

A differenza dei ritmi della house music, della drum'n bass o dell'electro, per citare tre fra i più noti generi di musica elettronica dance, le sonorità della musica techno – in virtù, dell'assenza dell'elemento verbale, della lunga durata delle tracce e del rincorrersi fra il fattore deterritorializzante e quello ripetitivo – risultano sensibilmente vicine alle composizioni del repertorio della musica classica occidentale.

Con questo assunto intendiamo indicare un'omologia diretta fra l'oggetto "techno" e la musica "senza parole" *per excellence*, la musica classica, al fine di fugare sin dal principio l'ormai obsoleto bando con il quale il genere techno è stato sbrigativamente bollato da parte di certa critica musicologica colta o dai fanatici del rock che l'accusavano di essere una musica incomprensibile, superficiale o inautentica. La mancanza di parole e la natura sensuale e cerebrale della musica elettronica hanno suggerito a Reynolds la definizione di techno come musica *erogena* (Reynolds, 2000).

La techno comunica direttamente con il corpo nella danza, attuando una connessione in virtù della significanza slittata sul senso del ritmo e dei bassi, piuttosto che sull'ascolto delle canzoni e dei significati che esse trasmettono. Il e la musicista che suona techno lavora con materiali che il mondo del rock – artisti e critici – per lo più tralascia: il ritmo in relazione con lo spazio, il timbro, la tensione.

Sin dagli inizi della techno – cioè fine anni Settanta nella città di Detroit – era presente una ferma volontà teorica volta a sistematizzare i procedimenti e i concetti sui quali questo genere musicale si fondava, ad esempio, le teorie sulla pratica del remix, del loop, del djing e il movimento detroitiano sociofilosofico dell'afrofuturismo. La paura di fronte al puro musicale, le cui strutture appaiono sfuggenti perché fanno appello alla percezione sensuale, è quel piano del divenire-musica che Deleuze e Guattari descrivono fra le possibili derive del *Corpo Senza Organi*, indicando nel ritornello – ciò che, ritornando sempre, si ripete ugualmente: l'annuncio della morte. Sulla scorta dell'interpretazione che analizza la ripetitività del ritornello si basava la messa in guardia da parte dei teorici francesi circa il rischio fascista della ricezione musicale connaturato con il fascino esercitato sulla collettività dalla musica. Scrivono Deleuze e Guattari che i musicisti più dei pittori "trattano una forza collettiva infinitamente superiore" – l'identità unica del coro (Deleuze, Guattari, 1996, p. 248) o, nel nostro discorso, la massa unica dei *raver*.

La consolidata posizione del dj e della dj, ad oggi un nuovo prototipo di star, si basa su strategie enunciative, tecniche e nomiche: colui/lei il/la quale suona i dischi per far ballare la gente detta legge, crea e, essenzialmente, cerca il consenso. La pratica del djing finisce, così, per avvicinarsi sempre di più ad una pratica della seduzione attraverso un linguaggio allusivo. A questo riguardo Jankélévitch, nel saggio poetico *La musica e l'ineffabile*, si domanda se la musica non sia la dimensione



## Techno-gender. Un'analisi sociosemiotica della nozione di gender in relazione alla pratica del djing nella techno

Claudia Attimonelli

dell'ambiguità, risolvendo il quesito con l'introduzione del concetto di *charme* per descrivere il "non-so-che", l'ineffabile della musica (Jankélévitch, 2001, pp. 50-54). Dunque, suonare i dischi per far ballare delle persone significa misurarsi con la propria capacità di sedurre attraverso i suoni, essi devono muovere i corpi alla danza; *seducere* è nel djing realmente condurre a sé qualcuno. Su questa base si è ricostruita negli anni la figura del dj, alchimista dei suoni ed ammaliatore dei sensi. Chambers, durante un convegno a Bari sulla musica elettronica nel 2004, sostenne che l'orecchio del dj offre ospitalità all'alterità, lasciando spazio al non ancora sentito, il dj è un *maître à penser* della contemporaneità.

Insieme a quello artistico, il fattore tecnologico, a partire dalla rivoluzione apportata in questo senso storicamente dalla house music con le macchine, software e hardware, adoperate per campionare, mixare e suonare, ha reso alla portata di molti un'arte quale la musica, da sempre nell'ambito della composizione, caratterizzata dai lunghi tempi di studio e apprendimento, nonché dalla frequente mortificazione della creatività a favore dell'esercizio accademico.

La techno, *nomen omen*, è segnata dal fattore tecnologico. Esso è anche il tratto distintivo nell'approccio musicale di genere. Infatti, se, nel corso degli anni Novanta le donne hanno consolidato la propria presenza in qualità di musiciste in tutti i generi musicali, dall'*indierock* al pop *mainstream* e di recente anche nella produzione elettronica – andando aldilà delle posizioni postfemministe emerse dal punk negli anni Settanta e da allora perseguitate in seno ai gruppi delle *Riot Girl* e *Girrrl Power* – dunque cimentandosi come producers, dj e fondando etichette elettroniche secondo un trend che non sembra destinato a fermarsi, è pur vero che, a ben guardare, la presenza delle musiciste dj all'interno di importanti festival (non orientati sul tema del *gender*) così come nella programmazione dei club (che non siano *women*

only) rimane nettamente inferiore a quella dei colleghi dj, raggiungendo, secondo alcune stime, un rapporto di 1 a 10. Qualche anno fa sullo stesso tema ebbi a dire che in virtù dell'evidente presenza discreta – nonché talvolta invisibile – delle donne alla consolle, si potrebbe parlare di musica elettronica come *gender oriented*, cioè specificatamente intesa per un solo genere sessuale, in questo caso quello maschile. Ebbene un'analisi intorno a questo fenomeno deve tener conto di almeno due aspetti, il primo inserito all'interno della questione della tecnologia connessa al *gender* e il secondo più programmaticamente incentrato sul fattore della rappresentazione e della visibilità. In questo contesto tralasciamo l'aspetto della visibilità più strettamente legato alle strategie di esposizione mediatica.

Nel percorso che intendiamo delineare la techno riflette in maniera più vistosa l'apice del fenomeno, dal momento che nei suoi luoghi distintivi – la consolle del dj eletto a idolo – vi è un'inconfutabile assenza di donne a fronte di un visibile aumento delle produzioni ad opera delle dj. Nelle numerose interviste alle dj e musiciste, come negli scritti di respiro sociologico e di critica musicale, la spiegazione del ritardo con cui le donne giungono ad interessarsi alla tecnologia in ambito artistico, è volta primariamente a fuggire, anche con ironia, l'ovvietà che tale ritardo sia motivato da una fobia e che gli uomini nascano tecnologicamente più dotati.

Secondo un rapporto redatto nel 2005 dall'University of Music di Salford sul tema *Gender Segregation in Music Technology* (da cui è nato il progetto *Equality in Music* che promuove workshop di djing e seminari per tecniche e ingegnere del suono) esisterebbe una tendenza che spiegherebbe la scarsa rappresentanza femminile in alcune occupazioni considerate culturalmente importanti quali il djing e quella di ingegneri del suono. Secondo la categoria della *naturalità* di genere, le donne risultano *naturalmente* meno interessate alla tecnologia, ad acquisire competenze necessarie alla pratica del djing a favore di interessi più orientati verso il sociale.

Buona parte di questo studio è incentrato sulla difficoltà di accesso e utilizzo delle tecnologie usate per manipolare la musica elettronica e sull'individuazione dell'ambiente scolastico quale luogo dove nascono gli stereotipi di genere relativi alla composizione, alla creatività e al talento. Dalle interviste ai docenti si comprende come la monopolizzazione degli strumenti tecnologici da parte dei ragazzi sia in un certo senso sostenuta dagli stessi insegnanti che tendono a basarsi sullo stereotipo secondo il quale le ragazze siano tradizionalmente più meticolose e conservatrici nelle composizioni musicali, più attente ai risultati ma meno innovative, creative e istintive dei ragazzi. Si ritiene che essi abbiano più slancio ed estro creativo, siano più avventurosi e meno timorosi di commettere errori. Questa disinvoltura maschile farebbe appello alla *hipness*, l'accumulazione di conoscenze e abilità in campo musicale dal sapore quasi esoterico, poiché tramandate e presentate come innate,

istintive piuttosto che frutto di apprendimento libresco. Il processo di acquisizione tecnica sarebbe gelosamente custodito dai ragazzi al fine di ostendere le suddette conoscenze come se fossero *naturali*. Per contro il risultato femminile, frutto di arduo lavoro, riduce la possibilità di acquisire credibilità poiché ritenuto pur sempre dovuto a conoscenze posticce, acquisite attraverso lo studio. Aldilà del fatto che queste analisi siano eccessivamente tese a voler restituire uno scenario *male oriented only*, non va trascurata la componente storico-sociale che ha determinato una differenza di genere nell'accostamento alla tecnologia musicale. Allorché Bourdieu nell'opera *La distinzione. Critica sociale del gusto*, si occupò di quello che egli definì capitale culturale e che in questa sede definiremo capitale *sottoculturale* – filologicamente ripreso dal termine *subculture* (cfr. già in Hebdige e Thornton, fra gli altri), mettendo, dunque, fra parentesi la questione legata alla nozione di *sottocultura* e al suo superamento tuttora oggetto di discussione – egli intendeva la conoscenza frutto di educazione e istruzione che attraversa il verticalismo sociale e conferisce a chi la possiede un nuovo status, operando secondo criteri di distinzione ed esclusione. Nel nostro discorso il capitale sottoculturale afferisce alle pratiche culturali urbane, nella fattispecie il *djing*, la *club* e *rave culture*. Si tratta “dell'essere a conoscenza” ad esempio, di uno slang, di nomi di dj e etichette sconosciuti ai profani, di dischi *white label* e di edizioni limitate di 12 pollici, la cui *dépense* semiotica, – in questo senso la nozione del lusso (Calefato, 2003) – sciorinata “senza strafare”, come suggerisce la Thornton (Thornton, S., 1995), decreta il capitale sottoculturale del parlante che però non deve mai avere l'aria di chi ha studiato e appreso di recente. In molti studi (cfr. Frith, 1998, Thornton 1995 e Bayton 1998) le *teenager* risultano avere meno soldi, tempo, spazio e mezzi di trasporto per accedere all'equipaggiamento necessario per suonare. Va anche sottolineato quanto il controllo dei genitori e le restrizioni ad uscire per incontrarsi fuori della cameretta privata (Frith, 1987) abbiano rallentato per le ragazze il procedimento di fruizione e condivisione della musica, oltre ad averle private dell'esperienza formativa scolastica di creare una *band* con le amiche. Questo scenario, a partire dagli anni Cinquanta in maniera evidente, ma naturalmente anche da prima, ha determinato sia gli orizzonti del mercato discografico sia la rappresentazione del gender nell'ambito musicale. Le conoscenze musicali femminili sono state lungamente circoscritte all'ambito del fanatismo da *groupie* dal quale le donne si emanciparono alla fine degli anni Settanta con il punk, o, se fidanzate dei musicisti dj, dovute a conoscenze di riflesso derivate dall'assorbimento acritico delle informazioni apprese da altri.

Facendo un salto indietro è utile soffermarsi sulla tradizionale distinzione occidentale tra compositore e performer, colpevole di aver lasciato un solco notevole nel panorama musicale femminile. Le donne, infatti, sono state accettate da sempre nella musica colta ed extra-

colta nel ruolo di performer, cioè esecutrici di musiche altrui: nell'alveo borghese come ancor prima in quello aristocratico seguivano lezioni di musica e canto al fine di allietare la famiglia e gli ospiti, diventare insegnanti di musica, organizzatrici di eventi musicali quali concerti per compleanni e anniversari, senza mai essere incoraggiate a studiare per diventare artiste né compositrici, ruoli mai favoriti né previsti dalla società nei primi del Novecento.

L'approccio allo strumento di chi *performa* è segnato dal principio di più o meno fedele esecuzione e interiorizzazione delle norme acquisite, cosicché l'apprendimento di uno strumento rappresenta uno svantaggio nel passaggio dall'esecuzione pedissequa di un brano altrui al tentativo di trasferire le proprie abilità misurandosi nella composizione di brani propri. Diversamente i ragazzi, da sempre non soggetti a una rigida introduzione alla musica, si sono esercitati da soli ascoltando i dischi preferiti e leggendo le novità discografiche sulle riviste specializzate, acquisendo una familiarità che è primariamente *tattile*, supportata anche dal riconoscimento sociale nell'approccio allo strumento e alla composizione. Si delinea in questo modo un'intimidazione di genere che andrebbe ricercata, secondo i *gender studies*, nell'esposizione sin dall'infanzia alle macchine tecnologiche e che impedirebbe la confidenza *tattile*.

I *gender studies* hanno indagato la possibilità del rinvenimento di una semiosi tecnologica segnata dal maschile, responsabile di una programmazione *ab origine* differente, tanto del funzionamento dei *tools* quanto dell'estetica e dei contenuti dei software. Su questa base è stato posto il quesito, se sia, cioè possibile tradurre il linguaggio maschile tramite il quale sarebbero state programmate le macchine – cfr. videogame – e produrne uno che abbia un approccio più di genere. Tralasciando gli studi femministi e *queer* che a fine anni Settanta indagarono il pregiudizio sugli strumenti (la celebre chitarra elettrica che *performa* una sessualità fallocentrica), citiamo brevemente la descrizione di genere delle differenze ritmiche fornita da Richard Dyer nel saggio *In Defence of Disco*:

“Il rock con la sua struttura lineare e il beat che spinge duro, costituisce una musica essenzialmente fallocentrica. La disco, invece, rifiuta il contenimento lineare poiché la frase conclusiva di una traccia è solitamente messa in loop [e in definitiva si dissolve in un'altra traccia all'interno di un *djset*]. L'aumento ritmico e crescente anche nelle tracce di disco music più semplici restituisce l'erotismo all'intero corpo e per entrambi i sessi senza confinarlo solo nel pene” (Dyer, 1992).

Questo riferimento trovava riscontro anche nella voce dello Harvard Dictionary of Music citato dalla McRobbie, laddove si dice che:

“la fine di una frase musicale è detta maschile se l'accordo finale è una battuta forte, mentre se ad essa ne succede una

debole allora è detta femminile. (...) La finale femminile viene preferita negli stili più romantici” (McRobbie, 1984).

Questa definizione trova il suo corrispettivo oggi sulle riviste di musica elettronica nell'uso dell'aggettivo *girlie*, entrato nel vocabolario internazionale per le recensioni, per descrivere una traccia mielosa, troppo house, orecchiabile e mainstream.

Posto che sia esistita e perduri una distribuzione sessuale degli strumenti – le donne storicamente pianiste, arpiste e chitarriste acustiche e gli uomini chitarristi elettrici, batteristi e dj – è plausibile monitorare il genere sessuale assegnando specifiche tecnologie e strumentazioni a determinati generi? Intercorre realmente una relazione fra la produzione di musica elettronica e il maschile che potrebbe far pensare ad una semiosi maschile vs una femminile?

Evidentemente non si possono reperire tracce di mascolinità nelle composizioni elettroniche o nell'hardware e software adoperati per suonare. Allora forse è più produttivo riflettere sulla differenza di genere accordandosi in prima istanza sulla nozione stessa di “gender” in relazione alle pratiche musicali. Questa nozione è relativamente recente, risale cioè alla formulazione del concetto di *gender* elaborato in seno ai *Gender Studies* fra gli Ottanta e i Novanta. Il termine *gender*, tradotto in italiano con l'ormai accreditato *genere*, non si risolve nella semplice descrizione della differenza sessuale: genere maschile o femminile, bensì riguarda la rappresentazione del sè anche a dispetto dell'identità sessuale individuale, (Butler, 1990). In questo senso, l'evento musicale, dall'opera lirica alle *popstar*, fino alle attuali pratiche del *djing*, è stato il veicolo della costruzione e rappresentazione pubblica delle relazioni fra i generi, della negoziazione dei ruoli e della ridefinizione dell'immaginario culturale che ruota intorno al genere sessuale. I *Gender Studies*, derivando dagli studi femministi degli anni Settanta, hanno a lungo prediletto questa prospettiva sulle altre, successivamente hanno iniziato a farsi strada anche studi di genere maschile, lesbico, omosessuale, transgender: i *Queer Studies*. Attualmente, adottando una prospettiva sociosemiotica diventa urgente richiedere a questi studi un'osservazione del musicale secondo una categoria fenomenologica di *rappresentazione* del genere e come luogo della messa in opera di particolari tropi del gender, cioè come modalità di espansione e di intensificazione dei temi, elaborati anche in altri contesti culturali, che riguardano l'identità sessuale.

L'universo musicale, osservato performativamente allorchè rappresenta l'identità, si configura all'interno della difficile dialettica tra costruzione sociale e realizzazione personale. Alcuni quesiti chiarificatori, ad esempio, potrebbero essere: “In che modo la musica contribuisce alla costruzione di un'identità di genere?”, si pensi al fenomeno delle *Riot Grls*; o, viceversa, “In che modo il genere contribuisce alla costruzione di un'identità musicale?”, e questo è il caso del *glam rock*. Dichiarata pro-

vocatoriamente, a tratti allusa o nascosta per ragioni di privacy o di carriera, la sessualità nella musica contemporanea è il fulcro attorno al quale ruotano le tendenze musicali; il corpo, nella sua performatività, diventa testo politico e sociale dove inscrivere le pratiche di *cross gender*. Nel Ventunesimo secolo è decisamente anacronistico promuovere un'estetica della differenza dei generi, che giunge fuori tempo rispetto alle riflessioni ad opera del *cyborgfemminismo*, eppure dal numero di seminari e conferenze dal titolo *Women in Music*, si evince la volontà di fornire percorsi interpretativi alternativi alla rappresentazione del mondo musicale elettronico e non solo, tuttora prevalentemente di segno maschile e a maggioranza bianco.

Se accettiamo temporaneamente l'idea che esista una semiosi maschile, data a partire dalla destinazione dei primi linguaggi tecnologici con cui si ha a che fare da bambini, dai videogame alle tastierine giocattolo, potrebbe farsi strada la prospettiva che inaugura una semiosi che sia femminile e maschile, secondo l'ormai celebre nozione anni Ottanta di Haraway: *cyborg*, che con essa intende proprio, metaforicamente, il superamento della teoria del genere binaria (Haraway, 1991). Molte artiste dj intervistate sulla possibile pratica di attraversamento del genere che ha luogo alla consolle auspicano, infatti, non tanto la proliferazione di un discorso *femminile* vs maschile, quanto il confronto con il reale processo esperito nelle pratiche culturali elettroniche, all'interno delle quali sta già accadendo una ridefinizione di genere. E questo anche per il timore di restare intrappolate nella stretta categorizzazione di *female dj*, che distoglie l'attenzione dalla qualità della musica prodotta.

Dunque come sostenere un'analisi delle pratiche culturali elettroniche, capace di leggere i segni di cui esse sono portatrici e i meccanismi da esse innescati? Le pratiche vanno intese come quegli atti-eventi nel corso dei quali viene teorizzata e fondata la pratica stessa, *teoria della pratica* come ermeneutica. La pratica è il deposito di tutti gli usi precedenti fatti di un tale oggetto, questi, sedimentati, costituiscono il bacino cui attingere per gli usi collettivi. Ad esempio, nel *djing*, la prassi è costituita dall'uso che in un periodo di tempo i/le dj hanno fatto delle macchine, siano esse giradischi, laptop, sintetizzatori, software, mixer etc., pertanto nel *djing* è la pratica a generare regole e non il contrario. Con Spaziantè possiamo affermare che:

“La relazione tra soggetti e apparati tecnici non si intende come una relazione tra entità separate che subiscono passivamente reciproci condizionamenti, ma come una relazione fondata sull'*ibridazione*” (Spaziantè, 2003).

Se consideriamo l'ibridazione come una trasformazione di tipo semiotico, allora, relazioni e mutazioni nelle pratiche elettroniche tra soggetti e apparati sono costituite da una semiosi che innesca processi di interpretazione e rimediazione in grado di reinterpretare anche le relazioni di genere. Il soggetto che pratica le tecnologie atte

a convogliare musica, immagini, file d'ogni tipo non si trova solamente accanto ad esse manipolandole, bensì processa la propria identità rinegoziandola di continuo, allorché maneggia testi e discorsi, perché li sceglie e li seleziona, attinge a quel collettivo che, oltre a costituire l'*humus* rizomatico da cui si originano nuove pratiche in virtù dei nuovi usi, permette l'ibridazione della soggettività attraverso la prassi della performance. Così accade che una “soggettività *femminile* o *maschile* è, insieme, uno stereotipo e il risultato di una lotta” (Calefato, 2001, p. 97), ciò che Judith Butler definisce performance, “non [de]la registrazione di uno status, ma [di] un processo continuo” (ibidem). Nell'analisi della Butler il dualismo maschile/femminile si discioglie nell'atto momentaneo della performance, poiché essa chiama in causa il gender, la rappresentazione del sé e non le identità sessuali predefinite degli individui. Il genere risulta essere pertanto intrinsecamente performativo, contesta la nozione di soggetto individuale sessuato e si concentra sulla performatività in quanto atto discorsivo capace di produrre, attraverso ripetizione e recitazione, ciò che esso nomina.

Proviamo, dunque, a considerare la pratica discorsiva del *djing* attraverso diverse strategie enunciative in funzione di una riflessione sugli stereotipi del genere.

Da più parti nel corso degli anni, all'interno delle differenti teorizzazioni intorno alla techno, è stata avanzata la proposta di elevarla a veicolo di espressione *postgender*, in grado, cioè, di descrivere stati ibridi, instabili, inaspettati ed eterogenei. Nella predilezione per la teoria e la pratica di software e hardware per suonare, nella scarsa propensione a veicolare l'immagine dell'artista a tutto vantaggio della musica in sé, si è guardato alla techno come a un luogo di attraversamento del genere sessuale e non solo di strumento per l'affermazione di donne, gay e *transgender*. Una musica ontologicamente capace di stare sulla soglia del genere, nell'*hic et nunc* instabile della sua esecuzione, nel puro piacere edonistico della danza e del godimento sensoriale.

La dj producer tedesca, fondatrice dell'etichetta elettronica B-Pitch Control, Ellen Allien, in un'intervista del 2002 ha dichiarato:

“Per esempio la questione del gender nella techno: non è importante se sei donna o uomo; a differenza ad esempio dell'hip hop o del rock, dove esistono ancora ruoli sessuali fissi (...), la techno è stato il primo movimento nella musica dance dove il gender non era più così fondamentale. (...) Ciò che interessa di più se sei dj, più che essere uomo o donna, è l'abilità nel sentire la musica e nel sentire le gente. Naturalmente poi il *djing* è un mestiere: solo con una buona tecnica puoi essere un/a brav/a dj” (Ellen Allien, 2002)

Come è già accaduto nell'ambito della comunicazione mediata dalle tecnologie – email, chat, forum, blog e vetrine di presentazione come myspace – l'identità di genere è *rappresentata* più che reale e le possibilità di na-

scondersi dietro nickname che celano la propria identità sessuale nella comunicazione e rappresentazione del sé contribuiscono alla comprensione della nozione di gender come performance fluida e dipendente dal contesto, al punto da aver canonizzato pratiche sociali quali il *gender switching*.

Il fattore tecnologico – l’abilità tecnica – se continua ad essere la fondamentale discriminante nell’approccio *gender* alla pratica del *djing* nonché alla composizione vera e propria, si rivela sempre più uno strumento strategico di ridefinizione dei ruoli, poiché si muove sul terreno degli usi e delle pratiche, stimolo perché siano decostruiti i clichés di genere ricercando una sorta di trascendenza attraverso la tecnologia.

In conclusione vorrei fornire un breve esempio di una prima strategia enunciativa nell’ambito del *djing* techno, utile a suffragare la tesi di una semiosi transgender, ed è quella della voce.

La dj e producer techno tedesca M.I.A., rispondendo in un’intervista sull’utilizzo della voce nelle sue tracce, dichiara che, sebbene nella techno la voce non serva, qualora la si renda suono, oltre il suo essere voce maschile o femminile, si costituirebbe il soggetto incarnato laddove sembra che vi sia solo algida tecnologia. Successivamente, evocando una metafora *gender oriented* M.I.A. sostiene:

“La struttura fondamentale sulla quale lavorare è la base ritmica minimale. Ma poi la si veste, come una bambola, con dei vestitini con centinaia di piccoli accessori. Per me questo abbigliamento è fondamentale perché porta tutto l’insieme ad un livello più alto” (M.I.A. 2001).

Nella techno, dal momento che non vi sono versi forieri di significato, viene a mancare la prassi di interpretazione delle canzoni – i brani, infatti, si chiamano tracce. Accogliendo l’assunto di Jankélevitc secondo il quale “la musica non *significa* niente” (Jankélevitc, 2001, p. 63), possiamo affermare nello specifico, che la techno non *significa* niente, con questo intendendo la sua autonomia, in quanto *opera*<sup>1</sup> da un’ideologia<sup>2</sup>, cionondimeno è naturale che non si tratti di una musica insignificante in quanto scevra da parole a cui dare senso, altrimenti lo stesso varrebbe per il repertorio di secoli di musica classica.

Secondo Deleuze e Guattari “la musica è anzitutto una deterritorializzazione della voce, che diviene sempre meno linguaggio, così come la pittura è una deterritorializzazione del viso” (Deleuze e Guattari, 1996, p. 248). La voce è da intendere, secondo Deleuze e Guattari, come sonorità dovuta ad un processo di “macchinazione”. Per la musica elettronica la “macchinazione della voce” è un fatto ontologico come per le musiche dei compositori analizzati nel capitolo sul divenire–musica: Mozart, Schumann, Stravinsky, Cage, Berio, Debussy, Varèse. Infatti, la techno, avvalendosi delle tecniche di campionamento e sintesi, conferisce alla voce la stessa funzione di uno strumento, non lasciandole traccia al-

cuna che riconduca al senso delle parole da cui è stata originariamente campionata<sup>3</sup>, si crea così un suono non musicale che fa blocco con il divenire–musica del suono e con esso scontrandosi e avvinghiandosi, realizza le sue tracce in un flusso sonoro. Philip Tagg, nel suo lavoro *From Refrain to Rave. The Decline of Figure and the Rise of Ground*, spiega:

“Il campionatore permette alla composizione di interagire con il mondo esterno al proprio discorso, non nel modo usuale che consiste nell’utilizzare i testi per dare forma a qualche idea che non sia necessariamente musicale, ma incorporando suoni non necessariamente musicali nel discorso musicale” (Tagg, 1994, p. 145).

Per Deleuze e Guattari il primo segno di questa deterritorializzazione va scorto nell’abbandono delle categorie di genere: essi affermano che “in musica non si è più uomo o donna” (p. 250) bensì occorre che la voce sia disposta a divenire–donna, divenire–bambino, divenire–uccello<sup>4</sup>: “lo strumento macchina la voce, (...) la voce e lo strumento sono portati *sullo stesso piano*, in un rapporto ora di scontro, ora di supplenza, ora di scambio e di complementarità” (ibidem).

L’incredibile quantità di musica che s’ispira alla riflessione del filosofo francese testimonia della radicale deterritorializzazione della voce, un chiaro esempio è l’esperienza dell’etichetta *Mille Plateaux* (con la sublabel *Ritornell*) fondata da Achim Szepansky che realizzò, in seguito alla scomparsa di Deleuze, la compilation *In Memoriam Gilles Deleuze*, preceduta di poco da un tributo, postumo ma concepito quando Deleuze era ancora in vita, dal titolo *Folds & Rhizomes for Gilles Deleuze*<sup>5</sup> per la Sub Rosa, che accoglieva la sfida per una ricerca intorno alla nozione di remix, sviluppata poi l’anno seguente, con la produzione di *Double Articulation: Folds and Rhizomes Remix Project*. Questi differenti progetti musicali sono raccontati in un interessante volume dal titolo *Millesuoni* edito da Cronopio.

La deterritorializzazione della voce è un procedimento che non conduce al silenzio né alla negazione dell’umano; semmai è proprio la *disorganizzazione* della voce fra gli altri strumenti/organi del corpo sonoro che funge da punto di partenza nell’analisi delle pratiche elettroniche connesse a tematiche quali il gender, poiché tale voce richiede una prassi dell’ascolto atta a fruire la musica diversamente. Scorgendo piani dell’essere localizzati lì dove non ce li aspetteremmo perché sfuggono al programma sociale restrittivo a cui siamo stati da sempre esposti e di conseguenza abituati. E così l’ascolto della techno conduce a sentire *altri suoni*, conduce a sentire il *suono dell’altro*.

---

## Note

---

<sup>1</sup> In realtà, secondo Lévinas nessun'opera d'arte è mai, né mai può essere, dell'autore. Essa si trova fuori dalla sfera del soggetto ed esprime un movimento verso l'altro senza ritorno a sé / per sé, garantito dal fatto che la parola è sempre altrui ed estranea a chi la scrive (Lévinas, 1982).

<sup>2</sup> “Da quanto si è detto, la musica ha inevitabilmente un orientamento ideologico, che può essere anche di mantenimento e conservazione dell'ordine sociale esistente e della sua modellazione del mondo. Ma a noi questo aspetto qui non interessa. Interessa invece l'ideologia della musica come movimento di oltrepassamento, di fuoriuscita dall'ordine costituito e dall'ideologia dominante” (Ponzio, 1997, pp. 139–140).

<sup>3</sup> In tal senso Gaillot suggerisce che nella techno le parole sono a tal punto musicali che, “sometimes one cannot even understand what they mean” (Gaillot, 1999).

<sup>4</sup> Sono stati, infatti, giudicati anacronistici e conservatori i tentativi di Verdi e Mozart di risessualizzare la voce, restaurando il sistema binario voce maschile/femminile (Deleuze e Guattari, 1996, p. 256).

<sup>5</sup> Si tratta di una compilation di remix prodotta da Guy Marc Hinant, fondatore della Sub Rosa; costui volle fare della pratica del remix un piano concreto di riflessione deleuziana, leggiamo direttamente dagli intenti della label: “After having conceived *folds and rhizomes*, the very first time we listened to it, we had the idea of re-creating another *plateau* – another little quantum sculpture called a cd – sending out lines of departure in order to remodel the material as it appeared to us then elsewhere and in different fashion. We asked the participants to remix among themselves and what emerged was more engaging than anything we had imagined – Oval remixing himself, Mouse On Mars remixing the whole... The notion of remix is fascinating in itself in that it offers a new vision – never definitive – of what is, a new space where two styles interpenetrate, two ways of doing things which, instead of canceling each other out, reinforce each other, resulting at best in – something else”. (*Folds & Rhizomes for Gilles Deleuze*, 1995) Il cd è ormai fuori catalogo.

---

## Bibliografia

---

- Attimonelli Petraglione, C., 2007, “Generando musica elettronica”, in *Futura*, Roma, Meltemi.
- Bayton, M., 1998, *How Women Become Musicians*, London, Routledge.
- Bourdieu, P., 1979, *La distinction*, Paris, Minuit; trad. it., *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983.
- Butler, J., 1990, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge; trad. it., *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, Milano, Sansoni, 2004.
- Calefato, P., 2003, *Lusso*, Roma, Meltemi.
- Deleuze, G. & Guattari, F., 1980, *Milles Plateaux – Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit; trad. it., *Capitalismo e schizofrenia. Come farsi un corpo senz'organi*, Millepiani sez. II, Roma, Castelvecchi, 1996.
- Dyer, R., 1979, “In Defense of Disco”, in *Gay Left*, 8, London; attualmente reperibile in, Dyer, *Old Entertainment*, Routledge, New York 1992.
- Ellen Allien, 2002, *Raw Music Material, Electronic Music Djs Today*, Zurich–Berlin–New York, Scalo.

- Frith, S., 1987, *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'roll*, London, Constable and Company.
- Frith, S., 1998, *Performing Rites, On the Value of Popular Music*, Harvard, Harvard University Press.
- Gaillot, M., 1999, *Multiple Meaning: Techno, An Artistic and Political Laboratory of the Present*, Paris, Editions Dis Voir.
- Haraway, D., 1991, *Simians, Cyborgs and Women: the Reinvention of Nature*, New York, Routledge; trad. it., *Manifesto Cyborg*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- Jankélevitc, V., 1983, *La musique et l'ineffable*, Seuil; trad. it., *La musica e l'ineffabile*, Milano, Bompiani, 2001.
- Levinas, E., 1982, *La réalité et son ombre*, in *Revue des Sciences humaines*, 185; trad. it., *Nomi propri*, Genova, Marietti, 1984.
- McRobbie, A., 1984, “Dance and Social Fantasy”, in McRobbie and Nava, *Gender and Generation*, London, MacMillan.
- Paci Dalò, R., Quinz, E., (a cura di), 2006, *Millesuoni, Deleuze, Guattari e la musica elettronica*, Napoli, Cronopio.
- Ponzio, A., Lomuto, M., 1997, *Semiotica della musica*, Graphis, Bari.
- Reynolds, S., 1998, *Generation Ecstasy: into the world of techno and rave culture*; trad. it., *Generazione ballo/sballo. L'avvento della dance music e il delinearsi della rave culture*, Roma, Arcanamusica, 2000.
- Spaziant, L., 2003, “Musica e nuovi media. La testualità sonora dalla fonografia al digitale”, *Versus*, n. 94/95/96, 2003.
- Tagg, P., 1994, “From Refrain to Rave: the Decline of Figure and the Rise of Ground”, in *Popular Music*, 13/2, Cambridge University Press.
- Thornton, S., 1995, *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge, Polity; trad. it., *Dai Club ai Rave, musica, media e capitale sottoculturale*, Milano, Feltrinelli, 1998.

---

## Discografia

---

### Singoli

- Ellen Allien, 2003, *Trashscapes*, B–Pitch Control.
- M.I.A., 2006, *Safe Night*, Substatic.
- Villalobos Ricardo, 2003, *Dexter*, Playhouse.

### Album

- Mills Jeff, 2005, *Exhibitionist*, React/Audioglobe, dvd.

### Compilation

- Double Articulation: Folds and Rhizomes Remix Project*, 1996, Sub Rosa.
- Folds & Rhizomes for Gilles Deleuze*, 1995, Sub Rosa.
- In Memoriam Gilles Deleuze*, 1996, Mille Plateaux.