

Senza fissa dimora.

Le arti nell'età altermoderna

Giacomo Fronzi

Abstract

If the philosophy of music, as Giovanni Piana has pointed out, can only begin by taking a step backward, not turning immediately to music itself, but starting from the experience of sound, our society, being profoundly conditioned by computer technologies, requires a further step backward. Even before the sound, it is necessary to reflect on the condition of today's human being and on the way in which the arts are able to describe and interpret its features. In this contribution, I will try to reconstruct the main elements of a possible reading of our times in an *altermodern* key, by finding in the Internet environment the instrument that best synthesizes, both strictly and metaphorically speaking, the current condition of the contemporary subject.

Keywords: contemporaneity, altermodernity, radican, new technologies, contemporary arts.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Abstract

Se la filosofia della musica, come ha scritto Giovanni Piana, può cominciare soltanto facendo un passo indietro, non partendo dalla musica ma dal piano dell'esperienza del suono, la contemporaneità, condizionata profondamente dalla tecnologia e dagli sviluppi informatici, richiede di compiere un ulteriore passo indietro. Ancora prima del suono, è necessario fare il punto sulla condizione dell'uomo d'oggi e su come le arti riescono a descriverne e interpretarne i tratti. In questo contributo, cercherò allora di ricostruire i caratteri salienti di una possibile lettura in chiave *altermoderna* (Bourriaud) del tempo presente, individuando poi nell'ambiente di Internet lo strumento che meglio sintetizza, in senso stretto e in senso metaforico, l'attuale condizione del soggetto contemporaneo.

Parole chiave: contemporaneità, altermodernità, radicante, neotecnologie, arti contemporanee.

1. Ripartendo da McLuhan

Secondo Wendy Lehnert, una delle possibili definizioni di "Internet" è quella di un insieme globale costituito da milioni di computer che si trovano in rapida e reciproca interconnessione (Lehnert 1998, p. 21).

Se dovessimo astrarre questa definizione dal suo contesto specifico e applicarla alla condizione generale dell'uomo contemporaneo, nulla ci suonerebbe fuori luogo né eccessivo. In virtù di un processo che le nuove tecnologie hanno accelerato e, in qualche modo, plasmato, quelle che potremmo genericamente chiamare modalità d'esistenza, nel tempo presente, si inscrivono in un quadro globale, in una rete/ragnatela che tutto avvolge e quasi nulla lascia sfuggire. Quel che caratterizza la contemporaneità è, per un verso, l'incalzante processo che dall'estensione si muove verso la contrazione, dando

forma al “villaggio globale”, e, per altro verso, la radicalizzazione, in verticale, dell’estensione tecnologica dell’uomo. Come ha notoriamente rilevato Marshall McLuhan, dallo studio dello sviluppo evolutivo dei *media* emerge come ogni *medium*, nella sua dirompente affermazione, abbia provocato modificazioni sociali e antropologiche profonde e, forse, irreversibili. A proposito di McLuhan, richiamare alcune sue considerazioni può tornare utile all’interno del nostro discorso, dedicato alle arti e alla musica, in stretta, profonda e inevitabile interconnessione con le dinamiche relazionali, economiche, politiche, storiche e culturali del nostro tempo.

Secondo McLuhan, i nuovi *media* e le nuove tecnologie agiscono come un’estensione dei nostri sensi, ma sono anche parte di un intervento di chirurgia collettiva. Il corpo sociale, che è sottoposto a tale intervento, è però a rischio infezione, giacché si tratta di un’operazione chirurgica che non prevede precauzione antisettica. Questa dinamica caratterizza tutte le società, dal momento che in ogni epoca storica emergono nuove tecnologie o nuovi dispositivi tecnici che fungono da estensione dei sensi, da protesi. Ciò che cambia nel corso del Novecento è l’estrema capillarità con la quale i nuovi *media* penetrano nella vita quotidiana, nella prassi politica, nei processi storici, nelle modalità relazionali. Su questo ritorneremo più avanti. Quel che ora appare interessante richiamare in via preliminare, rispetto alle argomentazioni di McLuhan, è che a fronte di una sostanziale incoscienza delle società rispetto alle conseguenze effettive dell’emersione delle nuove tecnologie che esse stesse producono, in età contemporanea qualcosa cambia, perché c’è un ambito dell’attività umana nel quale si intravedono i segni di una nuova consapevolezza: l’arte.

Secondo McLuhan, «nella storia della cultura umana non esistono esempi di un consapevole adattamento dei diversi fattori della vita individuale e sociale alle nuove estensioni se non negli sforzi deboli e periferici degli artisti» (McLuhan 1967, trad. it. p. 75). La capacità propria dell’artista di anticipare i tempi, di vedere ciò che gli altri ancora non riescono vedere, di essere in qualche modo sempre “più moderno” rispetto alle persone ordinarie, nell’età

ipertecnologica viene depotenziata e annullata dalla tecnologia, anch'essa sempre in anticipo sui tempi. Dal ruolo di avanguardia, di anticipatore, di profeta, l'artista passa a ricoprire quello di analista, di colui che analizza e comprende le forme e le strutture create dalla tecnologia, perché egli è il solo in grado di individuare e afferrare le implicazioni delle proprie azioni e della scienza del suo tempo. L'artista «è l'uomo della consapevolezza integrale» (ivi, p. 76). Nell'analisi di McLuhan, l'artista ha la capacità di arginare la dissennata espansione della tecnologia, riuscendo a «correggere i rapporti tra i sensi prima che i colpi di una tecnologia abbiano intorpidito i procedimenti coscienti» (*ibid.*). Nonostante il mondo dell'arte sia tutt'altro che scisso e separato dalle dinamiche sociali degenerative, burocratizzanti e commerciali, «nell'arte sperimentale gli uomini trovano informazioni precise sulla violenza che sta per abbattersi sulla loro psiche partendo dai propri revulsivi o dalla tecnologia» (ivi, p. 77).

Ma cosa accade quando sono gli stessi artisti ad avvalersi delle tecnologie più avanzate? Si tratta semplicemente di utilizzare i nuovi strumenti a disposizione o di cedere definitivamente alla fagocitante e irrefrenabile tendenza appropriatrice della tecnologia? Il rapporto tra la prassi artistica e i nuovi *media* non è certo lineare e di facile inquadramento. L'arte del XXI secolo, nell'estrema varietà delle sue forme, ha conosciuto processi di de-differenziazione e s-definizione dei suoi oggetti, perdendo specificità, aprendo le proprie porte a qualsiasi modalità espressiva che il “sistema dell'arte” ha accettato come espressione artistica. L'*artworld*, particolarmente contraddittorio, si è modellato sulle trasformazioni e sulle accelerazioni del mondo contemporaneo, globalizzandosi e, al tempo stesso, dichiarandosi contro la globalizzazione, ristrutturando finanziariamente il proprio statuto e, al tempo stesso, continuando ad agitare il vessillo dell'anticapitalismo e dell'eguaglianza sociale, accorgendosi dell'esistenza di artisti latinoamericani, indiani, aborigeni australiani, ecc., e, al tempo stesso, enfatizzando oltre misura l'arte occidentale e accentuando la differenza tra “noi” e “loro”.

Grazie alle grandi esposizioni, all'estensione del mercato dell'arte e, non dimentichiamolo, all'impiego di aerei commerciali a reazione, alla fine degli anni Sessanta si era costituita una sorta di *jet-set* di artisti e conservatori, la crema del mondo dell'arte, quegli *happy few* che fanno puntualmente la loro comparsa, come partecipanti o organizzatori, alle Biennali, alle Triennali, ai Documenta, e alle altre fiere di arte contemporanea. Certamente, alle cene mondane e ai cocktail di vernissage i newyorkesi si sentivano più a loro agio a discutere di affari con i colleghi di Colonia, piuttosto che con i *latinos* del Bronx, con i contadini di Westfalia o con una famiglia del quarto mondo di Liverpool (Michaud 2008, trad. it. p. 65).

Le contraddizioni dell'arte contemporanea sono plurime e coincidono con quelle dell'età contemporanea, in virtù dell'ovvia corrispondenza tra lo stato attuale dell'esistenza e quello delle arti, entrambe definibili a partire dalla loro mobilità, dalla loro metamorfosi, dalla loro instabilità. Tuttavia, questo stare al mondo dell'arte nel tempo presente potrebbe già aver cambiato connotati, potrebbe aver già superato quello stadio che per lungo tempo abbiamo definito "postmoderno" e che nelle succitate contraddizioni ne esprimeva lo spirito. Potremmo trovarci allora in uno stadio diverso, nel quale il rapporto con il presente (instabile), con il passato (ora luminoso ora da cancellare) e con il futuro (imprevedibile) acquisisce nuove forme. Cosa accade quando l'esistenza, le arti, la musica prendono coscienza di essere inevitabilmente nomadi, radicanti, senza fissa dimora? Quale nome possiamo assegnare a questo momento attuale della storia?

2. Modernità e Modernismo

«Ormai possiamo dire di trovarci in essa proprio a casa nostra e, come il navigatore dopo lungo errare sul pelago infuriato, possiamo gridar "terra"!». Con queste parole Hegel, nelle sue *Lezioni di Storia della filosofia*, sottolinea

entusiasticamente l'irrompere nella storia del pensiero occidentale di Cartesio, cioè di colui che ha dato avvio a un nuovo cominciamento, colui che ha spalancato le porte alla modernità. Quest'ultima si è in effetti caratterizzata, tra i vari suoi aspetti, proprio per la necessità, perseguita con strumenti e modalità delle più diverse, di esplorare nuovi territori, liberi e liberati dal peso insostenibile della tradizione.

Liberazione e avanzamento. Queste potrebbero essere due delle parole-chiave della modernità, termine al quale «si associa con *nonchalance* l'idea che essa porti con sé, o che almeno rappresenti, un che di positivo, di più apprezzabile di quanto, con un gesto di sufficienza, abbiamo appena relegato su uno scaffale polveroso o in un armadio e lì dimenticato. La modernità è qualcosa di più di ciò che è appena trascorso, a cui essa guarda con infastidita disattenzione» (Protti 2014, p. 58).

L'essere moderni implica però, oltre che una notevole dose di slancio, anche un certo grado di solitudine e di sofferenza, legata allo sradicamento e alla formazione di nuove radici, all'interno di un terreno che inizia a manifestare una certa instabilità. Charles Baudelaire, perfetto diagnosta della modernità, già nel *Salon del 1845* assegna al vero pittore della vita odierna il compito di strappare quest'ultima alla sua dimensione epica, facendo vedere e comprendere, attraverso il sapiente uso del disegno e del colore, quanto sia poetico l'uomo moderno, con le sue cravatte e con le sue scarpe di vernice. Per Baudelaire, l'avvento del pittore della vita moderna, oggetto del celebre saggio del 1863 (*Le Peintre de la vie moderne*), deve coincidere con la celebrazione dell'avvento del nuovo (Baudelaire 1992, trad. it. p. 47). Essere moderni non significa né guardare al passato con nostalgia, pur in una postura progressista, né una non meglio precisata fuga in avanti verso il futuro. La modernità coincide con la totale adesione e accettazione del tempo presente, ma anche con un'autocritica radicale.

L'accettazione della contemporaneità, sebbene non nella dimensione della semplice esperienza ma a un più profondo livello di penetrazione, implica l'euforia derivante dall'affannoso inseguimento del “nuovo” ma nasconde,

come proprio *alter ego*, la tragicità della condizione di chi, con occhio vigile, vede e sente ciò che sugli altri si abatterà nella fase successiva di sviluppo della storia della società e della cultura occidentali. «Quanto a me, che a volte sento in me la ridicolaggine di un profeta, so – scrive Baudelaire in *Razzi. Suggestioni* – che non ci troverò mai la carità di un medico. Perduto in questo mondo orribile, preso a gomitate dalle folle, io sono come un uomo fiaccato il cui occhio non vede dietro di sé, negli anni profondi, altro che disillusione e amarezza, e dinanzi a lui nient'altro che una tempesta in cui non c'è niente di nuovo, né insegnamento, né dolore» (Baudelaire 1996, trad. it. p. 1406).

Tra le varie esperienze del “negativo” offerte dal mondo moderno compare la lettura mattutina del giornale. Il quotidiano, che registra giornalmente i fatti e gli eventi del mondo, è un po' lo specchio dello stato delle cose. «È impossibile scorrere un giornale qualsiasi, non importa di che giorno o mese o anno, senza trovarci a ogni riga – scrive Baudelaire in *Il mio cuore messo a nudo* – i segni della più spaventosa perversità umana, contemporaneamente alle *vanterie* più sorprendenti di probità, di bontà, di carità, e alle affermazioni più sfrontate relative al progresso della civiltà. Ogni giornale, dalla prima all'ultima riga, non è altro che un tessuto d'orrori» (ivi, p. 1446). Un tessuto d'orrori. Questo è il mondo moderno, questo è il palcoscenico triste nella sua eccitazione e desolante nel suo dinamismo che si affaccia sul XX secolo.

Il tessuto d'orrori, di lì a poco, avrebbe avvolto le vicende storico-politiche, sociali e culturali del mondo occidentale, ripiegato gradualmente su una generale condizione di privazione e di solitudine. Il mondo che avrebbe prodotto Auschwitz si riscopre, all'inizio del Novecento, fuori asse o, per dirla con Shakespeare, «out of joint». Le arti si fanno carico di registrare e dare forma alle lacerazioni e alla precarietà dell'uomo del XX secolo, superando i paradigmi ereditati dalla tradizione, assorbendo l'ideale della dissoluzione, del disfacimento formale, della materia e dell'immagine.

Se, però, finora abbiamo usato il sostantivo “modernità” e l'aggettivo “moderno”, ora occorre fare un ulteriore passo in avanti, chiamando in causa anche il termine “modernismo”. In effetti, rispetto alla tradizionale partizione

delle diverse età della storia, l'età moderna si apre con la scoperta dell'America nel 1492, preceduta dalla caduta di Costantinopoli, e termina con il Congresso di Vienna del 1814-15, a cui seguono moti rivoluzionari in mezza Europa. Se questa è la canonica scansione dal punto di vista strettamente storico, in ambito artistico potremmo considerare moderni Michelangelo, Bernini, Leonardo, Gabrieli, Caccini o Pierluigi da Palestrina? Se utilizzassimo l'aggettivo "moderno" come (ed esclusivamente) sinonimo di "nuovo" o di "innovatore", certo, anche l'arte rinascimentale rientrerebbe sotto la categoria del "moderno". Ma, allo stesso tempo, rientrerebbero tutti i momenti della storia delle arti nei quali il "genio" si è fatto carne e ossa e, per dirla con Kant, ha dato la regola all'arte (Kant 2005, trad. it. p. 291).

Tuttavia, quando si parla di arte moderna o di musica moderna ci si riferisce inevitabilmente a quelle esperienze artistiche che, con non meno ambiguità, potremmo definire "moderniste". Tanto più che parlare di modernismo non significa chiudere il discorso all'interno dei confini dell'arte o della letteratura, giacché esso include, come sostiene Clement Greenberg, la quasi totalità di ciò che è effettivamente e realmente vivo nella nostra cultura. Modernista è colui che revoca in dubbio la propria storia, il percorso del quale egli stesso è il risultato, intensificando, quasi esasperando, il gesto dell'autocritica, senza per ciò stesso giungere a una rottura. Da questo punto di vista, prosegue Greenberg, il primo vero modernista, colui che per primo ha criticato i mezzi della critica, è stato Kant.

Se modernismo significa autocritica, occorre però precisare che si tratta di un'autocritica dall'interno e non dall'esterno, come ancora accade in pieno Illuminismo. È questo ciò che caratterizza il modernismo nelle arti: l'autocritica immanente dei propri mezzi, dei propri strumenti, della natura stessa del *medium* attraverso cui si esprimono. Ad esempio

le limitazioni che costituiscono il *medium* della pittura – la superficie piatta, la forma del supporto, le proprietà del pigmento – erano trattate dagli antichi maestri come fattori negativi [...]. Con il modernismo,

queste stesse limitazioni arrivarono a essere considerate fattori positivi [...]. Quelli di Manet divennero i primi quadri modernisti in virtù della franchezza con cui dichiaravano le superfici piatte sulle quali erano dipinti. Gli impressionisti [...] rinunciarono all'imprimitura e alla verniciatura, per non lasciare all'occhio alcun dubbio sul fatto che i colori impiegati erano fatti di colore che veniva da tubetti e barattoli. Cézanne sacrificò la verosimiglianza, o la correttezza, per adattare più esplicitamente il disegno e la composizione alla forma rettangolare della tela (Greenberg 2011, trad. it. p. 118).

Questa stessa evoluzione (Greenberg insiste molto sul fatto che gli sviluppi dell'arte non possono essere letti in termini di rotture successive, ma di continuità) ha contraddistinto la musica moderna. Anche in questo caso, ciò che dal punto di vista armonico, melodico, ritmico e formale era stato considerato fuori dalle regole, viene acquisito come possibile. Tanto la rarefazione impressionista quanto la successiva svolta atonale, dodecafonica e seriale si muovono lungo questo solco che dal moderno/modernista transitano verso un altrove che potremmo definire già postmoderno.

3. Dal Modernismo all'Altermodernità

Ma restiamo ancora sul tema. Il Modernismo implica anche lo «smantellamento delle narrazioni trascorse e di ricostruzione di una personale relazione con il passato» (Danto 2010, trad. it. p. 132). Secondo Arthur C. Danto, infatti, si parla di modernismo quando gli artisti mettono in discussione la tradizione della quale fanno parte, dichiarandosene estranei. Questo atteggiamento non è disgiunto da un nuovo modo di porsi in relazione con le altre culture, ora reso disponibile e più aperto proprio in conseguenza della messa in discussione di una tradizione che ha perso l'antica solidità. Non si tratta soltanto dell'apertura dell'Occidente verso l'Oriente, ma anche del movimento contrario. Prendendo ad esempio la cultura cinese, non si può non ri-

levare come essa sostenesse la propria superiorità rispetto a quella occidentale. Di conseguenza, fino a un certo momento della storia, il dialogo con ciò che era diverso da sé ha mantenuto i tratti della curiosità intellettuale e nulla di più.

Il passaggio al Modernismo, allora, secondo Danto avviene proprio nel momento in cui ciò che proviene da luoghi lontani non viene più considerato come mero oggetto d'interesse culturale, ma come un vero e proprio motivo di influenza. La svolta si consuma proprio qui: «Monet collezionava stampe giapponesi, Matisse e Derain maschere e figure africane. Ma van Gogh e Gauguin decisero di *eleggere* i maestri della stampa *ukiyo-e* quali *loro* predecessori, come Picasso stabilì che tutta una sezione del Museo Etnografico del Palais du Trocadéro fosse il passato pertinente a *Les demoiselles d'Avignon*» (ivi, p. 134).

A incrementare il valore artistico (e non solo culturale) delle opere che giungono da Oriente interviene anche un'altra considerazione: si tratta di lavori rivelatori del «*modo corretto* della rappresentazione artistica». Ma se «la giusta maniera rappresentativa era quella orientale, non poteva che seguirne che un'intera tradizione, quella europea, era sbagliata e che tutta una prospettiva di progresso nell'arte appariva infondata» (ivi, p. 135). Analogamente e a parti invertite, anche gli artisti cinesi, una volta assimilati alcuni canoni occidentali, hanno nei fatti avviato «un'azione di critica culturale, mettendo in discussione un assioma di supremazia culturale» (*ibid.*).

Ora, al di là dei casi specifici, tali considerazioni hanno a che fare con la natura dell'arte e rinviano ancora una volta alla questione centrale del rapporto con la tradizione. Quando il filo col passato si spezza, secondo Danto si rischia di scivolare in una sorta di «estetica negativa (*né* questo, *né* quello)» (ivi, p. 138). Una delle risposte a questo stato di cose è stato il Modernismo, con il suo essenziale carattere a-storico. Il Post-Modernismo, poi, ha tentato di ricreare un certo legame con il passato attraverso strategie che il filosofo americano giudica “referenziali”, che hanno dato luogo a un tentativo tutto sommato “patetico”.

Il postmoderno, con tutti i limiti e le ambiguità di questa e di etichette simili, si presenta allora come un'epoca debole, di abbassamento degli standard (direbbe Greenberg), di ridimensionamento delle aspettative, di rimodulazione della funzione propulsiva e progressiva dell'arte e del suo radicalismo (anche politico). Il nocciolo del discorso postmoderno, allora, si manifesta nella volontà di superare la radicalità e ogni «ancoraggio estetico partigiano: dalla moda dell'arte *simulazionista* negli anni Ottanta (il simulacro è un significante senza significato, un segno fluttuante) fino all'esaltazione attuale di 'identità' composte da segni, ridotte a puro valore di scambio sul mercato degli esotismi, nell'arte ogni *radicalità* pare scomparsa» (Bourriaud 2014, trad. it. p. 47).

Alla radicalità modernista segue quella che Nicolas Bourriaud ha definito "cortesia estetica postmoderna" che si esprime nell'assenza della formulazione di qualsivoglia giudizio critico, nel presunto timore di urtare la suscettibilità dell'*Altro*. Come abbiamo visto con Danto, anche il modernismo si caratterizza per aver impostato in un certo modo il rapporto noi-altri. Questo stesso tema ritorna nel postmodernismo, in un'ottica multiculturale che rischia però di diventare multiculturalista.

Il punto è che il paradigma postmoderno, ammesso che di paradigma si possa parlare, non regge più (per qualcuno, non ha mai retto). Il postmoderno (alla lettera: ciò che cronologicamente viene dopo il moderno) pare che si sia limitato a coprire un momento della storia al quale non si è saputo dare altro nome, con dei caratteri riconducibili, nella definizione di Jean-François Lyotard, al tramonto dei "grandi racconti", vale a dire delle grandi ideologie che avevano garantito valori certi, ma anche una visione progressiva e unitaria della storia e del mondo (Lyotard 1979). C'è chi ha elaborato la categoria di *seconda modernità* (Lehmann 2006; Mahnkopf 1998a, 1998b, 2005, 2008, 2011; Fahle 2005; Ruzicka 2004; Klotz 1999) e chi, nel mondo delle arti, ma a partire da uno sguardo più ampio, ha parlato di *altermodernità*.

Ciò che Bourriaud chiama altermodernità indica innanzitutto una nuova modalità di intendere i concetti di identità, radice, appartenenza. Usciti ormai

da un momento della storia orientato da una “politica dell’assegnazione”, da un’ideologia dell’*appartenenza* (al luogo, al momento), siamo entrati in una fase nella quale prevale il decentramento, il cammino, lo scollamento, la disincrostazione, tutti elementi che fondano la cultura attualmente emergente e che il critico francese definisce, appunto, altermoderna (Bourriaud 2014, trad. it. p. 36).

Più che il tempo è allora lo spazio (per quanto frammentario, dove il virtuale e il reale si confondono e per il quale il tempo finisce con il diventare una dimensione supplementare dello spazio [Bourriaud 2013, trad. it. p. 136]) che ri-orienta l’esistenza, le attività, la cultura e le relazioni, a partire da una lettura nuova della “modernità”. L’altermodernità è allora una nuova modernità, è la modernità del Terzo millennio, «nata da negoziazioni planetarie e decentrate, da multiple discussioni fra attori provenienti da culture diverse, dal confronto di discorsi eterogenei» e «non potrà che essere *poliglotta*» (Bourriaud 2014, trad. it. p. 43).

L’altermodernità parla molte lingue, ha molte radici, implica un nuovo atteggiamento nei confronti del “fatto moderno”, non intendendolo più come un evento rispetto al quale occorre individuare un “post”, ma come un fatto come gli altri, «un fatto tra gli altri, da approfondire e considerare in uno spazio infine de-gerarchizzato, quello di una cultura mondializzata e preoccupata da nuove sintesi» (ivi, p. 198). È all’interno di questa cornice – che a ben vedere definisce in modo interessante la nostra condizione di “diversamente moderni” o altermoderni – che trovano spazio e senso nuovi scambi interculturali, nonché la possibilità di creazione di negoziazioni capaci di superare il multiculturalismo postmoderno di segno negativo, quello per il quale verso i non-occidentali occorre esercitare una sorta di cortesia, simile a quella che si riserva agli ospiti. A differenza del multiculturalismo postmoderno che indulgia sull’origine dei discorsi e delle forme, il multiculturalismo altermoderno si sofferma sulla loro dinamica. E allora, «alla domanda sulla provenienza si tratta di sostituire quella sulla destinazione. ‘Dove andare?’: questa è la domanda moderna per eccellenza» (ivi, p. 41).

Se così stanno le cose, la categoria interpretativa più adatta per la contemporaneità, che riassume e sintetizza la nostra condizione instabile, mutevole e, per ciò stesso, perennemente feconda, non è quella postmoderna di Babele, ma quella dell'*esodo*. La storia del popolo ebraico che fugge dall'Egitto, per com'è narrata nella Bibbia, si presenta come un sorprendente compendio della «questione cruciale che la cultura pone oggi a sé stessa. È al momento dell'esodo, in effetti, che gli ebrei si mettono in viaggio, lasciando dietro di sé la macchina di stato egiziana, i suoi dei pesanti e strettamente codificati, le sue piramidi e la sua ossessione per l'immortalità. L'esodo, scrive Peter Sloterdijk, rappresenta il momento in cui “tutte le cose devono essere rivalutate dal punto di vista della loro trasportabilità, e si deve essere pronti a correre il rischio di lasciare dietro di sé tutto ciò che è troppo pesante da portare per gli uomini”» (ivi, p. 199).

La condizione del viaggiatore, di colui che si muove come protagonista di un esodo, implica necessariamente anche una questione a cui abbiamo già accennato e che rinvia alla relazione intersoggettiva. Il tema della relazione tra “noi” e gli “altri” esplose in maniera eclatante nel corso della seconda metà del Novecento, assumendo agli inizi del XXI secolo tratti ancora più peculiari. L'apertura all'altro, nel tentativo di superare un plurisecolare atteggiamento di conquista, coloniale ed eurocentrico a favore di un approccio (post-coloniale) disponibile ad auspicabili forme di interscambio e mescolanza culturali e sociali, ha a che fare con il tema della “radice”, che tanto ha ossessionato il Novecento modernista. La radice

allo stesso tempo *origine* e principio a partire dal quale cresce un organismo, fattore identitario e formattazione, appartenenza e destinazione, paradossalmente [...] diviene il cuore dell'immaginario della globalizzazione proprio mentre si attenua la sua realtà vivente, a profitto del suo valore simbolico e del suo carattere artificiale. Da un lato si rivendica come principio di assegnazione e discriminazione, in reazione a questa stessa globalizzazione. In suo nome si sviluppano il razzismo e le ideologie tradizionaliste, l'esclusione dell'altro. D'altro canto, in

nome di un necessario sradicamento, si moltiplicano le misure che puntano all'uniformazione, alla cancellazione delle vecchie identità e delle singolarità storiche (ivi, pp. 50-1).

Accade allora che se per il modernismo il ritorno alle radici rappresentava l'unica concreta, sensata e pregnante possibilità di dare avvio a un nuovo inizio, l'unica base su cui edificare un'umanità nuova a partire da un ricominciamento radicale, in età postmoderna finisce col rappresentare «l'assegnazione a un'identità rifiutata o mitizzata» (ivi, p. 51). Tanto il radicamento identitario (che distingue tra “noi” e “loro”) quanto la radicalità modernista (che punta al ricominciamento in un progetto che coinvolge l'intera umanità) implicano la presenza di un soggetto individuale o collettivo ancorato, dotato di ormeggi solidi.

Ma la contemporaneità (esistenziale, politica, artistica e tecnologica) ci offre modelli di soggettività e di collettività molto lontani dalle idee di ancoraggio, staticità e solidità. Le figure dominanti della cultura contemporanea sono, infatti, l'immigrato, il turista, l'esiliato, l'errante urbano, tutte figure riconducibili a un individuo, quello dell'inizio del XXI secolo, che «ricorda quelle piante che per crescere non si affidano a un'unica radice, ma avanzano in tutti i sensi sulle superfici che si offrono loro, aggrappandovisi come l'edera. Quest'ultima appartiene alla famiglia botanica dei *radicanti*, i quali fanno crescere le radici a seconda della loro avanzata, contrariamente ai *radicali*, la cui evoluzione è determinata dall'ancoraggio al suolo» (*ibid.*).

Il nuovo soggetto della contemporaneità, frutto di un'evoluzione che è anche tecnologica e della quale il web è la forma espressiva più evidente, è allora quello che Bourriaud ha definito il *radicante*.

4. Essere radicante

La condizione dell'uomo contemporaneo, sostiene Bourriaud, è quella di essere “senza aura”, senza lontananza, senza origine. È un momento di sviluppo

della storia umana che risulta dalla combinazione di *relativismo* e *globalizzazione*. Il radicante è il prodotto del relativismo e della mancata adesione, senza tuttavia porsi in posizione conflittuale e negazionista: «non sono né la tradizione né le culture locali a costituire i suoi veri avversari, ma il rinchiudersi in schemi culturali readymade – quando le attitudini diventano forme – e il radicamento appena diviene retorica identitaria. Non si tratta di rifiutare la propria eredità, ma di imparare a dilapidarla, di tracciare la linea lungo la quale si porterà questo bagaglio, per disseminarne e investire il contenuto» (ivi, p. 55).

Il radicante è colui che abita un immaginario fatto di precarietà spaziale, scollamento, crisi dell'origine e, soprattutto, dell'appartenenza. È la risposta alle condizioni d'esistenza prodotte, in modo diretto o indiretto, dalla globalizzazione (ivi, p. 56). L'altermodernità, che è il tempo storico abitato dal radicante, si caratterizza proprio per il fatto di nascere nel «caos culturale prodotto dalla globalizzazione e dalla mercificazione del mondo: deve così conquistare la propria autonomia nei confronti dei diversi modi di assegnazione identitaria, resistere alla standardizzazione dell'immaginario fabbricando circuiti e modi di scambio fra i segni, le forme e i modi di vita» (ivi, p. 60). Tanto gli artisti quanto i non-artisti condividono inevitabilmente questo stato di cose, ecco perché il percorso finora tracciato, che apparentemente sembra slegato da un discorso sulle arti, è esplicativo di come la prassi artistica (quindi, anche quella musicale) abbia vissuto e stia vivendo la propria "condizione altermoderna", il cui soggetto di riferimento è, come detto, il radicante.

Il termine, desunto dal lessico della botanica, fa riferimento al fusto delle piante che cresce sdraiato sul suolo (o sulla superficie sulla quale si trova) ed emette radici caulogene con le quali si fissa a esso. L'uomo-radicante (o l'artista-radicante) è allora colui che ha radici mobili e tante direzioni verso le quali potenzialmente muoversi e dove creare nuove radici, in costante e produttivo rapporto con lo spazio che di volta in volta abita. «Il radicante si sviluppa in funzione del suolo che lo accoglie, ne segue le circonvoluzioni, si

adatta alla superficie e alle sue componenti geologiche: si *traduce* nei termini dello spazio in cui si muove. Per il suo significato allo stesso tempo dinamico e dialogico, l'aggettivo 'radicante' qualifica questo soggetto contemporaneo attanagliato fra la necessità di un legame col proprio ambiente e le forze di sradicamento, fra la globalizzazione e la singolarità, fra l'identità e l'apprendimento dell'Altro. Definisce il soggetto come un oggetto di negoziazioni» (ivi, pp. 51-2).

Il rapporto che il radicante ha con le proprie radici è molto dinamico: può tagliarle senza provocare danni, può ri-ambientarsi, può creare radicamenti successivi, simultanei o alternati. Nell'arte accade esattamente questo. A differenza dell'artista radicale (moderno o d'avanguardia) che aveva l'obiettivo di tornare a un punto originario per cancellare il passato e rifondarlo su basi nuove e dare avvio a un nuovo cominciamento, l'artista radicante delinea una nuova modalità di rappresentazione del mondo, muovendosi, mettendosi in viaggio senza disporre di un punto di partenza al quale tornare: «nel suo universo non esiste origine né fine, salvo quelle che decide di fissare lui stesso. Con sé si possono portare frammenti di identità, a condizione di trapiantarli su altri suoli e di accettare la loro permanente metamorfosi: una sorta di metempsicosi volontaria [...]» (ivi, p. 52).

Anche il concetto di viaggio, nell'altermodernità, assume nuove connotazioni, sfuggendo dalla moda della sua trattazione. Ha, insieme all'esodo, una funzione euristica ma anche descrittiva, ermeneutica ma anche esplicativa. Il viaggio diventa oggi non già una metafora, bensì «il segno di un'evoluzione più profonda che colpisce le rappresentazioni del mondo nel quale viviamo e la nostra maniera di abitarlo, concretamente o simbolicamente» (ivi, p. 124).

Stando così le cose, essendo questa la condizione d'esistenza dell'uomo contemporaneo, le arti d'oggi – secondo Bourriaud – forniscono nuovi modelli a questo soggetto in costante e ininterrotto re-radicalamento, giacché costituiscono autentici "laboratori di identità", sulla base di continui atti di *traduzione*, tra culture, tra zone del mondo, tra persone, tra *media*. L'artista è il prototipo dell'*homo viator* contemporaneo che attraversa spazi e luoghi, reali

e virtuali, muovendosi tra i segni e tra essi creando percorsi. È quello che Bourriaud definisce “semionauta”, che mette le forme in movimento, inventando e re-inventando, attraverso traduzioni continue e multiple, tragitti per mezzo dei quali si elabora in quanto soggetto, nello stesso tempo in cui si costituisce il suo corpus di opere (ivi, p. 53).

La vecchia solidità del singolo e specifico *medium*, nelle arti, entra in crisi perché inadeguata alla fluidità del contemporaneo, per il quale occorrono categorie anfibe, strumenti mobili e dislocanti, adatti a traversate in ambienti dalle caratteristiche sempre diverse. La globalizzazione ha, per un verso, accelerato taluni processi di omologazione e s-differenziazione ma, per altro verso, ha rilanciato il tema delle identità e delle radici, rispetto al quale però l’artista contemporaneo si pone con un approccio che non è né archeologico né etnoantropologico. Il movimento spontaneo della *radicantità* altermoderna esistenziale ed artistica consiste «nel trapiantare l’arte su terreni eterogenei, nel confrontarla con tutti i format disponibili. Nulla le è più estraneo di un pensiero disciplinare, di un pensiero della *specificità del medium*, idea sedentaria al massimo livello che si riassume nel coltivare il proprio orticello» (*ibid.*).

5. Musica, neotecnologie e globalizzazione

Credo ci sia almeno un altro elemento da tenere in considerazione nell’analisi proposta da McLuhan. Abbiamo più volte sottolineato la complessità di un inquadramento chiaro e definitivo del rapporto tra arte e tecnologia nel XX e XXI secolo. Tale complessità deriva anche dal fatto che questo rapporto si colloca sul duplice piano della *relazione creativa* tra artista e oggetto, mediata tecnologicamente, e della *relazione estensiva* tra artista (uomo tra gli uomini) e la tecnologia. Questo duplice piano è, evidentemente, inscindibile. Si tratta di una sorta di medaglia a due facce, la cui unità non è contestabile. Ciò non sottrae, però, l’artista alle dinamiche così brillantemente esposte da McLuhan e, anzi, ne rende ancora più interessante la rilettura. Ci si potrà allora chiedere: