

Antonio Grande

Suoni e Postmodernità. Basi ideologiche e orizzonti critici nella riflessione teorica sulla musica

Che la musica, nella sua dimensione di teoria e di pensiero, abbia avuto forti implicazioni con la politica è cosa ben nota. Potremmo tornare indietro ad uno dei maggiori pensatori dell'antichità, Platone, che intrecciò la musica con la politica e la cosa pubblica. Ma senza andare troppo indietro possiamo partire dall'eloquente analogia che un teorico tedesco del XVII secolo, Joseph Riepel, immaginò tra l'assetto gerarchico della struttura tonale e quello insito nella società del suo tempo. La tonica veniva assimilata al proprietario terriero (*Meyer*), la dominante al servitore principale (*Oberknecht*), il VI grado alla domestica principale (*Obermagd*), il III a una domestica di secondo livello (*Untermagd*), il IV a un lavoratore alla giornata (*Taglohner*), il II a una donna faccendiera di bassa lega (*Unterläufferin*) e il I minore, infine, alla *schwarze Gredel* (la nera)¹.

Si noterà che in questa sommaria lista si annida un altro principio di non poco conto: le triadi maggiori sono assegnate a figure maschili, quelle minori (o dissonanti) a figure femminili. È un buon punto di partenza per indagare le basi ideologiche nel pensiero musicale. Susan McClary, una delle più significative esponenti della *New Musicology* americana, si è dedicata proprio allo svelamento delle numerose forme di penetrazione ideologica nei gangli della Teoria Musicale. Emergono così inquietanti rapporti di potere basati sull'asse simbolico maschile/femminile nell'apparente asetticità delle sistemazioni tonali². Nel suo *Manuale di armonia* (1911) Schoenberg, dopo aver assimilato i modi maggiore e minore rispettivamente al maschile e femminile, definisce il primo come 'naturale' mentre il secondo come 'innaturale'. Nell'edizione del 1970 dell'*Harvard Dictionary of Music*, dopo aver distinto le cadenze in maschili e femminili a seconda della loro forza, Willi Apel scrive che "la cadenza maschile deve essere considerata normale, mentre quella femminile è preferita negli stili più romantici"³. La McClary ne arguisce che la categoria maschile viene associata con 'normale' e 'obiettivo' laddove quella femminile con 'anormale' e 'soggettivo' (in quanto romantico).

Insieme con discriminazioni di tipo sessista vanno considerate le connessioni razziste. Un recente volume di Nicholas Cook che indaga l'*humus* culturale in cui naque e operò il massimo teorico musicale del XX secolo, Heinrich Schenker, si presenta con un sottotitolo assai eloquente: "Cultura, Razza e Teoria musicale nella Vienna di fine secolo"⁴. In quell'ambiente il citato *Manuale* di Schoenberg, datato 1911, parla ad esempio degli 'accordi vaganti' come elementi 'vagabondi' la cui insita instabilità ha l'effetto di meticcicare la solidità del sistema, presentando caratteri ermafroditici⁵. Cook osserva che in tale impianto, anche solo come strumento di spiegazione, traspira l'ideologia di Chamberlain e del Terzo Reich, dove i vagabondi sono zingari ed ebrei che meticciano la razza (del resto lo stesso Schoenberg era ebreo e ne subì le conseguenze).

Dal suo canto la filosofia di Schenker sembra più arroccata alla difesa della buon spirito nazionale, che chiama a raccolta contro ogni sorta di invasione culturale. E nel fare questo fa ricorso al più tipico degli argomenti, quello dell'origine (nel nostro caso: del suono). Il mito dell'*Ursprung* – che già era stato di Rameau – fa leva sull'istinto di difesa dei caratteri della Nazione minacciati dall'esterno. Come osserva acutamente Cook, si attua il tipico ragionamento retrospettivo in base al quale è la necessità di legittimare una tradizione (qui quella austro-tedesca) a richiedere la ricerca di una propria origine fondante e non, al contrario, l'obbiettiva presenza di un'origine a legittimare la tradizione che ne deriverebbe.

Se prima si è citata la *New Musicology* americana è perchè essa incarna bene gli argomenti di cui vogliamo qui discutere, il grande fenomeno di critica e destabilizzazione delle strutture di pensiero –

1 J. Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Frankfurt & Leipzig, 1755, p. 66–69. Cit. in Leonard Ratner, *Classic Music. Expression, Form and Style*, Schirmer Books, 1980 p. 50.

2 Susan McClary, *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, University of Minnesota Press, 1991

3 Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, 1970, pag. 506.

4 Nicholas Cook, *The Schenker Project. Culture, Race and Music Theory in Fin-de-Siècle Venna*, Oxford, 2007. Va precisato che Cook non appartiene alla citata *New Musicology*.

5 Si veda A. Schoenberg, *Manuale di Armonia*, il Saggiatore, 1963, pag. 325

anche in relazione alla musica – da inserire in un alveo ancora più grande, il Postmodernismo. Tra gli argomenti della *New Musicology* infatti, oltre quelli che si intrecciano con gli studi di genere, troviamo alcuni dei classici temi del pensiero postmoderno, come l'idea che la scrittura è una incessante ricomposizione o la critica all'autonomia della musica, alla pretesa compattezza dell'opera o al concetto monolitico di autore. Soprattutto vengono al pettine alcuni nodi cruciali che il 900 storico aveva portato alle estreme conseguenze in tema di impegno dei musicisti sul piano etico-politico. La frattura verso il mondo borghese che aveva svilito a mercato ogni cosa e condotto alla catastrofe della prima guerra mondiale, aveva portato i compositori a manifestare il proprio rifiuto in una sorta di solipsismo intellettuale che a molti parve come una fuga in una torre d'avorio. La musica, da forma di comunicazione più immediata, si era rifugiata nel linguaggio algido e asettico della seconda Scuola di Vienna dove l'unica comunicazione possibile era il grido muto dell'assenza di comunicazione. Ancora una volta tra le maglie della teoria musicale si annidano le forme di questo rifiuto intellettualistico: la dodecaфонia prima, la serialità integrale dopo, sono il teatro in cui si attua un drammatico riassetto del linguaggio musicale. Nella visione manichea di Adorno – in un saggio del 1949⁶ che trasuda ancora il dramma dell'olocausto – chi non si inoltra nella traccia indicata da Schoenberg è bollato di collusione con la cultura borghese, quella stessa che ha condotto all'immane tragedia della guerra.

Meno noti sono alcuni risvolti assai drammatici che il dibattito sul ruolo etico e politico del musicista assume durante il periodo della Guerra Fredda. Mark Carroll ci descrive con tinte assai crude l'incontro/scontro avvenuto in una Francia sbandata – e alla ricerca di riferimenti meno segnati – tra il compositore René Leibowitz, seguace di Schoenberg, e il filosofo Jean Paul Sartre⁷. Sullo sfondo, oltre la cortina, lo stalinismo bollava la musica d'avanguardia come potenzialmente sovversiva perchè incapace di comunicare e propugnava una sorta di neotonalismo. In Europa, l'innovazione musicale poteva riconoscersi solo in Schoenberg, ma a costo di una sofferto percorso di legittimazione. Alle tesi di Leibowitz a favore della dodecaфонia, Sartre in "Che cos'è la letteratura" (1948) sostenne che l'artista militante ha la responsabilità di formulare il suo impegno usando mezzi espressivi comprensibili e non ambigui. E questo è possibile solo da parte della letteratura in quanto la musica è un'arte "non significante". Leibowitz rispose che anche la musica è in grado di sostenere l'impegno, citando *A Survivor from Warsaw*, Op. 46 di Schoenberg (1947). Ma la frattura assume toni laceranti. Se il Neotonalismo guadagnò il disprezzo di Boulez, tra i compositori il problema rimase una ferita aperta. Nascevano intanto l'AFMP (Associazione Francese dei Musicisti Progressisti) e il braccio musicale del Fronte Popolare Antifascista, la FMP (Federazione Musicale Popolare). L'AFMP - a seguito del Manifesto di Praga⁸ – scrisse a sua volta un proprio Manifesto (1948) in cui si riassumono alcune linee da seguire per scongiurare la deriva: evitare tendenze soggettive, essere più vicini alla cultura nazionale (verso il cosmopolitismo), più vicini a forme che permettono di cogliere al meglio questi principi (ad es. la musica vocale, Oratori, Cantate, ecc.), abbattere l'analfabetismo musicale⁹. Il compagno di classe di Boulez al Conservatorio di Parigi, Serge Nigg, abbandonò le sue avventure seriali; di risposta Leibowitz scrisse alcuni articoli criticando la posizione di Nigg e affermando che la ricerca musicale è da salvaguardare proprio per opporsi alle tendenze conservatrici e reazionarie.

POSTMODERNO

Questa breve parentesi francese è sintomatica di uno scontro avvenuto nel cuore stesso della musica – la sua organizzazione: tonalismo vs dodecaфонia – sullo sfondo di un Mondo diviso in due, ancora fumante dei fuochi della Grande Guerra. Qualche tempo dopo, in un Occidente meno stressato, possiamo cogliere la nascita e il dilagare del Postmoderno. Per Lyotard, che ha coniato il termine¹⁰, si tratta non di un pensiero, ma di un modo di sentire, di un disposizione verso il Mondo – appunto una 'condizione' – che si connota essenzialmente per una inclinazione disincantata. In un mondo in cui tutto è svilito a

6 Theodor W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, 1959 (1949)

7 Mark Carroll, "Commitment or Abrogation? Avant-garde music and J. P. Sartre Idea of Committed Art", *Music & Letters*, 2002, Vol. 83, N. 4. Si veda anche, dello stesso autore, il vasto approfondimento in *Music and Ideology in Cold War Europe*, Cambridge, 2003.

8 Redatto in seno al *Secondo Congresso Internazionale dei Compositori e Critici musicali* (Maggio 1948) è un documento che sancisce la linea in base alle quali i compositori devono servire gli interessi dello Stato socialista.

9 M. Carroll, 2002 cit., pag. 592 – 593.

10 J. F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, Paris 1979.

merce dobbiamo constatare la fine delle ‘grandi narrazioni’ quali potevano essere l’Illuminismo o lo stesso Marxismo, insomma dei pensieri *forti*, basati su fondamenti teoretici *veri* – o piuttosto presunti tali – su cui si costruiva la progettualità di un’intera epoca. I pensatori che, pur senza riferirsi a Lyotard, si muovono in questa direzione sono per lo più di area francese, come Foucault, Derrida, ma anche Jean Baudrillard e quella figura assai poliedrica che fu Gilles Deleuze. Ben presto però sarà il nuovo Continente, più leggero, meno gravato da retaggi culturali, a raccogliere il testimone. La critica da parte di questo modo *altro* di leggere il Mondo investe tutto, a partire dai grandi fondamenti su cui si basava la riflessione sull’arte. Non bisogna capire i testi, una volta per tutte, ma cercare di comprenderli diversamente; in opposizione alle rigidità strutturalistiche, il linguaggio è un accadimento di cui l’uomo non è protagonista, ma solo il tramite; i problemi vanno distanziati senza puntare a delle soluzioni (R. Rorty); il filosofo non è che un ‘parassita’ di testi (R. Rorty); l’opera come organismo autonomo e coeso cede il passo al concetto di intertestualità.

Da parte dei commentatori vi è stata la rincorsa a creare griglie di riferimento dove ogni termine del pensiero Modernista, si contrappone ad un altro, di segno contrario, tipico del Postmoderno. Così alla forma *chiusa* propugnata dal primo si oppone la forma *aperta* del secondo. All’opera dotata di un chiaro ‘fine’ e in cui il gioco è supportato da regole ben definite, si oppone un semplice ‘disegno’, una trama che ‘diviene’ piuttosto che progredire, spesso affidata all’alea. Al pensiero gerarchico del primo si oppone la giocosa anarchia del secondo. Al mito (sofferto) dell’opera compiuta, e dunque chiusa, si oppone l’idea di un’incompiutezza costitutiva e inevitabile, legata al Processo. Alla totalità la frammentazione; all’accentramento la dispersione; alla profondità di una struttura arborea la superficie diffusa e paritaria; al tema dell’Origine e alla causa ‘che produce’, il pensiero della traccia, della contaminazione, della differenza.

È proprio la contrapposizione così radicale con cui si tende a descrivere le due culture a rendere chiaro come non si tratti di un ingenuo problema di appartenenza all’una o all’altra sponda quanto di riflettere su queste due *modalità di sentire* per far decantare gli aspetti critici di ciascuna di essa. È questa la tesi che vorremmo qui sostenere. Sappiamo infatti che il Postmoderno rappresenta l’ennesima ferita apertasi lungo il percorso di una ricostruzione dopo le ceneri dell’olocausto. Se è vero che si può ancora “scrivere poesie dopo Auschwitz”, secondo la celebre espressione di Adorno, occorre chiedersi in che modo può vedersi oggi il grande progetto illuministico, mutuato dalla Modernità, quello della liberazione dell’uomo. Proprio da qui sorge l’insofferenza spesso manifestata dal pensiero progressista (dalle Sinistre europee) verso le categorie postmoderne che assumono i caratteri di un’acquiescenza, di una collusione o addirittura di una resa verso il pensiero dominante del neocapitalismo planetario. In realtà vi sono dei pensatori, e uno fra questi è Gianni Vattimo, che invitano a cogliere nel Postmoderno uno stimolo per una rilettura utile del grande Progetto umanistico. Occorre passare, scrive Vattimo “da una descrizione puramente critico-negativa della condizione postmoderna ... a una considerazione di essa come possibilità e *chance* positiva”¹¹. E questo perché vi è ancora la possibilità di “collocarsi in maniera costruttiva nella condizione postmoderna”. La sfida a cui siamo chiamati, di saperci muovere tra le tante possibilità - questo è proprio ciò che il Postmoderno ci pone davanti – si può combattere solo a partire dalla capacità di percepire tale complessità e dispersione nel suo aspetto più specifico, di riconoscerla cioè “come campo di possibilità “ senza pensarla “come l’inferno della negazione dell’umano”¹².

STRUTTURA/ANTI-STRUTTURA

Si tratta dunque di cogliere, in una differente *dis-posizione* verso il mondo, nuove possibilità di leggerlo, capaci di sintonizzarsi con le tante espressioni della complessità. Fra queste a cadere per prima è una costruzione di marca strutturalista (pensiamo alla linguistica chomskiana), tipica di un pensiero *forte*, basata sul modello dell’*albero* (o *albero-radice*), con i suoi rami che partono da un tronco comune, lungo un percorso fatto di livelli e gerarchie¹³. A questo Deleuze e Guattari, in un memorabile saggio dal titolo *Mille Piani* (1980)¹⁴, propongono un’anti-struttura per eccellenza, esemplificata dal *rizoma*, ossia da una

11 G. Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti, 1985, p. 19

12 G. Vattimo, cit., p. 20

13 A questo modello, com’è noto, si ispira in musica il massimo monumento teorico del cognitivismo americano, il libro di F. Lerdahl & J. Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT, 1983.

14 G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi Editore, 2006

rete in cui la moltiplicazione dei percorsi è senza inizio nè fine, dove non vi è distanza per assenza di riferimenti, dove non c'è un alto/basso, un diritto/rovescio, un lontano/vicino, perchè tutto è su un grado zero (che è anche infinito) e tutto è superficie per l'assenza totale di gerarchia. Il modello *albero* esprime un pensiero che “non ha mai compreso la molteplicità” che procede per dicotomie ed esclusioni e in quanto tale implica l'esercizio di un potere perchè i modi di concatenamento derivano da leggi che sono esterne al sistema. La grammatica di Chomski – scrivono Deleuze e Guattari – “è innanzitutto un contrassegno di potere prima di essere un contrassegno sintattico: costituirai frasi grammaticalmente corrette, dividerai ogni enunciato in sintagma nominale e verbale” (MP, 39), ecc. Nel rizoma le uniche e sole leggi sono la connessione e l'eterogeneità e in esse si esprime quella molteplicità che non ha alcun rapporto con l'Uno, con un Soggetto. “I fili della marionetta, in quanto rizoma o molteplicità, non rinviano alla volontà, supposta unica, di un artista o di un burattinaio, ma alla molteplicità delle fibre nervose che a loro volta formano un'altra marionetta seguendo altre dimensioni connesse alle prime” (MP, 40). Il modello-albero si origina e sviluppa su una computazione metrica del mondo, dove vi sono misure e distanze (intervalli), dove l'Uno “si divide seguendo la legge di una logica binaria”, dove vi è un'Unità perno, nel *profondo* della carne, da cui si dipana tutto. Di contro, si può invece pensare che “tutte le molteplicità sono piatte” (MP 41), espressioni di molteplici piani in cui si aggregano le infinite dimensioni in un fluire continuo¹⁵.

ASPETTI DEL MATERIALE

Già in queste prime immagini scorgiamo una sostanziale messa in discussione di tanti principi fermi della nostra teoria musicale, saldamente ancorata a nozioni come unità, coerenza, sviluppo, compiutezza, gerarchia, struttura. Ogni studente di composizione viene educato alle leggi fondamentali dello *scrivere*. Tutto l'Occidente si è costruito sul culto dell'Identità (la compattezza dell'Opera) e il rifiuto della differenziazione che è semmai l'accidente da ricomporre. L'idea di una materia vista come caos da sottomettere ad opera di un pensiero ordinatore, di un demiurgo (il burattinaio) che orienta e tiene le redini, è parte della nostra memoria più antica. Ma occorre prendere coscienza di un altro materiale, quello che prende vita piuttosto, e co-esiste, nel momento in cui instaura una connessione *qui ed ora* con differenti ‘piani’ – il compositore, i suoi strumenti, il suo pubblico, la sua società, il colore della sua pelle – sicchè si crea un contatto, si compie una territorializzazione, si instaura un *Ritornello* – per usare termini cari a Deleuze – di volta in volta pronti a deterritorializzarsi per effetto di nuove connessioni, di altri contatti.

Hugues Dufourt, uno dei maggiori teorici della corrente spettralista in Francia, ci propone una rilettura dei materiali lungo un asse in continua trasformazione: prima si cercarono suoni stabili ed epurati da ogni ‘rumore’, poi ci si preoccupò “dell'instabilità dinamica e delle forme acustiche”: irrompono percussioni, clusters, ecc. Oggi si lavora su altre dimensioni sonore: “le soglie, le transizioni, le oscillazioni, i flussi, in breve le strutture in evoluzione”¹⁶. È l'incontro “tra continuo e discontinuo” dove la composizione mutua attitudini mentali da *altre connessioni*, altri nodi di un rizoma infinito: la biologia, l'informatica, la cibernetica, insomma da altre ‘tecniche di pensiero’.

Già agli albori della (post-)modernità Nietzsche, in *La Nascita della tragedia*, ci rappresentava l'esperienza originaria della violenza e del caos insita nella Natura. Su tale violenza e nei suoi confronti si è costruita la recente nozione di Uomo (come direbbe Foucault), quale ordinatore e dominatore. E tuttavia sembra più sensato pensare di interagire con questo caos, non pretendere di snerbarne i flussi e le energie riversandovi sopra una coltre di pensiero logico-strutturante. La Natura sonora stessa non è più qualcosa di fisso, di neutro, *fuori* di noi, ma è oggi ridisegnata: non più luogo di ordini, armonie e proporzioni (cari ad una pubblicistica scientifica modernista¹⁷), ma quello della brulicante trasformazione

15 Sull'idea di un mondo in cui “la profondità è rimpiazzata dalla superficie o da superfici multiple”, si veda Robert Fink, “Going Flat: Post Hierarchical Music Theory and the Musical Surface”, in *Rethinking Music*, edited by N. Cook & M. Everist, Oxford U.P., 1999, p. 102–137. Una sorta di ribaltamento epocale si è visto in ambito teorico-musicale con l'emergere della prospettiva connessionistica, in forte contrapposizione con il cognitivismo dominante. Si veda Peter M. Todd, D. Gareth Loy (edited by), *Music and Connessionism*, MIT Press, MA, 1991, da me recensito in *Analisi*, Ricordi, 24, VIII, Settembre 1997, pag. 30-32. Per un primo rilevante approccio in tal senso sul lato dell'analisi musicale si veda R. Gjerdingen, “Categorization of Musical Patterns by Self-Organizing Neuronlike Networks”, *Music Perception*, 1990, Vol. 7, n. 4, 339-370.

16 Hugues Dufourt, *Musica, potere, scrittura*, Ricordi LIM, 1997 (1991), p. 327

17 Si pensi ai libri del fisico-musicologo Andrea Frova.

e de-posizionamento che moltiplica le prospettive e istituisce un'ambiguità ontologica. È sin troppo chiaro che dietro la purezza di una descrizione matematica si nasconde “qualcosa di oscuro, di impreciso, di sotterraneo”¹⁸ rispetto a cui va riassetata la nostra posizione.

Se prima il suono era la struttura stabile che emergeva una volta purificata dalle soglie di rumore, oggi è un tutt'uno con l'instabilità e il disordine, e la 'soglia' è diventata l'unica finestra percettiva. In tal senso il materiale non è più il luogo dove si edifica il Sé dell'Autore, ma quello che gli ricorda il suo continuo de-posizionamento.

Posti davanti ad un universo che è un campo di forze brulicante di energia più che di materia vengono alla mente esperienze passate. Già nel suono romantico il ruolo primario dei temi cedeva il passo ad un gioco di densità e vibrazioni. Oppure, nel 900 storico, pensiamo alla musica di Debussy capace di atomizzare e molecolizzare il suono in una “vera e propria ‘chimica’ perseguita attraverso l'orchestrazione” (MP, 445). O a quella di Varese nella sua ‘ionizzazione’ del materiale pensato come scenario di interazioni inframolecolari, come flusso di energia sonora. Ma soprattutto pensiamo all'approccio dello spettralismo francese e della musica elettronica¹⁹.

Il passaggio, tuttavia, si fa epocale quando il disordine acquista cittadinanza entro le categorie del vecchio Occidente (mai, come oggi, etimologicamente avvertito come “terra del tramonto”). Per Dufourt le forme acustiche instabili – “transitori d'attacco e d'estinzione, profili dinamici in costante evoluzione, rumori, suoni complessi di massa, suoni multifonici, granulosità, risonanze, ecc.” – in quanto procedimenti *fluidi* e fluttuanti, espressioni del disordine (e dunque da sempre scartate o attenuate) ridirezionano il nostro rapporto col suono. Non tanto è un fatto di relazioni, geometricamente intese, ma di contagio reciproco; non luogo astratto e desoggettivato, ma ‘piano di consistenza’ in cui si esprime la *plasticità* occasionale del suono.

È questa l'idea di timbro in Grisey²⁰, come un complesso di energie in un continuo autorinnovarsi. Non a caso egli invoca l'idea di un' *ecologia* del suono, implicante una “riformulazione delle relazioni tra individuo e totalità, come anche un differente comportamento verso l'ambiente naturale”²¹: non si possono dissociare l'Uomo e la Natura. Ancora una volta la musica si fa modello per una lettura del mondo, un criterio per dirigersi nell'intricato gioco delle infinite interpretazioni. Emerge così una nozione di ‘interconnettività’ che è alla base della concezione di ‘ecologia del suono’ di Grisey. L'ecologia è l'argine contro la dissociazione operata dalla serialità intesa come pianificazione scientifica del lavoro e dello sfruttamento²². E il timbro è centrale a questo pensiero, in quanto ci trasmette l'idea “dell'energia che lo percorre” disegnando la continguità tra i vari parametri. Il cambio in un parametro del timbro si riflette in tutto il resto, in una *contaminazione* di piani, in uno scambio di rotta che ricorda l'anti-struttura rizomatica piuttosto che l'albero chomskiano.

LISCIO VS STRIATO

Calandosi nella conformazione dei materiali, Deleuze e Guattari riprendono la nota distinzione di Boulez tra spazi (e tempi) lisci e striati, ciò che instaura una differenza non solo tra molteplicità metriche e a-metriche ma, come conseguenza, tra spazi direzionali *vs* dimensionali²³. Uno spazio liscio per necessità non può implicare una *dimensione* (quantità, misura), ma solo una *direzione* (energia, divenire).

18 R. Pierantoni, *La trottola di Prometeo*, Laterza, 1999, p. 225

19 Per un' interessante discussione sulle potenzialità della musica elettronica secondo la prospettiva teorica qui percorsa si veda C. Cox, P. Franck ed altri, *Millesuoni. Deleuze, Guattari e la musica elettronica*, Cronopio, 2006

20 G. Grisey, “Structuration des timbres dans la musique instrumentale”, in *Timbre, métaphore pour la composition*, ed. J.B. Barrière, C. Burgois, 1991.

21 Eric Drott, “Timbre and the Cultural Politics of French Spectralism”, *Proceedings of the Conference on interdisciplinary Musicology*, Montreal (Canada), 2005

22 Dufourt “collega l'estetica seriale ad un *ethos* antiquato che equipara il progresso con l'espansione incessante delle forze produttive e il suo corollario lo sfruttamento senza fine delle risorse naturali”. In tal senso, per Dufourt, Boulez è “un musicista dell'età industriale”, E. Drott, cit., p. 4

23 *Mille Piani*, cit., p. 702. Per Boulez si veda “Tecnica Musicale”, in *Pensare la musica oggi*, Einaudi 1979, dove la coppia *striato/liscio* dello Spazio diventa *pulsato/amorfo* nella categoria Tempo. Per Grisey la differenza tra tempo liscio e striato [da parte di Boulez] non è che l'invenzione di un direttore privo di qualunque consapevolezza fenomenologica. Molta musica del '900 può essere infatti striata per il compositore, ma liscia per l'ascoltatore. “Tempus ex machina: A composer's reflections on musical Time”, *Contemporary Music Review*, 1987, Vol. 2, p. 239-275

Nello spazio striato i punti precedono il tragitto, rappresentandone i confini; nel liscio, al contrario, ne sono una conseguenza: prima viene il percorso, poi i punti che lo delimitano. Ma soprattutto lo spazio liscio “è occupato da eventi o eccità molto più che da cose formate e percepite. È uno spazio d'affetti più che di proprietà. È una percezione *prensiva* piuttosto che visiva. Mentre nello striato le forme organizzano una materia, nel liscio i materiali segnalano forze e servono loro da sintomi. È uno spazio intensivo più che estensivo, di distanze, non di misure”²⁴.

Questa impostazione determina, come vedremo, una ridefinizione totale del materiale. Trasposto nella teoria musicale l'intervallo è l'essenza del taglio fra i punti della striatura, di quella *diastemazia* di origine platonica che ha impresso una *ratio* tra gli enti del Mondo rendendo possibile lo 'sguardo' della teoria. Solo segmentato, il fluire dell'essere ha acquistato in Occidente una forma 'prensibile', un processo da cui è nata la possibilità stessa di nominare. Da qui la difficoltà, nella nostra musica colta, di accettare la qualità del *liscio* come territorio – che è poi un'idea dell'Essere – per i suoi movimenti. In senso metaforico, il deserto o la steppa sono il non-luogo della direzionalità pura e del nomadismo come principio di scoperta continua. Come i nomadi si muovono (migrano, non *raggiungono* una meta) in relazione all'ambiente, così l'immanenza alla materia determina forme di movimento nomadi in cui il tempo musicale non è “occupato” – come ancora scrive Boulez – ma *chiamato ad esistere* come evento fenomenologico. Le tecniche compositive mostrano così una provenienza e gridano un gesto politico: da un lato c'è l'ordine del tema (o della serie), un Soggetto, un materiale da *as-soggettare*, le maglie di un orizzonte striato; dall'altro apertura, direzionalità, nomadismo.

AUTORE-OPERA

In tal senso le nozioni di Autore, di Opera, di ‘Elaborazione del materiale’ – quest'ultima vera parola d'ordine per una certa avanguardia musicale – risentono di quell'immagine nata con la cultura illuministica di un “individuo che inventa se stesso dai suoi propri materiali”²⁵. L'Opera, con la ‘O’ maiuscola, va letta nella prospettiva di un *Bildungsroman* che ci racconta “la formazione narrativa di un Sé musicale che incontra ostacoli, rinforza le sue risorse innate attraverso lo sviluppo motivico e, alla fine, realizza quella salda identità che conferma la forza di un Soggetto accentratore”²⁶. Una tale formazione implica la presenza di un Io che le preesiste e che ‘cresce’ senza perdere la sua individualità.

È il *viaggio di formazione* dell'eroe, nel suo continuo e solitario cercare, nel suo costruire il futuro. Marcia Citron ha colto in questo ‘cercare’ dell'eroe borghese la base ideologica dell'estetica sonatistica, cui si uniformò la Sinfonia classica (egemonia, opposizione, competizione). Una tale tendenza si esprimeva nei tre grandi temi letterari che furono emblematicamente di Faust, del Chischiotte, di Don Giovanni: a) ricerca della conoscenza; b) ricerca di auto-conoscenza; c) realizzazione del sé²⁷.

Una nozione forte di Autore si intreccia con un concetto di materiale in un medesimo destino. Il materiale non preesiste in modo neutro all'Autore, ma ne è generato, come l'Autore stesso acquista tramite quello il suo *status*. Infatti per esistere l'Autore/eroe ha bisogno di una materia su cui esercitare quel potere ed è solo in quel rapporto che entrambi si definiscono e acquistano senso. Cadendo l'Autore, il materiale si disperde in mille rivoli, in ‘mille piani’. Tutto diventa materiale nell'ottica postmoderna: il compositore saccheggia la storia in un tipico atteggiamento museale (secondo un'immagine nietzschiana), dove ogni traccia di cultura umana diventa reliquia e, in casi estremi, spazzatura. Quella postmoderna è un'estetica della spazzatura²⁸.

24 Deleuze, Guattari, cit., p. 704

25 S. McClary, “Paradigm Dissonance: Music Theory, Cultural Studies, Feminist Criticist”, in *Perspectives of New Music*, Vol. 32, 1, 1994, p. 76.

26 S. McClary, 1994, cit., p. 76.

27 Marcia Citron, “Feminist Approaches to Musicology”, in *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*, edited by S. C. Cook and J. S. Tsou, 1994, p. 23.

28 Pensiamo al termine coniato da John Oswald, *Plunderphonic* (1985), come ‘musica di saccheggio’.

PROGRESSO VS DIVENIRE

Un'idea forte di Opera, come qualcosa di compatto, si lega anche ad una certa idea di Sviluppo, nata con la *Durchführung* ottocentesca, canone per eccellenza della tradizione colta musicale. Essa viene ripresa ed estremizzata dalla Scuola di Vienna e da quella di Darmstadt. Secondo tale approccio le strutture di costruzione sono anelli di una catena in cui ogni componente n è connesso ad un $n-1$ (o anche un $n-x$) tramite un processo di filiazione logico-sintattica, sicchè alla fine l'intera catena si autosostiene in un complesso unificato e reso coeso da forti relazioni interne. Una tale idea di 'progresso' è fortemente ideologica, perchè è legata con tutta evidenza con quella 'costruzione' (soggettiva) della Natura e del futuro su cui si basa la modernità²⁹.

Ma già ai primi del '900 la musicologia tedesca aveva contrapposto a questo archetipo di costruzione, che Friedrich Blume chiamò *Entwicklung* (Sviluppo), un altro modello, definito sempre da Blume, *Fortspinnung*. Questo termine esprime il libero andare del pensiero, secondo "un procedimento che punta a congiungere parti non legate, indipendenti, un succedersi di motivi che non necessitano di essere imparentati in modo sostanziale e che solo in base al loro posizionamento diventano correlati fra loro"³⁰. Blume associa la modalità *Fortspinnung* alla musica di Mozart, mentre quella *Entwicklung* alla produzione di Haydn.

Possiamo leggere quello di Blume come un primo tentativo, forse inconsapevole, di aprire una breccia sul fronte dominante – quella ideologia di cui ci stiamo occupando – di una musicologia novecentesca tutta orientata a mantenere una certa idea di crescita e che si apprestava a sostituire le vecchie categorie dell'organicismo romantico in quelle più asettiche e desomatizzate di uno strutturalismo pervasivo. In tal senso va letta la distinzione tra *progresso* e *divenire*, nella lettura di Deleuze: il 'progresso' è legato ad una storia, ad un filo narrativo, il 'divenire' ad un pro-cedere di eventi paritari, posti su un medesimo piano di emergenze, fragili e destrutturanti, al microtessuto (Foucault lo chiamerebbe *microfisica*) che si alimenta di se stesso e devia ad ogni nodo senza un disegno unificante – posto a monte – che diriga il suo incessante trofismo. Per usare una metafora biologica occorre pensare ad una *moltiplicazione* che ad ogni incrocio attua una *differenziazione*. La musica, scrivono Deleuze e Guattari (nella loro prosa che spinge al limite la frizione tra concetto ed immagine), "ha sete di distruzione", non come luogo di morte, ma come incessante "forza di trasformazione"³¹. In questa lettura per immagini³² la musica è un divenire-insetto: "È come se l'età degli insetti fosse succeduta al regno degli uccelli, con vibrazioni, stridulii, scricchiolii, ronzii, schiocchi, raschiature, sfregamenti molto più molecolari. Gli uccelli sono vocali, ma gli insetti strumentali, tamburi e violini, chitarre e cimbali. Un divenire-insetto ha sostituito il divenire-uccello o fa blocco con esso. L'insetto è più adatto per far intendere la verità secondo cui tutti i divenire sono molecolari (cfr. le onde Martenot, la musica elettronica)"³³.

CONTAMINAZIONI

Molti dei punti che abbiamo discusso non appartengono in senso stretto alla cultura postmoderna, ma più in generale ad una critica della cultura, ad un'opera di decostruzione, ad un'ipotesi di liberazione da retaggi di potere che si annidano nel linguaggio. Eppure la postmodernità è forse proprio questo, un

29 Come scrive Galimberti "quanto più si estende l'intervento tecnico dell'uomo sulla natura tanto più desueta si rivela la concezione della conoscenza come rispecchiamento passivo di strutture oggettive. Con il progresso tecnico, infatti, la natura appare sempre meno come qualcosa di dato e sempre più come qualcosa di fatto, di costruito", U. Galimberti, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, 2002, pag. 331

30 F. Blume "Fortspinnung und Entwicklung. Ein Betrag zur musikalischen Begriffsbildung", (1929), ora in *Syntagma Musicologicum. Gesammelte Reden und Schriften*, Barenreiter, 1963, pag. 509. Non va confuso il termine *Fortspinnung* usato da Blume con quello, più noto in ambito musicologico, di Wilhelm Fischer che invece fa riferimento alla sezione centrale di una tipica struttura fraseologica barocca.

31 *Mille Piani*, cit. pag. 415

32 Un aspetto sostanziale del Postmoderno è lo spostamento del livello di significazione dal piano del *discorso* a quello della *figuralità*. Nel primo vi è l'importanza della parola, dei significati, e una congenita distanza dello spettatore dall'oggetto; nel secondo si dà peso alla visione, alle immagini, ai significanti, in una costitutiva 'immersione' dello spettatore nell'ambiente comunicativo.

33 *Mille Piani*, cit., p. 445. Si veda anche Marcel Cobussen, 'Music and Network. The Becoming Insect of Music', in *Music and Network*, Belgrade, 2005

aprire le porte per moltiplicare le vie d'uscita. Derrida e Deleuze non si dichiaravano postmoderni, ma molte idee che essi misero in campo concordano con una lettura della liberazione. Quanti assi sono percorribili nell'ambito della forma aperta, del divenire rizomatico, della contaminazione come differenziazione sistematica, del *collage*, della citazione, dell'alterità, dell'«oltre»? Certo, percorrere i canoni postmoderni – ammesso che non sia già di per sé una contraddizione – ci abbandona alla mescolanza e all'incertezza, alla “cultura del sospetto” per la quale ogni volto amico nasconde il tratto ambiguo della maschera. In un suo recente articolo Claus-Steffen Mahnkopf elenca una serie immensa di maschere dello scenario postmoderno: quale sarà il volto ‘vero’? Mahler – si chiede – è postmoderno solo perchè nelle sue Sinfonie compaiono citazioni spurie e di gusto tronfio? O lo è Schnittke con il suo polistilismo? Cosa dire di Stravinski con il suo neoclassicismo? E del classicismo di Ravel? Berg è postmoderno nel suo concerto per violino perchè fa riferimento a Bach? Lo è Stockhausen con *Hymnen*, quale esempio di *Weltmusik*? Lo è Mozart, quando nel *Flauto Magico* usa il contrappunto barocco? Sono postmoderni Milhaud o Hindemith perchè occhieggiano al jazz? Lo è Lachenmann quando cita Mozart? Lo sono Gershwin o Piazzolla? o Satie con i suoi pezzi “in forma di pera”? O Nono con l'estetica del frammento?³⁴.

Se questa può sembrare una sfilata volutamente paradossale, condotta sul filo dell'ironia, la questione si fa maledettamente seria – e segno di una grande mescolanza – quando si registrano in ambito accademico polemiche di marca nazionalistica, dove si punta a mostrare come tutti gli aspetti più tipici della cultura Postmoderna furono in effetti perseguiti anche dagli esponenti della modernità (almeno per la seconda generazione di Darmstadt). La confusione che ne deriva è totale. Ma è quanto si legge in un articolo di Björn Heile³⁵ che mette in bella nostra lo scarto culturale tra i musicisti continentali e quelli anglo-americani, discutendo come quest'ultimi vedono il modernismo musicale: un fenomeno nazionalistico, dogmatico e unilaterale. Ma ciò spesso è solo frutto di una generalizzazione che non tiene conto delle tante facce del fenomeno. Il modernismo proclama l'autonomia dell'arte? e allora come spiegare le numerose esperienze di musica aleatoria o il *live electronics* dei musicisti della vecchia Europa? È a-politico? e allora Nono e Maderna? Circoscrive il fenomeno musica alla sola cultura europea? che dire allora delle esperienze di *Weltmusik*. È legata ad un tempo puramente lineare? Come spiegare allora la *Momentform* di Stockhausen. In fondo la II generazione di Darmstadt, insieme con Clementi e il giovane Donatoni, può essere detta parte dell'eredità di Cage. Ma allora è l'ennesima *confusione* e mescolanza di principi? L'ennesima impossibilità di dare un nome alle cose? Il problema, nella lettura di Heile, va posto nel senso che il modernismo fu un fenomeno tipicamente continentale che americani e Britannici hanno visto ‘da fuori’, ossia da stranieri, con “la stessa miscela di fascino e paura che caratterizza il trattamento dell'Altro”³⁶. I britannici sono stati molto critici e gli americani meno conservatori. Negli USA poi le differenze geografiche hanno segnato differenze di posizione. Il modernismo è associato alla East Coast. È qui, ad esempio, che prospera il formalismo e si pubblicano le riviste colte (come *Perspectives of New Music*). Ad Ovest invece si tende allo sperimentalismo. Eppure, paradossalmente, fu proprio l'Ovest a simpatizzare per l'Avanguardia europea. Ne emerge un quadro di nazionalismo culturale poco edificante: USA e Gran Bretagna vs Europa continentale.

IL SECONDO MODERNO

Occorrono allora principi diversi per muoversi fra le varie categorie dell'esperienza musicale contemporanea. Se gli USA, in quanto meno saturi di storia, hanno potuto sposare con maggior forza la causa postmoderna, nella vecchia Europa il problema, alquanto eluso in Italia, è stato ben raccolto in ambito austro-tedesco. E non è un caso: si tratta proprio dell'ambiente culturale che risulta maggiormente intrecciato alla Modernità e al suo “progetto incompiuto”. Un tentativo di ricostruzione – che è poi l'ipotesi di un'uscita dallo stallo del Postmoderno – prende le mosse con la nascita di una nuova etichetta: il “Secondo Moderno” [*Zweite Moderne*]. Già nel lontano 1994 Heinrich Klotz pubblica uno saggio dal titolo “Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne” dove compare questa

34 Claus-Steffen Mahnkopf, “Theorie der musikalischer Postmoderne”, *Musik & Aesthetik*, 12 Jahrgang, Heft 46, April 2008, p. 22.

35 Björn Heile, “Darmstadt as Other: British and American Responses to Musical Modernism”, *Twenty-Century Music*, 1/2, 2004, p. 161-178

36 Heile, cit., pag. 169.

espressione in ambito architettonico. Ma presto il termine viene esteso alla musica, alla quale peraltro, sembra calzare molto bene. Così, più recentemente, l'autorevole rivista *Music & Aesthetik* ha ospitato numerosi contributi in tal senso. Il 'Secondo Moderno' è anche al centro dei dibattiti sulla Nuova Musica dei prestigiosi *Salzburger Festspiele* nel 2005. È soprattutto Claus-Steffen Mahnkopf che ci parla in diversi articoli di ciò che si presenta, in prima istanza, come un fenomeno di riappropriazione di una qualità di militanza, etica e politica, del compositore. Proprio al pensiero di Mahnkopf faremo riferimento, a conclusione di questo articolo, per discutere gli orizzonti che si aprono a partire da quella opzione di decostruzione del vecchio mondo che il Postmoderno, come parte *destruens*, ha aperto.

Mahnkopf si rifà al pensiero di Harry Lehmann che distingue l'avanguardia dalla modernità classica (o primo Moderno)³⁷: la prima riguarda la Nuova Musica nata dagli anni 50, la seconda l'esperienza della scuola di Schoenberg, e i compositori ad essa paralleli, come Bartok o Stravinski. I caratteri più tipici dell'avanguardia vanno trovati in un'estetica dell'*anti-opera* insieme con l'exasperazione degli aspetti eminentemente tecnici della composizione. Sul piano politico, poi, l'avanguardia si è identificata con l'idea, fin troppo sbandierata, di cambiare il mondo e tuttavia ha fallito proprio nel partecipare al pubblico questo linguaggio della liberazione.

Lehmann, nella lettura dell'arte, muove da tre componenti fondamentali: l'Opera, il Medium (il materiale) e la Riflessione (Semantica). Il Primo Moderno nega il Medium, l'Avanguardia nega l'opera, il Postmoderno nega la Verità: tutto ciò che si fa non è come appare: ogni cosa è falsa, ingannevole, menzogna. E questo negare la verità si risolve paradossalmente, nella legittimazione ipertrofica di ogni materiale. Da qui il dilagare del medium: tutto può essere usato.

Per la Seconda Modernità tutto ciò che è stato realizzato lungo l'asse Classico-Moderno, Avanguardia, Postmoderno – come ad esempio i nuovi materiali, una critica dell'opera, il pluralismo – vengono riconsiderati in termini di verità. I nodi teorici vengono ora letti con un atteggiamento serio, impegnato, militante e non più disincantato o addirittura frivolo. Questo porta con sé la possibilità di produrre ancora delle 'Opere' nel senso nobile del termine e non più luogo della rappresentazione del vacuo e del nulla. Ma così cade anche la tesi principale del postmodernismo, che la storia sia finita per sempre. Sul piano delle ragioni estetiche viene respinta la tesi che non vi è più un materiale 'buono' e innovativo e che quindi tutto si può usare alla stessa stregua. Insomma il Secondo Moderno non vuole definirsi solo al negativo, ma anche al positivo, in una sorta di solidarietà con i principi della modernità classica e dell'avanguardia, in ciò rappresentando un'istanza di costruzione di futuro che riapre alla speranza.

Tra i vari compositori – si possono citare Richard Barrett, Pierluigi Bellone, Frank Cox, Liza Lim, Steven Kazuo Takasugi, lo stesso Mahnkopf, per citarne solo alcuni – la Seconda Modernità si declina nei modi più diversi. Fra tutti Mahnkopf individuare alcuni tratti comuni³⁸:

- un ritorno all'Opera, vista come una costruzione in sé definita;
- un'idea più forte e responsabile assegnata al materiale;
- un atteggiamento critico verso la cultura contemporanea, di cui si respinge la frivolezza e la mondanità. Si persegue invece lo sviluppo del proprio stile e della propria poetica con impegno responsabile;
- un lavorare a ridosso delle aporie del Postmodernismo con atteggiamento problematico, consapevoli della necessità di razionalizzare l'atto compositivo.

Il Secondo Moderno è dunque un concetto "qualitativo" che implica una presa di responsabilità in un orizzonte assai multiforme di caratteristiche e inclinazioni. Esso nasce direttamente come un tentativo di dare una risposta ai problemi lasciati aperti dalla Postmodernità. Che quindi non acquista un'accezione negativa³⁹, dovendone semmai raccogliere i risultati in una ri-sistemazione dei principi estetici. Solo così si può aprire un orizzonte al futuro.

37 Nella discussione che segue ci rifaremo in prevalenza a Claus-Steffen Mahnkopf, "Thesen zur Zweite Moderne", *Musik & Ästhetik*, 36, 2005, p. 81-91. Il testo cui si ispira Mahnkopf è Harry Lehmann, "Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne", in *Musik & Ästhetik*, 10, 2006, p. 5-41.

38 Claus-Steffen Mahnkopf, "Die Zweite Moderne als kompositorische Praxis" (2007), in *Orientierungen. Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*, hg. v. Jörn Peter Hiekel, Schott 2007, p. 46-47. Si veda anche Claus-Steffen Mahnkopf, "Musical Modernity. From Classical Modernity up to the Second Modernity. Provisional Conclusions", *Search. Journal of New Music and Culture*, Spring 2009, IV, p. 5

39 "Il Secondo Moderno non costituisce quindi alcun rinnegamento del Postmoderno che, sorprendentemente, riceve proprio dalla prospettiva del Secondo Moderno la sua validazione", Mahnkopf, *Thesen*, cit., p. 82.

Senza il Postmodernismo – si chiede Mahnkopf – cosa sarebbe diventata l'arte moderna (della Prima modernità e dell'Avanguardia), ormai avviata verso un sostanziale collasso? Questo fa pensare come vi sia una sorta di autopoiesi come valvola di sicurezza per la quale la creatività umana, in certi delicati momenti storici, riesce a mettere in campo dei metodi astuti per sollevarsi dallo stallo⁴⁰.

Il lato *costruens* del Secondo Moderno respinge l'idea postmodernista del materiale, che essendosi espanso all'infinito rende di fatto impossibile la costruzione di un'opera con la conseguenza di una oggettiva improduttività. Il materiale torna così ad acquistare un ruolo responsabile e decisivo. E con esso le tecniche relative: la microtonalità, i ritmi complessi, il *live-electronics*, la composizione assistita, ecc. L'obbiettivo è un linguaggio che sia meno *collage* e più coeso con il suo Medium. Riprende peso la problematica di una relazione interna (invece che esterna) tra forma e materiale.

Questo rilancio declinato al positivo, a partire dall'Opera, va visto come la consapevolezza di dover vivere con la fine delle certezze metafisiche e che questo Mondo è l'unico che si può vivere. In tal senso il Secondo Moderno non è una regressione o, peggio, una restaurazione, ma è piuttosto l'idea che il tempo della non-opera non può protrarsi troppo a lungo. Ciò porta semmai, secondo Mahnkopf, a produrre opere su più livelli e multi-prospettiche, che investono su una nuova idea di stile. Le tre componenti di Lehmann – Opera, Medium, Riflessione – lungi dal doversi integrare come ancora poteva sperare Schoenberg, “stanno in una relazione differente e, se si vuole, decostruttiva l'una con l'altra”⁴¹. Su questo è ora possibile costruire il futuro.

CONCLUSIONI

Le tesi della Seconda Modernità sembrano riecheggiare quella premessa teorica da cui siamo partiti per affrontare il nostro percorso nelle sabbie mobili dell'ideologia: la posizione di Vattimo secondo cui la condizione postmoderna – e un pensiero debole – possono essere colti in un loro potenziale ‘costruttivo’. Parliamo cioè di quella ‘*chance* positiva’ che può educarci ad ammorbidire la durezza di certi principi fondativi, nel senso di una verità più fluida, più rispettosa, più aperta all'Altro e alle differenze e, per certi aspetti, anche più curiosa, più propositiva e disponibile. Il Mondo come campo di possibilità in cui l'uomo – il musicista, nel nostro caso – è chiamato ad assumere un atteggiamento di accoglienza e di responsabilità, in una molteplicità di pensieri e di ‘piani’.

Oggi assistiamo al proliferare di micro-saperi che hanno da tempo frantumato l'ipotesi, certamente più rassicurante, di un unico e monolitico macrosapere (una grande narrazione), capace di dare sempre una risposta. Questa frantumazione si avverte nella tendenza attuale di declinare al plurale il termine *musica*, quasi a voler sancire, una volta per tutte, la pluralità dei punti di vista, che è una pluralità di opzioni, di scelte, di stili, di lingue. In tal senso il Secondo Moderno diventa il luogo teorico entro cui si compie questa presa di responsabilità dell'uomo postmoderno ed è un luogo aperto e plurale per definizione, dove trovano cittadinanza differenti posizioni estetiche, con caratteri e contesti culturali di vario tipo. Grisey, un po' preveggente, aveva parlato di una terza via: “tra la *gerarchia* tonale o neo-tonale e l'*egualitarismo* seriale o neo-seriale [corsivo mio] esiste una terza via: riconoscere e accettare la differenza. Insomma, occorre evitare sia il livellamento che la ‘colonizzazione’”⁴². Lavorare sul timbro assumeva così, metaforicamente, il senso di un'uscita da quella coppia di tranelli che erano *gerarchia* e *livellamento*. La prima identificata con l'ipertrofismo della sintassi (o il neo-tonalismo), il secondo con l'appiattimento di ogni spinta individualizzante da parte dell'avanguardia (tipico dei totalitarismi). Il timbro accoglie in sé differenza e totalità perché nelle sue microcomponenti si realizza un “compromesso tra le forze della fusione da un lato e quelle della differenziazione dall'altro”. Si tratta di una zona liminale, in perpetuo transito, dove anche la nostra percezione viene ibridata, come dimostra la ben nota esperienza di un suono che, come diceva Grisey, “senza essere un timbro, non è già più un accordo”. L'estetica converge così con la politica, “uno spazio dove nuove forme di organizzazione utopica (sociale) possono essere immaginate e date tramite il medium della musica”⁴³.

40 Mahnkopf, *Thesen* cit., pag. 84

41 Mahnkopf, *Thesen* cit., pag. 87

42 G. Grisey, “Zur Entstehung des Klangs”, *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, 1978, XVII, 73 - 79, pag. 75, cit. in Eric Drott, cit. p. 5 e 6. Da questo testo sono prese alcune delle citazioni seguenti.

43 E. Drott, cit., p. 6. La cit. di Grisey è in *Musique: Le devenir du son*, 1998.

Ovviamente, in una prospettiva teoretica, parlare di timbro non è più che una metafora. Ma è utile per cogliere quella integrazione e immanenza tra i nodi teorici della riflessione sulla musica e il suo stesso materiale. Ciò che rilancia la centralità di una militanza politica⁴⁴, prima ancora che culturale, del musicista e del suo operare nel Mondo del terzo millennio.

44 In un saggio del 1990 Giuseppe Patella distingue tra un Postmoderno debole e un Postmoderno della resistenza. Quest'ultimo – con una sensibilità non nostalgica o utopica, ma mobile e attiva - si pone in posizione di profondo ascolto, resistendo a forme di omologazione e livellamenti. Giuseppe Patella, *Sul postmoderno. Per un postmodernismo della resistenza*, Studium, 1990.