

# NUOVE MUSICHE

2  
2017

P S A  
UNIVERSITY  
PRESS

Nuove Musiche. - Vol. 2 (2017)- . - Pisa : Pisa University Press, 2016- . - Semestrale.

780.5 (22.)

Musicologia - Periodici

CIP a cura del Sistema bibliotecario dell'Università di Pisa



Opera sottoposta a  
peer review secondo  
il protocollo UPI

Sono stati sottoposti a revisione i contributi alle pp. 11-24, 55-98, 111-155.

Nuove Musiche, rivista semestrale di musica contemporanea

Proprietà

**FONDAZIONE  
PROMETEO**

**Fondazione Prometeo**

Sede legale: Viale Vittoria, 3 - 43125 Parma  
Sede operativa: Via Paradigna, 38/A - 43122 Parma  
Tel. +39 0521 708899 - Fax +39 0521 708890  
info@fondazioneprometeo.org  
www.fondazioneprometeo.org

Coordinamento scientifico



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PALERMO

**Università degli Studi di Palermo**  
**Dipartimento di Scienze Umanistiche**  
**Laboratorio Musicale Universitario**  
Via Divisi, 81-83 - 90133 Palermo  
Tel. +39 091 23899561 / 562 / 567  
massimo.privitera@unipa.it  
www.unipa.it/dipartimenti

© Copyright 2017 by Pisa University Press srl  
Società con socio unico Università di Pisa  
Capitale Sociale € 20.000,00 i.v. - Partita IVA 02047370503  
Sede legale: Lungarno Pacinotti 43/44 - 56126 Pisa  
Tel. + 39 050 2212056 - Fax + 39 050 2212945  
press@unipi.it  
www.pisauniversitypress.it

ISSN 2531-7563

ISBN 978-88-6741-842-8

Iscrizione Tribunale di Pisa n. 1580/2016 R.N.C. - 9/16 del 25 ottobre 2016

layout grafico copertina: Luciana Convertini  
layout grafico interno: 360grafica.it  
impaginazione: 360grafica.it

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi - Centro Licenze e Autorizzazione per le Riproduzioni Editoriali - Corso di Porta Romana, 108 - 20122 Milano - Tel. (+39) 02 89280804 - E-mail: info@clearedi.org - Sito web: www.clearedi.org

**Direttore responsabile**

Martino Traversa

**Direttore scientifico**

Stefano Lombardi Vallauri

**Comitato scientifico**

Pierluigi Basso (Lyon)  
Paolo Emilio Carapezza (Palermo)  
Amalia Collisani (Palermo)  
Angela Ida De Benedictis (Basel)  
Giovanni Guanti (Roma)  
Pierre Michel (Strasbourg)  
Gian Paolo Minardi (Parma)  
Max Paddison (Durham)  
Massimo Privitera (Palermo)  
Curtis Roads (Santa Barbara)  
Makis Solomos (Paris)  
Daniela Tortora (Napoli)

**Comitato di redazione**

Direttore: Pietro Misuraca (Palermo)  
Elena Abbado (Firenze)  
Giacomo Albert (Torino)  
Marco Crescimanno (Palermo)  
Gabriele Garilli (Palermo)  
Marilena Laterza (Milano)  
Stefano Lombardi Vallauri (Milano)  
Gaetano Mercadante (Palermo)  
Pietro Misuraca (Palermo)  
Graziella Seminara (Catania)  
Marco Spagnolo (Palermo)  
Anna Tedesco (Palermo)  
Michele Valenti (Palermo)

**Segreteria di redazione**

Giulia Zaniboni – info@fondazioneprometeo.org

Abbonamento annuale: € 50,00 [estero € 60,00]

Singolo fascicolo: € 30,00 [estero € 40,00]

Abbonamento on-line: € 35,00

La richiesta va indirizzata alla segreteria della casa editrice Pisa University Press  
(Tel.: +39 050 2212056 – Indirizzo: Lungarno Pacinotti 43/44 - 56126 Pisa – email: press@unipi.it)

La direzione della rivista esaminerà per eventuali pubblicazioni gli elaborati ricevuti all'indirizzo email:  
nuovemusiche@fondazioneprometeo.org



---

## Indice

Editoriale <i>Stefano Lombardi Vallauri</i>	7
<b>Nuovo e clichés</b> <b><i>a cura di Stefano Lombardi Vallauri</i></b>	<b>9</b>
Introduzione <i>Stefano Lombardi Vallauri</i>	11
Questionario per i compositori <i>Helmut Lachenmann</i>	25
Questionnaire for composers <i>Roger Reynolds</i>	32
Quoi de neuf? <i>Marco Stroppa</i>	49
Dissuasori d'invenzione: i clichés musicali fra l'attrattore-tradizione e il vettore-creazione <i>Pierluigi Basso Fossali</i>	55
Il miracolo del nuovo e l'enigma del diverso, ovvero come evitare il successo artistico ed essere felici: Boris Groys e John Cage <i>Leonardo V. Distaso</i>	83

“Suona Mozart, va bene lo stesso”. Annotazioni in controcanto su tratti ricorrenti e clichés stilistici in musica <i>Rosario Mirigliano</i>	99
<b>Miscellanea</b>	<b>109</b>
Le farfalle di Inger Christensen, 1991, e di Francesco Pennisi, 2000: su fiori di parole, su fiori di colori; a Brajcino nell’aria meridiana, a Fleri prima dell’eclisse <i>Paolo Emilio Carapezza</i>	111
<i>Alio modo</i> : sulle trascrizioni bachiane di György Kurtág <i>Marilena Laterza</i>	135
<b>Attualità</b>	<b>157</b>
<i>Ars nova. Ventuno compositori italiani di oggi raccontano la musica</i> , a cura di Sara Zurletti. Invito alla lettura <i>Marco Spagnolo</i>	159
La partitura non è l’opera <i>Marco Angius</i>	167
“Come dovrebbe essere una rivista di musica contemporanea oggi”. Sondaggio n. 1: Opinioni e proposte dei compositori italiani <i>A cura di Elena Abbado</i>	173

---

# **Il miracolo del nuovo e l'enigma del diverso, ovvero come evitare il successo artistico ed essere felici: Boris Groys e John Cage**

LEONARDO V. DISTASO  
Università di Napoli Federico II  
*leonardo.distaso@unina.it*

## **Abstract**

The logic of inclusion and exclusion in the art system of objects and images which have been produced in the sphere of everyday life, is the basis of the logic of the “new”. The entry of these objects into museums, as well as the entry of some operations into the concert halls, is not a loss, but the possibility that the “new” is realized in a difference beyond the difference, examples of which are both in the sublimation of the banal (Cage) and in the museumization of the common object (Duchamp).

## **Keywords**

Museum · Ready-made · Reality · Autonomy · Sounds

## **1. Boris Groys**

1. Per una volta vorrei tradurre in ambito musicale e musicologico un recente ragionamento sul concetto di nuovo (e di novità) compiuto nell'ambito delle arti figurative. Questo perché: a) ritengo utile definire un campo che sia minimo comun denominatore tra diverse discipline separate da pregiudizi accademici e specialistici e troppo spesso malate di particolarismo; b) perché esiste un territorio comune alle teorie dell'arte e alla teoria della musica percorso da artisti che hanno effettivamente praticato le vie del *nuovo*; c) perché una riflessione estetico-filosofica

intorno al tema del nuovo in musica non prescinde da ciò che si considera nuovo (o si pensa di considerare tale) anche nelle altre attività più o meno artistiche. Il tutto certamente non ha nulla a che vedere con l'illusione di un *Gesamtkunstwerk*, non tanto in virtù della più o meno praticabilità di questo, ma perché la traduzione che cercherò di proporre non si basa sull'ideale di una pratica comune o di una canonizzazione di stilemi e di *clichés* adattabili nelle arti figurative così come in musica al livello di una presunta unità superiore, ma piuttosto su un complesso piano di analogie che compongono la rete della modernità entro le quali arte e musica sono in problematica compagnia con la politica, la moda, il cinema, la gastronomia, lo sport, la comunicazione, ecc. ecc.

2. Perciò vorrei soffermarmi su alcune recenti analisi compiute da un autore come Boris Groys intorno al tema del *nuovo* nell'ambito della teoria dell'arte contemporanea. Le riflessioni di Groys prendono in considerazione il *presunto carattere pluralistico* dell'arte contemporanea che egli riconduce a ciò che chiama il dogma della *differenziazione*: solo le opere che realizzano differenziazioni vengono a far parte della famiglia dell'arte, ossia solo le opere che contraddicono altre opere, che le negano, che ne rovesciano il carattere di già-noto e sfuggono alle canoniche generalizzazioni sono opere nuove e, per questo, rilevanti e moderne. Questo vorrebbe dire che l'insistenza nella ricerca del nuovo muove secondo la *logica della contraddizione* che agisce propriamente in termini di inclusione ed esclusione: include le esperienze che non erano considerate arte ed esclude tutto ciò che imita modelli preesistenti e che si presenta come non controverso, non provocatorio e non stimolante. Per tale motivo Groys giudica solo apparentemente pluralistico lo spazio dell'arte moderna: di fatto esso è «un campo rigidamente strutturato secondo la logica della contraddizione» [GROYS 2012, 8], insistentemente votato alla ricerca del nuovo. Poiché questa logica opera in termini di inclusione o esclusione, essa in realtà mette fuori gioco la pretesa di pluralità istituendo, piuttosto, un paradosso: poiché il dogma del pluralismo pretende di non avere una visione generale dell'arte, esso non va alla ricerca della rappresentazione di un ideale sovrasensibile

Il miracolo del nuovo e l'enigma del diverso, ovvero come evitare il successo artistico ed essere felici

da mostrare sensibilmente, ma si propone di fondare l'uguaglianza di tutte le immagini tra loro in vista del gioco di inclusione ed esclusione che dovrebbe separare il nuovo dal vecchio. Il carattere paradossale di questo comportamento dell'arte contemporanea sta nel fatto che per essere *nuova*, un'immagine deve essere *insincera* rispetto al gusto e al canone preesistente, ossia per non essere semplicemente una diversa imitazione di un modello essa deve pescare in un surplus di immagini che non corrispondono al gusto e ai canoni già specificati e, dunque, spingersi nello spazio eccedente delle immagini, oltre l'uguaglianza democratica e pluralistica delle stesse. Essa deve creare una nuova uguaglianza delle immagini oltre quella preesistente in modo tale che il pluralismo sia in grado di riconoscere il nuovo mantenendo variabile il limite tra inclusione ed esclusione. Il carattere paradossale, per Groys, sta nel fatto che questo «eccesso stabilizza e destabilizza al tempo stesso l'equilibrio democratico del gusto e del potere» [ivi, 9], ed è su questa base che Groys pensa che la ricerca dell'uguaglianza estetica delle immagini sia essa il vero motore che muove l'arte contemporanea rispetto alla pretesa di pluralismo.

Per essere nuova, quindi, un'immagine non deve essere sincera rispetto al gusto convenzionale e al suo equilibrio democratico e ciò induce a considerare come *riuscita* un'opera d'arte contemporanea solo se essa è *paradossale* e *auto-contraddittoria*, ovvero in grado di mantenere in equilibrio l'operazione di inclusione/esclusione alterando progressivamente i margini del sistema. Questo è quanto hanno fatto, per esempio, gli *oggetti-paradosso* (come i ready-made di Duchamp che sono e non sono opere d'arte) nel momento in cui essi sono stati l'incarnazione artistica dell'auto-contraddizione e, nello stesso tempo, sono stati interpretati semplicemente come esperienze artistiche d'avanguardia. Groys sottolinea a tale proposito che *anche l'interpretazione di questi oggetti-paradosso deve essere paradossale e auto-contraddittoria*, per cui un'operazione artistica realmente riuscita è quella che corregge senza eliminarlo il meccanismo di inclusione/esclusione mettendo in discussione l'equilibrio tra uguaglianza delle immagini e ricerca del non-ancora-

artistico. Ora, per poter leggere il ready-made come oggetto-paradosso auto-contraddittorio bisogna considerarlo non solo come l'operazione che ha fatto entrare nel mondo dell'arte l'oggetto comune in quanto merce, ma contemporaneamente anche come un oggetto comune diverso dalle altre merci. Poiché il mercato dell'arte è da tempo arbitro dell'inclusione o dell'esclusione delle immagini e degli oggetti nuovi o tradizionali, e poiché l'oggetto artistico ha da sempre la pretesa di prendere le distanze dal mondo degli oggetti comuni, l'oggetto-paradosso auto-contraddittorio (ossia interpretato in modo contraddittorio) deve essere insieme *critico* e *auto-critico*: esso è *merce critica* perché non è più un oggetto comune succube della mercificazione e del potere immanente del valore d'uso, ma è anche *merce auto-critica* perché è in grado di ridiscutere il potere del mercato dell'arte opponendosi al gusto dominante delle masse di pubblico così come al consolidato meccanismo di inclusione, pur inserendosi all'interno del paradigma dominante dell'arte moderna e contemporanea [ivi, 12-13].

3. A questo punto la domanda di Groys diventa: può l'opera critica e auto-critica, in quanto oggetto-paradosso, diventare opera d'arte politica? I termini di questa domanda rimandano alla questione dell'autonomia dell'arte rispetto alla realtà e alla società. In un saggio del 2004 dal titolo *La logica dell'uguaglianza estetica*, Groys si chiede se l'arte abbia o meno un suo territorio che valga la pena di essere difeso, ovvero: «l'arte possiede un qualche tipo di potere autonomo, oppure contribuisce solo a decorare i poteri esterni, che si tratti di poteri di oppressione oppure di liberazione?» [ivi, 17]. Il tema è legato al carattere (auto)critico dell'arte in quanto parlare di un suo potere autonomo equivale, per Groys, a conferirgli un carattere di *resistenza* rispetto ai poteri interni o esterni del sistema dell'arte che agiscono in termini di inclusione ed esclusione (e vedremo che questo problema ha diretto rapporto col tema del nuovo). Poiché i giudizi e le valutazioni compiute dal sistema dell'arte, pur utilizzando taluni criteri estetici, non si basano esclusivamente su di essi – nel complesso rapporto tra artista, curatore, critico e pubblico entrano fattori e convinzioni che possono non avere nulla a che fare con

Il miracolo del nuovo e l'enigma del diverso, ovvero come evitare il successo artistico ed essere felici

canoni e valori estetici – molti hanno ritenuto che questo dato di fatto costituisse una minaccia nei confronti dell'autonomia dell'arte. Ma non è così: proprio l'assenza (o la minima pertinenza) di qualsiasi giudizio di valore estetico ha abolito ogni gerarchia «stabilendo un regime di pari diritti estetici per tutte le opere» [ivi, 18]. Secondo questo criterio «il mondo dell'arte andrebbe visto come la fondamentale uguaglianza fra tutte le forme visive, gli oggetti e i media» [ibid.], per cui ogni giudizio di inclusione o esclusione atto a stabilire lo statuto del nuovo è stato vissuto come un'intrusione eteronoma rispetto alla sfera dell'autonomia dell'arte. L'arte *reagisce* con l'autonomia nel momento in cui la sente minacciata e insiste nella sua *resistenza* fino a quando non opera l'inclusione del nuovo. In altre parole, è proprio la pretesa di stabilire che cos'è nuovo, e cosa non lo è, che destabilizza il carattere autonomo dell'opera d'arte, il quale si basa sulla possibilità di *resistere* a ogni considerazione che metta in discussione l'uguaglianza di tutte le forme d'arte e sul *riconoscimento* del proprio potere di decidere dell'inclusione o dell'esclusione [ibid.]<sup>1</sup>. La novità di questa posizione sta nel fatto che, per Groys, mentre un artista dell'*ancien régime* crea un capolavoro, ossia un'immagine che deve restare per sempre nella sua originalità e unicità (*autonomia auratica*), un artista moderno e contemporaneo si dispone a produrre immagini nient'affatto esclusive, quanto capaci di funzionare come esempi della varietà potenziale delle immagini (Duchamp, ma anche Warhol), in *un'infinità orizzontale di immagini esteticamente identiche* [ivi, 21].

È su questo terreno che i media hanno mostrato di essere una «macchina di gran lunga più grande e potente per la produzione di immagini; molto più grande ed efficace del nostro sistema contemporaneo dell'arte» [ivi, 22]. Così come, verrebbe da aggiungere, la cosiddetta musica colta avrebbe perso la sua battaglia nei confronti della popular music non solo in termini di ascolto e diffusione, quanto in quelli di varietà di produzione potenzialmente

---

<sup>1</sup> Riguardo alla lotta per il riconoscimento non a caso qui Groys cita l'Alexander Kojève del corso 1937-1938 su Hegel [KOJÈVE 1996, 209-213].

infinita. Il punto di svolta della questione sembrerebbe essere il recupero di un'arte critica della realtà e insieme auto-critica del sistema dell'arte. Il che anticipa la considerazione che il *nuovo* non si dà nella ricerca del *diverso* o di un ulteriore che provenga da un miracoloso e indistinto ignoto, e neppure dalla mera negazione del noto e del già-saputo, ma dall'interno di una capacità produttiva dialettica (paradossale) tra l'arte che c'è già e la realtà vitale e sociale che sopravanza continuamente ciò che c'è già, contraddicendola sulla strada maestra dell'incoerenza rispetto al già-fatto.

Il luogo in cui Groys vede possibile un'arte critica nei confronti dell'infinita produzione di immagini, e auto-critica verso la tradizione e il vocabolario visivo del passato, è il museo. Groys non intende il museo quale mero raccoglitore di immagini e conservatore della tradizione visiva, quanto il luogo in cui si mette a confronto in modo critico la tradizione visiva del passato in vista dell'attuale autonomia dell'arte basata sull'uguaglianza estetica. Pensare di uscire dal museo, protestando contro di esso, in nome della vita reale e dell'affermazione del mercato globale mediatico, non combatte contro la canonizzazione del gusto del passato o vigente, ma ottiene piuttosto il risultato di stabilizzare e rafforzare il gusto dominante della moda, dei media e della pubblicità che sono i principali agenti che formano il gusto del pubblico, così come di parte del sistema dell'arte. In tal modo il vigente e il nuovo vengono valutati in base alla moda, compresa la moda della novità a tutti i costi. Da questa *impasse* si può uscire se pensiamo l'autonomia dell'arte basata su un'uguaglianza estetica che *resiste* all'infinità delle immagini presenti. Infatti, se il mercato dell'arte si riduce a essere quello mediatico non solo il presente e il già-noto sono valutati in base al gusto e alla moda vigenti, ma anche il nuovo – che in realtà è soltanto il diverso – vengono considerati alla luce di esigenze e di criteri prestabiliti e canonizzati. Si tratterebbe, in questo caso, della mera produzione di prodotti che rimpiazzano altri prodotti, in una più o meno costante e ripetuta sequenza di un presente che prende il posto di un altro presente, allo stesso modo di come funziona la macchina delle immagini dei media che perennemente bombarda con le stesse cose che ritornano nella veste di cose nuove [ivi, 25].

Il miracolo del nuovo e l'enigma del diverso, ovvero come evitare il successo artistico ed essere felici

Per Groys, dunque, solo il museo, in quanto depositario e rigeneratore della memoria storica, offre gli strumenti per mettere a confronto il passato con il presente e uscire dalla ripetizione dell'eterno presente dominato dai media. Ciò porta a ritenere che l'ingresso di Duchamp e di Warhol nel museo, lungi dall'essere una perdita o un addomesticamento, costituisce il punto di partenza per affermare l'uguaglianza estetica delle immagini prodotte *autonomamente* e *oltre* l'orizzonte della vita quotidiana, e la loro contestualizzazione storico-estetica capace di resistere e rilanciarsi oltrepassando il loro stesso segno:

I musei contemporanei non sono progettati solo per collezionare il passato ma anche per generare il presente attraverso il confronto tra vecchio e nuovo. Per nuovo si intende non solo qualcosa di diverso ma, piuttosto, il riaffermare l'uguaglianza estetica fondamentale di tutte le immagini in un dato contesto storico. I mass media rinnovano costantemente l'invito a mettere a confronto lo spettatore con l'arte autentica, vera, diversa, innovativa e provocatoria. Il sistema dell'arte, invece, mantiene la promessa di un'uguaglianza estetica che indebolisca queste rivendicazioni. Il museo è *in primis* un luogo dove vengono ricordati i progetti egualitari del passato e dove si può imparare a resistere alla dittatura del gusto contemporaneo [ivi, 27].

4. È del 2000 il saggio di Groys *Sul nuovo* [ivi, 29-50], coevo alla riflessione sulla fenomenologia dei media compiuta ne *Il sospetto* [GROYS 2010]. Groys reagisce nei confronti di coloro che hanno inteso liberarsi del museo per diventare popolari e vivi e per portare l'arte nella vita. Gli artisti che hanno celebrato la morte del museo per liberarsi dalla tradizione (vista come una gabbia) e pensare di inserire direttamente l'arte nella vita e nella realtà rovesciandola fino a considerare la stessa vita come arte, non hanno rinunciato alla volontà di essere collezionati, anzi: «questo perché l'unico modo per essere collezionato è superare i limiti del museo ed entrare nella vita reale, nel senso di realizzare qualcosa di diverso da ciò che è già stato collezionato», pena la caduta nel kitsch e nell'esclusione [Ib. 2012, 32]. Ma uscire dal museo e pretendere di entrare nella vita per poi essere collezionato non vuol dire, per Groys, fare qualcosa di *nuovo*, ma al massimo soltanto qualcosa di *diverso*. Di fronte a questo dato Groys conclude che, invece, il nuovo può essere riconosciuto solo

dall'occhio allenato del museo, il solo in grado di riconoscerlo nella sua realtà e vitalità. In altre parole, «è la logica interna del museo che colleziona se stesso che sfida l'artista a entrare nella realtà (nella vita) e a fare arte che sembra viva» [ivi, 30].

La tesi di Groys è giocata sul presupposto che la rinuncia alla musealizzazione non esclude la pretesa di essere collezionati e deriva dalla chiara distinzione tra nuovo e diverso. In sintesi la posizione di Groys è questa: poiché per conoscere la differenza aperta dai concetti di nuovo e diverso si deve già avere la capacità di riconoscere qualcosa nella differenza, la semplice diversità di un'opera rispetto alle opere musealizzate e collezionate non costituisce di per sé una novità proprio perché la differenza viene colta attraverso un riconoscimento che mette semplicemente fuori gioco la ripetizione (la stessa ripetizione delle differenze non fa che produrre opere d'arte diverse, ma non nuove). Quindi la differenza operata dal nuovo dovrebbe essere intesa come una *differenza oltre la differenza*, ossia il riconoscimento di un'opera nuova e viva come ciò che «somiglia, in qualche modo, a qualsiasi cosa sia comune, profana, o a qualsiasi altro prodotto ordinario della cultura popolare. Solo così l'opera d'arte nuova può funzionare come significante per il mondo esterno alle mura del museo» [ivi, 37]. Questa produzione di *un effetto di infinito oltre i limiti* può essere messa in scena solo all'interno del museo, mentre nella vita reale possiamo sperimentare solo il reale in quanto finito, il mondo reale quotidiano e finito degli oggetti, degli eventi e dei fatti. Ecco perché, per Groys, il museo è e rimane *una macchina che produce ed espone l'arte di oggi, ossia l'effetto di presenza* che esso è in grado di produrre vivifica la realtà esterna, per cui la vita appare davvero viva proprio dal punto di vista del museo (dall'interno dello sguardo che produce e conserva il museo) e perciò «solo nel museo si è in grado di produrre nuove differenze; differenze oltre le differenze che stanno emergendo qui e ora» [ibid.].

Poiché il museo d'arte contemporanea, a differenza del museo conservatore ed espositore della storia dell'arte, ha accompagnato la soppressione della differenza tra oggetto profano e opera d'arte, la

Il miracolo del nuovo e l'enigma del diverso, ovvero come evitare il successo artistico ed essere felici

percezione visiva e comprensiva che il museo istituisce rende possibile proprio la visibilità/produzione dell'oggetto artistico distinguendolo dall'oggetto profano, pur se esso appare come una cosa profana: «Nel museo, agli oggetti comuni viene promessa quella distinzione di cui non possono godere nella realtà, la differenza oltre la differenza» [ivi, 40]. Il museo contemporaneo è, dunque, il luogo in cui l'oggetto quotidiano, triviale e profano emerge dall'annegamento nella realtà per porsi sotto una nuova luce; in questo senso la novità è possibile proprio perché dal finito della realtà, il museo rende potenzialmente infinito l'oggetto comune ponendosi come il luogo elettivo del rapporto con la realtà stessa. Il rapporto privilegiato che il museo contemporaneo istituisce con la realtà finita ha, dunque, i caratteri della frattura nei confronti della banalità quotidiana, in nome dell'effetto infinito di straordinarietà e imprevedibilità di un oggetto ora in grado di produrre continue aperture simboliche, sperimentazioni, fluttuazioni dell'immaginazione, differenze oltre le differenze che non sono riconoscibili come ciò che incontriamo quotidianamente nella realtà. Di qui il ruolo privilegiato del museo contemporaneo come *spazio* in rapporto con la realtà finita (e non come conservatore del tempo, per cui l'innovazione artistica non è più pensata in termini di linearità temporale, quanto di relazione spaziale tra museo e realtà). Un rapporto che istituisce la differenza con la realtà e apre alle infinite possibilità della differenza oltre la differenza, assicurando all'arte la sua autonomia nell'uguaglianza estetica e consentendo al nuovo di emergere nello slittamento, potenzialmente infinito, dei confini tra oggetti collezionati e oggetti non collezionati.

Questa citazione di Groyes definisce chiaramente la sua posizione:

Se sposto un oggetto qualunque come un ready-made dall'esterno all'interno del museo, non cambio la sua forma ma la sua aspettativa di vita e gli attribuisco una determinata data storica. L'opera d'arte vive più a lungo nel museo e mantiene la sua forma originale più a lungo di quanto possa fare un oggetto qualsiasi nella "realtà". Questo perché le cose normali sembrano più "vive" e "reali" nel museo che nella realtà. Se vedo un oggetto nella realtà posso immediatamente predire la sua fine, come quando si rompe e viene gettato via. L'aspettativa di vita finita è, infatti, la definizione della vita comune. Di conseguenza se cambio l'aspettativa di vita di una cosa qualsiasi, cambio tutto senza, in un certo senso, aver cambiato nulla [ivi, 43].

Da quanto detto si comprende che il museo di cui parla Groys non è più quello della tradizione modernista che collezionava forme all'interno di un contesto stabile, quanto quello che fa continuamente i conti con un contesto instabile e in movimento (anche il museo è uno spazio temporale) per cui esso diventa lo spazio atto a creare un contesto specifico «che può far sembrare una forma o una cosa qualcos'altro, qualcosa di nuovo e interessante, anche se questa forma è già nelle collezioni» [ivi, 47]. In altre parole, la cosa appare dall'interno di un rapporto instabile e contrastante tra forma e background in modo che essa può risultare nuova in quanto esibizione della differenza (di contesti) oltre la differenza (con la realtà). In questa prospettiva aperta da Groys il museo contemporaneo risulta di volta in volta in grado di produrre una nuova differenza tra cose collezionate e cose non collezionate: la novità sta nella differenza e non per forza negli oggetti perché *questa differenza non rappresenta nessuna differenza visibile già esistente*. In effetti la scelta degli oggetti da musealizzare appare infondata, inspiegabile e illegittima di per sé, poiché il compito che si assume il museo è piuttosto quello di far slittare «l'attenzione dello spettatore dalla forma visiva delle cose al loro supporto materiale interno, nascosto e alla loro aspettativa di vita. Il nuovo qui non funziona come rap-presentazione dell'altro, né come passo successivo verso la chiarificazione dell'oscuro, quanto piuttosto come promemoria del fatto che ciò che è oscuro resta oscuro, che la differenza tra reale e simulato resta ambigua, che la longevità delle cose è sempre a rischio, che il dubbio eterno sulla natura interiore delle cose è insormontabile» [ivi, 49-50]. Insomma, il museo contemporaneo dà la possibilità di introdurre il sublime nel banale, restando lo spazio privilegiato per la visione del nuovo.

## 2. John Cage

Un artista che considero un paradigma dell'azione di operare *differenze oltre le differenze* è John Cage. Le operazioni di Cage sono esempi di slittamento dei confini tra arte e vita, oggetto artistico e oggetto profano

Il miracolo del nuovo e l'enigma del diverso, ovvero come evitare il successo artistico ed essere felici

mantenendo viva la realtà artistica prodotta, esperita sia nel luogo performativo, sia nella dimensione di documento che ne costituisce, in qualche modo, il pendant della musealizzazione. Le operazioni di Cage sono esemplari di ciò che si può intendere per introduzione del sublime nel banale e ricerca del nuovo senza intenzione. Per mostrarlo non ricostruirò le vicende artistiche di Cage – sarebbe lungo, ripetitivo e pedissequo – ma ne elencherò i motivi in forma sintetica proprio come fosse una presentazione di oggetti da mettere in mostra attraverso un'esposizione *random*, in riferimento a quanto detto sopra su Groyz.

i) La tesi che il *silenzio* e il *rumore* siano parti del materiale musicale e non l'altro del suono; l'allargamento del materiale musicale fino a comprendere il silenzio e il rumore toglie al suono i suoi privilegi allargando il campo musicale fino a escludere ogni asservimento a esso; nel lavorare sull'improvvisazione rispetto alla forma, al materiale e al metodo il punto di arrivo costituito dall'introduzione del silenzio e del rumore porta alla dissoluzione della struttura [CAGE 1999, 27-28].

ii) «Ora, quel che ho voluto realizzare è proprio il contrario: non la ripetizione di una situazione alla quale *siamo abituati* e che può benissimo rimanere ciò ch'essa è senza che ci si senta obbligati a intervenire, ma una *situazione interamente nuova*, nella quale non importa quale suono o rumore possa andare con qualsiasi altro» [ivi, 71].

iii) Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*, IV, 295: «Amo le abitudini brevi, e le considero l'inestimabile mezzo per imparare a conoscere *molte* cose e situazioni e per calare giù fino in fondo alle loro dolcezze e amarezze; la mia natura è interamente predisposta ad abitudini brevi, anche nelle esigenze della sua salute corporale [...]. Ho sempre la convinzione che *una determinata cosa* m'appagherà durevolmente [...] e che io sia da invidiare per averla trovata e conosciuta: ed ecco che essa mi nutre a mezzogiorno e a sera [...]. Viene un giorno che essa ha fatto il suo tempo: la buona cosa si accomiata da me, non come qualcosa che a questo punto mi ispira disgusto, ma con dolcezza, sazia di me, come io sono sazio di lei, e come se dovessimo essere l'un l'altro riconoscenti e *così* ci porgessimo la mano per congedarci. E già il nuovo aspetta alla porta

e così pure la mia fede – questa indistruttibile follia e saggezza! – che questa cosa nuova sarà quella giusta, la giusta definitiva. [...] Senz’altro, la cosa più insopportabile, quel che è veramente da temersi, sarebbe per me una vita assolutamente priva di abitudini, una vita che continuamente esige l’improvvisazione» [NIETZSCHE 1997, 212-213].

iv) Un altro elemento nuovo è l’introduzione del caso quale elemento che non entra in rapporto né con la ripetizione né con la variazione, rifiutando ogni messa in relazione; questo mette in radicale discussione il concetto di organizzazione. Quando si ascoltano suoni organizzati non si ascoltano suoni, ma solo l’organizzazione, invece si può e si deve ascoltare i suoni così come sono, nella non-organizzazione [CAGE 1999, 34 e 220].

v) «Qualsiasi suono di qualsiasi altezza e qualità (noto o ignoto, definito o indefinito) e qualunque contesto dei detti suoni, semplici o multipli, sono naturali e concepibili all’interno di una struttura ritmica che preveda anche il silenzio» [I.D. 1949, 81].

vi) Nella collaborazione con Merce Cunningham, ossia nella ricerca di una teatralizzazione della musica su nastro, e nelle esperienze al Black Mountain College (1952), Cage ha cercato di evitare la fusione fra i suoni in modo da non avere a che fare con oggetti spaziali temporalmente finiti, quanto con esperienze percettive e acustiche di *compenetrazione senza ostruzione*, ossia compenetrazioni complesse in cui non è stabilita alcuna relazione: *nothing-in-between*, in cui ogni cosa è al centro e si muove in tutte le direzioni penetrando ed essendo penetrato [I.D. 1999, 42 e 86].

vii) Abbandono del concetto di musica per considerare musica ciò che comprende senza ostruzione sia il silenzio che il rumore: l’affermazione che “la musica è la vita stessa”, vuol dire che dobbiamo abbandonare ciò che chiamiamo “musica” per far diventare musica ciò che consideriamo non-musica; un altro modo di considerare questa novità è la parola d’ordine di Cage di ritornare alla realtà, ossia di vedere una costellazione là dove non c’è ancora una costellazione o un oggetto: «Posso benissimo vedere come un gruppo di cose differenti e distinte configurino, sotto un’altra prospettiva, un oggetto unico. Ciò che fa della costellazione un oggetto è la relazione

Il miracolo del nuovo e l'enigma del diverso, ovvero come evitare il successo artistico ed essere felici

che io stabilisco fra le sue componenti. Ma mi è anche concesso di non stabilire questa relazione, di pensare le stelle come separate e tuttavia vicine, quasi riunite in un'unica costellazione. Allora ho, semplicemente, un gruppo di stelle» [ivi, 73] (*Atlas Eclipticalis*, 1962).

viii) Nell'*opera indeterminata* chi ascolta decide in che modo avere a che fare con l'oggetto o il documento musicale: lo si ascolta ed esso diventa un oggetto, lo si riascolta e l'oggetto appare di nuovo nella ripetizione documentata e aperta alla rideterminazione; Duchamp «ha detto che bisogna sforzarsi di raggiungere l'impossibilità di ricordarsi, anche quando l'esperienza va da un oggetto al suo doppio. Nella civiltà attuale, in cui tutto è standardizzato, in cui tutto si ripete, la questione fondamentale è di dimenticare di un oggetto la sua duplicazione. Se non avessimo questo potere dell'oblio, se l'arte d'oggi non ci aiutasse a dimenticare, affogheremmo, saremmo sommersi da queste valanghe di oggetti rigorosamente identici. [...] Ogni ripetizione deve provocare un'esperienza del tutto nuova» [ivi, 74]. Contro la ripetizione del sempre-guale che ci propone la realtà profana, l'arte fa emergere, attraverso l'orecchio dell'ascoltatore, il differente oltre la differenza tra arte e vita; ciò permette la composizione libera dai gusti e dai ricordi personali, dalla letteratura e dalla tradizione (*Music of Changes*, 1951; *Imaginary Landscape no. IV*, 1951) [Ibid. 1952, 74].

ix) Entrare nella sfera del *senza scopo*, dell'assenza di volontà: produrre un'opera-processo che nel suo farsi opera-documento è talmente fragile che si oltrepassa nella sua fragilità (*Imaginary Landscape no. IV*, 1951; *Fontana Mix*, 1958).

x) L'esperienza nella camera anecoica di Harvard: nel cercare di localizzare il silenzio Cage si accorge che esso è impossibile perché si sente il sistema nervoso in funzionamento e il sangue che circola; comporre e non comporre in analogia con il lavoro silenzioso e nascosto di Duchamp per il *Grande Vetro* (*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923): collezionare oggetti, restituirli allo sguardo come oggetti collezionati; ma l'oggetto che si presenta come nuovo attraverso l'esperienza del silenzio è il rumore che entra a far parte definitivamente

del materiale musicale: la molteplicità di tutti i rumori esistenti o che accadono (New Dada) [Ib. 1999, 119].

xi) «La musica è soltanto suoni? E in questo caso che cosa comunica? Un camion che passa è musica? Se posso vederlo, sono anche tenuto a sentirlo? Se non lo sento, comunica ugualmente? Se mentre lo vedo non lo sento, però sento qualcos'altro, mettiamo un frullino, perché sono dentro e sto guardando fuori, chi è che comunica, il camion o il frullino? [...] La gente all'interno della scuola di musica è musicale e quella fuori non lo è? [...] I suoni sono solo suoni o sono invece Beethoven?» [Ib. 1958, 54-55]. A ciò si aggiunge *la fine dell'idea di autorialità* nei termini di fine dell'intenzionalità dell'autore e fine dell'espressività: il suono e basta! La necessità di liberarsi dal concetto di "artistico" e di "opera d'arte", liberarsi dal gusto personale: «La 'musica' è un risultato che esiste semplicemente nei suoni che udiamo, libera da impulsi frutto dell'espressione dell'io o della personalità» [Ib. 1959a, 86].

xii) L'interprete diventa compositore, il pubblico interprete, il compositore diventa ascoltatore: tutti siamo nei suoni e il compositore ascolta e distingue, poi documenta (*Variations IV*, 1963): la sua documentazione su disco non è che una variazione di un'esecuzione il cui soggetto è lo spazio in cui hanno luogo i suoni, ma proprio tali condizioni sono impossibili da riprodurre esaustivamente e correttamente per cui l'operazione infinitizza se stessa fermandosi allo stadio di opera-processo e non di opera-oggetto.

xiii) Differenza oltre la differenza; così dice Cage: «Quel che mi auguro è la possibilità di vedere accadere qualsiasi cosa. Non importa cosa, vale a dire tutto, e non una cosa o l'altra in particolare. Il problema è: qualcosa sorge» [Ib. 1999, 155]. Ciò che sorge non è un'opera-oggetto, né un meccanismo della comunicazione, ma lo stare in un processo che muta mentre si è dentro il processo, il quale non ha un senso/direzione in quanto emerge insieme ai suoni che sono lì nello spazio: il compositore li ascolta nell'assenza assoluta di interesse nei confronti dell'espressione di sé; Thoreau più Duchamp: l'opera migliora a mano a mano che l'autore scompare: «Sono al ristorante: ho il privilegio di scegliere il pollo invece della carne di manzo. Quel che forse non ho abbastanza sottolineato,

Il miracolo del nuovo e l'enigma del diverso, ovvero come evitare il successo artistico ed essere felici

quando ho fatto questo paragone al Musée d'Art Moderne, è che non farò mai, per nessuna ragione uso dell'ego per obbligare altri a scegliere il pollo!» [ivi, 260] (4'33", 1952, a partire da *Vexations*, Erik Satie, 1893).

xiv) Musica come insieme-lavoro e insieme-gioco degli elementi della natura: la musica è *ecologia* in quanto fa entrare la natura nella costruzione e nel concetto di musica fino a farne qualcos'altro; lo fa perché sappiamo cos'è la musica come ciò con cui fare un confronto.

xv) «Avendo realizzato le tele vuote (*Una tela non è mai vuota*), Rauschenberg è diventato il dispensatore di regali. I doni, inattesi e non necessari, sono un modo di dire "sì" a come vanno le cose, una festa. I suoi regali non sono colti in terre remote ma sono cose che già abbiamo [...] e così ci siamo convertiti alla gioia dei nostri averi. Convertiti da cosa? Dal volere quello che non abbiamo, l'arte come lotta dolorosa [...] Quindi la mente di Rauschenberg è vuota quanto sono vuote le tele bianche? Significa che tutto quanto ci entra trova posto? (Naturalmente nel divario tra arte e vita.) [...] Dev'essere così, perché soltanto in una mente (del ventesimo secolo) che avesse spazio poteva entrare e uscire Dante (del tredicesimo-quattordicesimo)» [Id. 1961, 133, 134, 138].

xvi) «HAMM: Visto che si gioca così... giochiamola così... e non parliamone più... non parliamo più. Vecchio straccio! Tu... resterai con me» [BECKETT 1994, 131].

«Io sono qui, e non c'è niente da dire. Se tra voi c'è chi desidera andare da qualche altra parte, che se ne vada quando vuole» [CAGE 1959b, 141].

«Comunque, basta con la scena musicale contemporanea. È ben nota. Più importante è invece decidere quali sono i problemi dei funghi contemporanei» [Id. 1954, 323].

## Riferimenti bibliografici

BECKETT, Samuel [1994], *Finale di partita* (1956), in Id., *Teatro completo*, ed. Paolo Bertinetti, trad. Carlo Fruttero, Einaudi-Gallimard, Torino, 85-131.

CAGE, John [1949], *Precursori della musica moderna* (1949), in Id. 2010, 78-84.

CAGE, John [1952], *Composizione. Per descrivere il processo compositivo usato in Music of Changes e Imaginary Landscape no. IV*, in Id. 2010, 71-74.

Leonardo V. Distaso

- CAGE, John [1954], *Vademecum per i musicofili*, in Id. 2010, 322-325.
- CAGE, John [1958], *Comunicazione*, in Id. 2010, 54-70.
- CAGE, John [1959a], *Storia della musica sperimentale negli Stati Uniti*, in Id. 2010, 85-96.
- CAGE, John [1959b], *Conferenza sul niente*, in Id. 2010, 141-161.
- CAGE, John [1961], *Su Robert Rauschenberg, artista, e sulla sua opera*, in Id. 2010, 127-140.
- CAGE, John [1999], *Per gli uccelli. Conversazioni con Daniel Charles (1977)*, trad. Davide Bertotti, Testo & Immagine, Torino.
- CAGE, John [2010], *Silenzio (1961)*, trad. Giancarlo Carlotti, ShaKe, Milano.
- GROYS, Boris [2010], *Il sospetto (2000)*, trad. Corrado Badocco, Bompiani, Milano.
- GROYS, Boris [2012], *Art Power (2008)*, trad. Anna Simone, Postmedia, Milano.
- KOJÈVE, Alexander [1996], *Introduzione alla lettura di Hegel (1947)*, ed. Gian Franco Frigo, Adelphi, Milano.
- NIETZSCHE, Friedrich [1997], *La gaia scienza e Idilli di Messina*, eds. Giorgio Colli – Mazzino Montinari, trad. Ferruccio Masini, Adelphi, Milano.

Finito di stampare nel mese di luglio 2017  
da Tipografia Monteserra S.n.c. - Vicopisano (PI)  
per conto di Pisa University Press