

PRESENZA DEL CONFLITTO: LA MUSICA CONTEMPORANEA E I RUMORI DEL SECOLO.

<http://jeanmarc.chouvel.3.free.fr/textes/Presenceduconflit0.2.pdf>

Il coinvolgimento della musica nella politica è un'evidenza e al tempo stesso non è un'ovvietà. Ne *La Repubblica*, Platone dà l'immagine di un uso «socialmente positivo» del musicale. Ma negli anni venti, poi negli anni sessanta, del ventesimo secolo, la musica ha piuttosto preso la via della contestazione. L'«emancipazione» della dissonanza e la rivendicazione di una «utopia sonora» sono stati senza dubbio le due direzioni più marcate dell'attitudine dei compositori «contemporanei». I cambiamenti di contesto sonoro legato alla produzione industriale hanno influito, dapprima in modo positivo, se si pensa alla fascinazione futurista per la macchina e il «meccanico», poi in maniera più ambigua in *Désert* di Varèse o nelle grandi «cantate» protestatarie di Luigi Nono.

La figura di Nono e quella di colui che fu suo allievo, Helmut Lachenmann, sono al centro della problematica dell'impegno musicale. È dunque in un primo tempo tramite le loro opere che tenteremo di comprendere questa dimensione della musica del nostro tempo. Come l'«esoterismo» dell'esigenza artistica può incontrare il movimento sociale? Quale può essere l'azione sul mondo di un'arte che si circoscrive volentieri alla contemplazione o allo svago? L'arte «colta» può farsi veramente avvocato di coloro a cui si è confiscato la propria musica, instaurando una confusione perversa tra la musica «popolare» e la musica «pop» del consumo di massa?

La musica contemporanea testimonia l'essenza conflittuale delle nostre società. Nel momento in cui scompaiono le sue figure fondatrici, dove oscuri autori assumono un incarico gravoso in cambio di un po' di prestigio che a questo si riconoscerebbe, nel momento in cui intellettuali venuti dalle scienze umane si accaniscono nel ridurre la portata storica e sociale, conviene riconsiderare un senso politico alla base del progetto della musica elaborato dai grandi creatori del ventesimo secolo.

MUSICA E CONTROLLO SOCIALE: DANZARE E MARCIARE AL PASSO

La musica è una metafora del tempo vissuto collettivo. Se noi comprendiamo con gli occhi, il suono resta il segnale d'allarme prioritario. Prima di tutto perché siamo immersi nel suono, mentre l'immagine esige che le stiamo di fronte e che se focalizza la nostra attenzione, è a detrimento di tutto ciò che ci circonda. Questo «angolo morto» del visuale è a beneficio dell'univocità del messaggio. Tutte le religioni rivelate, tutte le società totalitarie, utilizzano questo punto focale dell'immagine per «concentrare» l'attenzione, per imporre un asse alla visione del reale e all'architettura cerimoniale. Ma l'organizzazione dello spazio non basta a captare l'azione degli individui. Occorre anche organizzare il tempo. La musica è evidentemente la forma più dettagliata di questa organizzazione, perché opera la congiunzione tra i grandi cicli del tempo sociale e i cicli propri del tempo dell'individuo: la respirazione, il polso, cioè il fraseggio, il *tactus*.

La musica fa ancora meglio di ciò. Sposa il gesto, non nella *mimesis* astratta di una rappresentazione, ma nell'essenza concreta del suo dinamismo. Da una parte perché è essa stessa gesto, rapporto motore al corpo sonoro. Ma soprattutto perché è l'involuppo stesso del gesto, il prototipo schematico, dalla più tenera infanzia, della relazione dallo spirito al corpo. Quando Platone esplora i generi musicali del suo tempo per determinare quelli che sarebbero conformi alla condizione di spirito augurabile per i suoi «guardiani della Repubblica», egli scarta con diversi pretesti quasi tutte le musiche che non somi-

gliano a musica militare. Perché la musica può certo contribuire all'ordine sociale, ma può anche decentrare completamente la scena e condurre ad orizzonti di coscienza che non sono conformi alla regolazione perfetta dei comportamenti sociali di cui le «quadriglie» del diciannovesimo secolo ci danno un'immagine esemplare.

Questi rischi di deviazione, che spingono verso estasi contemplative o verso derive lascive, entrano evidentemente in conflitto con l'idea di controllo dei comportamenti sociali. Pertanto, in molte civiltà, rappresentano il più alto grado di realtà dell'essenza stessa dell'«anima» collettiva. Che cosa sarebbe l'Andalusia senza il *duende*, l'oriente senza il *tarab*, o il Brasile senza lo *swingue*? La musica segna così un'impronta estremamente profonda, la sorgente del comportamento degli individui e del modo in cui accettano l'esistenza, la sorgente della coscienza intima di se stessi.

Nelle nostre società contemporanee, lo schermo televisivo funge da icona. La grande astuzia delle «società di controllo» che chiamiamo ancora per abitudine «democrazie» occidentali, è di avere introdotto il punto focale sociale al cuore stesso dell'intimità degli individui. Ciò non impedisce i riti collettivi, essi stessi debitamente mediatizzati dal «piccolo schermo», in occasione di partite di calcio o di elezioni presidenziali. Ma ciò permette un'inquadratura impressionante in una «griglia di programma» dei contenuti temporali. Che cosa diventa la musica in un tale contesto? Lo sappiamo tutti, ma ho voluto fare ugualmente una piccola esperienza di *zapping* sulle radio da me captate a Parigi. Un'ora di «surf» sulle onde ridotte a qualche minuto di montaggio. Il risultato è talmente esplicito che io stesso stento a crederci: la condensazione ossessiva dei discorsi su ciò che costituisce il *credo* delle nostre società, il commercio trionfante, trova eco in una musica perfettamente adattata alla frenesia ideologica che la sollecita. Il rilancio di seduzione immediata, svelata in qualche secondo e congelata in un formato standard di qualche minuto, permette di identificare il «prodotto» e recupera completamente ogni eventuale messaggio che gli autori potrebbero sinceramente volervi infondere.

Questa «monofonia» musicale, saturando lo spettro e gli interstizi ritmici è ciò che i nostri contemporanei designano con il nome di «musica». Tuttavia, i creatori della fine del ventesimo secolo hanno aperto le porte a concezioni completamente «libere» del mondo musicale. Poiché, paradossalmente, per ottenere questa libertà, hanno dovuto costringere gli strumenti che hanno ereditato a contorsioni al limite del possibile, un enorme malinteso si è originato.

IL MALINTESO FORMALISTA DELLA MUSICA CONTEMPORANEA

«Nono», scriveva Giacomo Manzoni poco dopo la morte del compositore, «ha incarnato nella maniera più autentica, e lungo tutta la sua vita, questa immagine di passante inquieto, di *caminante* (per utilizzare una parola di uno dei suoi ultimi titoli): di colui che cammina verso l'utopia, che dunque non la realizzerà mai, ma che la pone come un elemento fondatore, propulsivo, per ogni autentico musicista, come uno stimolo al quale non può rinunciare lo sviluppo necessario dell'arte e del pensiero dell'uomo»¹. Manzoni, alla scomparsa di colui che assunse questa intransigenza dello spirito che assegnava al musicista dei «doveri» di fronte ai «problemi gravi e inevitabili della musica», esprime in modo straziante la responsabilità che incombe oramai sulle generazioni future di compositori. «Oggi che il depositario intransigente e stimolante di questa necessità non è più, per i compositori che gli sono sopravvissuti – come per coloro che verranno dopo di lui – non è più possibile dispensarsi, per così dire, dall'onore, dalla pena, dalla disperazione stessa di questo impegno totale».²

Il testo di Manzoni situa il livello della posta in gioco ben al di là di un problema di politica senza piani prestabiliti. Ciò che è in causa, è il senso stesso dell'umanità e se vi è impegno nell'arena sociale, è in nome di una concezione senza compromessi dell'Uomo e del suo posto nell'Universo. Il formalismo (e particolarmente quello, tanto screditato, della musica seriale) non deve certamente essere un semplice gioco gratuito senza conseguenze. Per i compositori della sua generazione, ma ciò assume un

1 Giacomo Manzoni, *Écrits*, testi riuniti tradotti e commentati da Laurent Feneyrou, Basalte, Parigi, 2006, p.179.

2 *Idem*. p. 178.

senso particolare con Nono stesso, il serialismo è un'eredità, un'eredità strettamente connessa a quella dell'espressionismo.

Questo intrico paradossale mostra che la dialettica *mathesis* e soggettività, per riprendere i termini del libro di Hugues Dufourt³, è molto attiva nel corso del ventesimo secolo. È anche probabile che l'iperformalismo quale ha potuto materializzarsi nel momento di sviluppo dell'esplorazione seriale alla metà del secolo (ciò che Boulez ha chiamato una «encefalite da sonnambuli») è la sindrome di una reazione iper-espressiva allo stato del mondo industriale quale è stato vissuto dalla generazione di Darmstad nel corso delle guerre che si sono succedute.

Per Nono, questa nozione di eredità prende un senso particolare se si vuole ricordare che la compagna della sua vita non era altri che la figlia di Schoenberg. Ma il posizionamento estetico e politico è, nel ventesimo secolo, carico di ambiguità. Schoenberg si considerava un conservatore. L'epoca del McCartismo non era molto propizia, è vero, negli Stati Uniti, per altro tipo di confessione.

Ma la ricezione in Italia di un pezzo come *Intolleranza 1960*, rivela tutti questi paradossi in modo eclatante. Laurent Feneyrou riporta questa polemica in questi termini:

Attenta ai problemi del linguaggio e alle libertà democratiche, l'opera di Nono si contrapponeva logicamente alle forze fasciste, ma anche, e più stranamente, ad altre progressiste, ostili alle dissonanze del linguaggio seriale. L'intervento nel Senato di una socialista che condanna in tale occasione la musica contemporanea come «negazione del gusto e della tradizione italiana» provoca una viva replica di Manzoni, affermando la necessità di una esigenza dialettica e il pericolo di una feticizzazione di un serialismo epurato e formalizzato. Importano solo «il risultato dell'espressione e della comunicazione intrinseca dell'opera musicale, la significazione che essa acquista, nella sua totalità, in rapporto alla dinamica delle idee e della civiltà del suo tempo». Altrimenti detto, l'azione scenica di Nono non è né un *monstrum* fuori del tempo, né un corpo estraneo alla nostra civiltà, alla nostra cultura e alla sua realtà sociale, ma testimonia una dialettica.

Prosegue citando Manzoni stesso: «In storia, si ricorda sempre che la causa della democrazia e del progresso, in arte come altrove, non è legata a formule, ma ritorna agli uomini e alle situazioni». «Viene allora», prosegue Feneyrou, «da interrogarsi sulla maniera di creare un'opera rivoluzionaria nelle istituzioni culturali in vigore e sul modo di utilizzare i mezzi "caricati di negatività" al servizio di un'arte rivoluzionaria».⁴ Il vocabolario carico di storia, di dialettico e di rivoluzionario, è certo molto caratteristico dell'epoca. Tuttavia, si può considerare che l'accoglienza riservata all'innovazione artistica è uno dei barometri più sensibili dello stato di progressismo e di democrazia reale di una società. La Russia di Stalin, che non ha più molto a che vedere con l'ideale dei suoi fondatori, segue la Germania di Hitler nel rifiuto dell'arte detta «degenerata», con Jdanov e Goebbels che riprendono l'argomento populista della semplicità e dell'autenticità primitiva, assortito ad un neoclassicismo rampante. Ma non siamo troppo arroganti: oggi siamo lontani dall'essere usciti dallo stallo. Le nostre società – occorre qualificarle post-democratiche o proto-fasciste – sarebbero molto rapidamente pronte ad ascoltare i discorsi populistici i cui componenti regressivi in materia artistica sono permanenti. Accompagnata dalle buone intenzioni di dare al popolo il pane e i giochi che vuole mangiare e vedere, la rinuncia delle istanze sottoposte allo scrutinio di massa è sempre all'ordine del giorno.

Il formalismo non è certamente una condizione sufficiente dell'arte, anche se è talvolta una condizione necessaria alla sua evoluzione. Il «processo da formalismo» della musica contemporanea si basa principalmente sul malinteso. La forma è un obiettivo tangibile solo in poche opere, considerate quasi sempre come degli «studi» dai loro autori. Essa è spesso una stampella per vidimare questo punto fermo in cui l'assenza di espressività diventa iper-espressiva, il «silenzio eloquente». Il lavoro sulla forma è il momento cruciale dove si liberano i nuovi orizzonti, i cui entusiasmi reali sono quelli della scoperta. Non si reinventa l'accordo perfetto e quale che sia la forza del ricordo indelebile del suo primo ascolto, occorre fare fronte all'erosione della sensazione. In tutti i tentativi neoclassici, l'ascoltatore in buona fede confesserà a quale punto l'espressività diventa inespressiva e il discorso si fa tanto più ciarlierio che non ha niente da dire.

3 Hugues Dufourt, *Mathesis et subjectivité. Des conditions de possibilité de la musique occidentale*, MF, Parigi, aprile 2007.

4 in Giacomo Manzoni, *op. cit.* p. 171-172.

Le opere di Luigi Nono sono tutte interamente in questa tensione verso l'aldilà dell'espressività. È spesso una posizione tenue e fragile e da questo punto di vista, c'è un legame evidente da *Canto sospeso* a *Fragmente-Stille, an Diotima*. L'idea di una rottura stilistica e tutti i dibattiti attorno al suo rapporto con il crollo de «l'internazionale socialista» negli anni 1980, devono essere compresi con intelligenza. Farne metaforicamente un crollo narcisistico non è così plausibile.

PASSAGGIO ALL'ATTO O CROLLO

Le opere del giovane Nono partecipano di una forma di mitologia rivoluzionaria. *La fabbrica illuminata* è senza dubbio a questo titolo emblematica. Ma tanto più è facile focalizzarsi sulla *fabbrica* e rilevare nell'analisi i suoni di manifestazioni e i rumori industriali (erano già nel «deserto» di Varèse), tanto più è complesso dare un senso al termine *illuminata*. L'intrico dei dati sonori del presente, l'effetto del reale, sono più salienti della designazione dei mondi a venire. Ma Nono ha sempre tenuto insieme la contestazione e l'utopia, la rivolta e l'ideale. Helmut Lachenmann, che fu per due anni suo allievo, ha dato una testimonianza molto importante dello stato d'animo di Luigi Nono e della sua evoluzione. «Nono» nota, «ha sempre concepito il lavoro di scrittura come ente orientato dalla responsabilità dell'artista di fronte alla storia e alla situazione sociale. Tecnicamente, ciò significava, almeno all'epoca, un controllo delle connotazioni di cui il materiale musicale è inevitabilmente caricato. [...] E questo significava diffidenza fondamentale rispetto all'ottimismo tecnologico degli altri compositori, una allergia al gesto figurativo come ornamento decorativo e virtuoso [...] Nono era comunista, marxista, socialista nel senso utopico, forse anche in senso religioso. E ha conservato questa convinzione di fronte a tutti gli errori, tutte le contraddizioni che sono venuti alla luce, fino alla fine. Appellandosi ad una coscienza rinnovata, ha custodito nella sua musica i vecchi *topoi* espressivi, purificandone l'enfasi».⁵

La filiazione beethoveniana di Nono deve essere compresa nel senso di una «autenticità rivoluzionaria» secondo i termini di Lachenmann. Perché c'è insieme filiazione e ciò che Heinz-Klaus Metzger ha chiamato il «divieto della regressione». Come conciliare questo aspetto e la «struttura necessariamente narcisistica dell'utopia futurista» secondo la quale lo psicologo Michel Imberty dipinge il ritratto di Luigi Nono?

Ora ciò riguarda la restaurazione narcisistica, nella misura in cui la maggior parte [dei compositori contemporanei] ha cercato, di affrontare questi impegni, dapprima a ritrovare un senso alla loro scrittura, alla loro attività di compositore in seno alla società, nella misura in cui essi hanno sempre rifiutato ogni attività gratuita che non risponde alla loro volontà di essere implicati e investiti: le loro opere li giustificano per ciò che essi sono nella loro identità primaria, proprio per ciò che essi sognano o si illudono di essere agli occhi dei loro contemporanei. La società fornisce loro questi ideali e la giustificazione delle loro opere passa dal loro pubblico, l'Altro è il loro specchio. Anche se, riguardo la storia e il buon senso, si sono talvolta pesantemente ingannati! Del resto, molto spesso, questo errore li conduce inconsciamente ad un narcisismo più distruttore dove di nuovo l'opera è il loro unico doppio: è allora che essa inviluppa questo Sé indicibile e indimostrabile, questo sé fragile la cui identità è erosa dal tempo interiore vuoto. L'apparenza dell'opera resta allora la loro sola identità tangibile [...].⁶

Questo ritratto tipo del compositore contemporaneo, di cui Nono sarebbe, secondo Imberty, un «caso estremo», rivela tutta la patologia che si è intessuta nel rapporto tra gli artisti e il mondo o diciamo, la società. Come si può arrivare ad un tale malinteso? Tutto gira senza dubbio attorno a delle proiezioni particolari dell'ascolto, cioè attorno alla nozione di «pubblico». Imberty analizza così «le dichiarazioni definitive sulla senilità degli organizzatori di concerti, l'incuria dei programmatori di radio, il conformismo e la stupidità del pubblico «borghese» degli anni 1950:

Le avanguardie hanno spesso espulso la loro ossessione interna della morte con una identificazione proiettiva distruttrice nei confronti del «grande» pubblico, il loro «cattivo oggetto», mentre alcuni fanatici imitatori delle ulti-

5 Helmut Lachenmann, programma del Festival d'Automne, Parigi, 1985, p. 5.

6 Michel Imberty, *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez: Musique, psychologie, psychanalyse*. L'Harmattan, Paris, 2005, p. 293.

me mode intellettuali o artistiche (ce ne sono sempre, quali che siano le epoche!) erano dotati di tutte le virtù di apertura di spirito, di comprensione, di intelligenza e di raffinatezza in materia di giudizio estetico!

«Poca lucidità in tutto ciò!»⁷ conclude Imberty, per il quale la relazione dell'opera e il suo autore dipende dalla «funzione narcisistica». Egli deplora inoltre che «la deriva verso linguaggi altamente formalizzati ha distrutto questo legame dell'inconscio inesplorato con l'opera».⁸ «Il serialismo e le sue derive», prosegue, «non furono mai altra cosa che tale illusione narcisistica incapace di confessare a se stessa questo desiderio di creare opere singolari, in un linguaggio unico e indecifrabile salvo per gli iniziati, veri riflessi sociali del compositore, opere svuotate di ogni altro senso che quello, per i loro creatori, di essere immortali a poco prezzo, oggetti riflessi di un soggetto levigato, perfetto e indifferente, inalterabile nel tempo?»⁹.

L'analisi di Michel Imberty è ripresa oggi *ad nauseam* da tutti coloro che vorrebbero riscrivere la storia e sono numerosi. L'argomento della patologia clinica come sindrome dell'arte moderna è senza dubbio estremamente rassicurante per la massa silenziosa – o sempre più rumorosa – dei detentori della normalità. Si sa da chi è stata storicamente difesa: al tempo stesso da Freud e da quelli che bruciarono i suoi libri. Ma si potrebbe invertire completamente l'argomento. Dopo tutto, il comportamento collettivo, nell'Europa del ventesimo secolo, non ha plausibilmente provato la sua geniale equanimità. Non si può caricare i soli artisti delle tare di un'epoca. *Erwartung* è un'opera che mette in scena l'uomo moderno, in un modo che ci sembra premonitore, ma che è senza dubbio il riflesso di una realtà intima ben anteriore agli eventi attraverso i quali noi la giudichiamo. L'opera d'arte offre uno specchio al suo tempo, ma questo non è solamente quello in cui si guardano gli artisti.

Tutta un'epoca ha avuto bisogno dell'alibi della modernità per non sprofondare nella depressione assoluta. Non dimentichiamo che l'arte detta «contemporanea» è anche stata la posta in gioco di una forte propaganda ideologica, quando si è trattato di segnare una differenza tra la *Musak* del realismo capitalista e quello del realismo socialista. L'esaltazione dell'individuo e l'espressione «liberale» della sua creatività poteva ben mettere in ballo un po' di follia... Cosa significa il serialismo? E perché è stato *necessario* dopo la seconda guerra mondiale? In gran parte perché era *necessario* pensare alla ricostruzione, perché della grande cultura europea non restava più che un campo di rovina. *Der Mann ohne Eigenschaften*, questo «uomo senza qualità», senza orientamento, il cui linguaggio «storico» e «naturale» traversava una crisi senza precedenti, ha potuto superare con la serie la forma del suo disorientamento e del suo smarrimento. Che il serialismo trascenda la teleologia tonale è una cosa ben nota, ma che spinga la dialettica orizzontale-verticale, contrappunto-armonia per finire nell'esplosione della sonorità pura (sia nell'aforisma weberniano che nel pullulare del *Marteau sans maître*), ciò è meno analizzato. La «polifonia lineare» fustigata da Xenakis, questo grigiore statico, è pertanto il momento e il luogo della musica dove delle catene molecolari si rompono e dove un nuovo humus permette diverse fioriture.

Dunque la questione si pone veramente: non si sarebbe avuto mille volte più narcisismo per i compositori cullandosi all'immagine rassicurante di una tonalità eretta a simulacro della permanenza storica, come gli architetti del santo impero ripetevano sulle facciate gli stili storici della grandezza degli Asburgo al suono dei valzer di Vienna? L'ordine seriale, di cui si è fatto un tale spauracchio, era ben poca cosa a dire il vero e lasciava tutto da reinventare designando un insieme aperto nella trama dello spazio musicale. Se non avete che le regole di manipolazione della serie, non avete grande cosa, tutto è da inventare, questo è essenziale. Che alcuni si siano perduti nella sua carenza, ciò è di tutti i tempi e di tutti gli stili. Ma almeno avevano provato la necessità di «passare ad altra cosa» anche se non avevano valutato tutte le esigenze di questo passaggio.

È tanto più stupefacente parlare di narcisismo a proposito di Nono che pochi compositori hanno avuto quanto lui la preoccupazione per l'altro. Non è indifferente che sia stato affascinato da questa vecchia formula spagnola, difficilmente traducibile, «caminante, no hay caminos, hay que caminar» (è vicinissima alla frase di Saint Exupéry: «Non è nell'oggetto che risiede il senso delle cose, è nel pro-

7 Idem, p. 287.

8 Idem.

9 Idem, p. 289.

cesso»). L'arte era per Nono una perpetua rimessa in causa, un rimettere in movimento permanente, certo non un cedimento compiacente alla sicurezza di sé mediata da feticci sterili. Del resto Michel Imberty stesso cita Célestin Deliège, il quale ricorda, nella sua *summa* sulla creazione musicale contemporanea, che «Nono, lui, era comunista per scelta ideologica, ma gli imperativi dottrinari del realismo socialista, li aveva rifiutati... Nono compositore comunista non ha fatto al pubblico alcuna concessione. Ha scritto la musica che voleva scrivere in funzione di un'estetica che non giudicava in alcun modo in contraddizione con una larga udienza che desiderava legittimamente»¹⁰.

L'interpretazione di Michel Imberty rende conto in un modo completamente differente di questa «contraddizione»:

L'autoesclusione dell'avanguardia garantisce una libertà creativa fantasmatica che contribuisce bene alla crescita dell'illusione d'onnipotenza narcisistica tanto di fronte a sé che alla società cui l'opera è legata.

E questa tensione rende conto anche dell'eccezionale originalità dell'opera di Nono, al tempo stesso per i suoi percorsi senza via d'uscita e per il suo insuccesso tragico di fronte alla storia. Perché il compositore non troverà soluzione a questa contraddizione inerente il suo bisogno di restaurazione narcisistica contemporaneamente in una opera ascetica, intellettualizzata, auto-giustificata per l'unicità di un linguaggio incredibilmente innovatore e profetico dei tempi nuovi, e nel rifiuto di queste stesse ideologie intellettualistiche che, in tanti altri compositori dell'epoca servono da alibi per una filosofia dell'arte conservatrice; contraddizione anche tra il rigetto violento di questa avanguardia troppo elitaria per il suo gusto e l'adesione totale all'ideologia del comunismo e del progresso dell'umanità che si compirà con l'arte delle masse supponendo quindi di portargli la riconoscenza sociale che garantisce il «contratto narcisistico»¹¹

La questione che resta in sospeso è quella del giudizio di «insuccesso tragico [di Nono] di fronte alla storia». Quale è dunque questa storia che fa dell'opera di Nono un insuccesso? Non ci sarebbe al contrario un insuccesso de «la storia» davanti a Nono? In ogni caso uno smacco di questa «storia» che ha proclamato la sua stessa fine... La razza di «alcuni fanatici imitatori delle ultime mode intellettuali o artistiche» è senza alcun dubbio in via di estinzione e non è certo l'evoluzione attuale di programmi di festival, di radio, o di concerti che la resuscita. Ma lo è quella degli esteti come dei poeti: non c'è bisogno di scuola per (de)formarli! Rivoltiamo il verdetto: la musica di Nono non colma l'attesa narcisistica dell'ascoltatore «post-moderno». Essa non gli rinvia un'immagine rassicurante dell'auto-sufficienza della sua mediocrità. Al contrario: essa pone riferimenti per andare verso la magnificenza dell'essere in un'epoca che preferirebbe compiangersi negli orpelli del suo nulla. Se c'è un insuccesso, è l'insuccesso della società contemporanea nel riconoscere la realizzazione del suo genio.

In fondo Michel Imberty stesso scrive:

La sola cosa che possa dunque dire una psicanalisi applicata alla musica, come la sola cosa che possa dire ogni filosofia della musica, è questo senso che essa assume per noi, cioè questo senso che si fonda in base a ciò che noi accettiamo o rifiutiamo di noi stessi in un momento della nostra vita, in un'epoca della nostra storia collettiva.¹²

Nono aveva previsto la radice del malinteso, in una conferenza tenuta a Genova nel 1983, dopo che la partitura incitante alla rivolta di *Guai ai gelidi mostri* annulla radicalmente il riversarsi in se stesso di ...*Sofferte onde serene*...:

Invece di ascoltare gli altri, si spera di ascoltare ancora una volta se stessi. È una ripetizione che diventa accademica, conservatrice, reazionaria. [...] si ama ascoltare sempre la stessa cosa, con quelle piccole differenze che permettono di dimostrare la propria intelligenza.¹³

Ciò che Nono qui denuncia, è la posizione narcisistica dell'ascoltatore contemporaneo, che si erge a giudice prima di avere ascoltato l'opera, o forse anche con l'obiettivo inconfessato di dispensarsi dal dover ascoltare l'opera, come ci si dispensa da ogni compassione per il mendicante ribattezzato in SDF (*sans domicile fixe* – senza fissa dimora), accontentandosi di non vederlo. Le condizioni perché un pubblico sia «grande» sono riunite nella nostra società anestetizzata dal consumismo e lobotomizzata dai

10 Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'IRCAM*. Bruxelles, Mardaga, p. 751, citato da Michel Imberty, op. cit., p. 293 – 294.

11 Michel Imberty, op. cit., p. 294-295

12 Michel Imberty, op. cit. p. 308.

13 Luigi Nono, «L'erreur comme nécessité », in *Revue Musicale Suisse*, 123, 1983, p. 270, citato da Jurg Stenzl, «Le nouveau Luigi Nono» <http://www.festival-automne.com/public/ressourc/publicat/1987nono/086.htm> (settembre 2008)

media? Questo «ascolto degli altri», che dovrebbe essere la condizione stessa di ogni socializzazione, non è annichilita oggi da una forma molto poco sottile di «dittatura dell'auditel», «dittatura dell'auditel» che non è altra cosa per la società post-industriale di ciò che fu la «dittatura del proletariato» per la società industriale? Da allora, si comprenderà comodamente che «il grande pubblico», quale il marketing culturale può definirlo, non è un bersaglio per un artista autentico. Egli si indirizza ad un pubblico autentico, che accetta un'esperienza la cui alterità non è controllata.

Quando gli si domanda quale traccia il pensiero seriale ha lasciato nella sua scrittura, Lachenmann conclude così la sua risposta: «[...] il problema creativo non è di scoprire un nuovo suono o una nuova disposizione dei suoni, ma di attivare, di far funzionare un nuovo aspetto del suono [...]. Il lavoro del compositore è di creare un contesto che possa rendere [il suono] di nuovo intatto, intatto sotto un nuovo aspetto»¹⁴.

IL FLEBILE RUMORE DEL FIAMMIFERO

Nella sua opera *La piccola fiammiferaia*, Lachenmann dà un esempio che rende conto di questa «riattivazione» del potenziale sonoro. Lontano, molto lontano dai rumori di manifestazioni e dalle vociferazioni rivoluzionarie, Lachenmann concentra la sua musica sul rumore del fiammifero della bambina, un rumore del tutto piccolo, che provoca una del tutto piccola fiamma proprio incapace di riscaldare e che è già caricato, nel racconto di Andersen, di un terribile significato sociale. E questo fruscio si sovrappone, nel ricordo di Lachenmann, e nella drammaturgia dell'opera, con quello di un altro fiammifero, gettato da un'altra bambina che fu sua amica d'infanzia e che nel movimento d'*action directe* compì un attentato che provocò la distruzione di un centro commerciale. Da allora questo piccolo sfregamento anodino del fiammifero si carica di una connotazione e di un'aura molto particolare. La flebile forza di un minuscolo sfregamento diviene il focolare di una violenta deflagrazione. La testura drammaturgica dell'Opera è metaforica di una concezione della musica che non la limita ad un semplice enunciato sonoro senza sostanza.

H. L. Quando ho scritto l'opera, «La piccola fiammiferaia», ho immaginato la musica come una situazione meteorologica. È un'altra filosofia del suono, il suono come evento naturale.

A. G. Perché, secondo voi, la vostra musica suscita tante reazioni, talvolta tanta aggressività e rabbia?

H. L. Ci sono diverse spiegazioni. Diverse persone hanno dapprima detto che questa non è musica. E io rispondo sempre che è il più grande complimento che mi si possa fare. (Sorridente) Non posso andare in nessun ristorante, ascensore o sala d'attesa senza sentire continuamente della musica. È la catastrofe del nostro mondo... Secondo me, se non vuole essere superfluo, ogni compositore deve provare a ridefinire l'idea di musica. Tempo fa ho detto in una conferenza che la musica era morta. Per me questo non era un messaggio deprimente, ma gioioso. Ciò vuol dire che a partire da questa constatazione, noi abbiamo la responsabilità di ridare vita alla musica. Nel momento in cui tutto è standardizzato, formattato, occorre ridefinire senza sosta le cose, è la sola ragione di essere dell'arte. Tutto non è che divertimento. Si consuma la musica, la si divora fino a diventarne ubriaco: techno, Mozart, Wagner... È diventato un servizio, una magia disponibile che si può acquistare con un disco. Ma se andate ad un concerto dove si suona Stockhausen per esempio, dovete non solamente ridefinire la musica, ma anche il vostro rapporto con essa, voi ridefinite voi stessi ed elaborare la vostra propria scala di valori. È una provocazione, nel senso di un invito ad aprire il cervello, il cuore e l'esperienza. È ciò che chiamo «l'esperienza esistenziale della musica».¹⁵

Questa «esperienza esistenziale» è evidentemente una nozione centrale. Essa è irriducibile ad ogni altra forma di esperienza. È importante, occorrerebbe dire urgente, comprendere come in un universo di frizioni permanenti, la pulsione di vita e la pulsione di morte sono divenute così vicine. Perché è ciò, in fondo, che ci dice il flebile rumore del fiammifero.

14 Helmut Lachenmann, op. cit., p. 8.

15 Helmut Lachenmann, intervista con Anne Gillot, <http://www.crfj.ch/travaux/documents/AnneGillot.interview.pdf> (settembre 2008)

Ribaltamento della situazione ideologica.

Ci sono coloro che analizzano l'incapacità della musica contemporanea a penetrare il mercato di massa come uno smacco e ci sono coloro che vi vedono al contrario la prova che questa musica ha custodito intatto tutto il suo potere di sovversione. Si sarebbe passati da una *estetica dell'adesione*, articolata dal genio romantico e dalla figura mariana della diva ad *un'estetica dell'avversione*? In fondo, anche i movimenti di musica detti «popolari» come il Rock o più recentemente il Punk avevano delle velleità rivoluzionarie che si sono rivelate perfettamente solubili nel sistema del mercato di massa. Ciò che ha resistito nella musica contemporanea, è precisamente il suo lato «colto». Dal momento in cui Cocteau ha definito Schoenberg come «musicista da lavagna», la musica contemporanea ha preso in carico simbolicamente questa figura intellettuale, che aggiunge all'esoterismo ereditario della scrittura musicale quello dell'equazione matematica poi ancora quello dell'alta tecnologia. Nata in un tempo che arrivava, almeno parzialmente, a comprendere la necessità di un «progresso», scientifico o sociale, la musica «contemporanea» si trova molto seriamente sfasata in un'epoca che fa dell'eradicazione dell'intellettualità l'imperativo del comportamento umano. Dagli anni sessanta, Hanna Arendt aveva previsto la «crisi della cultura» nell'avvento del Kitch e nella volontà di una parte degli intellettuali di affrancarsi dal problema del valore estetico e anche del valore *tout court*. Helmut Lachenmann ricorda che «un personaggio come Heinz-Klaus Metzger aveva preso posizione contro Nono e, alla categoria di “responsabilità” così importante per Nono, opponeva la “frivolezza” come categoria veramente sovversiva. Al posto della “rivoluzione”, la *frivoluzione!*». E Lachenmann in aggiunta: «Ecco il borghese che ticchetta con le sue catene».¹⁶

Ma si può ancora seriamente parlare della borghesia come di una classe? Lo spirito borghese non si è diluito nell'insieme della popolazione, nel momento stesso in cui il «proletariato» diventava una categoria privilegiata rispetto al disoccupato? Cosa significa il concetto di «classe operaia» in una società di consumo? L'operaio è colui che fa una «opera», pur minima sia la sua partecipazione. Ma l'operaio tende a sparire nella «società dei servizi», cioè la società del «servus», dei servi, degli schiavi. Poiché non vi è più un'opera da fare, ma solamente prodotti da consumare. È la grande vittoria della tettarella.

La musica richiesta da una tale società è una musica dell'*eros* permanente. È perfettamente simile ad un'erezione senza fine, dopata al Krack o al Viagra. Questa ondata di *libido* musicale potrebbe accompagnarsi alla sollevazione delle inibizioni. Accade tutto l'opposto. Perché non si tratta di costruire la curiosità di un ascolto muto per l'interesse musicale, ma di sintonizzare coscienze su un moto d'ordine conforme agli interessi finanziari. Perciò, la ripetizione dei gesti liberatori disattivati diventa un rituale di confinamento. La musica, invece di essere «linguaggio universale», diventa un segno di appartenenza di classe, caratterizzata da disuguaglianza generazionale o sociale. Infatti, a questo stadio, non è già più «musica». Essa si limita ad una funzione di segnale sonoro. L'importante, è che abbia ancora «l'odore e il gusto» della musica. Ma la sua funzione di marcatore (da marchio) è diventata primordiale. In qualche secondo, l'ascoltatore deve *riconoscersi* e i vettori dello stile sono in effetti onnipresenti fin dai primi secondi (e costantemente nel seguito).

La «musica contemporanea» è dunque diventata una musica in cui i contemporanei non si riconoscono. Il solo fatto di avere un solo vocabolo per designarla mostra bene come la straordinaria diversità degli stili che il termine ricopre è rinviata ad uno stilema simbolico. Si ama o non si ama la musica contemporanea. Ciò dispensa dal conoscerla. Al meglio entra nel patrimonio e a questo titolo beneficia di uno spirito di salvaguardia. Ma la musica veramente contemporanea, quella del ventunesimo secolo, tutto concorre a renderla inesistente e la maniera migliore di pervenirvi è di ingrandire i suoi marchi di intellettualità, per meglio escluderla, o di imporle la commedia del neo, per meglio liquidarla.

¹⁶ Helmut Lachenmann, «Des paradis éphémères», op. cit., p. 5.

LA RESISTENZA DEL REALE

La serie di pezzi per video, nastro elettroacustico e strumenti intitolati «Fenêtres du temps»¹⁷ cerca di mettere avanti quest'unione della scrittura musicale e della coscienza della temporalità del mondo. La prima è il risultato di un'esperienza: fare una musica *realmente* con i suoni registrati da casa propria. *De ma fenêtre*, come il titolo indica, fa questa scommessa che è anche un reportage, ma un reportage senza itinerario se questo non è attraverso il montaggio del tempo. È in qualche modo la dimostrazione sperimentale di un teorema di isotropia secondo il quale tutti gli aspetti del mondo sono presenti in tutti punti del mondo. Questo teorema di isotropia è fondamentale: è la stessa ipotesi che vuole che ogni ascoltatore abbia la facoltà di trovare nella sua propria esperienza gli elementi della scena uditiva che gli è presentata da un compositore. L'universale del musicale si realizza a questo prezzo. Che tutti gli elementi per una analisi del mondo siano a portata di mano, è senza dubbio anche questa la lezione di *De ma fenêtre*. Vi è in questo pezzo una presentazione permanente del conflitto, ben al di là del momento in cui si esprime nei rapporti tra esseri umani. La donna che grida alla finestra per fare abbassare la musica perché «non può lavorare» riceve come risposta un «chiudi il becco» che mostra che neanche il livello sonoro delle sue vociferazioni è apprezzato. La presa di possesso dello spazio sonoro è un atto tanto importante antropologicamente che può esserlo, tutto sommato, quello di non importa quale territorio. L'aneddoto non è qui preso per sé, né per ciò che dice del reale, ma perché è il reale. Non vi è finzione e pertanto tutto il reale può ben suonare «fittizio». Il dispositivo stesso che mescola ai suoni e alle immagini catturate dall'universo quotidiano, il gioco del violoncello, e l'immagine «reale» del (della) violoncellista in scena, enuncia un conflitto, tra il sonoro e il visuale forse, tra il tempo reale e quello, differito, del nastro, tra l'elemento naturale e l'elemento culturale. Il violoncello agisce nel pezzo in costante mimesi con l'universo che lo circonda. E contemporaneamente gioca nella tecnica strumentale sempre una reinterpretazione degli effluvi sonori che pervengono al suo orecchio. Mima, così facendo, il racconto permanente che ci diamo del mondo, la nostra difficoltà a conoscerlo, ad incorporarlo, ad integrarne, mentalmente, tutti gli aspetti. Che vi sia, nel mondo rumoroso che è il nostro, una propensione all'eccesso, è senza dubbio ciò che rileva l'ultima parte del pezzo. L'ultimo suono è un soffio del violoncello. Senza di lui, il mondo è abbandonato al nichilismo e alla distruzione. Questo soffio, realizzato con un archetto preparato, emerge dal cataclisma assordante ormai all'orizzonte. Non risolve nulla, rimane e segnala di là anche che il baccano che lo mascherava, lui, è passato...

Vi è una visione del conflitto come lo scatenarsi storico degli elementi, che somiglia ad una sorta di violenta tempesta. Pertanto, non è sotto questa forma che il conflitto si manifesta con il massimo della forza. È oggi difficile fare la minima registrazione senza che non emerga dalla scena sonora, sotto i canti degli uccelli, l'esplosione di motori, terrestri o aerei. È la testimonianza più immediata della permanenza della guerra che la nostra epoca fa al mondo. Il terzo pezzo del ciclo, *...and the Pursuit of Happiness...*, si riferisce direttamente al conflitto armato, a partire da immagini della seconda guerra del golfo catturate sulla rete televisiva americana CNN. Vi si può vedere anche una versione di *De ma fenêtre*, girata non da un appartamento dell'est di Parigi, ma in una vecchia fattoria nella valle della Vézère. Questo pezzo è più particolarmente consacrato al nostro rapporto con la mediatizzazione del reale operata dalla televisione. La domanda iniziale riguarda tanto la "TV" cioè la capacità di "vivere a distanza" quanto la visione e la sua distorsione. La prima immagine televisiva presentata nel pezzo mostra l'avanzata di un carro americano che entra nel territorio iracheno. È un «travelling» strano, una camera imbarcata che filma davanti ad essa una silhouette di carro che si trasforma quasi in «piano fisso» nell'immobile paesaggio del deserto. Questa scena è tanto più incredibile che è stata diffusa durante lunghi minuti in diretta sul canale, il cui formato abituale non lascia ad uno stesso piano che qualche secondo di esistenza. Questa scena fantasmatica, quella di una penetrazione «in territorio nemico», è evidentemente grossolanamente strumentata, in termini di attrezzatura militare, ma anche mediatica. Essa dimostra l'incredibile aggregazione delle migliaia di telespettatori americani «inchiodati» alla te-

¹⁷ Vedi <http://jeanmarc.chouvel.3.free.fr/HTML/indexvideofr.html>

levisione e trasportati nella pelle di uno dei loro soldati sul fronte, come se la distanza tra un film di guerra e la realtà non esistesse più. Paradossalmente, la cattura delle coscienze operata dal piccolo schermo ha come corollario una forma assoluta di impotenza ad agire. Poiché l'ondata di violenza mediatica permanente mette lo spettatore in situazione di *consumo* di una avventura che non immagina poter vivere e che vive pertanto mentalmente in modo perfettamente passivo.

“...and the Pursuit of Happiness...”. Il titolo del pezzo fa riferimento alla ricerca dell'intrigo che inchioda lo spettatore di un film o il lettore di un romanzo al racconto che gli è fatto. È anche una citazione di un celebre passaggio della dichiarazione di indipendenza degli Stati Uniti che è stata largamente commentata. La messa in evidenza del conflitto tra l'enuciiazione ideologica «ideale» («Noi consideriamo evidenti di per sé queste verità, che tutti gli uomini sono stati creati uguali, che sono stati dotati dal creatore degli stessi diritti inalienabili e che tra questi diritti, ci sono la vita, la libertà e la ricerca della felicità») e la conduzione degli affari «reali» toglie ogni credibilità al discorso. È questa violenza che è fatta al mondo e al nostro spirito dalle caste dominanti dell'impero del momento. La duplicità di ogni discorso che viene dall'ideologia è probabilmente il luogo, nel seno stesso del linguaggio, del peggiore dei conflitti, che resiste all'attribuzione divenuta impossibile di un valore di verità alle parole. Non vi è atto artistico degno del pensiero oggi, che nella denuncia assoluta di questa duplicità. E per questo, il linguaggio dell'arte non può più contentarsi di mettere il suo senso in parole che stipulano una fallimento morale senza precedenti. L'essenza del conflitto si radica nella spodestamento del linguaggio, nelle perversioni da propaganda che hanno condotto ad una catastrofe etica senza precedenti. E se gli artisti cercano gli elementi di nuove forme, è prima di tutto per sfuggire alla reclusione «all'interno di sé» che significherebbe la sottomissione al flusso. Rompere, spostare, creare per un nuovo senso dello spazio di altre prospettive, un altro modo di vedersi in atto di vedere. È anche ciò che descrivono i quattro pezzi delle *Fenêtres du temps*.

«Essere l'eco del proprio tempo», questo slogan romantico è stato ripreso dal futurismo moderno. Le finestre che apriamo sul mondo e la maniera in cui accettiamo di recepire la realtà artistica sono due segni di uno stato di coscienza e di una capacità di assumere la condizione contemporanea. Tutto resta altrimenti davanti ai nostri occhi e davanti ai nostri orecchi un segno della morte, o della sua serva fedele: la nostalgia. Il tempo reale è quello del conflitto. E il conflitto manifesta la sua presenza nelle opere dal momento che gli artisti non si lasciano sottomettere dalla connivenza facile di un linguaggio facile. Altrettanto dire che tali momenti sono rari e sono banditi con forza dall'insieme delle fazioni conservatrici sempre maggioritarie nella società. Il discorso intellettuale dominante vorrebbe instaurare il rifiuto di intendere come passaporto de «l'uomo onesto». Le opere, esse, lasciano esplodere al gran giorno la terribile mediocrità che manca ancora di invischiarle. Poiché esse non hanno altro ricorso, al momento, che di stabilire la loro negazione. Se no, esse sono condannate al più perfetto silenzio: quello della morte, cioè il progetto effettivo che hanno per loro le strutture socializzate dell'arte. Questo rischio, è permanente e le nostre società ipermediatiche sono forse le peggiori nemiche dell'avvento del reale, per il fatto stesso della loro cecità sulla natura della mediatizzazione. Perciò, la natura stessa dell'impegno artistico non può esprimersi oggi nella stessa maniera di ieri. Ciò che poteva facilmente e comodamente assimilarsi a dei conflitti tra gruppi sociali, tra interessi economico-religiosi divergenti, è piombato oggi nella più grande confusione. Questa confusione è evidentemente una cortina di fumo per mettere in piazza i sistemi politici più repressivi e gli strumenti di controllo sociale più efficaci. Il nemico, oggi, è nel vostro salotto. È forse assiso al vostro fianco. È forse perfino voi, cioè, in voi, questo pensiero che non è più vostro pensiero. L'impegno politico moderno non deve allora passare dalla percezione dell'alterità allo sconvolgimento di sé?