

*Mediazione e responsabilità, nel suono*¹

Agostino Di Scipio*

Premesse

Queste riflessioni sono nate nell'ambito di un dibattito sul tema "musica tecnologia società", e muovono da due premesse. La prima è che, affrontando quel tema, serve con urgenza lasciarsi alle spalle una prospettiva strettamente sociologica (che però è così diffusa da essere "culturalmente egemone"). Chiamo "prospettiva sociologica" quella che blinda ogni discorso nell'analisi di come determinati "prodotti musicali" vengano fruiti e si integrino con corrispondenti "modi di consumo", coi "costumi" collegati al consumo e a varie forme di aggregazione sociale e di comunicazione culturale. Il suo oggetto di interesse è la "società", ma intesa già in partenza come "società di consumatori" che fanno uso di determinati "prodotti musicali", siano essi di massa o di nicchia. Personalmente, assecondare questa prospettiva significa che, per quanto attiene alla creatività, all'esperienza dell'arte, al ruolo delle tecnologie in un tale contesto di esperienza, *tutto è già deciso* in partenza: "fare musica" ha la sola finalità di soddisfare una domanda di consumo, nelle varie e differenti forme in cui la domanda viene articolata e culturalmente connotata.

Le cose in un certo senso stanno davvero così: l'accumulo di spettacolo e intrattenimento (la "società dello spettacolo" di Guy Debord) è divenuto così esasperato da ricondurre ogni pulsione produttiva alla fisiologica risposta "del mercato" a "bisogni" dei consumatori. Un processo totalizzante e totalitario. Ma sempre incompleto. Non importa ora vedere in che misura sia incompleto, più importante è notare che l'arte, seguendo vari percorsi che sfuggono alla spettacolarizzazione e che schiacciano tutto alla rappresentazione, ha dimostrato e dimostra tale processo incompleto. Non è solo che *non tutta* la produzione d'arte risponde a una domanda di consumo (molti di coloro pronti ad ammetterlo operano in realtà in senso opposto). Ma che, più radicalmente, non vi è davvero esperienza creativa che risponda a una mancanza determi-

* Conservatorio di musica "S. Pietro a Majella" di Napoli.

¹ Traduzione e revisione di "Mediation and Responsibility, in Sound. Questions and Statements on Music, Technology, Society", testo preparato per il convegno internazionale "Musica Tecnologia Società", Università di Siviglia, 2006.

nata esternamente rispetto all'esperienza stessa: non vi è creazione che sia riflessione dell'esistente. C'è *crisis* in ogni creazione.

Prima di essere contesto della fruizione e del consumo, la "società" è già contesto nel quale il lavoro produttivo viene svolto². Chi fa musica vive e agisce nel contesto sociale, e la società vive e agisce, prima che nei costumi legati alla fruizione dei prodotti del loro lavoro, nel lavoro stesso da cui nasce la musica (un "antico" insegnamento di Adorno, tra i più attuali che gli sia sopravvissuto). Da decenni ormai il rapporto che un artista stabilisce con la società si materializza innanzitutto nel suo particolare rapporto coi mezzi tecnici di creazione e di diffusione, in una forma particolare di relazione con le tecnologie in gioco nell'intero suo agire creativo. A sua volta la società, in vari modi e forme, stabilisce determinati rapporti con chi al suo interno agisce creativamente, fornendo o negando mezzi e occasioni di lavoro e d'esperienza.

Serve dunque una prospettiva informata alla prassi creativa, alle condizioni e alle tecniche di lavoro di chi agisce in senso creativo. È necessario guardare al valore prassico, culturale e simbolico dei mezzi tecnici propri delle innumerevoli e spesso contrastanti modalità dell'agire creativo. C'è bisogno di una rinnovata "consapevolezza etnografica", consapevole di quanto avviene nell'ambiente tecnologico nel quale l'arte oggi prende forma.

Queste riflessioni sono anche nate da una seconda premessa, secondo la quale, in un mondo strutturato come una rete di sistemi tecnici interconnessi, appare inadeguata ogni critica d'arte basata solo o principalmente su criteri di natura estetica. In un certo senso, *non è più tempo di estetica*. Più decisivo del discorso estetico, è un discorso informato a quella che chiameremo qui "responsabilità dei mezzi". La competenza e la consapevolezza che un musicista ha delle tecnologie del proprio lavoro non sono affatto secondarie rispetto al senso e al significato dei prodotti finali del suo lavoro. Ogni musicista, consapevolmente o meno, modella la propria *technê*, cioè configura e "componere" una certa relazione tra "fini" e "mezzi" nel proprio fare musica. Con *technê* intendiamo qui l'insieme delle soluzioni tecniche e dei processi costruttivi mediante i quali la musica viene ideata, composta, presentata. L'esperienza creativa si inserisce nel dibattito sociale occupandosi dei propri mezzi di lavoro. Diventa un "prendere la parola" nel contesto sociale, non soltanto un "restituire", "riflettere", "riprodurre" aspetti di quel contesto. In questo modo, essa si esprime anche sul ruolo e sulle funzioni delle mediazioni tecnologiche che attraversano il tessuto sociale nel suo complesso. Al giudizio strettamente estetico sfugge il "margine di libertà" di cui ogni momento d'arte di rilievo è testimonianza, e che sta in rapporto diretto con la *technê* nella quale essa viene elaborata.

La tesi principale, annunciata nel titolo, è la seguente: *le azioni e le decisioni tecnologicamente mediate, insieme alla responsabilità che un compositore sa assumersi su quella mediazione, sono "udibili" – le si ascolta nel suono, le si avverte come tracce udibili delle condizioni di esistenza del suono e della musica*

² È esemplare il caso dei numerosi studi recenti su "internet e musica": in essi tutta l'attenzione è rivolta a come il nuovo *mezzo di riproduzione* vada a modificare abitudini di fruizione e modi di ascolto (meglio: *modi di uso* di prodotti musicali); quasi nulla si è scritto sul potenziale che il mezzo può esprimere, se affrontato creativamente (e criticamente), come occasione di nuovi modi di fare, di nuove modalità di creazione e produzione, di nuove musiche.

Nel complesso, le tre sezioni principali di questo scritto (*Mediazione, Responsabilità, Nel suono*) cercano di qualificare questa tesi, riannodando fili che altrove ho provato a trattare come spunti di riflessione distinti e separati, ma che oggi necessitano di un loro momento di sintesi.

1. *Mediazione*

Ogni tecnologia è *medium* (mediazione, mezzo, intermediario) di azioni. La *technè* di un compositore è l'ambito delle tecniche che *mediano* scelte e azioni del lavoro compositivo. Oggetto di mediazione sono

1. la disponibilità stessa di suono (il semplice fatto di come accade che vi sia suono e musica, piuttosto che silenzio o rumore di fondo);
2. l'ideazione e la generazione di un determinato materiale sonoro e delle forme della sua articolazione, da cui scaturisce l'opera "finita" (ancorché eventualmente "aperta");
3. e infine le modalità di presentazione dell'opera, in forme socialmente condivise.

Le tecnologie implicate a questi vari livelli dunque mediano il compito di far accadere qualcosa di sonoro in modo più o meno strutturato. In questo processo, ciò che il compositore davvero compone non è (solo) "musica", ma un certo rapporto tra "fini e mezzi" del suo operare.

1.1 *Tecnologia: fini e mezzi*

La *tecnologia* è discorso razionale sulle tecniche necessarie a compiere determinate azioni a determinati scopi (va detto subito chiaramente che talvolta certe azioni vengono legittimamente compiute senza che vi sia scopo alcuno da perseguire che non sia il piacere e la curiosità di compiere quelle stesse azioni – non possiamo occuparci ora del significato di questo gesto arbitrario-ma-non-gratuito, che pure è molto importante) –. Ogni forma di tecnologia incorpora conoscenze operative (il *know-how*) per svolgere compiti e procedure proprie di certi campi di applicazione. Le *tecnologie della musica* incorporano conoscenze operative per portare a compimento azioni necessarie nel creare artefatti chiamati *musica*.

Quest'ultima definizione appare banale ed evidente, ma in realtà è molto problematica (non mi riferisco solo all'ovvia tautologia che contiene). Per fare chiarezza, poniamo la domanda:

quando c'è musica?

prima che qualcosa di sonoro e articolato venga posto in essere? Nel qual caso, "musica" è una proprietà già esistente come immagine mentale, come idea di

proporzione, o anche come convenzione sociale accettata (rituale religioso ecc.). Strumenti e tecniche atte a materializzare udibilmente quella immagine mentale o quella figura rituale sono dette “musicali” *a priori*, esistono tradizionalmente per dare suono a qualcosa che già *in sé* è musica.

o c'è “musica” *durante e dopo* la manipolazione di qualcosa il cui potenziale non è dato in partenza? Nel qual caso, “musica” è allora il “prendere corpo” di fenomeni udibili in rapporto a mezzi non (ancora) specifici, in rapporto all'elaborazione e alla sperimentazione di mezzi cui solo *a posteriori* viene riconosciuta una potenziale funzione “musicale”.

Non si tratta qui di scegliere tra queste due ipotesi (una “idealista”, l'altra “materialista”). Segnaliamo però che la seconda presenta una sfumatura interessante: in definitiva, essa dice che *non esiste musica, finché essa non viene fatta*. Il che semplicemente toglie alla musica lo statuto di qualcosa che possa esistere senza lavoro, senza manipolazione di mezzi, quindi senza “rischio dei mezzi” quando ancora non sia chiarito alcun fine. Vi torneremo.

Ma traduciamo dal tempo allo spazio:

dove sta la musica?

nel “fine” di azioni ad esso mirate? Nel qual caso, poiché il fine è premeditato come “musica”, i mezzi richiesti per perseguirlo sono detti “mezzi musicali” (indipendentemente dalla tecnologia specifica – meccanica, elettronica, numerica che sia).

oppure la musica sta nei “mezzi”, nelle forme che prende la prassi, in azioni che richiedono e costruiscono una qualche configurazione di mezzi? Nel qual caso, sono i prodotti finali a potersi definire “musicali” perché innanzitutto la prassi merita di dirsi “musica”.

È possibile sfuggire alla logica di queste contrapposizioni: “musica” è certo qualcosa che non pre-esiste a forme dell'agire (quali il comporre, il suonare, l'improvvisare, l'ascoltare). Dunque non è riducibile a immagine o idea che possa darsi come fine astratto, come figura di uno scopo che predetermina i mezzi. Allo stesso tempo, non è nemmeno epifenomeno di mezzi senza un fine (che sono anche mezzi “senza fine”, come dice Giorgio Agamben) o di mezzi che possano pre-determinare il fine.

Troppo spesso si pensa che fini e mezzi appartengano a domini di esperienza separati. La loro separazione effettivamente è un prerequisito del discorso estetico, sia di tradizione idealistica, sia di tradizione materialistica. Com'è noto, nel discorso sull'arte come qualcosa di esteticamente compiuto prevale il fine, sui mezzi; nel discorso sui momenti di incompiutezza, di sperimentalismo, prevalgono i mezzi, sul fine. Ci si potrebbe legittimamente chiedere se il secondo non sia, oggi, storicamente necessario, o almeno più decisivo e attuale del primo. Personalmente propendo per tale ipotesi. Tuttavia, si può superare questa antitesi, che appare oggi criticabile, per certi aspet-

ti perfino ingiustificabile. Possiamo allora rispondere in senso positivo alla domanda “*dove* sta la musica?” in questo modo: *la musica* – e ogni espressione d’arte – *sta nell’esperienza di equilibrio e di mutua determinazione tra fini e mezzi.*

La sola armonia di cui abbiamo bisogno, nel caos odierno, sta in un’equilibrata mediazione di fini e mezzi. Con “armonia” quindi non mi riferisco certo a questioni di linguaggio musicale (dobbiamo rimanere rigorosamente lontani da questioni di linguaggio, che non definiscono nulla di davvero cruciale, come si vede negli infiniti fraintendimenti a proposito di “comunicazione”). La musica si trova (e si fonda) nella co-determinazione di fini e mezzi: *se è ovvio che nessun mezzo esiste prima che venga (temporaneamente) elaborato un qualche fine, è altrettanto ovvio che nessun fine esiste prima che vengano (temporaneamente) elaborati dei mezzi, delle possibilità di azione.*

1.2 Ermeneutica della tecnologia

Su “fini e mezzi” torneremo più avanti. Per ora, limitiamoci a considerare l’idea, che peraltro dovrebbe essere evidente, che ogni tecnologia e ogni sistema tecnologico è materializzazione di mezzi e conoscenze *di alcuni* riguardo ad azioni pertinenti una certa attività, spesso condotta *da altri*. Il che vuol dire che, com’è noto, ogni tecnologia incorpora un *know-how*, costituisce un corpo di conoscenze che rende capaci di agire in un dato campo. Per esempio, la *technè* specifica del lavoro di un particolare artista consiste in strumenti e procedimenti che rappresentano e, allo stesso tempo, rafforzano

- un insieme di convinzioni (e convenzioni);
- un insieme di competenze (e una politica della conoscenza);
- una teoria (e una propedeutica);

relativamente al ruolo che un tale lavoro ha nel contesto sociale, “culturale” (l’ambiente antropizzato), e nel contesto fisico, “naturale” (così definito da noi stessi che lo abbiamo per lo più antropizzato). Una tecnologia dunque è sempre anche un campo di “scambio ermeneutico”, un dominio di interazioni e interpretazioni simboliche e culturali. Non c’è bisogno di rifarsi alla “teoria critica” per avvertire, oggi, che non vi è tecnologia che possa darsi come “neutra” rispetto ai fini del suo impiego; che non vi sono sviluppi tecnologici che possano darsi come “autonomi” dal flusso delle forze e degli interessi sociali; che non vi sono strumenti e procedure di alcun tipo che non siano senza valore rispetto ad una prassi culturale e ad una ideologia (anche l’ideologia che dice “non ci sono più ideologie”). Tutto ciò, almeno qualitativamente, gli artisti lo sanno bene – quegli artisti che non guardano con superficialità ai propri strumenti di lavoro –. *Di chi* è la conoscenza che i mezzi rendono operativa? *Chi* delimita lo spazio di azione nel quale essi sono adoperabili? In definitiva, *di chi* sono i suoni, *di chi* è la musica che i mezzi rendono possibile elaborare? Non si tratta di interrogativi trascurabili per farsi un giudizio su una qualsiasi opera d’arte prodotta al tempo e nel contesto della ipertecnologizzazione dell’arte.

La “teoria critica della tecnologia” (che non è una prospettiva anti-tecnologica, tutt’altro) suggerisce la necessità di una *critica dei processi di elaborazione e di produzio-*

ne, accanto ad una *critica dei prodotti finali* (la prospettiva “solo” estetica appare essenzialmente confinata a quest’ultima). Oggi, una *critica dei processi di produzione* è certamente necessaria anche in campo artistico. Ci permetterebbe di valutare meglio e di far circolare adeguatamente opere d’arte realizzate in ambienti di lavoro ampiamente o integralmente tecnologizzati. Se ogni mediazione tecnica è campo di un potenziale (e reale) rapporto (o scontro) sociale, le opere d’arte create in ambienti ampiamente o integralmente tecnologizzati, e fatti circolare mediante forme di presentazione altamente tecnologizzate, non possono essere un’eccezione: vanno comprese e giudicate (in senso critico interpretativo) anche per il rapporto che testimoniano con le tecnologie della loro realizzazione. Le opere d’arte non sfuggono al legame col contesto sociale che è insito nelle tecnologie di cui esse si servono – anche laddove la poetica che l’artista si attribuisce (o che la critica gli attribuisce) sembri del tutto estranea ad una dimensione di razionalità tecnica.

1.3 Paradigmi di mediazione

In linea generale, l’approccio di un artista ai propri mezzi di lavoro può essere ricondotto ad uno dei seguenti tre paradigmi di mediazione:

- 1.uso;
- 2.appropriazione (reinvenzione);
- 3.progettazione (invenzione).

I tre paradigmi implicano anche differenti strategie cognitive e culturali, e saranno discussi di seguito come fossero tra loro separati, ma solo per motivi di chiarezza: nella prassi effettiva è difficile che non siano tra loro almeno in parte sovrapposte e interagenti.

Uso: avere accesso, acquistare, garantirsi il privilegio dell’utilizzo di determinate configurazioni di mezzi tecnici. Esempio: un musicista si reca presso un rivenditore per acquistare la più recente (e “potente”) tastiera digitale o l’ultimo (e *ultimate*) sintetizzatore software pubblicizzato come capace di produrre precisamente il *sound* o il tipo di controllo che lui (il musicista) sta cercando. (Chi, in effetti, davvero aveva in mente la possibilità di *quei suoni?*). Altro esempio: un giovane compositore di formazione accademica possiede (o trova) i fondi per svolgere una residenza presso un grande e famoso centro di *computer music* (per es. l’Ircam di Parigi), dove una parte di quei fondi sono spesi per pagare il lavoro di uno o più assistenti tecnici, o comunque per rendere possibile la produzione dell’opera. Gli assistenti, in base al proprio *know-how*, cercano di implementare le idee che il compositore ha in mente, o comunque mediano le sue azioni rispetto all’uso dei mezzi che gli mettono a disposizione. (*Chi* in effetti può dar conto di quei suoni, *chi* è responsabile delle tecniche per tradurre in suono la sua immagine mentale?).

Appropriazione (reinvenzione): piegare, riciclare, sovvertire funzionamento e finalità di determinate configurazioni di mezzi tecnici. Esempio: alla fine degli anni 1940 Pierre Schaeffer impara a manipolare il meccanismo a molla dei grammofoni del tem-

po, ottenendo modifiche semplici, ma a quel tempo molto significative, nel processo di riproduzione del suono. Il mezzo ovviamente non era stato progettato per un simile impiego, tuttavia non era nemmeno progettato per evitarlo, ovvero non *resisteva* a quelle manomissioni, a quel ripensamento delle funzioni: le possibilità escogitate da Schaeffer erano impensate e molto probabilmente impensabili da chi aveva progettato il mezzo (e per chi ne faceva un uso “secondo norma”). Notiamo, di passaggio, che questo gesto trasformava il “mezzo di riproduzione” (grammofono) in un “mezzo di produzione”, il mezzo di replica del musicale esistente in un mezzo che apre possibilità di musica prima impensabili e impensate. Innumerevoli sono gli esempi che si potrebbero trarre dalla storia della musica elettroacustica (e anche nella storia della musica strumentale e vocale recente).

Progettazione (invenzione): sperimentazione, ricerca, invenzione (e azzardo) di configurazioni tecniche solo in parte o per nulla determinate indipendentemente dalla prassi compositiva e/o esecutiva. Esempio: cercando di usare il computer per ottenere suoni di proprietà spettrali dinamiche, John Chowning sviluppò la ben nota sintesi mediante “modulazione di frequenza” (FM, primi anni 1970). Si potrebbero citare innumerevoli altri esempi. Negli anni 1970 e 1980, alcuni compositori (statisticamente pochi) godevano di risorse economiche sufficienti per accedere a centri di ricerca internazionali. Altri preferirono (o furono costretti a) destinare le scarse risorse a loro disposizione per inventare e costruire i propri sistemi di elaborazione digitale del suono. Altri ancora si “infiltrarono” nelle istituzioni per piegarne i mezzi a forme di prassi che in larga parte contraddicevano lo spirito delle istituzioni stesse.

Nel primo paradigma, l'artista è *utente* (e *cliente*): richiede e sfrutta la conoscenza altrui per conseguire ciò che vorrebbe fare. La chiave per accedere a esiti musicali significativi è quella delle risorse economiche, o delle forme di organizzazione culturale. In breve, la chiave è quella del potere (di acquisto e di influenza). Nel secondo e nel terzo paradigma, la chiave sta piuttosto in un impegno di crescita delle competenze personali, in forme diverse. Il *know-how* necessario per conseguire esiti musicali eventualmente significativi è strettamente collegato alle competenze del musicista stesso. Si può parlare di *bricolage* e di sperimentazione, ma anche di *ricerca* e *sviluppo*.

Come si diceva, nella realtà questi tre paradigmi non si presentano mai del tutto separati: (quasi) nessun artista opera solo all'interno di uno solo di essi, vi è sempre, in qualche misura, sovrapposizione³. In ogni caso, di fronte ad uno specifico lavoro, diventa possibile chiedersi: *di chi* è la conoscenza necessaria alla realizzazione? *di chi* è la competenza resa operativa in tale e tale altro mezzo o ambiente tecnologico?

In termini radicali, si pone la domanda: *di chi* sono le azioni compiute nella realizzazione di questo lavoro? *di chi* sono i suoni che ascoltiamo? *di chi* è questa musica?

Avanziamo una nuova tesi (che risulterà decisiva più avanti, tornando su “fini e mezzi”): *l'arte sta nello specificare ed elaborare gli strumenti necessari a produrre l'arte che si intende produrre (si crea musica elaborando e specificando i mezzi necessari per fare la musica che si intende fare)*.

³ Sappiamo bene, però, che il paradigma “uso” è certamente non solo quello più diffuso, ma anche quello più comunemente isolato e isolabile, e deliberatamente tenuto in tale stato da chi opera al suo interno.

La circolarità di questa tesi non è viziosa, e riflette il semplice fatto che “prodotto finale” (risultati, fini) e “processo di produzione” (lavoro, mezzi) si condizionano sempre reciprocamente al punto da co-determinarsi, agiscono l’uno sull’altro. Si tratta certamente di un *aspetto essenziale dell’arte in generale* (ma è significativo che esso emerge in particolare nel tempo storico in cui essa prende forma anche mediante tecnologie di più vasta applicazione). Inoltre con questo specificare i propri mezzi, in qualche misura un artista specifica *sé stesso* nel contesto sociale: egli va considerato *responsabile* (in un senso da definire) delle azioni intraprese per specificare gli strumenti mediante i quali agisce. Strumenti e tecniche potranno essere “ereditate” da una certa tradizione specifica; potranno essere “scelte” tra quelle esistenti, anche senza riferimento a una tradizione; o potranno, interamente o in parte, essere inventate (o reinventate a partire da strumenti e tecniche esistenti). Nel rapporto con strumenti e tecniche di lavoro si materializza il rapporto che l’artista ha con quella società che gli fornisce o gli nega strumenti e tecniche, che gli dice o gli nega come si possa o si debba “fare musica”, e cosa sia “musica” o “arte”.

2. Responsabilità

Adoperiamo il termine “responsabilità” nel senso letterale di una “capacità di rispondere”, ovvero nel senso di essere in grado di “rispondere di”, di “dar conto di”, di farsi carico delle conseguenze nate in seguito alle proprie azioni. In altre parole, si tratta della capacità di chiarire il rapporto tra i fini conseguiti e i mezzi del loro conseguimento. Essere nella posizione di dar conto delle proprie azioni è esattamente ciò che conferisce il diritto di mettere il proprio nome sugli esiti finali, sui prodotti che vengono conseguiti. “Mettermi il nome”, “firmare”, significa non solo: “questo l’ho fatto io”, ma anche: “questo è frutto delle mie azioni” (consapevoli o inconsapevoli che siano).

2.1 Fini e mezzi

Consideriamo ora un interrogativo le cui implicazioni, di portata generale, si ramificano in ogni direzione della vita quotidiana, in ogni settore della convivenza umana: *possiamo, oggi, accettare il principio che il fine giustifica i mezzi?*

Che “il fine giustifica i mezzi” (Machiavelli) è un principio posto alle fondamenta delle moderne discipline politiche e di governo, e dell’etica che soggiace ad esse. Al giorno d’oggi, in tempi posteriori alla modernità, abbiamo davanti ai nostri occhi vari disastri che sono stati direttamente o indirettamente causati da alcuni secoli di civiltà radicati su quelle fondamenta⁴. L’interrogativo è posto in forma retorica: dovremmo

⁴ Alcuni di questi disastri li abbiamo non solo “davanti ai nostri occhi”, ma anche “davanti alle nostre orecchie”: inquinamento acustico pervasivo, mercificazione della musica, sua trasvalutazione in sorgente di inquinamento acustico e culturale, ad opera dei milioni di sistemi e servizi di circolazione di prodotti musicali che ci circondano; trasformazione del suono e della musica in “arma da guerra” (non solo arma culturale, ma proprio anche *contundente*, ottundente, dilaniante).

aver imparato, nel frattempo, che anche il fine più auspicabile *non* può giustificare tutti i mezzi atti a raggiungerlo. Rompere con quell'imperativo appare comune buon senso, un'istanza condivisa anche a livello di decisioni di vasto rilievo – ecologico e sociale –, per esempio in relazione ai diritti dei viventi, o di quanti saranno vivi domani ecc.⁵

Ora, tale interrogativo sembra decisamente esulare dall'ambito di riflessione che ci riguarda, in queste pagine. Sappiamo peraltro che tutta l'arte moderna (e anche quella posteriore alla modernità) è stata considerata come qualcosa di essenzialmente e deliberatamente disfunzionale e "inutile" rispetto a un quadro sociale di sempre maggiore funzionalizzazione, di sempre maggiore accento sull'utile, sulla mercificazione dell'esistente: con la sua apparente arbitrarietà, con la sua ambizione di autonomia, l'arte è stata vissuta culturalmente sempre di più come il contesto nel quale la pura e semplice materializzazione della bellezza diventa la più radicale critica rispetto alla società e ai comportamenti culturali dominanti, come occasione di un "distanziamento" che agisce mediante "rispecchiamento ironico" delle (dis)funzionalità del processo sociale. Si penserà ad Adorno e alla teoria critica in generale; ma in realtà questa teoria dell'arte, in forme diverse, è radicata in diverse e più antiche attitudini di pensiero: l'arte, si conviene da ogni parte, è oggetto di discorso specificamente estetico, ovvero di "giudizio disinteressato" (Kant), e nell'ambito dell'estetico, fini e mezzi appaiono decisamente separati: nel perseguire la bellezza, i fini *certo* giustificano i mezzi. La bellezza (o altro fine estetico) costi quel che costi. L'arte è un dominio di esperienza nel quale il principio macchiavellico sembra perfettamente pertinente.

Il nostro interrogativo deve quindi essere specificato meglio: *è l'esperienza estetica qualcosa di accettabile indipendentemente dalle mediazioni che la rendono possibile?*

Si obietterà: ma cosa dovremmo fare allora? Applicare forse una norma di "sostenibilità etica" alle produzioni artistiche? Ovviamente no: l'approccio normativo è inaccettabile a fronte della libertà necessaria ad ogni operare davvero creativo. Si tratta piuttosto di porre attenzione al fatto che le mediazioni tecniche da cui nasce un'opera d'arte sono ben presenti ed evidenti nell'opera stessa. Si tratta di non più fingere che il produrre musica (comporre, eseguire, ascoltare) sia sciolto da un criterio di *responsabilità*, soprattutto quando si svolge in parte o del tutto mediante tecnologie o sistemi tecnologici che sono gli stessi che determinano per noi tutti (ascoltatori e musicisti, critici, amatori e artisti, e semplici "uditori" esterni) l'ambiente di vita tecnologizzato nel quale viviamo. Le condizioni tecniche da cui nasce l'arte non possono essere liquidate come aspetti ininfluenti e di nessun peso sul giudizio che dell'arte si può dare, visto che rappresentano una forma tra le altre di "mediazione di relazioni umane" (la tecnologia come teatro di scambio ermeneutico, di mediazione tra concrete azioni e percezioni di uomini e donne). Si pone quindi la questione: *può un'opera d'arte essere contemplata indipendentemente dalle condizioni tecniche (e dal lavoro circa le condizioni tecniche) che la rendono possibile?*

La mia risposta personale è: *un compositore ha responsabilità delle tecnologie mediante le quali opera, cioè è responsabile del margine di libertà di azione che riesce a ritagliarsi con le proprie competenze e con la propria inventiva: il suo rapporto con la tecnica e il margine di libertà che riesce a ritagliarsi sono, in misura più o meno ampia, percepibili all'ascolto.*

⁵ In realtà, pur condannato in via teorica, raramente si deroga davvero a tale principio...

2.2 Controllo (*conquista del, perdita del*)

Molti non ritengono condivisibili simili conclusioni. In effetti, ciascuno di noi (anche tra coloro che lavorano assiduamente con le tecnologie del suono e della musica) è ragionevolmente indotto, prima o poi, a “lasciar fare”, a lasciar perdere questioni strettamente tecniche, affinché possa darsi una *chance* di espressione umana ed ineffabile. “Lasciar fare” significa desistere, lasciare il controllo sulle proprie azioni, almeno in qualche misura. Però significa anche: delegare (se il controllo è abbandonato, è abbandonato in mani altrui, delegato a particolari circostanze tecniche e pratiche).

Non si tratta certo di un’obiezione irrilevante. Essa anzi si fonda su istanze umanamente comprensibili: già Martin Heidegger aveva ricordato a suo tempo che è sempre necessario un certo “distacco” o abbandono (*Gelassenheit*) rispetto all’inessenziale, e che questo è precisamente ciò che accade nell’arte. Vi sono dunque attività creative per le quali è concesso il privilegio di separare fini e mezzi, in nome della ricerca della bellezza (o di altri valori estetici, compreso il brutto, l’interessante ecc.), e dove diventa possibile se non anche necessario che il controllo e la responsabilità sulle nostre stesse azioni possano non essere nelle nostre mani.

La personale contro-obiezione è che il privilegio di *perdere il controllo* va conquistato, e sarà dunque riconosciuto a chi innanzitutto riesce a conquistarlo: perdere il controllo è possibile perché il controllo è stato acquisito, e perché può essere ripreso in qualsiasi momento sembri necessario. Ciò implica in effetti una maestria superiore e raffinata (potrei usare l’aggettivo “còlta”, se questo non fosse termine facilmente frainteso). Implica il padroneggiare (essere padroni) di una *technê*, e l’esserne responsabili.

Una figura del “perdere e prendere il controllo” è data dalle pratiche sciamaniche: un profondo controllo sul proprio corpo permette di sperimentare comportamenti che trascendono il corpo, nella consapevolezza che il controllo può essere recuperato appena ve ne sia il bisogno, appena il rischio di ciò che trascende sembra eccessivo. Similmente, un artista *padrone* delle proprie azioni arriva a esiti che sono anche il frutto di una perdita di controllo, e tuttavia trasmette sempre il segno della libertà di azione che egli ha conseguito: operando nello specifico modo in cui opera, *conquista una certa libertà di azione* e nello stesso tempo comunica il proprio *rimanere in grado di poter dar conto* degli esiti, anche quelli conseguiti mediante perdita di controllo. Per un compositore la libertà di agire non è mai data in partenza, prima di agire, prima di comporre: il necessario margine di autonomia operativa viene conquistato con l’agire stesso, col comporre. Ogni sforzo davvero inventivo è una *crisi* che limita e allo stesso tempo fomenta ulteriori possibilità di agire, che allarga e allo stesso tempo restringe lo spazio di azione. Inoltre la libertà conseguita non è mai assicurata una volta per sempre – non può mai essere davvero “capitalizzata”... Può e deve essere guadagnata ogni volta daccapo (ogni volta che l’invenzione lo richiede, ovvero ogni volta che il soggetto mette a rischio *sé stesso* spostandosi su terreni che non conosce o che non sono stati battuti ancora). Ciò è proprio al cuore, credo, di ogni produzione artistica di qualche rilievo.

Possiamo quindi concludere che *l’abbandono del controllo è accettabile solo se il controllo può essere ripreso e padroneggiato*, e che *la separazione di fini e mezzi è accettabile*

solo quando la loro interconnessione (connessione circolare) viene messa a rischio per essere ogni volta ri-composta. La libertà che un artista riesce a conquistarsi è fondata sulla responsabilità delle tecniche che ha e che si dà per agire (la famosa “libertà di espressione” non esiste senza tale responsabilità).

Nella sezione successiva affrontiamo l'ultimo punto che rimane da chiarire per tenere insieme queste osservazioni. La responsabilità rispetto ai propri mezzi tecnici non è un'intenzione di principio, e anzi si manifesta come un aspetto della fenomenologia della percezione: è esperibile in forme e in gradi differenti nelle opere risultanti, negli artefatti che sono frutto del tentativo sempre difficile e sempre urgente di comporre fini e mezzi. La responsabilità di un compositore (ma anche di un esecutore, e anche di un ascoltatore) rispetto alle tecnologie che mediano la sua esperienza *non* è una questione privata, e avendo realtà fenomenologica è anzi soggetta ad essere condivisa.

3. Nel suono

In musica e nelle arti del suono, ogni mediazione tra fini e mezzi viene esperita in definitiva come una pluralità di tracce lasciate nel suono dal gesto costruttivo.

Questo in realtà non dice nulla di nuovo, nulla di cui non facciamo esperienza come ascoltatori: basta tendere l'orecchio per accogliere il suono come qualcosa che *resta*, che consegue da accadimenti fisici, semplici o complessi che siano. La teoria musicale possiede già due termini generali per parlare del fenomeno acustico come di qualcosa che emana da azioni e interazioni tra corpi: *timbro* e *spazio*. Il problema è che il senso di questi termini appare alterato, nel discorso teorico sulla musica, da una mole di produzione teorica e musicologica che spesso ne pre-giudica il significato e la realtà empirica. Com'è noto, inoltre, alcuni dei più importanti sviluppi storici della musica occidentale, negli ultimi cinquant'anni e oltre, sono stati centrati su “timbro” e “spazio”. Spesso però ne hanno dato una comprensione riduzionistica e oggettivistica.⁶

In mancanza di termini più adeguati, possiamo comunque ragionare parlando di “timbro” e “spazio”, ma a condizione che si avverta nel senso di questi termini una dose di “consapevolezza ecologica”, ovvero in una prospettiva sistemica nella quale il suono è energia che testimonia di eventi (scontri, scambi, interconnessioni), presenza di corpi in interazione, forma udibile di forze in gioco, di interazioni che hanno luogo in un contesto definito e materiale, non astratto e formale.

⁶ Per es. nell'accezione teorica della *musique concrète* schaefferiana, gli “oggetti sonori” sono qualcosa “in sé”, sono enti “in quanto tali”, materie dotate di massa e profilo. Tali termini in realtà radicano la concezione detta *concretista* nella più fondamentale *astrazione* caratteristica di ogni oggettivismo, di ogni riduzionismo che vede intorno a sé enti separati dal contesto e, soprattutto, dal soggetto. Non possiamo ora entrare in dettaglio, ma che un approccio al suono di tipo essenzialmente cartesiano fosse problematico, lo sapevano già alcuni dei compositori che hanno iniziato a lavorare proprio accanto a Schaeffer.

3.1 *Timbro e spazio*

Chiamiamo *timbro* la traccia della *mediazione interna* tra forze diverse, la traccia di *condizionamenti materiali accettati o deliberatamente costruiti*. Si tratta insomma della forma che emerge, per l'orecchio, dall'interazione fra elementi in un sistema o processo fisico, della "immagine uditiva" di una rete di relazioni dinamiche tra componenti interne ad un sistema, che si eccitano e si inibiscono a vicenda.

Chiamiamo *spazio* la traccia della *mediazione esterna* tra forze diverse che costituiscono il contesto dell'incontro tra forze da cui emerge il suono, e che dunque ne mediano la *presenza*. Non vi è suono che non sia in un qualche spazio, concreto e materiale. Non vi è suono "in sé", senza condizioni a contorno. Il suono è sempre relazionale: dice le relazioni tra interazioni fisiche (produzione) e l'ambiente in cui esse accadono (trasmissione e ricezione del suono).

Il timbro (mediazioni interne) influisce sulla conoscenza dello spazio: esso sollecita differenti risonanze, nell'ambiente. Sollecita la manifestazione dell'altro.

Lo spazio (mediazioni esterne) influisce sulla conoscenza del timbro, varia l'identità del fenomeno. L'alterità sollecita mutazioni di identità.

Il concetto di una "musica di timbri" e quello di una "musica di spazi", rimangono istanze di principio, rimangono nell'ideologico se l'esperienza non coglie le tracce udibili delle mediazioni alle quali quei termini si riferiscono. Ciò vale per *ogni* musica, beninteso. A maggior ragione per quelle musiche (come le musiche "elettroacustiche") che vengono qualificate appunto per una particolare attenzione a "timbro" e "spazio".

3.2 *Un dominio narrativo nella mediazione tecnologica*

In tal senso, "timbro" e "spazio" diventano termini chiave anche sul piano della comunicazione: essi definiscono un *dominio narrativo* nel quale si pone e si articola *la relazione di un compositore con la tecnologia* (e, quindi, con il contesto sociale più ampio). Essi rendono *udibile* tale relazione, dunque la comunicano, ne propongono la condivisione. Il potenziale comunicativo che si apre, in questo modo, è molto significativo – soprattutto se ascoltiamo-accogliamo "comunicazione" appunto nel senso di "azione in comune" –, nel senso "proposta di condivisione" (nulla a che fare, almeno direttamente, con questioni di linguaggio e codici linguistici).

Un esempio concreto di questo potenziale comunicativo si manifesta quando viene posta la cosiddetta *back-stage question*: dopo un concerto, qualcuno del pubblico (magari di età non molto avanzata) chiede al compositore/esecutore: "come fai a ottenere questo o quel tipo di sonorità, questo o quel tipo di articolazione, di gesto?". La domanda rivela, prima di un apprezzamento estetico, la capacità di cogliere *nel suono* un certo grado di libertà operativa, un certo margine di libera manovra. Per alcuni si tratta di una curiosità meramente "tecnicistica". In effetti, la sua valenza è assai più che estetica, e riguarda non solo qualità proprie dei risultati espressivi conseguiti, ma anche e forse innanzitutto qualità proprie della mediazione del potenziale espressivo – cioè riguarda appunto "condizioni di libertà di azione", e dunque anche quelle che possono essere

considerate condizioni di esistenza piuttosto comuni. A titolo puramente didascalico, la domanda potrebbe essere posta in altro modo: “Beh, io ho lo stesso computer che tu hai adoperato nel concerto, ma non so come se ne possa cavare *quel* suono o *quella* musica. Come fai?”. Vale a dire: “Come sei riuscito a guadagnarti questa possibilità di operare? Qual è la conoscenza che mi manca per conseguire questa libertà di azione?”. Rispondere in modo onesto a questa domanda è decisivo sul piano della responsabilità che un artista ha sul piano della comunicazione, della condivisione.

Per riassumere: il margine di libertà che un musicista si conquista nel suo approccio alla tecnologia – a una tecnologia solo utilizzata, o anche appropriata, o specificamente progettata – è udibile, lascia tracce significative all’ascolto. Ciò che l’ascolto accoglie è il manifestarsi come suono di quella libertà, guadagnata o persa.

L’implicazione di rilievo sta nell’opposizione tra apprezzamento “estetico” – che riguarda le proprietà dei prodotti finali, indipendentemente dai processi di produzione, e apprezzamento “emico” (o anche “etico”, “politico”...?) – che riguarda i mezzi di produzione, e che connette tali mezzi ai prodotti finali.

Non dico che il secondo tipo di attitudine debba sostituire il primo. Dico però che il primo termine nelle circostanze storiche odierne è non solo decisamente insufficiente, ma anche inaccettabile in quanto unico e solo criterio di giudizio. I due termini sono opposti solo nella misura in cui questa loro opposizione apre a un circolo dialogico.

4. *Conclusion*

Consideriamo un’affermazione problematica ma assai diffusa: *la tecnologia oggi permette di fare qualsiasi cosa...*

Questo vero e proprio luogo comune, questo topos culturalmente “egemonico”, viene ripetuto quotidianamente migliaia e milioni di volte, come un mantra (o come uno spot...), sia da musicisti di scarsa esperienza ma tecno-entusiasti, sia da chi sembrerebbe avere una lunga esperienza con le tecnologie musicali, e che magari occupa ruoli istituzionali.

Ma davvero “tutto” (= “tutto ciò che riusciamo a immaginare”) è a portata di mano? Proprio per niente! Non lo è. Non *può* esserlo... (né *deve* esserlo).

Che la tecnologia ci permetta di fare “tutto” significa letteralmente nulla. Salvo ammettere che i *nostri* bisogni e desideri, le nostre capacità di immaginazione, siano *tutte* pre-inscritte negli (e prescritte dagli) strumenti tecnici esistenti e disponibili. Salvo cioè ammettere (per un musicista, per un artista sonoro) che il *nostro* spazio di azione sia già occupato interamente da chi per noi ha già preparato “tutto” e tolto via da quel “tutto” proprio l’essenziale. Presumere che il potenziale dei mezzi disponibili qui-e-adesso copra ogni suono e musica immaginabile è un po’ come presumere che l’informazione televisiva copra tutto quanto accade e accadrà nella realtà. È vero che, alla lunga, il mezzo stesso determina il reale (cioè forza il reale a plasmarsi su quanto esso replica e rappresenta). Ma accettare tale circostanza significa abbandonarsi al *potere* di chi detiene il potenziale di azione e la razionalità delle sue tecniche, delegare la propria decisione a chi può istituire una parte del reale e del possibile che viene deliberatamente confusa col “tutto”.

L'attitudine che dice "con la tecnologia possiamo fare qualsiasi cosa" in definitiva rafforza un'opinione assai misera di cosa sia "arte", e del potenziale di realizzazione umana che si dischiude in quel potenziale. Essa fraintende le umane capacità di espressione alla stregua di categorie già sempre note (anche se ovviamente *a posteriori* sul piano storico), le quali richiedono invece di coltivare con cura strumenti e abilità tecniche per poter accedere, di volta in volta, al senso di una particolare realizzazione, di una particolare forma di compimento dell'umano. Rispetto al momento sociale, quella attitudine confina con l'irresponsabilità: rinuncia e induce a rinunciare alla determinazione delle proprie azioni, "esternizzandole" ad apparati industriali e tecnocratici. Qualche decennio fa si sarebbe parlato semplicemente di "alienazione", magari in sintonia con la prospettiva distopica di un Jacques Ellul – "l'arte oggi è un epifenomeno dei sistemi tecnologici" –.

Certo, nessuno è in grado di padroneggiare l'intera configurazione di sistemi tecnici che rientrano, in un modo o nell'altro, nel proprio processo di lavoro. Ma ciò non vuol dire che occorra negarsi *ogni* controllo, o che si possa fingere che "mezzi" e "fini" siano davvero momenti non comunicanti. Comporre e fare musica significa anche confrontarsi con le forze culturali che si materializzano negli strumenti del comporre e del fare musica. (Adorno suggeriva, in altro contesto di riflessione, che il confronto di un'artista coi materiali del suo lavoro è un confronto con e nel contesto sociale). Comporre/eseguire/ascoltare implicano sia un momento di accettazione dell'esistente, sia un momento di messa in questione, di rifiuto e riconfigurazione dell'esistente. Ecco dunque ancora la questione dell'equilibrio, della sola "armonia" che sia oggi davvero necessaria: quella di un bilanciamento di fini e mezzi.

La prospettiva distopica appena richiamata (Ellul) ritorna in interrogativi come il seguente:

è davvero rimasto spazio per una qualche possibilità di *libera* azione? è davvero possibile qualcosa di *nuovo*? vi sono davvero esperienze e idee relative alla musica e al suono che non possano essere alla portata delle tecnologie esistenti?... e che resistano alla pressione delle esistenti politiche culturali, incluse le politiche della musica e del suono?

Molti aspetti dell'esperienza umana del suono (la sua generazione, la sua trasmissione, la sua manipolazione, la sua sensazione, la sua comprensione) ci sono certamente familiari, e da tempo sono ormai parte delle preoccupazioni di approfondimento da parte non solo di musicisti, ma anche di studiosi e ricercatori. Naturalmente, però, questi aspetti sono stati affrontati in modi storicamente determinati, che sono suscettibili di trasformazioni significative: ciò che è considerato una "finalità" auspicabile in una certa fase viene strumentalizzato e diventa "mezzo", in fasi successive; i mezzi a loro volta possono tornare ad essere "fini in sé stessi", in altri momenti. Certamente vi sono aspetti inimmaginabili alla portata dell'esperienza umana, di cui non abbiamo familiarità o coscienza: essi non sono ancora fini, non sono ancora mezzi.

Non si tratta di una posizione utopistica, né di una posizione basata su "umanesimi" già noti. La si può chiamare una posizione *realista*. La risposta di una posizione

del genere, alla domanda precedente, è: Certo! Vi è ancora spazio per un agire libero e per nuove prospettive, nuove percezioni, nuovi territori, nuove aperture⁷.

Questa risposta può dirsi *realista* ovviamente a condizione di poter riconoscere alle nostre orecchie la sensibilità e l'intelligenza per cogliere le tracce lasciate nel suono dalle mediazioni e dalle azioni responsabili da cui nasce. Il futuro passa attraverso una forma di autonomia dell'orecchio – serve una politica dell'ascolto... Il futuro passa attraverso la capacità di ascoltare con orecchio attivo, critico, creativo, ciò che di attivo, critico, creativo è nel suono.

Bibliografia

- G. Agamben, *Mezzi senza fine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- G. Debord, *The Society of the Spectacle*, New York, Zone Books, 1995.
- A. Di Scipio, "The centrality of *techne* for an aesthetic approach on electroacoustic music", *Journal of New Music Research*, 24, 4, 1995.
- A. Di Scipio, "Musica tra determinismo e indeterminismo tecnologico", *Musica/Realtà*, 53, 1997.
- A. Di Scipio, "Questions concerning music technology", *Angelaki*, 3, 2, 1998.
- J. Ellul, *L'empire du non-sens. L'art et la société technicienne*, Parigi, PUF, 1980.
- A. Feenberg, *Critical Theory of Technology*, Oxford, Oxford University Press, 1991.
- A. Feenberg, A. Hannay (a cura di), *The Politics of Knowledge*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.
- M. Heidegger, *Die Frage nach Technik*, 1953.
- L. Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion*, Cambridge Mass., MIT Press, 1995.

⁷ Non parliamo di "innovazioni", ma di "novità", di condizioni inedite, inconcepibili e impraticabili con le cognizioni e i mezzi attuali. L'ideologia della "innovazione" è il modo migliore per tenersi legati mani e piedi alle configurazioni tecniche già note, il modo migliore per suicidare un intero e ricco patrimonio culturale che ancora ci ostiniamo a chiamare *musica*.