

TRANSGRESSING THE BOUND DIARIES

Nel 2003 ero a conoscenza del *Sokal Affair*.

Da appassionato delle imprese di Luther Blissett, questo mi appariva come il passo successivo, tradotto in ambito istituzionale. Con gravide conseguenze anche nell'ambiente universitario che frequentavo.

Per la mia tesi di laurea ho cercato di sovrapporre alcune idee, in parte rielaborate, dell'antropologia visuale, della net art e musica radicale. Non sapevo ancora esistesse una cosa come la *theory-fiction*, e non sono sicuro di poter attribuire quell'etichetta a questo lavoro.

È stato il mio primo atto (hack) teorico ambizioso (ambiguo). Combinando molti appunti e citazioni con brevi testi, fonti falsate, consigli dello stesso Blissett (Piermario Ciani) e una lunga intervista costruita senza domande, ho sperimentato un dispositivo di scrittura multifocale/vocale che è involuto, autocosciente e (ovviamente) autoironico.

arte partecipante

topologia e antropologia dello spaziotempo condiviso



indice

> introduzione		-p.1
> parte prima	<i>:panoramica sull'altrove</i>	-p.3
> parte seconda	<i>:la scrittura antropologica</i>	-p.9
> parte terza	<i>:la lettura topologica</i>	-p.19
> parte quarta	<i>:arte e topologia</i>	-p.27
> parte quinta	<i>:arte e tecnologia</i>	-p.39
> parte sesta	<i>:intervista autocomposta</i>	-p.50
	<i>:autocomposizione A</i>	-p.55
	<i>:autocomposizione B</i>	-p.62
> fonti		-p.75

introduzione

L'arte partecipante è un'ipotesi interpretativa di alcune pratiche artistiche indipendenti fra loro e rispetto ad uno scenario istituzionale. In questo lavoro tale ipotesi viene sviluppata e confrontata con risorse diverse, cercando un approccio meno immediato e diretto che possa offrire punti di forza all'argomento. Ciò che qui interessa non è tanto l'aspetto multidisciplinare, quanto la ricorrenza di determinate figure retoriche e concettuali che tratteggiano la fisionomia e suggeriscono il funzionamento dell'arte partecipante. I concetti introdotti sono utilizzati soprattutto in senso operativo, per trovare un'applicazione (non immediata) nei contesti presentati, senza per questo essere ridotti a meri strumenti. Questo, se da un lato non permette di approfondire i singoli concetti (cosa che richiederebbe ben più spazio di quello qui coperto), è altresì indicabile come la soluzione adatta per contenere al minimo un insieme di situazioni e processi difficilmente sezionabili.

In sostanza, dunque, la descrizione necessariamente incompleta di un fenomeno come l'arte partecipante deve rimediare alla propria insufficienza attraverso un percorso che porti, più che ad un'immagine complessiva finale, ad una sovrimpressione di immagini diverse ma coerenti tra loro, nella definizione evidente di qualcosa che sta oltre un contesto singolo. Naturalmente, ciò non deve produrre l'evanescenza del metodo o un mancato aggancio all'argomento: le figure retoriche della comprensione, i punti fermi nella variabilità dei contenuti del testo, esplicitano sia il metodo di lavoro seguito sia la lettura in profondità dell'analisi.

Nelle prime cinque parti del testo vengono così attraversate diverse aree di significato da cui alcuni concetti chiave dell'arte partecipante traggono origine o in cui possono essere tradotti. Ad iniziare è una riflessione su quali siano i rapporti tra arte e antropologia, tenuto conto delle reciproche aperture tra due mondi non più separabili (>[parte prima](#)). Molta importanza viene assegnata all'atto stesso dello scrivere, cosa che porta ad un confronto con alcune esperienze dell'antropologia radicale (>[parte seconda](#)). Una volta mostrata la necessità di non trascurare gli effetti della retorica testuale, viene individuata un'interpretazione 'topologica' (>[parte terza](#)) della partecipazione, la quale indica anche un modo per recuperare l'idea di utopia in senso praticabile e attuale.

Alcune figure dell'arte partecipante vengono quindi isolate (>parte quarta), cercando di caratterizzarle sui piani precedentemente introdotti, limitando lo sguardo agli aspetti dell'intersoggettività. Un'analisi dei rapporti tra arte e tecnica (>parte quinta) completa il nesso supposto tra interazione di tipo tecnico e di tipo umano, ossia la partecipazione in senso esteso. Successivamente il testo assume due voci: dopo la riflessione sulla scrittura antropologica, viene predisposta un'intervista (>parte sesta) tale che nella forma e nei contenuti possa assumersi il ruolo conclusivo della ricerca.

Il dialogo (privo di domande) con il musicista radicale Stefano Giust è un'occasione per rielaborare e incrociare le idee sull'arte partecipante presentate, a dimostrazione di come l'incompletezza e l'apertura del senso implicate possano fornire un metodo di ricerca pertinente e adeguato*.

Desidero ringraziare Roberta Altin e Alessandro Del Puppo per i loro consigli, Piermario Ciani per la mole di materiali fornitimi e, particolarmente, Stefano Giust per il tempo dedicatomi - al quale (reciprocamente) dedico questo lavoro.

Ivan Dal Cin, 2003

* <<E' questa la difficile condizione degli esperimenti più radicali e moderni in etnografia, che si allontanano dalle convenzioni del realismo per intraprendere elaborate sperimentazioni con la forma, attenti alla reciprocità delle prospettive, del contesto dialogico del lavoro sul campo e perfino dell'inserimento di più voci autoriali nel testo convenzionalmente controllato da un singolo autore. (...) Invece di tentare una rappresentazione, propria del realismo, del sistema dei grandi eventi dandone un resoconto ordinato, il saggio moderno permette, anzi legittima la frammentazione, le asperità, la ricerca consapevole di effetti che turbino il lettore. (...) E' dunque un atteggiamento consapevole particolarmente adatto alle più radicali sperimentazioni etnografiche, che vogliono cambiare con gli interessi convenzionali dell'etnografia anche la percezione dei lettori. Sono sperimentazioni che mostrano una nuova sensibilità verso il carattere dialogico e di reciprocità che ogni progetto etnografico comporta.>> [G.E.Marcus in Clifford-Marcus: 2001, p.260-261]

parte prima: panoramica sull'altrove

In alcuni suoi paragrafi sull'arte concettuale (1) Joseph Kosuth introduce la figura dell'artista-come-antropologo, a significare la necessità per l'arte contemporanea di una mobilità interna alla cultura. L'orizzonte di quest'arte *antropologizzata* appare distinto da quello evocato, ad esempio, da Joseph Beuys, che invece predispone un'arte *antropologica* (2). La differenza starebbe nel considerare, da una parte, la fenomenologia artistica in quanto progressiva autocoscienza e chiarimento all'interno della sociocultura, dall'altra in quanto allargamento (paragonabile a quello invocato dal concetto antropologico di cultura) del concetto di arte e artista ad includere la totalità sociale, per autodeterminazione. Questa opposizione apparente, che richiama alla mente (se non altro, osservando le concrete operazioni artistiche dei due autori) quella lungamente protrattasi nel tempo tra cultura e natura (3), altro non è se non una simmetria rovesciata, un falso conflitto. Se il primo teorizzava l'artista-come-antropologo, l'altro si presentava fisicamente in quanto antropologo-come-artista (4), iniziandosi coscientemente alla sua stessa ritualità. Le due figure tematizzano di fatto la medesima vocazione transdisciplinare e ricercano le nuove forme di 'energia' alternativa sul piano della natura/cultura umana (energia=movimento?). Confondere intenzionalmente i due ruoli sembra allora essere, più che una soluzione, un approccio metodologico pertinente e prossimo ad una situazione in cui arte ed antropologia convergono parallelamente.

Nei paragrafi kosuthiani vi è ancora una visione territoriale delle discipline: l'arte starebbe tutta dentro la cultura di appartenenza (occidentale) e per converso l'antropologia si rivolgerebbe solamente a culture esterne o estranee. La venerata mobilità culturale dell'antropologo viene assunta dall'artista interiorizzandola nella propria cultura, laddove il primo è per definizione destinato a mancare di un rapporto profondo. Il modello risultante sarebbe dunque quello di un operatore mobile *interculturale* (l'antropologo) + un operatore mobile *intraculturale* (l'artista). Per l'artista la preoccupazione maggiore consisterebbe nel raggiungere 'credibilità' presso la *propria* cultura, ossia il corrispettivo della capacità di traduzione interculturale posseduta dall'antropologo. La proposta di Kosuth esprime la paradossale *volontà di presenza* della neoavanguardia nel profondo dei processi culturali e sociali. Il paradosso consiste nel lavoro di tagli (5) e cucito da operarsi sulle e dalle avanguardie che, da pensiero-azione rivoluzionario, oppositivo, nichilista o

reazionario, possano ricucirsi al tessuto più ampio della cultura presente come momento riflessivo, in una sorta di rivoluzione permanentemente integrata. Con il rischio reale e non trascurabile dell'autoreferenza come unico orizzonte per l'arte, a lungo andare perfettamente circoscrivibile, contenibile e addomesticabile (6). Quest'armistizio è dunque tutto interno alla cultura (all'arte) occidentale: limite del modello kosuthiano è certamente l'aver mantenuto la rigidità schematica della separazione culturale (il 'dentro' e il 'fuori') e il pretendere che la ricerca in antropologia rimanesse confinata altrove, lontana da quei mutamenti antropologici avvenenti in casa propria.

L'attuale condizione di deterritorializzazione rende poco pertinente ogni discorso polarizzante, sciogliendo le antitesi in un 'non-luogo' del molteplice (7).

La sovrimpressionazione tra arte e antropologia ha recentemente invertito con disinvoltura lo schema precedente: le istituzioni artistiche occidentali problematizzano il rapporto con le arti altre (8), viceversa l'antropologia della comunicazione visuale si confronta con i panorami mutanti delle metropoli (anche) occidentali (9). Né si può tacere della fecondità di un approccio auto-rappresentante, che ha liberato chiunque dalla necessità teorica e morale di farsi rappresentare da altri (10).

L'*arte partecipante* (11) è un'arte che ha incorporato la procedura (il procedere) nomade, che si espone al non-luogo della comunicazione, che si rende autonoma rispetto alle direttive del traffico artistico. Essa genera un insieme di risultati formali eterogenei, possibili grazie all'esistenza di network variamente estendibili, non statici. I rapporti interni consistono nell'incontro e nello scambio, nell'elaborazione comune e nella interferenza riecheggiando il modello kosuthiano della mobilità artistica, ma trasposto e proiettato nello spazio delocalizzato. La mobilità interna ed esterna vengono confuse nel nomadismo culturale che traccia i percorsi sul non-territorio, privo di confini fissi e mappe attendibili. Questa operatività non ideologica poco si presta alle descrizioni 'oggettive': gli strumenti di una antropologia radicale sono più che mai attivabili in questo tipo di spazio-tempo condiviso, per il loro carattere sperimentale e mobile.

Il panorama introdotto è l'iniziale premessa da cui avanzare (o retrocedere) per successive deviazioni nella prassi diretta della mobilità, oltre le nette distinzioni disciplinari. In questo lavoro, i movimenti doppi, incrociati, paralleli, orizzontali di arti e antropologie potranno rimanere tracciati sulla carta in quanto proiezioni, ma non nella sostanza.

La stessa retorica del movimento andrebbe infine abbandonata, contraddetta.

note e citazioni

(1) <<L'arte del nostro tempo è un'implicita espansione in un altro mondo che consiste in una realtà sociale, nel senso che è un sistema credibile. (...) La nostra "mancanza di ingenuità" significa che siamo consapevoli di come la nostra attività costituisca una base per l'autochiarimento e l'autoriflessione piuttosto che per un tentativo scientifico di presentare l'oggettività (...). L'implicazione di un'"arte antropologizzata" è che l'arte deve interiorizzare e usare la propria consapevolezza sociale.>> [Kosuth: 2000, p.77] <<La natura stessa dell'antropologia rende l'antropologizzazione della propria società difficile, e probabilmente impossibile in riferimento al compito che propongo. Il ruolo che suggerisco per l'arte è basato, in questo contesto, sulla differenza tra i fondamenti stessi delle due attività - su ciò che esse significano in quanto attività umane. La penetrazione delle attività "di tipo artistico" nella società umana (...) ci obbliga a considerare da vicino la natura dell'arte.>> [Kosuth: 2000, p.80-81] <<L'attività artistica consiste di facilità di movimento culturale. Quando si parla dell'artista come antropologo, si intende acquisire il genere di strumenti che l'antropologo ha acquisito al fine di guadagnare facilità di movimento in un'altra cultura. L'artista, però, prova a ottenere questa facilità nella propria cultura. Per l'artista (...) è un processo dialettico che (...) consiste nel suo tentativo di influenzare la cultura, perché allo stesso tempo apprende (e chiede accettazione) da quella stessa cultura che lo sta influenzando. Il successo dell'artista viene compreso in rapporto alla sua prassi. Arte *significa* prassi; qualsiasi attività artistica, compresa quella dell' "arte teoretica", è quindi un'attività prassiologica. Il motivo per il quale non vengono tradizionalmente considerati artisti lo storico dell'arte o il critico è che, a causa del modernismo (scientismo), il critico e lo storico dell'arte hanno mantenuto una posizione esterna alla prassi (...). Ma, così facendo, hanno trasformato la cultura in natura. Questa è la ragione per cui gli artisti si sono sempre sentiti alienati rispetto agli storici dell'arte e ai critici. Gli antropologi, invece, hanno continuamente cercato di discutere le altre culture (...) e di tradurre quella conoscenza in forme sensibili comprensibili alla cultura nella quale sono collocati (il problema "etico"). Come abbiamo detto però, l'antropologo ha avuto comunque il problema di essere al di fuori della cultura che prende in esame. Ora, quanto può risultare interessante nei riguardi dell'artista-come-antropologo è che l'attività dell'artista non è *fuori*, è bensì un rilievo inerente a un'attività culturale interiorizzante nella *propria* società. L'artista-come-antropologo può essere in grado di realizzare ciò in cui l'antropologo ha sempre fallito. Una "descrizione" non statica dell'infrastruttura operativa dell'arte (e dunque della cultura) costituisce l'aspirazione di un'arte antropologizzata. La speranza per questa comprensione della condizione umana non si fonda sulla ricerca di una "verità" scientifico-religiosa ma piuttosto sulla possibilità di impiegare lo stato della nostra interazione costituita.>> [Kosuth: 2000, p.81-82]

(2) <<Per Joseph Beuys è la stessa vicenda dell'arte moderna che conduce inevitabilmente all' *arte antropologica*, che realizza <<l'opera d'arte sociale e la società come l'opera d'arte per

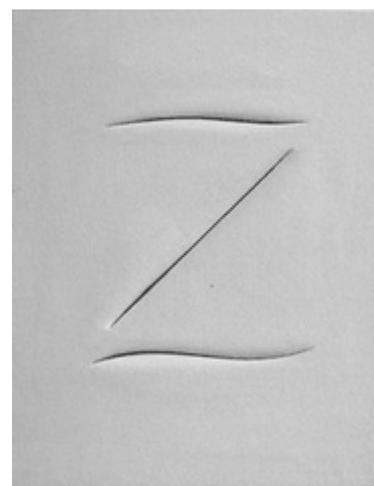
eccellenza, superiore alle singole opere d'arte. Si potrebbe anche chiamarla *l'opera d'arte totale*. Che è fattibile solo con la partecipazione di tutti.>> [T.Santi in AA.VV., *Fatticità...*, p.77]

(3) <<Quando pensiamo a Joseph Beuys non è possibile non recuperare la parola "religione". Proveniente dal "religare" latino - che significava legare di nuovo due cose, o riprendere la nostra identità della natura in quanto processo - poi divenne "relegere", che significa leggere e rileggere, di continuo. Il primo significato indicava, in un certo senso, una rottura totale a favore di un ritorno alla natura, il secondo rinforza il senso di "cultura". (...) E' l'energia che governa il mondo. Al contrario di Marcel Duchamp, che lavorava sempre attraverso i ready made, sovvertendo la cultura attraverso l'intensificazione del potere della cultura, Joseph Beuys si immerse profondamente nella natura - nella più nuda e cruda verità possibile - nella natura delle realtà del quotidiano dell'uomo. Quella "energia" - meglio idea, meglio azione - è l'essenza fondamentale dell'arte per Beuys. Vale a dire: il riscatto di un elemento radicale della natura che rivela un sovvertimento delle strade della cultura. In tal senso Beuys era religioso. In lui sono sempre presenti il "religare" e il "relegere".>> [Emanuel Dima De Melo Pimenta in *RISK*, p.23]

(4) <<Tutto era fluttuazione, processo e diktat dello spirito. Fece esplodere il circuito, normalmente chiuso, dell'energia artistica con la sua costante disponibilità allo scambio, la sua propensione all'azione e al dialogo permanente, sempre rispettoso della pluralità delle opinioni.(...) Beuys è un antropologo unico, venuto da noi per diffondere un messaggio, invitandoci al coraggio dei miti, della creatività e volontà spirituale per plasmare la società.>> [H.Szeemann in *RISK*, p.4]

(5) Pensando ai *tagli* è possibile immaginare la recente storia dell'arte d'avanguardia a cominciare da quelli di Fontana, che sono come brecce nei muri delle accademie del tempo, e concludendo con quelli a 'Z' di M.Cattelan (o forse quelli 'tatuati' da S.Sierra): << In una serie *senza titolo* di monocromi, l'iniziale di Zorro, che l'eroe di fumetti, cinema e televisione incide a colpi di spada per siglare le sue azioni, viene riportata sulla tela con tre tagli incisi nella superficie, come in

Fontana>> [Verzotti: 1999, p.22] L'attitudine alla parodia rivolta all'avanguardia e lo svelamento della sua messa in scena ad arte sono alcuni antidoti che Cattelan somministra al sistema dell'arte. La rottura (il taglio) rispetto alla tradizione e il ricucirsi alle istituzioni sono due momenti opposti nello sviluppo storico dell'avanguardia, che ora può mimare il suo ruolo rivoluzionario nella cornice istituzionale, come il mimo di Picasso al Moma di N.Y. (altra opera di Cattelan): << Picasso intrattiene i visitatori, si fa fotografare con loro dentro e fuori il museo, saltella per ogni dove con gran felicità dei bambini. Come la mascotte di qualche centro commerciale che si agita allo scopo di attirare il pubblico:



la sua presenza è pensata

proprio per porre in primo piano tutta l'attività mercantile, tutto l'aspetto di "merchandising" che sostiene la maggior parte delle istituzioni culturali.>> [Verzotti: 1999, p.22]

⑥ <<Scrive Okwui Enwezor in catalogo [Documenta XI]: “Oggi, l’avanguardia è così completamente disciplinata e addomesticata all’interno dello schema dell’Impero che un’intera e diversa serie di modelli regolatori e di resistenza deve essere trovata per controbilanciare il tentativo totalizzante dell’Impero.(...) Nella situazione della post-colonialità ci vengono continuamente offerti contro-modelli attraverso i quali i rimossi -coloro che sono stati posti ai margini dal piacere della piena partecipazione alla globalità- foggiano nuovi mondi producendo culture sperimentali. Con il termine culture sperimentali vorrei qui definire un insieme di pratiche con cui le culture che escono dall’imperialismo e dal colonialismo, dalla schiavitù e dal vincolo contrattuale dell’apprendistato [indenture], compongono un collage di realtà mediante i frammenti di spazio collassato”. In questi termini, egli prova a tracciare una concezione dell’opera che si pone al di fuori dell’arte occidentale, confortato dal lavoro di artisti che operano in varie parti del mondo. Il suo è il tentativo di riconoscere e rendere evidente il legame che s’instaura in alcuni luoghi del pianeta tra le opere d’arte e la dimensione quotidiana degli stili di vita, in un processo di scambio continuo che non delinea una nuova concezione teorica dell’opera, ma che afferma la presenza di una realtà artistica che egli semplicemente riconosce, conferendole dignità di esistenza e cercando di spostare su di essa l’attenzione del mondo dell’arte. Tale arte costituisce una presenza che vive ai margini dei processi di globalizzazione che hanno già incorporato l’arte occidentale formata sul modello dell’avanguardia. Di lì scaturisce la critica all’arte d’ avanguardia, divenuta sempre più autoreferenziale e di cui sopravvive un modello culturale privo di effettivo riferimento alla sostanza delle opere che si collegano alla vita contemporanea.>> [M.Bortolotti in *Juliet*, p.24]

⑦ <<L’arte non sembra avere altra alternativa che - come l’ *altro* - assumere il ruolo della molteplicità e della frammentazione, quel *non-luogo* di perpetuo altrove, che forse sempre riconfigura il proprio rapporto con se stesso e con il suo contesto, come simbolo e come discorso, come rappresentazione e come immagine.>> [Zaya:2000, pp.21-22]

L’idea di non-luogo, di panoramica sull’altrove, suggerisce un tipo di spazio anomalo in cui si diano connessioni tra i soggetti e sovrimpressioni tra gli oggetti del sapere. La molteplicità si definisce allora in negativo rispetto a posizioni e figure monolitiche: l’arte che si ponga in tale situazione deve ripensare il proprio ruolo all’interno di una realtà che eccede sia il ‘genio’ che il ‘capolavoro’.

⑧ (*How Latitudes Become Forms*): <<Le transizioni storiche ed estetiche degli ultimi decenni (...) hanno stimolato cambiamenti radicali nell’arte portando ad un totale rifiuto di ogni distinzione gerarchica tra i diversi media, tra cultura popolare e “arte alta”, tra tradizione e modernità, così come un rifiuto di una presunta leadership euro-americana. Fin dall’inizio del XXI secolo, l’uomo diventa consapevole di vivere in un mondo caratterizzato da connessioni sempre più strette ed allo stesso tempo lontano dall’essere omogeneo. Questo contesto offre alle istituzioni culturali una serie di sfide e l’opportunità di diventare un filtro attraverso il quale alcune di queste visioni contrastanti possano essere discusse e in cui nuove comunità possono prendere forma. I curatori hanno iniziato a riconoscere che non esiste all’interno di differenti culture una definizione omogenea di opera d’arte o del concetto di utilità. Tali cambiamenti spingono a domandarsi verso

quali forme si stiano muovendo l'esperienza artistica e le istituzioni culturali. Il ruolo e la missione di un museo o di un centro d'arte, che hanno le proprie radici nell'Europa XIX secolo, devono oggi confrontarsi con la necessità di un rinnovamento che consenta di fornire visibilità a progetti che sfidano il modo in cui l'arte viene creata e fruita in un mondo sempre più interconnesso. Perché quando si parla di un artista non-occidentale sembra necessario affrontare la questione dell'identità, mentre a proposito di un artista occidentale si focalizza l'attenzione su tematiche quali l'estetica e la tecnologia? >> [Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, www.fondsrr.org]

(9) <<L'antropologia, infatti, non restringe più il suo campo di ricerca, riflessione e di critica sulle culture "altre" o, al massimo, sui residui folklorici interni; ma ha ripreso quella tensione verso la globalità dell'essere uomo, cui rimanda con coerenza la sua stessa etimologia.>> [Canevacci: 2001, p.181] In tal senso: <<La figura del primitivo, o dell'altro, o alieno, non costituisce più un elemento di forza. L'omogeneizzazione globale appare sempre più convincente, e benché la sfida a scoprire e rappresentare la diversità culturale sia forte, la sua ricerca in campi di alterità isolati dal punto di vista spazio-temporali appare ormai datata. Al contrario, le più forti espressioni di differenza sono oggi definite all'interno del nostro ambito culturale capitalista.>> [G.E.Marcus in Clifford-Marcus: 2001, p.264-265]

(10) <<L'antropologia dell'arte era ed è tuttora un progetto disciplinare che interpreta e classifica l'altro come oggetto museale (la necrofilia dei musei occidentali). Cerca connessioni strutturali tra miti di fondazione e produzioni artistiche; elenca simmetrie e corrispondenze con la cultura locale attraverso oggetti prodotti sempre nel passato. *Tutto questo è obsoleto*. Si sta affermando da tempo una produzione artistica i cui soggetti ("nativi"?) mettono in discussione questo modo di categorizzazione. Artisti, antropologi, critici d'arte, giornalisti appaiono immobilizzati nella riproduzione di stereotipi.(...) *L'"altro" si è de-nativizzato*. Quello che è stato il paradigma dell'antropologia -cogliere il punto di vista nativo- ora sta ridefinendosi in modo ben diverso: cogliere il punto di vista dell'auto-rappresentazione. E dentro questo prefisso -*auto*- vi è un soggetto che non è più inscrivibile in una cultura di appartenenza compatta.>> [editoriale di *Avatar*]

(11) Il riferimento è all'espressione *osservazione partecipante* (usata in antropologia a partire da Malinowski), che mi interessa sia per rievocare quella soluzione descrittiva nello specifico di questo lavoro, sia per contraddistinguere la fenomenologia artistica qui analizzata.

Arte partecipante diventa una formula che tenta di sovrimprimere arte e antropologia facendo a meno dell'arbitrio insito nell'idea di 'osservare'. Così come l'osservazione deve tenere conto di essere a sua volta osservata, l'arte partecipante trova senso in uno sguardo interiorizzato, in una prassi discreta (nascosta) che non chiede di essere giudicata ma giocata (seriamente).

parte seconda: la scrittura antropologica

In un testo a più voci sullo 'scrivere le culture', Clifford et alii hanno discusso su vari piani di forma e contenuto del resoconto etnografico, indicando i limiti (euristici, ma anche etici e politici) del modo di 'traduzione' culturale (1). Si ritiene decaduta la distinzione storica (o addirittura 'evolutiva') tra culture 'illetterate', o prevalentemente orali, e la tradizione logocentrica (cui è appartenuto l'etnografo) per cui si presumeva che un resoconto scritto fosse l'unica testimonianza (2) (e in quanto tale reificata) di esperienze 'vive' non altrimenti memorizzabili (una volta al di fuori del contesto di origine).

In realtà oggi appare maggiormente diffuso il ricorso alla scrittura, con la produzione di testi che si offrono 'sul campo' già prima di ogni resoconto etnografico, su un terreno ormai sgombero dell'ingenua idea di poter fornire 'dati' grezzi. Ciò è vero anche in generale, estendendo la tecnologia dello scrivere alla 'scrittura' visiva e filmica, condizionando profondamente i metodi sperimentali dell'antropologia visuale. Queste considerazioni sono evidenti se per 'campo' della ricerca si intende individuare una minoranza (sub)culturale all'interno della stessa tradizione logocentrica (o 'video-centrica'). Ma, proprio in considerazione di tale sguardo 'interiorizzato', il rinnovato approccio antropologico storicamente rivolto ai micro-sistemi sociali (ossia, a piccoli gruppi isolabili) sembra adeguato al confronto con l'arte partecipante. In un testo (di qualsiasi natura) sull'arte partecipante non si può partire da uno 'zero autoriale', ossia da un punto neutrale in cui iniziare l'opera di scoperta o di catalogazione culturale. L'arte partecipante non distingue degli osservatori esterni, nel senso che ogni 'lettore' è anche 'scrittore', senza che ciò componga una circolarità vuota (quella dell'individuo isolato che assimila solo ciò che produce, secondo un delirio monologico), ma producendo attivamente una comunità autonoma del senso. Allo stesso modo, il testo risultante non aspira ad essere 'rappresentazione' (3) di alcunché, per una questione di economia metodologica (preferibilmente, il campo è già disseminato di autorappresentazioni) o per la rinuncia a sostenere la posizione di osservatore esterno, opposta alla forma partecipativa (4). Ciò porta a contraddire l'assunto teorico del realismo, ovvero a considerare ogni opera di traduzione come una riscrittura non neutrale, non esente da vizi e pregiudizi (5). Negare l'ipotesi realista significa riconoscere in essa un uso retorico della scrittura, che riproduce testualmente una determinata concezione (aprioristica) del rapporto tra osservatore e

osservato. Viceversa, rovesciando l'argomento, si vede come ogni forma di scrittura, in quanto retoricamente legata ad altre precedenti, sia in sé poco realistica, essendo strumento di ri-costruzione che pertanto introduce una certa misura di 'finzione'. Questa consapevolezza ha indotto gli antropologi a considerare il carattere (retorico) indeterminato (6) delle loro ricerche, che paradossalmente sembra essere l'unica cosa certa in antropologia (7). La retorica dell'indeterminato aggiunge ulteriore spessore a quell'intendimento puramente metodologico e strumentale che è il principio di indeterminazione o di Heisenberg (8) che l'antropologia ha ricalcato dalla fisica nucleare. Ogni tipo di scrittura (verbale o filmica che sia) risente non solo delle condizioni presenti sul campo (e, mutualmente, influenzandole in vario modo), ma anche di ciò che, ad un livello superiore, è responsabile del senso (finale, regolativo, o politico) emergente o nascosto (anche inconsapevolmente) tra le righe. Questo duplice livello di indeterminazione è il punto di partenza per una ricerca sull'arte partecipante.

Se la forma partecipata della creatività si sovrimprime al modo stesso di indagarla, ciò che si vuol mostrare non è una vacua circolarità che presenti il punto di partenza della ricerca coincidere con il risultato, ma uno scambio irrinunciabile tra due pratiche, due modi *fattuali* di produrre senso. A riguardo del primo livello di analisi, il principio di indeterminazione può tradursi in almeno due direzioni compositive: l'*inter*-testualità e l'*intra*-testualità. La prima direzione è in un certo senso 'esterna', e implica una perdita di immediatezza nel testo; la seconda, si costruisce 'internamente' secondo il modello dialogico, evitando la conduzione univoca del testo. Nel fenomeno dell'intertestualità (9), i testi compongono un sistema letterario attraverso una rete di relazioni che è altresì responsabile di ogni nuova produzione testuale. Al di là del rapporto oppositivo tra originalità e convenzione, qui interessa la scissione tra realismo e letterarietà (10). L'antitesi al realismo, all'immediatezza consiste nel rimando ad altri testi, cosa che evidentemente interrompe il flusso narrativo, e impedisce l'ingenua riproduzione diretta del reale. La dimensione intertestuale diventa significativa nel momento in cui sul campo compaiono delle testualizzazioni che non possono non influenzare la scrittura etnografica, la quale sarà dunque *mediata* attraverso altri punti di vista. Alla visione immediata e realistica succede un insieme di deviazioni dello sguardo interpretante, che non ha più di fronte semplicemente dei dati "che parlano", ma che scrivono in quanto soggetti autocoscianti. L'indeterminazione è dunque il destino di una visione che, in situazione di esperimento, incontra non già dei dati misurabili, ma altrettante visioni influenzabili e da cui essere perturbate. L'esperimento non è più retto da un punto di vista 'assolutamente' imparziale, ma deve invece sostenere le parzialità (ossia l'una e l'altra parte).

La dimensione intratestuale è intesa come lavoro a più voci sullo stesso 'luogo' letterario. Il *campo* di ricerca si proietta sul *luogo* cartaceo, dove l'ipotesi delle perturbazioni a cui è soggetto un campo è assimilabile alla cooperatività del testo. Similmente alla provocazione di un dispositivo visuale (11), che interferisce con il comportamento visuale complessivo, il testo risulterà dalle mutue interferenze nel comportamento testuale delle parti. Il paragone con la scrittura filmica si basa sull'idea di stimolo: il progetto di scrivere in comune mette in gioco delle forze, delle tensioni (positive e negative) che confluiscono nel confronto, nella compresenza di più voci che cercano di fissare una verità o qualunque cosa sia ritenuto opportuno. La "messa in scena" provocata da un dispositivo si traduce nel testo come *sceneggiatura* : i personaggi assumono dei comportamenti testuali influenzati dalla particolare circostanza, mostrando un atteggiamento conseguente. La reazione scritta è, nuovamente, non immediata, ossia consapevole del *medium*. Se l'occhio di un dispositivo non realizza una 'candid camera' (cercando di mimetizzarsi e scomparire al pari di un narratore onnisciente) ma richiede una presenza, ancorchè 'alterata', di personaggi consapevoli, un testo antropologico si realizzerà in quanto sceneggiatura, come consapevolezza tra le parti del 'fingere' (12).

L'intervista scritta (13) diviene una pratica intratestuale per cui non si danno linearmente serie di *domanda-risposta*, ma reciproci stimoli orizzontali dalla vocazione polifonica. Senza l'imbarazzo autoriale, è possibile integrare digressioni, narrazioni, atteggiamenti polemici, aforismi, linguaggio critico o abbozzo teorico. L'unico vincolo sottostante è la forma dialogica o, per meglio dire, *diafonica*. Tale forma non riproduce un dialogo *in presenza* (invocando nuovamente l'imperativo dell'immediatezza, del realismo), ma risulta da un montaggio (14) delle varie posizioni e argomenti raggiunti nei comportamenti testuali. Ciò dovrebbe permettere la massima flessibilità dello strumento, per cui scomparirebbe il nesso ristretto (unidirezionale) di causa-effetto (stimolo-risposta), potendo darsi nell'intervistato stesso la necessità di fare domande o di stimolare l'intervistatore. Il modo dell'intervista non direttiva viene a tramutarsi in una sorta di *autocomposizione* del testo, ossia un testo che ha incorporato un dispositivo di interazione e ha estromesso la figura dell'autore (unico). L'alternanza rigida di interrogazione e risoluzione viene sostituita da un sistema di enunciazione diafonico che mette in risalto il carattere co-autoriale del testo (15). Questo metodo è utile in quanto la ricostruzione del contesto indagato può essere sottoposta a libere derive da parte dell'intervistato. La formula allargata dell'enunciazione permette cioè di negoziare la ricostruzione del contesto rifiutando la collocazione delle esperienze riferite all'interno di una cornice preferenziale di tipo 'etico'. E' possibile in questo modo includere degli 'stimoli esterni'

(descrizioni etiche del contesto precedenti) utilizzandoli per esplorare le reazioni dirette dell'intervistato (del co-autore), ma al contempo anche per reinterpretarle, scongiurando infine la loro reificazione. L'autocomposizione del testo (cfr.>parte sesta<) significa la scomparsa (intesa retoricamente) dell'autore, ma non della responsabilità dello scrivere: come detto sin dall'inizio, occorre riconoscere la natura retorica di ogni testo. Tale condizione determina delle scelte consapevoli tra le varie forme retoriche. Un lavoro che tenga conto degli moventi e degli effetti della retorica non può al suo interno non ricreare quel tipo di deformazione, parte includendo le fonti originali in modo diretto, parte assimilandone trasversalmente e riproducendo proprio quegli effetti e moventi.

La pratica intertestuale permette qui di usare le fonti sia in fase di 'scrittura' (nella costruzione del testo e contesto), sia in fase di 'lettura' (nella resa ad alto livello del significato del testo, trasparendo la retorica sottostante). Questa scrittura antropologica è autocosciente ovvero, riprendendo la terminologia precedente, meta-testuale: non si risolve nell'annullamento del testo (in quanto 'falso' smascherabile) ma in una circolarità produttiva. Non è una traiettoria meramente chiusa ma un'apertura all'invenzione sperimentale del rapporto con gli altri soggetti e con i testi derivanti. In questo lavoro, la retorica dell'indeterminato, dell'apertura (*opera aperta*), attraverso l'autocomposizione testuale tentano di sciogliere tra di loro le posizioni etica ed emica (16), a ribadire che per indeterminazione si intende non-delimitazione, ossia condivisione e transito culturali.

Il secondo livello di indeterminazione ha con il testo una relazione di lettura più che di scrittura. Diverse letture di uno stesso testo sono possibili, tante quante sono le allegorie riferibili ad esse. L'*allegoria* diviene il motivo (consapevole o meno) che informa il processo di scrittura, incarnando nel verbo antropologico un paradigma scientifico, un pregiudizio ideologico oppure un'utopia umanista (17). La lettura allegorica (ossia, ad alto livello) è il modo usato dalle istituzioni per interpretare i testi antropologici (18); inversamente un lavoro antropologico si costituisce attorno ad una certa lettura istituzionale della realtà. Osservando lo sviluppo storico di alcune allegorie antropologiche (19), si nota come progressivamente il soggetto indagato abbia perduto la propria 'aura' terapeutica, divenendo una 'differenza' sull'astratto piano conoscitivo e conducendo al relativismo culturale. L'omogeneizzazione e la perdita dell'aura (è noto, in parallelo, il caso dell'arte) spingono la lettura allegorica a calarsi nella contemporaneità, non più rivolgendosi a situazioni immobili (fuori dal tempo, 'senza storia') o di urgenza catalogativa (ossia registrare una cultura prima della sua scomparsa, *in extremis* (20)). L'autoritratto dell'antropologo assume oggi caratteristiche emiche, ossia si riconosce attraverso differenze al proprio interno (21). Per avere un'immagine allegorica del

contemporaneo, occorre forse immedesimare la prassi antropologica con le dinamiche dei processi di condivisione. L'arte partecipante, in quanto spaziotempo condiviso, può essere proprio quell'oggetto con cui incrociare lo sguardo antropologico.

note e citazioni

(1) <<Secondo il discorso metaforico che la costituisce, la posizione che garantisce l'enunciazione scientifica è quella di un osservatore immoto ai margini di uno spazio, che guarda dentro (dall'esterno e/o dall'alto) a ciò che è Altro. L'esperienza soggettiva viene invece enunciata da una posizione dinamica, si colloca già nelle cose (al loro interno o al loro livello), ed è una posizione che guarda mentre viene guardata, che dice e viene detta. Tradurre la ricerca sul campo, tramite le note di campo, in un'etnografia ufficiale richiede un passaggio - estremamente difficoltoso - da quest'ultima posizione discorsiva (faccia a faccia con l'altro) a quella dell'osservatore esterno. In questa opera di traduzione molto va perduto.>> [M.Pratt in Clifford-Marcus: 2001, p.66]

(2) <<All'improvviso i dati culturali hanno smesso di transitare docilmente dalla pratica orale alla descrizione scritta. Oggi i dati si muovono anche da testo a testo, l'iscrizione diviene trascrizione. Sia gli informatori sia i ricercatori sono lettori e ri-scrittori di un'invenzione culturale. Il che non vuol dire, come qualcuno suggerisce, che l'intervista si sia ridotta ad uno sterile cortocircuito, (...) non è l'intervista ad essere diventata improvvisamente "artificiale", sono i dati ad aver preso il sopravvento. Ciò con cui bisogna invece fare i conti sono le nuove condizioni della produzione etnografica. Per prima cosa non è più possibile lavorare come se il ricercatore esterno fosse l'unico, o il più importante "iscrittore" di cultura. (...) Gli "informatori" leggono e scrivono sempre di più. Possono interpretare sia versioni precedenti della loro cultura, sia quelle descritte dagli studiosi di etnografia. Lavorare con i testi -processo di iscrizione, di riscrittura e così via- non è più (se mai lo è stato) monopolio esclusivo dell'autorità esterna. Le culture "illetterate" sono già "testualizzate">> [J.Clifford in Clifford-Marcus: 2001, p.167-168]

(3) <<Il discorso etnografico non è di per sé né oggetto da rappresentare, né rappresentazione di un oggetto. Perciò la retorica visualista della rappresentazione, che dipende dalla concretezza della parola scritta -*de-scribere*- sovverte la pretesa etica dell'etnografia e al suo posto può solamente darci un senso d'incompletezza e di fallimento, perché i suoi obiettivi e i suoi mezzi sono sempre irraggiungibili.>> [S.A.Tyler in Clifford-Marcus: 2001, p.186]

(4) <<L'etnografia postmoderna privilegia il "discorso" al "testo", dunque il dialogo al monologo, ed enfatizza la natura cooperativa e collaborativa della condizione etnografica, in contrapposizione all'ideologia dell'osservatore trascendentale. In effetti rifiuta l'ideologia dell'"osservatore-osservato", perché non c'è niente da osservare e nessuno che osserva. C'è invece la reciproca e dialogica produzione di un discorso, di un tipo di storia. Si potrebbe definire il

contesto etnografico come lo spazio di produzione di storie collettive che, in una delle sue forme ideali, risulterebbe in un testo polifonico, in cui nessuno dei partecipanti godrebbe dell'ultima parola intesa come cornice o sintesi globale, un discorso sul discorso.>> [S.A.Tyler in Clifford-Marcus: 2001, p.180]

(5) <<Nella misura in cui si legittima in opposizione ad altri tipi di scrittura, l'etnografia distoglie lo sguardo dal fatto che le proprie pratiche discorsive sono spesso ereditate da (...) generi letterari e tuttora con essi condivise. A volte viene ancora invocato come modello ideale per l'etnografia un discorso neutro, depurato da figurazioni retoriche, che sarebbe in grado di rendere le realtà altre "esattamente come sono", non filtrate dai nostri schemi interpretativi o dalla nostra scala di valori, ma questa chimerica ricerca è stata in gran parte abbandonata, ed è ormai legittimo sostenere che la scrittura etnografica si costituisce retoricamente come qualsiasi altra forma discorsiva.>> [M.L.Pratt in Clifford-Marcus: 2001, p.59-60]

(6) <<Una costante tolleranza verso l'incompletezza e l'indeterminatezza dell'ordine che sta oltre l'esperienza dei soggetti etnografici, e che è oggetto di grande attenzione: questa è la caratteristica retorica centrale dell'etnografia della modernità.>> [G.E.Marcus in Clifford-Marcus: 2001, p.262]

(7) <<I documenti filmici non sono una riproduzione della realtà; essi non rappresentano (...) degli eventi "avvenuti realmente e che si sarebbero verificati nello stesso modo e nello stesso momento anche se l'etnocineasta non ci fosse stato" (...) Questo significa forse che una antropologia visuale non è realmente possibile, dal momento che non permette di osservare e di riprodurre una realtà "oggettiva"? Se si cedesse alla tentazione di porre il problema in questi termini, allora dovremmo onestamente estendere il dubbio a tutta la scienza etno-antropologica, poiché è indubbio che la stessa presenza dell'osservatore - soggetto estraneo alla cultura che egli studia - è di per sé un fattore di distorsione: egli, con la sua intrusione, modifica inevitabilmente la situazione nella quale si colloca la sua attività di osservazione. (...) In antropologia visuale il problema è stato risolto, sul piano teorico, semplicemente prendendo atto di quella modificazione e riconoscendo che proprio essa, in un certo senso, costituisce l'oggetto dell'osservazione e dell'analisi antropologica.>> [Chiozzi: 1984, p.89-90]

(8) <<In breve, il "principio di Heisenberg" si può formulare in questo modo: *osservare significa trasformare*; oppure: tutto ciò che è osservabile, in quanto osservato, si trasforma. Nel caso dell'osservazione antropologica si è visto come la stessa presenza dell'antropologo-osservatore sia un elemento di disturbo, che provoca una distorsione nel senso che modifica il comportamento dei soggetti dell'osservazione. (...) Se l'osservazione ha per oggetto quell'*incontro* [corsivo mio], la conoscenza di esso che ne potremo avere sarà sempre necessariamente indeterminata in virtù dell'estrema dinamicità che la caratterizza.>> [Chiozzi: 1984, p.90]

(9) <<Le opere letterarie costituiscono nel loro complesso un *sistema*, cioè un insieme che non è dato solo dalla *somma* delle singole parti che lo compongono ma, soprattutto, dalle loro *relazioni* reciproche. Qualsiasi opera letteraria nasce e si definisce in rapporto al sistema letterario

preesistente e al di fuori di esso è inconcepibile, non è riconoscibile come tale. Di conseguenza, ogni nuova opera modifica l'insieme e lo riorganizza in funzione di se stessa: le opere del passato rivivono costantemente nelle nuove. (...) Il testo letterario presuppone sempre il riferimento ad altri testi, la parola letteraria è sempre una parola dialogica, che ha fatto propria la parola altrui. La nuova parola ha senso perchè esistono altre parole già dette alle quali si rapporta. (...) Anche quando un'opera pretende di essere del tutto originale e di non avere alcun rapporto con le altre, la stessa negazione costituisce una forma di rapporto.>> [Polacco: 1998, p.9]

(10) <<Alla dialettica tra originalità e convenzione si sovrappone il conflitto tra letterarietà e rappresentazione immediata dell'esperienza e della realtà. La 'letterarietà' dell'opera è spesso sentita in contrasto con la sua autenticità: qualsiasi progetto di presa diretta sul reale sembra contrapporsi alla filiazione letteraria e infatti i periodi in cui predominano poetiche di tipo 'realistico' sono anche quelli in cui la coscienza dell'intertestualità si affievolisce o viene volutamente minimizzata. Il legame dell'opera con altre opere letterarie appare come un ostacolo alla rappresentazione diretta e non mediata del reale. Anche in questo caso la percezione dell'intertestualità assume una forma dialettica: l'istanza realistica porta a minimizzare l'autocoscienza letteraria, ma non esiste possibilità di rappresentazione che non passi attraverso la mediazione letteraria.>> [Polacco: 1998, p.11]

(11) <<La tecnica di provocazione foto-cinematografica (...) si fonda sull'assunto che i media possono agire da stimolo per far emergere categorie concettuali della cultura a cui appartengono i soggetti osservati. Di conseguenza la fotografia e il cinema (...) vengono consapevolmente usati per "modificare" il comportamento dei soggetti, nella convinzione che attraverso quella modificazione sia possibile acquisire un livello più profondo di conoscenza. (...) Quando un soggetto, consapevole di essere ritratto, assume un atteggiamento che appare non spontaneo, egli in realtà si presenta (si mette in scena, come direbbe Claudine De France) "come realmente è": egli cioè si atteggia "così come egli vuole che il mondo lo veda" e come, in fondo, egli si auto-percepisce.>> [Chiozzi: 1984, p.116]

(12) <<Chiamare *finzioni* le etnografie rischia di irritare gli empiristi, ma il termine è usato dalla teoria testuale odierna senza più alcuna connotazione di falsità, o di qualcosa semplicemente opposto alla verità. Indica la parzialità delle verità culturali e storiche, i modi in cui esse sono sistematiche ed esclusive. Si può correttamente chiamare la scrittura etnografica finzione nel senso di "qualcosa che è stato fatto o formato", senso che costituisce il nucleo della radice latina, *fingere*. Ma insieme al significato di "fare" deve essere mantenuto anche quello di "inventare", creare cose che non sono propriamente vere (*fingere*, in alcune sue accezioni, implicava una componente di falsità).>> [J.Clifford in Clifford-Marcus: 2001, p.31]

(13) Nella metodologia della ricerca sociale, l'intervista può essere condotta secondo tre forme in misura della 'distanza' dall'intervistato (fig.1). Qui evidentemente interessa quella distanza minima (retorica) tale da permettere un rapporto di condivisione profondo. L'*intervista in profondità* <<è denominata anche intervista completamente non strutturata in quanto non vi sono

domande preparate in precedenza e all'intervistatore è assegnato soltanto un *tema* da approfondire. È inoltre definita non direttiva in quanto è condotta in forma libera e l'intervistato è messo nella condizione di agire piuttosto che subire l'intervista. Pertanto l'intervistatore si limita ad introdurre un tema che poi lascia sviluppare liberamente intervenendo il meno possibile. Non deve neppure imporre alcun ordine nella trattazione dei punti che interessano, ma lasciarli emergere spontaneamente in conseguenza del rilievo che essi hanno per il "mondo vitale" dell'intervistato. L'intervistatore dunque può solo cercare di limitare le eccessive divagazioni dai temi d'interesse, senza assumere mai atteggiamenti costrittivi. Non a caso viene spesso definita colloquio in profondità al fine di collocarla in un contesto più comunicativo che interrogatorio>> [R.Grimaldi, Corso di metodologia della ricerca sociale, sito web <http://hal9000.cisi.unito.it>]

	In profondità	Semi-strutturata	Strutturata
Stile di conduzione	Non direttiva	Non direttiva	Direttiva
Consistenza del campione	Piccolo	Medio/piccolo (100 - 200 persone)	Grande e rappresentativo
Traccia da seguire	Sono indicati solo i temi della ricerca.	Sono indicati i temi rilevanti ed alcune domande da porre obbligatoriamente.	Nel questionario sono indicate tutte le domande da porre.
Tipologie di domande	Non standardizzata	Sono standardizzate solo quelle che devono essere poste obbligatoriamente perché rilevanti per la ricerca.	Standardizzate: vengono formulate a tutti nello stesso modo e nello stesso ordine.
Autonomia del ricercatore	Massima: può formulare tutte le domande nel modo che ritiene più utile.	Elevata: può formulare le domande nel modo che ritiene più utile se nella traccia da seguire sono indicati solo i temi d'affrontare.	Minima: deve formulare le domande così come sono scritte nel questionario e nello stesso ordine.
Autonomia dell'intervistato	Massima: può parlare liberamente dei temi e farlo secondo un ordine che lui stesso stabilisce.	Media: può parlare liberamente dei temi che propone l'intervistatore seguendo l'ordine che quest'ultimo sceglie ritenendolo il più adatto.	Minima: gli sono richieste risposte precise, senza divagazioni sul tema. Nel caso delle domande chiuse può solo scegliere una risposta tra quelle previste. Ha maggiore autonomia solo nelle rare domande aperte.
Documentazione raccolta	Si possono ottenere informazioni complete su un numero ridotto di argomenti.	Si possono ottenere informazioni complete su un numero ridotto di argomenti.	Si possono ottenere molte informazioni poco approfondite su un numero consistente di argomenti.
Domande formulate	Aperte e sonda	Aperte e sonda, chiuse, semi-aperte, indirette, aneddotiche, con tecniche figurali o con completamento di frase.	Aperte, semi-aperte, chiuse, indirette, aneddotiche, con tecniche figurali o con completamento di frase.

>fig.1 - Principali forme di intervista a confronto [tratta dal sito <http://hal9000.cisi.unito.it>]

(14) <<Se l'oggetto antropologico non è più qualcosa di globale e unitario, cui corrisponda un isomorfo concetto di cultura, bensì un oggetto frammentario e ibrido, la scrittura antropologica non può che essere un montaggio-mosaico che, nella sua stessa forma espositiva, "parla"-metacomunica - sulla complessità della rappresentazione etnografica. *La nuova antropologia è sincretica e polifonica nell'oggetto e nel metodo.* [Canevacci: 2001, p.90-91]

(15) <<Gli utopisti sapevano che l'etnografia può svolgere un compito terapeutico evocando una realtà condivisibile, ma sbagliavano credendo di poter proiettare la realtà direttamente nel testo. L'etnografia post-moderna cerca quindi di suscitare l'eco di una realtà condivisibile per mezzo di un testo che consente la partecipazione, testo in cui nessuno ha il diritto esclusivo alla trascendenza sinottica. Poiché consente la partecipazione ed è *in fieri*, l'etnografia post-moderna non può avere una forma pre-determinata, dato che i partecipanti potrebbero considerare inappropriata la testualizzazione stessa. (...) Qualunque forma assuma, il testo non potrà che ammettere a gran voce la sua condizione di oggetto "relativo", non solo in rapporto alla comunità discorsiva di cui fa parte (...), ma anche in rapporto a se stesso, carico cioè di relatività come tratto costitutivo del testo.>> [S.A.Tyler in Clifford-Marcus: 2001, p.183]

(16) <<(...) La prospettiva emica enfatizza gli elementi che sono ritenuti significanti, reali o adeguati per qualche altra ragione dai soggetti agenti. Pertanto un'asserzione emica può essere invalidata se si rivela in contrasto con il sistema logico-cognitivo dei soggetti stessi. Al contrario la prospettiva etica fonda la "verità" di un'asserzione sui criteri ritenuti adeguati dalla comunità degli osservatori scientifici; essa non può quindi essere invalidata dalla nozione che i soggetti hanno di ciò che è vero o significativo, ma risulta verificata se osservatori indipendenti che utilizzino simili strumenti euristici concordano nel descrivere e interpretare un dato evento. (...) Ormai si riconosce ampiamente che la questione non sta nel primato dell'una o dell'altra prospettiva bensì nelle modalità della reciproca influenza. [Chiozzi: 1984, p.87-88]

(17) <<I significati di un resoconto etnografico non sono controllabili. L'intenzione dell'autore, l'addestramento metodologico o le convenzioni dei generi letterari non possono limitare le interpretazioni di un testo che si inserisce in nuovi progetti storici, scientifici o politici. Ma se le etnografie sono suscettibili di molteplici interpretazioni, queste non sono infinite o puramente "soggettive" (nell'accezione negativa del termine). La lettura di un testo è indeterminata solo nella misura in cui la storia stessa è aperta. Se la diffusa avversione verso un adeguato riconoscimento dell'allegoria si basa sul timore che quest'ultima conduca ad un nichilismo interpretativo, si tratta di un timore infondato, incapace di distinguere tra disordine e contestualizzazione dei significati. Quest'avversione spesso riflette il desiderio di difendere una retorica "oggettiva", rifiutandosi di ammettere che anche il suo modo di produzione si colloca entro la creatività culturale e il cambiamento storico. Il riconoscimento dell'allegoria pone inevitabilmente la questione della dimensione etica e politica della scrittura etnografica, e spinge ad esplicitare, non a nascondere queste dimensioni.>> [J.Clifford in Clifford-Marcus: 2001, p.171]

(18) <<Non esiste un modo certo e definitivo per separare la dimensione fattuale da quella allegorica nei resoconti culturali. I dati etnografici hanno senso solo all'interno di configurazioni e narrazioni strutturate, che sono convenzionali, politiche e significative in un senso che trascende la referenzialità stretta. Non è che i fatti culturali siano veri e le allegorie false: nelle scienze umane la relazione tra fatti e allegorie configura uno spazio di conflitto e di disciplina istituzionale.>> [J.Clifford in Clifford-Marcus: 2001, p.171]

(19) <<La storia della scrittura etnografica illustra una sequenza di atteggiamenti diversi verso l'altro che implicano usi diversi dell'etnografia. Nel diciottesimo secolo predominava l'"etnografia come allegoria", incentrata sull'idea chiave di utopia, secondo cui il "buon selvaggio" interpretava il suo ruolo nobilitante come immagine terapeutica. Nel diciannovesimo secolo, il "selvaggio" smise di essere buono per divenire "decaduto", secondo l'allegoria biblica ancora attiva, oppure ridotto a figura ironicamente terapeutica, un minaccioso dito satanico, o un esempio del "primitivo" primordiale, un "fossile vivente" che, entro l'allegoria evoluzionista che si andava consolidando, indicava una passata imperfezione guarita dal tempo. Nel ventesimo secolo, il "selvaggio" smise anche di essere "primitivo" per divenire puro "dato" o "prova", il caso cruciale che consentiva la falsificazione di qualche teoria entro la retorica positivista del liberalismo politico. Più tardi, con la ripresa strutturalista e semiotica del razionalismo settecentesco, divenne "differenza" pura, sistema formale di segni totalmente privati del loro significato terapeutico. Oggi, in aggiunta a tutte queste caratterizzazioni (...), il "selvaggio" è diventato lo strumento della "esperienza" dell'etnografo, visto che l'oggetto della "differenza" è diventato l'etnografo stesso, in una versione perversa di quel romanticismo che si è sempre annidato nell'etnografia, per quanto disperatamente represso e emarginato dalla propensione oggettivante dei cacciatori di dati puri. Come nelle utopie del diciottesimo secolo, l'altro è il mezzo per l'emancipazione dell'autore dalla sua cultura malata, ma questa volta anche il selvaggio è malato. Inibito dalle oscure forze del "sistema-mondo", ha scordato l'arte della guarigione.>> [S.A.Tyler in Clifford-Marcus: 2001, p.182]

(20) <<L'oggetto etnografico in via di estinzione è dunque in buona misura un costrutto retorico che legittima una pratica di rappresentazione: l'etnografia "di salvataggio" nel suo senso più ampio. L'altro è perduto, in un tempo e in uno spazio che si disgregano, ma viene salvato nel testo.>> [J.Clifford in Clifford-Marcus: 2001, p.163]

(21) <<L'etnografia al servizio dell'antropologia andava un tempo alla ricerca di un Altro contraddistinto in modo netto, definito come primitivo, tribale, non occidentale, pre-letterato, a-storico - elenco tanto più contraddittorio quanto più si allungava. Ora l'etnografia incontra l'Altro in relazione a se stessa, e vede se stessa come altro.>> [J.Clifford in Clifford-Marcus: 2001, p.51-52]

parte terza: la lettura topologica

A proposito di opere d'arte 'aperte', Lévy sottolinea l'importanza del coinvolgimento e dell'interazione, ma anche non ne nasconde la sostanziale dimensione autoriale, sebbene più sfumata dall'azione interpretativa del pubblico o degli esecutori (1). Ciò che egli suggerisce come *arte dell'implicazione* si definisce, come spesso accade, in negativo rispetto alle condizioni e ai modi di produzione dell'arte precedenti: ecco riaffiorare un non-luogo, decisamente la negazione del luogo espositivo, della presentazione di un'opera autoriale sottoposta ad un pubblico anonimo. Si tratta piuttosto di un *dispositivo*, che permette l'abitabilità di un determinato ambiente collettivo. Ciò viene traslato e portato su un piano virtuale: i dispositivi rientrano nelle possibilità delle nuove tecnologie immateriali e l'ambiente risultante assomiglia molto a quello che viene indicato come 'ciberspazio'. L'idea di implicazione è al centro del modello di intelligenza collettiva (2) sviluppato da Lévy. Questo modello nasce da un'utopia, da un non-luogo che come tale non esiste, ma nello stesso tempo è una possibilità concreta (è un'utopia praticabile) (3). Il luogo ancora inesistente è lo spazio antropologico del Sapere (4), all'interno del quale ogni coordinata è interrelata ad altre, così come l'oggetto del sapere è implicato dal soggetto che lo modifica e viceversa, l'identità essendo implicata e ridefinita dalla fruizione delle conoscenze. Questo spazio è dunque caratterizzato da un *continuum* che pervade gli oggetti e i soggetti del conoscere organizzandoli flessibilmente in una "cosmopedia" (5), che supera la frammentazione del sapere enciclopedico. Il problema dell'organizzazione (e della rappresentazione o meno) degli elementi è ciò che distingue uno spazio antropologico dall'altro, è in un certo senso il modo di scrivere le coordinate per quello specifico spazio. Nel non-luogo utopico del sapere, le linee di percorrenza sono curvate, e organizzare i vari punti porta a considerare la circolarità (6) risultante di tale progetto, per la quale ogni operazione di lettura è anche una scrittura (ogni lettore è anche scrittore (7)). Tale circolarità realizza l'autonoma riproduzione del senso.

L'implicazione si mostra come forma particolare e avanzata di *reciprocità*: la condivisione della conoscenza e delle qualità umane (reciprocità intersoggettiva) risulta da un *progetto* tecnologico più che da un suo impatto (8), ovvero da una contrattazione non competitiva

in chiave paritetica (reciprocità) con la tecnica. Tale fusione di reciprocità rimarca l'aspetto *concreto e concreato* che caratterizza l'ipotetico spazio del sapere.

L'arte partecipante, con i suoi canali e mezzi di autoproduzione, è vicina all'ideale di implicazione, anche se il suo spazio è ancora frammentato, caotico e ribollente di segni. Eppure, alcune figure della partecipazione, alcune pratiche sofisticate, sebbene distanti da dispositivi 'futuribili', hanno già tratteggiato (nell'ambito dell'ala creativa) un profilo dell'implicazione. Mi riferisco, ad esempio, alla prassi dell'improvvisazione collettiva in musica, alla mail art (9) - *ars combinatoria* di artefici ed artifici - e a talune strategie (anti) mediatiche come il 'multiple name' (10). Sono modalità che hanno in comune l'idea di reciprocità, di una relazione che si dia lo spaziotempo condiviso per il transito e lo scambio. Il nome multiplo, per la sua iperbolica unità molteplice, confonde il globale frammentario nel rispetto delle regole dello spettacolo (dissimulato), presentandosi come entità *realmente* anonima. L'anomia (11) che contiene la 'panomia', ossia i nomi di tutti, è un po' l'estrema perversione di un'identità sempre più modificabile e indefinibile. Lévy parla di identità "quantica" cercando un parallelo con le rivoluzioni su piccola scala avvenute nella genetica, teoria dell'informazione e nanotecnologia (rispettivamente con il dna, il bit e l'atomo) (12). Per modificare la propria identità all'occorrenza, è necessario saper gestire le proprie risorse simboliche con una certa precisione, soprattutto nell'autonomia di enunciazione.

Il modello di Lévy qui interessa per due motivi. Il primo (lo si è detto) è la progettualità e praticabilità dello spazio condivisibile; secondariamente, per il suo uso della retorica. Il dispositivo retorico funziona in questo modo: la scrittura, lungi dal descrivere, deforma i propri oggetti, si trova in una posizione di reciprocità rispetto ad essi tale da non poter esserne separabile in modo netto. In un certo senso, ciò è coerente con l'idea che gli oggetti del sapere siano modificabili già nell'atto elementare della loro definizione. La retorica che soggiace a questa sostanziale indefinitezza renderà sempre più plastico il proprio linguaggio, deviando la ricerca di precisione linguistica verso l'apertura massima dei significati. Il limite di questa tensione è il ricorso al modellare topologico, entro il cui orizzonte poter collocare oggetti e soggetti (distinti, per comodità) secondo posizioni semantiche variabili nel tempo. La nozione di *topologia* è qui legata alla conformazione morfologica degli spazi (13), alle loro sovrapposizioni (14), ma dimostra al contempo un uso retorico del linguaggio, che con disinvoltura estrapola concetti provenienti da altre ricerche per riempire il non-luogo della condivisione.

Usare la topo-logia per evocare l'u-topia può sembrare paradossale, ma è, su un altro piano, il riproporsi di quella figura dell'indeterminato come unica certezza in antropologia.

Ecco dunque la similitudine che spinge a riconoscere nell'*utopia* una possibile allegoria antropologica per orientare la lettura retorica dell'indeterminato. Questo genere di utopia è però diverso dalle allegorie primitiviste che indicavano soluzioni terapeutiche alla sociocultura occidentale (l'apologia del 'buon selvaggio'). La perdita d'aura terapeutica è il primo passo verso la destituzione dell'utopia come immagine inarrivabile, per avviare invece un discorso sull'immanenza possibile di una sua realizzazione. Ciò che caratterizza questo uso allegorico dell'utopia è, secondo il significato letterale, un approccio aperto (uno spazio dischiuso, non delimitato) contrario alla distinzione gerarchica dei vari aspetti antropologici della cultura. Del quale si è detto a proposito della non-separazione, nello spazio condiviso, tra osservatore e osservato (ma anche tra scrittore e lettore), che agiscono in modo reciproco al contempo rimanendo distinguibili. La narrazione risultante è in certo modo corale, anche se non trattasi di un coro indifferenziato: la scrittura è polifonica, è vicina ad una improvvisazione collettiva (15).

Nell'intelligenza collettiva i soggetti e il sapere sono in relazione biunivoca: non un legame semplice, ma un tessuto complesso e continuo da cui non è possibile estrarre l'elemento ontologico, assoluto e indipendente (si ha una "filosofia dell'implicazione"). Topologia è la sottostante retorica che ridisegna i modi di intendere gli spazi antropologici: è immagine priva di contorni, deformabile dal suo interno. Il linguaggio che 'scivola sulla curvatura topologica' diventa un meccanismo di suggestione oltre che di costruzione. Il fatto di trascrivere in modo vago la nozione di topologia, che sostituisce l'altrettanto vaga (in questo contesto) nozione di geometria, suggerisce l'interesse per le situazioni dinamiche, "liquide", che necessitano di un linguaggio provocatorio, flessibile fino all'imprecisione.

Lo spazio antropologico condiviso viene *letteralmente* modellato: questa chiave di scrittura e di lettura allegorica induce la sovrimpressione tra antropologia e topologia, e predispone all'interpretazione u-topica dell'arte partecipante.

note e citazioni

(1) <<Al posto di diffondere un messaggio verso ricettori esterni al processo di creazione, invitati a dare senso all'opera solo in un secondo momento, l'artista tenta di costruire un ambiente, un dispositivo di comunicazione e produzione, un evento collettivo che *coinvolga* i destinatari (...) che metta l'interpretazione in circuito con l'azione collettiva. Senza dubbio le "opere aperte" prefigurano già un simile orientamento. Ma restano ancora intrappolate nel paradigma ermeneutico. I ricettori dell'opera aperta sono invitati a riempire i bianchi, a scegliere tra vari sensi possibili, a mettere a confronto le divergenze tra le loro interpretazioni. (...) Ora, l'arte dell'implicazione non costituisce più nessuna opera, nemmeno aperta o indefinita: fa emergere processi, vuole aprire uno sbocco a vite autonome, immette nella crescita e nell'abitazione di un mondo. (...) Radicalizzando la funzione classica dell'opera, l'arte della implicazione mette in tensione i gruppi umani e propone macchine segniche che permetteranno loro di inventare i propri linguaggi.>> [Lévy: 2002, p.130-131]

(2) <<Che cos'è l'intelligenza collettiva? *E' un'intelligenza distribuita ovunque, continuamente valorizzata, coordinata in tempo reale, che porta a una mobilitazione effettiva delle competenze.* Il fondamento e il fine dell'intelligenza collettiva sono il riconoscimento e l'arricchimento reciproco delle persone, e non il culto di comunità feticizzate o ipostatizzate.>> [Lévy: 2002, p.34]

(3) <<Lo Spazio del sapere non esiste. In senso etimologico è una u-topia, un non-luogo. Non è mai stato realizzato da nessuna parte. Ma se non è stato realizzato, è già virtuale, in attesa di nascere. O piuttosto, è già presente, ma nascosto, disperso, travestito, confuso, e getta radici ovunque.(...) Il sapere, nel senso in cui viene qui inteso, è un saper-vivere o un vivere-sapere, un sapere coestensivo alla vita. Appartiene quindi a uno spazio cosmopolita e senza frontiere di relazioni e qualità; a uno spazio di metamorfosi dei rapporti e di emergenza di modi di essere, a uno spazio in cui si ricongiungono i processi di soggettivazione individuali e collettivi.(...) Lo Spazio del sapere è la superficie di composizione, ricomposizione, comunicazione, singolarizzazione e rilancio processuale dei pensieri. Luogo di dissoluzione delle separazioni (...) è abitato dagli immaginanti collettivi in riassetto dinamico permanente.>> [Lévy: 2002, p.143-144]

(4) <<Che cos'è uno spazio antropologico? E' un sistema di prossimità (spazio) proprio del mondo umano (antropologico) e dunque dipendente dalle tecniche, dai significati, dal linguaggio, dalla cultura, dalle convenzioni, dalle rappresentazioni e dalle emozioni umane.>> [Lévy: 2002, p.27]. Uno spazio diventa antropologico quando si estende all'insieme dell'umanità, possedendo caratteristiche comuni alla moltitudine di spazi di vita meno estesi. Secondo Lévy vi sono tre spazi antropologici che hanno superato il punto di irreversibilità, ossia manifestato la loro presenza irrevocabile nella sociocultura attraverso delle figure di senso (fig.2). Un quarto spazio ipotetico a venire è quello del sapere, coesistente agli altri ma autonomo. Esso non risulta dalla somma di ogni conoscenza possibile: esso distilla una forma particolare di sapere che riorganizza le modalità stesse di conoscenza raggiunte negli altri spazi. Lo Spazio del sapere non funge solo da indice per gli altri,

	<i>Terra</i>	<i>Territorio</i>	<i>Spazio delle merci</i>	<i>Spazio del sapere</i>
Punto di irreversibilità	70.000 a.C.	3000 a.C.	1750	2000?
Identità	Rapporto con il cosmo "Microcosmo" Filiazione Alleanza	Rapporto con il territorio "Micropolis" Proprietà Indirizzo	Rapporto con la produzione e gli scambi "Piccola casa" Attività Impiego	Rapporto con il sapere in tutta la sua diversità
Semiotiche	Presenza Partecipazione reciproca dei segni, delle cose e degli esseri Corrispondenze	Assenza Separazione e articolazione tra il segno, la cosa e l'essere Rappresentazioni	Illusione Sconnessione tra il segno, la cosa e l'essere Propagazioni	Produttività semiotica Implicazione degli esseri nei mondi di significazione Mutazioni
Figure dello spazio	Linee di erranza Spazio-memoria	Recinzioni Fondazioni	Reti Circuiti Urbano	Spazio metamorfico emergente dal divenire collettivo
Figure del tempo	Immemorabile	Storia Tempo "lento", differito, generato dalle operazioni spaziali di recinzione e fondazione	Tempo reale Tempo astratto e uniforme degli orologi	Riappropriazione delle temporalità soggettive Conciliazione e coordinamento dei ritmi
Strumenti di navigazione	Racconti Algoritmi Portolani	Proiezione di un cielo su una terra Sistemi Carte	Statistiche Probabilità	Mondi virtuali Cinecarte
Oggetti	Divenire-cominciamenti Rituali	Geo-metria "Leggi" della natura Stabilità	Flussi Fuochi Folle Oggetti delle "scienze umane"	Significazione Libertà Configurazioni dinamiche di collettivi soggetti-oggetti-linguaggi Ricominciamento del divenire dell'intelletto collettivo
Soggetti	I vecchi	I commentatori	Gli esperti	I collettivi intelligenti L'umanità
Supporti	Il corpo della comunità	Il Libro	Dalla biblioteca all'ipertesto	La cosmopedia
Epistemologie	Empirismo Fenomenologia	Razionalismo Idealismo trascendentale "Metodo scientifico" "Paradigmi"	Teoria dell'azione e delle reti (operatività, tecnoscienza) Teoria del racconto (modellizzazioni, simulazioni, sceneggiature) Teorie dell'arte (intelligenze artificiali, vite artificiali)	Pratica sociale del sapere come <i>continuum</i> vivente in costante metamorfosi Costruzione dell'essere attraverso il conoscere Filosofia dell'implicazione

>fig.2: tavola generale dei quattro spazi antropologici (tratta da Lévy: 2002, p.184 e 217)

in modo statico, ma fornisce una mappa dinamica in grado di seguire ed operare su oggetti e soggetti della conoscenza: <<La cinecarta manifesta lo spazio qualitativamente differenziato degli attributi di tutti gli oggetti dell'universo dell'informazione. L'organizzazione topologica di questo spazio esprime la varietà dei rapporti o delle relazioni che gli oggetti o gli attori intrattengono gli uni con gli altri. Sulla cinecarta interattiva, tutte le qualità, tutte le particolarità sono situabili, visualizzabili.(...) La cinecarta è un mosaico mobile, in continua ricomposizione, in cui ogni frammento è già una figura completa che prende, però, in ogni istante, il proprio senso e il proprio valore solo all'interno di una configurazione generale. (...) La cinecarta consente di esplorare una macro-individualità dinamica intessuta di singole individualità. Gli oggetti e gli attori dell'universo dell'informazione non cessano di trasformarsi, di perdere e acquisire attributi. Si spostano dunque sulla cinecarta. Ma poiché la cinecarta esprime i rapporti tra gli oggetti dell'informazione, essa si evolve e si ristrutturata (...). La *pellicola continua* delle trasformazioni della cinecarta è quindi una basilare fonte di informazioni, e non solo rispetto al suo stato particolare in un momento dato.>> [Lévy: 2002, p.190-191]

(5) <<La principale caratteristica della cosmopedia, e ciò in cui consiste il suo valore, è precisamente la non-separazione. Per gli intellettuali collettivi il sapere è un *continuum*, un grande *patchwork*, ogni punto del quale può essere ripiegato su un altro. La cosmopedia smaterializza le separazioni tra i saperi. Dissolve le differenze tra le discipline, in quanto territori in cui si esercitano dei poteri, per lasciar sussistere solo alcune zone dalle frontiere fluide, strutturate da concetti di portata variabile e da oggetti in perenne ridefinizione. A una organizzazione rigida dei saperi in discipline discrete e gerarchizzate (...) o alla frammentazione caotica delle informazioni e dei dati (...) si sostituisce dunque una topologia *continua* e dinamica.>> [Lévy: 2002, p.211]

(6) <<La difficoltà maggiore, nello Spazio del sapere, consiste nell'organizzare ciò che organizza, nell'oggettivare ciò che rende soggettivo. Il sapere sul sapere comporta una *circolarità* essenziale, originaria, ineluttabile. La conoscenza della conoscenza è *ipso facto* una trasformazione della conoscenza, una deriva perpetua, una contestualizzazione dinamica da riattivare e rivalutare senza posa.>> [Lévy: 2002, p.190]

(7) <<Nella cosmopedia ogni lettura è una scrittura. La cosmopedia è come uno spazio relativista curvato dalla consultazione e dall'iscrizione. L'iscrizione propriamente detta opera in modo "chirurgico" (tagli, cuciture, trapianti, operazioni in genere discontinue); la consultazione, invece, equivale a un messaggio/curvatura dello spazio (inflexioni, operazioni continue). Le domande, gli interrogativi senza risposta mettono in tensione lo spazio della cosmopedia, segnalano le zone che richiedono invenzione, innovazione.>> [Lévy: 2002, p.211-212]

(8) <<La forma e il contenuto del cyberspazio sono ancora parzialmente indeterminati. In materia non esiste alcun determinismo tecnologico o economico semplice. Si prospettano ai governi, ai grandi operatori economici, ai cittadini delle scelte politiche e culturali fondamentali. Non si tratta, dunque, di ragionare esclusivamente in termini di *impatto* ma anche di *progetto*.>> [Lévy: 2002, p.15]

(9) <<Come definire in poche parole questo smisurato intreccio di comunicazioni chiamato “arte postale” o mail art? *L’uso del mezzo postale per creare opere ed eventi artistici*: cartoline, lettere, francobolli e timbri d’artista ma anche libri, audiocassette, piccole sculture e qualsiasi stranezza che si riesca a far transitare attraverso il sistema postale. Perché non si possa confondere l’arte postale con una semplice promozione artistica per corrispondenza, mancano però alla definizione alcuni importanti elementi, ovvero concetti come *gratuità, apertura, interazione*.>> [Baroni: 1997, p.19]

(10) Il nome multiplo consiste in un nome ‘unico’ usabile collettivamente, di modo che risultino mascherate le identità dei singoli utenti. Non si tratta di un gruppo di persone determinabili (con indirizzi comuni certificabili), ma diventa una strategia (contro)culturale per il fatto di poter usare in modo flessibile la ‘formula’ del Nome, che molta importanza riveste, ad esempio, nel mondo dei media. La riconoscibilità del nome collettivo supporta le molte anime anonime che scelgono di utilizzarlo per promuovere una tipo di cultura condivisa (*Wu Ming*) o per sabotare certi meccanismi dello spettacolo. <<Il *multiple self* da tempo è ambito di ricerche che coinvolge diversi approcci delle scienze sociali: anziché segnate dal marchio di una schizo-scissione, le identità mobili, plurali, liquide sperimentano nuovi territori di liberazione possibili. Anziché sintesi, l’ibrido - come coagulo sincretico di tracce comunicative fluide e dissonanti co-presenti - emerge come prospettiva che permette la mobilitazione dell’io. Ovvero la liquidazione dell’io è un transito verso un *io liquido* contro il secolare processo di civilizzazione che ha costruito un io solido, stabile, fisso.>> [Canevacci: 2003, p.107]

(11) L’anomia (come assenza del soggetto unico) viene definita da Canevacci come un ‘concetto liquido’, ossia affetto da quella plasticità e indefinitezza che caratterizzano l’ipotetico Spazio del Sapere. C’è un’affinità tra questa retorica e quella ‘topologica’: << Le anomalie liquide (...) scorniciano il panorama stabilito e compatto dell’ordine (nei metodi, nei concetti, nelle performance, nell’arte, nelle scritture); e quando il *nonorder* viene sussunto da un eventuale tentativo di normalizzazione da parte dell’ordine, esse sconfinano ancora e ancora. La configurazione delle anomalie scivola tra gli interstizi. Non cerca il potere e, se proprio lo dovesse incontrare, lo decentra. Le sue modalità temporanee sono interstiziali. *Se gli umori corrodono il marmo* - come dall’epigrafe trovata nella cappella Sansevero a Napoli - il loro lavoro è affine alle anomalie. Entrambi si adeguano e scorrono tra fratture figurali, tra interzone morbide, tra pieghe barocche. E corrodono. Umori anomici ...>> [Canevacci: 2003, p.175]

(12) <<I quanti delle qualità umane saranno segni e solo segni. Si presteranno a descrizioni esterne ai soggetti, dall’alto di qualche scienza dell’identità? No. La quantistica delle qualità non può essere altro che un dispositivo collettivo di enunciazione, lo spazio di una parola plurale, uno strumento di autodescrizione incrociata degli individui, dei gruppi e delle situazioni da cui essi emergono. Questa lingua rifugge dalle immagini del soggetto sotto forma di strutture lineari, gerarchiche o sistematiche, stratificate secondo “livelli di integrazione” ordinati e inscatolati.>> [Lévy: 2002, p.160]

(13) <<I rapporti tra gli uomini producono, trasformano e strutturano continuamente spazi eterogenei e interconnessi. (...) Questi spazi plastici, che nascono dall'interazione tra le persone, comprendono al contempo i messaggi, le rappresentazioni evocate, le persone che se li scambiano e la situazione nel suo insieme. (...) Gli spazi vissuti sono relativistici, si curvano e si deformano intorno agli oggetti che contengono e che li organizzano. (...) Viviamo in migliaia di spazi diversi, ciascuno con il proprio particolare sistema di prossimità (temporale, affettivo, linguistico etc.), così un'entità qualsiasi può esserci vicina in uno spazio e molto lontana in un altro. Ogni spazio ha la propria assiologia, il proprio particolare sistema di valori o di misure.(...) Buona parte della nostra attività cognitiva consiste nell'orientarci all'interno della moltitudine di "mondi" diversi nei quali navighiamo. Dobbiamo scoprire rapidamente la topologia e l'assiologia dei nuovi spazi ai quali siamo chiamati a partecipare.>> [Lévy: 2002, p.147-148]

(14) <<Le situazioni e gli esseri concreti sono immersi in più frequenze antropologiche. Per il fatto che nessun essere reale sussiste in un unico etere (...) si può dire che gli spazi antropologici dipendano gli uni dagli altri. Ma, considerato in se stesso, ogni spazio antropologico è incentrato su di sé in maniera assolutamente autonoma, percepisce e modifica gli altri solo secondo i propri principi specifici, riconducendo tutto a sé, ritrovando ovunque la propria forma. Esseri, entità concrete, macchine cosmopolite attraversano le quattro velocità, ma nessuno di essi può provocare effetti diretti sugli altri, né li può toccare. Gli spazi antropologici sono in relazione, ma secondo una causalità senza contatto.>> [Lévy: 2002, p.227] Un esempio di sovrapposizione conflittuale tra spazi antropologici è offerto dal problema del (NO)copyright nell'epoca telematica. Gli spazi coinvolti sono quello del sapere e quello delle merci, nella duplice direzione: 1> come è possibile mettere in circolazione un prodotto intellettuale di tipo tradizionale (dunque, protetto da copyright) entro uno spazio condiviso (merce>sapere) e 2> come regolare in termini di diritto l'attività dell'intellettuale collettivo (sapere>merce). <<Lo Spazio delle merci è incapace di concepire lo Spazio del sapere in quanto tale. Non si può acquistare o diffondere il pensiero di un intellettuale collettivo. Se ne possono solo commercializzare le proiezioni, propagarne i segni disancorati sul mercato dei media. L'implicazione reciproca dell'intellettuale collettivo e del suo mondo sarà stata dissolta, non si tratterà più di pensiero.>> [Lévy: 2002, p.227]

(15) <<Il cyberspazio potrebbe ospitare dispositivi di enunciazione che producano sinfonie politiche viventi, che consentano ai collettivi umani di inventare e di esprimere di continuo enunciati complessi, di dispiegare il ventaglio delle singolarità e delle divergenze senza per questo ricadere in forme precostituite. La democrazia in tempo reale mira alla costituzione di un "noi" il più ricco possibile, il cui modello musicale potrebbe essere il *coro polifonico improvvisato*. [Lévy: 2002, p.80]

parte quarta: arte e topologia

La lettura topologica, nella duplice accezione di flessibilità dei rapporti spazio-antropologici e di ricostruzione dell'utopia (ovvero, costruzione praticabile di ciò che è fallito in quanto costruito ideologico), può aiutarci ad interpretare alcune modalità dell'agire partecipe in arte.

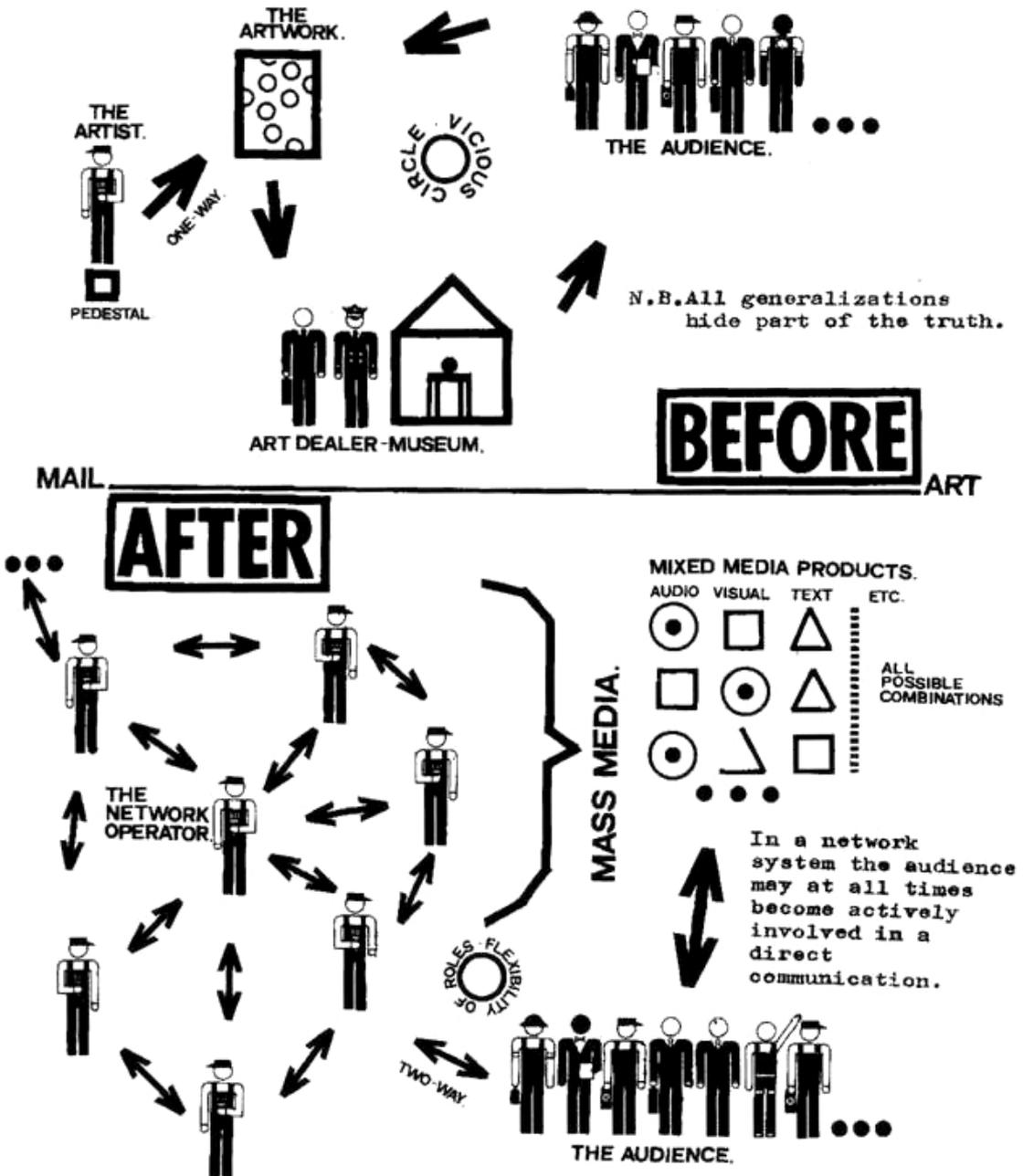
La mail art è un modello completo e autosufficiente di network creativo: in [fig.3](#) è riportato uno schema che esemplifica il modo in cui la mail art riorganizza lo spazio dei rapporti a dispetto delle consuete divisioni di cariche ed esclusioni di responsabilità nel sistema dell'arte. Lo schema proposto della forma aperta, che caratterizza sia la connessione orizzontale tra operatori del network, sia l'intersecabilità tra operatori e pubblico, mostra bene come l'arte partecipante eviti il circolo vizioso e concluso delle strutture decisionali (che determinano le regole di selezione del lavoro artistico) e delle opere da esse promosse (che, a loro volta, riflettendo le scelte del meccanismo decisionale, ne riproducono le aspettative culturali) (1). La flessibilità delle regole ha a che fare con un tipo di interattività diversa da quella pre-disposta dalla cosiddetta 'arte interattiva' (che si appella alla facoltà del pubblico di modificare consapevolmente la propria percezione e atteggiamento nei confronti di una *data* opera): nel caso della mail art il pubblico può essere attivamente coinvolto in un processo *in fieri*, cosa che rende realmente problematica la distinzione tra le varie categorie e maestranze. L'inclusione della circolarità produttiva di senso (che si è detta a proposito della lettura-scrittura) nei modi di creazione artistica non è un pretesto ideologico per introdurre in questa rete di relazioni chiunque, indipendentemente dal tipo di intervento. Non si deve cioè vedere in questo modello una rappresentazione della figura dell'artista come di chiunque entri in contatto con la struttura del network semplicemente comunicando, in un modo qualunque; deve essere invece inteso come un dispositivo bilanciato sui singoli contributi, sul loro peso (2). In ciò trova sostegno la ricostruzione utopica su basi concrete più che la riproposta dell'equazione '*ogni uomo è un artista*', la quale non è forse possibile dimostrare fino in fondo (in un senso o nell'altro), e proprio per questo *impraticabile*. Il fatto di non pronunciare questa formula ideologica non significa non assecondare la vocazione di chiunque voglia partecipare. E' l'aspetto tecnico, se si vuole, del dispositivo-rete a regolare le modalità di contatto: una volta avviato esso rileva ed amplifica quei contributi

Real Correspondence – Six

CORRESPONDENCE CLUB, INC.

MA TACTICS

- Notwithstanding the wide range of old and new visual topics covered (e.g. rubber stamp, stamp, postcard, photocopy, audiocassette, etc.) Mail Art is not just another art trend. Mail Art affects firstly the structure of cultural work, the way art and information is produced and circulated. This is an INTRODUCTORY SCHEME to Mail Art tactics.



● Scheme one devised by Vittore Baroni. Send corrections and suggestions.

>fig.3: schema introduttivo alla strategia della mail art [V.Baroni 1981, tratto da Baroni: 1997, p.29]

che abbiano una certa *intensità*, un'energia creativa da contraccambiare. Tutto ciò è automatico, nel senso che il dispositivo è costituito da una comunità che si autoregola e non necessita di organi esterni che compilino classificazioni meritocratiche dei vari contributi. Non può esserci infatti un giudizio di merito senza che vengano ripristinate le categorie di alto/basso o di interno/esterno all'arte. L'autoregolazione è invece sensibile allo spazio delle intensità degli interventi (che ricorda l'economia delle qualità umane di Lévy): più che un sistema di misura (dell'arte), questo spazio realizza un continuum incommensurabile dove ogni stimolo segue un percorso variabile e imprevedibile. La differenza tra un lavoro di mail art buono o cattivo sta nel percorso che riesce a compiere in termini di risposte, ad esso correlate, del network.

Nella mail art, il destino dell'artista è simile a quanto detto riguardo all'autore unico, ossia è l'erosione della sua individualità. E' infatti evidente l'osservazione che l'idea di artista come *in-dividuo* (3) (valorizzata in un contesto ad alta selezione di merito) non può essere implicata nella rete della condivisione senza essere un ostacolo allo scambio creativo. Questa posizione critica dell'artista (che la retorica del dispositivo di rete ha tradotto in 'operatore'), all'interno di uno spazio topologico in cui le singole identità si trovano a quella distanza minima (4) che consente la loro reciprocità, assume una forma perversa nel momento in cui la produzione condivisa incrocia il territorio sconfinato dello spettacolo. Tale proiezione sullo spettacolare *culturale* dell'individuo non può che essere la contrazione dello spaziotempo condiviso nel *con-dividuo*, nel soggetto dalla personalità multipla, dato che tutta la cultura di relazione verrebbe a trovarsi concentrata in un'unica figura (che sì, dello spazio spettacolare, è unità di misura). Insomma: se nello spaziotempo condiviso l'identità è data come variabile ma fondante, mentre l'individuo viene negato, nel mondo rovesciato dello spettacolo (5) il condividuo risulta per sottrazione dell'identità (certificabile) dall'eroe individualizzato. Quella del condividuo (o multiple name) è una strategia che, proprio sfruttando questa presenza 'mediale', ha in molti casi portato lo spettacolare a contraddirsi, attraverso le sue stesse regole. Il condividuo come unico *showman*, rivelato negli apparati della comunicazione, diventa imprevedibile in virtù del suo carattere multiplo, diffuso e pervasivo, cosa che lo rende prossimo ad un virus: lo spettacolo virulento. Viene in mente quella doppiezza inscenata da Alighiero Boetti (*Shaman/Showman*), che vedeva confusi nella figura dell'artista i sintomi di un'arte come sistema di star (star-system) ma anche la capacità terapeutica, la sapienza per una sua guarigione (6). Un personaggio multiplo come Luther Blissett appare nella funzione di antidoto, ma inteso in senso etimologico, ossia 'dato contro', che produce controinformazione. Se nell'organismo autoregolato della mail art il rumore (ossia un contributo

a bassa intensità) non si percepisce, nell'apparato dello spettacolo tale rumore, amplificato e concentrato nel condividuo, diventa talmente forte che non si distingue più il segnale, o un'informazione vera da una falsa. L'apparire di ciò che è tenuto nascosto (la percentuale di verità rispetto al falso mediale) causa un cortocircuito dello spettacolo, che in rari casi assume un'evidenza rivelatrice. Enrico Ghezzi, a proposito delle immagini-evento del crollo delle TT, ha parlato di "spettacolo disintegrato", forse qualcosa oltre il cortocircuito e la semplice referenzialità finzione/reale. E allora non c'è miglior esempio della metodologia del multiple name se non quello di far riemergere dalle macerie dello spettacolo proprio un superstite Luther Blissett (fig.4). Il nome multiplo è una proiezione, diventa un logo o un cavallo di Troia che trasporta in sé l'anomia, intesa come negazione dell'importanza del Nome (7).

Nel mondo dell'arte, quando il Nome viene sottratto all'artista (o, altrimenti detto, se l'artista non è affermato), mancando la riconoscibilità non può esserci storicizzazione. Questo problema è stato risolto introducendo il concetto di *autostoricizzazione*. G.A.Cavellini (fig.5) ha riscritto la propria storia personale facendole attraversare quella dell'arte, e viceversa, di modo che potesse fare a meno di qualunque mediazione critica (8). Questo icastico processo di riscrittura, che in un certo senso dissemina il 'campo' dell'arte di autovalutazioni critiche (o di mercato), evidenzia ulteriormente il carattere di autonomia dell'arte partecipante. L'ironica formula "LA CRITICA PROPONE/CAVELLINI DISPONE" mostra come ad agire sia un dispositivo (Cavellini stesso), che include una rete di esposizioni 'a domicilio' e di collaborazioni postali. L'utilizzo di tale strategia inserisce nel mondo dell'arte una contraddizione rapportabile a quella del multiple name nello spettacolo: seguire le regole dell'in-dividuo, ma in questo caso, anziché moltiplicare le identità, riunendo parossisticamente tutte le figure specializzate del sistema dell'arte in una sola. L'autostoricizzazione è in un certo senso una 'formula totale', che esprime il definitivo disincanto dalla formula artistica intervenendo sulla storia stessa, proponendo uno *statement* che taglia il piano del tempo. Rispetto allo spazio condiviso, l'autostoricizzazione non appare provocatoria, ma diventa una necessità di documentare o perlomeno di creare un ambiente database che mantenga attivi certi collegamenti e raggiungibili le esperienze trascorse. L'aspetto problematico di storicizzare l'arte partecipante risiede nell'improbabile intento di fotografare un processo, che richiede di fermare singole immagini. Nella mail art non c'è quella distanza tra opera e osservatore che rende necessaria (e pertinente) una lettura mediata: la lettura e la scrittura sono a distanza minima. Così non ha molto senso storicizzare la mail art secondo le categorie che si appoggiano sulla distanza (artista-osservatore o artista-critico); tuttavia poiché lo spazio

CONTAMINAZIONI

Nella lista dei superstiti a New York pure l'artista virtuale

LUTHER BLISSET SPUNTA DALLE MACERIE DEL WTC

C'è chi lo dava per morto e sepolto, figlio di un'esperienza artistica neosituzionista che aveva fatto il suo tempo, o che comunque era diventata altro. Invece **LUTHER BLISSET** è ancora vivo e vegeto. L'artista virtuale, il nome collettivo a cui chiunque poteva rifarsi per firmare un intervento artistico verosimile, per ingannare i media con notizie inventate ad arte, ha fatto avere sue notizie. A segnalarlo, indicando anche il sito riguardante i tragici fatti dell'11 settembre riguardanti il World trade center da visitare (<http://dmorgan2000.com/wtclist/>), è Piermario Ciani, uno dei "padri" dell'arte postale italiana e forse (leggenda o verità?) di Blisset stesso, profondo conoscitore dei fermenti artistici contemporanei.

Con un'email Ciani fa sapere che in una lista dei superstiti dall'attacco terrorista alle Twin Towers, a New York, compare anche il nome del personaggio creato ad arte nella prima metà degli anni '90 e che tanti scherzi ha giocato ai giornalisti, e non solo, italiani. Scherzi che, alla fine, sono valsi ai loro anonimi autori una notorietà sfociata in successi editoriali.

Una delle beffe più riuscite si è consumata proprio in Friuli, quando da Bologna giunse alle redazioni di giornali, televisioni e agenzie di stampa l'appello di un gruppo di amici di Luther Blisset, preoccupati della sua scomparsa dei

Balcani dopo aver compiuto in regione un ideale percorso in bicicletta per far comparire la scritta "Peace in Friuli". Delle sorti di Blisset, peraltro inventate, nel 1994 si occupò anche la trasmissione televisiva della Rai "Chi l'ha visto", con tanto d'interviste ai sedicenti amici dell'inesistente artista inglese, che deve il proprio nome all'ex calciatore che il Milan prelevò dal Watford e di cui esiste anche una foto, ovviamente artefatta. Ma l'anno successivo, ancora a Udine, Blisset suscitò le ire di Azione universitaria, l'organizzazione giovanile di Alleanza nazionale, avendo presentato una lista per le elezioni degli organi rappresentativi studenteschi dell'Ateneo friulano.

Il caso Blisset (anche se sarebbe più opportuno parlare di casi) assunse in Italia livelli tali da diventare fenomeno editoriale. Lo stessi Ciani ha pubblicato libri sull'argomento (Blisset, l'arte postale, il situazionismo, i rapporti con i media...), ma il libro più noto è "Q", un giallo scritto da un gruppo di giovani bolognesi. Con la fine del secolo sembrava fosse giunto il momento che Blisset sparisse di scena, soppiantato da altri artisti virtuali e altre esperienze (come quella di Wu ming, in cinese "senza nome"). I tragici fatti dell'11 settembre, e il rischio dell'ennesima manipolazione delle notizie, ha spinto anche Blisset a tornare.

Lorenzo Marchiori

GUGLIELMO ACHILLE CAVELLINI

VITA
DI
UN
GENIO

È DI ESTREMA IMPORTANZA
CHE IO RACCONTI LA MIA VITA,
COME È NATA LA MIA AVVENTURA
ARTISTICA E COME SI È SVI-
LUPPATA. ANCHE PERCHÉ I
MIEI BIOGRAFI SAREBBERO POI
COSTRETTI A RICOSTRUIRE LA
MIA STORIA CON RICERCHE LA-
BORIOSE, LUNGHE, CERTAMENTE
IMPERFETTE E INCOMPLETE.

CENTRO STUDI CAVELLINIANI

>fig.4: articolo apparso su *Il Gazzettino* (08.05.2002)

>fig.5: frontespizio del libro autoprodotta da G.A.C. Cavellini *Vita di un genio*, 1991

della condivisione non è isolato rispetto agli altri, ricorrere all'autostoricizzazione diventa una necessità comunicativa diffusa, oltre la provocazione artistica circoscritta.

A tentare questo difficile compito, tra altri c'è il gruppo (editoriale) AAA, fondato da Piermario Ciani e Vittore Baroni, che propone nella sua collana di libri (cartacei) i vari panorami che compongono le realtà del network creativo, ma anche di movimenti storici contro-culturali. Storicizzare il network diventa paradossale quanto il fare cultura sulla controcultura: è una questione di strategia e sfida comunicativa, richiede un atteggiamento diverso per lo 'strumento': il libro. E infatti AAA dimostra questa attenzione realizzando, all'estremo, anche dei libri-oggetto che si autoeliminano (*La morte del libro*) o si riempiono del rumore bianco informativo (*La cultura del caos*). Il progetto FUN è l'ultimo in ordine di tempo avviato da AAA (9). Esso assume in parte una forma editoriale, come prodotto della serie AAA, in parte risulta da un processo come collaborazione di più artisti riuniti. E' un'intelligente commistione tra la pratica mailartistica e i dettami dell'autostoricizzazione. Il dispositivo mail è in questo caso diverso: non si tratta di un processo *in fieri*, ma di un insieme di oggetti mail che possano innescarlo. Viene in un certo senso prodotto lo stato iniziale del processo, sotto forma di possibili strumenti utilizzabili dal 'lettore'. Ad esempio, *Mail 4 Fun* raccoglie cartoline, francobolli e un timbro d'artista; *Philatelic Fun* è interamente dedicato al francobollo d'artista; *Bank of Fun* sfida il mercato dell'arte stampando la propria moneta di scambio (10). Questi oggetti hanno la duplice caratteristica di essere finiti (funzione editoriale) ma anche potenziali (funzione di inizio processo): la loro natura risulta insomma indefinita. La rivisitazione dei processi di condivisione tipici della mail art, all'interno di una cornice di riflessione autostorica, è una formula comunicativa che permette di integrare processi e prodotti al fine di fornire una lettura più puntuale ed 'interna', rispetto alla forma libro. Il problema principale dei processi partecipativi, visti dall'esterno, è infatti non quello di apprenderne il funzionamento (attraverso una serie di informazioni 'storiche') ma quello propriamente del partecipare: ovvero, non è possibile separare l'approccio euristico dall'agire concreto nel network. Tale problema viene affrontato da AAA proprio con il progetto FUN, che crea un ambiente in eccessiva misura utopico: le Nazioni Unite Fantastiche.

Lo stimolo della libera costruzione di mondi immaginari non ripropone un'ideologia: questi mondi sono molto colorati, contengono messaggi edulcorati, ma non pretendono di rappresentare alcunché - per questo *non* sono impraticabili. Occorre leggere in essi il dispositivo che permette di modificare le identità sfruttando i vincoli stessi della burocrazia, dell'autorità, e riproducendoli deformati. In definitiva, ciò che avviene è una sorta di meta-comunicazione sul processo della mail art e al contempo sull'idea di utopia (11).



>fig.6: un progetto FUN <il mondo immaginario di PopPorn> (courtesy of P.Ciani)

Costruire e decostruire l'immagine del mondo immaginario (utopico, sognato) significa aprire allo spazio operativo: non c'è modalità migliore, per parlare di utopia concreta, che indebolire lo statuto di immagine riferito tradizionalmente alla fantasia utopica. E FUN rispolvera e accresce in eccesso parodico tale immaginario (fig. 6).

A questo punto, riconosciuto lo spazio topologico della deformazione e la sua praticabilità utopica in arte, non resta che cercare di comprendere quale sia il lato 'tecnologico' del dispositivo partecipante.

note e citazioni

(1) <<Per il suo carattere di fenomeno allargato a professionisti e non-professionisti, rigettando il concetto di genio artistico appannaggio di pochi eletti, per la scelta del *baratto* come forma di scambio preferita alla vendita, per la pratica del contatto intimo personale come totale rovesciamento della mistica elitaria dell'artista isolato nella sua torre d'avorio, la mail art si configura piuttosto come *un nuovo modello di strategia culturale*.(...) L'interazione, la comunicazione *funzionante nei due sensi* prende il posto della comunicazione *unidirezionale*, l'arte torna ad essere come nelle sue più lontane origini un processo che necessita di una partecipazione intima e personale, al tempo stesso allargato a chiunque, dall'alto valore socializzante.>> [Baroni: 1997, p.20]

(2) <<Chiunque provi a praticare l'arte postale si trova come al centro di una immensa ragnatela di contatti, diversa per ciascuno nella configurazione (in quanto ciascuno si costruisce una personale lista di corrispondenti privilegiati), capace dunque di produrre combinazioni sempre differenti nell'interagire delle varie personalità.(...) La rete, come un ecosistema autosufficiente, è in grado di riequilibrare automaticamente le energie profuse da ciascun operatore: un buon progetto di mail art genera risposte interessanti, un invio poco ponderato o prodotto in serie ha come risultato risposte altrettanto massificate e frettolose. L'arte postale è quindi un'esperienza che può dare molto ma anche molto poco, ciò che se ne ricava è direttamente proporzionale, in quantità e spessore delle comunicazioni, alla passione e creatività che vi si riversa.>> [Baroni: 1997, p.20-21]

(3) <<L'individuo istituisce se stesso come colui che *non divide* (in-dividuo) con gli altri il mondo che abita.>> [Galimberti, p.528] Tale modo di costituirsi dell'esperienza del singolo viene rispecchiato anche dalla macchina spettacolare, che secondo Galimberti conduce al "trionfo della non-partecipazione": <<La prima figura antropologica compromessa dai media è la *partecipazione*, ossia quell'*esperienza in comune* che troviamo come motivo fondante l'origine di tutte le culture, e come condizione della veicolazione dei messaggi che all'interno vi si scambiano, e che risultano intelligibili perché iscritti nelle medesima simbolica originata dalla comune esperienza. Il monologo

collettivo dei media, invece, istituendoci come spettatori e non come partecipi di un'esperienza o attori di un evento, ci consegna quei messaggi che, per diversi che siano gli scopi a cui tendono, veicolano eventi che hanno in comune il fatto che noi *non vi prendiamo parte*, ma ne consumiamo soltanto le immagini.>> [Galimberti: 2002, p.637]

(4) Nell'analisi di Benjamin sull'opera d'arte in relazione alla tecnica, viene annunciata l'epocale perdita dell'*aura* da parte dell'opera. Egli afferma: <<Definire l'*aura* un'"apparizione unica di una distanza, per quanto questa possa essere vicina" non significa altro che formulare, usando i termini delle categorie della percezione spazio-temporale, il valore culturale dell'opera d'arte. La distanza è il contrario della vicinanza. Ciò che è sostanzialmente lontano è invvicinabile. Di fatto l'invicibilità è una delle qualità principali dell'immagine culturale. Essa rimane, per sua natura, "lontananza, per quanto vicina". La vicinanza che si può strappare alla sua materia non elimina la lontananza che essa conserva dopo il suo apparire.>> [Benjamin: 2000, p.49] Questa definizione di *aura* è molto importante per verificare come l'arte partecipante, nel momento in cui si costituisce su una *distanza minima*, rovesci proprio i rapporti tra 'lontananza' e 'vicinanza', che potremmo riscrivere come: *vicinanza, per quanto distante*. In ciò l'arte partecipante accoglie l'annuncio della perdita d'*aura* e della separazione tra pratica artistica e valori culturali. La forma partecipativa non può che fondarsi sull'immanenza delle relazioni e dei processi, *al di là* di qualunque distanza. In tal senso, essa sembra prendere una direzione opposta rispetto ad altre forme dell'arte contemporanea, che al contrario hanno contraddetto la previsione di Benjamin, accentuando il valore culturale dell'esperienza artistica e avvicinandola, forse, alla forma-forza dello spettacolare: <<Se si considera la vicenda della arti plastiche dagli anni Sessanta in poi, sembra che essa abbia seguito un cammino assai diverso da quello delineato da Benjamin: egli infatti connette la scomparsa dell'*aura* con il dissolvimento del criterio dell'autenticità dell'opera e con la trasformazione dell'autore in una specie di operatore tecnico. Ora questi tre elementi dell'arte - *aura*, opera e autore - hanno subito delle trasformazioni inaspettate. Per quanto riguarda la permanenza nell'esperienza dell'arte di una dimensione trascendente non dissimile da quella religiosa, si può mettere in dubbio che la secolarizzazione sia effettivamente avvenuta.(...) Inoltre è parso necessario alla sopravvivenza stessa dell'oggetto artistico un atteggiamento di "credenza" che consenta di affermare la sua differenza rispetto agli oggetti della vita corrente. Quanto al principio dell'autenticità dell'opera, è indubbio che esso si è straordinariamente rafforzato: infatti quanto più l'oggetto artistico è indistinguibile, come nel *ready made*, dall'oggetto utilitario, tanto più dev'essere certificato e garantito come unico, irripetibile e dotato di un'autorità culturale. Infine l'artista è stato coinvolto in un processo di singolarizzazione senza precedenti (...): la singolarità e le sue manifestazioni più trasgressive hanno finito per costituire l'unico criterio di valore dell'arte di oggi.>> [Perniola: 2000, p.65-66]

(5) <<Nel mondo realmente rovesciato il vero è solo un momento del falso>> [Debord: 1990, tesi n°9]. Questo complesso rapporto di proiezioni e ribaltamenti è un esempio di relazione tra gli

spazi antropologici: Spazio del sapere (condiviso) e Spazio delle merci (spettacolo). Il multiple name mette in tensione il confine tra due realtà non assimilabili.

(6) <<Il gioco di parole era una constatazione, ironica quanto amara: l'artista moderno, privo di ruolo strutturale nella comunità, non può che essere uno showman, versione degradata del giullare. Nel migliore dei casi tenterà il duplice ruolo di sciamano e showman.>> [Boetti: 2001,p.55]
Una constatazione che dunque attiene alla natura individualistica di molta arte contemporanea, in specie quella istituzionalizzata. La figura di Boetti è qui interessante per lo sdoppiamento della funzione dell'artista, che ricalca quello della sua propria identità: è l'insofferenza al Nome, all'autore unico- la possibilità della coincidenza (topologica) di certe situazioni, ma anche delle nuove partenze e deviazioni. <<C'è un legame tra "Shaman-Showman" e "Gemelli".(...) "Shaman-Showman" annuncia dove vanno quei gemelli incarnati nella vita temporale. Non sono il riflesso narcisistico l'uno dell'altro, ma dissimili e complementari. Così come il corpo di luce non è quello di tenebre, o due gemelli non sono la stessa persona, così Alighiero non è Boetti. Showman sarà l'uno (farà mostre, firmerà opere, viaggerà), un po' sciamano sarà l'altro, dalla parte dei musicanti, monaci, stregoni e ribelli. I passi dei "Gemelli" formano due sentieri paralleli che s'incontrano all'infinito, forse prima. Lo showman è inevitabilmente seduttore, lo "shaman" inevitabilmente solitario. Lo sdoppiamento era il destino di A e B.>> [Boetti: 2001, p.59]

(7) <<Definirsi "senza nome" non significa nascondere i nostri nomi anagrafici come facevamo al tempo del Luther Blissett Project, proprio perchè è il concetto generale quello che conta, cioè l'allusione al fatto che l'opera è più importante dell'autore, non che noi non esistiamo e non facciamo quello che facciamo o che non siamo noi a farlo.(...) La giusta fine dell'Eroe senza volto che ha voluto annientare e assorbire tutti i nomi, che ha voluto paradossalmente nominare tutto e tutti, è il *seppuku* (il suicidio rituale), è la cancellazione dell'ultimo nome rimasto: il proprio. Ecco perchè non ci è sembrata affatto una contraddizione emergere alle cronache con i nostri nomi anagrafici.(...) Se dopo aver "rifiutato" i nostri nomi anagrafici per tutta la durata o quasi del progetto Blissett fossimo rimasti vittime della paranoia della nominazione, avremmo negato tutto ciò che Blissett stesso rappresentava. Noi abbiamo dichiarato che i nomi *non sono importanti*, o comunque non più di quelli di chiunque altro partecipi direttamente o indirettamente alla costruzione delle narrazioni collettive.(...) Occorreva quindi liberarsi dell'ultimo vincolo che il nome ti pone: la necessità di negarlo e di nascondere. Se si rimane prigionieri di quella paura e di quel vincolo, si è ancora schiacciati dall'importanza e dall'imponenza del nome, anzi, del non-nome, che a quel punto diventano la stessa cosa. Se i nomi non sono importanti allora non deve essere troppo importante nemmeno negarli o nascondere. Ciò che è importante, direi imprescindibile, è che la *pratica*, il *metodo*, lo *stile*, ovvero la coincidenza di etica ed estetica, dimostrino sul campo quello che ti porti dietro e che affermi.>> [Wu Ming: 2003, p.251-252]

(8) <<Quasi tutti gli artisti quando hanno trovato una formula, uno stile, la cosiddetta "sigla" ripetitiva, vi sia adagiano per tutta la vita. Anch'io avrei potuto fermarmi una, dieci e più volte a ripetere la stessa idea. Presto però arrivava per me il momento della saturazione,

dell'autocritica.(...) Intuivo che non avrei mai potuto entrare nell'Olimpo dell'arte. Si viveva nella giungla dell'arte. Avrei dovuto subire la sorte di tutti gli altri artisti. I più fortunati venivano esaltati, sfruttati dal mercato, per una stagione, ma poi s'aprivano nell'oblio, come delle meteore.(...) Fu il senso pratico a suggerirmi un giorno l'idea che se intendevo sopravvivere nella giungla dell'arte, avrei dovuto cercare di sbrigarmela da solo, senza sottostare alle forche caudine del sistema, della critica, del mercato, delle gallerie.(...) Intuivo di possedere le qualità necessarie per entrare nell'Olimpo dell'arte e mi sentivo mortificato dal fatto di restarne escluso. Fu allora che decisi di autostoricizzarmi, cioè di entrare nell'Olimpo dell'arte senza chiedere il permesso a nessuno. Autostoricizzandomi scavalcavo qualsiasi prassi finora conosciuta nella storia dell'arte, e mi sostituivo al sistema.(...) L'autostoricizzazione mi dava una carica di entusiasmo straordinario. Purtroppo venivo frainteso, si pensava scherzassi. Ma quello era ormai diventato il mio modo di esprimermi, il mio stile, la mia sigla, la mia scelta, la mia personalità.(...) Mi ero calato nel ruolo di uomo storico, storicizzato e da storicizzare. Era inevitabile che venissi giudicato un megalomane, in cerca di pubblicità. Invece intendevo fare il verso alla megalomania, alla stupidità, all'egoismo.>> [Cavellini: 1991, p.69]

(9) <<Nel 2001 la nave spaziale immaginata da Kubrick si perdeva nella ricerca di nuovi mondi, ed è nel 2001 che prende avvio il progetto F.U.N.tastic United Nations (F.U.N.), con cui le AAA Edizioni di Piermario Ciani e Vittore Baroni intendono offrire un ponte di collegamento fra entità geografiche "fantastiche", creative e immaginarie, mettendo a disposizione le proprie energie per produrre e diffondere favolosi materiali informativi sulle nazioni virtuali che arricchiscono le nostre e le altrui esistenze. Ogni centimetro del pianeta è già stato esplorato, conquistato, analizzato, mappato e catalogato. Eppure, gli uomini continuano a cercare avidamente nuovi mondi, affannandosi nell'avvistare UFO provenienti dallo spazio esterno o creando fantastici Stati della mente nel proprio spazio interiore. La letteratura di finzione è ricca di mondi immaginari, i cui autori sono spesso conosciuti col nome d'arte piuttosto che col loro vero nome. Molti pensatori hanno ipotizzato comunità ideali e talvolta alcune Utopie sono state anche realizzate in qualche parte del pianeta. La pratica dei nomi multipli e delle identità mutanti, di cui Luther Blissett è solo uno dei rappresentanti più recenti e conosciuti, continua oggi ad estendersi nella realtà a vari livelli, dall'ambiente artistico alle chat-line in rete. Da sempre esistono barriere che dividono la realtà dai sogni e mantengono separate le esperienze quotidiane da quelle inventate per i libri o i film. Esiste la realtà vissuta in prima persona; quella vissuta attraverso le nostre fantasie o quelle altrui tramite romanzi o film; quella parallela dei sogni, che si libera e si esprime mentre dormiamo; ed esiste anche una realtà simulata che può essere paragonata a quella dei bambini e degli artisti, che si sviluppa in un livello adiacente ma senza oltrepassare il confine tra normalità e pazzia. F.U.N. nasce per stimolare la conoscenza e la crescita di ciò che viene creato oltre i confini fra questi diversi ambiti cognitivi.>> [dal sito <http://www.aaa-edizioni.it>]

(10) <<Nella migliore tradizione delle banche popolari e cooperative, Bank of FUN ha il solo fine di convogliare e valorizzare le energie di grandi e piccoli risparmiatori dell'ingegno,

ottimizzando costi e risorse con l'emissione congiunta di banconote creative per la gioia dei numismatici di tutto l'universo. Contro ogni speculazione, la valuta FUN non può essere utilizzata per riciclaggi illeciti, acquisto di armi o opere d'arte, ma ha validità solo sul territorio delle Nazioni Unite Funtastiche.(...) FUN è una (dis)organizzazione sovranazionale aperta e indipendente, ispirata ad una deglobalizzazione creativa delle culture. Intende stimolare la cooperazione tra ogni genere di nazioni e mondi immaginari, creando un ponte fra le più diverse e mutevoli entità geografiche alternative, multietniche e transgender, mettendo a disposizione le proprie energie per produrre e diffondere favolosi materiali delle nazioni virtuali che arricchiscono le nostre ed altrui esistenze, dove francobolli, passaporti e monete possono essere veri ma non le guerre.>>

[dal catalogo Bank of Fun]

(11) <<A noi soprattutto piace l'arte indeterminabile, l'estetica inspiegabile, la sorpresa imprevedibile; noi soprattutto stimiamo gli artisti indefinibili.(...) Arte postale, musica indipendente, ricerca multimediale sono solo momenti, ritornelli, sottotracce di una *suite* ininterrotta, tuttora *in fieri*, a suo modo omogenea per quanto eterodiretta (...) E' anche, difatti, una forma di militanza esistenziale, che ora opera smistando documentazione contro culturale indipendente, ora progetta strategie di satira socio-politica, ora combatte tattiche di guerriglia antropologica. Il nemico è la realtà. Da tale desacralizzazione il mondo rinasce come una nuova realtà simulata o semplicemente accennata, suggerita, sognata. (...) Nella *no man's land* del gioco metamorfico, nel ribollire della creazione di personaggi e mondi fantastici (...) in questa catena di negazioni e nullificazioni, nonostante ogni proclamato atteggiamento libertario, poi ci si ritrova tanto inebriati ad organizzarsi per affinità; si eleggono le proprie amicizie, ci si sceglie; sul proprio schermo privato si proietta il proprio scampolo di utopia possibile.>> [dal catalogo Philatelic Fun]

parte quinta: arte e tecnologia

L'istanza politica dell'intelligenza collettiva concerne la sua praticabilità tecnica, nel senso che si rende necessario discutere le condizioni su cui avviare un rapporto con le tecnologie implicate nello spazio partecipato: non è mai scontato il modo in cui esse possano darsi o riflettersi sull'attività umana. Lévy sostiene l'urgenza di progettare tale relazione, scostandosi dall'automatismo della lineare evoluzione progressiva dei mezzi. Questa idea di progettualità non va interpretata come dominio *sulla* tecnica, poiché non può esserci un determinismo rispetto a mezzi che velocizzano le informazioni oltre le possibilità di controllo umane. Piuttosto, essa vuole scongiurare il rapporto inverso, cioè il dominio *della* tecnica sotto forma di impatto (*l'impatto* essendo la migliore soluzione raggiunta dallo spettacolare).

La consapevolezza della non neutralità della tecnica (1) e di una 'soggettività' non lontanamente acquisibile da essa, nega il carattere puramente strumentale (2) inserendola in una relazione biunivoca uomo-dispositivo che risulta indissolubile per quel principio di indeterminazione trascritto nelle scienze antropologiche. In modo simile, il dispositivo della retorica si è visto essere ciò che rende mai neutrale una descrizione culturale e che agisce in parallelo ai significati.

La attuale riflessione sul dispositivo o 'apparato' (3) sposta il proprio centro dall'oggetto-mezzo al soggetto-fine, suggerendo come la tecnica abbia raggiunto un'autonomia rispetto alle ideologie umane, procedendo dunque per fini propri. L'apparato non è più 'nelle mani' dell'uomo: ciò mette in crisi questo tipo di visione, ovvero ogni *visione* della tecnica, se si persegue nella retorica visualista. Un modello utopico sorretto dalla tecnica non sarà dunque ideologico, ma richiede una contrattazione con il reale in termini pratici. E' interessante notare come, nell'ambito dell'istituzione artistica, di recente sia nato il progetto *Utopia Station* (4), che ha coinvolto vari artisti e studiosi proprio nell'intento di indagare tale praticabilità, nei limiti di quanto sia concesso all'espressione artistica. In quest'ambito si ragiona anche in termini di apparati autonomi (5) che possano incrociare i fini della tecnica con elementari bisogni umani, praticando forme di condivisione e autosostentamento. In un certo senso, se è scomparsa l'utopia del progresso tecnico, sembra che sia almeno possibile una *tecnica utopica* ("utopistics").

La reciprocità che intercorre tra umano e dispositivo modifica l'immagine dell'uomo come soggetto che, attraverso la tecnica, risponde ai propri bisogni esclusivi, mostrando come

tali necessità ritenute fisse vengano ridefinite e corrisposte ai fini della tecnica. La relazione biunivoca si stabilisce tra 'soggetti' (ossia, respingendo l'oggettività della tecnica) che non possono essere disgiunti ma che restano distinguibili: è la ripresa del concetto di 'distanza minima', che evita la separazione dei mezzi dagli scopi. Il fatto che la tecnica sia da più parti intesa come potere noncurante dei destini umani significa vedere in essa un soggetto completamente emancipato o concorrenziale all'uomo, ma questa è un'interpretazione negativa di ciò che costituisce un soggetto *altro* (6). Nell'auspicio di Lévy la reciprocità (o implicazione) diviene progettabile e utopica nel momento in cui la noncuranza umana e politica (che riproduce la tecnica del gadget superfluo) e la noncuranza estrema personificata dalle macchine (in certe aberrazioni suggerite dai programmi di intelligenza artificiale) vengano mitigate da una maggiore responsabilità e sensibilità.

L'arte partecipante ha preceduto storicamente l'avvento dei nuovi media, nei confronti dei quali l'ipotesi di reciprocità dovrebbe condurla ad un'arte dell'implicazione. Ciò che la contraddistingue è una reciprocità sul piano intersoggettivo, che avviluppa ed estende ogni relazione biunivoca a reti flessibili. Per 'rete' qui si intende l'apertura coautorale del senso e la flessibilità di interventi che trascendono l'identità di un unico soggetto (l'artista). È importante osservare come la distanza temporale dagli odierni dispositivi e la presa di distanza dagli apparati dello spettacolo abbia lasciato all'arte partecipante ampi margini di operatività nelle 'basse energie' della tecnica. Uno dei modi di pensare la tecnica entro il fare artistico è proprio quello ('archeologico') di risalire nel tempo a metodiche desuete, anche se nel nostro caso l'effetto ricercato è forse quello di un *rallentamento*. Ovvero, anziché retrocedere, si rimane fermi rispetto ad uno scenario di avanzamento della tecnica promosso dallo spettacolo, che produce quell'ansia di aggiornamento dei mezzi completamente inadeguata ad una consapevolezza della tecnica.

Il modo post-organico di pensare il corpo in relazione alle tecnologie più avanzate è invece un'altra strategia dell'arte, che cerca di superare la separazione dell'uomo dall'apparato incorporando quest'ultimo direttamente nell'organico, e indagando tutto un repertorio di ibridazioni possibili (7). Il problema di tale approccio sta nel voler rappresentare la corporeità estrema dell'innesto tecnologico (fig.7), ossia di riprodurre un immaginario già noto servendolo sul piatto realismo del corpo, che accresce il suo indice di spettacolo. Occorre decostruire l'*immagine* della tecnica più che riproporne l'immaginario, e deporre il realismo immediato a favore di una mediazione tecnica concreta (una coscienza retorica in chiave tecnologica). L'artista Martin Bruch propone in tal senso delle immagini che trovano una corrispondenza tra soggettiva umana e fotografica (fig.8), autoeliminando



>fig.7: Stelarc, *The third hand* (tratta dal sito <http://www.stelarc.va.com.au>)

(vs)

>fig.8: Martin Bruch, *'Bruchlandungen'* [07.08.98, 09:43] (tratta da: AA.VV., *49ma Biennale...*)



l'immagine come residuo tecnico: l'umano è compresente al dispositivo, e reciprocamente compreso (8). Il dispositivo dell'arte partecipante è immanente e praticabile perché non si presta al gioco del 'futuribile', che in quanto tale è soltanto apologia del 'visibile' ed ennesima retorica della rappresentazione. Lo spettacolo della novità tecnologica accelera progressivamente l'apparato travestito da mezzo sempre più performabile, in realtà facendo emergere per esso la categoria di *natura* (9). La divaricazione del dispositivo spettacolare conduce il progresso culturale allo stadio avanzato di "seconda natura", consacrando il proprio vincolo all'immediatezza, al realismo estremo: non sussiste più la dicotomia artificiale/naturale.

Il problema della *velocità* è di riflesso un modo per pensare l'adattamento o meno alla tecnica. La tecnica è per definizione più veloce dell'uomo, altrimenti non produrrebbe risultati 'utili': ma è proprio questa idea di utilità (che fonda l'agire strumentale (10)) a contrastare un rapporto di reciprocità con la tecnica e il suo riconoscimento come soggetto partecipe, accrescendo al contrario il suo potere fino al punto (di non ritorno) in cui si presenterà a noi come Natura. Ciò si può parzialmente ravvisare nell'idea della tecnica come *eccedenza* (11), come superamento delle capacità umane stesse di decodifica. In essa si dà la constatazione di essere oltre le possibilità di controllo degli apparati, ma in termini obiettivi, senza illusioni d'apocalisse. Il punto di eccedenza è in un certo senso d'equilibrio tra le situazioni di reciprocità (indicata con uomo-dispositivo) e disgiunzione (indicata con uomo/dispositivo). Esso definisce una distanza dalla tecnica che sarà minima o massima. L'immagine e la retorica dello spettacolo sono le prime a congedarsi dalla natura strumentale dell'apparato, poiché ne realizzano il valore di orizzonte di ogni evento, o 'disposizione del mondo'. Occorre tuttavia scindere l'idea di eccedenza dalla sua immagine propagata dall'apparato perché, se la prima si pone come negazione del medium (controllabile), la seconda è una mera riproduzione di tale condizione che ne amplifica solo l'aspetto incontrollabile. L'immagine spettacolare dunque accentua la disgiunzione uomo/dispositivo in modo cieco (è *cieca immagine*) ossia non intravedendo, nel suo eccedere, la premessa ad una reciprocità. A premere è invece quella distanziamento della tecnica che, sotto forma spettacolare, si sostituisce al reale.

L'entità artistico-editoriale AAA interpreta (a complemento dell'analisi di Lévy sull'opera come dispositivo relazionale) la presenza della tecnica nell'arte considerando l'arte stessa come un dispositivo 'tecnologico' (12). In questo senso, dunque, non sussiste alcuna differenza tra l'arte e la tecnica da essa implicata, estendendo il concetto flessibile di arte ai propri artifici. Tale passaggio è cruciale, poiché non si misura più il contenuto tecnologico dell'arte, il suo uso dei nuovi media o quant'altro: l'arte stessa altro non

sarebbe che un'istanza tecnologica. In essa, d'altra parte, si dà storicamente la presenza di un *medium*: per quanto detto sulla tecnica e la decaduta strumentale, quello dell'arte non sarà un semplice mezzo ma una messa a disposizione del mondo. Il dispositivo-arte (che AAA suggerisce essere "noetico") è sottoposto all'eccedenza nella misura in cui sfugge ad ogni mediazione critica, e ciò avviene manifestamente in almeno due occasioni: quando l'arte è irraggiungibile perché elitisticamente intesa e conseguita (producendo lo *shock* dell'incomprensibile), e quando l'arte si realizza come processo autosostenuto entro una comunità (come figura della partecipazione). In quest'ultimo caso la mediazione critica viene sostituita (come si è visto) dal meccanismo di autoregolazione, che tuttavia agisce come filtro all'immediatezza (l'eccedenza è dunque una caratteristica dell'intelligenza collettiva). Un network creativo eccede un ipotetico pubblico costituendosi per interazioni tra i soli operatori, escludendo la creazione di prodotti diffusi; se poi le dimensioni del network diventano rilevanti, esso eccede persino le capacità di ogni singolo operatore di controllare e discernere l'insieme dei processi interni.

La posizione elitistica, invece, sviluppa il proprio eccedere in modo simile (se non in alleanza) allo spettacolo (13): la separazione dell'arte viene perseguita come un traguardo di perfettibilità della stessa, secondo quell'idea di *avanguardia* che si allinea ad uno 'sguardo futuribile'. Mentre dunque l'arte partecipante eccedendo sviluppa un'auto-regolazione, la neoavanguardia vive il superamento perpetuo di sé: ogni artista isolato è superamento di posizioni precedenti, le estetiche vengono bruciate. Tale nozione di avanguardia è integrabile nello spettacolo per quel suo eccesso ritenuto (a torto) governabile al pari del controllo (mai) raggiungibile sulla tecnica. Questa illusione lotta contro la perdita d'aura dell'opera d'arte, promuovendo il culto di un'arte magnificata nella sua distanza (14), insondabile e rivelatrice al pari di un fenomeno naturale.

Diversa è la situazione di un'*arte-come-artificio*, che come il cinema (secondo Benjamin) richiede di rapportarsi all'apparato, di immedesimarsi ad esso (15). La reciprocità con la tecnica (con l'arte) è la condizione necessaria a che vi sia la messa in compartecipazione del dispositivo: l'arte partecipante, in quanto processo condiviso, è dunque la sintesi delle due prossimità (interpersonale e uomo-dispositivo) che possono addurre ad una terza: quella temporale, riferita alla costruzione dell'utopia nel tempo presente.

note e citazioni

(1) << Nell'entusiasmo che sempre accompagna il potenziamento dei mezzi di comunicazione, quasi sempre si evita di considerare come l'uomo è costretto a trasformarsi per effetto di questo potenziamento. Ciò dipende da quell'idea arretrata secondo cui l'uomo può usare la tecnica come qualcosa di *neutrale* rispetto alla sua natura, senza neppure il sospetto che la natura umana si modifica in base alla modalità con cui si declina tecnicamente.>> [Galimberti: 2002, p.636]

(2) << Come *mezzo* impiegato dall'attività dell'uomo per la soddisfazione dei suoi bisogni, la tecnica antica non oltrepassava quella definizione *strumentale* e *antropologica* della tecnica che ne garantiva all'uomo il dominio. Ma come *disposizione del mondo* come modo in cui il mondo si dispone all'uomo, la tecnica moderna oltrepassa quella definizione "strumentale" e "antropologica" e, oltrepassandola, *sottrae all'uomo il dominio sulla tecnica*, non tanto perché la tecnica può esplodere nelle mani dell'uomo contro la sua volontà, ma perché l'uomo non è più in grado di percepire se stesso al di fuori del mondo disposto dalla tecnica. Come suo *ambiente*, la tecnica è ciò rispetto a cui l'uomo di oggi giunge a una conoscenza di sé.>> [Galimberti: 2002, p.353]

L'utilizzo, in più parti di questo lavoro, del termine 'dispositivo' trova dunque in tale accezione di "disposizione del mondo" il suo significato più pregnante. In tale senso lo distinguerei sia da 'mezzo' che da 'strumento', mentre rimane efficace l'uso del 'dispositivo retorico', posto che la retorica (al pari della tecnica) sia imprescindibile da qualunque orizzonte di senso.

(3) << L'Apparato ha trasformato la propria natura, e da mezzo, strumento, è diventato scopo. Da mezzo, l'incremento indefinito della potenza dell'Apparato è diventato lo scopo supremo delle ideologie, lo scopo cioè al quale viene subordinata la realizzazione degli scopi ideologici (...) Diventa inevitabile la subordinazione degli scopi ideologici alla potenza e all'efficienza dell'Apparato, ossia alla sua capacità di realizzare scopi. Tale subordinazione è il modo specifico in cui la civiltà della tecnica spinge al tramonto le ideologie. Già *di per se stesso* l'Apparato (e ogni sua frazione) possiedono uno scopo. Non si tratta dello scopo ideologico, per la cui realizzazione l'ideologia si serve dell'Apparato come mezzo e strumento: si tratta, appunto, dello scopo che l'Apparato possiede *per se stesso*, e che consiste nell'acquisizione di una capacità sempre crescente di realizzare scopi in generale. Lo scopo che l'Apparato possiede per se stesso è l'*aumento indefinito della potenza*, cioè della capacità di realizzare un qualsiasi tipo di scopo.>> [Severino:1989,p.70-72]

La conseguenza di questa divaricazione tra uomo e apparato è che viene meno l'idea di mediazione contenuta nell'apparato, il quale si sostituisce all'immediatezza imperativa del reale.

<< Responsabile della decadenza dell'individuo e della sua definitiva alienazione non è la tecnica come *strumento* per il miglioramento delle condizioni di vita dell'uomo, ma la tecnica come *fine* che, al di là delle condizioni di vita dell'uomo, assume come suo principio regolativo che si *debba* fare tutto ciò che si *può* fare. Sotto l'egida di questo imperativo categorico, la tecnica non risponde più ai bisogni degli uomini, ma unicamente alla realizzazione delle proprie possibilità e, non avendo

più l'uomo come referente, scalza le fondamenta umanistiche della civiltà in cui si esprime.>>
[Galimberti: 2002, p.545]

(4) <<La cosa è semplice, noi usiamo l'utopia come un catalizzatore, un concetto utilissimo come il carburante, lasciando ad altri la definizione completa di utopia. Ci incontriamo per unire i nostri sforzi, motivati dal bisogno di cambiare il paesaggio internamente ed esternamente, dal bisogno di pensare, di integrare il lavoro di quegli artisti, intellettuali e manovali che siamo noi in un tipo di comunità più ampia, un altro tipo di economia, una conversazione allargata, un altro modo di essere.(...) La Stazione diventa un posto per riunire temporaneamente i nostri punti di partenza. E' principalmente per questo motivo che non si riesce a catturarla e riassumerla in una singola immagine. O forse rappresenta l'immagine di una possibilità aperta? L'immagine di qualcosa che si può utilizzare in più modi? Molte cose accadranno in quel luogo e ne provocheranno delle altre. Si pensi alla Stazione come a un campo di punti di partenza portati e offerti da diverse persone.>> [Nesbit-Obrist-Tiravanija in AA.VV., *50ma Biennale...*,p.333]

(5) <<The Land, un motore e una presenza importante nello spazio di Stazione Utopia (...) è un progetto interdisciplinare su vasta scala che si fonda sulla collaborazione e realizzato in un lotto di terra che Tiravanija ha comprato nel villaggio di Sanpatong vicino a Chiang Mai, in Thailandia. The Land è un laboratorio per lo sviluppo dell'autosostentamento ma è anche un luogo per sperimentare un nuovo modello di organizzazione e produzione sociale.(...) Tiravanija ha scommesso sul luogo stesso che, come ha sottolineato, "non è connesso con nient'altro ed è questo che mi interessa". The Land è un'utopia concreta, ma è anche la prima e più importante utopia autoimposta, che non ha radici in regole intransigenti che determinano come gli altri debbano vivere. Allora The Land si pone come illustrazione di un possibile progetto utopistico, una volta che le gradi teorie sono state messe da parte. Un'utopia realizzabile, pratica, ma – cosa ancora più importante – soggettiva.>> [intervista a H.U.Obrist su Flash Art Italia n° 240, 2003]

(6) Un'estrema realizzazione della 'soggettività' raggiunta dalla tecnica avanzata risulta da un'indagine sociologica nell'ambiente della fisica particellare: <<La sociologa tedesca Knorr Cetina ha svolto una ricerca originale sulle "condizioni psicologiche e idiosincrasie comportamentali di un detector" - frutto di sei anni di osservazione partecipante (secondo le sue parole) presso il CERN, per cogliere i modelli epistemici incorporati nelle più avanzate istituzioni scientifiche.(...) Non solo a livello del linguaggio quotidiano, ma nei veri e propri comportamenti degli scienziati e, si può dire, delle macchine stesse, si è sviluppato un linguaggio con cui ci si rivolge al *detector* non tanto come a una macchina, quanto come ad un "organismo biologico con una vita e un tempo di vita proprio". (...) Nello schema della Knorr Cetina, un detector vive una condizione che può essere, di volta in volta, definita come quella di una essere vivo - morto - ucciso - cieco - confuso, etc. Un'età caratterizzata da quanto vive, quando diventa vecchio, se è troppo giovane, o se è necessario accelerargli l'età (...) Esso/egli ha un corpo con possibili malattie da diagnosticare e curare. Infine, ogni *detector* è diverso dall'altro, ha un suo *background*, può o no saper simulare, è più o meno intelligente, sensibile, simpatico etc. (...) La relazione con queste macchine ha sviluppato un tale

linguaggio metaforico che i fisici nucleari possono comunicare (tra loro e con le macchine) solo come se non ci fosse una differenza di natura soggettiva. Le metafore si rovesciano animisticamente in metonimie: esse allacciano in modo continuo (come tante parti di un enorme tutto) le strategie comunicative tra i vari attori "viventi". E lo scienziato sociale può riuscire a interpretare queste complesse relazioni simboliche solo attraverso l'osservazione partecipante. La macchina super "intelligente" è trattata come il "selvaggio" trobiandese.>> [Canevacci: 2001, p.29-31] Questo esempio mostra come la fisica contemporanea presti un'attenzione assolutamente responsabile nei confronti di qualcosa che non è più un semplice strumento di misura. Vale a dire che la maturazione istituzionale del principio di Heisenberg ha reso tali ricerche 'in profondità' (nella materia, ma anche letteralmente installatesi nel sottosuolo) dei paradigmi di reciprocità fortissimi. Nota è la 'poetica' dei *quarks*, che prendono nome e *sapore* dalla sensibilità sinestesica del loro teorico (Gell-Mann). E' interessante osservare il gioco a scatole cinesi di questa ricerca sociologica, che applica l'*osservazione partecipante* ad un contesto in cui, per certi versi, tale pratica è già presente, anche se rivolta in altre direzioni (la 'creazione' di particelle). Infine: se la reciprocità si è realizzata a tale complesso livello (riduzionista) della scienza, non è concepibile che possa essere negata nei confronti di dispositivi ben più prossimi alla vita dell'uomo.

(7) In ambito artistico la reciprocità uomo-macchina è in parte stata tradotta nel 'post-umano' o 'post-organico', dove è il corpo come centro somatico ad essere indagato visceralmente. Si tratta spesso di uno sviluppo estetico di presupposti scientifici avanzati che conduce nella medesima direzione dell'*immaginario* fantascientifico, proseguendo dunque un'attitudine visualista. L'artista Stelarc afferma: <<Il corpo è diventato sempre più obsoleto nell'ambiente ad alta densità di informazione che l'uomo stesso ha creato. Nessuno può sperare di assorbire e processare in modo creativo tutta questa informazione. La tecnologia, con tutte queste macchine che sono più precise e potenti del corpo, lo ha accelerato: il corpo vive ormai in condizioni di gravità zero, o di velocità di fuga da un pianeta. Per questo ritengo che esso sia biologicamente inadeguato. L'approccio ergonomico non ha più senso. Non si può continuare a progettare una tecnologia *per il corpo* quando la tecnologia usurpa e surclassa il corpo in continuazione. E' ora invece di adeguare il corpo alla macchina.>> [Stelarc in *Virtual* n°25] La linearità evolutiva impedisce la deriva tecnologica, ossia il cambiamento nel modo d'uso e percezione tecnica causati dall'incontro con l'uomo. L'alternativa (materialistica) tra apparato ergonomico e apparato intrudente l'uomo trascura l'ipotesi di implicazione uomo-dispositivo, che è una sorta di distanza minima tale da permettere di distinguere le reciproche soggettività. L'ergonomia misura pur sempre la distanza (ancorché ridotta) di uno strumento, mentre l'intruso tecnologico vuole risolversi nell'unità fisica e carnale, che al contempo segna l'oltrepasamento del corpo sentito come barriera: <<I cavi per me erano linee di tensione che facevano parte del visual design del corpo sospeso, e la pelle tirata era una specie di paesaggio gravitazionale. Metafisicamente parlando, in passato la pelle è stata considerata come una superficie, o meglio come un'interfaccia. La pelle è stata il confine dell'anima, dell'io, e insieme l'inizio del mondo. Ma una volta che la tecnologia riesce a deformare la pelle, a forarla, la sua

funzione di barriera non esiste più.>> [Stelarc in *Virtual* n°25] Il fatto di sentire l'interfaccia corporea come una barriera (che renderebbe il corpo obsoleto rispetto alla tecnica) mostra quanto visceralmente la tecnica stia modificando l'essere umano. La soluzione finale dell'oltrepasamento del corpo (cosa che peraltro già avviene nella scienza medica, ma è altra faccenda) implica l'idea che la tecnica possa diventare maggiormente controllabile estremizzandone la reciprocità fino al punto di rendere indistinguibile l'umano dalla tecnica (in modo grossolano). Ma in quel punto imprecisato, la reciprocità verrebbe meno. E' l'illusione spettacolare di risolvere la perdita di controllo attraverso il suo pieno possesso (carnale).

(8) <<La circostanza, che durante l'arresto del mio monopattino andavo a finire per terra sempre più spesso, ha creato una certa tensione che ho documentato con una fotografia. Dopo un ulteriore peggioramento della mia sclerosi multipla non mi vengono risparmiate altre cadute.(...) Le foto sono state fatte subito dopo le cadute, spesso non c'era tempo per scegliere l'inquadratura, steso com'ero, e delle persone gentili mi volevano aiutare e non era possibile spiegare con poche parole il mio operato. Quasi tutte le persone sono uscite dall'immagine, a parte gli amici, che sapevano e spesso ridevano. Di conseguenza, *tutte le foto sono da valutare allo stesso modo, sia quelle riuscite che quelle non riuscite* [corsivo mio]. Alcune volte non era possibile scattare una foto, sulle scale mobili per esempio all'entrata del ristorante dove ero quasi steso ai piedi dell'architetto quasi cieco Schutte-Lihotzky, e non riuscivo a estrarre dalla borsetta la macchina fotografica, perchè due camerieri erano intenti nervosamente a ricompormi insieme alla sedia a rotelle. In casi come questo, dopo il nome del luogo compare "senza foto" e uno spazio nero sostituisce l'immagine mancante.>> [Martin Bruch, *Atterraggi di fortuna e voli bassi. La fotografia soggettiva subito dopo la caduta* in: AA.VV., *49ma Biennale di Venezia*, p.138]

Questo lavoro evidenzia una reciprocità con la tecnica molto intensa: la condizione del corpo, lungi dall'essere perfettibile (come per Stelarc), intrattiene con l'immagine fotografica un dialogo che, da una parte, cede alle necessità dell'automatismo tecnico, dall'altra permette una narrazione che mantiene ancora una "soggettiva" umana. In questo caso, dunque, la soggettiva umana accetta e accentra la propria condizione riproducendo la soggettiva (per eccellenza) di una macchina (per la quale *tutte le immagini sono equivalenti*): la negazione dell'immagine (di un corpo) perfettibile (e del suo valore estetico) permette l'apertura al senso pratico, all'agire comunicativo.

(9) <<L'identità dell'individuo si risolve interamente nella sua *funzionalità* all'apparato tecnico, che nei confronti degli individui funziona con la stessa necessità cieca, estranea e incontrollabile che gli antichi avevano riconosciuto alla legge di natura. E così la tecnica, sorta per liberare l'uomo dalla necessità della natura, è diventata una sorta di *seconda natura* dal vincolo non meno necessitante perché, se è vero che la tecnica è un prodotto dell'attività umana, è altrettanto vero che questo prodotto poi si cristallizza, si fissa, si separa e si autonomizza dall'attività che l'ha generato, per porsi come imprescindibile condizione per l'attivarsi di nuove attività.>> [Galimberti: 2002, p.557]

(10) <<Il fatto che da più parti oggi si tematizzi l'“agire comunicativo”, che tende alla comprensione intersoggettiva in vista della costruzione di un sapere *pratico*, in contrapposizione all'“agire strumentale”, che ha una valenza puramente funzionale in vista della produzione di un sapere *tecnico*, significa che nell'età della tecnica è diventata egemone quella forma di comunicazione che, non presupponendo aspettative intersoggettive, né interazioni tra i soggetti, è per definizione *monologica* e non *dialogica*, come è invece la comunicazione richiesta per la formazione di un'identità dell'io attraverso il riconoscimento dell'altro.>> [Galimberti: 2002, p.591]

(11) <<Essere all'altezza dell'intensità e immediatezza dei sistemi di comunicazione a mezzo immagine è *realmente* dell'eternità. Nella sfera dell'eternità, *in mente Dei*, si sa probabilmente tutto questo.(...) Credo che il *dovere* di chi lavora nell'ambito della comunicazione sia, non dico opporsi, ma in qualche modo di porre come dei freni, degli intralci, delle complicazioni, delle deviazioni proprio all'immediatezza (insormontabile, invece) della comunicazione cinetelevisiva. E c'è poco da dire: *ci eccede*. Ogni immagine ci convoglia, ci butta addosso informazioni che non avremo mai il tempo di leggere, di mettere in sintagma, di gerarchizzare.(...) Il cinema funziona come un sistema di retoriche occulte (strategie) e non abbiamo neanche il tempo, la possibilità di spaccare il vetro. Non l'abbiamo neanche fisicamente. Io credo che la televisione - la televisione come istanza, non proprio quella che vediamo - sia uno stranissimo dispositivo che abbiamo a disposizione per percepire il modo in cui il mondo si autocomunica, quanto reagisce con se stesso. E su questo abbiamo pochissime possibilità di interferire.>> [Ghezzi: 1997, p.38-40]

(12) <<L'uomo utilizza macchine in ogni senso - perché non anche nell'ambito del pensiero (e non come supporto di memoria o calcolo, ma di esclusiva portata)? Mi spiego. Per sollevare un peso posso usare una macchina, che io costruisco e che mi liberi da una certa quantità di lavoro. Immaginiamo una tecnologia applicabile all'attività noetica (che operi dunque in ambienti puramente immateriali). In teoria tale tecnologia dovrebbe risolvere una certa quantità di lavoro. Vediamo come si comporta praticamente. Un ostacolo alla capacità risolutiva è l'imperscrutabilità dei processi interni alla macchina, tale da indurre chiunque a dubitare della sua effettiva efficacia. Si pensi dunque all'esempio della macchina che solleva pesi. Tutto quello che l'operatore fa è di comandarla in un certo qual modo, osservando il suo funzionamento. Significa che l'operatore non svolge direttamente alcun lavoro di sollevamento, come avrebbe dovuto in assenza tecnologica. Da cui deriva che egli persiste nel suo stato di incapacità a compiere lavoro limitatamente alla sua forza muscolare. Ebbene, similmente la tecnica immateriale non potrà mostrarci quale sia la soluzione dei nostri problemi noetici, altrimenti sarebbe del tutto superflua. Il lavoro noetico che non siamo in grado di o non vogliamo compiere lo fa la macchina, e noi osserviamo unicamente la soluzione del problema, non il metodo, ovvero ne verifichiamo l'efficacia e non l'efficienza. Ma come fare ad osservare tale performance? Molto semplice: basta volerlo. Nello spazio immateriale non abbiamo sensi che ci mostrino la risolvibilità o meno del problema, come quando constatiamo che il peso è stato sollevato. Ecco: dobbiamo *volere* constatare che la questione noetica sia risolta. Libero arbitrio. Vediamo adesso che cosa significa costruire una macchina del genere. I processi

tecnologici sono completamente immateriali, da cui si comprende che l'hardware della macchina altro non è che il corpo dell'arte. E qui siamo fregati, perché l'arte come tecnologia si è impossessata del destino stesso dell'uomo, fissato nel progettare i suoi medesimi artifici.>> [Vanni Caldi in AA.VV., *La tecnica...*, p.69]

(13) <<Da tempo la modernità non perde più il controllo dei suoi teatri di operazione. Se negli anni Venti le "retroguardie" furono spesso indisciplinate andando in più di un'occasione oltre gli ordini patteggiati, la "neoavanguardia" opera direttamente sotto il controllo delle istituzioni e delle reti, a dispetto della stessa opinione pubblica che fatica a metabolizzare la psicosi del realismo e l'evanescente fatticità del virtuale. (...) La "neoavanguardia" - riconosciuta e finanziata dalle istituzioni e dal sistema mediale - è disprezzata e ridicolizzata dallo spettatore, anche quando è sedotto dalla loro panglossia orgiastica. Questa apparente contraddizione esprime un'*invarianza* dello spettacolo, di tenere comunque separata l'esperienza artistica della soggettività vissuta.>> [G.E.Simonetti in AA.VV., *Fatticità dell'arte*, p.116-120]

(14) Occorre intendersi su questo concetto di distanza. Qui si richiama l'aspetto culturale, che rappresenta la distanziamento (l'irriducibilità) dell'oggetto di culto rispetto all'uomo. Ma tale distanza è presente anche nella natura (o "seconda natura" della tecnica): questa diventa *immediata*, non c'è mediazione in quanto essa è vincolante e necessaria. L'immediatezza della natura o dello spettacolo è una prossimità dell'uomo a tali fenomeni, ma una prossimità dovuta alla condizione di vincolo che lega due radicali alterità, ossia è *distanza*. L'immediatezza della musica improvvisata è invece diversa: non c'è mediazione perché vi è autoregolazione, e la prossimità non è un vincolo di natura ma una scelta interpersonale. Vanno tenuti distinti questi due sensi dell'immediatezza: rispetto al punto di eccedenza, essi misurano la distanza massima e minima. La distanza massima essendo la prossimità allo stato di natura, quella minima essendo la reciprocità.

(15) <<L'apparecchiatura che propone al pubblico la prestazione dell'interprete cinematografico non è tenuta a rispettare questa prestazione nella sua totalità. Manovrata dall'operatore, essa prende posizione nei confronti della prestazione stessa (...) [che] viene sottoposta ad una serie di test ottici. E' questa la prima conseguenza del fatto che la prestazione dell'interprete cinematografico viene mostrata mediante l'apparecchiatura. La seconda conseguenza dipende dal fatto che l'interprete cinematografico, poiché non presenta direttamente al pubblico la sua prestazione, perde la possibilità, riservata all'attore di teatro, di adeguare la sua interpretazione al pubblico durante lo spettacolo. Il pubblico viene così a trovarsi nella posizione di chi è chiamato a esprimere una valutazione senza poter essere turbato da alcun contatto personale con l'interprete. Il pubblico s'immedesima all'interprete soltanto immedesimandosi all'apparecchio. Ne assume quindi l'atteggiamento: fa un test. Non è, questo, un atteggiamento a cui possano venir sottoposti dei valori culturali.>> [Benjamin: 2000, p.31-32]

parte sesta: intervista autocomposta

Nella seconda parte si è discusso di forme dell'intervista, la quale è da intendersi, oltre a un modo di raccogliere informazioni di prima mano, una pratica intratestuale di scrittura. Un testo sull'arte partecipante non può non comporsi al proprio interno attraverso stimoli diversi che, da un punto di vista formale, si traducono in diverse voci. Le parti precedenti sono state caratterizzate da un monologo che si è cercato di deviare ripetutamente verso altre fonti testuali, come in un ipertesto. Ciò ha assolto anche ad un esercizio retorico, tramite la riproduzione (*verticale*, in quanto derivazione) della retorica presente in altri testi, ereditandone il compiacimento linguistico e le 'camicie di forza' semantiche. In questa parte è interessante sviluppare il dispositivo retorico in senso *orizzontale*, impostando delle regole che permettano la costruzione del testo polifonico. L'intenzione è quella di modificare retoricamente la forma-intervista, sfruttandone alcune caratteristiche di usabilità, ma cancellando *post factum* lo schema di cui si è servita. La motivazione è eminentemente retorica: lo schema di un'intervista ha diversi gradi di rigidità, a partire da un massimo costituito dalla forma strutturata e scendendo fino alla più flessibile forma non direttiva, o intervista in profondità (cfr. [fig.1](#)).

Si trattava di operare sulla sequenza classica di domande e risposte, che rimarca in modo evidente la distanza che separa intervistatore e intervistato, cercando una soluzione che precludesse l'instaurarsi di questi ruoli. D'altra parte, l'usabilità della forma-intervista sembrava quella più indicata per una serie di questioni pratiche, come ad esempio i ristretti limiti di tempo per la produzione del testo e la necessità di un intervento 'leggero' e dinamico che fosse in sintonia con il carattere non monografico delle parti precedenti. Non era dunque una soluzione proponibile quella di creare un testo di tipo critico sull'argomento (l'improvvisazione musicale), ancorché a più voci. La soluzione adottata è stata invece quella di impiantare nello schema dell'intervista a due una struttura *modulare* che permettesse la plurivocità di enunciazione e al contempo si dimostrasse usabile, applicandola ad una comunicazione per email. La plurivocità viene ottenuta semplicemente organizzando delle transazioni per cui lo stimolo-risposta possa viaggiare nelle due direzioni. Nello schema modulare ([fig.9](#)), ogni interlocutore invia tramite email un modulo di testo costituito da una parte denominata *enunciato (E)*, che contiene il testo stampabile in seguito, e la parte di *informazioni di controllo (ic)*, che genericamente riassumono tutte quelle informazioni utili ad entrambi nella conduzione del testo polifonico e che infine *non*

saranno stampate. Ciò che viene inizialmente concordato è, dunque, di scambiare nelle due direzioni dei moduli formalmente omogenei che nel testo finale vengono concatenati secondo la loro successione di invio, rispettando le due sole regole di alternanza e di rimozione delle informazioni di controllo. Tali regole decondizionano l'atto di scrittura dal rispetto della coerenza e intesa reciproca tra gli interlocutori, poiché nessuno è vincolato dalla presenza stampabile di domande/risposte (che possono esserci, ma che in seguito vengono eliminate). La scrittura dei due utenti può assumere diversi gradi di libertà: si può decidere di rispondere a delle domande contenute nelle informazioni di controllo inviate dell'interlocutore, oppure rispondere al solo enunciato adiacente, ovvero ancora procedere in modo autonomo e indifferente.

Per motivi di usabilità (tempo di ricezione/scrittura) e per dare modo ai due interlocutori di sviluppare un'idea di conduzione del dialogo, ogni invio di email contiene 2 dei moduli definiti, che per semplicità identificano una sequenza *dispari* e una sequenza *pari* di moduli. Si hanno quindi due linee a disposizione, che in caso di intesa parziale tra i due interlocutori possono organizzare due distinte conduzioni del testo. Si noti come tale schema permetta di fatto ad entrambi una direzione del senso (a meno di casi di pura interferenza reciproca): ciò dipende dalla regola di rimozione, che separa a posteriori gli enunciati (e dunque le intenzioni) dagli stimoli diretti. Infatti la successione degli interventi non è regolata secondo l'ordine risposta-a-stimolo: quello che accade è che gli enunciati finali vengono separati dai moduli e disposti in adiacenza l'un l'altro secondo l'ordine pari o dispari d'invio. L'idea del montaggio degli interventi è una forma di *interpolazione* retorica che determina quella causalità invisibile per cui si conosce a priori il destino di ogni parte di un intervento (la sua collocazione finale), secondo uno schema astratto estraneo alla causalità eventuale di tali parti: un enunciato sarà *adiacente* ad un altro, il che indica solo una posizione nel testo e non una relazione tra enunciati (che naturalmente può esserci). Dal punto di vista dello stile di conduzione dell'intervista si ha l'ambivalenza delle forme: non si ottiene la falsariga di un'intervista in profondità, perché al contempo c'è una struttura modulare che la organizza; ma d'altra parte, la struttura viene in seguito cancellata, quindi non si può neanche parlare di intervista strutturata.

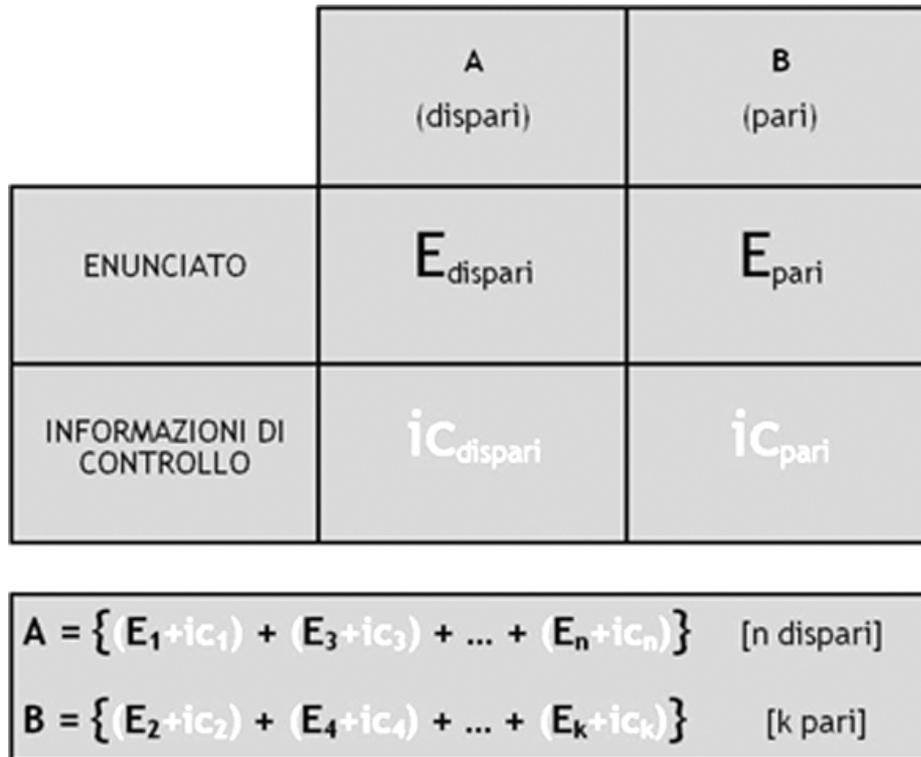
L'*inter-vista* (inter-view) diventa un dispositivo che fa vedere solo agli interlocutori la sua forma, il suo reale sviluppo, mentre all'esterno proietta una somma ricomposta di interventi. Questa idea di intervista è anche una forma particolare di trasparenza: l'immagine complessiva si legge solo dall'interno, mentre altrove viene opacizzata.

Il fatto di oscurare (cancellandolo) il percorso di conduzione (reciproca) dell'intervista non significa riporre importanza solamente nel risultato, poiché quel risultato è strettamente

dipeso da un percorso precisamente inteso. E', se si vuole, proprio una definizione in negativo del metodo, che progetta la sua stessa sparizione. E' l'atteggiamento retorico per cui non ostentare il percorso non significa sminuire la sua importanza, al contrario accrescendola. Viene riproposta l'idea di un processo (di costruzione del testo) che in questo caso non è documentato per un artificio retorico, e che agisce con maggiore intensità. Eliminare progettualmente le informazioni di controllo dal testo è un esempio di trasparenza che ha effetti sul testo stesso, sul modo effettivo di scriverlo, e non solo su aspetti deontologici. La trasparenza agisce in un senso, lasciando dall'altro lato una opacità che rende il testo un dispositivo visto dall'esterno: esso sembra *autocomposto*. L'autocomposizione condensa in sé la figura della partecipazione e l'azione del dispositivo retorico: è una sovrimpressione delle varie posizioni di concetto e metodo raggiunte in questo lavoro.

L'intervista che segue è avvenuta tra me e il musicista Stefano Giust, ideatore e interprete del network Setola di Maiale*, e si è rivolta al tema dell'improvvisazione musicale. Essa è stata svolta esclusivamente via email, a partire da un primo invio contenente la definizione delle regole e misurando in tutto dieci scambi epistolari per interlocutore (numero raggiunto e concordato in corso d'opera). Si è stabilito di poter usare delle citazioni da parte di entrambi, riportate in fondo al testo dell'intervista. Ogni altra informazione diversa dalle parti individuate come 'enunciati' è stata eliminata, incluse quelle indicazioni temporali che sostengono una retorica di realismo e trasparenza al lettore qui non utilizzata.

* *Setola di Maiale-Musiche non Convenzionali* è un network di musicisti indipendenti, per la maggior parte improvvisatori, provenienti da tutta Italia. Nasce nel 1993 per volontà di Stefano Giust e Paolo De Piaggi ed è mossa fin dall'inizio dall'esigenza di dare corpo alle musiche creative prodotte principalmente nella nostra penisola da artisti piuttosto lontani dalle regole del mercato musicale, più o meno ufficiale. Setola di Maiale-Musiche non Convenzionali si fonda sulla partecipazione attiva e sulla creatività peculiare di ciascun musicista coinvolto. Sono nati così progetti di collaborazione, incontri, amicizie, due rassegne concertistiche, le performances alla 48ma Biennale di Venezia attraverso il gruppo Oreste, la presenza all'Off-fest di Milano, al festival-manifesto dell'Italian Jazz Rebels.(...) *Setola di Maiale-Musiche non Convenzionali* non è una etichetta commerciale e nemmeno un'associazione: è piuttosto un <laboratorio/archivio di libera coagulazione> che opera nella più totale libertà creativa e gestionale. In pratica un'utopia commerciale! L'autoproduzione è inevitabilmente l'unica forma possibile perché certa musica possa esistere, in un mercato che evidentemente manca, o è stereotipato. [tratto dal sito: <http://www.setoladimaiale.it>]



>fig.9: schema della struttura modulare e formule per l'autocomposizione*

*** [autocomposizione: regole e modo di funzionamento]**

> *situazione comunicativa*

Due interlocutori (chiamiamoli *utente #1* e *utente #2*) si trovano nella condizione di comunicare esclusivamente tramite email di testo.

Essi decidono di trasferire le informazioni organizzandole in una struttura modulare, definendo la forma del modulo e le regole di invio. Tali regole vengono formulate in prospettiva di un *montaggio* del testo che avverrà al termine delle comunicazioni.

> *definizione di modulo*

Ogni modulo è composto da un *enunciato* e da una parte di *informazioni di controllo*: (E + ic). [E = parte stampabile / ic = parte non stampabile]

Ogni invio email contiene 2 moduli distinti, che possiamo ordinare in:

(E_{dispari} + ic_{dispari}) e (E_{pari} + ic_{pari}).

>regola dell'alternanza

Questa regola stabilisce l'ordine con cui effettuare gli invii, semplicemente alternandoli tra i due interlocutori: ad un invio dell'utente #1 seguirà un invio dell'utente #2, quindi di nuovo l'utente #1 e così via. Ogni modulo viene numerato progressivamente come sopra: ogni invio contiene dunque due moduli che recano un numero ordinale dispari ed uno pari, i quali vengono incrementati con gli invii successivi da entrambi gli utenti.

La suddivisione e raggruppamento dei moduli in due linee distinte (A e B) si ottiene assegnando alla linea A la successione ordinata dei moduli dispari e alla linea B la successione ordinata dei moduli pari.

>regola della rimozione

Questa regola viene applicata una volta completato il ciclo di invii modulari e consiste nella rimozione di ogni *ic* scambiata. Ogni modulo si riduce al solo enunciato contenuto. Tale operazione è preliminare al montaggio degli enunciati per la composizione del testo finale. Le formule di fig.9 mostrano nel colore bianco tutte le *ic* eliminabili, ridefinendo quindi le linee A e B come successioni ordinate di enunciati.

>montaggio degli enunciati

Il montaggio finale degli enunciati avviene secondo l'ordine di successione all'interno delle due linee A e B. Tale ordine (disparità e parità) deve rispettare la regola dell'alternanza: ad esempio, E_1 dell'utente #1 viene montato immediatamente prima di E_3 dell'utente #2, che a sua volta è adiacente e precede E_5 dell'utente #1.

>esempio

Nelle formule di fig.9 si ha la costruzione del testo per semplice alternanza, sulle due linee A e B, dei soli enunciati scambiati. Ciò avviene nel seguente modo. Consideriamo due invii successivi:

$[(E_1 + ic_1), (E_2 + ic_2)]$ dell'utente #1 e $[(E_3 + ic_3), (E_4 + ic_4)]$ dell'utente #2

Il primo E_1 (separato da ic_1) viene posizionato nel testo immediatamente prima di E_3 (separato da ic_3). Seguendo questo procedimento e applicandolo ai moduli successivi sulle due linee si ha: $E_1 + E_3$ sulla linea A e $E_2 + E_4$ sulla linea B (il simbolo '+' sta evidentemente per 'adiacenza').

autocomposizione

A [dispari]

IV>> L'arte partecipante è un'ipotesi interpretativa: non è un movimento artistico o un genere musicale, non connette poetiche o indirizzi di ricerca comuni. Ciò che è rilevante per essa è la condivisione dello spaziotempo, è la reciprocità tra i soggetti creativi, e una sostanziale indeterminatezza che fa del *possibile*, più che un dovere (come per la tecnica), una scelta illimitata. Forse non è così importante cercare di definire esattamente di che cosa si tratti: ciò dipende dal carattere refrattario di tali espressioni artistiche che, nel momento in cui si pongono in una posizione critica, esterna o sbilanciata rispetto ai modi istituzionali dell'arte e della musica, si trovano ad avanzare contro (o di traverso) la corrente comunicativa. E' problematico definire ciò che non viene esposto o suonato in importanti rassegne (e in un certo senso rischioso), che non viene catalogato e selezionato: è anche una questione di rumore. Per non parlare di un pubblico in sostanza assente. L'arte partecipante cresce su se stessa, è autonoma: ha trovato il modo di operare senza il consenso della critica o il supporto del pubblico. La formula è quella di estendere l'operatività, o più semplicemente il gioco, a coloro che vogliono partecipare. Nella forma partecipativa non ha molto senso stare a guardare o ad ascoltare, o giudicare l'esecuzione: il significato è nell'uso o meglio, nella condivisione creativa. Per questo le definizioni strette sono sconsigliabili, e se si vuole un'immagine complessiva del fenomeno occorre pazientare nel ricomporla, attraverso voci diverse e incroci di esperienze, come qui si cerca di fare.

SG>> Arte 'partecipante' fino a che punto? Mi sembra che infine ci si trovi insieme, si lavori insieme, ma in realtà inizialmente ognuno ha la sua forte individualità, il proprio territorio, che poi sconfinava in modo naturale. E' nel momento in cui l'arte sconfinava che diventa partecipante. Ma ci sono pensieri diversi sull'improvvisazione musicale. Ad esempio Bailey è molto radicale quando afferma che nell'improvvisazione ci si può non ascoltare e fare il proprio percorso separatamente. Sono le situazioni in cui prevalgono dei 'soli' in contemporanea (1): ma è ancora arte partecipante? Tu hai un tuo percorso, un modo di lavorare, magari sei abituato a fare improvvisazione elettrica o altro. Nel momento in cui ti trovi a improvvisare con altri la situazione cambia moltissimo (il suono, le coordinate, i

riferimenti): infine, a meno che non ci si presenti in 'solo', sorgono dei problemi che si può scegliere di evitare solo assumendo un atteggiamento di reciproca indifferenza. Ma se si considera la somma delle varie parti, che poi è il prodotto che finisce davanti ad un pubblico, allora in quanto insieme è partecipato.

IV>> C'è una cosa che mi interessa molto dell'improvvisazione musicale: è il suo legame con l'indeterminazione. Secondo me l'arte partecipante ha molto a che fare con l'indeterminato, che è un'idea molto forte e precisa (a dispetto di quanto 'non determini'), e il fatto che l'improvvisazione sia un approccio altrettanto radicato, e al contempo radicale, mi stimola ad immaginare quale sia il loro legame. Penso che molto dipenda dalla 'scrittura': scrivere musica significa determinarne precisamente il tempo *prima* di suonarla (a meno di esperimenti di scrittura in direzione opposta); improvvisare significa lavorare con un tempo *presente*. Allora ogni gesto che compì può essere atteso, prevedibile, oppure inaudito. E' un rischio e un'apertura.

SG>> Indeterminazione = alea. Ci sono partiture di musica contemporanea che prevedono passaggi in cui l'esecutore è assolutamente libero nelle scelte (2). Sono delle pause entro un tutto determinato nelle quali si inserisce l'esperienza del singolo musicista (fatto anche politico, se vogliamo). Naturalmente occorre intendere quanta libertà vi sia in un pezzo di carta bianco, perché probabilmente essa sarà contenuta da ciò che precede e segue la parte lasciata in bianco. Lì poi dipende dall'apertura del compositore. Nella musica *free* l'indeterminazione è sinonimo di improvvisazione, perché il percorso che la musica può prendere dopo essere iniziata è qualsiasi. Non vorrei essere troppo intellettualistico su questo punto. Musica improvvisata e alea sono la medesima cosa. Forse ha più senso parlare di alea in relazione alla musica scritta, alla partitura, perché diventa interessante capire come, all'interno di una struttura organizzata, compaiano situazioni aleatorie. Nel *free* diventa scontato, perché l'alea è costantemente presente.

IV>> Negare la scrittura non significa tanto non organizzare, non progettare: anche il caso è un metodo. Non c'è immediatezza nel senso di un maggiore 'realismo' sonoro, come intende Maciunas (3): è un problema di intensità della partecipazione, che ad un certo punto ha effetti rilevanti sulla capacità di fissare quella data musica. Scrivere diventa sinonimo del distanziamento di un fenomeno musicale. Indeterminazione mi pare l'espressione di una prossimità alla materia sonora e soprattutto alle condizioni della sua produzione: il contesto e chi vi partecipa.

SG>> Il tempo è libero, può rallentare o accelerare. E' contemplato anche l'errore, che è un fatto di grandissima creatività perché ti costringe a fare delle scelte immediate e dunque a sfruttarlo, magari ripetendolo. L'idea del tempo preciso, metronomico può

funzionare in certi momenti, nelle parti che sembrano degli orologi, mentre alterare i tempi significa mettere fortemente in difficoltà gli altri musicisti, ottenendo risultati a volte eccezionali. Cage si era stancato di lavorare su sistemi artificiali di divisione del mondo sonoro, sfruttando tutto quello che effettivamente è suono, addirittura l'extramusicale: basta l'idea di musica a prescindere dal suono udibile. Ciò non significa la distruzione del linguaggio musicale: c'è un metodo anche molto rigoroso, il posizionamento del pianoforte preparato non era assolutamente casuale, sebbene possa sembrare contraddittorio parlando di Cage. Nel caso dell'improvvisazione Leo Smith dice che essa è in grado di far rivivere i linguaggi della musica: l'improvvisatore oggi dovrebbe avere la capacità di essere camaleontico, di trasformarsi calandosi in situazioni diverse, arricchendo il proprio linguaggio.

IV>> L'improvvisazione è forse indefinibile (4), oppure ha senso definirla per chi vi sia realmente implicato. L'effetto di una sua descrizione dall'esterno corrisponde al tentativo di catalogare l'arte partecipante, cosa che richiede degli oggetti specifici. Ma se essa consiste in un processo, l'elenco dei suoi oggetti non è semplice né centrale rispetto alla sua essenza. Ciò che appare saliente è invece l'attenzione rivolta al *comportamento* reciproco dei musicisti: vale a dire che sono più importanti le relazioni fra oggetti (e persone) che non gli oggetti in sé (e il musicista isolato). Allora diventa interessante capire se l'improvvisazione, con queste sue caratteristiche, favorisca o meno la partecipazione attiva, e di chi (5).

SG>> L'improvvisazione è sicuramente qualcosa di ancestrale: i primi ritmi africani o indiani sono nati nel modo più spontaneo, evocativo. Il tamburo è ritenuto da molte culture come l'origine della creazione: esso ha due pelli, una per lato - il maschile e il femminile. Il suono originale: il ritmo è il cuore che batte (le prime pulsazioni le ritroviamo ancora nella techno). Poi si è creata quella cosa tipica che si può riconoscere in quanto musica proveniente da un certo luogo del mondo. Ma la nascita è comune, così come la loro motivazione (6). Improvvisazione infine è una risposta immediata ad una domanda, ossia a ciò che è nell'aria. Non c'è altro modo che fare subito. E' come per l'orazione, la discussione: ci si incontra, ciascuno con il suo linguaggio, cultura, conoscenza e sensibilità e si recepisce ciò che viene detto da altri, si comunica. Anche nella improvvisazione troviamo un certo linguaggio, un percorso individuale. Certo, uno può fare ciò che vuole dall'inizio alla fine del pezzo, e sono gli altri a misurarsi con questo. Volendo essere radicali, non ci sono regole, non c'è una definizione unica. Inoltre vi sono state molte evoluzioni nel modo di considerare l'improvvisazione, con molte partenze diverse: io condivido più di altre l'idea di una musica improvvisata libera, dove fondamentali sono i

musicisti con cui lavori (cosa che ti permette di capire quale sarà il risultato). La reciprocità, nel momento in cui decidi di suonare con qualcuno, c'è sempre. Occorre tenere conto anche di come tutto è sempre molto versatile in realtà: uno può avere un'idea molto precisa delle cose, poi nel momento in cui improvvisa prende delle direzioni che lui stesso non avrebbe immaginato, e questa è una cosa straordinaria dell'improvvisazione. Quindi alla fine suonando si possono ottenere cose estremamente diverse da quanto previsto.

IV>> L'imprevedibilità delle gesta sonore partecipate implica l'irripetibilità di questa musica. Una musica scritta sulla partitura può essere interpretata, variando in certa misura il suo contenuto ideale o politico: essa lavora *sul* tempo, sul suo significato, mentre una musica irripetibile lavora *nel* tempo, scavandolo continuamente, cercando di ripetersi per non perdersi, ma riuscendovi a stento. Occupare una frazione di tempo oltre la sua rappresentazione: irripetibile infine significa ripetere l'esperienza di un tempo che scorre mai eguale a se stesso, diverso dal suo concetto definito e omogeneo.

SG>> La ripetibilità di una partitura dà sicurezza al pubblico, al commercio (che può così catalogare) e ai musicisti per l'esecuzione. Le musiche che non possono essere risentite allo stesso modo (nonostante siano scaturite da partiture d'improvvisazione) sono in un senso affascinante 'vive'. Musiche 'morte' sono quelle che non hanno possibilità di recuperarsi, finite e chiuse in un cliché continuamente riproposto. Una musica viva è capace di rigenerarsi, di cambiare i propri tessuti, cosa che avviene in molta improvvisazione a dispetto di alcuni jazzisti ancora legati a stereotipi. Questo per dire che la free music non corrisponde al jazz: esso è solo una delle musiche che entrano in gioco con la libera improvvisazione, nella quale confluisce anche la vastità della musica elettronica. Occorre lavorare in prossimità di linguaggi diversi, nella difficoltà consapevole di trovare ambienti in cui tali linguaggi siano sviluppati da musicisti che siano anche degli improvvisatori. E' l'esperimento, non esente da rischi, di cercare una freschezza linguistica. La musica totalmente free è sostenuta da un discorso sull'irriproducibile, quella guidata (scritta o con dei parametri minimi da seguire, ad esempio 'pensare al colore rosso' nei primi 5 minuti) sottosta in genere a indicazioni molto precise o idee costituzionali che permettono di avvertire in tale musica improvvisata certi momenti dalla dinamica simile, una volta riproposti.

IV>> Non sia mai che l'evento irripetibile diventi occasione per una disquisizione sulla mistica dell'esserci, con un sovraccarico di 'altezze' sensoriali e 'unzioni'. Non mi sembra che la questione si possa porre in termini di *autenticità* o meno di un evento non riproducibile. L'evento, che in forma di documento è tecnicamente *sempre* riproducibile,

offre invece delle reali possibilità per estendere la forma partecipativa. Ossia *mette a disposizione* una forma di musica che è completamente immedesimata in una situazione partecipativa.

SG>> Se la musica nasce da una situazione, da un contesto diventa trasparente, fa rivivere tale situazione. Il free jazz è sorto in un periodo storicamente molto importante, in cui i neri prendevano forte coscienza di sé e in Europa iniziavano i movimenti studenteschi di protesta. La musica free è a suo modo *magica*. Ed umana per i tempi che può darsi: può essere lasciata e ripresa su lunghi periodi, e allora si distende ed è meno influenzabile da singoli avvenimenti; oppure, nel momento in cui è suonata dal vivo, entrano in gioco tutti quegli elementi (il pubblico, la sua estensione, il luogo, la temperatura) che solitamente sfuggono ad una partitura. L'aspetto magico deriva dalla fisiologia personale e dal tipo di scambio sociale, non da una considerazione intellettuale su una presunta natura mistica dell'evento. E' in prossimità alla pratica sciamanica e terapeutica, che si fonda su necessità e credenze socializzate. Al limite, questa musica può anche risultare metereopatica.

IV>> L'*autoregolazione* è un principio attivo nei network creativi per cui la qualità del lavoro non è selezionata da critici esterni, ma autoselezionata (internamente). Nella musica improvvisata esistono pezzi che *suonano* o meno, ma è l'orecchio interno a stabilirlo (e ha effetto sul gruppo). L'idea di avere degli standard cui attenersi è in fondo ridicola: non si misura un processo condiviso se non per la durata di uno stimolo e per il modo in cui si propaga nel network.

SG>> Uno stimolo che non provoca reazioni si esaurisce (7). Ci si rende conto se una situazione musicale è degna di essere ripetuta o meno. Non è un fatto legato alla capacità o meno di suonare. Ciò che conta è una forte reciprocità, la possibilità di mettere in gioco un'idea musicale quando qualcuno gioca bene con te, e ti mette nelle condizioni di farla emergere. Quando avvengono queste sinergie, allora la musica si sviluppa, si muove, prende delle direzioni. Dal confronto può uscire qualcosa che non è positivo, senza che tuttavia ciò implichi una incapacità dei musicisti, quanto piuttosto il non legarsi delle idee. Ma questa è una delle tante interpretazioni. Il fatto di 'suonare contro', di non ascoltare gli altri è sempre limitato ad alcune parti, ed in realtà è un mezzo sofisma: non è possibile non ascoltare, a meno che sia fisicamente impedito l'ascolto. L'estraniamento riesce fino ad un certo punto, è una provocazione.

IV>> L'idea di autoregolazione in musica credo si veda bene nel fenomeno per cui si rende necessario modificare, riassetare le formazioni musicali, portando frequentemente i musicisti al contatto con realtà differenti (8). E non si tratta solo di un eventuale

progetto mal concluso: è possibile (o forse è fisiologico) che una formazione esaurisca la propria poetica/motivazione condivisa. Allora l'arte partecipante allarga la rete più che rafforzare posizioni/formazioni consolidate: è una strategia che evita la stagnazione o (peggio) la gratuità della trasformazione. La formazione è una sorta di sottoinsieme del network: è possibile che un lavoro musicale nasca come somma e interferenza di stimoli provenienti da ogni punto del network, ma è più probabile e interessante che esso derivi da stimoli locali, che si condensano in formazioni. Le singole formazioni essendo momentanei raggruppamenti di stimoli all'interno del processo collettivo più esteso.

SG>> Buona parte dei progetti di SetoladiMaiale sono di free totale, per cui non c'è una riflessione su cosa fare e come: si suona e basta. E' un'idea molto viscerale, seguendo la quale si può andare avanti per ore. Oggi molti improvvisatori sono molto più scheletrici, raffinati, hanno un'idea di evoluzione del suono e di tempi molto precisa (con durate di pochi minuti). Con *Orbitale Trio* c'era spesso un tema che poteva venire fuori o scomparire nei momenti più impensati, ed era sempre facoltà di tutti cogliere il tema e provare ad evolverlo, oppure non coglierlo affatto ed eludere l'attesa. *Babelis Project* è iniziato da un'idea semplice, rivisitare la leggenda della Torre di Babele, come pretesto narrativo, per fissarne alcuni momenti. Semplicemente, prima di iniziare le registrazioni (ognuna delle quali, radicalmente, ritenuta 'buona' la prima volta), ognuno di noi aveva un'idea su uno dei testi scelti e ci si confrontava, decidendo di conseguenza di eseguire un pezzo con certe caratteristiche, ma senza andare sullo specifico. Con la formazione *Setola di Maiale Unit* al Padiglione Italia della Biennale 1999 abbiamo voluto una forma viscerale, vomitata fuori, gestualmente cattiva, mentre la versione allargata di piccola orchestra ha lavorato con una forma totalmente free (ossia: decidere solo quando iniziare). La musica è estremamente interessante perchè è una suite di 50 minuti con dentro materiali estremamente variati e difficilmente immaginabili in una forma scritta. Anche qui c'è il lavoro individuale, con la propria scelta estetica, ma ad un certo punto nel free tutti sono chiamati a fare qualcosa in qualsiasi momento lo vogliano, senza restrizioni, quindi la tensione e la concentrazione sono altissime. Le partiture fissano delle idee sulla carta. Altre volte le idee non occorre fissarle: è un modo di concepire un *work in progress*, dove non è il singolo progetto ad essere importante, ma l'insieme e il tutto a legarsi. Non è necessario cambiare il più spesso possibile formazione. Ci sono formazioni storiche che suonano da molti anni, mentre ognuno dei componenti continua a vivere nel frattempo altre situazioni. Non è tanto un fatto negativo, quanto difficile, a meno che l'approccio non sia quello della free music, perchè allora un singolo linguaggio viene mescolato in altre situazioni, a formare un insieme. In questo senso è più facile suonare con gente sempre

diversa. Al contrario, è difficile proseguire un percorso con una formazione fissa, perchè dopo una serie di progetti ci si chiede come debba continuare, con quale logica. Il cambiamento di formazione è legato al tipo di musica: il free è una musica molto sociale, ed essendo per natura estemporanea si presta più di altre ad essere condivisa fra musicisti.

IV>> Le prove musicali dell'improvvisazione sono un altro aspetto interessante. Se l'improvvisazione è un processo e non un risultato, non ci dovrebbe essere molta differenza tra una prova e un'esibizione: ha dunque senso registrarle entrambe. Una volta ho assistito ad una prova del *Kongrosian Trio* (SetoladiMaiale) in una proverbiale cantina: in realtà quella era una parte del processo altrettanto interessante di qualunque altra performance del gruppo, e la cantina rivestiva l'esatto spazio definito da quelle gesta sonore (non era un altrove rispetto ad un luogo maggiormente deputato). Il processo dell'improvvisazione intensifica ogni ritaglio di tempo e di luogo: la prova ha anche il senso (perverso) di conferire 'vita' ai tempi 'morti', di lavorare sulla forma momentanea dell'errore, che non viene corretto ma sorretto dall'esercizio dinamico. Essa rimedia l'assenza di scrittura attraverso l'esercizio della memoria e dell'orecchio interni: viene testato il tempo della comune improvvisazione più che i singoli pezzi, la capacità di restare assieme e suonare il tempo in una data configurazione.

SG>> Partiamo dal presupposto che c'è musica scritta e musica improvvisata. Se le musiche scritte vanno provate per essere affinate o corrette dal compositore o dai musicisti per averne dimestichezza, nell'improvvisazione ha senso la prova di quei progetti articolati che si basano su delle tracce, su delle partiture per quanto minime, per vedere se quelle idee funzionano. Le prove possono essere per affinamento reciproco, ma prima di tutto questo viene il lavoro individuale. Provare ha poi il senso umano di legare le persone, di dare sicurezza. E' possibile suonare insieme anche senza conoscersi, e questo ti intimidisce, mette alla prova la tua personalità. Ci si può chiedere se esibirsi dal vivo insieme a musicisti sconosciuti sia in fondo una prova: penso di no, perché in quel caso la musica è il risultato di improvvisatori che hanno lavorato sul loro strumento singolarmente (semmai la prova è a monte, necessaria nell'evoluzione di un improvvisatore). Mi è capitato di suonare i pads elettronici su delle basi elettroniche eseguite da dj: lì non può esserci molto swing, puoi giocare su accavallamenti sonori particolari ma non c'è quella libertà di confronto con uno strumentista. In tali situazioni con le prove ti rendi conto dei tuoi limiti, di come gestire la cosa. L'insieme sonoro che risulta da più improvvisatori può stare tutto su un disco messo dal dj e tale pezzo non può certo adattarsi a ciò che stai suonando: devi farlo tu. La base non è interattiva. Provare l'approccio e il comportamento in questi casi è fondamentale, anche per la quantità di suono che va prodotta in conformità alla base. Sul

fatto di registrare una prova o meno: per assurdo a volte la prova risulta migliore (complessivamente) della performance finale. E' il pregio e il rischio dell'improvvisazione.

IV>> La musica di massa è progetto di comunicazione, nel senso che c'è un grosso lavoro di analisi del pubblico prima e dopo la composizione della musica, si preoccupa di rivolgersi all'esterno (ha necessità di un pubblico). La musica improvvisata progetta (al massimo) di suonare più che di comunicare (9): essa trova il proprio fondamento sociale all'interno (è interiorizzato). È comunicativa quando oppone volutamente un muro sonoro, facendosi provocazione, quando raggiunge l'eccesso. Il pubblico è tenuto ad una certa distanza fintanto che esso rimane passivo: la partecipazione attiva del pubblico ad un certo punto implica un passaggio direttamente all'interno: si diventa musicisti e si partecipa al network.

SG>> Una musica composta non può vivere una situazione nuova in cui si viene a trovare, successiva alla sua scrittura. La musica improvvisata invece condivide le situazioni, ha la capacità di interagire col pubblico relativamente ad un contesto extramusicale modificatosi, per ovvi motivi. Il pubblico non è un referente sociale necessario all'esistenza della musica improvvisata, ma indubbiamente influisce molto sull'esecuzione con la sua presenza. Se un pezzo è scritto non puoi esprimere suonando qualcosa che denuncia un certo cambiamento avvenuto, lo si deve fare tra un pezzo e l'altro. Un musicista free può decidere in qualunque momento dell'esecuzione il futuro espressivo della propria musica, apportando delle modifiche. In questo senso l'improvvisazione è vicina al pubblico e al suo contesto.

B [pari]

IV>> L'improvvisazione è un metodo di lavoro, che permette di raggiungere posizioni diverse all'interno di un processo musicale (collettivo o meno). Se si ha a che fare con un *processo*, la sua registrazione sonora appare come una serie di istantanee che tentano di ricostruirne l'evoluzione. Nell'interpretare il ruolo della registrazione di musica improvvisata si presenta labile il confine tra l'idea di prodotto (finale) e quella di documento. Il primo è legato ad una progettualità, a priori non esclusa dalla pratica improvvisativa, mentre il secondo riferisce la natura irripetibile di un evento sonoro, che può essere riascoltato solo attraverso la documentazione diretta della sua performance.

SG>> La registrazione è come la fotografia, se pensiamo a delle istantanee sulla improvvisazione. La differenza tra documento o prodotto non sussiste, le due forme dovrebbero coincidere. Tra le molte idee sull'improvvisazione, c'è quella di registrare in modo radicale una quantità di dischi quasi identici, oppure quella di definire bene il tipo di prodotto a seconda della situazione. La qualità della registrazione riflette l'orientamento adottato: ad esempio, una bassa qualità può screditare l'idea di progetto e proporsi meglio come documentazione della performance. La registrazione è l'unica cosa che rimane dell'improvvisazione. Non ha molto senso arrovellarsi in modo intellettualistico sul fatto di registrare o meno. Ciò che conta è la volontà di riascoltare: se la musica è intrigante, viene riascoltata, altrimenti dimenticata. Se una musica è irripetibile non sempre si ha la fortuna di registrare la cosa migliore. Spesso una prova può risultare migliore del concerto stesso. Tutto ciò dipende dai musicisti in gioco, dalla loro elasticità, coinvolgimento, che nella musica scritta possono non esserci affatto. L'improvvisazione non è un fine, diventa un mezzo per fare musica e in questo senso sono aperte alle diverse soluzioni possibili. L'idea di registrare improvvisazioni e poi manipolarle all'inverosimile con un computer è perfettamente ammissibile.

IV>> L'improvvisazione in quanto processo trova nel dispositivo di registrazione non tanto un modo per contraddire il suo essere irripetibile (che rimane sul piano dell'oralità di questa musica, ossia nell'assenza di scrittura) quanto un supporto alla stessa realizzazione. Leo Smith ha parlato di 'orale-elettronico' (10): la presenza dell'apparato in un certo senso permette e autorizza l'inaudito e la musica che si organizza come evento. L'apparato rappresenta un ulteriore stimolo in quanto si intuisce in esso un modo per verificare l'evoluzione della musica e al contempo per darle una nuova direzione. Ogni nuovo progetto è possibile perché verrà registrato, documentato (a meno che non sia inteso solo nel puro atto performativo). L'apparato alimenta, oltre a una "tradizione", la consapevolezza profonda di un processo al di là della somma di singole istantanee. Sostituisce la scrittura perché inverte i ruoli: prima la musica viene suonata e *dopo* scritta (cioè, registrata).

SG>> Evangelisti è stato molto criticato perché improvvisava sul piano facendo trascrivere da altri ciò che eseguiva, e ciò diventava il suo pezzo. Condivido quest'idea, così come quella di suonare musica improvvisata in una stanza con un registratore e senza pubblico. C'è poi ancora chi ha un'idea radicale di fare musica solamente dal vivo. All'opposto Robert Ashley, il compositore newyorkese, ha fatto un pezzo dove la musica prodotta dagli strumenti è in lontananza, in sottofondo, portando invece in primo piano tutta una serie di rumori leggeri contestuali (come ad esempio il fatto di appoggiare

atterra uno strumento), e stravolgendo il rapporto tra la musica e il suo contorno sonoro. Tutto ciò dipende dall'apertura di un compositore: se è disciplinato, cercherà di evitare il più possibile le distorsioni (cosa assolutamente rispettabile), altrimenti l'ecllettismo può permettersi di sfruttare, di misurarsi con diverse situazioni. Ci sono registrazioni che mi piacciono proprio per la loro natura 'sporca' (purché la musica sia interessante).

IV>> Invertire il rapporto tra figura e sfondo: il rumore va in primo piano. Questo significa che una registrazione che accoglie del rumore (di vario genere) ha a che fare con segnali interpretabili e non semplicemente 'disturbati'. Naturalmente le intenzioni vanno distinte dagli accidenti: la povertà sonora può essere stile come anche inevitabile condizione. Il problema nasce quando si impongono all'attenzione gli standard della qualità sonora, in realtà una pura invenzione che ha poco di realistico e che in certi casi può distorcere le scelte improvvisative (11). La povertà sonora lavora contro l'alta fedeltà: la razionalizzazione assomiglia molto all'idea di scala naturale, all'idea (artificiale) di perfezione e autenticità cui fu opposta una concezione allargata della musica. Il rumore e l'imperfezione diventano spesso una retorica: del documento, oppure di un'altra forma di realismo. Ciò che più conta è poterli interpretare e non solo eliminare a priori.

SG>> Povertà e modo sporco di lavorare con le macchine: è sbagliato credere che chi faccia musica elettronica sia sempre raffinato. Certe scelte di bassa qualità sonora sono anche un fatto politico. Ciò che mi dà fastidio è l'intento di sperimentare in maniera assolutamente fittizia le nuove tecnologie, dove ogni strumento è un nuovo ritrovato che infine conduce ai medesimi suoni. La domanda dunque è: si è sfruttato veramente a fondo la tecnologia precedente, c'è davvero l'esigenza di avere sempre l'ultimo modello di campionatore? Credo che ciò porti allo schiavismo nei confronti della tecnica, e infatti queste nuove tendenze sono sponsorizzate dai produttori di strumentazioni. Per questo parlo di un fascino politico delle scadenti registrazioni, che stridono a confronto con un capitalismo delle macchine. ECM non accetta una registrazione di chicchessia che non sia sotto il suo controllo (suoi studi di registrazione, suoi tecnici). In tali dischi non c'è l'errore, non c'è fruscio, perché rientrano in un discorso di marketing. FMP invece riflette l'ambiente di Bailey, l'approccio non è ad un presunta 'qualità' sonora, molte registrazioni sono cattive e questo è sufficiente. Probabilmente, proseguendo in questo modo si arriva all'autoproduzione. Ciò mi ha dato lo stimolo per creare SetoladiMaiale.

IV>> La qualità audio variabile è un po' la cifra dell'autoproduzione, a differenza di quegli standard creati dall'industria dello spettacolo, che rendono sempre più omogeneo il suono. Allargando il concetto di musica, c'è forse da chiedersi paradossalmente se una cattiva registrazione non sia più interessante di una buona, e perché. L'autoproduzione

introduce questo ulteriore elemento di incertezza: nella registrazione la musica improvvisata si impasta con l'accidentale tecnico, che è una misura della situazione sonora e della più profonda disposizione politica di questa musica. Ovvero: l'intrusione del rumore (come intenzione e come accidente) è la complessa traccia sonora che sostiene al contempo il senso performativo ed eventuale (aleatorio) della musica e la sua posizione alternativa allo spettacolo.

SG>> L'autoproduzione non offre sempre prodotti scadenti. La qualità medio-bassa si è comunque alzata di molto negli anni. Per la musica radicale esistono nel mondo alcune etichette di sicura importanza. Ma è anche vero che vi sono moltissimi musicisti. Allora il punto è: come è possibile, svegliandosi al mattino con una determinata idea, magari perfettamente plausibile e praticabile, riuscire a realizzarla? E' forse realistico pensare di poterla pubblicare? Occorre sottostare a precisi criteri, nonché una buona dose di fortuna, se si ragiona in termini di etichetta. Poi subentra anche la quantità: chi stamperebbe, non dico un solo lavoro, ma decine di lavori diversi? Ed è chiaro che la variabilità è importante per la musica creativa. La conclusione a cui sono giunto è quella di fare una musica non professionale: se si vuole è un fare e non un fare-per-avere. In questo modo è netta la differenza assunta da una musica senza compromessi, realizzata in modo libero. Pensando al portafoglio, se un disco raggiunge le centomila copie vendute, il successivo non può certo scendere a venti per una qualsivoglia libertà espressiva ritrovata. C'è poi la condizione paradossale di chi fa del professionismo senza compromessi, ossia continuando a suonare una musica molto personale, cosa che conduce alla nota 'fame' artistica. Più radicale è l'idea romantica di Evangelisti, per cui il musicista non dovrebbe preoccuparsi di vendere la propria partitura, ma di farla. Mentre il ruolo dell'artista sembra oggi essersi trasformato in PR.

IV>> L'autoproduzione si fonda sulla partecipazione attiva di chiunque abbia progetti. Un network che funzioni con una tecnica leggera rende più plausibile la realizzazione dei lavori, concentrando l'attenzione sul fare (che è un processo): ciò rappresenta la condizione ideale per una musica improvvisata, per la quale è meno importante ragionare in termini di prodotto finale. Per questo motivo, l'autoproduzione non fa un progetto di comunicazione elaborato attorno alla propria musica: si può lamentare il fatto che non vi sia riguardo per la fase della sua diffusione. O meglio, i lavori circolano all'interno del network e meno all'esterno, mostrando quanto sia difficile essere spettatori (passivi) dell'arte partecipante.

SG>> Chi lavora con SetoladiMaiale sa che la radicalità di fondo del network è il fatto di avere poche copie disponibili dei lavori prodotti. Chi ha interesse per queste

musiche, in sostanza le deve scoprire da sé: non è un fatto economico, quindi sono le persone a cercare la musica e non viceversa (come per i prodotti di massa) : questo è il principio. E' una chiusura che capisco si possa criticare aspramente: ma non è in fondo interessante che tali dischi siano reperibili ovunque; trovarseli in mano può allora significare apprezzare e tollerare l'asprezza della musica e della situazione nel complesso. SetoladiMaiale non ha nemmeno un logo, perché esso in genere è un fermare, definire qualcosa. Ha a che fare con la comunicazione commerciale, in cui condensare e rappresentare la propria posizione. E io non sento la necessità di rappresentare: siamo dei *Maiali*.

IV>> Un problema che mi interessa molto è capire cosa sia accaduto all'avanguardia. Da più parti viene lamentato il fatto che l'avanguardia abbia visto ridotta la propria incidenza e forza alternativa venendo fagocitata dalle istituzioni (dalle 'nuove accademie') oppure abbassando il tiro e divenendo puro gioco innocuo (12 e 13). Nella convinzione per cui le critiche serie vadano prese come un dono che arricchisce, è interessante notare come l'arte partecipante sviluppata dalle auto-produzioni sfugga a tali critiche. E' innanzitutto evidente che non si danno per esse né istituzioni (o sponsorizzazioni) né altre mediazioni critiche, poiché si ha a che fare con un organismo auto-regolantesi. Quanto all'idea di 'abbassamento', si ritorna alla questione di chi sia il referente di tale musica: se non c'è diffusione non c'è nemmeno l'illusione di contagiare le masse, ma al contrario si hanno relazioni interne che in senso concreto sono politiche, cioè giocate seriamente. L'improvvisazione è un reale metodo di condivisione, non un semplice manifesto di propaganda.

SG>> Sono i nuovi ghetti della sottocultura musicale a creare modelli che poi vengono presi in considerazione proprio dai compositori contemporanei (un esempio: Autechre e Stockhausen). Non trovo un'idea di demolizione del linguaggio: viene aggiunto e creato del nuovo materiale. Spesso si ignorano le sottoculture musicali, ma la conoscenza porta ad un loro riutilizzo. Non esiste un pericolo reale di 'abbassamento' perché uno stimolo che non provoca reazioni si esaurisce. Certo minimalismo per definizione ad un certo punto finisce, se non sposa altre situazioni, per cui anche i gesti più negativi (come la distruzione di un pianoforte) si fanno senza l'illusione che ciò poi debba essere necessariamente ripetuto. Sono punti di arrivo radicali da cui ripartire. Non ha senso negarli a priori. La ricezione spesso passiva di certa musica radicale è inevitabile: è un tipo di complessità che riflette peraltro quella del reale odierno. Non è pensabile che la musica sia sempre e semplicemente leggibile da chiunque, e in questo senso orientata. Ci sono movimenti radicali inglesi che evitano gli articoli della stampa e non incidono

dischi, ma unicamente si presentano sui palchi per un pubblico che deve per forza interessarsi di raggiungerli, senza porsi altri problemi.

IV>> L'improvvisazione in 'solo' è la parte del percorso svolto singolarmente attraverso cui si giunge, eventualmente, a suonare collettivamente. Continuando a pensare in termini di reciprocità, che nel fenomeno condiviso è intersoggettiva, il 'solo' improvvisato assume il carattere di reciprocità rispetto al proprio strumento (o tecnica che sia). Mi piace immaginare che il rapporto con lo strumento lo renda un qualcosa di prossimo ad un soggetto partecipe, più che a un oggetto da dominare o peggio, di cui rimanere schiavi. Non so bene come prendere il caso del virtuosismo: non mi interessa tanto il 'pezzo di bravura' o il fatto di ostentare, quanto la sintonia profonda e la capacità di esplicitare radicalmente tale rapporto (cosa che trovo ad esempio nei soli con strumenti a fiato, come quelli di Brötzmann). Penso che questa reciprocità sia importante in sé, ma anche per poter avviare un processo condiviso: l'intensità di uno stimolo partecipante (e il fatto di legare con altri stimoli) dipende innanzitutto da un rapporto profondo con lo strumento.

SG>> Reciprocità con lo strumento e con la musicalità: lo strumento è al servizio esclusivo di quest'ultima. Il fine non è avere un rapporto con lo strumento, è far sì che con esso si possa dare senso alla musicalità. Non sono un batterista con una tecnica sconfinata, ho un linguaggio e un modo di agire-reagire. Ciò che mi preme è l'essere versatile e il poter esprimere gli stati d'animo e le idee con lo strumento. Una volta ho suonato la batteria 'vestita', ossia coperta con un lenzuolo (ma poteva anche essere la custodia stessa): il suono cambia sensibilmente (con grande felicità del tecnico del suono) mano a mano che il lenzuolo viene sfilato, fino a toglierlo completamente *scoprendo* lo strumento. Quando sei davanti allo strumento entra in gioco (nella progettualità stessa) tutto il tuo percorso di ascoltatore, musicista, compositore. Rimanere nel *gioco*: in italiano si dice di 'suonare'; in inglese invece si usa *to play*, vale a dire giocare, scoprire le cose.

IV>> La reciprocità allo strumento assume pesi diversi a seconda che esso sia acustico o elettronico. L'acustico ha dei chiari limiti (tra cui il timbro, a meno di non essere distorto) che naturalmente costituiscono la sua ricchezza, mentre con la programmazione elettronica e con la sintesi del suono sembra non vi siano più limiti alla realizzazione musicale (14). Mi pare che nell'approccio all'elettronica vi sia una coscienza maggiore dell'eccedere tecnico, ossia del confronto con tali e tante possibilità che oltrepassano l'esperienza e le capacità di un singolo musicista. Mi domando se vi possa essere davvero reciprocità in questo caso: il pericolo forse è quello di seguire e riferirsi

alle procedure tecniche di ampliamento del suono come se fossero in grado di condurre ad una autenticità sonora, secondo un'idea di immediatezza al reale (15).

SG>> Con lo strumento acustico si deve avere una capacità tecnica di tipo manuale. La programmazione elettronica è invece mentale. Entrambi sono mezzi, fanno parte della orchestrazione generale. La cosa più importante è l'idea musicale, che poi può essere adattata a situazioni e con strumentazioni diverse. La parte elettronica non deve giungere a dominare il musicista, proprio perché offre quella vertigine, quell'automatismo delle infinite possibilità. A maggior ragione occorrono idee molto precise sulla musica elettronica, con un certo cinismo e freddezza rispetto al piacevole (che va assieme ad ingannevole), altrimenti è la macchina ad assumere il controllo. E' un rapporto delicato: sapere ciò che si vuole e il modo esatto di ottenerle. Il problema è quando non c'è la minima ricerca e si esalta la ripetizione del cliché, delle sonorità oscure.

IV>> *Musica elettronica poverissima*. L'eccedere tecnico è qualcosa che viene potenziato dall'immagine dello spettacolo. Un modo possibile per spiazzare le attese della tecnica è quello 'archeologico' del fare musica. Immagino che questo rallentamento, rispetto alla velocità con cui si evolve/dissolve la tecnica, tenga il tempo dell'auto-produzione, che non è un tempo dell'attesa di risultati imposta dall'esterno, ma la misura soggettiva del processo temporale. L'archeologia sonora permette la reciprocità all'apparato elettronico nel momento in cui recupera l'*obsoleto*, che è quella condizione incerta dell'essere ingombrante e meno sofisticato ma, in virtù questo, *disposto al suono più che al nuovo*.

SG>> Quando ho composto *Margini di riciclo* c'erano ancora le macchine analogiche. Cuts up di nastro per produrre ripetizioni di sessioni ritmiche e suoni elettronici, mixandoli con pezzi altri (ad esempio, loop di musica contemporanea). In ciò ho scoperto quanto nell'alea possano darsi certi rapporti positivi tra fonti sonore apparentemente indipendenti: la si potrebbe intendere come una possibile convivenza, anche umana. Le dissonanze sono apparenti.

New vexations è un piccolo aggiornamento di *Margini di riciclo* in cui ho sfruttato il cd-player. E' più radicale perché i tempi di realizzazione sono stati molto contratti, con un lavoro più sporco e grigio su loop ad incastro, senza dare troppa attenzione ai passaggi da un pezzo all'altro. Con *Linked* ho invece voluto fare dei pezzi elettronici di improvvisazione sotto forme date, ossia una musica elettronica suonata dall'inizio alla fine senza programmazione, pur dando l'impressione costante che vi sia. Un lavoro molto economico: sono pezzi poveri suonati direttamente. L'approccio è vecchio (nel senso del suonare) ma con un'attenzione al modo di fare elettronica oggi.

Ripercuotere è un solo di batteria, con l'aggiunta di basi elettroniche e oggetti vari. L'idea è che tutto quello che senti sia in tempo reale, con loop che si autogenerano (semplicemente mettendo un oggetto su alcune note di una tastiera, oppure con la bacchetta). Il contenuto del lavoro non era nato per essere pubblicato, in un certo senso erano delle prove: avevo del tempo e dello spazio tecnico per sperimentare. Non prove nel senso di ripetere continuamente un esercizio con lo strumento, perché cerco in ogni situazione di dare uno sviluppo, un inizio e una fine al lavoro. Non sono mai prove fredde.

IV>> Se l'improvvisazione è un fare-musica svincolato da un impianto comunicativo, ci si potrebbe chiedere quale sia il ruolo dell'ascolto. Pare che l'ascolto diventi ancor più difficile per la chiusura alle mediazioni e la radicalità della musica: proprio per questo deve essere attivo. Oltre l'esserci performativo, l'ascolto dell'improvvisazione trova paradossalmente pienezza nella musica registrata, la cui facoltà acusmatica (16) rivela un approccio complesso al mondo sonoro. In tale situazione l'apparato che registra diventa lo 'strumento' a cui rapportarsi, eliminando, nell'atto di riproduzione, ogni altra causa precedente. E' l'atto di ascolto a farsi radicale: la partecipazione attiva del pubblico supera la sua distanza dall'essere attore musicale, mentre l'ascolto attivato provoca la immedesimazione del pubblico con l'apparato di registrazione.

SG>> Non c'è un modo unico di pensare l'ascolto. Ci sono musicisti che si preoccupano della reazione del pubblico, della variazione dell'attenzione. In altri casi c'è una chiusura rispetto all'esterno. E' una questione di lettura. Ci sono dei momenti pienamente caotici che vanno interpretati, sono caricati anche di un senso. Un segnale forte, polemico. Anche il rumore può essere organizzato, trasportare delle idee, ma si deve prestare attenzione. Il senso coesiste alla volontà di coglierlo, di leggere tra le righe, di partecipare attivamente da parte del pubblico. Questo purtroppo accade sempre meno. Le musiche radicali possono apparire come dei 'trip' o delle masturbazioni mentali di musicisti e critici isolati, ma questo è un fatto di cattiva educazione culturale e musicale. Nessun musicista radicale ama fare l'elitario, o decide per sua natura di isolarsi. E' un crimine della dirigenza culturale: comprensibile, perché le musiche di improvvisazione sono creative, implicano scelte libere da strutture mentali cogenti.

citazioni

(1) <<Il concetto informatore della mia musica consiste nel considerare ogni esecutore come un'unità completa, ciascuno con un suo proprio centro a partire dal quale crea indipendentemente da ogni altro; con questo rispetto per l'autonomia, il centro indipendente dell'improvvisazione cambia di continuo in relazione alla forza creata ad ogni istante dai centri individuali. Cioè ogni improvvisatore crea come un elemento dell'insieme rispondendo solo a ciò che egli crea in sé invece di rispondere all'energia creativa complessiva delle diverse unità. Questo atteggiamento libera gli elementi sonori e ritmici di un'improvvisazione da una dipendenza reattiva.(...) In altri termini, ogni elemento è autonomo nel suo rapporto con l'improvvisazione.>> [Smith: 1981, p.41]

(2) <<Le partiture in forma aperta altro non sono che un campo di elementi provocatori di varie situazioni musicali che possono differire anche per il medesimo interprete, e che indiscussamente differiranno da esecutore a esecutore, proprio per quella proprietà della struttura di variare nei confronti di ciascun individuo, di volta in volta, da momento a momento. Ne risulta che la caratteristica di questa forma è la facoltà di 'mutazione', la possibilità di fornire all'interprete varie soluzioni personali, per giungere a un risultato sonoro spazio-temporale non definito ma di scelta immediata in risposta a una sollecitazione, quindi momentaneo. Detto questo, si può capire perchè questa musica ha consentito di adottare tutte le diverse terminologie citate: momentanea, aleatoria, mobile, aperta. E' logico che una tale forma, poiché racchiude il principio di scelta immediata, istantanea, basata su una provocazione visiva (notazione), non può esser lontana dalla improvvisazione che è, appunto, quell'espressione musicale che procede secondo una logica emozionale interna con soluzioni sonore immediate.>> [Evangelisti: 1991, p.64]

(3) <<Un ulteriore allontanamento dal mondo artificiale dell'astrazione avviene tramite i concetti di indeterminazione e improvvisazione. Dato che l'artificialità implica la progettualità umana, il vero concretista rifiuta di predeterminare la forma finale per seguire la realtà della natura il cui procedere, come quello dell'uomo, è in gran parte imprevedibile. Così una composizione indeterminata si avvicina di più al concretismo se permette che la natura ne completi la forma secondo il suo procedere. Ciò richiede che la composizione fornisca una specie di struttura, una "macchina automatica", con la quale la natura possa completare la forma artistica efficacemente e indipendentemente dall'artista-compositore. Quindi il contributo di un artista veramente concreto consiste nel concepire un metodo secondo il quale la forma si possa creare indipendentemente da lui.>> [Maciunas in AA.VV., *Reich*, p.23]

(4) <<L'improvvisazione è continuamente in via di cambiamento e di perfezionamento; non è mai fissa ed è troppo sfuggente per analisi e descrizioni precise: è eminentemente non-accademica. Non basta: qualsiasi tentativo di descrizione ne fornirà un'immagine da un certo punto di vista falsa,

perchè c'è qualcosa di sostanziale, nello spirito dell'improvvisazione volontaria, che si oppone a venir documentato e ne contraddice l'idea stessa. (...) Una parte importante dell'improvvisazione non può essere facilmente rivelata o trasmessa e forse solo coloro impegnati a praticarla ne hanno effettiva conoscenza e sono in grado di darne una valutazione.>> [Bailey: 1982, p.15]

(5) <<La musica classificata in termini compositivi - questo pezzo si incastra con quest'altro, gli sviluppi, la costruzione complessiva, l'omogeneità, insomma tutta intera l'idea della musica come un capolavoro di orologeria - è più o meno irrilevante nella libera improvvisazione. In effetti, scopo principale della libera improvvisazione non è quello di produrre un pezzo che, una volta finito, possa essere considerato, da un punto di vista qualsiasi, un brano musicalmente valido. Naturalmente, questa è una valutazione che viene fatta ma non è la più importante. Più importante come obiettivo resta la promozione, lo sviluppo dell'improvvisazione fino a un livello in cui i musicisti sono tutti egualmente e inestricabilmente coinvolti nell'atto di fare musica. E il raggiungimento di questa esperienza è sempre visto come una liberazione.>> [Bailey: 1982, p.225]

(6) <<Anche nell'improvvisazione, quando rispondo velocemente alla provocazione sonora di un collega e penso, dentro di me, di rispondere in un certo modo (...) in realtà seguo oppure interrompo il filo di un mio discorso interiore. Che però è un discorso non più soltanto mio, che non mi appartiene del tutto perchè, forse, è stato iniziato da un altro, ma che, malgrado tutto, si muove dentro di me e prende corpo in un certo modo a cui sento di partecipare oppure no. E partecipandovi risponderò secondo canoni dettati dalla mia personalità, dalla mia cultura, dalla mia abilità.(...) Ritengo infatti che l'idea di indeterminazione contenuta nell'opera aperta e la ricerca di esprimere 'l'attimo fuggente' nell'improvvisazione siano, nonostante l'uso di mezzi elettronici, i sintomi di un rifugiarsi istintivo in una manifestazione che ricollega la 'nostra' musica all'origine di tutta la musica.>> [Evangelisti: 1991, p.71]

(7) <<Non è facile ascoltarsi e, allo stesso tempo, ascoltare gli altri; proporzionare la propria sensibilità, la propria cultura in rapporto a un'idea collettiva e raggiungere quella serenità e quella fluidità di interventi, propri dell'improvvisazione libera, in cui è possibile 'lasciarsi andare' in una sequenza di azioni sonore che iniziano, si sviluppano e si concludono secondo una logica formale interna a ogni partecipante e, allo stesso tempo, comune a tutti. Uno degli aspetti più importanti di tale esperienza è costituito dal grado di concentrazione sui riflessi di alcune reazioni-provocazioni, come in un circuito controllato, in una sorta di *feed-back* al quale partecipano tutti i componenti in reazione a catena. (...) E' proprio della facoltà di ascoltare i propri suoni, i propri errori e quelli altrui, dalla reazione immediata per correggersi opportunamente, di sapersi arrestare al momento opportuno, di continuare, in poche parole, dalla distribuzione dell'energia individuale messa al servizio di una idea collettiva, che scaturisce l'essenza dell'improvvisazione di gruppo.>> [Evangelisti: 1991, p.70]

(8) <<Una caratteristica importante della maggior parte dei gruppi nella libera improvvisazione è la brevità della loro esistenza. E' forse ovvio che quasi tutte le collaborazioni casuali, il tipo più comune di raggruppamento nella libera improvvisazione, tendano a esaurire rapidamente le

aree in cui i componenti provano un reciproco interesse (...), ha luogo un indurimento delle arterie improvvisative del gruppo; la musica diventa troppo evidentemente un dialogo ovvero ha inizio un continuo ricamare sull'identità del gruppo stesso, difficilmente distinguibile da un'autoparodia. (...) I gruppi di improvvisazione che hanno suonato insieme troppo a lungo vanno incontro alla perdita di quello che Leo Smith definisce il "centro indipendente" dell'improvvisazione; quella parte della musica che esiste indipendentemente dalle intenzioni di coloro che suonano e che sembra provenire da una sorta di relazione di secondo grado, o subconscia, che si instaura tra i musicisti. L'indefinibile viene definito o sparisce.>> [Bailey: 1982, p.219]

(9) <<L'abituale buon senso non concepisce che un unico pubblico: è grande, sa tutto e deve essere corteggiato da tutti. Suonare in modo da escludere il grande pubblico o, peggio, preferire di suonare davanti a poche persone, è considerato un indizio sicuro del fatto che la musica è elitaria, pretenziosa e non comunicativa, piena di sé e molte altre cose disgustose. (...) Charlie Parker, musicista di jazz, risolse il problema della improvvisazione in pubblico voltando la schiena alla gente. (...) Atteggiamento un poco estremistico, forse, ma considerando le cose dal punto di vista della musica c'è da chiedersi se Parker avrebbe fatto di meglio prostrandosi innanzi al pubblico.>> [Bailey: 1982, p.106-107]

(10) <<Musica improvvisata ed era delle tecnologie: cerco di mettere in rilievo la portata delle loro relazioni reciproche. In altre parole, secondo il mio modo di vedere questa era, un disco è una forma in se stessa. Cioè, con la tecnologia moderna è finalmente possibile, come mai lo fu prima, improvvisare tutta la musica che puoi creare e registrarla sotto forma di disco. Nasce una tradizione orale-elettronica, e ciò segna l'avvento dell'era di una forma nuova di musica d'arte basata sull'improvvisazione. Basta pensare in termini di mezzi di comunicazione e del loro impiego appropriato per capire come ogni fatto significativo (...) può essere immediatamente recepito ovunque (...); una vera tradizione orale-elettronica.>> [Smith: 1981, p.52-53]

(11) <<Le illusioni tecniche che si impiegano nelle registrazioni ("dal vivo" o in studio) sono nemiche degli equilibri e dei ruoli in costante cambiamento che operano all'interno della maggior parte della musica improvvisata. Procedimenti di registrazione come riduzione del rumore, "presenza", limitazione di compressione, filtro e immagine stereo, in genere servono solo a eliminare o a disturbare elementi molto importanti. (E, al contrario di molte altre musiche, la libera improvvisazione non ha ancora iniziato ad imitare il suo sé registrato). Per una musica la cui validità dipende solo dalla propria logica o dalle proprie strutture, questi dettagli possono non far differenza ma con la musica libera gli effetti di questa razionalizzazione del suono si sentono in maniera decisamente radicale.>> [Bailey: 1982, p.190]

(12) <<Negando non già solo l'arte come prodotto finito, ma il momento stesso della ricerca tecnica, che schiuda possibilità sempre più larghe all'articolazione del materiale acustico, ed esaltando l'*happening*, l'automatismo psichico, l'intuizionismo a buon mercato, l'operazione puramente ludico-volitiva, le ultime frange cageane ritengono forse ingenuamente di suscitare in modo operativo la creatività delle masse, sottoponendo alla loro attenzione atti combinatori

elementari e come tali non intimidatori, non necessitanti di una qualche particolare "professionalità" e "criticità". L'accezione di socialità che si propone, e che oltretutto si compiace di fare leva sui sintomi di una malattia sociale con il gusto della disgregazione, lungi dall'esaltare la varietà e la molteplicità, la ricchezza dei piani del sapere, si propone unicamente come "abbassamento": non unificazione sintetica, bensì riduzione del tutto al minimo comune denominatore.(...) L'illusione democraticistica del "tutto e subito" crea solo i nuovi ghetti della sottocultura e ulteriori occasioni di confusione. [Gentilucci: 1980, p.112]

(13) <<Quella che si è chiamata avanguardia è consistita nel reciproco riconoscimento di compositori accomunati da principi diffusi e rigidi nello stesso tempo, presentati dal giornalismo come tali ad un pubblico perplesso. Che cos'era dunque questa musica "avanzata"? Sotto forme diverse si presentava in un linguaggio basato sull'organizzazione dello squilibrio e sul continuo sconvolgimento delle strutture, ovvero di forme di valorizzazione dell'alea. (...) Si trattava di una musica dalla ricezione passiva, alimentata dalla disgregazione sociale e che si rifugiava nel rito, nella magia, nell'incantamento e nell'anti-storicità. O anche di musiche ispirate alla poetica dell'ambiguità e dell'indeterminazione che esaltavano i valori ludici: ecco dunque gli happening e le improvvisazioni collettive degli anni '70.(...) Quest'arte ha dunque riproposto senza pudore tutti i sincretismi: positivismo e magia, rito e destrutturazione, feticismo del materiale e improvvisazione collettiva. L'incessante destabilizzazione del linguaggio ha corrisposto alla simbolizzazione di un sistema economico in crisi: si presupponeva che un'arte analogica, servendosi di contorsioni e mimetismo, sviluppasse l'immagine di una società frenetica e assurda. Ed è stato così che sul mercato si è offerta una forma reinventata del kitsch. Né gradevole né sgradevole, il non-so-che e il quasi-niente dell'avanguardia musicale degli ultimi decenni hanno lasciato nella storia il ricordo di una rumorosa consunzione.(...) "L'avanguardia", questa specie di tradizione della rivoluzione permanente che, di fatto, era l'unica forma possibile dell'accademismo di fine secolo.>>

[Dufourt: 1995, p.156]

(14) <<Questa radicale *emancipazione* del suono, realizzato soprattutto dalla musica elettronica e concreta, che ha rinunciato a qualsiasi schema aprioristico per appropriarsi della struttura stessa del suono prescindendo da ogni privilegio di durata, intensità, timbro, altezza, sembra giungere al cuore stesso del fenomeno musicale. La nuova struttura dell'opera nascerebbe così dalla stessa struttura del materiale sonoro allo stato elementare. Alla macrostruttura della forma classica si sostituisce la microstruttura che rivela l'intima e più autentica possibilità del materiale sonoro, scoprendo "il significato immanente del sensibile" in una nuova fedeltà alla materia. [Fubini: 2002, p.347-348]

(15) <<Il problema è di stabilire con quali *strumenti* si deve condurre questa operazione di ricerca *sperimentale*. Il musicista d'avanguardia spesso si pone nell'atteggiamento dello scienziato il cui interesse è tutto nella ricerca, nella scoperta di nuovi mondi sonori inesplorati; ma tale atteggiamento è del tutto immaginario per il fatto che il problema dello scienziato è quello del metodo o degli strumenti con cui opera, mentre per questo aspetto le aspirazioni scientifiche

dell'avanguardia si esprimono per lo più con un atteggiamento di mistico vitalismo, nell'aspirazione ad un incontro diretto, dionisiaco e sacrale con la Realtà. [Fubini: 2002, p.363]

(16) <<Acusmatico era il nome dato ai discepoli di Pitagora che ascoltavano le lezioni del maestro da dietro una tenda, senza vederlo.(...) La situazione acusmatica rinnova il modo di intendere: isolando il suono dal suo complesso audiovisuale di cui faceva inizialmente parte, crea delle condizioni favorevoli per un ascolto che si interessa al suono in se stesso.(...) Non si tratta di sapere come un ascolto soggettivo interpreti la realtà, ma l'ascolto stesso diventa il fenomeno da studiare.(...) [L'oggetto sonoro] è ogni fenomeno e avvenimento sonoro percepito come un tutto coerente e ascoltato in una situazione acusmatica, indipendentemente dalla sua provenienza e dal suo significato. Quello che Schaeffer si propone di fare è di mettere tra parentesi ogni riferimento alle cause strumentali e a ogni significato musicale già dato, dunque ogni forma di condizionamento culturale, per consacrarsi esclusivamente all'ascolto. Per lui il magnetofono ha per prima cosa la virtù della tenda di Pitagora: crea dei fenomeni nuovi da osservare, soprattutto crea delle condizioni nuove di osservazione. La nuova tecnica musicale del Novecento legata alle apparecchiature elettroniche serve molto di più ad ascoltare i suoni che a produrli.>>

[C.Palomba in *Musica/Realtà*]

> bibliografia

> AAA

- AA.VV., *La tecnica nell'epoca della sua riproducibilità ad arte*, AAA edizioni, Bertiole 2002
 AA.VV., *Mail 4 Fun*, AAA edizioni, Bertiole 2002
 AA.VV., *Philatelic Fun*, AAA edizioni, Bertiole 2002
 AA.VV., *Bank of Fun*, AAA edizioni, Bertiole 2003
 Baroni V., *Arte postale*, AAA edizioni, Bertiole 1997
 Cancelli M., *La cultura del caos*, AAA edizioni, Bertiole 1997
 Pini E.M., *La morte del libro*, AAA edizioni, Bertiole 1996

> antropologia

- Canevacci M., *Antropologia della comunicazione visuale*, Meltemi, Roma 2001
 Canevacci M., *Culture eXtreme*, Meltemi, Roma 2003
 Clifford J. e Marcus G.E. (a cura di), *Scrivere le culture*, Meltemi, Roma 2001
 [trad. da: *Writing culture*, University of California Press, 1986]
 Chiozzi P., *Antropologia visuale*, La Casa Usher, Firenze 1984
 Levy P., *L'intelligenza collettiva*, Feltrinelli, Milano 2002
 [trad. da: *L'intelligence collective*, éditions La Découverte, Paris 1994]

> arte

- AA.VV., *49ma Biennale di Venezia* (catalogo generale), Electa, Milano 2001
 AA.VV., *50ma Biennale di Venezia* (catalogo generale), Electa, Milano 2003
 AA.VV., *Fatticità dell'arte*, DeriveApprodi, Roma 2001
 Boetti A.S., *Alighiero e Boetti*, Allemandi & C., Torino 2001
 Cavellini G.A., *Vita di un genio*, Centro studi cavelliniani (autoproduzione), 1991
 Kosuth J., *Arte dopo la filosofia*, Costa & Nolan, Ancona-Milano 2000
 [trad. articolo *The artist as anthropologist*, in *The Fox* n.1, New York 1975]
 Perniola M., *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000
 Verzotti G., *Maurizio Cattelan*, Charta, Milano 1999
 Wu Ming, *Giap!*, Einaudi, Torino 2003
 Zaya O. (a cura di), *Altrove, fra immagine e identità, fra identità e tradizione*, Giunti, Firenze 2000

> musica

- AA.VV., *Reich*, EDT, Torino 1994
 Bailey D., *L'improvvisazione*, Arcana editrice, Milano 1982
 [trad. da: *Improvisation*, Moorland Publishing Co. Ltd, Ashbourne 1980]
 Dufourt H., *Musica, potere, scrittura*, Ricordi-LIM, Lucca 1995
 [trad. da: *Music, pouvoir, écriture*, Bourgois éditeur, Paris 1991]
 Evangelisti F., *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*, Semar, Roma 1991
 Fubini E., *L'estetica musicale dal settecento a oggi*, Einaudi, Torino 2002
 Gentilucci A., *Oltre l'avanguardia: un invito al molteplice*, Ricordi, Milano 1980
 Smith L., *Note sulla natura della musica*, Nitri-Lischi editori, Pisa 1981
 [trad. da: *Creative Music*, 1973]

> tecnica

Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000 [trad. da: *Der Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit in Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955]
Debord G.E., *La società dello spettacolo*, Sugarco, Milano 1990 [trad. da: *La société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris 1967]
Galimberti U., *Psiche e techne*, Feltrinelli, Milano 2002
Ghezzi E., *Il mezzo è l'aria*, Bompiani, Milano 1997
Polacco M., *L'intertestualità*, Laterza, Roma-Bari 1998
Severino E., *La filosofia futura*, Rizzoli, Milano 1989

> discografia

[dal catalogo del network Setola di Maiale]

SM020. Stefano Giust . *Margini di Riciclo*
SM040-SM050. Stefano Giust . *Ripercuotere (Solo Drumming)*
SM090. Stefano Giust . *Musiche delle Circostanze*
SM250. Orbitale Trio . *Concerto ai tolentini*
SM300. Margine . *Esplendor Lunare*
SM330. Orbitale Trio . *Orbitale Trio meets Hajjaj*
SM470. SetoladiMaiale UNIT . *48th Biennale Di Venezia*
SM530. Stefano Giust . *Pezzi Circolari*
SM540. Stefano Giust . *New Vexations (musica elettronica poverissima)*
SM570. Stefano Giust . *Linked*
SM590. Gawara / Giust / Pagliero . *Babelis Project*
SM630. Giust / Pagliero . *Ipersensity*

> emerografia

Avatar n° 3, Meltemi, Roma 2002
Flash Art Italia n° 240, Politi editore, Milano 2003
Juliet n° 109, Ass. Juliet, Trieste 2002
Musica/Realtà n° 52, EDT, Torino 1997
Risk n° 22/23, Il Clavicembalo, Milano 1996
Virtual n° 25 "Elogio della mutazione: incontro con Stelarc", Milano 1995

> videografia

[dal catalogo del network Setola di Maiale]

SM901 . Orbitale Trio . *Concerto trasversale* (regia di R.Cevro-Vukovic) .VHS
SM902 . SetoladiMaiale Unit . *48th Biennale Di Venezia* .VHS
SM903 . *Ipersensity - live Hicetnunc* .VHS