



CENTRO INTERNAZIONALE DI STUDI ROSMINIANI
SIMPOSI ROSMINIANI

In collaborazione con



Conferenza Episcopale
Italiana



Diciannovesimo Corso dei “Simposi Rosminiani”:

*Il '68: una rivoluzione
dimenticata o da dimenticare?*

STRESA, COLLE ROSMINI, 21-24 AGOSTO 2018

Musica e Utopia: una lettura del '68

Claudia Caneva

[La presente bozza di relazione deve ancora essere rivista e corretta dall'Autore per gli Atti. NDR].



L'arte è l'urlo d'allarme di coloro che vivono in sé il destino dell'umanità. (A. Schönberg)

È qui ... nell'immagine sonora che si percepisce la segreta, assoluta figura dell'umanità fuori dal labirinto del mondo materiale. Ma il prodigio musicale è tale solo se porta verso un puro e profondo incontro con se stessi: attraverso la musica è l'interiorità stessa che diventa ricettiva e interrogativa, *piange e si strugge dal desiderio di andare oltre*, respingendo la tenebra della notte, in continua ricerca del calore della *luce intima dell'utopia* ...
con la coscienza che la musica
è il luogo creato per la dimensione lirico-ontologica.
(E. Bloch)

La musica non è solo composizione.
Non è artigianato, non è un mestiere.
La musica è pensiero
(L. Nono)

Premessa

Nel testo, dal titolo *La nostalgia del futuro*¹, che raccoglie gli *Scritti scelti* di Luigi Nono, uno tra i più attivi compositori del periodo del '68, si legge che la musica è considerata *utopia in atto, utopia concreta*, mirante a riscattare tutto ciò che è represso, umiliato nell'uomo. La musica è protesta, metafora di un futuro migliore, *nostalgia del futuro*, e non opera in un illusorio *al di là*, ma in una realtà concreta. Nessun richiamo, però, viene fatto a Ernst Bloch che, per la prima volta, in modo acuto e originale, ha considerato lo stretto legame tra musica, utopia concreta e speranza. Lo stesso titolo dell'opera musicale di Nono *Lontananza nostalgica del Futuro utopico*, del 1988, sembra richiamare alla memoria gli scritti del filosofo tedesco che descrivono come il futuro prevalga sul ricordo del passato come prospettiva ed esigenza, orienti l'azione del presente e come la musica incarni la tonalità affettiva della *latenza*, intesa come sentimento di attesa, di so-

1. Cfr. A. I. DE BENEDICTIS, V. RIZZARDI (edd.), *Luigi Nono. Scritti scelti 1948-1986*, LIM, Milano 2007.

gno e di nostalgia.

È così che, nella *memoria utopica lontanissima e immediata*, la musica scava il suo tesoro, l'essenza *intensiva*² e appaga il desiderio utopico.

Ma gli anni '60/'70 sono gli anni in cui il marxismo era trionfante nella cultura accademica ed editoriale e il pensiero di Bloch era stato incasellato al di fuori della galassia marxista, soprattutto da quando, nel 1961, in occasione dell'inizio della costruzione del muro di Berlino, aveva chiesto asilo politico come professore invitato a Tubinga e aveva deciso di non rientrare più nella Germania Orientale. Per quanto riguarda l'ambiente culturale italiano, negli anni a cavallo del Sessantotto, quando la *Dialettica dell'Illuminismo* era oggetto di venerazione, gli studiosi francofortesi si sbarazzarono velocemente della filosofia di Bloch, con giudizi non positivi, talvolta ironici, che prendevano di mira il concetto Blochiano di speranza e utopia³.

Il discredito intellettuale da parte del marxismo ufficiale, che vedeva con diffidenza un antistalinista come Bloch, non impedì, però, come si vedrà, l'utilizzo di alcune sue intuizioni sul rapporto tra musica e utopia. Non si può, infatti, parlare di musica e utopia senza far riferimento al suo pensiero. Nessuno più di Bloch, come osserva Stefano Zecchi, ha cercato, lavorando in profondità al chiarimento del significato del concetto di utopia, di sottrarla a un generico, mistificatorio (del socialismo borghese) e di conseguenza involutivo uso di «critica dell'esistente e di predicazione di una idea di salvezza astratta dalle esigenze reali». Egli le attribuì un significato metodologico, quasi scientifico, di capacità di mediare le mete lontane con quelle vicine, il soggetto con l'oggetto per evitare il pericolo dell'autoalienazione⁴ e alla musica, in modo particolare, attribuì la capacità di tradurre l'elemento utopico in orizzonti di possibilità inedite per l'uomo.

Per questo nel presente saggio le “sue intuizioni” saranno analizzate e proposte come chiave di lettura del rapporto tra musica e utopia e la produzione musicale del 1968 verrà letta alla luce dell'utopia concreta e della *volontà impaziente e ribelle di stabilire il paradiso in terra*⁵.



Dreams of a better life: musica e utopia concreta

Alla vigilia degli anni '60, nella Germania dell'Est, in continuità con la sua opera, forse più nota, *Spirito dell'utopia*⁶, Ernst Bloch pubblicava l'ultima edizione di *Il principio speranza*, il cui titolo originale era *Dreams of a better life*: un grande catalogo dei desideri dell'uomo, una enciclopedia dei suoi sogni e delle sue speranze. L'ampio spazio dedicato dall'autore alla *musica, al suono e alla fenomenologia dell'ascolto musicale* può essere letto come una trasposizione in termini filosofici delle aspirazioni etico-musicali ed estetiche della seconda metà del Novecento: le sue riflessioni, infatti, avranno un'eco in campo musicale e culturale e rappresenteranno una fonte di ispirazione per molti studiosi. A differenza di Heidegger, che aveva assottigliato una *ontologia dell'angoscia* – incluso il *nulla* nel quale, a quanto pare, si è “gettati” sempre e dovunque irrimediabilmente⁷ – come lo stato emotivo fondamentale di una società

2 E. BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung* (1954-1955-1959), trad. it. E. De Angeli-T. Cavallo, *Il Principio speranza*, Garzanti, Milano 2005, p. 1269.

3. Cfr. C. CANEVA, *Musica e Filosofia. Il suono traccia dell'invisibile in Ernst Bloch*, Lateran Press University, Città del Vaticano 2013.

4. Cfr. S. ZECCHI, *Utopia e speranza nel comunismo. La prospettiva di Bloch*, Ananke, Torino 2008, pp. 109-125 citato in C. CANEVA, *Musica e Filosofia*, cit. Il nesso che legò Bloch a Marx fu proprio nel fatto che anche la filosofia marxista poneva come scopo della sua speculazione non di contemplare il mondo, bensì quello di trasformarlo, caratterizzandosi come una filosofia rivolta al futuro, a ciò che *non è ancora*. Inoltre entrambi (seppur dando delle motivazioni diverse, *ragioni ontologiche* l'uno, *economiche* l'altro) partivano dalla tesi che l'uomo si trova in uno stato di alienazione e perciò proteso nel possibile, verso mondi possibili, verso l'utopia intesa come ricerca di una “patria d'identità”. Nel periodo contemporaneo a Bloch, Karl Mannheim aveva affermato che solo nell'utopia e nella rivoluzione si dà una vita autentica; Lewis Mumford parlava dell'utopia come dell'altra metà della storia dell'uomo nella quale incideva una forza distruttrice e trasformatrice. Herbert Marcuse attribuì una forza rivoluzionaria all'immaginazione di negazione storico sociale dell'esistente, segnando così la fine dell'idea classica di utopia.

5. Espressione che Ernst Bloch utilizza spesso insieme a «sostituendo lo sguardo verso l'alto con quello verso l'avanti» cfr. in E. BLOCH, *Ateismo e cristianesimo. Per la religione dell'Esodo e del Regno*, trad. it. F. Coppellotti, Feltrinelli, Milano 1971

6. E. BLOCH, *Geist der Utopie*, (1918) trad. it. *Spirito dell'utopia*, V. Bartolino-F. Cappellotti (ed.), La Nuova Italia, Firenze 1992.

7. E. BLOCH, *Il Principio speranza*, pp. 130-131, ulteriori citazioni di Heidegger, Bloch le fa in *ibid.* alle pagine 185; 125; 171 ss;

in decadenza, ponendosi così dal punto di vista della piccola borghesia (la società del capitale monopolistico, con la crisi permanente quale condizione normale), Bloch aveva cercato di diffondere le *scintille della speranza nella Germania e al di là dei suoi confini*⁸, anche attraverso la musica. I grandi passaggi qualitativi nella storia del singolo uomo e dell'umanità non avrebbero, infatti, realtà senza *quei tracciati del possibile* che la tensione trascendentale della coscienza non cessa di provocare. La musica ne è una privilegiata portavoce: è nel suono, nella musica e nell'ascolto musicale, infatti, che l'uomo incontra se stesso, la sua profonda interiorità, realizzando così una esperienza di tipo conoscitivo che apre orizzonti di speranza e di possibilità inesauribili. La musica, infatti, è una delle forme attraverso le quali si manifesta la spiritualità dell'uomo, è un'esaltazione di quella qualità spirituale che è espressione dell'interiorità⁹.

Per Bloch, la musica, attraverso la dinamica della produzione simbolica e della commozione, ha una valenza utopica: non realizza l'utopia, ma la preannuncia, ne è il simbolo, il motore propulsore e questo è possibile perché essa è una avventura nell'utopia di noi stessi, in essa echeggia l'incontro con il Sé¹⁰.

Ne *Il principio speranza* si indaga sull'infinita molteplicità di quei "territori" dove si insinua l'utopico: all'inizio si parte dal senso di vuoto che l'esistenza porta in sé e dal desiderio di riempimento che avanza con il progressivo maturare dei desideri, dove si manifesta e si scopre la struttura pulsionale, affettiva e fantastica, rivolta sempre in avanti, della *coscienza anticipante*, quell'inconscio non ancora cosciente, luogo psichico del nuovo. Poi si passa alla *Costruzione* che prevede tre gradi, quello dell'analisi del "rispecchiarsi" della falsità sociale dominante, della "costruzione immaginaria", per poi passare alle immagini dell'*identità* o dell'attimo adempiuto dai quali emergono i lineamenti di un mondo migliore e che trascendono il mondo presente: i modelli di *oltrepassamento*, la musica, la speranza contro la morte, la redenzione religiosa, il sommo bene. La musica, questo *Oltrepassamento e intensissimo mondo umano*, viene indicato come il luogo in cui questi lineamenti si delineano in forma anticipatoria di *pre apparizioni*: l'arte è un laboratorio, e nella musica «c'è un che di sorpassante e incompiuto»¹¹. È in essa, in modo particolare, che l'utopia si incarna e che l'espressione di quel movimento umano e cosmico verso un possibile mondo migliore prende forma. La musica, come *pensiero utopico*, ripercorre con i suoni il cammino filosofico e fenomenologico della coscienza verso una nuova idea di realtà, contemplando le inesauribili potenzialità dell'interiorità umana: la musica è critica di ciò che è, e rappresentazione di ciò che potrebbe e dovrebbe essere.

L'*imperante comandamento linguistico della musica* è tale da elevare proteste appassionate e alte¹² e i musicisti non fanno musica solo per esprimere se stessi, ma per dare voce al tempo, alla società: «alla tensione della quinta si aggiungono infinite tensioni umane che appesantiscono la cadenza, cioè fanno storia della musica. Le tendenze sociali stesse si sono riflesse e dichiarate materiale sonoro [...] nessuna arte è tanto condizionata socialmente quanto la musica»¹³. Essa brulica di materialismo storico e proprio storico, è lo strato dei consumatori e il loro compito, è il mondo dei sentimenti e delle mete della classe dominante, ma accoglie anche il cospicuo dolore e soprattutto i *desideri* e i *punti luminosi* della classe oppressa: «nessuna altra arte ha a sua volta tanta sovrabbondanza rispetto al tempo e all'ideologia in cui di volta in volta si trova [...]; è la sovrabbondanza del materiale della speranza anche nella sonora sofferenza per il tempo, la società, il mondo, perfino la morte»¹⁴.

La musica è arte *gravida di futuro*, dalla intensità fortissima che canta e vibra dell'*humanum utopico del mondo*, e l'unica filosofia della storia possibile è la filosofia della musica, proiettata, in un orizzonte di possibilità future e di speranza¹⁵. Seppur, infatti, nella problematicità del mondo contemporaneo, la nostra stella utopica sembra essere immersa nell'ombra profonda, nella complessità di se stessa, in un *incognito morale e metafisico*, grazie alla musica, ci sarà un rinnovamento che condurrà ad una *chiarificazione etica produttiva* del Sé e del Noi. In questa prospettiva potremmo interpretare quanto affermato da Paolo VI nel 1965. Egli riconosceva alla musica un ruolo culturale decisivo e proiettato al futuro:

1340. Cfr. M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, P. Chiodi (ed.), Torino, Utet 1969; ID., *Che cos'è la Metafisica*, F. Volpi (ed.), Adelphi, Milano 1987, 61.

8. J. MOLTSMANN, *In dialogo con Ernst Bloch*, G. Cunico (ed.), Queriniana, Brescia 1979, p. 11.

9. E. SALIERS, *Musica e Teologia*, Queriniana, Brescia 2018.

10. E. BLOCH, *Spirito dell'utopia*, cit. p. IX.

11. E. BLOCH, *Il Principio speranza*, cit., p. 1225.

12. *Ibid.* p. 1235.

13. *Ibid.* p. 1231.

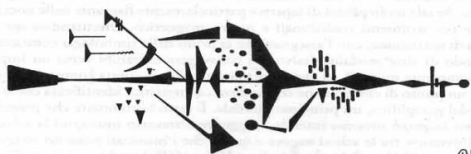
14. *Ivi.*

15. *Ibid.* p. 55.

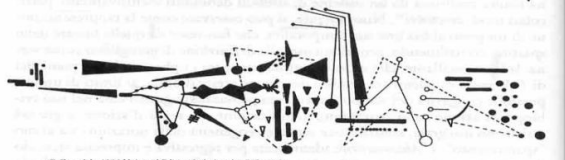
«In modo particolare la musica, che è la più immateriale e arcana espressione d'arte e può avvicinare l'anima fino ai confini delle più alte esperienze spirituali, ha la sua grande parola da dire davanti al mondo di oggi; ha il compito tremendo e affascinante d'interpretarne le aspirazioni, le inquietudini, il brivido e il desiderio di Assoluto, di placarne con un messaggio di serenità le oscure crisi del pensiero e di sentimenti; di temperare l'aridità e il freddo in cui lo possono avvolgere i più raffinati strumenti del suo tecnicismo; ha una missione da svolgere in nome dei valori umani più alti e veri e duraturi, quasi per una propedeutica alle ardue conquiste dello spirito¹⁶».

Es. 18. R. Moran, *Four Visions*, n. 2 e n. 3.

2.



3.



© Copyright 1964 Universal Edition Ltd., London/UE 1967

Nell'espressione musicale l'ordine intende una casa,
un cristallo, ma di futura libertà, come terra nuova

17

L'originalità del pensiero di Bloch sul rapporto tra musica e utopia va letto alla luce del contesto a lui contemporaneo. John Cage aveva «gettato la sua ombra su tutta la musica occidentale del secondo Novecento» intraprendendo uno sperimentalismo radicale che aveva come obiettivo fondamentale la liberazione del suono: la «nuova musica» fa parte del tentativo di liberare tutti i suoni udibili dalle limitazioni di quello che lui definiva il «pregiudizio musicale», inteso come l'obbligo dei suoni in una struttura che ne svaluti l'individualità e che sancisca la loro dipendenza da un pensiero costruttivo. Il modello di Cage era in netta polemica sia con la tradizione armonica occidentale sia con il serialismo dominante. L'operazione di destrutturazione della musica consisteva nella ricerca di un suono puro, privo di pensiero razionale e di emozione, che non tenesse conto della scrittura musicale, ma che nascesse nel momento stesso dell'esecuzione¹⁸.

Bloch propose una idea di musica e di suono dal significato di *forma, formante e formata*¹⁹. Nella musica si instaura, infatti, una relazione simbolizzante/simbozzato tra forma fenomenica e percettiva dell'opera e le rappresentazioni interiori che essa suscita²⁰.

In questo senso si ritiene che la musica sia in grado, con maggiore ricettività rispetto alle altre arti, di registrare gli stati d'animo di un contesto. In modo particolare, nella contemporaneità, è in grado di avvertire il sentimento di sradicamento e angoscia esistenziale, riflettendolo nelle pieghe del linguaggio della tecnica e della struttura: «come un antenna sensibilissima la musica ha captato ogni minimo sensore di mutamenti storici e di inquietudine sociale, trasfondendolo all'interno dei propri più specifici mezzi espressivi»²¹. Radicata nella realtà essa diventa capace di dare forma all'*altrove* e ci proietta in un'articolazione del tempo aperta a nuove dimensioni, superando il pessimismo, la tragicità, l'isolamento del soggetto, il carattere distruttivo e disumanizzante del contesto contemporaneo.

Nel 1968, la musica seppe delineare e declinare l'orizzonte utopico in una quantità di possibilità future, rappresentando un'apertura dialettica e di contestazione al sistema.

L'*utopia concreta* ha dato sostanza all'arte musicale, diventandone *grado preparatorio* e allo stesso tempo «intenzionando» un miglioramento del mondo: è così che la musica ha assunto, e assume nel tempo e in un preciso contesto socio culturale, un carattere reale²². La musica, infatti, è «quel segno che muta»:

«In quella direzione si tende l'orecchio [...] così da bambini noi balzavamo, non sempre per paura, non appena sentivamo suonare il campanello. Il suo suono lacera la stanza quieta e cupa,

16. PAOLO VI, *Discorso* al Conservatorio musicale di Milano 29 marzo 1965.

17. E. Bloch, *Il Principio speranza*, cit. p. 1276.

18. Cfr. E. ASSANTE, G. CASTALDO, *Blues, Jazz, Rock, pop. Il Novecento americano*, Einaudi, Torino 2004, p. 256.

19. Cfr. L. PAREYSON, *Estetica, Teoria della Formaività*, Bompiani, Milano 2002.

20. Dietro a ogni concetto di forma musicale, per Bloch, deve essere introdotto e inserito come funzione di estetica metafisica un nuovo Io, l'Io commosso del presentimento e della commozione, per salvare e rafforzare il turbamento e far sì che l'*a-chescopo* e l'esito spirituale della musica siano adeguatamente compresi. E. BLOCH, *Spirito dell'utopia*, cit., p. 196.

21. Cfr. C. MIGLIACCIO, *Musica e utopia. La filosofia della musica in Ernst Bloch*, Guerini & Associati, Milano 1995, p.155.

22. Cfr. E. BLOCH, *Il Principio speranza*, cit. p. 112.

particolarmente verso sera. Forse arriva ora qualcosa di oscuramente inteso, quel che cerchiamo e che a sua volta ci cerca. Il suo dono trasforma e migliora tutto; esso porta un'era nuova. Il suono di questo campanello resta in ogni orecchio si collega con ogni buon richiamo da fuori. Con la grande sveglia che c'è e che viene; l'attesa da sola naturalmente non la porta. Ma fa sì che non si sia sordi al suono, se è ben orientata a esso e a ciò che esso significa»²³.

La musica non è in grado di qualificare la realtà e in senso proprio nemmeno di rappresentarla, può, però, suggerire traiettorie possibili di senso nel mondo, ma *non ancora* del mondo²⁴. Sempre in un rapporto di eccedenza con i fatti particolari dai quali essa parte e si genera, percorre quel cammino di conoscenza (*preghiera della conoscenza*) come via d'uscita dalle derive oscure e negative del riduzionismo della ragione (ipertrofia della *Verstand* e atrofia della *Vernunft*)²⁵.

Spesso, però, la musica oscilla ed è minacciata dal sentimentalismo: è necessario per questo un metodo di indagine rigoroso della “terra utopica della speranza”, questo *luogo del mondo abitato quanto il paese più civilizzato e inesplorato, quanto l'Antartide*, che dovrebbe portare a riconsiderare, in chiave euristica, il linguaggio della musica per poter accedere a livelli più profondi di analisi e a far luce su alcuni aspetti dell'esperienza soggettiva altrimenti interdetti e censurati nel vissuto razionale. Il sovrappiù di senso dell'umano “costringe”, infatti, a un approccio epistemologico diverso non più la sola riflessione concettuale, ma una attenta esegesi dei simboli ai quali l'uomo affida i suoi segreti più intimi.

Nella filosofia della musica di Bloch il rapporto tra utopia, come «realtà pulsionale e vissuta», la speranza e la musica è per la prima volta elaborato in termini filosofici. Nella *filosofia del suono*, infatti, i due sensi, musicale e filosofico, si basano su due intuizioni originarie: il suono non come mezzo, ma come *fenomeno* (come parte della *forma evento*) e il suono visto come *fondamento*, sia in senso ontologico, come substrato materiale dell'utopia, sia in senso esistenziale come vincolo essenziale alla realizzazione del soggetto. Il suono è espressione dell'interiorità e del suo tempo ed espressione ontologico-esistenziale verso una autentica pienezza del soggetto.

Questa pienezza del soggetto si realizza, però, solo attraverso l'ascolto: ricezione e azione, ascolto e suono, soggettività e musica. La musica, infatti, educa e predispone al silenzio, e l'ascolto, non solo acustico, diventa uno stile di relazione e di disposizione interiore. È un ascolto che ci fa percepire energie originarie, il senso del mondo, e che ci porta a una consapevolezza non effimera che supera i suoni come puro sottofondo sonoro. L'educazione all'ascolto è anche educazione alla ricettività multisensoriale (sinestesia) verso la dimensione simbolica e religiosa della vita umana. Imparare ad ascoltare, inoltre, è essenziale per una spiritualità che anela a un modo autentico di percepire e vivere nel mondo. Comprendere, “ascoltando”, il carattere narrativo dell'arte, che si sviluppa nel tempo, significa essere consapevoli di come il volere artistico, in realtà, è espressione storica dell'uomo che va incontro a se stesso, è capacità profetica, e allo stesso tempo è capacità di cogliere l'immediato, intimo ed espressivo comporre esistenziale, rispecchiando l'uomo nella sua dimensione più vera. Una *fenomenologia dell'ascolto musicale* diventa, allora, una esperienza vitale, radicata all'interno della coscienza, una fenomenologia che parte dalla messa fuori causa della temporalità esterna, per poi avvicinare la musica a una temporalità soggettiva come palpazione interiore e come tensione utopica²⁶.

Negli anni '60/'70 i temi sulle diverse modalità di ascolto e del silenzio, soprattutto di fronte alle “nuove” sonorità, si erano imposti prepotentemente.

Boris Porena, sviluppò, a conferma anche del valore terapeutico della musica, una pedagogia e una didattica dell'ascolto interiore della musica, convinto che essa non fosse solo la manifestazione sovrastrutturale della società, ma un suo momento permanente di strutturazione e soprattutto di profonda trasformazione.

Nono nel 1968 tracciava una «costellazione problematica» intorno alla tematica di *un urgente ritorno*

23. E. BLOCH, *Il Principio speranza*, cit. p. 50-51.

24. E. MATASSI, *Musica*, Guida, Napoli 2004, p. 27.

25. In affinità con George Simmel che parlava di un atteggiamento calcolistico nei confronti delle relazioni fra le persone e nella vita, un atteggiamento che nasce dall'ipertrofia di quella facoltà dell'intelletto, *Verstand*, che risulta essere la più superficiale delle facoltà in quanto essenzialmente logico-combinatoria e da un atrofia della ragione, la *Vernunft*, che è principio che dà origine alle conoscenze empiriche, ma che non rinuncia al confronto con i sentimenti e le domande ultime sulla vita e il valore. Cfr. G. SIMMEL, *Le metropoli e la vita dello spirito*, P. Jedlowski (ed.), Armando, Roma 1995. Cfr. anche C. COSTA, *La società post razionale*, Armando, Roma 2012.

26. *Emotonofonosimbolismo*.

all'ascolto. Sono gli anni in cui matura l'opera che eseguirà successivamente e per la prima volta, nel 1984, alla Biennale di Venezia dal titolo *Prometeo* e dal sottotitolo *Tragedia dell'ascolto*. L'ascolto spesso è distratto o soggiogato dallo spettacolo visivo: Prometeo penetra il suono, lo frantuma in tutte le sue formanti fisico-acustiche per trovare, nel cambiamento quasi impercettibile del timbro, della dinamica e della configurazione spaziale di ciascuna di esse (prima ancora che della loro altezza e durata), una "teatralità interna", una forza espressiva che l'ascoltatore attento dovrà riconoscere²⁷.

Bloch aveva individuato come la tematica dell'ascolto fosse una questione urgente in prospettiva utopica: laddove, infatti, si realizza un autentico ascolto le creazioni musicali possono essere considerate un rafforzamento dell'*essere-in-cammino* «fino a quando non appariranno nella ridda delle costellazioni storico-filosofiche e dell'intero processo universale»²⁸.

La dimensione dell'ascolto, quindi, venne avvertita come uno spazio ormai logorato nella società, e musicisti e intellettuali sentirono l'urgenza di una riflessione e di una ridefinizione del silenzio (dopo la provocazione di J. Cage), di un ripensamento delle cause che ne avevano provocato il deterioramento, del perché del suo progressivo abbandono. Esso, infatti, secondo Massimo Cacciari, non è vissuto, ma consumato, e a partire dal momento in cui non ci si è più collocati in una dimensione di incanto rispetto al suono.

Nella *Conversazione* tra Nono e Cacciari si parla di fede religiosa, oppure laica o naturalistica o deterministica o meccanica o nel peggiore dei casi narrativa, ma pur sempre di "fede" nell'ascolto: l'esigenza dell'ascolto – inteso come quel possibile che è tale in quanto non finibile – è stata ammutolita da una fenomenologia acustica, e nell'ascolto di questo possibile esso è tale per cui non c'è differenza tra parte interna e parte esterna²⁹.

Un altro compositore interessante da citare a questo proposito è l'estone Arvo Pärt che decise proprio nel 1968, all'età di 33 anni, di fermarsi e riflettere sul silenzio. Paradossalmente sembra che nella sua vita artistica questo lungo silenzio, nel quale si è immerso in quegli anni (1968-1976), abbia rappresentato il momento più creativo: furono, a suo dire, quelli gli anni delle domande esistenziali, che poi trovarono risposte nella musica. Al termine del lungo periodo di riflessione, nel 1976 scrisse *Tabula rasa* nel quale ha raccontato quello che aveva cercato e trovato. L'organico è composto da due violini un pianoforte preparato e una orchestra da camera concentrati su un unico inciso melodico chiamato *tintinnabulum* che costringe l'ascoltatore a riflettere sulla stessa cosa per valutarne i lentissimi mutamenti:

Tintinnabulation is an area I sometimes wander into when I am searching for answers – in my life, my music, my work. In my dark hours, I have the certain feeling that everything outside this one thing has no meaning. The complex and many-faceted only confuses me, and I must search for unity. What is it, this one thing, and how do I find my way to it? Traces of this perfect thing appear in many guises – and everything that is unimportant falls away³⁰.

Si avverte «una sofferenza di fondo espressa con mezzi volutamente ridotti: pochissime note, iterazioni melodiche su incisi elementari, nessuna modulazione che creerebbe necessariamente un movimento, ritmi ipnotici ripetuti ciclicamente, abbandono della tonalità a favore di un andamento modale, pause. In un mondo in cui tutto si consuma velocemente per non essere mai più riproposto, lui ci impone di riflettere continuamente sulla stessa cosa»³¹.

INVITO ALL'ASCOLTO

La musica invita a riflettere, a non accettare omologazioni e realtà precostituite: momenti autonomi e allusivi, di suoni e "non" suoni, al confine con il silenzio: la musica ha, in questo senso, la capacità di riscattare il soggetto dal susseguirsi degli eventi, perché articola la dimensione interiore nella sua inquietudine temporale, in quanto essa è sia *momento fenomenico* che esplosione dell'essenza nascosta delle cose, quindi anche *momento noumenico*.

Dopo l'esperienza romantica, dalla quale si riprende il concetto di arte come forma di espressione uto-

27. *Prometeo: il capolavoro di Nono al teatro Regio di Parma* in <http://www.mam-e.it/spettacolo/opera/prometeo-capolavoro-nono-regio-parma/> consultato il 9 luglio 2018.

28. E. BLOCH, *Spirito dell'utopia*, cit. p. 155.

29. Cfr. M. CACCIARI, LUIGI NONO, *Verso Prometeo*, Ricordi, Milano 1984.

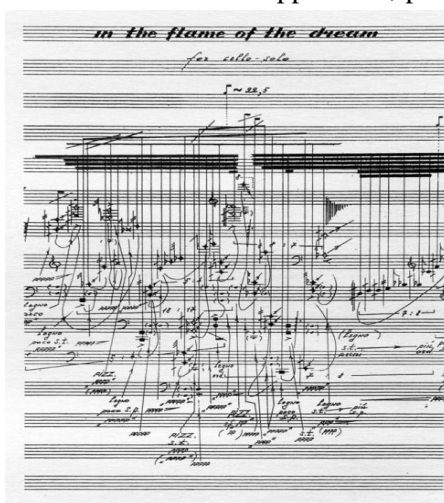
30. <https://www.theculturium.com/arvo-part-silentium/>

31. *Ivi*.

pica e trascendente, in affinità con le originali espressioni delle avanguardie, in particolar modo dell'espressionismo con il quale si è condiviso il concetto di arte come rifiuto e critica della realtà, in affinità con Arnold Schönberg, si afferma che la musica mette in moto un processo di introspezione nel quale si realizza il *viaggio verso il centro di noi stessi: verso un mondo soggettivo e tuttavia estremamente sostanziale*, verso quella calda e profonda camera gotica che conosciamo appena nell'ultimo mattino e che sarà eguale al Regno dei cieli svelato³². Il *desiderio d'essere* dell'uomo, ottenebrato nell'età moderna si realizza, così, in modo unico, nella musica: i luoghi natali della musica, *albeggiante possibilità in realtà*, diventano il luogo natale del cammino più proprio e storicamente interiore dell'uomo, là dove egli *torna a casa*, dove il suono è il risultato del materiale utopico in fermentazione.

È in questo senso che la musica ha in sé una *volontà morale* che è in grado di rivelare «l'altro grado della realtà» ove il soprasensibile entra nell'azione, annuncia desideri di cambiamento e permette di sperare. In ogni arte vera (quella che mostra il volto umano) vi è, infatti, un'autentica scoperta e un progresso morale. Essa è il luogo di manifestazione privilegiata dell'originaria esteticità della vita dello spirito: l'effetto etico della musica diventa allora il sismografo sociale che annuncia desideri di cambiamento e ci dice di sperare.

Il significato dei suoni, allora, non sarà possibile dedurlo semplicemente dall'andamento melodico e considerare soltanto la dimensione esteriore del suono inteso come evento fisico acustico, empiricamente determinabile. Il suono rappresenta, piuttosto, un percorso esistenziale che naturalmente tende a un futuro migliore. Proprio nel 1968 Nono scriveva: «La musica non è una limitazione tecnologica o puramente estetica o giocosamente piccolo borghese. Essa testimonia il nostro prendere parte della vita di oggi. Cioè della responsabilità social-rivoluzionaria e non solo "evoluzionaria" nell'umanità dei nostri giorni»³³.



Quel che nell'opera d'arte è stato sentito
come bellezza un giorno ci verrà
incontro come verità.

35

Sono gli anni nei quali si inaugura una idea diversa di musica:

«L'artisticità della musica consiste qui nella portata trasformativa della *contemplazione estetica* che diventa partecipazione costruttiva. L'esperienza estetica che essa produce è istituzione di un rapporto diverso con il mondo, non separazione dal mondo. L'orizzonte di senso della musica tradizionale e il concetto di musica vengono scossi, ma non sono messi fuori gioco. Sono riaffermati attraverso quelle conformazioni sonore che li pongono in dubbio. L'opera produce un ampliamento scenico del concetto di musica, la musica si fa *performance art* sovvertendo il concetto tradizionale di opera musicale».³⁴

La musica, infatti, produce una *certa violenza* e porta avanti, anticipa, profetizza l'azione. Il suono *trascina e porta in volo*, è una *mistica del viaggio e del tempo* e allo stesso tempo ha una funzione di trasformazione personale e sociale.

Ma solo il soggetto può vivificare e ogni parola qui fallisce nei confronti del suono quando pretende di chiarire e di volerne "respirare l'atmosfera".

Il suono, infatti, supera la parola e ne consegue che il desiderio di ritradurre "questo lontano" in linguaggio verbale, di ogni giorno, sperimenta la sua inadeguatezza, seppure si adotti una prospettiva ermeneutica.

INVITO ALL' ASCOLTO

Le parole di Bloch sembrano trovare una certa eco in quelle di Nono: nella musica il *venire da lontano*, in effetti, corrisponde alla dinamica utopica di una capacità distruttiva e costruttiva insieme, per stabilire una società socialista nella quale, naturalmente, la musica ha la funzione di *vedere da più lontano e da più alto*. Questo «perché affronta i problemi nella loro generalità e gli spetta andare al cuore delle cose e trarre l'avve-

32. E. BLOCH, *Spirito dell'utopia*, cit. pp. 212-213.

33. Lettera risposta a un articolo comparso il 2 dicembre 1968 su Der Spiegel (XXII/49, 2 dicembre 1968, p. 182) citato in A. I. DE BENEDETTIS, V. RIZZARDI (edd.), *Luigi Nono*, cit., pp. 254-255.

34. P. BERTINETTO, *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*, Mondadori, Milano 2012.

35. F. SCHILLER, *Lettere sull'educazione estetica*, Bompiani, Milano 2007, p. 125.

nimento fuori dallo spazio e dal tempo per avvicinarlo alle preoccupazioni eterne dell'uomo»³⁶.

Ma a differenza di Nono, per Bloch il suono ha un valore esistenziale profondo e *si volge e narra l'uomo*, «il suono di per sé può percorrere pochi brevi passi che terminano ben presto: la cadenza sulla tonica riporta subito ogni cosa alla quiete consonante. Prosegue solo la scala, e questa è già una tipica struttura umana»³⁷.

La filosofia del suono di Bloch esprime in termini filosofici le esigenze estetiche del periodo, ma ne prende anche le distanze: ci si stava progressivamente distaccando dalle posizioni secondo le quali il suono veniva rappresentato «come ente da incastrare con altri in vista di un prodotto finito», come fenomeno acustico. Nell'armonia classica il suono è un *mezzo*, cioè un tramite che viene messo in relazione con un altro in vista di un determinato scopo finale (cadenza). Esso si pone «in certi punti dell'armonia verso cui, ci piaccia o no, è attirato in maniera puramente numerica», ma a nulla varrebbe indagare dove vuole andare, dove intende volgersi il tema, per quanto tempo debba cadere e in qual punto invece si raccolga per innalzarsi, «se mancasse una tensione della volontà che sia empatica e intensamente attiva, che conservi, trascini e anticipi le conseguenze sonore non ancora presenti»³⁸. Il suono è, in questo senso, la cifra simbolica del nostro cammino soggettivo e intersoggettivo, è un percorso esistenziale.

Ecco che si scopre nel suono il fondamento ontologico dell'utopia e della stessa esistenza umana: è il *sogno a occhi aperti* che trova nell'organizzazione musicale la sua realizzazione. Esso «trae *al di là*, è un albeggiare, una conoscenza non ancora conscia, la conoscenza di qualcosa che avviene nel futuro, nell'oltreconfine non ancora giunto, ma così prossima al soggetto sonoro; qui agisce una reminiscenza, un ritrovarsi in patria, in una terra in cui mai si fu e che tuttavia è patria»³⁹.

L'utopia, allora, lungi dal presentarsi come negazione o rifiuto della realtà, o come ingenua irrealtà, si presenta come incremento di realtà, come una creazione di realtà, una nuova generazione del reale, che intende operare un impulso diverso dalle normali qualificazioni ontologiche e veritative⁴⁰. Si tratta solo di trovare il punto giusto verso cui volgere lo sguardo alle terre utopiche del significato che si trovano nelle finestre dell'opera musicale.

Ma, ed è qui l'originalità di Bloch, il potere liberante della musica fa anche sì che il *sogno ad occhi aperti*, nel suo contenuto rivelativo, non potrà essere trasmesso a una coscienza che viva imbrigliata nello spazio e nel tempo, secondo le sole forme della conoscenza logico empirica tradizionale del mondo fenomenico.

La musica, infatti, è in grado di esplorare orizzonti di ulteriorità, proponendo un modello diverso di razionalità, un *nuovo razionalismo*, una via *superrazionale* ... un *razionalismo del cuore*. La musica rappresenta quindi un tipo di esperienza che interpella e chiede un ripensamento della costituzione stessa del soggetto, frammentato e diviso tra l'ambizione romantica del «far leva solo sulle risorse dell'interiorità» e l'illusione positivista di poter accedere a una verità che si concede solo a un sapere concentrato sul materiale: *si deve imparare a sperare perché c'è una seconda verità* così come una *seconda musica*. Una verità utopica che non rimane possibilità astratta o pensata, ma speranza, forza tendente all'attuazione, che non lascia inerti, ma inquieti: una verità che sarà in grado di superare la semplice verità fattuale, così come una seconda musica che supererà, nella comprensione della realtà, la semplice successione sonora.

La musica ha sempre raccolto le istanze utopiche di un'epoca:

«La forma della sonata col conflitto di due temi, con tonalità di base, sviluppo e ripresa presuppone il dinamismo capitalistico, la fuga stratificata, assolutamente non drammatica, la statica società dei ceti. La cosiddetta musica atonale non sarebbe stata possibile in altre epoche che in quella della decadenza tardo capitalistica, cui ha risposto come ardito disorientamento. La tecnica dodecafonica, che si lascia alle spalle il rapporto dinamico fra dissonanza e consonanza, modulazione e cadenza, per formare serie tacito-severe, sarebbe stata impensabile nell'epoca della libera concorrenza»⁴¹.

Anche la familiare maniera dissonante-consonante, che va dalla dominante alla sottodominante tornan-

36. A. I. DE BENEDICTIS, V. RIZZARDI, *Luigi Nono*, cit., p. 289.

37. E. BLOCH, *Spirito dell'utopia*, cit., p. 129; cfr. anche p. 169.

38. *Ibid.*, pp. 179-180.

39. E. BLOCH, *Spirito dell'utopia*, cit., pp. 183-184.

40. I. MANCINI, *Teologia, ideologia, utopia*, cit., p. 468.

41. *Ivi*.

do alla tonica, sostituita dai “nessi seriali” aveva ragioni d’essere socio-culturali.

Si è dimostrato che la musica dodecafonica, per esempio sia stata il prefigurarsi dell’epoca postmoderna, l’espressione dello stato soggettivo di questo tempo che passa, «di uno stato confuso» dai razionalissimi principi costruttivi della tecnica. «L’arte di Schönberg riflette lo *spazio vuoto* di quest’epoca e l’atmosfera che in esso si addensa, la silenziosa dinamite, le lunghe anticipazioni, l’arrivo sospeso»⁴². La musica di Schönberg è stata come *silenziosa dinamite*, «la melodia conclude con il nuovo, l’infinito o inadempito, l’armonia cessa di comunicare la terra di uscita, ma anche la meta del viaggio»⁴³. Essa ha rivelato quella disperazione unicamente temporanea ed effimera che caratterizzava la mancanza di prospettive della *bourgeoisie*, debilitando ogni volontà di cambiamento delle sue vittime. Nessun tema poteva essere posto all’inizio come *fondo di una riconoscibilità*: con la tecnica dodecafonica «la musica è diventata una specie di esistenza che si forma solo come accadente»⁴⁴. Se, da un lato, questo può produrre un effetto frammentario con tutte le conseguenze di tristezza e insoddisfazione, dall’altro è espressione della *dura esistenza di un infinito in questo stato di inadempito*⁴⁵. La musica contemporanea è piena delle *stimmate* di una epoca di transizione, dura, per nulla paradisiaca, ma carica di nostalgia del futuro.

Una rivoluzione annunciata: la musica e la nostalgia del futuro

La musica è quell’aurora guerresca che si rivolge
anche alle stelle degli stanchi e il non ancora
di cui è annuncio non è un puro anelito romantico,
è attivo e operativo paesaggio ideale,
pegno dell’al di là,
presenza di qualcosa di scomparso,
ri-chiamo al futuro.

Che cosa vi aspettavate quando si sciolse il bavaglio
che aveva reso mute le loro bocche?
Che cantassero le vostre lodi?
(J. P. Sartre)

Se si cercano iniziazioni musicali alla verità dell’utopia, il 1968 è ricco di luoghi di ricerca e di percorsi di trasformazione, ma che hanno radici lontane.

Per una serie di coincidenze temporali, infatti, il 1968 non ha fatto altro che portare alla luce la voglia di cambiare che già da anni si muoveva all’interno della società.

In modo particolare il mondo sonoro degli anni ’60 aveva acquistato sempre più significato all’interno del contesto socio-culturale in cui veniva prodotto: la lettura e l’analisi critica musicale avevano messo in evidenza come la musica non era ormai più fuori dalla realtà, ma così profondamente rispondente e operante in essa da diventare intuitiva delle necessità e delle nuove condizioni, profetica nel presagire le trasformazioni. In questa prospettiva l’importanza di un musicista e della sua musica non si limitava solo ad argomenti tecnico linguistici, ma veniva valutato per la sua presenza storica e per il suo “nuovo” rapporto sociale e strutturale⁴⁶. Il Sessantotto, quindi, sembra aver costituito la più grande rottura della continuità rispetto al passato (*chi in qualche modo vi partecipò non si sentì in serie a nulla, volle reinventare tutto* – Rossana Rossanda). È stato un mutamento di visuale del tutto inedito, afferma Mario Capanna, è stato il momento di immaginare un “nuovo” modo di pensare e di dare vita a degli assetti sociali, economici, politici che in tutto il mondo avessero permesso a tutti gli esseri umani di vivere da essere umani: *nuovo, tutto, tutti*⁴⁷.

Nel 1964 Umberto Eco, parlava di musica *nuova*, diversa: insieme ad altri studiosi, condusse (sulle orme della riflessione sulla *Populär Music* di Theodor Adorno) una analisi etico-politica delle correnti negative

42. *Ivi.*

43. *Ibid.*, p. 1261.

44. *Ivi.*

45. *Ivi.*

46. *Nuovo* qui sta come sviluppo storico sociale, *nuovo* per lo sviluppo o la creazione di una società diversa, *nuovo* per l’uomo nuovo. Cfr. A. I. DE BENEDICTIS, *Luigi Nono. Scritti e colloqui*, LIM, Milano 2001, p. 225 vol. I.

47. M. CAPANNA, *Lettera a mio figlio sul Sessantotto*, Rizzoli, Milano 1998, p. 78.

del mondo della canzone di consumo, unitamente all'analisi di quella che si stava presentando come una ricerca ancora sperimentale di una canzone "nuova, diversa". Non è necessario, infatti, che intrattenimento ed evasione, gioco, ristoro siano sinonimo di irresponsabilità, automatismo, qualunquismo, ghiottoneria sregolata, perché può esistere una canzone "nuova", "canzone diversa", che merita "rispetto e interesse". La canzone "nuova" conduce una polemica contro la melodia "gastronomica" attanagliando l'attenzione dell'ascoltatore mediante la presenza invadente di concetti e appelli inconsueti. Il risultato è quello di fornire una canzone intorno alla quale la gente si raccoglie per ascoltare⁴⁸.

In questo senso, da semplice ancella della parola, nel tempo, la musica aveva acquisito una sua autonomia, ma negli anni '60 matura il momento per una sperimentazione estetico-musicale del tutto inedita e spesso radicale. La musica si avviava, per alcuni, a essere riconosciuta come quella *corrente calda*, caratterizzata dal *pathos messianico* che *afferra ogni uomo, lo libera dalla servitù e lo proietta verso il regno della libertà: l'oltrepassare* comprenderà allora il nuovo come un elemento che è mediato dal presente, è un *razionalismo del cuore*, l'atto di un cuore illuminato in direzione dell'anima.

E su questo tema si focalizzerà l'attenzione dei musicisti e li dividerà sulle diverse posizioni: il trascendimento della realtà, come principio attivo della coscienza utopica, deve arrestarsi solo a una esperienza motivata dalla trasformazione economica delle condizioni reali e materiali, o rappresentare qualcosa di più profondo, l'*estasi del camminare eretti*, della *volontà di paradiso*⁴⁹?

Cento anni prima del '68 le scuole nazionali cominciarono a minare la sintassi musicale ottocentesca occidentale, ponendo le premesse per l'abbandono del sistema tonale e la costruzione di un linguaggio musicale che si ponesse in diretta relazione alla loro situazione storico culturale. Nel 1868 con il contestato *Boris Godunov* musorgsijano, nel nuovo genere dell'*opéra dialogué*, si può cominciare a parlare di *realismo musicale* che con vena positivista vuole far parlare la realtà stessa con oggettività riducendo al minimo l'intervento soggettivo del compositore. Si favorisce il dialogo con altre modalità musicali e si intende eliminare progressivamente quella distanza, caratteristica della seconda metà dell'Ottocento, tra musica, letteratura, filosofia contemporanea e società.

Negli anni successivi il *Je suis l'Empire à la fin la décadence* di Paul Verlaine apriva quella fase storico culturale di criticità tra fine Ottocento e inizio Novecento che dal punto di vista musicale spostò l'avventura verso nuove scale e sonorità e inaugurò una diversa concezione del tempo e del suono. L'uso di microtoni e microintervalli che, seppur da millenni, erano nella pratica musicale e non solo vocale delle diverse culture, di frammenti di tempo assoluti, indipendenti gli uni dagli altri, del suono *singolo* e *mobile*⁵⁰, rappresentarono i nuovi stimoli. Il suono *singolo*, in modo particolare, cominciava a diventare la prassi e si iniziò a perdere la funzionalità armonica degli accordi: «l'armonia si scinde dalla melodia, la ritmica si fa statica e non più soggetta ad armonia e melodia, mentre la forma, sempre costruita con estremo rigore, assume una connotazione circolare non protesa verso un fine»⁵¹. Il trattamento ardito e provocatorio dell'uso della dissonanza, che non vuole trovare soluzione (*emancipazione della dissonanza*), opera un progressivo disincanto verso il mondo tradizionale musicale⁵² e provoca con Ferruccio Busoni, Arnold Schönberg, Alban Berg e Anton von Webern il completo distacco dal sistema tonale. Interessante, in questo contesto, seppur non è possibile approfondirlo, per la missione profetica dell'arte musicale, l'*accordo mistico* di Aleksander Skrjabin (*Prometeo*).

Il valore del *suono singolo* andrà di pari passo con l'attivo ascolto del silenzio: il *tacet* della partitura 4'33 (1952) di John Cage annunciava, al di là delle critiche, delle accuse, non solo una valenza negativa – *io il compositore non posso più comunicare nulla a te ascoltatore e anche se lo potessi tu non saresti più in grado di comprendermi* – ma voleva stimolare anche un attivo ascolto del silenzio. Il silenzio non sarà più un *non suono*, ma piuttosto sarà pieno di una musica interiore fatta di rumori interni ed anche esterni che noi viviamo in una sfera sonora che bisogna recuperare e re-imparare a comprendere.

48. Eco pensa alle canzoni di Enzo Jannacci, di Dario Fo, di Fiorenzo Carpi, le "canzoni della mala" cantate della Vanoni, i primi lavori di recupero di materiali popolari avviati da Roberto Leydi. Cfr. U. ECO, *Prefazione*, in M. L. STRANIERO, E. JONA, S. LIBEROVICI – G. DE MARIA, *Le canzoni della cattiva coscienza*, Bompiani, Milano 1964, p. 13.

49. Cfr. C. CANEVA, *Musica e filosofia*, cit., p. 6.

50. Il riferimento sarà poi a Anton Webern: «Microtono, microintervallo, cromatismo, suono mobile costituivano una componente culturale affascinante e reale non pura tecnica naturalmente ma pensiero di profonde e altre radici» Cfr. M. CACCIARI (ed.) *Lui-gi Nono. Verso Prometeo*, cit., p.11.

51. M. CARROZZO, C. CIMAGALLI, *Storia della musica occidentale*, Armando, Roma 1999, p. 325.

52. I maggiori autori solo per citarne alcuni sono Claude Debussy Maurice Ravel.

Con l'esperienza della scuola d'arte di *Bauhaus* fondata dall'architetto Walter Gropius nel 1919 si ponevano le basi per un nuovo modo di concepire l'opera d'arte: oggetti d'uso, prodotti artistici di utilità concreta. Il movimento chiamato *Neue Sachlichkeit* (Nuova Oggettività) si dedicò alla *Gebrauchsmusik* (*musica d'uso*) distinguendola dalla musica leggera mercificata, rifiutando il soggettivismo romantico. Erik Satie concepì la *musique d'ameublement* come prodotto industriale, una musica decisamente utilitaristica. Satie insieme a Igor Stravinskij, per citare i più importanti, diedero vita a quell'opera inarrestabile "di smontaggio" della realtà musicale tradizionale. Non si può non far riferimento all'esperienza della scuola di *Darmstadt* con gli *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* che permisero alla Germania di recuperare l'isolamento degli anni 1933-1945 nei quali molti musicisti dovettero emigrare, inaugurando così una nuova stagione musicale.

E sarà proprio intorno alla scuola di *Darmstadt*, dove confluirono personalità diverse e importanti, quali Boulez, Berio, Stockhausen ..., che prenderà forma la nuova avanguardia musicale dagli anni '50 in poi.

A partire, infatti, già dagli anni '50, gli anni della morte dell'arte e della Nuova Musica, «la parola musica non si scriveva più con la maiuscola; c'è musica e musica, ha spiegato Berio presentando in uno stesso *flash* Boulez lo strutturalista e Cage l'apostolo della memoria universale»⁵³: la rivoluzione era già da tempo in atto.

Come accennato, la musica degli anni '60/'70 è intesa come parte integrante della vita: in modo particolare il 1968 rappresenterà una tappa importante di passaggio nel cercare di integrare il fenomeno artistico-culturale (in modo particolare musicale) nel contesto storico, di considerarlo in rapporto alle sue origini e agli elementi che l'hanno formato, in rapporto alla realtà presente e all'efficacia che può avere su di essa nelle prospettive future⁵⁴.

Il 1968 è un anno in cui la concentrazione è rivolta a colmare la mancanza: di una adeguata ai tempi, nuova prospettiva funzionale sociale per la musica; di analisi storico-scientifica sia del materiale sia dei principi compositivi; di un rapporto cosciente artista-società⁵⁵.

Sono gli anni in cui è molto attivo Nono, organizzatore di concerti in *fabbriche illuminate*⁵⁶, canti per eroi delle rivoluzioni latino americane, azioni sceniche di intolleranza degli ordini costituiti: il musicista europeo, per lui, deve superare i limiti passivi contrattuali di molle e raffinato compiacimento⁵⁷, assumere la responsabilità e la coscienza come produttore di cultura, partecipando alla lotta di classe contro il sistema borghese. Una musica non è in grado di dare vita a una rivoluzione, ma può fornire, come un quadro, una poesia, un libro, tutte informazioni sullo stato di desolazione della società e fondare così una coscienza. L'arte va vissuta come responsabilità e impegno soggettivo, come impegno a superare il divario cultura/politica e l'usurato concetto stesso di "impegno" di tipo populista (integrazione passiva della classe operaia). Nono, in questo senso, presenta le linee guida della sua discussione politica proprio nel 1968, in occasione della protesta alla Biennale di Venezia svoltasi dal 7 giugno, dove espresse il suo *No* al Festival musicale della Biennale:

«Per analizzare l'evoluzione dei linguaggi artistici e lo sviluppo tecnologico non astrattamente in sé, ma in rapporto alle necessità e possibilità di espressione di intervento di decisione nella lotta per la liberazione dei popoli contro l'imperialismo, contro il capitalismo, contro il neocolonialismo nordamericano e dei suoi complici, avendo ben presente il genocidio culturale che gli Stati Uniti unitamente al genocidio politico stanno compiendo variamente nei vari paesi. Per superare la timidezza o il vuoto culturale nostro originato da una difficoltosa o mancata elaborazione ideologica marxista sui problemi della cultura, oggi più che mai necessaria per lanciare, dopo vari inceppi, fantasia e invenzione artistica in collegamento con le lotte di classe internazionali alla scoperta di spazi e di dimensioni di sentimenti per l'uomo nuovo della società comunista nella nuova mentalità rivoluzionaria»⁵⁸.

La musica assume in questo senso una nuova prospettiva: è protesta

53. G. DE MARTINO, *L'utopia possibile. Vita, musica e filosofia dei Boris Porena*, Zecchini, Varese 2003, p. 9.

54. Cfr. A. I. DE BENEDICTIS, V. RIZZARDI (edd.), *Luigi Nono*, cit., p. 261.

55. *Ibid.*, p. 262.

56. Il riferimento è alla sua opera *La fabbrica illuminata*.

57. A. I. DE BENEDICTIS, V. RIZZARDI (edd.), *Luigi Nono*, cit., p. 226.

58. *Ibid.*, p. 238.

INVITO ALL'ASCOLTO

Sempre nel 1968 Nono analizza il rapporto tra musica, politica e impegno sociale nel mondo occidentale e individuava cinque posizioni fondamentali:

- quella di Pierre Boulez che dichiara che nessun rapporto è possibile tra musica e rivoluzione;
- quella di Mauricio Kagel secondo cui solo la cultura può fare la rivoluzione. Un ruolo importante viene affidato alla partitura musicale, in quanto prodotto tecnico avanzato, che sperimenta in sé le contraddizioni esplosive del capitalismo maturo e spezzare il linguaggio significherebbe porsi in una posizione rivoluzionaria;
- quella di Stockhausen di esaltazione scientifico tecnica, la tecnologia come valore assoluto ed evoluzione tecnologico estetica: «che senso ha parlare di nuovo spazio acustico, di nuovi ambienti, di nuova psicologia dell'ascolto, di nuove tecniche se non sono rapportati a nuove strutture sociali umane non basate sullo sfruttamento sulla dominazione neocapitalista o neocoloniale?»⁵⁹;
- quella di alcuni gruppi di sinistra i quali sostengono che ogni linguaggio è derivato dalla borghesia e non c'è arte o produzione culturale possibile che non porti con sé questo marchio maledetto, da ciò una radicale diffidenza verso la cultura;
- quella alla quale aderiva, che tenta una cultura come momento di presa di coscienza, di lotta, di provocazione di discussione di partecipazione. Questo comporta l'uso critico di strumenti e linguaggi, il rifiuto di una concezione eurocentrica paternalistica della cultura.

Si richiama alla responsabilità e all'impegno del suo lavoro di musicista: «è naturale che se non si studia e analizza la mia pratica compositiva anche nel rapporto tecnico ideologico, ma si resta condizionati da concezioni tradizionali e oggi restaurative sia della tecnica che del momento ideologico che diviene musica, si falsa e si equivoca la mia attiva posizione di musicista impegnato totalmente nella lotta politica attuale»⁶⁰.

Nono, a differenza di Bloch, però contesta l'idea che il silenzio debba essere inteso come l'ascolto di se stessi: questa è una violenza conservatrice. Nel silenzio si devono ascoltare *gli altri* e comunque l'ascolto soprattutto della musica è un fenomeno raro. In linea con l'impostazione marxista il fattore soggettivo, lo psichico non deve essere riconosciuto come forza autonoma di movimento perché è esso stesso dipendente dalla materia e solo per effetto della materia viene mosso. Sarebbe dogmatica qualsiasi posizione teleologica che contraddice ogni esperienza scientifica secondo la quale tutti i movimenti e i processi di sviluppo nella natura e nella società provengono da cause, da resistenza, presenti internamente, ma non da una aspirazione di realizzazione di una generale meta del mondo o di mete parzialmente determinate: è un dogma idealistico. In questo si differenzia la posizione di Nono da quella di Bloch che ha rifiutato la teoria materialistica del rispecchiamento. La sua posizione sul problema della conoscenza è sostenuta dalla sua concezione della passione speranza, come atto orientativo di tipo cognitivo e da una coscienza *anticipante* che prevede la presenza di un *non ancora* che illumina la meta di un mondo che non è ancora definito e concluso. Una tale illuminazione, secondo l'ideologia marxista, è solo presentita e non si basa come la vera conoscenza sull'intelletto, ma irrazionalmente su una passione, su un sentimento⁶¹.

«La cessazione di ogni attività spirituale porta da un lato alla passività individuale, dall'altro a una attività del materiale, dalla cui oziosa contemplazione sembra a taluni, che l'esperienza musicale dovrebbe accontentarsi nel futuro. Anche qui, anzi proprio qui, si rivela tutta la mancanza di potenza creativa di questa mentalità che non riesce ancora ad uscire dal deprimente dualismo spirito/materia: qui c'è lo spirito di fronte al quale la materia svolge solo il compito servile di rispecchiarlo fedelmente, là c'è la materia alla quale si attribuiscono possibilità espressive in se stessa, mentre di fronte alle sue manifestazione autonome lo spirito resta passivamente in adorazione. Tra queste due possibilità identicamente meschine si sceglie ora naturalmente la seconda, dopo che lo spirito ha dimostrato in tutta evidenza la sua bancarotta»⁶².

59. *Ibid.*, p. 267.

60. *Ibid.*, p. 270.

61. Cfr. R. O. VON GROPP, *Ist eine mystische Weltinterpretation undogmatisch?*, in *Universitätszeitung der Karl Marx Universität*, del 2 aprile 1957 (Atti del Convegno *Ernst Bloch Revision des Marxismus*, Berlin 1957)

62. LUIGI NONO, Conferenza tenuta a Darmstadt nel 1959 dal titolo "Presenza storica nella musica di oggi" riportata in E. RESTAGNO, *Eclissi dell'Avanguardia: esperienze in divenire*, in M. COOPER (ed.) *Storia della musica*, vol. X, Feltrinelli, Milano

Ma l'esperienza artistica è pur sempre una esperienza spirituale, ed essa consente di sviluppare «tensioni teoretiche affettive operative che interessano il centro profondo dell'io, là dove egli vive con maggiore immediatezza la sua partecipazione con il tutto»⁶³; è quindi, anche possibile dire che essa è in un certo modo, fra le esperienze privilegiate del significato trascendentale dell'uomo che si esprime attraverso quell'intenzionalità di tipo metafisico che anima originariamente le sue aspirazioni e la sua ragione⁶⁴. La comprensione della musica di Nono, ma in generale di quel periodo ha qui il suo nucleo problematico: da una parte, infatti, c'è la volontà di voler legare tutte le manifestazioni dello spirito alle realtà materiali e storiche e dall'altra, attraverso il linguaggio metaforico e simbolico, si cercano spazi autonomi di libertà di espressione dell'interiorità fuori dalle maglie dell'immanenza.

Un altro musicista, già citato, molto impegnato in questi anni è Boris Porena che ha trasformato il concetto di composizione in *composizione generalizzata* dove tutti potevano essere produttori di musica ed eventi musicali, non più una cultura musicale depositaria e capitalista, ma una liberante i potenziali di tutti. Porena è un didatta rivoluzionario, intellettuale scomodo e controcorrente: quando nel 1968 gli venne commissionato, dall'Accademia di Santa Cecilia, un brano, egli rifiutò e con una *Lettera aperta* nella quale dichiarò di essere contrario alla politica dell'Istituzione, sostenendo le voci discordi e favorevoli a cambiamenti radicali, condannate al silenzio. «Oggi che ogni attività umana subisce l'erosione continua e impietosa della critica, l'Accademia di Santa Cecilia ci appare come un incrollabile bastione a difesa del nulla. Questo nulla sono i suoi concerti ... beninteso non le musiche eseguite»⁶⁵. Siamo coltivando «un pubblico domenicale di musicalmente integrati» affermava, ma ciò che più premeva a Porena era l'informazione musicale e il potere che essa ha di attivare l'ascolto in senso critico (a differenza dell'ascolto passivo di Adorno), di reinserirsi in un circuito soggettivo da cui l'industria culturale sembrava averla sottratta e anestetizzata. In seguito alla *Lettera* che inviò al Presidente dell'Accademia di Santa Cecilia fu da una parte accusato, ma dall'altro sostenuto dall'orchestra dell'Accademia al punto che gli chiese di assumere la direzione artistica. Egli rifiutò dedicandosi a quel progetto di arte musicale come percorso pedagogico-autoterapeutico di vivere: *vita come progressiva alfabetizzazione musicale di se stessa*.

Contemporaneamente ai tanti fermenti di rinnovamento era iniziata da tempo la liquidazione del concetto tradizionale di opera d'arte, di composizione musicale e di *performance*, e gli anni '60 assistono al ripudio del tradizionale sistema di notazione come codice univoco istituzionalizzato: si assumerà, quindi, sempre più una ambiguità segnica che sotto l'apparenza della libertà celerà la volontà del compositore di estendere la propria intenzione alla totalità degli eventi possibili⁶⁶, è la cosiddetta *scrittura d'azione*. «Il segno tende a perdere una parte della sua funzione denotativa (finalizzata, cioè, a individuare in modo univoco un determinato atto o effetto esecutivo) e a caricarsi di una valenza connotativa sempre più marcata, la quale nella sua ambigua indeterminatezza agisce su una pluralità di livelli: emotivo, comportamentale, metasemico e addirittura estetico nel qual caso il segno, ad altro non rinvia se non alla propria immagine grafica»⁶⁷.

Sarà proprio di questi anni la richiesta di un intervento più attivo da parte dell'interprete e del ruolo sempre più determinante dei nuovi mezzi di riproduzione tecnica del suono (*musica elettronica*).

Un altro esempio di forte legame tra impegno civile e musica viene da Klaus Huber: «io cerco con la mia musica di colpire qua e là, di risvegliare la coscienza dei miei contemporanei, dei miei fratelli e sorelle diventati come noi tutti complici assopiti di una sfruttamento su scala mondiale. Tutto ciò soltanto con l'esigenza di forzare il loro pensiero e la loro sensibilità, di sconvolgerli. Non fosse altro che provvisoriamente per qualche breve istante che però non si potrà più estinguere»⁶⁸.

1974, p. 738 (pp. 707-780).

63. U. VIGLINO, *Ateismo e problema dell'arte*, in *L'ateismo nella filosofia contemporanea: correnti e pensatori*, (Facoltà di Filosofia dell'Università Pontificia Salesiana ed.), vol. III, SEI, Torino 1968, p. 832.

64. *Ivi*.

65. G. DE MARTINO, *L'utopia possibile*. cit., p. 9; p. 238.

66. *Notazione* in DEUM (*Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*), A. Basso (ed.), UTET, Torino 1985, p. 349 (348-350).

67. *Ivi*.

68. E. RESTAGNO, *Eclissi dell'Avanguardia: esperienze in divenire*, in M. COOPER (ed.) *Storia della musica*, cit., p. 743.

We can change the world: *continuità storica e una eredità che continua*
L'esplosione del Rock e della musica pop nel '68

La grande opera d'arte diviene un riflesso, una stella dell'anticipazione e un canto di consolazione, una strada di casa, anche attraverso quelle che a noi sembrano le tenebre

INVITO ALL'ASCOLTO

L'utopica stagione del "Flower Power" si trasforma con il 1968 in una dura realtà di lotta. La canzone italiana scopre la voglia di combattere transitando dal Festival di Sanremo alle piazze. Fabrizio De André e Francesco Guccini, Pietrangeli, che recuperando la tradizione folk, danno voce agli studenti e agli operai. In America e in Inghilterra, all'indomani dell'esplosione psichedelica, il rock si trasforma: dal timido approccio politico dei Beatles, alla violenza blues dei Rolling Stones, all'imprevedibile religiosità di Bob Dylan, al ribellismo autolesionista di Jim Morrison e di Jimi Hendrix, alla rabbia freak di Frank Zappa⁶⁹.

Anche nella musica *pop* il 1968 ha raccolto i fermenti che si agitavano negli anni precedenti. La musica, infatti, come motore di trasformazione sociale non è una conquista del 1968. Tra gli anni '60 e gli anni '70 la musica *pop* o *underground* o *rock* subisce una evoluzione continua che sarà impossibile seguire almeno in questa sede, ma se ne potranno riconoscere e mettere in evidenza alcuni punti caratterizzanti un fenomeno generazionale e che diventeranno poi, nel tempo, il suo nucleo vitale.

È stato definito il decennio mirabile del rock, l'età dell'oro della musica popolare, di una diffusione contagiosa, di una inebriante e incontenibile sogno generazionale⁷⁰.

Il 16, 17 e 18 giugno del 1967 a Monterey County Fairgrounds ci fu il primo grande raduno pop della storia. Il motto era: *be happy, be free, wear flowers, brings bells, have a festival*.

Sul quel palco si consacrarono i miti di Janis Joplin e Jimi Hendrix, esplose il rock (distruttivo nella forma, ma melodico nella sostanza) di The Who, si celebrarono i raga indiani di Ravi Shankar, si ballò il R&B di Otis Redding, si ascoltarono Simon e Garfunkel ...: «in quegli anni è stato aperto uno spiraglio verso la luce e da allora in poi non è stato possibile richiudere quella porta»⁷¹.

È anche l'anno in cui venne rilasciato Charles Milles Manson che fonderà *The Family*.

La musica cerca di avvicinarsi sempre più alla realtà sociale e non è più solo intesa come orizzonte circoscritto del singolo disimpegnato, dell'adolescente degli anni 50. Negli anni '60, infatti, la musica *pop* comincia a proporre una riflessione critica sui sistemi politici e culturali. In primo luogo il sistema politico americano fu aspramente criticato dagli *Hippy*. Nascono in questi anni diversi movimenti di protesta politica e nel 1969 fu organizzato il più grande concerto della storia della musica *rock* a Woodstock⁷². Sicuramente dal punto di vista della musica il 1969 è stato molto più proficuo del 1968: è l'anno della pubblicazione di alcuni dischi fondamentali del rock, è l'anno delle trasgressioni *on stage* (es. Jim Morrison, la Elektra licenzia gli MC5 per i contenuti oltraggiosi e rivoluzionari nell'album *Kick Out the Jam*); è l'anno dei Led Zeppelin; è l'anno dei festival rock (in Europa all'isola di Wight si svolge la prima grande manifestazione musicale con ospiti come Bob Dylan, Jimi Hendrix, The Band, The Who; è l'anno di Altamont il maxi concerto di S. Francisco (ospiti i Rolling Stones, Grateful Dead, Jefferson Airplane ...); è l'anno del film *Easy Rider*. Da allora in poi molte cose cambieranno.

69. Cfr. <http://www.energheia.org/sessantotto-e-musica-la-musica-ribelle.html> consultato 10 giugno 2018.

70. E. ASSANTE, G. CASTALDO, *Blues, Jazz, Rock, pop*, cit., p. 259

71. E. GUAITAMACCHI, *Figli dei fiori, figli di Satana. L'eredità del '69: da Charles Manson a Marilyn Manson*, Editori Riuniti, Roma 2000, pp. 4-5.

72. F. PASQUALETTI, *Giovani e musica*, LAS, Roma 2012, pp. 33-56.

La musica del 1968 può essere considerata un importante passo contro barriere culturali, geografiche, estetiche ...

Non ha risolto il problema della discriminazione, ma ha denunciato ingiustizie, informato, descritto, narrato la desolante situazione di violenza aprendo la strada al progressivo avvicinamento fra le nuove generazioni, insegnando così a vivere all'interno di un pluralismo culturale. Non solo, ha parlato del corpo, evidenziandone la sessualità e la sensualità.

INVITO ALL'ASCOLTO

Uno degli slogan più famosi del 1968, apparso nella canzone *rock Chicago* scritta da Graham Nash in occasione del "processo dei quattro"⁷³, fu *We can change the world* a cui fece seguito l'inno al "combattente di strada" *Street Fighting Man* dei Rolling Stones. Tutto veniva messo in discussione e la musica era una forte alleata nel dare questa consapevolezza:

«Se conti di imbarcarti in un qualunque progetto sovversivo contemporaneo, avrai maggiori possibilità di trovare finanziamenti nel mondo della musica *pop* che in banca ... i ragazzini che avessero accolto il consiglio dei loro critici musicali underground e ascoltato con cuffia stereofonica, massimo volume bassi da tre quarti al massimo, acuti a metà, si sarebbero sentiti trascinare verso l'anarchia e avrebbero imparato sullo stato della ribellione americana nel 1969 più che scorrendo avidamente trenta chilometri di *paperbacks* ...»⁷⁴.

Molti i temi trattati, uno in particolare: la guerra. Negli anni '60 molte canzoni hanno come tema la guerra e in modo particolare quella tra Stati Uniti e il Vietnam. La famosa *Masters of War* di Bob Dylan fu scritta in modo profetico, alcuni anni prima, nel 1962, ma proprio per questo è diventata il simbolo della denuncia universale e senza tempo contro chi specula nel commercio della armi, nelle guerre di ogni paese. Legate al Vietnam di questo periodo sono i brani come *The Unknown Soldier* dei Doors, *Machine Gun* di Hendrix, *I feel like-I am Fixin-To Die Rag* di Country Joe, *Vietnam* di Jimmy Cliff (definita da Bob Dylan la più bella canzone di protesta mai composta), *Give Peace a chance* di Lennon⁷⁵. La canzone *Ohio* di Neil Young fu scritta per narrare dell'uccisione di quattro studenti da parte della Guardia Civile durante una manifestazione contro la guerra in Vietnam alla Kent State University in Ohio.

Le canzoni più "arrabbiate" del 1968 hanno come tema la contestazione giovanile contro la morale borghese, il capitalismo, l'industria, i diritti civili ... e gli effetti della repressione della polizia. *The revolution will not be televised* di Gil Scott Heron, per esempio racconta dei disordini razziali scoppiati nel quartiere di Watts di Los Angeles che richiamano i disordini degli anni '80 dopo il processo a Rodney King. È un esempio di come la musica rock abbia avuto e abbia una capacità unica di farsi anticipatrice e attenta lettrice della realtà⁷⁶.

Gli anni sessanta sono, quindi, caratterizzati da una musica che vuole seguire da vicino le organizzazioni politiche studentesche e risente del movimento dei diritti civili e della libertà di parola, del movimento antirazzista degli afroamericani, del movimento della non violenza. I due poli sono i Beatles e gli MC5. Nella cover del primo disco degli MC5 si legge: «siamo uomini liberi, ed esigiamo una musica libera, una libera fonte di alta energia che ci faccia riversare scatenati per le strade di America, urlando abbattendo tutto ciò

73. L'evento a cui si riferisce la canzone di Graham Nash è la *convention* democratica di fine agosto 1968, nella quale il Partito democratico americano doveva decidere il candidato da opporre al repubblicano Richard Nixon. La partecipazione dei giovani, organizzata da David Dillinger (Presidente del Comitato contro la guerra), Abbie Hoffman e Jerry Rubin (del partito YIPPIES - Youth International Party), Tim Hayden e Rennie Davis, leader del movimento SDS (Students for a Democratic Society), Bobby Seale, leader del movimento anti-razzista radicale Black Panthers (Pantere nere), aveva lo scopo di imporre una piattaforma pacifista al candidato democratico in testa nelle primarie, Hubert Humphrey (vice presidente di Johnson) oppure di appoggiare il candidato pacifista George McGovern. La situazione era particolarmente tesa non solo perché nella guerra del Vietnam gli americani stavano incontrando enormi difficoltà ("offensiva del Teth"), ma anche perché nei mesi precedenti erano stati assassinati Martin Luther King (4 aprile) e poi, il 5 giugno, il principale candidato alle presidenziali, Robert Kennedy, fratello del presidente John Fitzgerald Kennedy decisamente contrario alla guerra. La reazione dello Stato maggiore democratico alle manifestazioni fu di totale rifiuto: diversi giorni di violenti scontri tra giovani manifestanti, polizia locale e guardia statale dell'Illinois. Gli organizzatori delle manifestazioni vennero poi accusati, processati e condannati. I fatti di Chicago segnarono una frattura tra il movimento giovanile ed il mondo delle istituzioni americane.

74. R. NEVILLE, *Play Power*, Milano Libri, Milano 1971, pp. 100; p.105.

75. P. VITES, *Rock & Politica*, Arcana, Padova 1998, p. 13.

76. *Ibid.*, p. 57

che tiene schiava la gente ... La musica vi farà forti, perché è forte, e non c'è modo di soffocarla, ormai»⁷⁷. Essi fondevano musica rock con comizi radicali, espliciti e appassionati incitamenti a opporsi al sistema insieme al fumo delle bandiere americane date alle fiamme.

Beatles e Rolling Stones, in quegli anni, rappresentava una antitesi che coinvolgeva il modo di suonare, di parlare, di porsi nei confronti dell'industria musicale, il diverso stile di vita: «Il Movement ancora in formazione ha trovato in quegli anni non solo un canale di informazione nel mondo dei complessi e dei cantanti *pop*, ma un terreno fertile, un settore di immediati alleati e un modo per raggiungere il vastissimo mondo dei giovanissimi. La scena della musica *pop* è dominata dalle stesse istanze di quella dell'underground politico»⁷⁸. La musica diventa lo strumento per eccellenza del dissenso giovanile.

Nel 1967 Louis Armstrong aveva cantato *What a wonderful world* e nel 1968 Jim Morrison gridava *Vogliamo il mondo e lo vogliamo adesso* facendo entrare nella musica il desiderio forte del cambiamento.

The Doors – When the music's over

Nelle esibizioni di Jim Morrison, Jimi Hendrix, Mick Jagger, Janis Japlin ... l'esibizione è sempre provocatoria: deve colpire lo spettatore "borghese" processarlo psicologicamente, denudarlo emotivamente:

«Quando canto in pubblico, è un atto drammatico, ma non è recitazione, come in teatro, è un atto sociale, azione reale. Un concerto dei Doors è una riunione pubblica da noi indetta per un tipo speciale di discussione drammatica e di divertimento drammatico. Trasformiamo i concerti in politica sessuale. Il sesso inizia con me, e poi si allarga a comprendere il cerchio magico di musicisti in scena. La musica che creiamo si riversa sul pubblico e all'interno di esso interagisce; il pubblico se ne torna a casa e interagisce con il resto della realtà, e io allora ricevo di nuovo tutto interagendo con *quella* realtà. Quando ci esibiamo, partecipiamo alla creazione di un mondo e celebriamo questa creazione insieme al pubblico»⁷⁹.

La teatralità delle rappresentazioni rock di Frank Zappa assumono il carattere di *collage* dadaista: tutto deve essere finalizzato a colpire.

I giovani degli anni sessanta iniziano a sperimentare nuovi modelli di comportamento e la musica vive sul doppio binario di una immaginazione che sogna un mondo migliore e della pratica quotidiana. La musica vuole raccontare la realtà giovanile e cerca di tradurre in musica i loro sogni. Sogni di trasgressione, sogni di libertà e di rabbia, squarci di vita che rompono le regole, è un *rock desiderante* che sceglie deliberatamente di essere "lontano" dall'ordinarietà⁸⁰.

Note conclusive

La musica ha sempre accompagnato l'esperienza dell'uomo, ma gli anni '60 rappresentano una svolta importante del modo di fruirne dei giovani. Si è d'accordo infatti su quanto affermato da Assante e Castaldo quando sostengono che in quegli anni, alla musica si delegava più di quanto normalmente si facesse nella percezione estetica praticata all'interno della tradizione occidentale e che da allora in poi la musica era diventata un elemento portante della vita quotidiana da consumare fino alle massime possibilità della vertigine, dei cerimoniali collettivi. I giovani cominciarono a investire affettivamente sulla musica, nuovi rituali vennero realizzati e che si sono protratti fino ai nostri giorni. Ancora oggi i giovani cercano forme di estasi e di abbandono di percezione estrema attraverso la musica.

Il rock bruciò alla velocità della luce insieme a tante vite di musicisti, il mercato discografico si appropriò dello spirito rivoluzionario e lo scenario cambiò radicalmente. La morte di molti eroi di quelle canzoni, l'esplosione della violenza sembra aver dichiarato una sconfitta, ma la musica continua a cantare e a sperare in mondi migliori.

I giovani dagli anni '60 hanno affidato alla musica il desiderio e il bisogno di *sostituire* i valori di *scambio*, con i valori della gratuità, della pace, della giustizia e della fratellanza, con quel mondo dei senti-

77. Citato in M. MAFFI, *La cultura underground. Rock, poesia, cinema, teatro*, Laterza, Bari 1980, p. 142.

78. *Ibid.*, p. 139.

79. *Ibid.*, p. 147.

80. Cfr. E. ASSANTE, G. CASTALDO, *Blues, Jazz, Rock, pop*, cit., pp. 390-403.

menti e delle emozioni che ricompongono l'unità soggettiva e l'identità personale.

Il rapporto con la musica è sempre stato una *costruzione culturale*, "moralizzare l'esperienza musicale" del '68 potrebbe significare, infatti, non accorgersi di come i giovani, attraverso anche le discutibili modalità, abbiano percorso un cammino di autosperimentazione del mondo, degli affetti, della corporeità e del desiderio di una sospensione del tempo del consumo e di ricerca di una modalità *diversa* di comunicare con l'*a/Altro*.

Una nuova sensibilità

La musica è uno strumento di indagine sullo stato di salute spirituale dell'uomo e quindi anche del suo rapporto con Dio⁸¹.

Sarà la musica, infatti, «miracolosa e trasparente arte che supera il sepolcro e la fine di questo mondo, *che riuscirà* a dare la prima disposizione dell'immagine divina, di nominare tutto diversamente il nome di Dio, quel nome insieme perduto e non mai trovato»⁸².

Nel 1962 inizia il Concilio Vaticano II, nel '65 iniziano le proteste studentesche, nel '66 il Vaticano abolisce l'*Indice* dei Libri proibiti, nel '67 le prime occupazioni universitarie. «Il 1968 rappresenterà simbolicamente un punto di svolta copernicano senza precedenti nella vita sociale italiana ed europea»⁸³.

Alcune riflessioni sull'immagine di Dio attraverso la musica:

1965 Guccini *Dio è morto*.

1966 Marcello Giombini *Messa beat*.

1968 Fabrizio de André *Spiritual* (1967) *Si chiamava Gesù*.

1968 New Trolls *Io sono Irish*.

81. F. PASQUALETTI, *Giovani e musica*, cit., p. 126.

82. *Ivi*.

83. *Ibid.*, p. 127.