

[Cromatismi musicali e distonie sociali]

Title: Music Chromatisms and Social Dystonias

Abstract: Music is the art of our inner being and because of this it can sense the rhythms of our soul and feelings. At the same time music describes and represents all the tendencies, the trends and the passing of time. From this point of view every age is characterized by predominant musical genres. The language of music can express particular feelings better than other languages. Different shadows of joy, sadness, angst, serenity or anxiety, love, devotion becoming the more significant and immediately intelligible expression of the historic moment. Contemporary society is always going more toward a consumer relationship with art and events: this is causing detached and superficial contacts for what concerns music production and choices in this sector. Between all the different approaches with musicality, there is a custom that is more standing out and that is definitely interesting music sociology: the Rave party.

Keywords: Musicality, Art of Interiority, Architectural and Tactical Reception, Rave Party, Loss of the Self.

La musica, arte della costruzione sociale

*Se vuoi capire qualcosa del tuo tempo,
non rivolgerti ai politici, ai preti, ai giornalisti,
che sanno soltanto gestire l'epoca in cui vivono.
Vai dagli artisti e chiedi a loro,
perché gli artisti sono i soli a intuire
il segno profondo dei tempi che cambiano*
Marshall McLuhan

Una parte degli studi sociologici è diretta all'osservazione e all'esame di discipline e forme d'arte, in cui la contaminazione e la stretta dipendenza tra immagini e suoni determinano intrinseci rapporti con lo spettatore e con lui cambiano di pari passo le evoluzioni e le trasformazioni della società, del gusto, della politica e delle tendenze.

L'arte come rappresentazione e trasmissione visiva, tattile, acustica, per quanto possa apparire lontana e distaccata dalla quotidianità della sostanza comune, è comunque un linguaggio strettamente connesso con la realtà odierna. La pittura, la poesia e la musica vengono definite le arti romantiche per eccellenza. In particolare, la musica è *l'arte dell'interiorità*, perché non utilizza la materia e si rivolge ad un'intimità profonda, ad un sentimento puro.

Con il suono la musica abbandona l'elemento della forma esteriore e della sua chiara visibilità e necessita, per comprendere le sue produzioni, di un altro organo soggettivo, dell'udito che, come la vista, non appartiene ai sensi pratici, ma a quelli teoretici ed è addirittura più ideale della vista. Infatti la contemplazione tranquilla e disinteressata di opere d'arte lascia esistere gli oggetti per sé, come sono, senza in qualche modo volerli annientare, ma ciò che essa abbraccia non è ciò che è idealmente posto in sé stessa, ma al contrario ciò che è conservato nella sua esistenza sensibile. L'orecchio, al contrario, percepisce senza rivolgersi direttamente agli oggetti, il risultato di quell'interno vibrare del corpo mediante il quale si manifesta non più la tranquilla forma materiale, ma la prima, più ideale pienezza dell'anima (Hegel 1997: 316).

La musica viene creata dall'uomo per imitare la natura - le voci degli animali, i rumori del vento, dell'acqua - attraverso canti e danze tribali, che poi evolvono in forme di percussione prodotte dalle mani, dai piedi e poi via via da pezzi di legno, pelli tese, tronchi d'albero, sonagli di zucca, fino ad arrivare ai più sofisticati strumenti (Savonardo 2010). La musica nasce, quindi, da esigenze naturali, intrinseche alla peculiarità umana, quali la necessità di comunicare le proprie emozioni e condividerle nello spazio sensoriale, per poi ascendere ad un livello superiore, all'arte.

Un elemento determinante per lo sviluppo della sociologia della musica è proprio lo studio di questa arte da intendersi come oggetto collettivo, come mediazione dell'identità di gruppo e, in quanto tale, come analisi dei "fatti sociali" che accompagnano e cui conseguono "fatti musicali" (Hennion 2000). In questa prospettiva, l'evoluzione dell'analisi sociologica non si è concentrata tanto sull'oggetto musicale propriamente inteso, quanto sulla funzione sociale esercitata dalla musica, considerata come veicolo dell'identità, sia individuale che d'insieme.

In quanto arte capace di ideare e produrre successioni strutturate di suoni semplici o complessi, la musica si serve del ritmo, del timbro e dell'altezza, per articolare e realizzare armonie e melodie. Alla base di qualsiasi brano musicale c'è, infatti, una successione regolare e ordinata di pulsazioni o tempi (ritmo), che si caratterizza in base al tipo di strumento o voce utilizzati (timbro) e per il numero di vibrazioni emesse dal corpo sonoro (altezza), che rendono più alti (acuti) o più bassi (gravi) i suoni.

Queste caratteristiche fanno sì che, tra tutte le arti, la musica abbia la prerogativa di potersi liberare dall'espressione di qualsiasi soggetto determinato, per soddisfarsi di una successione compiuta di combinazioni, modulazioni, opposizioni e armonie. Ma solo allorquando, accanto all'elemento sensibile dei suoni e dei loro diversi modi e combinazioni, si affaccia un sentimento, un'emozione, un pensiero, allora la musica si eleva al rango di vera arte. L'obiettivo

vero della musica è questo: non trattare il contenuto spirituale come esiste, come nozione generale nell'intelligenza o come intuizione presente all'intuizione, con una forma esteriore determinata, ma concepirlo e trattarlo in modo da introdurlo vivo nella sfera della soggettività. Far risuonare in suoni questa vita intima, questi misteriosi movimenti dell'animo e combinare questo eco armonioso col linguaggio delle parole che esprimono pensieri più determinati, immergere in qualche modo questo freddo linguaggio nella fonte viva del sentimento e dell'emozione simpatica, è il compito difficile che spetta alla musica (Castagnoli 1971: 106).

Quindi, la musica ha come suo oggetto preminente il carattere di intimità, che la distingue dalle altre forme di arte (Petiau 2006). Infatti, essa riesce ad esprimere tutti i sentimenti particolari, tutte quelle sfumature di gioia, di tristezza, di angoscia esistenziale, di serenità, di amore, di adorazione, di preghiera, che rappresentano il dominio proprio dell'espressione musicale.

La musica è una delle forme più antiche di linguaggio, un sistema di comunicazione attraverso il quale gli individui trasmettono messaggi e per farlo utilizzano delle regole condivise che ne consentono la propagazione attraverso la quale riesce a rapire, colpire, generare e stimolare comportamenti (Fubini 2003). In questo modo la musica riesce ad andare anche oltre l'individuo, poiché tenta di trasferire le emozioni provate durante il suo ascolto alla realtà vissuta, travalica il momento estetico, per strutturarsi in qualcosa che consente di comprendere e poi interpretare la cultura di chi la produce.

George Simmel fornisce un'interessante distinzione tra la lingua parlata, prodotta, come espressione progressiva delle forme di comunicazione primordiali e collegata all'esigenza di manifestare le emozioni, ed il canto, che, invece, si evolve in maniera graduale e consente un'elevazione musicale delle parole, grazie ad elementi ritmici e di modulazione, determinati da stati emozionali che non possono essere esternati solo con la semplice espressione verbale (Simmel 1968: 110).

La composizione musicale, come ogni opera d'arte, soddisfa un bisogno. Rappresenta un'espressione dello spirito, una meta grazie alla quale l'artista trova la propria realizzazione, non solo per il fatto che, a compimento dell'opera, si è liberato di tutte le proprie tensioni interne, ma anche perché l'opera in sé esiste, è concreta e tangibile (Mazzini 1836). Nel momento in cui il messaggio musicale si stacca dallo strumento che lo produce e rientra, su diverse frequenze, tanto verso chi lo ha pensato quanto, sotto forma d'impulsi neurologici, verso chi si trova volontariamente o occasionalmente presente all'ascolto, il segnale emesso produce effetti concreti

sull'umore individuale, ma anche sul comportamento pubblico, determinando un chiaro riflesso sociologico e psicologico.

È in presenza di tali emozioni che il parlare si arricchisce di ritmo o di modulazione: per esprimere la collera la voce è forte; nell'avvilimento la voce è bassa e monotona; nell'impiego di energia che si ritrova per esempio nelle campagne militari, le attività, comprese quelle vocali, acquisiscono un carattere ritmico. Analogamente alle emozioni appena menzionate lo stato d'animo gioioso riproduce anche nell'intonazione della parola tale slancio: è l'armonia interiore che trova nel canto un'adeguata espressione esteriore (Federici 2004: 111).

Nel saggio *I fondamenti razionali e sociologici della musica*, Max Weber (1922b) precisa che i principi della musica sono determinati anche dal tipo di strumento utilizzato per eseguirla. È evidente che c'è un legame forte tra forma artistica e strumenti tecnici, che ne permettono, attraverso lo studio applicato, un'evoluzione tale da giungere sino alla forma della musica che oggi si compone e si conosce (Weber 1904-1905). La musica innovativa non si limita alla produzione di nuovi modelli armonico-ritmici, ma porta alla costruzione di nuovi strumenti per la creazione e la modulazione del suono. Per comporre con i dispositivi tecnologici odierni la rivoluzione digitale si è dotata addirittura di un nuovo linguaggio di notazione musicale.

La teoria weberiana sulla musica è molto tecnica, al punto che non sembra una ricerca sociologica. Inoltre, risulta essere abbastanza complessa per poter essere colta nella sua interezza (Weber 1926, 1922a), ma ha comunque il pregio di aver dato avvio a studi scientifici dai rimandi sociologici sempre più pertinenti e approfonditi (Weber 1975). Dopo Weber, diventa determinante per lo sviluppo e per la crescita della sociologia della musica lo studio come insieme, come riflessione della realtà, della collettività e anche come oggetto di spunto di analisi sociali che sono associate a quelle musicali. Theodor Adorno, nel libro *Introduzione alla sociologia della musica* (1962), considera la musica come un fenomeno sociale, che può essere inserito in un contesto macrosociale ed avente una funzione *consolatrice*.

Quanto meno i soggetti stessi avvertono di vivere tanto più sono felici di illudersi di essere anche loro là dove sono persuasi che vivono gli altri. [...] Come i bambini che corrono dove succede qualcosa, i tipi umani in regresso corrono dietro la musica. [...] E il juke-box rintrona nel locale vuoto per attirare i pivelli col miraggio che la festa marci già a pieno regime. La musica come funzione sociale è affine alla truffa, è fallace promessa di gioia che pone se stessa al posto della gioia (Moravia 1974: 93-94).

Da sempre, la musica si caratterizza per la responsabilità sociale di offrire una valida grammatica espressiva, che pone l'individuo nella condizione di essere soggetto attivo nella società. Questa funzione viene svolta soprattutto dalla *popular music*, considerata dagli esperti come quella musica che «viene caratterizzata nei termini della sua differenza dalla musica seria. Questa differenza, generalmente data per scontata, è concepita come una differenza di livelli considerati tanto ben definiti da potersi giudicare i valori in essi racchiusi come assolutamente indipendenti gli uni dagli altri» (Adorno 2006: 59).

Per le analisi sociologiche, è perciò molto interessante la popular music (Middleton 2009), soprattutto se si vuole fare riferimento agli studi e ai fenomeni relativi alla collettività, ai gruppi sociali, ai contesti di aggregazione e anche a quei fenomeni più recenti, che riescono a cogliere alcuni aspetti della musica che sono facilmente riferibili alle caratteristiche dell'ambiente socio-culturale, in cui essa stessa si sviluppa e prende vita (Buldrini 2002).

Negus (1996) is correct that any notion of mediation of popular music is an overlapping complex of social relations, technology and individual agency within organizations. These processes are evident in print media, television and most importantly music radio. The small numbers of individuals writing for the specialist music press, and the relatively small readership of those publications together have a disproportionate effect on the ways that we think about and consume popular music (Percival 2001: 116).

Tuttavia, è necessario considerare il lato concreto della situazione e distinguere fra una musica pensata per la soddisfazione di un bisogno in senso commerciale e una produzione musicale che, invece, è frutto di una espressione artistica che prescinde dalla necessità di un pubblico commercialmente rilevante. Gli interessi coinvolti a rifornire

gli uomini «di musica e il peso delle opere ormai esistenti hanno un alto valore per poterle confrontare di fatto e ovunque con il bisogno reale: il bisogno nella musica è divenuto il pretesto del processo produttivo» (Adorno 2006:50).

Ciò nonostante, l'esigenza di fare o fruire dell'arte in generale, e della musica in particolare, nasce dal profondo dell'essere umano, per proiettarsi poi in dimensioni altre. È proprio questa necessità di proiezione a destare l'esigenza di mondi paralleli, quale impulso primario e primordiale non solo di un'élite di pochi adepti ma anche dell'uomo comune, che giustifica e determina tutta la produzione musicale. Produzione che può anche manifestarsi in maniera eccessiva, travolgendo le strutturazioni dei contesti musicali, lanciandosi alla ricerca di nuove dimensioni soggettive e razionali che non si limitano più ad un mero godimento estetico, ma sono funzionali ad un qualcosa che è «molto più che musica» (Lortat Jacob 2007).

Musicalità estreme nella società contemporanea

*La musica è l'essenziale dell'uomo,
il suo sguardo sul mondo.
Arthur Schopenhauer*

All'invenzione delle belle forme d'arte, che invitano all'estasi e al coinvolgimento dell'intimità, nel contesto contemporaneo si preferiscono delle situazioni eccessive,

l'insolito che eccita la curiosità, l'audace che urta le abitudini. L'ossessione della novità conduce alla stravaganza, alla bruttezza, allo psichedelico. Ogni creazione diventa una sorta di *happening*. Aggregando la sensibilità, violentando il gusto, l'artista ritiene un punto di onore 'scandalizzare', 'sovertire', 'provocare'. Queste parole che tornano spesso nel discorso dei creatori sottolineano che il paradigma dell'arte moderna è l'emozione-*shock*, e non l'emozione sentimento. Per un'opera è più importante ormai 'far reagire' che 'piacere'. Essa non ha più la vocazione di essere contemplata, cioè assimilata nell'interiorità, ma di fare impressione. Giocando sul disorientamento e lo scandalo, irrita e spiazza. Il criterio del suo valore non è più il contributo all'arricchimento interiore, ma la reattività del pubblico (Lacroix 2002: 118).

Nella società postmoderna, si attua quella cultura senza distanze spaziali, temporali o sociali, che viene definita «cultura del presente» (Mongardini 2007: 137). Una cultura dell'immediato ritualizzato, che evidenzia la patologia del moderno, che, per un verso, vede l'individuo colonizzato nel suo mondo vitale, per l'altro, racchiuso in un volontario «esilio interiore», estremizzandolo in un presente esteso, nel quale la quantità ha la meglio sulla qualità (Mongardini 2009: 10). Questo vale anche per tutte le forme di arte, ma, soprattutto, per la musica, per la quale, rispetto al passato, è notevolmente cambiata la tipologia dell'oggetto d'ascolto, così come gli strumenti utilizzati per produrla e, di conseguenza, è ben diverso anche l'ascoltatore (Adorno 1949).

Dal punto di vista strutturalistico, la musica rientra senza alcuno sforzo nell'ambito dei linguaggi, in quanto nessuno le può misconoscere il carattere di sistema (Fubini 1980). Rappresenta, però, un tipo di linguaggio ed una forma di comunicazione di tipo elevato e, perciò, necessita di un ascolto distinto. L'ascoltatore moderno, invece, spesso non pratica una ricezione diretta e attenta della musica, che Walter Benjamin definisce "acustica", ma attua un processo di ricezione *architettónica* o *tattica*, vale a dire un ascolto senza attenzione e distratto (Benjamin 1991: 44-46).

Ci sono contesti in cui i soggetti vengono sottoposti ad una produzione sonora continua, con la conseguenza che la musica divulgata in sottofondo diventa scontata e l'ascoltatore non ci fa più caso, non la sente né la ascolta più, diventa una sorta di *rumore* (Donati 2013). Si presta bene a questa funzione la musica *ambient*, attraverso la quale si attua quel procedimento che determina la scissione tra l'ascolto tattico e l'ascolto acustico.

Si è iniziato a parlare di *ambient music* a seguito della pubblicazione di due album realizzati da Brian Eno nel 1975: *Oblique Strategies* e *Discrete Music* (Tamm 1995). Eno con le sue opere propone un nuovo stimolo sonoro, in cui vengono caratterizzati gli ambienti, senza focalizzare la totalità dell'attenzione dell'ascoltare sulla musica in sé, ma permettendo che l'ascoltatore stesso si rapporti con tutto quello che lo circonda e che lo invita alla percezione

di status fisico-mentali (Attali 1978: 203).

L'*ambient* è un genere musicale prettamente ritmico, prodotto grazie all'ausilio di sintetizzatori e risulta essere concepito e ideato per un ascolto caratterizzato dalla presenza di punti focali nel brano, al fine di invitare a un modello di attenzione diffusa, meno specifica e, quindi, compatibile con altri gesti. Nella sua evoluzione, la musica *ambient* ha assunto lo scopo di conciliare la meditazione e la riflessione, aiutando lo spettatore a focalizzarsi sul proprio io, grazie all'ascolto che induce all'introspezione, favorendo un clima di affettività interiore senza distrazioni, ma, allo stesso tempo, costituendo una barriera dalle possibili fonti di distrazione extramusicali (Hustedt 2015). A tal proposito, si pone l'attenzione sul legame che si crea in alcuni contesti fra *ambient music* e *stati alterati di coscienza*, che risulta essere ricco di complessità, determinate dal fatto che la musica è in grado di dirigersi verso l'inconscio e di attivare processi impulsivi, seguendo il funzionamento semantico del linguaggio musicale.

I contributi provenienti dagli studi di semantica musicale mettono in luce che il linguaggio musicale - anche sul piano della significazione e non soltanto in rapporto agli stati indotti dal ritmo e dall'intensità - può rievocare, nel momento stesso in cui riesce a dar loro una formulazione sonora non verbale ma ascoltabile, proprio quelle arcaiche esperienze sensoriali ed affettive che la psicoanalisi chiama pre-verbali, cioè le stesse esperienze molto remote depositate nell'inconscio personale, del tutto analoghe a quelle indotte dalla funzione d'induzione senso-motoria [...] la musica vive in una singolare regione intermedia situata tra i linguaggi articolati e l'oscurità dell'inconscio e, tra le arti, è quella più incline a collegarsi a certi eventi nucleari di formazione del Sé pre-verbale (Cano 2002: 103-104).

L'esperienza sensoriale del Rave party

*L'individuo si rassicura sulla propria identità
con commozioni che lo scuotono,
impressioni inedite che lo sbalordiscono,
attività isteriformi che lo stordiscono*
Michel Lacroix

Tra tutti i differenti approcci alla fruizione musicale si distingue un *rito* che propone un tipo *diverso* di ascolto, collocando lo stesso ascoltatore in una posizione diversa dall'ordinario: il *Rave party*.

Il 1987 è l'anno in cui appare per la prima volta il fenomeno del *rave*. In Inghilterra, *dj* e *promoter*, influenzati dall'esperienza vissuta ad Ibiza, cercano di imitarla per poi diffonderla anche in altri paesi come l'Italia e la Francia (Severin 2016).

Si tratta di un fenomeno che rappresenta una novità, determinata dal mix perfetto tra musica house e il senso di ecstasy (Reynolds 2000: 73). Il verbo '*to Rave*' letteralmente significa folleggiare, ha una derivazione jamaicana, dallo *slang*. Con la diffusione di club di tipo *acid-house* e l'aumento dei suoi stessi frequentatori, iniziano ad espandersi i *party* illegali, nei luoghi più degradati delle città (Petiau 1999). Cento, trecento, mille giovani sono rimasti in una sala. Consumano delle capsule d'*ecstasy*, poi ballano, gesticolano, urlano. Il sonoro è spinto al massimo, l'ambiente è regolato da luci al laser cadenzate al ritmo delle percussioni. Eccitati dalla droga e dalla musica, i giovani si sentono abitati da una potenza illimitata che gli permette di ballare una notte intera. Queste riunioni sono chiamate *rave*. Si potrebbe chiamarle anche *trance* sciamaniche (Lacroix 2002: 96).

Il distacco da luoghi istituzionali per la semplice ricerca del divertimento ha portato automaticamente a una continua ed estenuante voglia di osare di più da parte dei giovani che sentono la vocazione per la *trance*. «Both raves and free parties show us the self-organizing capacities of social groups - that is, their capacity to invent forms of collectivity, spaces of congregation and mechanisms of musical transmission - at the margins of institutions». (I rave e le manifestazioni musicali autogestite mostrano le capacità di gruppi sociali di auto-organizzarsi, cioè l'abilità di inventare forme di collettività, spazi di aggregazione e meccanismi di trasmissione musicale che sono ai margini delle istituzioni) (Petiau 2015: 125).

Ai rave le emozioni sono senza freni, perché i frequentatori si esaltano utilizzando l'*MDMA* (Camilla 1996). La metilenediossimetilanfetamina (MDMA) è un principio attivo contenuto all'interno dell'*ecstasy* ed ha finalità

psicanalitiche che permettono di raggiungere stati emotivi come la felicità, l'empatia, la fiducia e la spensieratezza. I sensi modificati dalle droghe restituiscono l'evidenza di una *semiotica del sensibile* vissuta attraverso i sensi stessi. Mentre la percezione vive uno stato di massima esaltazione, la volontà si trasforma in elemento negativo: sotto l'effetto di droghe si perde interesse per qualsiasi cosa che sia il mondo proprio. Le sostanze psico-attive vengono investite di un ruolo determinante: «eliminare i filtri della percezione per accedere a ciò che precedentemente non si percepiva; enfatizzare le capacità sensoriali per cogliere ciò che precedentemente non veniva letto; percepire ciò che esisteva ma di cui non ci si accorgeva. Il soggetto si vuole maggiormente senziente e la percezione diventa il sito della sua massima realizzazione» (Marrone 2005: 25).

Questo fa sì che l'esperienza del rave venga vissuta come fenomeno di estraneazione totale dalla società. Il connubio fra droga e musica è finalizzato ad innalzare il proprio livello di percezione con il conseguente abbandono del livello di consapevolezza conscia. Il rave diventa una forma di condivisione collettiva, che dura molte ore, in casi estremi anche giorni, dove i partecipanti sono consolidati dalla musica che propone il ballo come aspetto centrale ed il senso musicale si raggiunge nello spazio fisico prima che con il resto del corpo; si ha la sensazione di poter ballare dentro la musica stessa e il suono è la chiave che riesce a trasformare il proprio io (Huxley 1954).

La prima esperienza di partecipazione ad un rave è per l'osservatore esterno, ma anche per il neo-raver, sconvolgente. Ci sono migliaia di persone affollate intorno alle casse audio, che non prestano la benché minima attenzione al *dj* o agli stessi compagni di ballo o a qualsiasi altra cosa o persona ci sia nelle vicinanze. Trovandosi a pochi centimetri o addirittura abbracciando le casse audio, il suono si percepisce in modo diverso rispetto all'ascolto in lontananza (Lapassade 1998, 1999). Le onde sonore si trasformano in pura energia cinetica: decine di molecole che invadono l'apparato uditivo e il corpo. La musica «penetra nel corpo di colui che l'ascolta scuotendolo, con effetti definibili quasi violenti e stimolando l'aspetto neuro-psicologico [...] la sua diffusione, l'aspetto dinamico esasperato, fanno percepire le varie vibrazioni a tutto il corpo» (Reynolds 2000: 100).

Il corpo, che generalmente nelle pratiche contemporanee ha un ruolo primario, negli ambienti dei rave non è più oggettivo, ma assume un senso soggettivo (Sassatelli 2002). «Per sentirci vivere, abbiamo bisogno di esperienze violente, di un'invasione di nuovi stimolanti [...]. L'estasi, gli stati di coscienza modificati, i comportamenti a rischio, la velocità, gli stati di *trance*, i *raves*, gli sport acrobatici sono gli ingredienti della nostra vita emozionale stravolta» (Lacroix 2002: 89-90).

L'uomo contemporaneo si interessa più all'emozione di tipo esplosivo che al sentimento, che ha carattere durevole (Bauman 2003), perché ha bisogno di sferzare la sua soggettività per mezzo di stimolanti: droghe, comportamenti estremi, videogiochi palpitanti, passatempi eccitanti e chiassosi, violenza, *trance*. L'individuo ha una continua necessità di essere scosso da commozioni, ma, nello stesso tempo, trascura le emozioni. La stessa vita affettiva non è più contemplativa, ma è fatta di movimenti e di azioni, mentre la vera emozione, per contro, implica una condivisione con altri. «Quando un essere sensibile è commosso da un bel paesaggio, un quadro, una musica, uno spettacolo, è sfiorato da un pensiero melanconico: egli rimpiange che coloro che ama non siano lì per comunicare con lui nell'estasi» (Lacroix 2002: 91-92).

Il culto dell'emozione si caratterizza per la posizione centrale che viene conferita al corpo.

Il culto dell'emozione e il culto del corpo sono i due volti di una stessa rivoluzione della mentalità. Il vantaggio dell'emozione è, infatti, di partecipare al contempo della vita dell'anima e di quella del corpo. Essa è il segno di ciò che una volta si chiamava l'«unione dell'anima e del corpo». Si colloca nell'interfaccia di due componenti della natura umana. Quando sopraggiunge un'emozione, il nostro corpo si fa sentire da noi attraverso ogni tipo di modificazioni fisiologiche, neurovegetative, endocrine. L'alterazione del respiro, il cambiamento del ritmo cardiaco, i sudori freddi, i brividi, i tremori, il nodo alla gola attestano che l'emozione è, nella sua essenza, carnale. Lasciar parlare le proprie emozioni significa dare la parola al corpo. Il culto dell'emozione affascina l'uomo contemporaneo perché legittima un modo di vivere, organico, basilico. Abbandonandosi alle proprie emozioni si impara di nuovo a «essere» il proprio corpo (Lacroix 2002: 35).

Nei rave, invece, il processo che si attua è ancora più complesso. L'ascoltatore della musica, che funge anche da ballerino, comprende che non è possessore di un corpo, ma è lui stesso il corpo. Con l'assunzione di sostanze alteranti, la mente si dissocia dal corpo e, quindi, si perde il controllo di se stessi (Plummer 2002). Questa «*perdita del sé*» fa riferimento allo stato di *trance*, durante il quale il soggetto smarrisce il senso della realtà, perché immerso

in una nuova percezione della vita, che causa la perdita, appunto, della soggettività del proprio corpo grazie all'assunzione contestuale di sostanze stupefacenti.

Il rave è un hard raptus. Una macchina impazzita, assemblata e lanciata come una furia contro i muri della norma, oltre i confini del concettualizzato, lì dove pensiero e corpo danzano liberi. Un motore transumano nutrito di energia nervosa proliferante, composto di interzone atopiche desincronizzate o strutture industriali abbandonate, sincope di ritmiche techno-logiche dell'abbandono e danze crepuscolari d'abbandono; la socialità d'abbandono è quella di chi si muove tra le scorie, per essere sopravvissuti agli orrori della civiltà occidentale. La cultura della dispersione o azione dell'abbandono è rifiuto, negazione, distacco; ardore nichilista/dissolutivo di quel fetore necrotico o cancrena della quotidianità, asfissia di rapporti formali, di ruoli e status, di leggi e valori, di etiche e morali, oppressione generalizzata o produzione di morte (Macarone Palmieri 2002: 11).

Le disarmonie esistenziali

La crescente democratizzazione delle scelte musicali e delle espressioni di gusto manifestano un propositivo approccio alla libertà individuale di fruire della musica, ma, in svariati casi, determinano una sequela di contatti distaccati e superficiali ai generi, funzionali al momento e per nulla indagati negli aspetti intrinseci (Piana 2013). Questo atteggiamento consumistico, naturalmente non generalizzabile, racconta chiaramente come la società si stia indirizzando ad un rapporto con l'arte, e con gli accadimenti in generale, alquanto privo dei necessari e minimi approfondimenti.

Molti sforzi sono stati compiuti per sviluppare fra i giovani lo spirito civico, il giudizio critico, le capacità logico-matematiche, ma la formazione del gusto è lasciata in un completo abbandono. Gli adulti non esercitano quasi nessuna vigilanza di fronte alla marea nera dell'inquinamento visivo, musicale, morale che invade l'anima infantile. Per una sorta di paradosso, si moltiplicano le precauzioni in materia di ambiente e di sicurezza alimentare, si esige di consumare alimenti sani, di respirare un'aria senza tossine. Ma l'inquinamento del gusto? Chi si occupa degli spettacoli degradanti, della musica violenta, della crisi della lettura, dell'impoverimento della lingua, della perversione dei videogiochi, di certe ambigue trasmissioni radiofoniche? (Lacroix 2002: 145-146).

È opportuno riflettere sul fatto che sono sempre più ristretti e rari i momenti nei quali i soggetti ricerchino un ascolto di tipo estetico-acustico e quanto si sia ormai lontani dal concetto di musica come arte dell'interiorità (Benjamin 1991).

La musica, quale arte dell'interiorità, scandisce ancora i ritmi dell'anima e delle emozioni, ma, al contempo, descrive e rappresenta le tendenze, le mode, i segni del tempo. Ogni epoca, da questo punto di vista, si caratterizza per i generi musicali predominanti. Anzi, il linguaggio musicale diventa l'espressione più significativa ed immediatamente intellegibile del momento storico, in cui il medesimo linguaggio si impone (Disoteo 2013). Come tutte le espressioni artistiche, la musica non può essere rinchiusa entro gli steccati della propria epoca. Va oltre la scansione temporale, per entrare in una dimensione assoluta ed atemporale. Tuttavia, il suo manifestarsi può subire delle polarizzazioni, che estremizzano il linguaggio musicale fino allo smarrimento delle intrinseche peculiarità. Quando ciò accade, l'armonia musicale viene travolta, per trasformarsi in qualcosa di indefinito, in una sorta di pretesto ritmico, che non è più suono e non è più musica. La matematica composizione delle note si frantuma, nelle incertezze ritmiche, nella ossessiva ripetizioni di sonorità disarmoniche, espressioni di un profondo disagio dell'uomo, che si illude di cogliere negli eccessi le ragioni della propria esistenza e presenza nel mondo (Petiau 2015). Lo smarrimento e il superamento dei limiti sono cadenzati da sonorità esacerbate, volutamente eccessive, significativamente debordanti. L'armonia del mondo e della vita viene sfidata, maltrattata, violentata, per affermare una dimensione esistenziale inconsueta, estrema, fugace.

Nell'epoca degli eccessi, in cui ogni cosa sembrerebbe acquisire senso e significato solamente se si arriva al limite e lo si supera, anche la musica subisce identica sorte (Piana 2013). La partitura musicale viene contaminata da modelli esistenziali e culturali volti alla distruzione del sé e, conseguentemente, della strutturazione sociale e perfino dei ruoli. Il consumismo e le sue ritualità, la fretta di vivere tutto e subito piegano le coordinate della realtà e distorcono la narrazione sociale fino ad assolutizzare i particolari momenti esistenziali. Nel pentagramma

dell'uomo postmoderno si trovano le sonorità dell'abbandono, che denunciano la liquefazione e il dissolvimento di architetture sociali consunte dall'apparizione di un nuovo ordine di valori (Bauman 2013).

In questo scenario sociale, inevitabilmente, anche la musica diventa altro e non è più serena fusione dell'anima con il mondo circostante. È ferita e disagio esistenziale, che pone interrogativi di natura sociale ed antropologica (Macarone Palmieri 2002). Il sovvertimento delle armonie sonore e dei generi musicali è l'ulteriore denuncia di un malessere diffuso, che fa germogliare il seme della negatività, in cui il nichilismo detta i tempi di ciascuna esistenza.

Riferimenti bibliografici

Adorno Th. W. (1941), *On Popular Music*, in «Studies in Philosophy and Social Science», vol. 9: 17-48, in M. Santoro (a cura di), *Sulla popular music*, Roma: Armando editore, 2006.

Adorno Th. W. (1949), *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen: J.C.B. Mohr; trad. it. *Filosofia della musica moderna*, Torino: Einaudi, 2002.

Adorno Th. W. (1962), *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretischen Vorlesungen*, Frankfurt: Suhrkamp; trad. it. *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino: Einaudi, 2002.

Ampolo V., Zappatore G. (1999, a cura di), *Musica, droga e transe. Materiali di ricerca*, Lecce: Sensibili alle foglie.

Attali J. (1978), *Rumori. Saggio sull'economia politica della musica*, Milano: Edizione Mazzotta.

Bauman Z. (2003), *Liquid Love. On the Frailty of Human Bonds*, Cambridge: Polity Press; trad. it. *L'amore liquido. Sulla fragilità dei legami affettivi*, Roma-Bari: Laterza, 2006.

Bauman Z. (2013), *Communitas. Uguali e diversi nella società liquida*, in C. Bordoni (a cura di), Roma: Aliberti editore.

Benjamin W. (1955), *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag; trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino: Einaudi, 1991.

Buldrini D. (2002), *Aspetti sociologici e musicali delle musiche popolari e giovanili*, in L. Del Grosso Destreri (a cura di), *Sociologia delle musiche: teorie e modelli di ricerca*, Milano: FrancoAngeli: 144-159.

Camilla G. (1996), *L'MDMA e le terapie psichedeliche: una prospettiva storica*, Torino: Nautilus.

Cano C. (2002), *La musica nel cinema. Musica, immagine, racconto*, Roma: Edizione Gremese.

Castagnoli P. (1971), *L'Estetica di Hegel. Antologia e Commento*, Bologna: Calderini.

Dauncey H., Le Guern P. (2011, eds.), *Stereo: Comparative Perspectives on the Sociological Study of Popular Music in France and Britain*, Surrey (UK): Ashgate.

Del Grosso Destreri L. (2002, a cura di), *Sociologia delle musiche: teorie e modelli di ricerca*, Milano: FrancoAngeli.

Disoteo M. (2013), *Musica e intercultura. Le diversità culturali in educazione musicale*, Milano: FrancoAngeli.

Donati P. (2013), *Sociologia della relazione*, Milano: Il Mulino.

Federici M. C. (2004), *Lo sguardo obliquo*, Perugia: Morlacchi editore.

Fubini E. (1980), *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Torino: Einaudi.

Fubini E. (2003), *Estetica della musica*, Bologna: Il Mulino.

Giurati G. (2007 a cura di), *Incontri di etnomusicologia*, Roma: Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia di Santa Cecilia.

- Hegel G. W. F. (1997), *Arte e morte dell'arte. Percorso nelle Lezioni di Estetica*, in P. Gambazzi, G. Scaramuzza (a cura di), Milano: Bruno Mondadori.
- Hennion A. (2000), *Passioni, gusti, pratiche. Dalla storia della musica alla sociologia dell'ascolto musicale*, in «Rassegna Italiana di Sociologia», vol. 41, n. 2: 265-289.
- Hustedt H. (2015), *Tone and Atmosphere: Ambient Music*, Lulu press.
- Huxley A. (1954), *The Doors of Perception*, New York: Harper; trad. it. *Le porte della percezione*, Milano: Mondadori, 1958.
- Lacroix M. (2001), *Le culte de l'emotion*, Paris: Flammarion; trad. it. *Il culto dell'emozione*, Milano: Vita e Pensiero, 2002.
- Lapassade G. (1998), *Discoteche e Rave parties. La questione della trance*, in G. Salvatore (a cura di), *Techno-trance. Una rivoluzione di fine millennio*, Roma: Edizione Castelveccchi.
- Lapassade G. (1999), *Technotranse e dissociazione*; in V. Ampolo, G. Zappatore (a cura di), *Musica, droga e transe. Materiali di ricerca*, Lecce: Sensibili alle foglie.
- Lortat-Jacob B. (2007), *La musica è sempre molto più che musica ... La risposta a Jean-Jacques Nattiez*, in G. Giurati (a cura di), *Incontri di etnomusicologia*, Roma, Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia di Santa Cecilia, pp. 31-68.
- Macarone Palmieri F. (@lter8) (2002), *Free party. Technoanomia per delinquenza giovanile*, Roma: Meltemi.
- Marrone G. (2005, a cura di), *Sensi alterati. Droghe, musica, immagini*, Roma: Meltemi.
- Mazzini G (1836), *Filosofia della musica*, a puntate in «L'italiano. Foglio letterario», edizione intera, Pesaro: Tipografia Federici, 1892.
- McLuhan M. (1962), *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, Toronto: University of Toronto Press; trad. it. *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma: Armando editore, 1976.
- Moravia S. (1974), *Adorno e la teoria critica della società*, Firenze: Sansoni.
- Middleton R. (2009), *Studiare la popular music*, Milano: Feltrinelli.
- Mongardini C. (2007), *Capitalismo e politica nell'era della globalizzazione*, Milano: FrancoAngeli.
- Mongardini C. (2009, a cura di), *L'epoca della contingenza. Tra vita quotidiana e scenari globali*, Milano: FrancoAngeli.
- Negus K. (1996), *Popular Music in Theory: An Introduction*, Cambridge: Polity Press.
- Percival J. M. (2011), *Mediation of Popular Music in the UK*, in H. Dauncey, P. Le Guern (eds), *Stereo: Comparative Perspectives on the Sociological Study of Popular Music in France and Britain*, Surrey (UK): Ashgate.
- Petiau A. (1999), *Rupture, consummation et communion. Trois temps pour comprendre la rave*, in «Societes», vol. 65, n. 3, pp. 33-40.
- Petiau A. (2006), *Marginalité et musiques électroniques*, in «Agora Débats/Jeunesses», vol. 42, n. 1: 128-139.
- Petiau A. (2011), *L'«âme tigrée» des musiques électroniques. Les imaginaires des jeunes et les courants musicaux*, in «Sociétés», vol. 112, n. 2, pp. 115-122.
- Petiau A. (2015), *Free Parties and Teknivals: Gift Exchange and Participation on the Margins of the Market and the State*, in «Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture», vol. 7, n. 1: 116-128.
- Piana G. (2013), *Filosofia della musica*, Milano: Angelo Guerini e Associati.
- Plummer K. (2002), *La sociologia della sessualità ed il ritorno del corpo*, in «Rassegna Italiana di Sociologia», vol. 43, n. 3: 487-501.
- Reynolds S. (1998), *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture*, Boston: Little Brown Company; trad. it. *Generazione ballo/sballo. L'avvento della dance music ed il declinarsi della rave culture*, Roma: Arcana, 2000.

- Salvatore G. (1998, a cura di), *Techno-trance. Una rivoluzione di fine millennio*, Roma: Edizione Castelvecchi.
- Santoro M. (2006, a cura di), *Sulla popular music*, Roma: Armando editore.
- Sassatelli R. (2002), *Corpi in pratica: habitus, interazione e discipline*, in «Rassegna Italiana di Sociologia», vol. 43, n. 3: 429-458.
- Savonardo L. (2010), *Sociologia della musica. La costruzione sociale del suono, dalle tribù al digitale*, Torino: Utet.
- Schopenhauer A. (1969), *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig: Brockhaus; trad. it. *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di N. Palanga, Milano: Mursia, 1969.
- Severin J.C. (2016), *French underground raves of the 1990s: aesthetic politics of affect and autonomy*, in A. Virmani (ed.), *Political Aesthetics. Culture critique and the everyday*, New York: Routledge: 69-86.
- Simmel G. (1882), *Psychologische und Ethnologische Studien über die Musik*, in «Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft», 13, pp. 261-305; trad. ingl. *Psychological and Ethnological Studies on Music*, in Simmel, *The Conflict in Modern Culture and Other Essays*, Etzkorn K.P. (ed.), New York: Teachers College Press, 1968: 98-127.
- Tamm E. (1995), *Brian Eno: His Music and the Vertical Color of Sound*, New York: Da Capo Press.
- Virmani A. (2016, ed.), *Political Aesthetics. Culture Critique and the Everyday*, New York: Routledge,
- Weber M. (1904-1905), *Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, Tübingen: J.C.B. Mohr; trad. it. *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Firenze: Sansoni, 1965.
- Weber M. (1922a), *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen: J.C.B. Mohr; trad. it. *Il metodo delle scienze storico-sociali*, Torino: Einaudi, 1958.
- Weber M. (1922b), *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen: J.C.B. Mohr; trad. it. *Economia e società. I fondamenti razionali e sociologici della musica*, vol. 5, Milano: Edizioni di Comunità, 1981.
- Weber M. (1926), *Max Weber, ein Lebensbild*, Tübingen: J.C.B. Mohr; trad. it. *Max Weber. Una biografia*, Bologna: Il Mulino, 1985.
- Weber M. (1975), *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna Between 1830 and 1848*, New York: Holmes and Meier.