

GREGORIO FRACCHIA

smart-phoné

Essere chitarristi-compositori
di queste *epoché*



EDITORIALE
SCIENTIFICA

scienze

INDICE SOMMARIO

CAPITOLO I

L'epoca del significante

1. Velo, apparenza e Verità	9
2. Il bagliore dell'apparenza	10
3. I tarli del significante	12
3.1. La musica	12
3.2. Lo spettacolo	15
3.3. <i>Blob</i>	16
3.4. La politica	18
3.5. L'Europa	19
3.6. Il linguaggio	20
4. La favola del significato insignificante	21

CAPITOLO II

La differAnza che unisce

1. Jackie	25
2. Il <i>Sub-iectum</i>	31
4. <i>Epoché</i> della coscienza	34
4. Forme d'arte	41
5. Il critico	48

CAPITOLO III

L'interprete (de)compositore

1. Interprete ed esecutore: analogie e differenze	53
2. Una digressione: l'artista nel mondo contemporaneo	56

CAPITOLO I

L'epoca del significante

SOMMARIO: 1. *Velo, apparenza e Verità*. – 2. *Il bagliore dell'apparenza*. – 3. *I tarli del significante*. – 3.1. *La musica*. – 3.2. *Lo spettacolo*. – 3.3. *Blob*. – 3.4. *La politica*. – 3.5. *L'Europa*. – 3.6. *Il linguaggio*. – 4. *La favola del significato insignificante*.

1. *Velo, apparenza e Verità*

Un corpo. Un velo.

Un velo che avvolge, nasconde, scorre morbido sulle membra inerti. L'immagine cruda del corpo di un uomo martoriato dal supplizio svanisce, sfocata, nelle onde dolci della sindone che lo riveste. Ai piedi gli strumenti del supplizio: corona di spine, tenaglia e chiodi.

È il *Cristo velato* di Giuseppe Sammartino (marmo, 180×80×50 cm, 1753, Cappella Sansevero, Napoli), opera che ben si presta a esprimere in maniera efficace l'orizzonte problematico da cui si intende qui partire e che può così essere sintetizzato: quella che ci tocca vivere è l'epoca del *significante*.

L'epoca in cui un velo – il significante – offusca la “Verità”, il Significato.

Celandolo, cerca di assorbirlo, di oscurarlo ma allo stesso tempo lo impreziosisce. Il significato diventa difficile da scrutare, e ancor più difficile da cogliere: per raggiungerlo (ammesso che sia possibile) occorre uno sforzo che lo valorizza e lo potenzia.

Significante (termine per ora usato in senso generico e non nell'accezione specifica saussuriana¹) è apparenza, superficialità; forse non è. Appare. Eppure riveste, col suo apparire, avvol-

¹ V. *infra*, cap. II.

tiva¹, ma è volta a portare alla luce un substrato che rimanda sempre a infinite altre tracce, proprio come nell'immagine labirintica. Lo stesso substrato, inoltre, è proprio la condizione necessaria per la sussistenza dell'elemento testuale di partenza su cui si opera decostruendo.

Il rimando ha altresì a che fare con la *différance* che indica, tra l'altro, anche un rinvio e, quindi, come si evince dall'etimo, un differimento.

Come sottolinea Maurizio Ferraris: “*La differenza è dunque sia il fatto che due cose siano diverse, sia l'atto del rinvio temporale*”².

Per tradurre il termine *différance*³ coniato dal filosofo francese⁴, che lo sostituisce alla corretta grafia francese *différence* (nonostante quello sia scritto con la *a* e questo con la *e*, i due termini sono omofoni), spesso si ricorre all'espedito di usare parole quali “dif-ferenza” o “dif/feranza”⁵.

Nella concezione filosofica di Derrida risulta comunque fondamentale il concetto di “eterno rimando”: tracce che derivano e rinviavano a tracce⁶. Non vi è termine al differire all'infinito.

¹ J. DERRIDA utilizza il termine *déconstruction* nell'opera *Della Grammatologia*, Milano, 1969, 21. Sulla differenza rispetto al termine *Destruktion* impiegato da Heidegger, v., *ex multis*, P. DELLA PELLE, *La Destruktion heideggeriana nella Déconstruction del logocentrismo del primo Derrida*, in D. BOSCO, F. P. CIGLIA, L. GENTILE, L. RISIO (a cura di), *Testis Fidelis. Studi di filosofia e scienze umane in onore di Umberto Galeazzi*, Napoli, 2012, 265 e ss.

² M. FERRARIS, *Introduzione a Derrida*, Roma-Bari, 2003, 87.

³ Per una trattazione più articolata si veda il testo della conferenza tenuta dallo stesso Derrida il 27 gennaio 1968 alla *Société française de philosophie*, attualmente in *Marges de la philosophie*, Paris, 1972.

⁴ Jacques Derrida nacque a El-Biar (Algeri) il 15 luglio del 1930.

⁵ Sul punto, v. C. SINI nella cit. Prefazione a *La voce e il fenomeno*, cit., 15, nt. 11.

⁶ Derrida si oppone fortemente, inoltre, alla logica fonocentrica. “Derrida chiama «metafisica della presenza» questa caratteristica, o anche «logocentrismo» (centralità e primarietà della parola – *logos* – rispetto alla scrittura, al testo). Nel discorso parlato l'anima ha «presente» la verità; nel discorso scritto no. Nel parlare l'anima è «presente», nel testo scritto è «assente», per

CAPITOLO IV

Il compositore

SOMMARIO: 1. *Il compositore, un ossimoro tragico.* – 2. *La parabola del chitarrista-compositore.* – 3. *Una prima digressione: lo statuto dell'opera musicale.* – 4. *Una seconda digressione: la registrazione in studio e il rapporto con i social network.* – 5. *Il pubblico e lo thâuma.* – 6. *La farcitura ideologica. L'arte come appiglio sicuro nella c.d. epoca post-moderna.* – 7. *La triplice responsabilità dell'artista.* – 8. *Un'ipotesi di lavoro affascinante: thâuma e Verità.* – 9. *Michelangelo lo aveva capito.*

1. *Il compositore, un ossimoro tragico*

Alla stessa stregua dell'interprete nel corso della *performance*, anche il compositore coglie l'intento artistico in uno stato di *epoché*.

Ogni intento si presenta e viene accolto in maniera unica e differente da individuo a individuo e sarebbe impossibile o errata qualsiasi generalizzazione.

È interessante, tuttavia, proporre un passo letterario che scolpisce un efficace ritratto emotivo di un'esperienza del tutto analoga all'*epoché* compositiva e, cioè, al momento in cui l'intento artistico viene colto dall'autore.

Stanotte ho saputo che c'eri: una goccia di vita scappata dal nulla. Me ne stavo con gli occhi spalancati nel buio e d'un tratto, in quel buio, s'è acceso un lampo di certezza: sì, c'eri. Esistevi. È stato come sentirsi colpire in petto da una fucilata. Mi si è fermato il cuore¹.

Oriana Fallaci non si riferiva di certo all'intento artistico quando scrisse queste parole. Esse, tuttavia, esprimono al meglio e sinteticamente ciò che accade nell'*epoché*.

¹ O. FALLACI, *Lettera a un bambino mai nato*, Milano, 1975, 7.

3. Una prima digressione: lo statuto dell'opera musicale

Riprendendo le considerazioni sviluppate *supra*, nel corso del cap. II, par. 4, è ora possibile scolpire lo statuto dell'opera musicale nel suo complesso.

Essa è stata definita da Goodman²³ come “la classe di esecuzioni”²⁴ congruenti con lo spartito.

Tale tesi non può essere accolta: non è, infatti, sufficiente la congruenza dell'esecuzione con la legalità interna (e cioè, con le “proprietà essenziali” codificate dal compositore, normalmente mediante la partitura, se essa esiste: l'espressione usata da Goodman è *compliance class*) per aversi opera d'arte musicale.

Secondo quanto si è venuto chiarendo fino a questo punto, occorre invece riuscire a esprimere, come *unicum* ed evento ogni volta differente, il *sub-iectum*²⁵ sotteso alle codificazioni linguistiche.

La prospettiva qui accolta consente di ridurre drasticamente

²³ N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, Milano, 1998, *passim*, in particolare 181 e ss. Per un'interessante comparazione, v. S. VELOTTI, *L'opera d'arte: una nozione classificatoria o normativa? Note su Goodman, Danto e Dickie*, in *Studi di estetica*, 2003, 189 e ss. (v. altresì gli altri articoli di A. DANTO, J. MARGOLIS, G. DI GIACOMO, L. MARCHETTI, pubblicati sul medesimo numero della Rivista). V. infine M. GARDA, *L'estetica musicale del Novecento*, Roma, 2007, 87 e ss.

²⁴ In ciò la musica si accosterebbe al teatro (p. 182). Si noti, invece, la differenza rispetto a un testo poetico, ove l'opera è il testo medesimo: N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, cit., 181.

²⁵ Solo in questo caso, tra l'altro, l'opera può sopravvivere anche nel moderno contesto culturale, tecnologico multimediale e di mercato musicale così frammentato. Il riferimento è, ancora una volta, a W. BENJAMIN, *L'opera d'arte*, cit. Pur se non si può negare un mutamento nell'esperienza collettiva di fruizione dell'arte legato agli strumenti di riproducibilità della stessa, il momento della *performance* mantiene un suo indubitabile carattere originario, auratico e originale, forse ancor più evidente pensando al generalizzato scadimento della dimensione artistica, che, diffondendo i prodotti riproducibili sulla spinta delle dinamiche del mercato, si è spesso tramutata in una sorta di consumismo disimpegnato (*supra*, cap. I).

Oggi i musicisti classici hanno due possibilità: annoiare un pubblico intorpidito dal banale, oppure affascinarlo. La musica è meraviglia, spavento, incanto, emozioni; non noia. Tutto sta nel riuscire a comunicare (sempre evitando la superficialità). Questo lavoro vuole essere il tentativo – certamente rischioso – di un giovane chitarrista compositore di raccontare in questa epoca la bellezza e la profondità della chitarra classica. Insomma: un invito a spegnere gli *smartphone* e ad accendere il cuore.



Gregorio Fracchia è un giovane chitarrista-compositore torinese nato nel 1996. Il suo desiderio è portare la chitarra anche in contesti non chitarristici. Unisce all'attività d'interprete (si esibisce regolarmente in Spagna, dove ha tenuto concerti nei Conservatori di Granada, di Malaga, all'Università di Granada, nel Festival Internazionale di musica di Toledo, ecc.) quella di compositore (ha recentemente pubblicato gli album *PLAYING*, ed. *Bèrben* e, in Spagna, *IANUS*, ed. *In&Out*) e la passione per la ricerca e per la speculazione. Per indicazioni biografiche complete si può fare riferimento alla pagina web www.gregoriofracchia.com.

euro 10,00

ISBN 978-88-6342-670-0

