

## *4 slides e 1 buio-in-sala. Per un nuovo quadro della business continuity negli studi delle arti acustiche*

Giovanni Morelli<sup>1</sup>

*I slide. Il Maestro Olivier Messiaen annuncia in maniera interlineare e leggermente crittata un piano di salvataggio della musica d'arte dal consumo irriducibilmente affrettato e incalzante delle sue motivazioni.*

Il 10 dicembre 1988, nel corso di una intervista televisiva su France3, Olivier Messiaen, a vario titolo patriarca in ruolo della musica più *vissuta* del Novecento europeo e non solo europeo, ebbe a dire:

Mentre la musica modale aveva *tenuto* per dieci secoli, la musica tonale ha *retto* per tre o quattro secoli, la musica seriale-dodecafonica è *durata*, a essere larghi, sessant'anni, la musica ripetitiva, un decennio, la musica aleatoria, qualche anno, mese o giorno. *Ma c'è n'è una, di queste musiche del Novecento, che dobbiamo considerare forse come diversamente orientata nel tempo: è la musica elettronica.* Forse la principale invenzione del secolo e quella che più ha tenuto stretti al passo del suo crescere i compositori. Ci sono stati gli specialisti, come [... ecc.] ma tutti i compositori hanno subito l'influenza della musica elettronica, tanti anche prima che nascesse, anche, comunque, se non ne hanno fatta mai, ma hanno fatto come se la facessero.

C'è uno strano costrutto non propriamente logico che si intromette nella dinamica della argomentazione del vecchio Maestro. Quella che potrebbe sembrare, nell'incipit, uno sorta di apologo della velocizzazione, anche frenetica e cannibalica, delle epoche stilistiche, dei processi di sperimentazione storicamente definibili del linguaggio musicale, finisce in tutt'altro modo, divergente: si apre infatti alla evocazione delle *elettroniche* e, al riguardo, a una confutazione di quella che sembrava essere fin lì descritta come la marcia affannosa del destino della musica.

L'*elettronica* torna infatti a essere una sorta di marcatura di senza tempo, di potenziale icona di immortalità, per di più, sempre esistita, anche quando non c'era (l'elettronica). La si coglie come una forma mentale necessaria indifferente alla dif-

<sup>1</sup> Università Ca' Foscari, Venezia.

ferenziazione delle tendenze che pure, per quel che la conosciamo, noi, la musica elettronica-elettronica, la abitano e che tenendo conto delle vivaci corte accensioni e relative rapide combustioni, storicamente accertate, potrebbero ‘tenere’, ‘durare’ meno ancora delle fasi storiche degli stili della musica classica (mesi, giorni ecc.): questa strana estraniamento dalla ‘durata’ sembra essere garantita, nelle parole del Maestro, dalla coabitazione, nella elettronica, degli ‘specialisti’ e degli amatori, utilizzatori provvisori della sua tecnologia: un fenomeno, dunque, di *longue durée*. Così almeno nella mia insitita rilettura delle ultime righe della mia citazione-slide.

Mi arrischio a credere che con la grande intelligenza, che non gli manca, basta guardarlo negli occhi, Messiaen si sia caricato del problema del futuro della ‘professionalità’ delle arti acustiche, in specie musicalmente qualificate (delle quali egli è uno dei responsabili morali di una valorosa continuità storica: produttore di evoluzioni di concetti guida fondamentali, quali i modi di tempo e intensità, precettore di tre quattro futuri geni portanti della sopravvivenza dell’arte musicale nel secolo troppo lungo delle guerre mondiali, sperimentatore di strumenti paleo-elettronici, quali le ondes Martenot, in quanto organista mistico praticante di arte acusmatica ecc.). Va quindi a ipotizzare, Messiaen, sull’allargamento estremo della nozione di ‘musica elettronica’, un’epoca (neo-lunga) di garantita salvezza dal precipitoso franare dello stringimento dei tempi delle stilistiche, uno statuto di confusa salvezza basata su un nuovo sciame di eventi sonori in grado di proclamare una fine dell’era dei ‘superamenti’, dei passati rischi di stocaggi inutili di produzioni scadute demodées che possono correre autori modali, tonali, dodecafonici, minimalisti pervenuti al loro artefatto fuori tempo massimo, ovvero in stato di furiosa pertinacia artigiana. (Mi permetto di anticipare qualcosa che si dirà altrimenti più avanti: quella inquieta fuga mortale in avanti verso una accelerazione entropica delle ‘fini-[estinzioni]’ e delle ‘durate minime’, sembrerebbe poter riguardare, nell’era elettronica più evoluta, non tanto le tendenze musicali, quanto piuttosto le tecnologie già asservite e divenute poi dominanti, ovvero le *tecnologie che generano stili musicali*: quando infatti saranno arrivate, queste o quelle, parimenti, al colmo della propria fortuna evolutiva ovvero al punto di impartire alla musica una specificità stilistica che si risolve essenzialmente e del tutto in loro, *morranno* – motto: quando la tecnologia si sarà travasata in uno stile, e lo stile sarà divenuto una, quella tecnologia, quello sarà il momento della loro estinzione, sua e dello stile, sarà la sua campana a morto –; se ne vedrà più avanti, fuori campo dalla slide.)

Torniamo però, chiusa la lunga affannosa parentesi, alla slide Messiaen. Il Maestro non definisce la ragione della futuribilità aperta della musica elettronica (fine della egemonia – specie la concertistica – del pubblico, fine della egemonia della interpretazione degli ‘interpreti’, consolidamento di repertori funzionali costituiti da ‘non-opere’ ma da artefatti nati ‘fissati’, secondo la definizione di Chion, ...), si limita piuttosto, e dovremo forzare per riconoscerlo alcune nostre avvertenze pregiudiziali, a sollecitare l’istanza, per la musica post-avanguardistica-radical, di una fondamentale nozione ben poco ‘musicale’, intuitivamente derivata dal pensiero economico-gestionale. Il tema che io credo sembra essergli veramente caro è quello della organizzazione della *business-continuity* (ovviamente applicato, della *bc* della sua arte).

Veniamo a chiarirci che cosa è la *business-continuity*.

Così come l'ha posto, senza porlo (NB. Faccio un po' di parodia della sua argomentazione), così come l'ha posto senza porlo si tratta del problema del destino futuro delle arti acustiche, in una dinamica di esaurimenti sempre più veloci; il problema mette Messiaen di fronte a una questione che nei suoi contorni psicologici è tanto fatalistica quanto ansiosa.

Il sistema degli apprendimenti della musica, degli investimenti creativi sulla musica, e poi della organizzazione della musica si profila nettamente protetto, in termini di valore della inventività, forse insidiato però da una strana velocizzazione epocale fatta di periodi che in termini brutali *fanno fuori* (mi si scusi la tonalità gangsteristica) sempre più alla svelta periodizzazioni culturali. Si evocano qui fantasmi strutturali che, per assimilazione, ricordano vicende di morte e salvezza delle 'imprese'. Fra questi problemi, come già annunciato più sopra, quello che probabilmente ci potrebbe interessare di più è il fantasma della *business continuity*.

Mi ri-domando: cos'è la/il business continuità?

È un ordine (detto, dagli ingegneri gestionali, *ciclo di Deming*, o ciclo PDCA) un ordine di problematiche della qualità e dei suoi rischi, collocato in una dimensione di processo aperto che di suo dovrebbe rendere simultanee quattro fasi reciprocamente asservite: la programmazione, *Plan. Do*, la esecuzione del Plan in contesti dapprima circoscritti ma di fatto desiderosi di universalità. *Check*, il controllo sui risultati in corso di consumo e dei vari feedback sfocianti in *Act*: ovvero nelle azioni per migliorare o rendere definitivo il processo.

La *business continuity* secondo la sua contestualizzazione-modello più eloquente, che è quella aziendale, pur trattandosi di una entità concettuale molto plastica, attribuibile a molti ordini di realtà, dovrebbe esprimere la capacità del sistema (nelle aziende l'azienda) di continuare a esercitare il proprio business – ripeto: *continuare* – a dispetto o a fronte di eventi catastrofici, ovvero di superamenti *routiniers*, anche non del tutto imprevedibili. Endogeni o esogeni.

Nel caso del racconto di Olivier Messiaen l'incalzare delle liquidazioni di fasi storiche della evoluzione della musica, che avvengono in tempi sempre più stretti.

Quando divampa uno stato di allarme il sistema agisce programmando un cosiddetto *piano di business continuity* (credo che in Messiaen questo piano consista in un sopra-dimensionamento del fenomeno della musica elettronica). Un piano che nel modello economico è una lista di contatti da avviare per organizzare le azioni avverse all'incidente fatale o alla fatale deriva, vuoi con l'uso immediato di ausili di pianificazione, manutenzione dei *tool* di sviluppo, vuoi con l'approfondimento della descrizione-monitoraggio delle possibili azioni di tutte-tutte le figure coinvolte, senza eccezioni, vuoi con la sintesi della pianificazione di intervento (con relative *Checklist*), vuoi con la selezione distintiva delle azioni necessarie.

Se il rischio è grave il piano di continuità deve essere aggiornato sulla scorta di riassetto organizzativi (operazioni endogene) e di mutamenti reattivi alle diversificazioni del mercato (mercato come concetto, relativo alle innumerevoli/numerose istanze della utenza) (operazioni esogene).

Comunque in regime di *business continuity plan* il successo (in termini restaurativi della continuità) è affidato a fattori significativi in termini di vera e propria gestio-

nalità: tempo, aggiornamento rapido e sensibile, delle soluzioni tentate, valutazioni continue del rapporto fra costo e complessità, tra magazzino e catena produttiva, tra valore del business e norme del processo messo in cura, più una buona valutazione dei costi complessivi e misura oggettiva dell'ampiezza dell'impatto della vicenda sulle funzioni e i loro responsabili.

Dall'altro lato la criticità del processo sta nella imponenza del problema dell'insanguamento delle mutazioni velocissime delle sfere contigue (tecnologia, gusti della clientela, attenzioni e capricci o disattenzioni della distribuzione). La non facile accettazione da parte dei contesti della gradualità: maggiore minor numero di processi coinvolti, tempo destinato alle pure analisi (che comportano rallentamenti nella messa a fuoco di dettagli non sempre utili allo scopo). Il problema è un problema di budget del sistema da dedicare alla gestione del rischio e della salvaguardia della 'continuità'.

### *Il slide. Una paura simile o pari a quella degli Inuit. Un'emozione?*

Nel corso della spedizione ricognitiva sulla letteratura orale groenlandese, Knud Rasmussen, che era *inuit* (groenlandese), nativo, si sentì interrogare da Ludvig Mylius Erichsen, suo professore di comparatistica a Copenhagen, su come e a che cosa credessero gli Inuit. E Rasmussen pare che abbia risposto: «Noi Inuit non crediamo, noi abbiamo paura».

Mi sono chiesto io, oggi, 107 anni dopo quello scambio di battute: cosa significa 'avere paura' in una dimensione culturale come quella del Grande Nord, essenzialmente fondata sulla oralità, segnata dalla prepotente riduzione del tempo presente alla notte lunghissima ovvero al futuro incerto del ritorno indefinitamente solo probabile del sole, e così via.

Ho finito per ricorrere alla tardiva nozione di ansia sviluppata dall'ultimo Freud delle ultime lezioni (1933). Una nozione basata su una definizione essenzialmente *semiotica* nella sua enunciazione: l'ansia è un segnale. Un segno indicatore, ad libitum: o (1) di presenze pericolose oppure di (2) un deficit della vitalità, di tracollo del business, o perlomeno del forte rischio di perdita della continuità del business.

Segno o catena di segni che insistono sullo spazio agito da un meccanismo di difesa contro un pericolo oscillante fra l'*Innenwelt* e l'*Umwelt*, un segno che genera o che si traduce in una fuga dalla consapevolezza (con due esiti limite: o il silenzio o una 'invisibilizzazione', un nascondimento).

Trasferendo ora, con una certa repentinità, questa stessa nozione in un ambito di problematiche relative alla 'Evoluzione', nel più lato senso darwiniano, risulta abbastanza palese che questa paura/vuoi/ansia che riguarda la relazione fra l'*universo interno* e la cosiddetta *bolla di Hediger*, ossia la fascia di mondo circostante accorpato al corpo, del soggetto, dell'Io, del Batterio, del Genoma ecc. è qualcosa di importante nella misura in cui tale universo semiotico che incarna la relazione è una creatura concettuale di servizio o asservita. Ossia serve. Serve ad attivare o ad accompagnare la preparazione di un adattamento.

Nelle situazioni più spinte un adattamento che sulla scorta di peripezie fra mondo interno e bolla esterna induce sul codice d'esistenza del soggetto di specie una irrevol-

cabile modifica. Modifica del codice. Altro inizio quindi di un'altra fase evolutiva, di un soggetto B, batterio B, genoma B ecc.

Dal canto suo, paradossalmente con minore e retratta semiologia rispetto a Freud, nientemeno che Charles Sanders Peirce, non troppi anni prima, avrebbe preferito interpretare questa ansia non come un vero e proprio segno, ma come un indice generico di costrizione dell'attenzione verso un particolare oggetto (ad libitum: interno o esterno) a cui ci si rivolge avendolo trascelto ma non definito, ovvero avendolo definito senza averlo trovato nel campo attivato dall'attenzione.

Come si mette in movimento questo scenario?

Rincorrendo una possibile relazione di legame fisico oppure un altro indice di un'altra altrettanto possibile corrispondenza di un fatto. Questa rincorsa (la più semplice delle modalità di interpretazione degli Umwelt) Peirce la definisce come una inferenza ipotetica che comporta l'autoconfigurazione di una facoltà primitiva: l'*emozione*.

Cito letteralmente: «l'emozione insorge quando la nostra attenzione è fortemente attratta da una circostanza molto complessa o inconcepibile. L'emozione di paura si dà quando prevedo un brutto destino vuoi alla mia azione, vuoi, ancor di più, alla mia passività. La emozione di gioia invece quando raggiungo una soddisfazione complessa o inconcepibile. Se subentrano indicazioni che qualcosa di atteso o gratificante può non verificarsi più o mai, dopo aver valutato probabilità deboli, dopo aver inventato difese inutili, dopo non aver trovato ulteriori informazioni, al posto della ipotetica inferenza intellettuale che vado cercando, allora la tanto attesa credenza si trasforma in ansia».

Questa ansia che è un apparato emozionale, una sfera di emozioni, è sottoposta a una rigida tematizzazione, metamorfica quanto si vuole, ma costante: precisamente il tema vissuto della ricerca della forma di una diciamo pure qualsivoglia *continuità* dell'io o dei suoi sistemi di produzione-emanazione, incrementabile, suscettibile di appesantimenti, oppure no, che suppone o finge forme momentanee ovvero lunghe del futuro di una specie a evoluzione conclusa. Il futuro di una dinamica (che può fondarsi solo sul conflitto o sulla pace di un sistema di riconoscimenti e un sistema di reazioni) chiusa. Ovvero una fine non suscettibile di essere smontata per avviare dei recuperi.

*III slide. Torniamo all'antico, anzi no, non torniamoci, ma lasciamo piuttosto perdere il progresso. Una senile capriola strategica di Giuseppe Verdi*

Marzo 1886, Jean Caponi, columnist del «Figaro», accolto nel salotto dell'Hotel de Bade dove Verdi da tempo sempre scende a Parigi, chiede al Maestro lumi sull'*Otello* in corso di traduzione per Parigi. «A quel che ho capito, anche se non ne ho sentito una sola nota, non è una applicazione dell'ormai celebre motto del Maestro *Torniamo/tornate/tornare all'antico sarà progresso*, certamente attua un ritorno a una forte verità lirica, riconoscimento del primato del dramma, e riduzione della ormai diffusa predominanza totale dell'orchestra sulla parola». Insomma applicazione di un altro motto regressivo d'autore, questo, rossiniano, motto di *basta con questi piatti più salsa che pesce*.

Gli ultimi anni di vita del 'povero' Verdi e tanti decenni di critica ossessionata dal problema di che significato attribuire al motto del ritorno all'antico come procedura

necessaria per una realizzazione del progresso, sono segnati dal successo, un po' infuato, di quel motto che chiudeva nel gennaio del 1871 una lettera al Florimo.

Ancora nel 1885, in una attorcigliata lettera a Ricordi, il Maestro si dibatte fra le spire di quella sua voce dal sen fuggita: «Voi sapete che vi sono quelli che amano i colori franchi decisi e sinceri, e altri invece che hanno un po' di cataratta e amano i colori sbiaditi e sporchi. Sono alla moda e io non disapprovo seguir la moda (perché bisogna essere del proprio tempo)... Dunque io non sono né per il passato né per l'avvenire. È vero che ho detto Tornate all'antico ma volevo solo intendere quell'antico che è stato messo da parte dalle esuberanze moderne al quale si dovrà prima o poi in qualche modo tornare. Per ora lasciamo che il torrente straripi, gli argini li metteremo dopo».

Il Verdi di questa mia Slide tenta un'operazione sofisticata di *business continuity*. Un Ministro dell'Istruzione del Regno gli ha rimproverato che attorno a lui, da quarant'anni non si sono fatti progressi, oltre Rossini, e lui se l'è presa, ma reagisce: propone che si lasci straripare il torrente, che ci si tenga stretti all'oggi, di progettare argini riparativi in vista di un futuro dopo il disastro e di adocchiare l'antico come ipotesi di consolidamento del territorio creativo (ovviamente con una forte selezione di oggetti dell'antiquariato molto validi da cooptare all'operazione; gli altri lasciarli alla obsolescenza antistorica più erosiva).

Non aggancia il modello realista (non è toccato da Musorgsky), propugna un piano di mantenimento correttivo basato su slogan sommessi (la lezione dei contraccolpi pericolosi del *Torniamo all'antico* l'ha imparata) slogan sommessi di affezione alla verità (al vero ecc.). Profetizza il verismo: una stagione che Messiaen potrebbe mettere (se mai lo interessasse) fra le corte. Vent'anni al massimo.

Comunque Verdi ci fa vedere quanto senta il fiato sul collo del *fantasma del superamento* (un tema che decisamente lo assilla nella misura in cui si ritiene lui un Superatore unico) e chiede una moratoria sull'«oggi». Il suo oggi ideale, come l'ha dimostrato la lunga carriera drammaturgica del Bussetano, è (straripamenti a parte delle tendenze stilistiche) un impegno diretto alla intensificazione della informazione della crescente dimensione europea (a suo modo una globalizzazione, per i tempi) dei suoi interessi, coi suoi *derniers cris*, con l'ausilio della 'spettacolarizzazione' anche tecnologica dei suoi artefatti incrementata e industrialmente protetta da alcuni editori monopolisti (con alcune prospettive di sconfinamenti nella passione per la colossalità). Il progetto di *business continuity* verdiana prefigura, profetizza scenari produttivi cinematografici (in termini moderni: una riconversione?).

#### IV Slide. *Plastics, Plastics! Caro Ben!*

A volte la connotazione più imperiosa dello spirito di un'epoca può essere racchiusa, come in una ciste, in una sola parola. Accendiamo una slide sulla scena in cui [1967, *The Graduate*] il giovane Benjamin Braddock viene strappato a una piacevole conversazione femminile dal signor McGuire che gli dice seccamente «Plastics». «Exactly how do you mean?» chiede Ben. Risposta: «There's a great future in plastics... Pensaci, Ben!».

In quell'avvenire ora, cinquantadue anni dopo, ci siamo in mezzo e le materie plastiche, come l'aria e l'acqua si notano più per la loro eventuale assenza che non per la loro presenza o il loro futuro. E anche *Plastics* ha assunto un valore semantico tutt'altro che trionfante, negativo, quasi esecrabile: uno Stato di plastica, un Partito di plastica, una moglie un marito di plastica...

Si serve di questa immagine, la chiamata di Dustin Hoffmann alla plastica, il celebre professore informatico, magna pars della Motorola, Nicholas Negroponte in un articolo pubblicato sulla sua rivista *Wired*, un articolo divenuto ormai storico (scritto nel lontanissimo dicembre del 1998) per dar forza allegorica alla dedica di una apodittica sentenza: *la rivoluzione digitale è finita*.

È finita laddove e quando e come il computer ha *straripato*, al pari dei torrenti di Giuseppe Verdi: una volta avvenuta la digitalizzazione delle unghie finte, una volta entrate di forza nel mercato le shirt autopulenti, i taxi senza autista, le barbie terapeutiche, le maniglie intelligenti, le porticine per far entrare e uscire i gatti di casa, magari a rischio, terroristico, di lasciar rientrare dalla porticina, in casa, altri gatti non autorizzati o non scannerizzati, o, peggio, gatti spia [...], quando sono entrati, i computer, fin dentro il cibo ingeribile, insalate o kiwi, quando sono divenuti incontrastatamente dominanti e/o dominati sulla e/o dalla natura, comunque trasformati in soggetti suscettibili di attenzione, conoscibili/avvertiti/interpretati solo se e quando assenti (ossia quando sembra che venga ad essere pericolosamente incrinato il loro sistema di *business continuity*, in uno scenario di black-out della informazione).

Nello stesso articolo, che meriterebbe di essere più commentato con ponderose glosse che non brutalmente sunteggiato, come qui accade, Negroponte illustra la prospettiva di *cinque linee di sviluppo* della post-rivoluzione digitale, in aura di lavoro di pianificazione della *business continuity*:

1. una serie illimitata di *imperiose modalità di globalizzazione*;
2. l'enfatica portata delle *polarità dimensionali*;
3. l'estremo sviluppo delle *asincronie*;
4. la *totalizzazione* delle *pari condizioni*;
5. la sparizione di ogni forma di *potenza della territorialità*.

Ognuno di questi cinque *files* meriterebbe un cospicuo approfondimento di sensibilizzazione pianificatrice dei suoi concetti-base, sia strategica che tattica (fondata su una certa debole coscienza della fondamentale struttura dell'*indebolimento* della loro fenomenicità connessa, quale capitolato di una struttura portante dello sforzo di continuità e della eventualità delle *reazioni all'indebolimento*: vedremo di tutto ciò cosa e come fra poco, un po' articolatamente).

A ognuno di questi files si potrebbe attribuire una connotazione *rivoluzionaria*; rivoluzionaria se e ma segnata da una natura decostruttiva/decostruttrice. Certamente qualcosa di non costruttivista.

Sul primo campo (1): la consistenza della identità dei gruppi fondati sulla vicinanza fisica (come le nazioni e le città) sarà/è una forza a esaurimento che vivrà/vive solo di fenomeni di elaborazione dell'indebolimento. Alla lunga diventerà al massimo una modalità di nostalgia.

Sul secondo campo: 'funzioneranno' solo il piccolo/piccolissimo e/o il grandissimo, il microscopico o il macroscopico: la *medietà* sarà una forza a esaurimento che vivrà solo di fenomeni di elaborazione dell'indebolimento. (In termini di pensiero estetico, andranno in rovina le istanze poetiche della media e piccola borghesia: diverranno ridicole).

Terzo campo: il dominio delle asincronie; un effetto-esempio per capirsi: qualsiasi negozio che non sia aperto 23 ore e mezzo su 24 (mezzora per le pulizie) non sarà competitivo; un altro effetto: sarà pateticamente buffo chi correrà a guardare un programma televisivo alle 21 esatte (ciò varrà solo per i maxi-eventi sportivi planetari e per gli exit-poll delle elezioni importanti): via!, quindi, le sveglie impostate, basta coi pigiami ecc. La risultante dei comportamenti sarà una neo-ruralizzazione (a fronte della perdita di senso della idea stessa di città).

Quarto campo. Egualitarismo astratto, vero, concretissimo. Anche i gatti e i cani impareranno presto a sapere di *essere tutti in rete*. Non sarà possibile distinguere infanzia e senilità: sarà diffusa una mezza-età omologata universale. Scomparsa, quindi, di ogni forma di pensionamento, ed estrema riduzione, progressiva, degli apprendistati, ecc. Ogni evidenza di maturità o immaturità sarà istantaneamente corretta, omologata (come in un obiettivo digitale Nikon), e ogni tentativo di sua conservazione vivrà solo di fenomeni, volontari, di elaborazione della debolezza.

Quinto campo di presenza-evidenza della fine irrimediata sia del pre-digitale sia del digitale: la assoluta *non-territorializzazione*, preceduta da una febbrile *de-territorializzazione*. Il *legame digitale* o digitalmente compiuto sarà più forte di ogni interazione fondata sulla territorialità o sulla geografia, ogni legame fondato sulla territorialità/geografia ecc. sarà dotato di una forza residua che vivrà solo di fenomeni di elaborazione dei suoi indebolimenti.

Sulla scorta di questa rappresentazione degli *indebolimenti* (numerossimi e moltiplicati sincronicamente per cinque) profetizzati da Negroponte poche osservazioni, qui, sulla problematica della continuità e della pianificabilità del business dell'arte musicale.

Il sistema musica cosa propone o cosa avanza. In questo quadro.

Potrà proporre solo la evidenza di alcuni fenomeni che si fondano sull'indebolimento (in modo particolare nell'ordine della autorialità, messa non poco in discussione, snobbata, derisa).

Affermando ciò, mi accingo ad allinearli a una lettura molto intenzionale della categoria della 'musica elettronica', categoria, concezione indefinita e allargata, così l'ho fantasticamente annunciata in due righe di Olivier Messiaen, quasi in modo lapseale, nella clausola del suo fraseggio citato all'inizio: interpretato (ri-ammetto: più che altro da me) come sconfessione del processo assoluto e indiscutibile di successioni (*entropiche*) sempre più corte di situazioni di 'dominanza', della forza (stili forti dominanti, visioni strutturali dominanti e forti della normalità epocale dell'ascolto e della invenzione delle e nelle arti acustiche ecc.). Una rivoluzione capitana, a trazione posteriore, ossia spinta, da frammentarie scorie d'uso della terza legge della termodinamica e del principio di indeterminazione di Heisenberg.

Vado interpretando quella musica elettronica *che c'è sempre stata*, che sembra *durare*, una musica elettronica che l'ha fatta anche chi non l'ha fatta mai, come un fenomeno di rivoluzione post-rivoluzione digitale, di universale applicazione (specie

applicazione di ricerca, ricerca di atti gratuiti, senza esito, ricerca abbandonata in fasce e così via) che produce una quantità immane di azioni orientate secondo la rosa dei venti dei cinque campi negropontiani brevemente descritti or ora.

La paura 'rasmusseniana' – sopra onorata di una slide un po' disarmante per la decisione con la quale reciprocamente oppone paura e credenza, faticamente (nel senso del: Pronto, mi sente?) –, nel caso del nostro suo utilizzo sollecita un'idea di paura opposta a una fatalità d'entropia per i fenomeni di ciclofilia, di epocalizzazione 'crematoria' dell'arte acustica quale sembra esorcizzarsi nella *fabula* della contrazione della temporalità dei fenomeni stessi, nella ammissione, quasi ironica, ghignante, della esiguità dei loro portati, del sospetto della estinzione preliminare, iscritta nel DNA, delle tendenze tutte. E, nelle tendenze, della loro processualità, nonché nella *naturalità* dell'annientamento delle connotazioni di maturità e immaturità, perfezione e tollerata imperfezione.

Tutto ciò non senza illusioni consolatorie sul merito del fatto che una processualità qualitativa di un fenomeno forte e dominante è destinata a consumarsi (al pari di tutti gli Imperi e 'imperialismi'), mentre la debolezza, al contrario, ha un suo destino di *continuabilità* nel fatto che le sue processualità – se limitate dalla loro stessa natura, debole o indebolita, o malata, dalla loro patente microscopicità, dai fragilissimi legami con memorie del passato o progetti – sono un campo di garantita *business continuity* e potenzialità d'inventiva, proporzionalmente inversa alla piccola misura della loro realtà.

### *Buio-in-sala*

Su questo quadro conviene, data la precarietà di stato delle creature che tenteranno di popolarlo, su questo quadro, dicevo, conviene che sopravvenga, su questo quadro e sulle sue pagine prossime, un denso buio-in-sala, tale da consentire il rispetto della indefinibilità, della imprecisione e anche il rispetto della breve vita delle figure che intenderei far comparire ma in una dimensione illustrativa la cui chiarezza non c'è perché è tutta a venire, tutta da fondare.

La presentazione dei dati sarà pertanto irregolare, un po' casuale, per l'appunto al buio.

Negli ultimi dieci anni Internet ha contribuito a generare nella musica (*elettronica-comunque*, direbbe il Messiaen del nostro incipit) situazioni creative basate su una nuova circolazione di strani materiali digitali.

È un fenomeno che sembra extra-accademico, esterno all'Accademia: i protagonisti agenti sono per lo più personalità fuggivevoli, non-formate, quasi rigorosamente autodidatti.

Se ne è occupata abbastanza la stampa, specializzata ma superficiale, cercando di etichettare alcuni prodotti: innanzitutto il celebre *Glitch*, il *Sinecore*, la *Microscopic music*, *DSP* ecc. (So di inoltrarmi in un campo di comunicazione saggistica indisponibile a una soluzione-esplicitazione via note a piè di pagina degli elementi equivoci incidenti nel testo, es. che vuol dire *Glitch?*; si sta imponendo, in queste mie righe, una saggia istruzione di lettura diretta a un comportamento, peraltro comodo, al tavolino,

che si avvalga di costanti ricorsi (affiancati alla lettura primaria del libro/testo/saggio) alla consultazione di informazioni prontamente recuperabili con ‘motori di ricerca’ sul personal computer: una *lettura desktop*).

La maggior parte delle esperienze cui mi stavo riferendo, rimandando, ripeto, a una *sitografia* generosa (il ‘sito’ è il loro primo modo d’essere, la loro culla e la loro tomba), sembra voler rappresentare uno scatto evolutivo delle pratiche conoscitive ispirate alla celebre formula novecentesca, e canadese, e pop-art: «*il mezzo è il messaggio*», a favore di una crescita di altre esperienze basate su una sorta di coscienza/fede che quella formula non è più vera alla lettera, che va aggiornata al più presto, nel senso che non più è il *messaggio* ad essere il *mezzo* ma lo sono, il ‘messaggio’, solo gli *strumenti interni del mezzo*, le componenti, i componenti: sempre più profondi, o anche superficiali, accessori, devianti, magari ‘smontati’ – smontati forse non rimontabili –, defunzionalizzati o riottosi ad essere funzionalizzati. Amati per la loro natura di viscere del mezzo.

A rendere più visibile questa maldefinita evoluzione, che è ben più complessa di quanto possa essere descritta, a rendere più visibile questa evoluzione, dicevo, sembra essere prevalentemente la entità delle *imperfezioni* ovvero dei *fallimenti* del ‘mezzo’. Le cadute del mezzo. Le debolezze del mezzo. I suoi giri a vuoto del mezzo.

La perfezione, è ben noto, sia, forse, non esiste, sia non offre risorse all’*Act* del ciclo di Deming, più di quanto non le offra, abbastanza imprevedibilmente, la morfologia di alcune micro-débauches, errori, ..., rumori. (Peraltro, senza voler troppo accogliere qui la suggestione, si tratta di qualcosa che naviga nella dimensione neo-evoluzionista che si concentra nel concetto scientificamente valicato di *Exaptation*.)

S’aggira per il pianeta una serie di fuggevoli incarnazioni spettrali di un sentimento estetico prestante che valorizza i risultati *marginali* e residui, o obsoleti, o svalutati, per evidenza dei loro difetti, che valorizza gli scarti operativi degli ambienti di lavoro soffusi di una buona ma non mai perfetta tecnologia, soprattutto digitale. Attenzioni tematiche portate (faccio qualche esempio, forse troppo facile) ai cangianti sibili delle macchine, alle isteriche zangolature delle stampanti laser, alle metamorfosi inopinabili dei ronzii, fruscii, sussurri meccanici, smorzati o sommessi o sguaiati, degli Hard Disk, o dei ventilatori, ecc.

Mentre, come si sa, ogni importante *fallimento tecnologico* è controllato, dalla Ragione, dalla Società, dall’Impresa, dalle Compagnie, i suoi effetti ricaduti parziali, semisepolti sotto la coltre delle soglie di percezione, costituiscono le materie *dark* cui sembra andare sempre più aspirando l’indagine poetica.

La ‘narrativa’ corrispondente, di queste tipologie e avventure, è una narrativa che rappresenta un giudizio di illusione rivolto alle istanze del controllo. Il brulicante retroscena di imperfezioni, Bug, errori di applicazione, saturazioni, Aliasing, distorsioni, turbe rumorose di quantizzazione, singhiozzi del piano schede audio del computer ecc. costituiscono una riserva di *potenzialità semantiche* su cui l’autorialità, per vocazione quella autodidatta, può/ama zummare rovistando o rovistare zummando, può/ama aprire microscopiche *microfonie*, che evidenziano due sviluppi di potenzialità comunicative inedite: una, (1) decostruttiva tendente a predicare la allusività della perfezione della umanità artifex dei sistemi digitali, una (2) utopica fondata sulla fede nell’avvenire delle tecniche, e delle scienze, e degli artefatti (possibilmente condivisi o

in rete o in altro modo, verso una oggettività de-territorializzata, non-generazionale, che faccia veramente fuori anche se tardi dopo Auschwitz la soggettività autoritaria degli autori). Insomma, in breve, detta la cosa spigliatamente: l'avvenire di tecniche eccetera fondato sull'errore, sul fallimento sperimentale e simili altre situazioni di liberazione della *impasse* che comunque hanno sempre paradigmaticamente ispirato ogni effettiva evoluzione di scoperta (specie nelle grandi scienze: pensiamo a come si è scoperta la eziologia del diabete mellito).

I Romantici europei, ben prima della *Leary-Generation*, avevano cercato qualcosa del genere nella organizzazione degli *alterati stati di coscienza*, o degli stati mentali patologicamente fondati o fondate assunzioni di veleni.

Alcune fasi di evoluzione delle arti anche le più illustri si sono collocate sulla linea anti- o non-accademica di riduzione della portata rappresentativa della figurazione: è paradigmatico caso (storico) quando in pittura si passò dal Ritratto alla zummata sui margini della rappresentazione con la emancipazione del Paesaggio o del dettaglio di paesaggio: spesso un paesaggio nient'affatto interpretato, iconograficamente debolissimo, incongruo con il ritratto principale, scoperto ai limiti della percettibilità, di lì rilanciato.

Un discorso sulla tenuta, sulla continuità, deve far fronte alla evidenza di come le epoche (nelle periodizzazioni studiate nei *milieux* accademici) si accorciano, tendono allo zero, e di come, per contro, l'indefinibilità o il margine o la percettualità-fantasma o l'esperimento-distruttivo bussano alle porte dell'accademia stessa, forse per esaurire la problematica della *sua paura*.

Allineandomi con il pensiero di Kim Cascone, compositore americano e buon teorico della *estetica della failure*, al quale devo molte delle osservazioni che ho cercato di mettere in gioco sinora, faccio presente il caso dei compositori (autore collettivo) del gruppo tedesco degli *Oval* che con un esperimento, vagamente à la manière de John Cage, riferibile a operazioni di simil-pittura, action painting, *graffittatura*, con quasi-sadico danneggiamento *brut* della superficie acustica dei CD (la non etichettata), hanno creato dei fallimenti, delle *débâcles* procurate della funzionalità degli stessi strumenti di ascolto, degli insuccessi brutali del supporto ufficiale della musica *acusmatica* (così si chiama la musica da ascoltare a-occhi-chiusi), che hanno rivelato per contro l'esistenza di un universo di sub-testualità interna al supporto: uno strato di potenzialità semantiche sepolto sotto la superficie attiva dell'oggetto sonoro standard e industriale. (Un campo di lavoro certamente di non lunga durata, ma significativamente manifesto).

È solo un caso, questo, in una folla stipatissima, irriferribilmente proliferante, di istanze della debolezza post-digitale che bussa alle porte dell'Accademia.

L'Accademia. Un organo, l'Accademia, che per inveterata abitudine si fa sempre venerando interprete delle istanze della *continuity* di un troppo ristretto giro di *impasses* degli affari finiti o chiusi, di alcune comunità culturali, già territorializzate o non più.

Una certa contiguità di questa area di *business continuity* dell'oscuro brulicante globo dove 'giocano' (nel più ampio senso del *play*) innumerevoli *creature dark-glitch-microsound-ecc.* (vuoi pure, quanto mai, dimensione, quest'area oscura, dimensione deterritorilizzata di contro a una realtà orgogliosamente territoriale *sui generis* come l'Accademia è o crede di essere, vuoi pure, sempre quest'area glitch, rumorosa, scon-

tornata, incline soprattutto al *micro* e al *piccolissimo*, ovvero allo *small is big/good*, di contro a una realtà orgogliosamente incline a vantare le sue palpabili dimensioni come l'accademia) – ecc.: avanti con gli altri tre settori di tipicità, secondo la pentascansione delle realizzazioni della rivoluzione post-digitale negropontiana, succitata –. Ripeto una simile contiguità del mondo detto per brevità Glitch con la macro-area appunto della Accademia, è praticata con scaltrezza da questo sub-mondo lanciato, sciamante, alla ricerca di deboli sopravvivenze delle sue connotazioni talora impercettibili, sia (1) in considerazione della connaturata *porosità* dell'universo accademico (che la Storia ci ha consegnato come luogo/soggetto eletto di sempre rinnovate *infezioni*, di crisi ricorrentemente epidemiche, di 'atridiche' faide interne di notabili e feudali, di viziosa e coatta spinta a pensarsi/credersi/sentirsi sempre ringiovanito; soggetto ringiovanito grazie al superlativo ricorso a strati e strati di trucco, biacche e rimmel; soggetto sempre avviato a un sempiterno e purchessia 'stato di riforma': come tale aggredibile da virus di ogni genere e risma).

Un universo, l'accademico, che ben si fa ravvisare, forse troppo facilmente, nella icona di un sistema di continuità lineari ma fragili, a mo' di un orologio mai degno della sua fama di proverbiale strumento di precisione, pertanto facilmente contrapponibile, anche simbolicamente, a un universo sub-strumentale, sciamante, invece, nuvoloso, indefinito e anti-lineare: una creatura nutrita dei frutti immangiabili di *failures*, spesso e per l'appunto accademiche, e, in tale contrapposizione, attratto verso l'avventura di inverosimili geometrie palingenetiche, sia (2) in considerazione del fatto che i Laboratori di ricerca avanzata, ricchi, opulentemente dotati di chances di sperimentazione originale e tecnologie adattate ad hoc, grandi produttori di scarti, sono in genere allocati in sedi di Università e Accademie, venendo così ad essere, nei loro reparti di eliminazione di materiali di progetti falliti, dei fornitori eccellenti di materie prime di una creatività che di scarti si nutre celebrando riti di ri-evoluzione delle progettualità cadute da un campo di realizzazione mancata. (E qui l'assonanza ri-evoluzione/evoluzione si fa sentire abbastanza bene).

Autodidattismo, dunque, un po' salito in cattedra per i detti effetti di porosità, un po' clandestino, clochard, punk, vagante o installato nei pressi dei recinti dei retro dei laboratori, o dei depositi di scarto o di scarica dei Centri di ricerca accademica. Facilitato anche da un certo alone di dignificazione 'politica' che rende meno giocoso il gioco, meno futile ogni *game*.

Ecco molto in breve un piccolo portafoglio di meriti di 'politicità': forse una rivendicazione di meriti un po' ingenua, un po' vanesia.

Se prendiamo in considerazione l'Universo dei Glitch come processo di espresse vocazioni a produrre disturbi indotti su questo o quel continuum, qualche spunto rivoluzionario trapela. Al pari di una prassi rivoluzionaria l'uso dei detriti marginali della tecnologia a costituire, a formare unità, provvisorie quanto si vuole, di senso, è un uso che si impegna a disgregare.

Un osservatore che ci incappa, in uno di questi usi, viene chiamato ad avvicinare, anche di molto, i suoi organi di senso a entità naturali depresse o sopresse o censurate o [ecc. ecc.]. Si tratta di una chiamata che viaggia su un ritmo di durata infinitesima (altro che i secoli o i decenni o gli anni della tavoletta di Messiaen!: microsecondi!).

Può essere sufficiente (magari con un po' di *dai e poi dai e poi dai*) per trasformare, anche significativamente, le aspettative, sia quelle dell'arte che quelle della tecnologia.

Si tratta di un investimento strutturale per avviare una serie di contatti estetici/estetici/filosofici/politici geneticamente modificati: in specie per quel che concerne la sfera degli scuotimenti dei 'pubblici' sulla via di una reazione collettiva (politica) agli effetti *narco* della densità e della densificazione incalzante dei sistemi delle informazioni. Effetti narco, effetti sonno, effetti salamoia, effetti gelatina ecc. (Un apologo di frammistione di intenti Glitch, introdotti in una serie di angoli di realtà: pubblicitari, polizieschi, terroristici, cartoonistici, civici, stradali, autostradali, suburbani ecc. è stato messo in scena nella nota azione *lite-brite* di Boston, impegnando con l'inserimento di un granello di situazionalità microscopica un gigantesco happening che travolge una metropoli e uno Stato di polizia, a Boston per l'appunto, per un lungo lasso di più di 24 ore fra il 31 gennaio e il 1 febbraio 2007: chi fosse interessato può vederne un suggestivo racconto in [thephoenix.com/boston/.../33016-when-inadvertent-lite-brite-terrorists-attack/](http://thephoenix.com/boston/.../33016-when-inadvertent-lite-brite-terrorists-attack/)).

Credo che si sia reso abbastanza evidente che questa apertura di credito sul rovesciamento della deriva temporale dell'arte acustica (evocata da Olivier Messiaen come una terribile processualità di esaurimenti) in una indefinita era elettronica (presto segnata da innumerevoli, grandissimi o piccolissimi, globalizzati ecc. modi di essere forse eternamente post-digitale) non possa essere condotta a lungo in un discorso scritto, e che questo mio quadernetto di osservazioni debba prendere la via della dissolvenza.

Qualche nota veloce meritano però alcuni temi ai quali ancora intendo accennare.

La breve storia (non finita) della musica elettronica avvia la problematica della musica *senza pubblico* (e anche talora del tutto *senza interprete*). Le presentazioni degli artefatti da studio in sale da concerto producevano, in genere, disagio in aree di ricezione abituate *anche a vedere*, non solo sentire, la produzione di musica (pubblici disposti a occupare un buon 70% della loro attenzione nella decifrazione di atti di pianisti che platealmente *lavorano duro*, punk che segano le chitarre, direttori concertatori che 'saltano' come dei neurolesi, violinisti che sventolano bionde *zazzere*, pantomime scimmiesche-balcaniche di *unza unza* freneticamente agite, fumose visioni sado-maso sincronizzate ad abbagliamenti panoramici, paradossali performances eccessivamente ispirate a rituali di ieratica impassibilità da parte di interpreti statuari, perseguite a dispetto del dispiegamento delle sonorità comunque prodotte ecc.).

Tale prepotente *audiovisualità*, del tutto non filologicamente motivata, ma di fatto necessaria, audiovisualità fondata su un surplus realistico di coinvolgimento di molte 'facoltà mentali' ma irrinunciabile, pur nella manifestazione di fenomeni essenzialmente virtuali, non era sufficientemente onorata dalla musica elettronica. Non lo era, anzi, affatto onorata dalla musica elettronica degli Studi. Non era concepibile accettare lo spettacolo di un autore-interprete impegnato in atti di puro-play con il di più di poche, minime, operazioni di su e giù 'ai rubinetti'.

Per contro non mancavano di esserci e di durare alcuni accasamenti dell'elettronica in luoghi animati dal pop o dai vari gesti e appeal new-age, come era accaduto in alcuni esperimenti di *industrial-ambient-music* praticati in *chill-room* (con gran parte del pubblico in stato di alterazione chimica: ben disposta ad accettare sovrapposizioni di sonorità preistoriche, tipo digeridoo, e macro e micro saturazioni di ibride basi

‘industrial’, vedi il caso di alcune mitiche performance di Soviet-France o degli Hafler negli anni ’90).

Aggiungo un altro ‘per contro’.

Fatto, questo, dovuto al crollo dei prezzi dei laptop, le dotazioni degli strumenti necessari alla creazione di sonorità, di *microsounds* del tutto privi di fondamento predigitale (anche se poi neppure ciò è del tutto vero visto quanto di fatto il computer non solo è venuto al seguito del sintetizzatore analogico, o sincronicamente al suo fianco, ma anche lo ha in taluni ambienti preceduto), sono divenute facili, poi facilissime. Si è attuata la condizione *iper-creativa* della cosiddetta *bed-room-generation*, che ha dato spinta alla diffusione planetaria (globalizzata, deterritorializzata, a ciclo continuo ecc.) di un ordine di *business continuity* delle arti acustiche molto particolare, che ha trasformato un vecchio solipsistico autodidattismo autoreferenziale underground anni ’80, costruito sulla scorta di trattamenti di vinili, cassette, registratori a cassetta a quattro, otto tracce, pedaliera, delay digitali ecc. in una colossale fabbrica universale di elaborazioni di equivalenti software che ‘imparavano’ il mestiere di software dai *jalons* di quelle esperienze.

Alla maniera della nascita del teatro, alle origini del mondo, è caduta la quarta parete di quelle *bed-room*, e il ciclo si è mosso, non tanto in neo-sale/auditori ecc. quanto in un macro-massimo-auditorio procacciato da Internet. Un macro-auditorio nel quale si assiste alla morte quotidiana di cicli che hanno compiuto la evoluzione del loro software, tante morti immensamente plateali e condivise, bene accettate, ancora, per contro, alla resurrezione automatica di altri gesti rinnovatamente residuali.

La piccola profezia di Messiaen sembra essersi avverata: i cicli autoriali progressivamente, caduti sempre più da giovanetti, lasciano spazio a una ‘elettronica’ (chiamiamola elettronica come faceva lui) che ha debellato l’entropia avvicinando, conquistando una dimensione saturnina, pre-cronologica, fatta *di e su* espansioni mentali non personali, ubique, in cui convivono nano-temporalità e tempi lunghi eterni, per grazia d’elettricità.

### *Cadenza relativista, volterriana*

Nos deux philosophes étaient prêts à s'embarquer dans l'atmosphère de Saturne avec une fort jolie provision d'instruments mathématiques, lorsque la maîtresse du Saturnien qui en eut des nouvelles, vint en larmes faire ses remontrances.

C'était une jolie petite brune qui n'avait que six cent soixante toises, mais qui réparait par bien des agréments la petitesse de sa taille.

«Ah! cruel! s'écria-t-elle, après t'avoir résisté quinze cents ans lorsque enfin je commençais à me rendre, quand j'ai à peine passé cent ans entre tes bras. Tu me quittes pour aller voyager avec un géant d'un autre monde; va, tu n'es qu'un curieux, tu n'as jamais eu d'amour: si tu étais un vrai Saturnien, tu serais fidèle. Où vas-tu courir? Que veux-tu? Nos cinq lunes sont moins errantes que toi, notre anneau est moins changeant. Voilà qui est fait, je n'aimerai jamais plus personne.»

Le philosophe l'embrassa, pleura avec elle, tout philosophe qu'il était; et la dame, après s'être pâmée, alla se consoler avec un petit-maître du pays.

Voltaire, *Micromégas*, III.1

Quel plaisir sentit Micromégas en voyant remuer ces petites machines, en examinant tous leurs tours, en les suivant dans toutes leurs opérations! comme il s'écria! comme il mit avec joie un de ses microscopes dans les mains de son compagnon de voyage! «Je les vois, disaient-ils tous deux à la fois; ne les voyez-vous pas qui portent des fardeaux, qui se baissent, qui se relèvent.» En parlant ainsi les mains leur tremblaient, par le plaisir de voir des objets si nouveaux et par la crainte de les perdre. Le Saturnien, passant d'un excès de défiance à un excès de crédulité, *crut apercevoir qu'ils travaillaient à la propagation. Ah!, disait-il, j'ai pris la nature sur le fait.* Mais il se trompait sur les apparences: ce qui n'arrive que trop, soit qu'on se serve ou non de microscopes.

Voltaire, *Micromégas*, V.3

