwitz, l'anatema di Adorno, sarà: "barbaro scrivere poesie dopo Auschwitz".²²

- il *degré zéro*, la *Tabula rasa*, il *Kablschlag*, la *Stunde null*
 - Auschwitz (Adorno), Hiroshima
- Darmstadt
 - Messiaen, Boulez, Stockhausen: *il serialismo*
 - Nono, *l'impegno sociale*
 - Cage, *tutto è musica, tutti siamo musicisti*
 - Ligeti
 - "Metamorfosi della forma musicale", *Die Reihe*, 1958
 - *una terza via*, non il serialismo, non il semplice tornare indietro...
 - *poème symphonique*, per 100 metronomi, nel 1962 per il gruppo dadaista *Fluxus*

Il serialismo di Messiaen, Boulez, Stockhausen; l'impegno sociale di Nono, uscire dalla gabbia come farà Cage (*nomen omen*) per il quale "tutto è musica, tutti siamo musicisti" e in contraltare a queste tre posizioni – ma non in diretta contrapposizione – una posizione più costruttiva come quella di Ligeti che prima critica la musica seriale sulla rivista che si chiama *die Reihe* (la serie!) del '58 e poi ipotizza una terza via: non il serialismo, non il semplice tornare indietro.

5.3 Il 1968

Scoppia il '68, il Vietnam, il maggio francese:

- Stockhausen, *Stimmung*, 1969
- *l'Itineraire*, 1973
 - e Radulescu, Scelsi, Partch, un certo Sciarrino prima di Grisey, Dufourt e Murail
- *Ircam*, 1977
 - L'acustica come riferimento scientifico

²² "Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch", posizione poi corretta nel 1966 anche in seguito a un lungo scambio epistolare – più di dieci anni – con Paul Celan.

- Musica spettrale
 - Dufourt nel 1979
- Minimalismo
 - Glass
 - Reich
 - Riley, *in C*, 1964²³

Stimmung di Stockhausen, basato su un contemplativo *Si bemolle*, cantato da sei voci in tutte le possibili armoniche; l'*Itineraire* poco dopo, come *ensemble*, preceduto, accompagnato, da Radulescu, da Scelsi, da Partch, da un certo Sciarrino – prima dell'ufficialità di Grisey, Dufourt e Murail – l'Ircam, che introduce una nuova dimensione, l'acustica come riferimento scientifico per la musica; partendo anche da queste ricerche Dufourt definirà la musica sua e dei suoi compagni di viaggio come musica spettrale (nel '69).

5.4 Il 1989 – la caduta del Muro di Berlino

Nel 1989 – riprendiamo la cronologia di Hobsbawm – la caduta del muro di Berlino corrisponde a:

- Il minimalismo spirituale dell'est Europa
- una ritrovata semplicità:
 - Pärt, *Tabula rasa*, 1977
 - Gorecki, *Terza Sinfonia*, 1976-77²⁴

²³ Di Terry Riley mi permetterò un ricordo personale... nel marzo 2005 alla Scuola Civica di Milano mettemmo in programma *In C* di Riley, appunto, con Riley e Scodanibbio a “dirigere”, in forma di prova aperta a tutti, un gruppo aperto di strumentisti in quella che è una partitura disarmante per la sua “apparente” semplicità: minimalista, provocatoria, aperta, il contrario insomma dell'avanguardia. Fu un successo enorme ma quello che mi preme ricordare è un'osservazione che poi con Stefano e Riley facemmo in seguito... “non è che attraverso i 53 moduli di questo gigantesco Do – non sempre solo Do a dir la verità – si fece strada (l'anno era il 1964) quell'esigenza di sentire il suono in modo radicalmente diverso che, per esempio, Stockhausen mostrerà in *Stimmung* (1968) e gli spettrali qualche anno dopo?”.

²⁴ Nota di colore, la *Terza Sinfonia* viene eseguita a Royan, un importantissimo Festival musicale francese e alla fine della *création* qualcuno, un importante musicista dicono le cronache, gridò “Merde!” (si trova ancora, se volete, su *youtube*): l'autore dell'urlo era Boulez.

6. Alcuni testi sulla musica del XXI secolo

Alcuni testi hanno già iniziato a riflettere sulla musica del ventunesimo secolo; oltre al già citato Alex Ross ricordo:

- Jennie Gottschalk, *Experimental Music Since 1970*
- David Metzger, *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-first Century*
- The Cambridge Anthology, *Transformations of Musical Modernism* con il saggio di Susan McClary, “The Lure of the Sublime”
- Seth Brodsky con lo studio *From 1989, or European Music and the Modernist Unconscious*

6.1 Tim Rutherford Johnson – *Music after the Fall*

Ma ritengo significativo soprattutto *Music after the Fall* di Tim Rutherford Johnson, la musica dopo la caduta (la caduta di cui si parla è quella del muro di Berlino); è un testo che comincia a parlare della musica e della cultura più vicine a noi. *Music after the Fall: Modern composition and culture since 1989* è stato scritto nel 2017.



Cosa dice Rutherford Johnson?²⁵

²⁵ Riprendiamo da ROSS, *The Sounds of Music in the Twenty-first Century...*, “In fewer than three hundred pages of cogent prose, Rutherford-Johnson catalogues the bewildering diversity of twenty-first-century composed music, and, more important, makes interpretative sense of a corpus that ranges from symphonies and string quartets to improvisations on smashed-up pianos found in the Australian outback (Ross Bolleter’s ‘Secret Sandhills’). By the end of the book, definitions seem more elusive than ever: to compose is to work with sound, or with silence, in a premeditated way, or not. What, then, *isn’t* composition? Conversations around the term often focus on either erasing or redrawing the boundary between the classical and the popular. Rutherford-Johnson makes us think about other borders: between genres, between ideologies, between art and the world. *Music After the Fall* is the best extant map of our sonic shadowlands, and it has changed how I listen.

Just as the cultural twentieth century began late, with the modernist convulsions of 1907-13 (Picasso, Matisse, Stein, Pound, Schoenberg, Stravinsky), so it ended early, its verities collapsing under the pressure of political and economic tumult. The ‘fall’ in the title points most obviously to the dismantling of the Berlin Wall, but it has wider resonances. The rapid spread of globalization, the triumph of unregulated free-market economics, the invasive power of the Internet, and the decline of liberal democracy have eroded institutions that defined cultural activity throughout the twentieth century.

I was a college student in 1989, and the world of that year now seems ancient. Like my parents and grandparents, I grew up reading print newspapers and magazines, writing longhand or on a typewriter, listening to records, mailing letters, driving with maps. I have far less in common with people twenty

Ecco la sintesi che ne fa Alex Ross:

“Comporre è lavorare col suono o col silenzio, in un modo premeditato o no? Che cosa alla fine non è composizione?”²⁶

“la musica si colloca in una matrice di forze di questo tipo, l’economia tardo-capitalista, l’esaurimento, la rottura dei generi, la liberazione sessuale, la globalizzazione, Internet, l’ambientalismo, i traumi derivati dalla guerra e dal terrorismo”.

“In effetti (*voce dal sen fuggita, nda*), i compositori spesso possono trovare il pubblico più attento, se riclassificano la loro musica come installazione o come performance”.

· Panorama di questi ultimi 30 anni

- *to compose is to work with sound, or with silence, in a premeditated way, or not. What, then, isn't composition?*
- *Music is in an array of such forces: late-capitalist economics, the breakdown of genres, sexual liberation, globalization, the Internet, environmentalism, the traumas of war and terror...*
- *“Indeed, composers can often find a more appreciative audience if they reclassify their music as an installation or as performance art”*

· da Luigi Nono a Ross Bolleter

- Luigi Nono’s *La lontananza nostalgica utopica futura* (1988-9)
- *Five Short Ruins* - Ross Bolleter

In questo testo Rutherford Johnson si occupa di Nono (il brano *La lontananza nostalgica, utopica, futura*, per violino ed elettronica, è tra gli ultimi di Nono, scritto nel 1988, ma rivisto l’anno successivo e dedicato a Gidon Kremer) – e in questo si evidenzia già un cambio di attenzione rispetto a Taruskin – e anche di brani molto meno paludati, se vogliamo molto meno “da concerto”, per es.: *Five Short Ruins* di Ross Bolleter, compositore australiano il cui tratto distintivo è suonare pianoforti rovinati, pianoforti che non funzionano.

Five Short Ruins – Ross Bolleter

years younger than I am. Virginia Woolf’s famous birth date for modernity – ‘On or about December 1910 human character changed’ – probably has a latter-day counterpart, sometime in the nineties... Indeed, composers can often find a more appreciative audience if they reclassify their music as an installation or as performance art”.

²⁶ Sembra riecheggiare il “tutti siamo compositori”.

Bolleter ha dato vita al *Sanctuary for ruined pianos*, un luogo ove vengono raccolti pianoforti ‘morti’ o quasi o in rovina.

A SANCTUARY FOR RUINED PIANOS - Australian Country

In *Music after the Fall* si dà come acquisita (forse?) la fine del modernismo, per esempio per Thomas Adès, compositore inglese, il passato non è più una terra straniera, piuttosto è un supermarket fuori città.

- Fine del modernismo, forse...
- per Thomas Adès (n. 1971)
- “*The past is not so much a foreign country as an out-of-town supermarket*”.
- Elizabeth Deeds Ermarth
- “*Postmodernism and the crisis of representational time (... to be substituted with rhythmic time)*”²⁷
- “*My thesis in brief is this: postmodern narrative language undermines historical time and substitutes for it a new construction of temporality that I call rhythmic time. This rhythmic time either radically modifies or abandons altogether the dialectics, the teleology, the transcendence, and the putative neutrality of historical time; and it replaces the Cartesian cogito with a different subjectivity whose manifesto might be Cortázar’s ‘I swing, therefore I am’*”.²⁸

6.2 Paul Griffiths – Modern music and after, 1995-2011

Paul Griffiths, musicologo inglese, scrive invece in *Modern music and after, 1995-2011*,²⁹ un testo da poco riaggiornato, di una sorprendente resilienza – parola ormai di dominio pubblico – o ostinazione del moderno, affine alla permanenza della carta che doveva scomparire del tutto (ricordate?) sostituita dal digitale.³⁰

²⁷ ELIZABETH DEEDS ERMARTH, *Sequel to History: Postmodernism and the Crisis of Representational Time*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

²⁸ La mia tesi in breve è questa: il linguaggio narrativo postmoderno mina il tempo storico e gli sostituisce una nuova costruzione della temporalità che io chiamo tempo ritmico. Questo tempo ritmico o modifica radicalmente o abbandona del tutto la dialettica, la teleologia, la trascendenza e la presunta neutralità del tempo storico; e sostituisce il cogito cartesiano con una soggettività diversa il cui manifesto potrebbe essere “Io dondolo, dunque sono” di Cortázar.

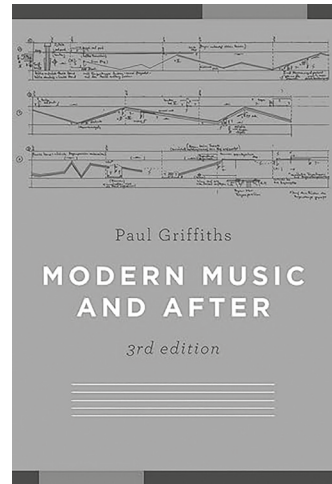
²⁹ PAUL GRIFFITHS, *Modern music and after, 1995-2011*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

³⁰ Illuminante a tal proposito la riflessione proposta da Nono – che Griffiths cita: “After that complexity (Al gran sole carico d’amore) I felt the need to begin again from the beginning, to put myself back to study, starting out just with the most constrictive and demanding of instruments, the piano (Sofferte

Resilienza che traspare dai testi di Jameson, che è uno dei principali sul postmoderno o di Jencks che parla dell'architettura del postmoderno... in musica quel che accade è forse ancora più semplice: sia Nono che Lachenmann che Sciarrino che Ferneyhough che Benjamin che Saariaho, cioè molti tra i compositori dell'avanguardia, scrivono un'opera di teatro musicale (cosa che al contrario non riuscirà a Boulez nel suo tentativo con Genet), virano verso la comunicazione, anche affidandosi a un testo, affidandosi al teatro; Kurtág che non era citato da Griffiths (il libro è del 2017) scrive la sua *Fin de partie*, da Beckett, nel 2018.

Una sorprendente resilienza e ostinazione del moderno:

- Jencks, Jameson
- Metzger
 - *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-first Century*, 2011
- Nono, Lachenmann, Sciarrino, Ferneyhough, Benjamin, Saariaho
- Tutti hanno scritto almeno un'opera di teatro musicale
 - Kurtág la scriverà nel 2018



7. Le scienze nel dopoguerra

Cosa accade in campo scientifico dopo la Seconda guerra mondiale?

- le *scienze umane*
 - Lo strutturalismo: linguistica, antropologia... de Saussure, Barthes, Lévi-Strauss
 - influenza non solo la musica,
 - Boulez, Stockhausen
 - ma, per es. la letteratura
 - *Kablschlag*, movimento letterario tedesco, il *Gruppo '47*
 - Il *nouveau roman* (Robbe-Grillet, *La jalousie*, 1957) ma anche Cortázar, *Rayuela*, 1963 o Nabokov, *Ada*, 1969³¹

onde serene per Pollini)”; a volte sembra che la riflessione europea non anglosassone, sia incapace di accompagnare il presente, sia rivolta soprattutto al passato se si esclude il lavoro di Cresti.

³¹ Le varie esperienze hanno in comune oltre al rifiuto del personaggio una descrizione minuziosa

- le scienze ‘pure e dure’
 - fisica acustica, elettronica, registrazione del suono
 - la radio
 - L’informatica
 - Il *computer*
 - Il personal computer
 - anche le scienze «cambiano»
 - o meglio, si evolvono a una velocità impressionante

Delle interazioni e degli scambi tra arte (musica) e scienza sono stato testimone quando partecipai a un *colloque*, a un convegno, in Francia, alla *Fondation des Treilles*,³² nel 1990:

- Temps, complexité et œuvres musicales - Fondations des Treilles, 1990
- <https://lestreilles.hypotheses.org/471>
 - Simha Arom
 - *Les musiques d’Afrique subsaharienne ou “le temps fermé”*
 - Abraham Moles
 - *Complexités perceptive et compositionnelle dans la matière musicale*
 - Claude Helffer
 - *Le Temps chez Boulez, Xenakis et Stockhausen*
 - Jean-Claude Risset
 - *Temps, son musical, causalité, information, chaos et composition*
 - Ilya Prigogine (chairman)
 - *Temps et irréversibilité*
 - ...
 - Alessandro Melchiorre
 - *Entre amnésie et mémoire: vers une nouvelle forme musicale*

<https://www.les-treilles.com/en/>

dei particolari e della realtà esterna come se intervenisse la macchina fotografica. Questa tendenza viene anche chiamata *école du regard* (scuola dello sguardo) perché, come scrive Giulio Ferroni, si intende “sottolineare la tendenza di questi testi a una descrizione minuta e ossessiva degli oggetti e della realtà esterna: la presenza umana è ridotta alla funzione dell’occhio, a uno sguardo passivo che intende avvicinarsi a quello della fotografia o della macchina da presa”. GIULIO FERRONI, in *Storia della letteratura italiana*. Il Novecento, Torino, Einaudi, 1991, p. 509.

³² La *Fondation des Treilles* (Tourtour) è uno dei posti più famosi di Francia per la ricerca artistica e scientifica; è stata fondata da Annette Schlumberger.

8. Cambi di paradigma

Questo periodo secondo me ha segnalato un cambio di paradigma, da intendere forse non nell'accezione così rigorosa di Kuhn, ma ugualmente significativo:

- nella scienza e nella tecnologia
 - meccanica, elettricità, elettronica, informatica, personal computer, internet, social network
 - nella musica
 - da una concezione purista, para-scientifica della musica
 - dalla *musica reservata* degli anni '50 e '60, dal serialismo, ecc.
- si è passati a:
- a una musica più attenta all'ascolto, alla percezione
 - sia che si parta dal «territorio», dal suono, dall'ascolto
 - *Musique concrète*
 - Feldman
 - Spettralismo
 - Sciarrino
 - sia che si parta dalla «mappa», dalla nota, dalla scrittura
 - Boulez
 - Lachenmann
 - Donatoni
 - Ferneyhough

Cosa è cambiato?

- Da un certo momento in poi non si parla più di «parametri», ecc., ma di oggetti musicali concreti, reali, di «suoni»! Come nel cristallo di neve di Prigogine:

... se un fiocco è costituito da cristalli molto regolari, sferici, possiamo dedurre che si è formato vicino all'equilibrio. Se, al contrario, i suoi cristalli presentano una struttura a rami molto sviluppata, esso si è formato lontano dall'equilibrio: la crescita è stata molto rapida, le molecole non hanno avuto il tempo di diffondersi regolarmente sulla superficie. Allo studio del cristallo ideale si sostituisce oggi quello dei cristalli concreti, ciascuno dei quali costituisce a causa della sua struttura particolare (difetti, dislocazioni...) una memoria del cammino percorso a partire dalla sua formazione. Possono essere così create delle nuove proprietà elettriche, magnetiche, meccaniche, ottiche che non rimandano a una definizione generale del materiale, ma alla sua storia.³³

³³ ILYA PRIGOGINE, ISABELLE STENGERS, *Entre le Temps et l'éternité*, Paris, Fayard, 1988, p. 85.



9. Un esempio: Grisey vs Lachenmann³⁴

- sintesi strumentale vs musica concreta strumentale³⁵
- a parti invertite la contrapposizione
- Parigi vs Colonia
- i suoni concreti vs i suoni di sintesi
- Ma... entrambi giungono al suono attraverso la nota, non rinunciando alla scrittura ma modificandola, *integrandola*³⁶

Vi sono alcune tendenze compositive che hanno iniziato negli anni '80 il viaggio verso la 're-introduzione del tempo' nella musica; schematizzando vorrei citare soltanto i nomi di Ferneyhough e di Grisey che a mio parere rappresentano gli estremi delle tendenze di quel periodo: Ferneyhough con la figura (oggetto musicale) e Grisey con l' "Harmonie-Timbre" (Gross-form). La prima (più *contrappuntistica*) definisce la forma non in senso generale, ma per continue addizioni, è una forma-labirinto in cui si "giustappone"; il gesto espressivo è il fattore unificante; il tempo esiste ma principalmente all'interno della figura; è una logica più locale che globale. La seconda (più *armonista*) ha nella "Harmonie-Timbre" il fattore unificante; essa governa sia la micro- che la macro-forma, è una forma-microscopio, in cui si "espone", si orienta la temporalità a grande scala; è una logica più globale che locale. Vi è però una differenza fondamentale rispetto all'assenza di correlazione tra materiale e processo che caratterizzava spesso la musica degli anni '50; quella di Ferneyhough o Grisey – ancora una volta presi come esempi estremi di un periodo – è una musica che definisce e trasforma oggetti musicali concreti.

Gli oggetti non sono più astratti, ideali, dedotti dall'interazione di categorie generali, ma contengono già in sé una dimensione temporale, una memoria, una storia, un tempo interno. Solo partendo dagli oggetti musicali concreti si può ristabilire una dialettica tra micro- e macro-forma, una concezione globale della forma capace di integrare i nuovi materiali (extra-tempo e in-tempo) e gli oggetti musicali (con il loro tempo locale), in una forma definita da un tempo nuovo e particolare.

³⁴ Helmut Lachenmann accetta la sfida del XX secolo, la sfida tra nota e suono (tra la rappresentazione della musica e la sua sostanza), se vogliamo, alla fine degli anni Settanta, tra serialismo e spettralismo, ma, forse, non può che condurla alla tedesca, attraverso la scrittura: ciò che in Francia, da Schaeffer (che fu il primo a coniare il termine di musica concreta negli anni del primo dopoguerra, riferito al mondo sonoro di tutti i giorni contrapposto al mondo "auratico", magico, della musica colta) in poi ha contribuito, per alcuni, a sminuire l'importanza della scrittura per la creazione di musica, per la sua composizione – a privilegiare il territorio reale alla carta geografica che lo descrive – non si verifica per Lachenmann che giunge al suono attraverso la nota, non a dispetto di essa e, che, con Concertini, ritorna alla nota dopo aver percorso il labirinto del suono.

³⁵ L'aggettivo fondamentale è *strumentale*.

³⁶ Con buona pace di Taruskin.

*No hay caminos, hay que caminar...*³⁷

La mappa permette di esplorare il territorio,
ma il territorio ci costringe a creare ogni giorno nuove mappe.

10. *Non sostituzioni, ma integrazioni*

Non dobbiamo pensare a *sostituzioni*:

- Né quella di proposta da Stuckenschmidt
 - La terza epoca, la musica elettronica, avrebbe sostituito le altre musiche, quella vocale e quella strumentale, 1955³⁸
 - viene in mente la fotografia che avrebbe dovuto “sostituire” la pittura
- Né quella di Taruskin
 - La musica di tradizione orale di oggi, jazz, pop e minimalismi avrebbe relegato la tradizione *literate*, la musica scritta, a museo della tradizione

Invece di sostituzioni ci vogliono *integrazioni*.³⁹

³⁷ *Caminante, no hay camino, se hace camino al andar*; poesia di Machado, in parte poi ripresa da Nono.

³⁸ Vorrei ricordare un articolo “conservatore” come quello di Dahlhaus e Stephan; *Una terza epoca della musica? Osservazioni critiche sulla musica elettronica* scritto nel 1955 in risposta all’articolo di Hans Heinz Stuckenschmidt (*Nel mondo delle sonorità ignote. Un contributo all’estetica della musica elettronica*) e al pensiero purista para-seriale di Stockhausen e Eimert sulla musica elettronica come prosecuzione (comprensione nel duplice senso dirà Stockhausen) della musica di Webern e del serialismo post-weberniano; apparso qualche anno prima e di carattere assolutamente entusiasta nei confronti delle sorti magnifiche e progressive che si aprivano alla musica in virtù dell’adesione al mezzo elettronico, adesione alle tecniche ma anche come è stato fatto rilevare alla filosofia, all’ideologia, alla teoria che attorno al mezzo elettronico si andavano definendo. In quell’articolo il musicologo tedesco delineava appunto una terza – definitiva – epoca della musica (le prime due essendo quella della musica vocale e quella della musica strumentale), epoca sconvolgente per le possibilità inaudite e impensabili che la scienza acustica e la tecnologia elettronica offrivano ai compositori; cosa meglio della sinusoide, degli oscillatori rappresentava il desiderio di ripartire dal grado zero, dopo la tabula rasa, culturale, ideologica e psicologica cui aveva condotto la guerra? Oggi, col senno di poi, sappiamo che le cose non sono proprio andate così, anzi sembra proprio che con buona pace della legge di Moore (una consuetudine, piuttosto che una regola sull’obsolescenza delle tecnologie informatiche secondo cui ogni diciotto mesi raddoppia la velocità di calcolo dei processori e quindi di riflesso dovrebbero aumentare la capacità, la velocità e l’efficienza delle applicazioni, del software) i progressi nella composizione con mezzi tecnologici segnano un po’ un’impasse se non un regresso vero e proprio.

³⁹ Cfr. il capitolo “Of Elsewhen and Elsewhere”, del già citato PAUL GRIFFITHS, *Modern music and after*, 1995-2011.

- Janacek
 - la melodia del linguaggio parlato
- Ligeti-Arom
 - Le polifonie centro africane
- Ligeti e il minimalismo
- Studio di Fonologia della Rai di Milano vs Colonia e Parigi
 - Berio-Maderna-Leydi
 - *Ritratto di città*⁴⁰
 - Berio-Eco
 - *Omaggio a Joyce*

Ma anche altre *integrazioni*:

- Beatles-Stockhausen
 - *Sgt. Peppers lonely Hearts Club Band*
 - *Revolution 9*
- Ligeti Kubrick
- Stockhausen Björk
 - Intervista
 - Björk's *MEDÚLLA*
 - and *Stimmung*
 - o le considerazioni lungimiranti di Nick Cave sull'AI⁴¹

11. Alcune domande

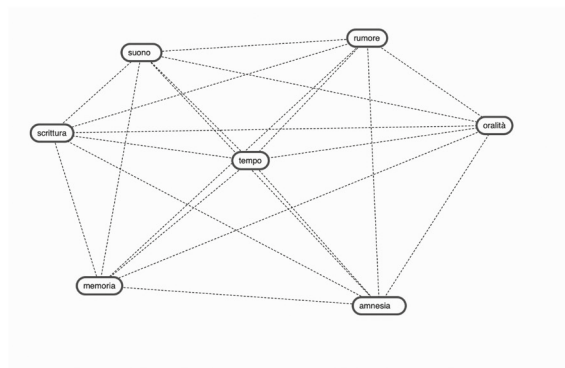
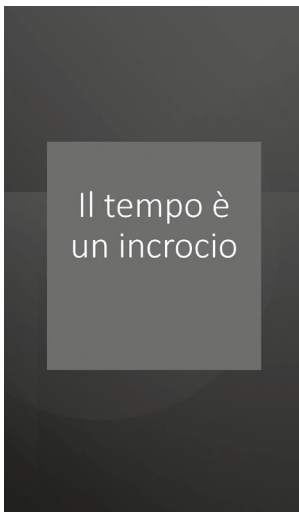
- quale sarà la scrittura del futuro?
- come saranno i testi cui essa darà vita?
- in che modo cattureranno il tempo, lo scriveranno?
- in che modo sarà possibile leggerli?
- che rapporti hanno e avranno nella creazione musicale:
 - l'occhio e l'orecchio?
 - il gesto e la scrittura?
 - l'ascolto e il testo?

⁴⁰ Tutti i brani qui indicati sono naturalmente disponibili su YouTube.

⁴¹ <https://www.theredhandfiles.com/considering-human-imagination-the-last-piece-of-wilderness-do-you-think-ai-will-ever-be-able-to-write-a-good-song/>

- il tempo è elemento centrale di una rete i cui nodi principali sono:
 - la scrittura e l’oralità
 - il suono e il rumore
 - la memoria e l’amnesia
- si vuol proporre una riflessione sul tempo *teorica*
 - sul cambiamento del modo di definirlo, descriverlo, rappresentarlo
- e *pratica*
 - sul cambiamento del modo di sentirlo, percepirlo e forse ritrovarlo.

12. Il tempo è un incrocio



Questo è il nostro manifesto.

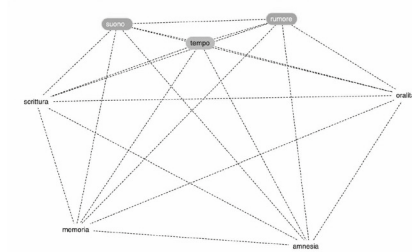
Il Tempo è dato dall’incrocio tra suono e rumore, secondo me bisogna sempre di più anettere sonoro al musicale.

Come diceva Freud, bisogna prosciugare lo Zuiderzee, renderlo abitabile, le famose dighe olandesi.⁴²

⁴² Freud a illustrazione del suo famosissimo e lapidario motto con cui nel 1932 rivedeva, riassunse e descriveva i fini della psicoanalisi “*Wo es war soll Ich werden*” – dove era l’Es deve subentrare l’Io – fa seguire un’immagine folgorante: “*Es ist Kulturarbeit etwa wie die Trockenlegung der Zuidersee*” [è un’opera di civiltà, come ad esempio il prosciugamento dello Zuiderzee]. La musica, la cultura, l’arte sono alcuni dei metodi che Freud avrebbe volentieri indicato come ideali per prosciugare lo Zuiderzee o come dice Dufourt, fuor di metafora, per anettere al musicale (che è complesso), territori strappati al “semplice” sonoro. Per compiere quest’opera di civiltà, per “dominare il sonoro”, la musica (non solo in

Suono vs rumore

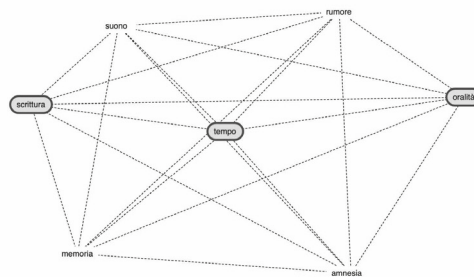
- anettere sempre più sonoro al musicale
- come diceva Freud: "prosciugare lo Zuiderzee", renderlo abitabile



Ma anche dall'incrocio tra scrittura e oralità: una scrittura che include il tempo, sempre più vicina alle quattro dimensioni, come il film invece delle 2-3 del foglio di carta.⁴³

Scrittura vs Oralità

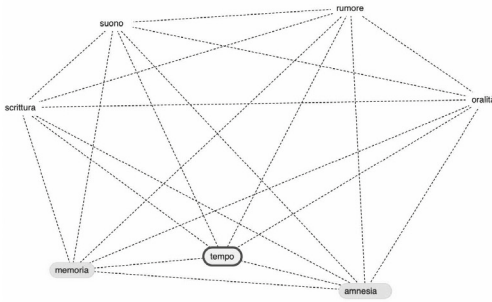
- una scrittura che include il tempo, sempre più vicina alle quattro dimensioni come il film invece delle due-tre del foglio di carta



Occidente, ma soprattutto in Occidente) ha inventato i sistemi musicali; la storia della musica è anche naturalmente la storia della teoria musicale.

⁴³ In una nuova *notazione-scrittura* che mi piace immaginare a colori, in movimento (come un film) e interattiva, potrebbe essere la svolta del terzo millennio.

È una scrittura che è un incrocio tra memoria e amnesia.

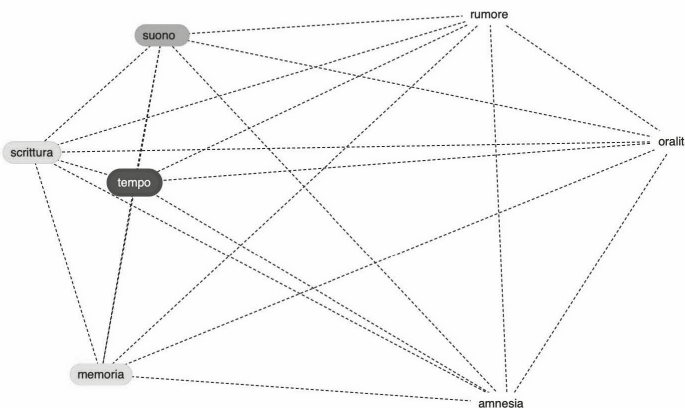


Memoria vs amnesia

- dovrà essere una musica che dialoga con la tradizione (non soltanto Chronos ma anche Mnemosine) e la tradizione è ormai anche la tradizione della musica "contemporanea"

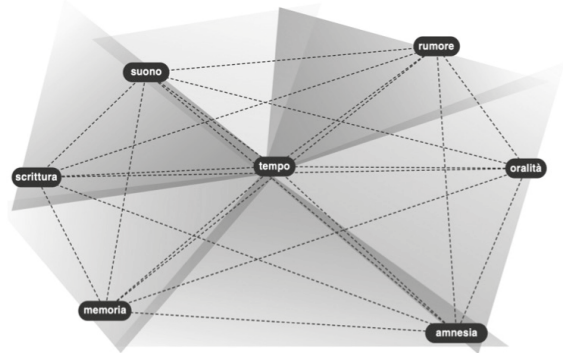
Una musica che dialoga con la tradizione – non soltanto Chronos, ma anche Mnemosine – che, ricordiamolo, è ormai anche la tradizione della musica contemporanea.⁴⁴

- Il tempo è un incrocio
- Time is a crossroads



⁴⁴ “La modernità vorrà essere al contrario una promulgazione di eterodossie, che fondano la propria legittimità in una pluralità di passati, o, in altri termini, in una pluralità di tradizioni. A lungo

Il tempo è un incrocio



- il tempo è un incrocio e viene voglia di dire come Sant'Agostino
- non tra passato, presente e futuro, ma tra...
- “Il presente del passato”, che è la storia, la risonanza
- “il presente del presente”, che è la visione
- “il presente del futuro”, che è l'attesa, l'aura⁴⁵

“The time is out of joint. O cursed spite! That ever I was born to set it right! Nay, come, let's go together.”

“Questo tempo è scardinato, maledetto destino, che proprio io sia nato per rimetterlo in sesto, vieni, andiamo via insieme!”

È sconnesso, è fuori sesto, ma il secondo verso dice, o destino maledetto che pro-

andare la negazione della tradizione diventa ricerca del nuovo, del singolare e della sorpresa, finisce con l'erigersi, a sua volta, a tradizione: esiste una continuità del progetto iconoclasta che, nel ripetersi delle sue manifestazioni, si istituisce, in fin dei conti, come tradizione della rottura. Per riprendere un concetto espresso da Octavio Paz, la tradizione della rottura non implica soltanto la negazione della tradizione, ma implica ugualmente la negazione della stessa rottura. Così l'eterodossia di un'estetica del nuovo sfocia su un paradosso e si distrugge da sola. Al contrario di Mnemosine che assicura la calma trasmissione del ricordo, è Chronos che divora i propri figli”.

JEAN CLAIR, *Critica della modernità*, Torino, Allemandi, 1992, p. 24-25.

⁴⁵ “Un fatto è ora limpido e chiaro: né futuro né passato esistono. Forse sarebbe esatto dire che i tempi sono tre: presente del passato, presente del presente, presente del futuro. Questi tre tempi sono nella mia anima e non li vedo altrove. Il presente del passato, che è la storia; il presente del presente, che è la visione; il presente del futuro, che è l'attesa” (S. AGOSTINO, *Le confessioni*, XI:20, trad. C. Vitali, Milano, BUR-Rizzoli, 1994, p. 325).

prio io – *la musica* – sia nata per metterti a posto.
Musica arte del tempo, arte fatta di tempo ma che cambia il tempo...

Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, 1964

·“*La musique et la mythologie sont des machines à supprimer le temps*”.

·“*Si bien qu'en écoutant la musique et pendant que nous l'écoutons, nous accédons à une sorte d'immortalité. [...]*”

Glenn Gould – Goldberg Variations



www.edizioniets.com

© Copyright 2023

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884676799-8

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di dicembre 2023