



CIRMI

3 OTTOBRE
2020
ORE 16 - 19

LA NUOVA MUSICA: PER CHI? COME? PERCHÉ?

Ruolo e funzione della musica contemporanea nella nostra società

Alcuni campi di riflessione aperta fra filosofia e composizione

ANTONIO ROSTAGNO

PRIMO ARGOMENTO: *comporre, eseguire, ascoltare*

Ha ancora un senso pensare una musica per una “società della torre”, per una cerchia ristretta come le “audizioni private” di Schönberg? O all’opposto è davvero più “attuale” comporre per un ascolto meno selettivo, più emotivo, istintivo, persino corporeo come vogliono tante voci di oggi, dal cosiddetto “body turn”, alla cosiddetta teoria del EEC (embodied-embedded cognivism, secondo la quale l’uomo conosce con mente e corpo in continua interazione fra loro e con l’ambiente)? Allora si ascolta col corpo, con la libera immaginazione, con l’affettività, o con la mente, con la memoria, con la riflessione? E il compositore o il performer tengono conto di queste possibilità di ricezione oppure compongono ed eseguono avendo in mente solo un mondo privato interno alla loro esistenza interiore?

Forse mai come oggi la “musica contemporanea” (sintagma di difficilissima definizione: qui intendiamo solo la musica composta oggi: tanto per dare un riferimento, partiamo dalla “quarta rivoluzione”, quella digitale, che dagli anni Novanta del 900 ci ha introdotto in ciò che Luciano Floridi ha chiamato *onlife*, la svolta virtuale) è stata viva, dinamica, persino sorprendente nella sua multiformità. Ma non tutto è oro quel che luccica. Terminato l’ultimo storicismo modernista, che assegnava alle avanguardie europee il ruolo di vettore unico del progresso (il “divieto di regresso” di Heinz Klaus Metzger), terminato il postmodernismo che all’opposto rendeva tutto uguale in nome di un relativismo senza storia, senza progresso, senza futuro (niente fatti, solo opinioni), non si è affatto tornati a un nuovo realismo ontologico, un nuovo materialismo, come sembrerebbe ascoltando alcune voci oggi molto esposte. La realtà, almeno nella musica, è che si sono formate altre cerchie di parlanti, altre comunità, altri gruppi che non dialogano, ognuno chiuso nella “sua” verità, attualità, comunità, episteme musicale (e culturale).

Solo per dirne alcuni: chi prosegue la lezione di Lachenmann (forse l'ultimo testimone che conservi legami con la cultura delle finite avanguardie), chi riprende legami con la composizione tonale ovviamente in senso lato, i neosemplici, i postminimalisti, i *Sound artists*, e poi la *Computer music*, la *Soundscape composition*, la *Sampling Music*, *Conceptual Music*, la musica *totalista*, la *Net Music*, la *post-digital Music*, la *Glitch Music*, la vecchia *World Music* e la sua versione aggiornata *Global Music*, la *Street Music*, la *Marginal Music*, la Musica intermediale, la *Algorithmic Composition*, *Trance Music*, *Drone Music*, *Noise Music*, *Lo-Fi Music*... è sufficiente? Ovviamente potrei continuare, le "tribù effimere" di Bauman in musica non hanno fine!

Il compositore ha la libertà di scegliere la sua opzione, ma ha al tempo stesso una responsabilità tanto verso gli ascoltatori, tanto quanto verso l'intero patrimonio culturale (lo hanno affermato sia Luigi Nono, sia Helmut Lachenmann), dato che siamo in un'età talmente ricca di memoria come mai prima si è verificato. La musica che ambisca a funzione d'arte, allora quali elementi distintivi e quali obiettivi può porsi?

Ricuperare il dialogo con l'uditorio, come spesso si sente dire, significa solo calibrare l'offerta a una domanda che è sempre più consumistica? Insomma, il compositore per avere "successo" si comporta come un venditore che più clienti soddisfa meglio realizza il suo obiettivo? Non che nella storia manchino esempi di questo rapporto musica-resa economica, composizione-favore del committente, anzi almeno fino a Beethoven questo è stato il parametro dominante. Ma oggi proporre una forma di musica che risponda alla domanda, come accade oggi soprattutto nel "mercato musicale" nordamericano, realmente è una risposta valida? Quale funzione deve avere l'arte, quella di rispondere a esigenze extra-estetiche, sia pur per i nostalgici con quella scappatoia piuttosto ingenua della "relativa autonomia"? Ma allora fare una musica adatta alla domanda non è lo stesso principio della musica di regime? Se in questo caso i principi e i canoni sono dati da un potere politico, nel caso della risposta a una domanda i principi e i canoni sono dati da un potere economico, ossia il favore del pubblico gestito dai mediatori (organizzatori, agenzie, il "mondo della musica"). La differenza è di grado, non di sostanza.

Certo, la musica di compositori americani fortemente appoggiati da questi meccanismi di mercato ha un valore di scambio molto elevato; solo alcuni nomi, per lo più sconosciuti in Europa, testimoniano successi quasi da pop-star: Missy Mazzoli, Caroline Shaw, Ellen Reid, Alexandra du Bois, Stacey Garrop (più o meno figliolette di Meredith Monk), Nico Muhly o i più noti David Lang e John Adams.

Lo stesso accade nella musicologia: nessun musicologo europeo avrà mai la notorietà da romanziere alla moda di un Alex Ross, con milioni di copie vendute con *The Rest is Noise*: è un libro assai divertente e semplice, ma è possibile raccontare la “storia del Novecento” avendo nominato una sola volta Luciano Berio, non avendo dedicato neppure una riga a Luigi Nono, non nominando mai Wolfgang Rihm, Helmut Lachenmann, Bruno Maderna e poi dedicando decine e decine di pagine a *Bang on a Can* ed indicando in John Adams l’esito supremo della intera storia della musica del mondo?

Ci si chiede tuttavia se queste non sono solo operazioni di mercato od operazioni ideologiche: in tutte queste il valore di una musica o di una costruzione culturale nasce ed è funzionale a un sistema di consenso, un *loop* fra domanda (creata con mezzi di persuasione sperimentati nel mercato di beni commerciabili) e l’offerta. Siamo certi che è questo il ruolo dell’arte nella attualità? Rispecchiare la società in essere, adeguarsi ai suoi meccanismi, forse sì, forse l’opposizione dell’arte, la sua specificità e indipendenza è un criterio anacronistico?

La domanda è allora: la musica oggi ha ancora la funzione di alternativa alla società, è ancora possibile una funzione critica, c’è ancora spazio per la musica “scomoda”? Il compositore oggi a cosa può e a cosa deve guardare, al favore del pubblico forse? E se sì, quale pubblico?

Quello abitudinario dei concerti, già formato su modalità di ascolto e comportamento, oppure quello della rete, che ha comportamenti del tutto diversi? E il trauma del covid-19 ci porta a riconsiderare il rapporto con l’ascoltatore, sempre più lontano e sempre più distratto, per cui trasporre sulla rete il semplice format dell’esecuzione “da palcoscenico” porta a una morte certa? O forse il musicista e il musicologo hanno anche altre funzioni che non sono solo di “rispecchiamento” di attese precondizionate, e proprio la chiusura impone nuove creatività?

Certo, attraverso la rete è sempre più difficile cogliere e mantenere l’interesse e il dialogo attivo con l’ascoltatore, ma questa sarà ragione sufficiente per semplificare sempre più la nuova composizione e per abbreviare sempre più la sua costruzione? Come si vede le domande sono quindi due, in sintesi:

1. Relazione con l’ascolto: risposta acritica o proposta critica?
2. Nuovi canali di comunicazione digitale: il prodotto si deve modificare in relazione alla loro congenita semplificazione, superficializzazione e abbreviazione dei messaggi?

SECONDO ARGOMENTO: comporre perché e per chi

Il mondo della musica d'arte attuale (non accetterei volentieri il sintagma usato da alcuni di "musica classica contemporanea", perché somma due monumenti di problemi: cos'è la musica classica? Cos'è il contemporaneo?) subisce una seconda limitazione, opposta all'allargamento acritico al "favore del pubblico". Intendo la segregazione in cerchie di élite o di scuola, o di gruppo di appartenenza. Spesso leggendo i *curricula* dei giovani compositori posso già immaginare che musica faranno: perché? Perché nell'età romantica i grandi furono quasi tutti autodidatti? Qui sta un nuovo problema: si compone perché si sa che con quei precisi linguaggi e con quei determinati costrutti si coglie il favore o di una autorità (spesso un altro compositore più affermato) o di un centro di potere che può procurare esecuzioni prestigiose. Se si guarda bene, tuttavia, il cuore del problema è lo stesso di prima: la produzione d'arte non sottostà a criteri estetici o comunque autonomi, ma a eterodirezioni, a scelte imposte, estranee.

Per questo mi sembra che vadano colti con particolare interesse quei musicisti e quei pensatori musicologi che attraversano diverse fasi evolutive, che sperimentano diversi linguaggi e accolgono diverse posizioni nel dispiegarsi della loro attività. Questo mi sembra il segno di una consapevolezza critica sempre autonoma.

Si chiede allora ai partecipanti di riflettere insieme su questo punto, che va a toccare poi la annosa questione dello stile. Ha ancora senso parlare di "ricerca dello stile", e cambiando stile o linguaggio nelle diverse fasi della propria attività non si cade in un postmodernismo di ritorno?

TERZO ARGOMENTO: una possibile nuova teoria critica della musica?

E con il termine "critica" siamo all'ultimo argomento: Adorno parlava di teoria critica della società in un momento in cui il capitalismo non solo era aggressivo e invasivo, ma si stava collegando ai totalitarismi con le conseguenze che tutti fanno. Anche se alcuni pensatori come Hartmut Rosa e Giorgio Cesarale pensano proprio in questi anni a un ritorno della teoria critica, occorre secondo me un ripensamento. Una quindicina di anni fa il compositore Claus-Steffen Mahnkopf, fondatore e redattore del periodico *New Music and Aesthetics in the 21st Century*, ha dedicato un numero monografico alla questione: "è ancora possibile una composizione critica?" e molte voci autorevoli hanno risposto affermativamente, da Rainer Nonnenmann (un saggio ammirevole) a Harry Lehmann, fino a Nicola Sani (il solo italiano coinvolto) (anche Lachenmann aveva affrontato il problema nel saggio *Sulla questione della funzione di critica sociale della musica* con argomenti molto diversi dai miei, ma ci porterebbe lontano).

Ora mi pongo la domanda: oggi, con la accelerazione e la superficializzazione delle comunicazione fra esseri umani, con la semplificazione di ogni idea e ogni dialettica determinata dalla mentalità digitale che ci divora, è ancora possibile

- a) una “nuova” teoria critica (e sottolineo nuova, non quella di Adorno oggi evidentemente inadeguata, per quanto ne permanga il valore fondativo)
- b) una “*critical composition*”, ossia una forma di musica che ambisca a essere “contemporanea” non perché risponde *staticamente* allo stato in essere della società, ai suoi bisogni e alle sue aspettative, ma perché se ne distacca e *dinamicamente* imprime/richiede una reazione riflessiva?

In sintesi: nella società neo-liberista dove una cosa o un uomo ha “valore” per quanto viene “riconosciuto”, ossia per come viene collocato in modelli dagli altri, e riconosce se stesso non in base alla propria coscienza ma in base a come la società lo modella (il “paradigma del riconoscimento” da Honnet a Rosa), un compositore che cerchi una via non “di gradimento”, ma “scomoda” (Lachenmann), quindi “non-riconosciuta” dalla comunità, ha ancora spazio? E ha ancora una utilità sociale e culturale? Insomma, il musicista può, o forse deve reagire a quell’uniformante “paradigma del riconoscimento”, comporre non per essere “riconosciuto” dal grande uditorio o dalla cerchia “di élite influente”? e come può farlo? E il musicologo ha una utilità se viene “riconosciuto” come conforme o se dice cose “scomode”? E infine: musicista e musicologo che cerchino il piano della riflessione critica e non solo leggerezza, semplificazione, rapidità di comprensione come vuole la mentalità digitale, devono conservare un principio di “responsabilità”? e se la responsabilità è ancora un principio valido, come fare ad esercitarla? Oppure ce ne fregiamo e scriviamo “quello che piace alla gente”? o al mio maestro di riferimento (che poi mi aiuta nei concorsi)? O a chi mi esegue?

Cosa può opporre una musica critica, senza condannarsi all’autoisolamento, oppure a quell’atteggiamento di ascolto distratto e discontinuo conseguente alla immersione sonora del quotidiano? Come produrre musica socialmente attiva, che richieda molto anche all’ascoltatore e non solo quel parametro del “pleasure”, che sembra una redenzione dalla condanna della musica sperimentale, un nuovo parametro estetico ritenuto “contemporaneo”, perché sincrono e coerente a quello stesso parametro economico dominante?

Mettere in atto una nuova teoria critica nella composizione, quindi, significa non che la musica possa (men che meno debba) insegnare *cosa* pensare, da che parte stare, o indicare comportamenti concreti, schieramenti e prese di parte, ideologie e contenuti politici: ogni riduzione della musica a contenuti semantico-referenziali, o peggio ideologici, è inevitabilmente o un suo abbassamento a

funzioni strumentali o semplicemente una illusione.

Lo stesso vale, tuttavia, per la reazione opposta, ossia il totale disimpegno e liberazione del costrutto musicale da ogni livello di senso che vada al di là del mero risuonare, l'eccesso di autonomia del *Sound* come soluzione "neomoderna".

Nella società digitale accelerata, frammentata e superficiale la musica può rivendicare un ruolo attivo, una utilità, senza pretendere di affermare "contenuti" o "insegnamenti" morali o comportamentali, ma sviluppando la sintesi fra senso e pensiero, la capacità di porre relazioni fra percezioni e memoria, e di costruire strutture di pensiero coerenti, in modo da migliorare le qualità umane. Diversamente la musica rischia di finire nel campo dello svago, delle attività voluttuarie o funzionali alla vita sociale, e si annulla così tutta la concezione dell'arte degli ultimi secoli, almeno nella cultura occidentale.

Le mie risposte a tutte queste domande sono ovvie, e si possono prevedere da come ho impostato le domande; ma dissensi e approfondimenti saranno estremamente graditi.

APPROFONDIMENTO DUE CHIARIMENTI TERMINOLOGICI

A) *Nuova Teoria critica nella musica (composizione critica)*: intendo la possibilità di una concezione della musica strutturata e coerente, che sia ancora basata sulla riflessione sul tempo, una costruzione del tempo e non solo la spazializzazione del suono oggi dilagante con forme che assomigliano troppo a una moda. Non credo più che la musica possa determinare "contenuti di verità" che si oppongano ad alienazione, mercificazione e straniamento; ma una musica fatta solo di suoni senza costruzione favorisce la ricezione passiva, distratta, discontinua. La "critical composition" può avere invece una funzione profondissima proprio per la tenuta del pensiero, per lo sviluppo di coerenze e continuità della riflessione, per sviluppare una sintesi fra senso e pensiero, fra percezione memoria e riflessione. Come? La strutturazione del materiale non è affatto cosa superata, come accusano le nuove teorie del suono "non-antropocentrico" che vorrebbero un suono liberato dal tempo e lanciato senza vincoli nello spazio (Christoph Cox, Salomé Voegelin, Greg Hainge, Veit Erlmann e molti altri che si rifanno a Deleuze e Latour). La strutturazione cronologica del materiale, la connessione di sezioni in una composizione, la costruzione nel tempo nella grande struttura di un'opera (Lombardi e Filidei ne hanno diversi esempi) implica anche nella ricezione uno sviluppo delle capacità di collegare ciò che si sente a ciò che si ricorda, e al termine a riconsiderare tutta l'esperienza in sede di riflessione coscienziale fino a ridurla a

continuità. Questa sarebbe la più forte reazione all'azione disgregante che le nuove tecnologie hanno sulla mente umana, quel postumano che avanza e che rischia in primo luogo di annullare la costruzione coerente del pensiero, in nome di una logica non-lineare, brachilogica, accelerata, una incoerenza di principio, una semplificazione di ogni attività mnemonica e riflessiva e la riduzione a pensieri brevissimi. Con la *onlife*, con la mente digitale, tutti stiamo perdendo la capacità di estendere il pensiero a lungo; stiamo indebolendo la capacità di fondare premesse, condurre riflessioni a lungo termine senza distrazione e senza incoerenze, e giungere a conclusioni "enumerative", complesse e complessive. Solo per inciso, proprio qui sta la mia distanza dalla concezione di "funzione di critica sociale" di Lachenmann sopra citata: la funzione della teoria critica lachenmanniana, memore di Adorno, era tutta basata sui contenuti politici concreti, su una forma di opposizione alla struttura sociale; la nuova teoria critica parla di *forma* del pensiero, propone una reazione in favore di una coerenza riflessiva che la mentalità digitale sta distruggendo, di una reazione al postumano che non ha contenuti riducibili a concetti politici né di altro genere. In comune le due teorie hanno la forma antagonista, e la funzione di "disturbo all'estetica consolidata", la "funzione di rovesciamento", il "comportamento non comodo" e "un'attenzione all'ignoto" di cui parla Lachenmann.

Mi chiedo allora se la musica con intenzione d'arte non possa e meglio non debba avere questa funzione critica: contrastare quella superficializzazione, questa non-linearità, questa brachilogizzazione del pensiero che ci viene imposta dal digitale, così ben descritta da Luciano Floridi (*La quarta rivoluzione*) e da Bruno Mantellini (*Bassa risoluzione*).

B) *Il problema dell'ascolto*

Evidentemente collegato al precedente: per quanto "critica" possa essere la composizione, nulla realizzerebbe se non ci fosse una risposta adeguata, ossia un ascolto altrettanto "critico". Anzitutto questo significa "ascolto non passivo" ossia l'esatto opposto dell'ascolto "immersivo" che tutte le estetiche delle *Sound Arts* pongono come primo requisito. Se l'ascoltatore come vogliono questi teorici della immersività deve annullarsi nella atmosfera sonora, è chiaro che ogni azione riflessiva deve essere sospesa, e che l'ascolto è un'esperienza estatica di sospensione della normale attività mentale e coscienziale. Mi chiedo però cosa resta all'ascoltatore da una esperienza del genere: finito il risuonare, finita l'estasi, e si torna alla vita quotidiana esattamente come prima, finché non risuona un altro ascolto. L'unica funzione di un ascolto simile è la astrazione della vita, o la concezione di un ascolto che, al meglio, mi fa passare un'ora senza pensieri: un po' poco per una musica che abbia ambizioni d'arte, e mi stupirebbe che almeno da Beethoven a oggi si sia spesa tanta energia speculativa per un'attività impegnativa

come la musica se essa non fosse che astrazione momentanea o distrazione effimera. L'ascolto ha invece secondo me una diversa funzione: quella appunto di modificare o "trasformare" (secondo Georg Bertram) il mio modo di relazionarmi al mondo, modificare la mia autocoscienza. Come?

L'ascolto merita attenzione, e credo che ci sia oggi spazio per questo. Nelle linee guida del progetto "Europa creativa" (finanziamento alla diffusione della cultura da parte della Unione Europea) si legge ai primi posti l'*Audience Development*, una "concreta visione" della "cultura come fattore positivamente interconnesso allo sviluppo e al benessere delle economie evolute"; poi una "idea di *democratizzazione* della cultura", la "partecipazione" e la "inclusione"; quindi il "coinvolgimento di pubblici nuovi" in attività educativo-culturali "come strumento di crescita, cittadinanza, coesione e integrazione sociale". Le seguenti parole non sono vuoto burocratese e sono state scritte da una persona che ha il polso reale della situazione:

Non si può pretendere di cambiare il pubblico se non si è disposti a cambiare al proprio interno. *Mettere il pubblico al centro* [...] vuol dire *interrogarsi in modo profondo sul senso dell'azione culturale e su chi deve esserne il destinatario*, vuol dire investire in termini di tempo, risorse umane, competenze, proteggere processi fragili e spesso rischiosi, uscire dalla propria zona di comfort per *innestare processi trasformativi e migliorativi*.

A questo punto, vista anche questa sensibilità al problema al massimo grado istituzionale (con ingenti investimenti), penso che si debba chiarire cosa intendo per un tipo di ascolto "estetico". L'ascolto quotidiano è quel sistema di orientamento che tutti mettiamo in atto quotidianamente per orientarci nel mondo (una macchina che si avvicina, un amico che mi chiama da lontano, fonti fisse e fonti in movimento che mi aiutano "sonicamente" a muovermi nello spazio: ciò che si definisce "ascolto del mondo"). Ma l'ascolto libero da funzioni immediate, l'"ascolto estetico" appunto, può essere sintetizzato in due posizioni:

a) nell'ascolto estetico io ascoltatore "ascolto delle relazioni materiali?"

b) nell'ascolto estetico io ascoltatore "istituisco le relazioni ascoltando il materiale?"

a) implica la prospettiva analitica: il soggetto è "al di sotto" del materiale

b) implica una prospettiva fenomenologica: il soggetto "istituisce" l'ordine del materiale

Solo la seconda prospettiva implica una “dialettica dell’ascolto” ossia la necessità di una formazione/educazione dell’ascolto, che nelle successive e ripetute esperienze di ascolto istituisca sempre nuove relazioni del materiale: un ascolto produttivo e non solo riproduttivo, un ascolto che produca una dialettica del senso, un continuo approfondimento e una scoperta di nuove relazioni ad ogni nuovo riascolto (l’esatto opposto, quindi, della immersività passiva delle *Sound Arts*).

Come si vede questo tipo di ascolto critico è un’attività con forti ricadute sulla comune esperienza non solo di ascolto ma di riflessione, ancora quindi un potenziamento della capacità di collegare senso e mente, ascolto e pensiero, ricezione e riflessione.

Come considera il filosofo questo problema e come lo affronta il compositore che si voglia relazionare come la contemporaneità?

Lachenmann ha offerto la sua soluzione al dilemma, ma non può essere valida per tutti. Nell’intervista *Provocazione all’ascolto* (1991), egli nega risolutamente ogni forma di ascolto passivo, di immersività (se la prende anche con l’ascolto acusmatico di Pierre Schaeffer, ma per motivi che ci porterebbero fuori strada). La sua intenzione è di attivare un ascolto come “esperienza sensoriale immediata [che] si liberi in modo *consapevole*”; anzitutto quindi l’esperienza non coincide con “l’esperienza uditiva” di cui si parla in ambito analitico, ma con “l’esperienza estetica”. Poi Lachenmann ipotizza un “ascolto mutato” che va appreso, stratificato, maturato. Quello che lui prospetta è un ascolto “risvegliato”, “una sfida” che, se messa in atto con intenzione, porta a riconsiderare tutta la storia, non solo a conoscere ciò che risuona al momento: “L’ascolto non è un’arte scontata a priori [quindi non una facoltà naturale, o almeno non si esaurisce nell’atto naturale del sentire]: deve essere imparata e allenata con l’esercizio”.

A conferma di questa posizione critica, responsabile, intenzionale, umanistica e storicistica, ripropongo la conclusione della intervista, che sintetizza l’estraneità della musica d’arte europea dalle nuove istanze analitiche, nuovo-realistiche, ontologiche:

L’arte ha sempre superato il compito di servizio strettamente decorativo, rappresentativo e “magico”, quando gli artisti, con l’entusiasmo creativo dello spirito (*in kreativer Be-Geisterung*), vi hanno proiettato dentro se stessi, facendo di questa l’oggetto della *realizzazione umana* e della loro *ricerca identitaria*: arte, quindi, come manifestazione di una *necessità interiore* latente. (179)

Non riesco a immaginare una opposizione più netta a quella concezione di un “suono in sé”, ossia la giustificazione speculativa di un tipo di *Sound art* che “mette in discussione l’antropocentrismo dominante del pensiero contemporaneo, che privilegia l’interazione umana simbolica” (Leandro Pisano, *Nuove geografie del suono*, pp. 24-25).