

contemporaneo

arti visive, musica, architettura

Alessandro Alfieri

MINIMALISMO E *RAVE MUSIC* ATTRAVERSO ADORNO.
RIPETIZIONE ED ETERNO RITORNO DELL'IDENTICO NELLA
MUSICA CONTEMPORANEA

Abstract

The paper proposes a focus upon two tendencies of contemporary music; the first is Minimalism, movement represented by musicians like La Monte Young, Philip Glass and Steve Reich, the second one is the rave music (like techno), feature of popular culture and postmodernist age. Through Adorno's thought, and starting from his dialectical analysis about the dualism Schönberg-Stravinskij, this essay aims a philosophical understanding of concepts like "repetition" and "lack of transcendence"; the absence of development in a lot of musical production of the last decades, in popular music as much as in classical music, is demonstration of a loss of subject, where the "eternal return" of the rhythmic structure can be understood in terms of "eternal return of the same" and not in terms of "eternal return of possibility".

Gli strumenti teoretici di analisi adottati da Theodor W. Adorno per comprendere le tendenze dell'arte contemporanea mantengono tutt'oggi un certo valore; la sua convinta opposizione a determinati fenomeni neoavanguardistici eredi della stagione del Dadaismo, primo tra tutti la Pop Art, rivela una profonda attualità a proposito delle arti plastiche che hanno animato la scena degli ultimi trent'anni, per quanto il pensatore tedesco sia morto proprio alla vigilia di quella trasformazione di paradigma avvenuta tra gli anni Settanta e Ottanta¹. Le cose stanno diversamente a proposito della sua produzione teorica relativa all'estetica musicologica: l'intera carriera del filosofo è infatti segnata dalla sua riflessione filosofica rivolta alla musica fino alla fine della sua carriera, e se il suo contributo è stato essenziale per comprendere lo sviluppo della musica colta dall'Ottocento alla Scuola di Vienna, è anche vero che i suoi scritti appaiono spesso inadeguati per relazionarsi produttivamente e speculativamente a fenomeni musicali che

¹ Di Giacomo 2015.

hanno esordito nella fase postweberniana. Rari e sporadici sono i riferimenti adorniani infatti alla scuola di Darmstadt e alla musica concreta, a Boulez o Stockhausen, spesso polemici e poco lusinghieri come accade in *Teoria estetica* per John Cage². Per non parlare poi della celebre severità adorniana rivolta alla *popular music* e al jazz, fenomeni che al di là delle specifiche questioni estetiche indubbiamente hanno segnato e segnano la cultura di tutta la seconda metà del Novecento.

Nel corso del presente saggio la mia intenzione è quella di riattualizzare la riflessione musicologica di Adorno, o meglio di recuperare alcuni snodi concettuali che il filosofo adotta per definire l'opposizione dialettica tra Schönberg e Stravinskij, per mettere in luce alcuni problemi che riguardano tanto l'ambito della "musica colta" quanto quello della "musica commerciale". Di fatti la nostra attenzione sarà rivolta al Minimalismo americano, che ha contraddistinto la scena musicale a partire dagli anni Sessanta e che in forme diverse ha continuato a influenzare l'immaginario collettivo fino a tempi recenti; non è un caso che il destino del Minimalismo musicale sia strettamente intrecciato a quello della *popular music*, mettendo in questione da subito la dicotomia di musica elevata e musica popolare; e ancora, è significativo verificare come determinate soluzioni formali (come la soppressione della melodia, l'insistenza sulla dimensione ritmica e sulla ripetizione) siano state ereditate da alcuni episodi estremi proprio della *popular music*, come la musica *techno-dance* della "sottocultura" *rave*³.

In un saggio dal titolo *Stravinskij. Un'immagine dialettica*⁴, Adorno replica ad alcune considerazioni polemiche nei suoi confronti a proposito della sua interpretazione della musica di Stravinskij; ce ne occupiamo in questa sede perché le considerazioni in oggetto possono essere particolarmente interessanti e produttive messe in rapporto proprio alla musica minimalista e alla *rave music*. Nella *Filosofia della musica moderna*⁵ Adorno aveva messo in evidenza come, di contro alla musica dialettica di Schönberg, Stravinskij avesse optato per una musica basata sulla fiducia di poter rintracciare una dimensione originaria alla quale poter risalire per cogliere una presunta autenticità. Si tratta in Stravinskij della convinzione della polarità di natura e cultura, che si evince nello stile che il compositore naturalizzato francese avrebbe adottato per gran parte della sua carriera, specie in quella operistica; si trattava di attingere alle origini della musica, alla dimensione della ripetizione tribalistica basata sul ritmo costante. In *Stravinskij. Un'immagine dialettica* Adorno specifica come ci sia la possibilità di

² Adorno 2009: 207.

³ Per la definizione di "sottocultura", cfr. Thornton 1998.

⁴ Adorno 2004a.

⁵ Adorno 2002a.

interpretare anche la musica di Stravinskij nella prospettiva progressista tipica dello stile schönberghiano, d'altronde la ripetizione ritmica maniacale delle sue composizioni potrebbe esprimere al meglio un contenuto di verità trasfigurato esteticamente: «Il tabù che la musica statica di Stravinskij pronuncia su quanto è vivo non è forse l'apparire della verità negativa stessa? La regressione i cui schemi si disegnano nei suoi brani non è forse l'immagine fedele e brutale di quella che si sta profilando?»⁶. Il principio della ripetizione potrebbe così apparire espressione critica, perché trasfigurata in forma musicale, della reificazione sociale, e questo garantirebbe un contenuto di verità alla musica stravinskijana che coinciderebbe con la negazione della soggettività; in realtà Adorno specifica e sottolinea su quale principio si basi la sua interpretazione regressista della musica stravinskijana: «La musica, essendo arte temporale, è legata alla forma della successione attraverso il suo puro *medium*; perciò essa è irreversibile come il tempo. Nel momento in cui inizia, essa si impegna a procedere, a diventare qualcosa di nuovo, a svilupparsi»⁷. La musica infatti è sempre trasgressione dell'identità statica, ci suggerisce Adorno, e perciò si contrappone per sua stessa consistenza al mito, all'immutabilità del destino e alla morte stessa.

L'errore sul piano immanente alla forma sta proprio nell'adottare lo statico piano dell'oggettività rinunciando allo sviluppo, dedicandosi esclusivamente alla sessione ritmica e alla ripetizione, pretendendo di rinunciare alla dimensione temporale connaturata alla musica. La musica stravinskijana sarebbe «soffocata»⁸, dal momento che rinuncia alla dimensione utopica lì dove sacrifica la trascendenza, e perciò la speranza e il desiderio del mutamento. Nei seguenti passi, dove viene spiegata l'incoerenza della musica di Stravinskij, le parole di Adorno sono di fatto illuminanti, e mirabilmente applicabili alla musica minimalista strutturata sulla ripetizione ritmica: «In virtù della sua forma temporale, la sua musica va avanti e, come qualunque altra, onora a priori l'esigenza di alterità; d'altra parte essa non procede perché di principio è un montaggio di elementi ripetuti. Il suo contenuto si capovolge»⁹; a questo punto Adorno fa riferimento alla ripetizione meccanica stravinskijana come a una «cattiva imitazione dell'eternità, ridotta a una serie di ripetizioni»¹⁰. Si tratta di un eterno ritorno regressivo, posto nei termini di una ripetizione dell'identico, come accadrà nel Minimalismo e in molta musica elettronica; la ripetizione seriale dal canto suo esprime, attraverso la tecnica dodecafonica che impone vincoli rigorosissimi alla determinazione della successione di note, sì una ripetizione (la serie iniziale che viene variata),

⁶ Adorno 2004a: 152.

⁷ Ivi: 153.

⁸ Ivi: 154.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi: 155.

ma una ripetizione progressista, un eterno ritornare della “possibilità” piuttosto che del “dato”. Se il punto di fuga della musica di Anton Webern è il silenzio, «quello della musica di Stravinsky è invece il sordomutismo, l’assenza di organi percettivi»¹¹; questa immagine del sordomutismo, associata a quella della schizofrenia, è utile per comprendere lo statuto di passività tipico delle condizioni del partecipante del *rave*, dove il tentativo è quello di conseguire un isolamento sensoriale rispetto al mondo: se, come dice Adorno, «la stessa ripetizione è uno schema dell’abbruttimento»¹², Simon Reynolds proprio a proposito della musica *techno* può sostenere che «piuttosto che una forma di autoespressione questa musica è un *campo di forze* nel quale la coscienza individuale e soggettiva viene sospesa e cancellata»¹³.

L’opposizione Stravinskij-Webern è poi indicativa a proposito del tema della trascendenza in rapporto a quello della ripetizione; la legge della contrazione weberiana è d’altronde interpretabile come la manifestazione di un rifiuto netto nei confronti della ripetizione: «[...] con il divieto della ripetizione [...] si rese inevitabile [...] un processo di riduzione temporale della musica. L’intensificazione dell’espressione coincide con il tabù dell’estensione nel tempo»¹⁴. Nel Minimalismo, la pretesa di conseguire il piano della trascendenza (obiettivo al quale i minimalisti figurativi avevano abdicato e rinunciato da subito) viene rintracciato proprio nella ripetizione ossessiva, che come vedremo richiama il *mantra* buddhista. La ripetizione verrebbe così convertita da manifestazione a fondamento della produzione industriale e della meccanicizzazione del mondo, a espressione della ritualità spirituale, ma il problema è che proprio la musica di Webern e di tutta la Seconda scuola viennese venisse tacciata di astrattismo dai minimalisti quando, come sappiamo dalle parole di Adorno, l’intenzione di Webern fosse proprio quella di superare il sensibile nel sensibile stesso: «[...] Webern assomiglia a Klee anche nel suo sottrarsi all’idea di astratto: [...] il superamento del sensibile è da lui realizzato in modo del tutto sensibile»¹⁵. Nel Minimalismo la trascendenza, come nella tradizione fino a fine Ottocento, è un carattere esterno al quale la composizione anela, e l’Assoluto non si “immanentizza” nella forma determinando il processo di desensibilizzazione del materiale (come accade esemplarmente in Schönberg). La ripetizione intesa come mezzo per conseguire la trascendenza, pur confermandosi, cambia dimensione nel passaggio dalla stagione della musica minimalista alla *techno-music* dei *rave*, dove la ritualità del *mantra* e del tribalismo esotico subiscono

¹¹ Ivi: 163.

¹² Ivi: 174.

¹³ Reynolds 2010:166.

¹⁴ Adorno 2004a: 136.

¹⁵ Ivi: 147.

una trasfigurazione in ambito postmoderno nelle feste clandestine basate sul consumo di droghe e sull'invasività del *beat* elettronico come forme rinnovate di invasamento orgiastico.

Pur se diversi rappresentanti del Minimalismo musicale provengono dall'esperienza di Fluxus, ovvero da quella neoavanguardia che, ponendosi nel solco dell'esperienza artistica inaugurata a inizio del Novecento dai *ready-made* di Duchamp, teorizza e pratica la soppressione del confine tra arte e vita, i risultati a cui approdano non potrebbero essere più lontani dal radicalismo avanguardista. A Fluxus è infatti riconducibile uno dei mentori del Minimalismo degli esordi, ovvero John Cage, e proprio in Fluxus muove i primi passi un artista come La Monte Young. Il principio della piena confluenza e confusione di arte e vita, promossa negli scritti di George Maciunas e nell'arte del gruppo Fluxus, si esprime nell'intenzione di superare il confine astratto che divide il *performer-artista* dal fruitore, attraverso l'adozione di modalità espressive e dispositivi non convenzionalmente specifici dell'ambito artistico tradizionale; questa idea di arte voleva replicare a quanto si stava annunciando e affermando oltreoceano, ovvero su quella scena americana che aveva deciso di subordinare l'arte alla dimensione del mercato. L'arte del gruppo tedesco di Fluxus infatti è un'arte critica, ideologicamente rivoluzionaria e sovversiva come era il Dadaismo, per la quale la confusione di arte e vita sottintendeva un netto rifiuto delle norme della commercializzazione attraverso l'eccesso e la provocazione.

È particolarmente interessante notare come il Minimalismo musicale, pur prendendo le mosse da Fluxus, arrivi a concepire il superamento di arte e vita in direzione diametralmente opposta a quella di Cage, Volstell o June Paik, e non a caso su questo punto divergono notevolmente anche Minimalismo musicale e Minimalismo artistico: se il secondo, come per Fluxus, si inserisce nella tradizione moderna che ha esordito col Dadaismo, il primo anche risente fortemente di questa tradizione ma per avvicinarsi maggiormente alla sensibilità e all'estetica del Pop, anch'essa d'altronde erede dell'estetica dadaista. Michael Nyman, uno dei compositori minimalisti di seconda generazione, proprio a proposito del rapporto tra Minimalismo e Fluxus afferma:

Forse era inevitabile una reazione contro l'indeterminatezza: la musica di La Monte Young e anche di Terry Riley, Steve Reich e Philip Glass, gli altri tre compositori americani più vicini all'"alternativa" musicale di Young, evidenzia uno sfaccettato ripudio della musica sorta dall'indeterminato e attinge a fonti sin qui trascurate dalla musica sperimentale. Questa musica non solo riduce l'area dell'attività sonora a un minimo assoluto (e assolutista) ma sottopone il materiale rigidamente selezionato, prevalentemente tonale, a procedure per lo più ripetitive e altamente disciplinate messe a punto con estrema precisione (anche se non è imposto alcun punto di vista a chi ascolta)¹⁶.

¹⁶ Nyman 2011: 163.

Il movimento minimalista dei compositori statunitensi nasce con l'intenzione di opporsi nettamente alla musica sperimentale europea, ovvero agli sviluppi estremi ai quali la musica seriale è approdata:

In campo musicale i minimalisti si impegnarono a respingere la complessità labirintica del pensiero seriale che dominò il secondo dopoguerra e promossero, invece, un ritorno alla tonalità e alla modalità nelle forme più elementari; movimenti armonici ridotti al minimo, ripetizioni in "ostinato" di modelli ritmici e piccole cellule melodiche diatoniche¹⁷.

Le parole di Philip Glass sono più che esemplari per la severità attraverso le quali definisce la musica dell'avanguardia europea, definita «[...] un deserto, dominato da questi maniaci, questi mostri che cercavano di costringere tutti a scrivere quella musica folle e mostruosa»¹⁸. Tramite l'ausilio del nastro magnetico, la musica europea della scuola di Darmstadt infatti ha sfidato, demolendolo, quel poco che era sopravvissuto in termini di melodia e godibilità dell'ascolto: il risultato è stato, secondo il giudizio dei musicisti americani, una musica esageratamente cerebrale, lontana da qualsiasi più elementare condizione di ascolto e gusto, elitaria e "inascoltabile". Come sappiamo già Adorno aveva dimostrato le sue perplessità per quella nuova musica europea, ma per ragioni ben lontane rispetto a quelle sollevate dai minimalisti: per Adorno si trattava di un'abiura nei confronti del principio di configurazione formale, e di una rinuncia di qualsiasi temporalità e sviluppo all'interno dell'opera musicale, così condannata all'impossibilità di esprimere un qualsiasi contenuto critico-dialettico nei confronti del mondo; negazione della temporalità interna dell'opera significa escludere qualsiasi evoluzione e andare contro il concetto stesso di musica:

Mediante la totale organizzazione interna [...] le differenze sono liquidate: dove tutto è in un certo qual modo evoluzione, dove tutto è ugualmente vicino al centro, il concetto di evoluzione ha ancora ben poco significato. [...] L'organizzazione della forma non sgorga più dall'evolversi temporale di un elemento dall'altro, evolversi che è quasi casuale e che non è più interamente fidato a causa dell'inautenticità di questa sua casualità, ma deriva dalle relazioni e dalle proporzioni degli elementi musicali che si susseguono come se fossero contemporanei¹⁹.

Per i minimalisti si trattava invece di riavvicinare le masse alla musica colta, costringendo quest'ultima a scendere dalla torre d'avorio dell'assoluta astrazione, in opposizione al binomio adorniano di cultura elevata e cultura popolare, quest'ultima vista sempre con un certo sospetto; non è un caso che numerose

¹⁷ Károlyi 1998: 254.

¹⁸ La citazione di Glass è in Ross 2007: 791.

¹⁹ Adorno 1975: 262-263.

esperienze minimaliste o prendono avvio dalla *popular music* o sfociano appieno in essa: «[...] mentre nelle arti figurative è stato il Minimalismo a influenzare la *Pop art*, in ambito musicale è stata la musica pop a esercitare un certo influsso sul Minimalismo musicale»²⁰. L'operazione formale e stilistica che il Minimalismo adotta per conseguire questo risultato, fin dagli anni Sessanta e per tutte le decadi successive, non intende affatto rinnegare i traguardi raggiunti dalla musica moderna e seriale, quanto piuttosto di adottare il principio della ripetizione e della serializzazione al servizio del ritorno della ritmica e dell'armonia.

Per comprendere meglio queste problematiche, sarà meglio tornare sulla distinzione radicale posta tra la logica espressiva minimalista in ambito plastico e il Minimalismo musicale. D'altronde, la serializzazione è una delle prerogative tipiche della Modernità, e soprattutto della Postmodernità: al principio della serializzazione infatti si rifanno tanto le tendenze delle neoavanguardie quanto la produzione industriale, e perciò stesso i fenomeni quali il Neo Pop che aderiscono alla piena sovrapposizione delle due. Anche il Minimalismo di Robert Morris e Richard Serra si affida al principio della serializzazione, realizzando installazioni e "ambienti" caratterizzati da oggetti essenziali ridotti alla loro consistenza materica, ripetuti per indefinite volte. Spesso si tratta di materiali industriali, grezzi come appena usciti dalla catena di produzione, ai quali è negata qualsiasi apparenza estetica, qualsiasi decorativismo o espressività. Il principio che è alla base di quest'arte è ben riassunto dalle parole di uno dei suoi protagonisti, ovvero Donald Judd: si tratta infatti di "mettere una cosa dopo l'altra" in maniera maniacale e coattiva, sopprimendo ogni dimensione estetica²¹.

In musica questa serializzazione diventa qualcosa di diverso: la ripetizione ipnotica di schemi compositivi o *pattern* non avviene in maniera aleatoria, ma in maniera ben ponderata, in direzione di una finalità di gusto che sembrava completamente compromessa nella musica moderna. Questo è un carattere evidente nella produzione culturale e anche nell'arte degli ultimi decenni, dagli anni Ottanta in poi: non tanto l'adesione al principio della serializzazione che ha caratterizzato prolungate stagioni e fasi anche della precedente modernità, quanto il riuscire a portare alle estreme conseguenze tale serializzazione senza comprometterne l'adesione all'orizzonte *popular*. Il gusto popolare postmoderno apprezza indiscutibilmente la serialità seppur ossessiva, dal momento che «l'intensità dell'eccitazione cresce quanto più l'ascoltatore si abbandona all'induzione motoria ed è direttamente proporzionale alla ripetizione di una data sequenza ritmica, così che, invece di affievolirsi, aumenta grazie alla ripetizione»²², ed è questo il principio caratterizzante anche della musica *techno* e della dimensione del *rave party*.

²⁰ Károlyi 1998: 254.

²¹ Di Giacomo 2013: 253-256.

²² Cano, Battistini 2015: 63.

Dobbiamo chiederci se questa ripetizione che caratterizza il Minimalismo musicale si esaurisca in un mero riflesso della condizione vigente della società postindustriale (ponendosi nei termini di un eterno ritorno dell'identico, ovvero nell'espressione, in termini benjaminiani, del tempo infernale del consumo e della moda), o se questa musica possa assumere un carattere veritativo perché in grado di sprigionare un valore critico proprio nei confronti della realtà (esprimendo così un eterno ritorno del "possibile", ovvero la ripetizione come condizione di possibilità della differenza e del nuovo); questa seconda posizione sembra adeguata al Minimalismo nelle arti plastiche, inteso come sorta di parodia critica della serializzazione della produzione industriale, ma nel Minimalismo musicale tale ripetizione dell'identico sembra diventare piuttosto uno strumento per consentire l'adesione dell'arte ai meccanismi della produzione, tramite il gusto. Robert Fink è favorevole a inquadrare la musica minimalista sul piano di una musica critica, dove la ripetizione assumerebbe un significato progressista; secondo Fink il Minimalismo assume una funzione polemica nei confronti del tardocapitalismo, dal momento che l'eccesso di ripetizione che caratterizza la società del consumo è una ripetizione che sacrifica il significato, mentre la produzione minimalista si oppone al consumo attraverso una differente concezione di ripetizione – secondo quanto detto da noi, una ripetizione differente dunque dalla serialità della Pop Art, che invece intende far confluire dimensione artistica e consumo massivo:

A culture of repetition arises when the extremely high level of repetitive structuring necessary to sustain capitalist modernity becomes salient in its own right, experienced directly as constituent of subjectivity; it is in this sense that we are constantly "repeating ourselves", fashioning and regulating our lived selves through manifold experiences of repetition. "Pure" control of/by repetition has become a familiar yet unacknowledged aesthetic effect of late modernity, sometimes experienced as pleasurable and erotic, but more often as painfully excessive, alienating, and (thus) sublime²³.

Se la ripetizione dell'identico, che caratterizza la produzione industriale e la società dello spettacolo, è una ripetizione che si affida all'istinto di morte, la ripetizione che fonda l'estetica minimalista non sarebbe ripetizione di elementi identici, ma farebbe riferimento all'"eros"; per questo, secondo Fink, è possibile riconoscere nella nostra società una Cultura dell'Eros in grado di fare appello alla ripetizione in quanto creazione di desiderio, e per Fink tanto la musica di Steve Reich quanto i *remix* dei brani *disco* compiono questo medesimo "lavoro culturale" manifestandosi come due aspetti dello stesso fenomeno. La musica *dance* metterebbe in evidenza l'essenza libidinale del ritmo, già insistente nel Minimalismo ma esplicito e dirompente proprio nella *disco*. Il Minimalismo, secondo questa interpretazione, è perciò un'efficace pratica culturale e non un sintomo di una

²³ Fink 2005: 4.

patologia sociale, e non è un caso che a conferma della complessità che il concetto di ripetizione assume nei compositori minimalisti (ripetizione che come detto non si darebbe come “ripetizione dell’identico” ma come “ripetizione della forza ritmica”), sottolinea come le stesse serie ritmiche di un compositore come Reich adottino numerose variazioni della serie dominante. L’accusa volta alla musica minimalista di essere una musica antiteleologica perché priva di uno sviluppo e di una struttura autenticamente temporale (che è quanto Adorno rimproverava a Stravinskij) viene respinta da Fink che sottolinea come non sia legittimo distinguere una musica teleologica da una antiteleologica, dal momento che il Minimalismo, rinunciando a mimare l’orgasmo escludendo lo sviluppo formale della composizione, offre una “*nonteological jouissance*” interpretabile come stato di estasi. Il piano dell’estasi è infatti il tentativo minimalista di ristabilire il valore della trascendenza, che viene recuperato nell’ossessione ritmica; è qui, proprio a proposito della “*nonteological jouissance*” che possiamo riscontare una continuità tra Minimalismo e sottocultura *rave*, che proprio nell’estasi collettiva dei raduni clandestini rintraccia un’opportunità di fuga dal mondo. La degenerazione della musica minimalista viene messa in evidenza da Wim Mertens, che oltre a essere un compositore si è dimostrato un arguto teorico di impronta adorniana, e lo stesso Fink fa a esso riferimento quando segnala la deriva antidialettica, politicamente retrograda e psicologicamente regressiva che ha assunto il Minimalismo²⁴.

Il Minimalismo infatti, specie a partire dalla fine degli anni Settanta e in maniera forte negli anni Ottanta, ha virato definitivamente nel *mainstream*, con personaggi quali Wim Mertens, Brian Eno, Michael Nyman, ma soprattutto è confluito pienamente nella *popular music* traducendo pienamente la ripetizione minimalista nella serialità Pop, dal momento che la ripetizione stessa, nell’universo consumista tardocapitalista, si presta ottimamente al mercato. È in questa fase che la ricerca minimalista verrà recepita tecnicamente ed espressivamente da numerose tendenze della *popular culture*, come per esempio l’hip-hop e la *drone music*²⁵, e attraverso alcune figure di mediazione come Carsten Nicolai (alias Alva Noto) e Richie Hawtin, la musica minimalista approderà nei generi caratteristici della sottocultura *rave*:

Nella musica techno, in senso diacronico, non c’è quindi sequenza lineare, con un inizio e una fine, ma piuttosto circolare; la sensazione è quello di un “eterno presente”. Allo stesso modo, ma in senso sincronico, la techno non è costituita da un’unica linea melodica, più o meno elaborata, ma piuttosto da molteplici linee sonore, non sempre parallele, che spesso si intersecano. L’ascoltatore può così selezionare una pista particolare o un suono e lasciarsi guidare dalle sensazioni che questo gli comunica²⁶.

²⁴ Ivi: 34.

²⁵ Ross 2007: 797-803.

²⁶ Genova 2005: 58.

Come si può evincere da questo passo, non è complicato trovare tentativi di riabilitare persino la musica *rave*, intesa come tendenza capace di opporsi alle norme che irrigidiscono il mondo, ma è indubbio che l'“eterno presente” della costruzione ritmica si contrappone a quello che per Adorno dovrebbe essere il dovere della musica, ovvero «preservare il dimenticato»²⁷, di contro proprio alla rimozione assoluta del passato che appartiene alla logica del *rave*.

La meccanicità ipnotica e asfissiante della musica di Stravinskij, riflesso efficace della schizofrenia dell'individuo nell'epoca del tardocapitalismo, come abbiamo avuto modo di vedere potrebbe essere interpretato da alcuni nei termini di una denuncia a quello stesso ordine sociale che vige nel mondo amministrato. Questo è d'altronde quanto presumibilmente potremmo dire a proposito del Minimalismo, tanto quello plastico quanto quello musicale, sulla scorta di Fink; ma il problema, nello specifico della musica, è che essa in quanto arte del tempo non può negare il divenire, e non è un caso che rispetto al Minimalismo artistico sia confluito proprio nella *popular music*, ovvero in quell'industria culturale che si identifica proprio col sistema capitalistico che fa della ripetizione e della reiterazione dell'identità il principio costitutivo e la matrice logica dominante; l'adozione dell'assoluta dimensione edonistica si compie pienamente con l'approdo del *rave*:

Pur diventando fenomeno di massa il *rave* si caratterizza quindi, fino a un certo punto, per la scelta di essere “out”, esterno ai circuiti ufficiali di locali, esterno alla musica “commerciale”, esterno a una concezione controllata e regolamentata di divertimento. Ma progressivamente la diffusione dei *rave* attira anche l'industria culturale [...] dall'originaria idea di *parade*, anche contestatrice, ci si sposta verso una prospettiva sempre più soltanto edonistica²⁸.

Secondo Adorno, il limite di Stravinskij era la mancanza di una dimensione etica e utopica nella sua musica: limitandosi a mostrare la brutalità della soppressione dell'individuo, attraverso la proiezione in un passato mitico e selvaggio, il compositore non avrebbe proposto, neppure negativamente, alcuna dimensione di riscatto e di trasformazione, che la musica stessa dovrebbe esprimere attraverso lo sviluppo. È quanto troviamo anche nel Minimalismo, che rinuncia a qualsiasi principio strutturale, dalla ripresa alla fuga allo sviluppo, limitandosi alla ripetizione maniacale che riflette indefinitivamente se stessa senza proporre, dal suo stesso interno, alcuna opportunità di mutamento. In questa maniera, attraverso lo smarrimento di qualsiasi trascendenza intesa come valore utopico e rivoluzionario, la musica ripetitiva minimalista presenta unicamente e tautologicamente se stessa senza far emergere alcuna condizione di mutamento,

²⁷ Adorno 2004a: 192.

²⁸ Genova 2005: 44.

e non stupisce che proprio la ripetizione così intesa, liberata dai vincoli della trascendenza del contenuto di verità, aderisca perfettamente al principio di godibilità che questa musica rivendica per sé. Se «organizzare musicalmente il tempo significa trascenderlo»²⁹, e per quanto solamente nel fenomeno culturale del *rave* e della musica *techno* questo diventerà evidente, è indubbio che i prodromi della degenerazione della musica da arte del tempo ad arte dell'immobilità sono rintracciabili già nel Minimalismo musicale; smarrito il principio della trascendenza, che per Adorno si offriva in Beethoven esternamente alla struttura formale (l'Assoluto come oltre), mentre in Schönberg era immanente alla desensibilizzazione formale (l'Assoluto come silenzio della frammentarietà formale) e che coincide col valore utopico della loro musica, non è un caso che gli stessi compositori minimalisti spesso abbiano tentato di recuperare tale dimensione di trascendenza nei culti orientali: la ripetizione ossessiva infatti ben si coniuga con il *mantra*, che ricerca l'Assoluto (il *Nirvana*) proprio nella ciclicità eterna delle stesse formule ripetute fino allo sfinimento, e lo stesso è per altri musicisti che si lasciano influenzare profondamente dai culti indigeni e dalle tradizioni tribali dell'Africa; questo piano "mistico" di recupero della trascendenza si traduce nella cultura *rave* nel consumo di *ecstasy*, come rito di iniziazione e adesione al gruppo: «[...] parossismo dionisiaco programmato e messo in *loop* per l'eternità», dove «è la musica in sé che *droga* l'ascoltatore»³⁰, e non è un caso che diversi interpreti siano disposti a rintracciare un legame tra religione e *rave*³¹.

Adorno sosterebbe che chi interpreta in senso "progressista", ovvero emancipatorio, la musica *rave* sottovaluta le specificità formali-artistiche del determinato genere: da un lato «[...] il *rave* non sembra emergere, al contrario di quanto talvolta viene scritto, come spazio della solitudine e della non-comunicazione [...] il *rave* veicola una nuova utopia, quella della comunicazione non-verbale»³², dall'altro però questo tipo di utopia denuncia immediatamente la sua illusorietà dal momento che l'espressione attraverso cui si manifesta, ovvero la musica, nega lo sviluppo e perciò la trasformazione, l'evoluzione, la differenza. Anche in ciò possiamo evidenziare un ulteriore punto di consonanza con Stravinskij da parte della musica minimalista prima e della musica *rave* poi: si tratta infatti di confermare la dimensione tribalistica, rappresentata dal valore assoluto ricoperto dalla sessione ritmica, anche nella produzione elettro-tecnologica della musica contemporanea, che al battito sostituisce il *sample*, e al *mantra* sostituisce il *loop* del computer.

²⁹ Cano, Battistini 2015: 75.

³⁰ Reynolds 2010: 16, 19.

³¹ St John 2004.

³² Genova 2005: 48.

Come detto il Minimalismo musicale approda negli anni Ottanta e Novanta a generi legati alle sottoculture urbane, come la *techno-dance* e la *techno-minimal* che sono i generi che caratterizzano la cultura *rave*. La musica *techno* è caratterizzata da ritmiche elementari formate da basso e percussioni di sonorità elettronica, dove è assente qualsiasi principio armonico o melodico. L'approdo alla basilarietà degli elementi ritmici è un'ulteriore semplificazione rispetto al Minimalismo; la cosa particolarmente suggestiva è che la dimensione mitica e il primitivismo culturale caratteristici del Minimalismo siano stati tradotti nella cultura del *rave*, di cui la musica *techno* è rappresentante: se infatti il primitivismo della musica stravinskijana e del jazz erano visti con sospetto da Adorno come formule di regressione dell'ascolto, ed espressione delle tendenze mitiche dell'asservimento collettivo, il *rave* rappresenta una traduzione postmoderna di tale regressione primitivistica. Il soggetto del *rave* è un "Noi" che è riflesso di un isolamento privatistico; esso infatti coincide con la soppressione dell'individuo, che all'interno dell'identità perpetuata della cultura contemporanea, piuttosto che cercare di affermare il sé, preferisce disperdersi nell'identità stessa. Mettendo a confronto la musica *techno* con l'altro epigono del Minimalismo rappresentato dalla *popular music* in senso stretto, possiamo notare come si raggiungano le stesse conclusioni per vie differenti: da un lato «la musica techno [...] non conosce questo dualismo melodia/accompagnamento o strofa/ritornello; non ci sono un inizio e una fine così chiari, e ripetizione e sovrapposizione di piste sonore che emergono e sprofondano liberamente»³³, dall'altro la *popular* rappresenta la piena adesione alle leggi del mercato, e come sostiene Adorno l'adozione del *plugging* o della standardizzazione dell'ascolto implica formule collaudate che si ripetono incessantemente, che garantiscano familiarità e perciò godibilità all'ascoltatore³⁴.

In conclusione, bisogna ricordare come già Adorno, in polemica con i risultati più radicali della musica seriale del dopoguerra, rifiutasse una concezione di assoluto rigorismo tecnico della composizione; le modalità di composizione matematizzanti infatti soffocano completamente la dimensione soggettiva, portando all'estremo adialettico l'intenzione dodecafonica che proprio attraverso il rigidismo geometrico riusciva comunque a garantire una prospettiva etica e critica nei confronti del mondo:

Mi sembra che Stockhausen abbia registrato con grandissima onestà il fatto che una necessità meramente matematica degenera sempre in insufficienza compositiva. Se ogni momento quadra, vuol dire che la cosa non quadra affatto, soprattutto nelle porzioni; ciò segnala che l'opera integrale ha bisogno di farsi aiutare dal soggetto³⁵.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Adorno 2004c.

³⁵ Adorno 2004b: 267.

Evitare che la musica si riduca a un processo meccanico assoluto, che finirebbe per riflettere acriticamente il mondo che la circonda, significa tornare a riconoscere il valore del soggetto, quel soggetto che si è vanificato completamente nel corso di un processo graduale: dal culto della ripetizione antiteologica minimalista – che ricercava la trascendenza dopo averla rinnegata –, passando alla seconda generazione minimalista – che cede alla musica commerciale e alla *popular music*, sostituendo alla ricerca della trascendenza il principio di godibilità proprio della massificazione –, fino alla musica *techno* e *dance* tipica della sottocultura *rave* – dove il soggetto è completamente svanito in una dimensione di estasi collettiva favorita dal consumo di droghe e dall'ambiente, nonché primariamente da una musica che si fonda esclusivamente sul ritmo, che non mostra strutture melodiche né tantomeno costruzioni temporali e sviluppi. Come sostiene Philip Tagg, la musica *techno* rinuncia al significato e alla “figura” individuale per affermare un predominio dello “sfondo” identitario generale, privo di qualsiasi elemento di riscatto perché basato su una temporalità che non è un “divenire” ma una staticità ciclica; ma è lo stesso Tagg a porsi un interrogativo al quale lui stesso non risponde:

[...] è possibile suggerire che il carattere non-individualista della musica esprima realmente un rifiuto della nozione egemonica degenerata di individuo? Considerando anche il modo spesso semiillegale e cooperativo in cui i *ravers* sono organizzati, sarà spingersi troppo avanti ipotizzare che la musica del *rave* prefigura nuove forme di consapevolezza collettiva? Oppure gli organizzatori dei *raves* sono un'altra variazione del vecchio motivo del capitalismo ‘hip’ [...]?³⁶

Sembra rispondergli Adorno stesso:

Dire che la musica restituisce all'individuo, nel mondo fantastico, una parte delle funzioni corporee che esso ha perso di fatto, significa dire una mezza verità: le funzioni corporee riprodotte dal ritmo sono esse stesse, nella rigidità meccanica della loro ripetizione, identiche a quelle dei processi di produzione che hanno spogliato l'individuo di quelle funzioni corporee. Le funzioni della musica non è ideologica solo nella misura in cui dà agli uomini l'illusione di un'irrazionalità priva di qualsiasi potere sulla disciplina della loro esistenza, ma anche nella misura in cui essa rende simile questa irrazionalità ai modelli del lavoro razionalizzato³⁷.

³⁶ Tagg 1994: 383.

³⁷ Adorno 2002b: 64.

Bibliografia

ADORNO, T.W.

- 1975, *Il fido maestro sostituto*, tr. it. di G. Manzoni, Torino, Einaudi
- 2002a, *Filosofia della musica moderna*, tr. it. di G. Manzoni, Torino, Einaudi
- 2002b, *Introduzione alla sociologia della musica*, tr. it. di G. Manzoni, Torino, Einaudi
- 2004a, *Stravinskij. Un'immagine dialettica*, in *Immagini dialettiche*, tr. it. a c. di G. Borio, Torino, Einaudi: 149-174
- 2004b, *Vers une musique informelle*, in *Immagini dialettiche*, tr. it. a c. di G. Borio, Torino, Einaudi: 235-279
- 2004c, *Sulla popular music*, tr. it. a c. di M. Santoro, Roma, Armando
- 2009, *Teoria estetica*, a c. di F. Desideri e G. Matteucci, Torino, Einaudi

CANO, C. e BATTISTINI, E.

- 2015, *Musica e cinema nel dopoguerra americano*, Roma, Gremese

DI GIACOMO, G.

- 2013, *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, "Rivista di estetica", 52, a c. di G. Di Giacomo e L. Marchetti: 235-256
- 2015, *Fuori dagli schemi*, Roma-Bari, Laterza

FINK, R.

- 2005, *Repeating ourselves. American minimal music as cultural practice*, Los Angeles - London, University of California Press

GENOVA, C.

- 2005, *I rave: le "vere feste" del nuovo millennio*, in C. Copernich, C. Genova e A. Massaro, *L'ultimo rave*, Torino, Ananke

KÁROLYI, O.

- 1998, *La musica moderna*, tr. it. a c. di M. Porzio, Milano, Mondadori

NYMAN, M.

- 2011, *La musica sperimentale*, tr. it. di S. Zonca e G. Carlotti, Milano, Shake

REYNOLDS, S.

- 2010, *Energy Flash. Viaggio nella cultura rave*, tr. it. a c. di C. Mapelli e D. Cianfriglia, Roma, Arcana

ROSS, A.

- 2007, *Il resto è rumore*, tr. it. di A. Silvestri, Milano, Bompiani

ST JOHN, G. *et al.*

- 2004, *Rave Culture and Religion*, New York, Routledge

TAGG, P.

- 1994, *Popular music. Da Kojak al Rave*, tr. it. a c. di R. Agostini e L. Marconi, Bologna, CLUEB

THORNTON, S.

- 1998, *Dai club ai rave. Musica, media e capitale sottoculturale*, Milano, Feltrinelli