

GABRIELE MARINO

L'estasi dell'influenza

John Zorn e la transtestualità come paradigma*

Introduzione: Chimere

John Zorn (New York, 1953), «compositore d'avanguardia, arrangiatore, produttore discografico, sassofonista e polistrumentista»,¹ è «il massimo rappresentante non tanto di una più o meno specifica corrente del pensiero musicale contemporaneo, bensì di un'intera area estetica, fitta quanto varia»:² «un'estetica del mostruoso, della giustapposizione meravigliosa delle parti». ³ «Artista prismatico che ha riunito in sé una molteplicità di conoscenze ed esperienze anche antitetiche, che ha saputo infondere omogeneità alla più disparata diversità e che soprattutto nella molteplicità di codici espressivi di diversa provenienza, età o estrazione ha saputo riconoscere la chiave di lettura dei nostri tempi»,⁴ Zorn è «una curiosa figura di ircocervo»,⁵ le sue musiche sono «chimere».⁶

La metafora dell'animale fantastico per antonomasia – fantastico eppure composto da pezzi di animali tutti esistenti; perfettamente scomponibile lui,

* Il presente contributo rielabora, amplia e aggiorna G. Marino, «*zornology.com: mapping john zorn on the web*». Progetto di reference site storico-critico su John Zorn, compositore e performer prismatico, tesi di laurea magistrale in Informatica per la Comunicazione del Patrimonio Culturale, Facoltà di Scienze della Formazione, Università degli Studi di Palermo, a.a. 2010-2011, relatore prof. I. Cavallini, pp. 1-45; disponibile all'indirizzo <http://www.tesionline.it/default/tesi.asp?idt=39494>. L'autore ringrazia i curatori del presente numero di «estetica. studi e ricerche» e il dott. Vincenzo Santarcangelo (Università di Torino).

¹ AA.VV., *John Zorn*, «Wikipedia», http://en.wikipedia.org/wiki/John_Zorn, pagina creata il 15 settembre 2002, ultimo accesso 22 luglio 2013; trad. mia.

² G. Morelenbaum Gualberto, *John Zorn: Le alchimie di un arcano outsider*, «Jazzit», 55, 2009, p. 60.

³ R. Agostini, «Chimere. Note su alcune musiche (im)popolari contemporanee», in F. D'Amato (a cura di), *Sound Tracks. Tracce, convergenze e scenari degli studi musicali*, Meltemi, Roma 2001, p. 123.

⁴ G. Morelenbaum Gualberto, *John Zorn*, cit., p. 60.

⁵ *Ibidem*.

⁶ R. Agostini, «Chimere», cit., p. 123. Questo primo paragrafo, interamente «plagiato», vuole essere un piccolo omaggio, scritto «alla maniera di», al testo cui il titolo del contributo allude, ovvero J. Lethem, *The ecstasy of influence. A plagiarism*, «Harper's Magazine», febbraio 2007, pp. 59-71.

perfettamente riconoscibili loro – ci illumina sulla chiave di lettura, tra le tante possibili, forse più efficace per dare coerenza, unità di fondo e «navigabilità» a una produzione discografica di vastità e complessità proverbiali:⁷ che ci si presenta allora come un immenso bacino transtestuale.⁸ Di una transtestualità insistita e disinvolta, ora esibita, ora – più raramente – dissimulata, ma sempre e comunque dichiarata; una transtestualità che appare ancora più radicale, pre-postmoderna, se non proprio modernista (o addirittura pre-moderna),⁹ se messa a confronto

⁷ Il che spiega, in buona parte, la scarsità di studi – e in particolare di monografie – su Zorn e la sua musica. Mi permetto in questa sede di ridurre l'opera zorniana *tout court* alla sua reificazione discografica, essendone comunque questa una fedele documentazione.

⁸ Il riferimento è alla categoria introdotta in G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982. Genette individua cinque dimensioni in cui è articolata la *transtestualità*, ovvero i possibili tipi e gradi di relazione tra due testi. *Intertestualità*: presenza effettiva di un testo all'interno di un altro, secondo i diversi gradi della allusione, della citazione e del plagio; *paratestualità*: rapporto di un testo con le proprie «soglie», i propri apparati; per es., nel caso di un libro, titolo, sottotitolo, copertina, note, appendici, illustrazioni ecc.; *metatestualità*: rapporto critico-riflessivo, per cui un testo parla di un altro testo, lo racconta, lo commenta, lo spiega; una recensione o un saggio critico sono tipici metatesti; *ipertestualità*: rapporto di derivazione e quindi di implicazione, per cui il testo derivato (ipertesto) – generato per trasformazione (parodia, se ludica; travestimento, se satirica; trasposizione, ossia traduzione, se seria) o per imitazione (*pastiche*, se ludica; caricatura, se satirica; *forgerie*, ossia continuazione, se seria) – implica la conoscenza del testo originale (ipotesto) e, in tale senso, lo comprende, lo contiene; *architestualità*: rapporto di un testo con la tradizione a cui questo si rifà e in cui si inserisce, quindi rapporto tra testi con caratteristiche affini; questa dimensione presiede alla costruzione delle attese da parte del fruitore del testo, implicando nozioni come «genere» e «stile» (ma non esaurendosi in esse). Intendiamo qui la testualità in generale in senso sociosemiotico, per cui «La caratteristica principale del testo è [...] quella di essere un modello esplicativo più che una realtà ontologicamente determinata e, come tale, di essere di volta in volta definito a seconda delle necessità dell'analisi. La semiotica non cerca fra i suoi possibili oggetti di analisi dei testi; molto diversamente, considera ciò che analizza come un testo, ossia come il luogo in cui si realizza un processo di significazione, indipendentemente dalla sua natura, che può dunque essere di volta in volta quella di un romanzo, un dipinto, un ballo, la piazza di una città, la vetrina di un negozio, un oggetto d'uso e quant'altro» (D. Mangano, «Glossario: Testo», in *Semiotica e design*, Carocci, Roma 2008, p. 144).

⁹ Impossibile in questa sede anche solo accennare al dibattito sulla natura delle pratiche poi ribattezzate, almeno da Julia Kristeva in avanti (cfr. J. Kristeva, «La parola, il dialogo e il romanzo» (1967), in Id., *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 119-143), «intertestuali» (per una rassegna, cfr. M. Polacco, *L'intertestualità*, Laterza, Roma-Bari 1998). Ma si pensi alla disinvoltura con cui, prima dell'affermazione dei principi di «diritto d'autore» e «proprietà intellettuale», ci si appropriava di testi o porzioni di testi preesistenti e li si manipolava, tanto in ambito letterario, quanto artistico e musicale; o alla vera e propria precettistica, per es. di età rinascimentale, incentrata sul concetto di «imitazione». Una posizione radicale, nella sua linearità, sulla intertestualità (e sulla forma del *pastiche* in particolare), intesa come elemento caratterizzante del postmodernismo (considerato come la riproposizione di una estetica manierista), si trova in U. Eco, *Postille a «Il nome della rosa»*, «Alfabeta», 49, 1983, pp. 19-22, paragrafo «Il postmoderno, l'ironia, il piacevole» (ripubblicato poi in appendice alle edizioni successive del romanzo).

con quella oggi possibile grazie al bricolage digitale, alla diffusione, alla *quotidianizzazione* di quelle «pratiche di replicabilità»¹⁰ prima appannaggio esclusivo delle avanguardie elettroniche (tanto sul versante della musica colta, e quindi elettronica «pura», *musique concrète* ed elettroacustica, quanto di quella *popular*, seguendo la linea che unisce *dub*, *hip hop* ed *electro*).¹¹ Il bricolage zorniano differisce da queste pratiche non per forma, ma per sostanza: la sua è una transtestualità analogica,¹² radicata nel testo dello spartito, che usa come *tools* una ristretta cerchia – una piccola comunità – di musicisti in carne e ossa.

Musica come omaggio

La quasi totalità delle musiche zorniane¹³ ha come punto di partenza un testo pre-esistente, ipocentro della propria intertestualità e – non essendo sempre musicale, o esclusivamente musicale, questo testo pre-esistente – della propria intermedialità.¹⁴

Il mondo di Zorn [...] racchiude molto più che *musica*, *musicisti* e *compositori*. Comprende anche arte e movimenti artistici, film e registi, attori, scrittori, filosofi, religioni e religiosi. E *lunatici*. In aggiunta alle tante figure canoniche che hanno influenzato la poetica musicale di Zorn (Stravinskij, Boulez, Duchamp, Godard), vanno tenute in conto le opere di altrettante figure “marginali” che hanno parimenti contribuito a formarne la sensibilità: i *manga* violenti di Suehiro Maruo, le disturbanti creazioni artistiche di

¹⁰ Il riferimento è alla macrocategoria testuale e mediale così definita in N. Dusi, L. Spaziantè (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma 2006.

¹¹ Oggi moltissima musica, tecnicamente e per definizione, è una costruzione memetica; si presenta cioè come un testo che nasce da testi pre-esistenti, di cui è, a un tempo, replica e manipolazione. «Meme» – neologismo introdotto, su modello di «gene», in R. Dawkins, «Meme: The new replicators», in Id., *The selfish gene*, Oxford University Press, Oxford 1976, cap. 11 – indica una unità di contenuto informativo-culturale capace di replicarsi e diffondersi. Sui meme musicali, cfr. G. Marino, *Numa Numa, Trololo, Gangnam Style, Harlem Shake: viral, meme musicali e musiche memetiche, dal social al «sociale»*, in preparazione.

¹² Ma con la specifica che «Zorn ha sempre rifiutato il montaggio di nastri per le sue composizioni, registrando invece i *takes* di seguito, nell'ordine del disco» (W. Rovere, «The Ear of the Beholder. Influenze letterarie e visive nella musica di Zorn», in C. Chiti, W. Rovere (a cura di), *John Zorn*, numero monografico di «Sonora. Itinerari oltre il suono», Auditorium-Materiali Sonori, Milano 1998, p. 58; corsivo nel testo).

¹³ Fanno parziale eccezione i dischi incentrati sulla *musicianship per se*, per es. quelli di *free improvisation*.

¹⁴ Dalla sua prima formulazione (D. Higgins, *Intermedia*, «Something else newsletter», 1, 1, 1966, pp. 1-3), questo concetto è stato ampiamente ripreso e rielaborato; qui intendiamo intermedialità, *lato sensu*, come relazione tra due testi appartenenti a sostanze espressive, e quindi media, diversi.

Hans Bellmer, la sessualità trasgressiva, la violenza e il misticismo di Georges Bataille, l'oscuro voyeurismo di Weegee, la brutale sensualità di Jean Genet, il pensiero magico-mistico di Aleister Crowley, giusto per fare qualche nome.¹⁵

Ogni disco di Zorn si presenta come la concretizzazione di un progetto, nasce con un *concept* preciso, da un'idea («il modo in cui faccio musica è proprio cominciare con un *tema*, un'idea di base»)¹⁶ attorno alla quale il compositore lavora a lungo, in maniera immersiva, calandosi completamente nella cultura e nel mondo di cui essa è espressione: «l'album *Torture Garden* [intestato ai Naked City, 1990; cfr. *infra*] è in parte frutto del mio interesse per l'*hardcore*, con cui vado indietro almeno una decina d'anni, con un coinvolgimento attivo di almeno cinque o sei».¹⁷ Se raramente la musica di Zorn può essere considerata propriamente musica «a programma» (pur avendo spesso uno spiccato carattere cinematografico, allusivo di atmosfere e situazioni, quando non espressamente narrativo),¹⁸ certamente è una musica *programmatica*, che procede coerentemente da concetti, temi, oggetti e soggetti ispiratori, applica vere e proprie formule, segue rigide regole autoimposte.¹⁹ È una *keyword music*:²⁰ Naked City come laboratorio compositivo («quanta musica diversa è possibile suonare con lo stesso ensemble rock?»; cfr. *infra*); il tributo a Ornette Coleman (*Spy vs Spy*, 1986) frutto dell'equazione tra *free jazz* e *punk* (cfr. *infra*); Masada come unione di *free jazz* e *klezmer*; Painkiller di *free jazz*, *dub* e *grindcore*; i *game pieces* (il più celebre è *Cobra*, 1987) come strutturazione dell'improvvisazione collettiva;²¹ i brani cameristici come banco di prova per nuove forme di serialismo (cfr. *infra*) ecc.

¹⁵ J. Brackett, *John Zorn: Tradition and transgression*, Indiana University Press, Bloomington IN 2008, p. XIX; trad. e corsivi miei. A proposito dei nomi citati, e di altri, Brackett parla di una vera tradizione di outsider, una «tradition of transgression» (come da titolo del volume), a cui Zorn si rifà e a cui intende ricollegarsi.

¹⁶ J. Zorn intervistato da C. Chiti, in C. Chiti, W. Rovere (a cura di), *John Zorn*, cit., p. 20; corsivo mio.

¹⁷ Ivi, p. 38.

¹⁸ È, per es., il caso del disco-gemello di *Spillane* (1987; cfr. *infra*), *The bribe* (1998), concepito, nel 1986, come radiodramma.

¹⁹ Il riferimento è tanto alle *contraintes* dell'OuLiPo (cfr. *infra*), quanto a una concezione di creazione artistica intesa come aggregazione, organizzazione e combinatoria di materiali (cfr. *infra*) e a quella di «opera aperta», ovvero l'estetica dell'artista che può «inventare la regola della sua opera mentre la fa» (Umberto Eco cit. in W. Rovere, «The Ear of the Beholder», cit., p. 60).

²⁰ Devo questa definizione al prof. Ivano Cavallini.

²¹ Su *Cobra* e su quella che è possibile definire «improvvisazione eterodiretta», cfr. G. Marino, «Musichaosmos. Intersoggettività, gioco e costruzione del senso nell'improvvisazione eterodiretta», in D. Mangano, B. Terracciano (a cura di), *Semiotica delle soggettività. Atti del XI Congresso della Associazione Italiana di Studi Semiotici (Torino, 28-30 settembre 2012). Comunicazioni*, pubblicazione prevista per ottobre 2013.

Questa programmaticità, di riferimenti e di intenti, arriva a lambire in alcuni casi le forme di una traduzione intersemiotica,²² «lavorando cioè su un tentativo di descrivere in musica specifici linguistici diversi»,²³ forte della convinzione che, per converso, «la musica non fosse un fenomeno legato al suono ma fosse esprimibile attraverso molti media diversi».²⁴ È, per es., il caso di *Redbird* (1995), in cui Zorn cerca di costruire un omologo sonoro dei quadri della pittrice «minimalista» Agnes Martin, mutuando le opportune forme musicali dai compositori – «minimalisti» – Giacinto Scelsi, Morton Feldman e Olivier Messiaen.²⁵

Zorn consente sempre la ricostruzione di queste fonti, del contesto a cui le opere si riferiscono o – meglio – in cui si intendono inserire, fornendone all'ascoltatore tutti gli «indizi»²⁶ sotto forma di materiali paratestuali: titolo del disco, titoli dei singoli brani, immagini e grafica di copertina, *liner notes* ecc. Zorn iscrive così i propri riferimenti, e specialmente i dedicatari delle proprie musiche (che ne sono poi anche gli ispiratori), considerati a tutti gli effetti parte integrante dell'opera, all'interno del testo. I suoi omaggi sono allora propriamente *doni*, e seguono l'etica e la ritualità del dono,²⁷ che si esprime in una catena di mutuo scambio senza fine: «[Questi] progetti [...] sono stati una specie di ringraziamento per ciò che [questi artisti] mi hanno insegnato con la loro musica, che io ho amato e che è stato incredibile suonare».²⁸ La musica dei maestri di Zorn giunge così, attraverso la sua mediazione e la sua rilettura, presso nuovi ascoltatori.

²² O trasmutazione; categoria, introdotta da Roman Jakobson («On linguistic aspects of translation», in R.A. Brower (a cura di), *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge MA 1959, pp. 232-239), che implica quella di transmedialità (ovvero i possibili tipi e gradi di relazione tra due media).

²³ W. Rovere, «The Ear of the Beholder», cit., p. 59.

²⁴ Ivi, p. 55.

²⁵ Non si intende dire che i tre compositori citati siano ascrivibili alla corrente minimalista, ma piuttosto sottolineare il tentativo zorniano di tradurre in suono l'economia di elementi visivi propria dell'espressionismo astratto di Martin, come bene ribadiscono le note di presentazione del disco: «Uno Zorn gentile e delicato, che esplora un mondo sonoro non dissimile da quelli di cui furono pionieri i compositori Giacinto Scelsi, Morton Feldman e Olivier Messiaen. Una musica acustica, minimale e ambientale, di sottigliezza e bellezza insolite, ispirata e dedicata al lavoro dell'artista Agnes Martin. *Redbird*, un lavoro ipnotico per arpa, violino, violoncello e percussioni, rispecchia il dipinto dettagliato e complesso da cui prende il nome, con una serie di accordi che vengono ordinati e riordinati, creando un gioco di memoria e di sorpresa che lascerà l'ascoltatore in uno stato di sensuale rapimento. È difficile credere che *Dark River*, per quattro grancasse, sia realmente musica acustica; il suo gioco di sonorità ricorda piuttosto la manipolazione di nastri o il battito elettronico di un sonar subacqueo» (trad. mia).

²⁶ Così definiti, «clues», nell'intervista in C. Gagne, «John Zorn», in Id., *Soundpieces 2: Interviews with American composers*, The Scarecrow Press, Lanham 1993, pp. 507-542.

²⁷ J. Brackett, *John Zorn*, cit., pp. 79-117.

²⁸ J. Zorn intervistato da C. Chiti, in C. Chiti, W. Rovere (a cura di), *John Zorn*, cit., p. 18.

Intertestualità come grado zero

Una vasta parte dell'*opus* discografico zorniano è appunto catalogabile, pur nella più grande diversità di tecniche compositive e organici impiegati, all'interno della forma dell'*omaggio ai maestri*, secondo varie gradualità di ispirazione e derivazione.²⁹ Zorn rilegge Ennio Morricone (*The big gundown*, 1986), Ornette Coleman (*Spy vs Spy*, 1988), l'hard bop meno conosciuto (*The Sonny Clark memorial quartet*, 1986; *News for Lulu*, 1988, e *More news for Lulu*, 1992); scrive composizioni *ispirate da* e *dedicate a* Jean-Luc Godard (*Godard*, 1986), Mickey Spillane (*Spillane*, 1987; *The bribe*, 1998), Jean Genet (*Elegy*, 1992), George Bataille (*Leng t'che*, 1992), Maguerite Duras e Marcel Duchamp (*Duras: Duchamp*, 1997), l'occultismo e in particolare Aleister Crowley (*IAO*, 2002, *Magick*, 2004, *Mysterium*, 2005, *Rituals*, 2005, *From silence to sorcery*, 2007), Antonin Artaud (*Le Môme* all'interno di *Madness, love and mysticism*, 2001), Carl G. Jung (*Liber novus*, 2010), William S. Burroughs (*Interzone*, 2010; *Nova express*, 2011) ecc.

Ma il rimando, il legame intertestuale è sempre presente in Zorn, anche quando non viene proposto o non viene colto – nel groviglio di dimensioni e valorizzazioni di base che innervano l'opera (cfr. immediatamente *infra*) – come focus principale: l'intertestualità, la testualità «al secondo grado»,³⁰ appare allora davvero come «grado zero»³¹ della scrittura, del fare compositivo zorniano.

Possiamo pensare di scomporre le musiche di Zorn attraverso quattro dimensioni (*scrittura, genere, struttura, valore*); le prime tre relative all'aspetto tecnico-formale (*come sono fatti i dischi*), la quarta relativa all'aspetto tematico-contenutistico (*di cosa parlano i dischi*, ovvero quali valori e quali contenuti affettivi vengono comunicati):³²

²⁹ In questa sede, la mia ricognizione all'interno della discografia zorniana si arresta ai primi mesi del 2011; non cito, per brevità, i nomi delle varie case discografiche (peraltro, per i lavori pubblicati a partire dal 1995 si può parlare di monopolio della Tzadik, etichetta fondata dallo stesso Zorn), ma solo l'anno, che, salvo ulteriori specifiche, va inteso come quello di pubblicazione del disco.

³⁰ Come da sottotitolo di G. Genette, *Palimpsestes*, cit.

³¹ Il riferimento è alla categoria introdotta in R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, «Combat», agosto 1947 (ripreso e ampliato in Id., *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris 1953).

³² Valga a giustificare questa spinosa distinzione (tra «tecnico-formale» e «tematico-contenutistico»), su cui da sempre si arrovella la semiotica musicale, quanto all'interno delle parentesi. Le dimensioni sono appunto tali e permettono cioè di individuare l'oggetto solo nel loro interdefinirsi; per un primo tentativo di classificazione di alcune opere chiave della discografia zorniana, alla luce del prevalere dell'una o dell'altra dimensione, cfr. il paragrafo 1.8 «Corpus discografico e progettualità», in G. Marino, «zornology.com: mapping john zorn on the web», cit., pp. 12-17.

– *Scrittura*: musica scritta; musica improvvisata;³³ musica in parte scritta e in parte improvvisata;

– *Genere*: musica di genere; musica transgenere (che attraversa *verticalmente*, paradigmaticamente più generi); *fusion* (unione *orizzontale*, sovrapposizione di più generi);

– *Struttura*: musica a blocchi; musica lineare; musica in parte a blocchi e in parte lineare;

– *Valore*: *hardcore* (contenuto affettivo: violenza); *music romance* (lo Zorn «easy listening»), *Jewish music* (valore identitario); *musicianship* (valore tecnico-stilistico); omaggio.

Quest'ultima componente interna alla dimensione valoriale, ovvero quella dell'omaggio, della presenza di un dedicatario (più o meno esplicitato), informa sempre il testo zorniano, ora come discorso primo (i dischi citati poco sopra, catalogabili appunto come *tributi*), ora come discorso secondo o – meglio – discorso di base sul quale si innestano tutti gli altri. È così che nella produzione zorniana possiamo rintracciare puntualmente tutte quelle musiche che sappiamo essere, biograficamente, gli amori e le folgorazioni di Zorn, dai primi anni di vita alla maturità artistica: le colonne sonore dei film (Morricone, John Barry) e dei *cartoon* (Carl Stalling) della sua infanzia; la classica-contemporanea (Mauricio Kagel, Charles Ives, Harry Partch, Igor Stravinskij, Arnold Schönberg) della sua adolescenza, quando suonava il basso in una band *surf-rock*, ma aveva già deciso che avrebbe fatto il compositore; il *free jazz* «strutturato» scoperto ai tempi del college (BAG/Black Artist Group e AACM/Association for the Advancement of Creative Musicians); la *free improvisation* (o improvvisazione non idiomatica) sperimentata da Derek Bailey, che è il contesto naturale, umano e linguistico, in cui si è trovato a operare e in cui si è formato come strumentista, quando si è affacciato sulla scena musicale newyorkese a metà degli anni Settanta.

Prendiamo in esame il *corpus* discografico di uno dei progetti più rappresentativi della musica zorniana.

Naked City come laboratorio intertestuale

I Naked City (1988-1993) sono il progetto con cui Zorn si è cimentato in un organico e un linguaggio propriamente *rock*, declinando per la prima volta il proprio interesse per le musiche *hardcore* (*punk*, *industrial*, *metal*),³⁴ nonché quello con cui si è fatto conoscere oltre la cerchia degli «addetti ai lavori», diventando un

³³ Anche qui, valga questa tra «musica scritta» e «musica improvvisata» come semplice distinzione operativa.

³⁴ Seguiranno i Painkiller (1991-1995) e il Moonchild Trio (2006-2010).

artista di culto trasversale a pubblici anche molto diversi.³⁵ Formati da Joey Baron (batteria), Bill Frisell (chitarra), Wayne Horvitz (tastiere), Fred Frith (basso),³⁶ Yamatsuka Eye (voce)³⁷ e lo stesso Zorn (sax, voce, direzione), i Naked City sono una «compilation dei miei dischi preferiti»³⁸ e un vero e proprio condensato della vita dell'autore alla fine degli anni ottanta: vi ritroviamo, appunto, gli ascolti ossessivi di gruppi *hardcore*³⁹ (e la conseguente fascinazione per il potere catartico della violenza tradotta in musica)⁴⁰ e l'interesse per il Giappone (da cui Zorn fa costantemente spola con New York a cavallo tra anni ottanta e novanta), società ipermoderna, iperdinamica, ipermetropolitana, ipermimetica, poliglotta, e specialmente per i suoi risvolti «oscuri», come il sadomasochismo e la pornografia (si veda l'utilizzo delle immagini dell'illustratore e *mangaka* Suehiro Maruo per le copertine e l'*artwork* dei dischi); un mondo, quello dell'Estremo Oriente, che Zorn ha amato profondamente, ma all'interno del quale si è sempre e comunque sentito straniero.⁴¹

La musica dei Naked City, estrema (nelle giustapposizioni e negli scarti strutturali) ed estremamente violenta (per la velocità di queste giustapposizioni e di questi scarti),⁴² è però tutto fuorché istintiva:⁴³ pur prevedendo momenti improvvisativi, i brani sono interamente composti, seguendo una scrittura calcolatissima, millimetrica. Come abbiamo accennato, i Naked City sono allora soprattutto un esperimento, di esplorazione e di controllo della materia-musica: un laboratorio compositivo, all'interno del quale testare «quanti tipi di musica

³⁵ Due opere chiave, che hanno preparato il successo *popular zorniano* dei Naked City, sono le già citate *The big gundown* (1986) e *Spillane* (1987), con le quali Zorn si è accreditato come musicista d'avanguardia a cavallo tra *jazz*, colonne sonore e classica-contemporanea.

³⁶ Tutti collaboratori abituali, prima e dopo l'esperienza Naked City, di Zorn.

³⁷ Sostituito spesso dal vivo da Mike Patton.

³⁸ J. Zorn intervistato in C. Gagne, «John Zorn», cit., p. 533.

³⁹ E *grindcore*, in particolare; i capostipiti di questo genere furono i Napalm Death (con il loro primo album, *Scum*, 1987), il cui primo batterista, Mick Harris, figura come dedicatario di alcune opere dei Naked City e suonerà poi nei Painkiller.

⁴⁰ Si veda la partecipazione di Zorn al progetto anche come scatenato vocalist. La violenza è presente nei Naked City fin dal nome, ripreso da una serie di crudi scatti fotografici (1945) dello *street reporter* Arthur Felling, meglio noto come Weegee, che ispirarono anche un film *noir* (1948) e una serie televisiva (1958-63) con lo stesso titolo.

⁴¹ Cfr. J. Zorn intervistato da C. Chiti, in C. Chiti, W. Rovere (a cura di), *John Zorn*, cit., pp. 12-24. La fascinazione per l'oriente varrà a Zorn la famigerata accusa di «asiofilia» da parte di Ellie M. Hisama: «Pezzi come i suoi *New traditions in East Asian bar bands* e *Forbidden fruit* rivelano una inquietante ossessione per l'attrazione sessuale che le donne asiatiche esercitano su di lui» (E.M. Hisama, *Postcolonialism on the make: The music of John Mellencamp, David Bowie and John Zorn*, «Popular Music», XII, 2, 1993, p. 95; trad. mia).

⁴² Cfr. la relazione tra velocità e violenza secondo Stefano Tamburini, così come riportata in M. Mordente, G. Marano (a cura di), *Una matita a serramanico. Omaggio a Stefano Tamburini*, Stampa Alternativa, Viterbo 1997, pp. 7-11.

⁴³ Quale sarà invece quella, largamente improvvisata, dei Painkiller.

si possono fare con lo stesso ensemble». ⁴⁴ Per capire la portata progettuale dell'opera di Zorn con i Naked City, basta dare uno sguardo, anche superficiale, alla loro produzione discografica.

Torture garden (1990), con il «frullato di generi» delle sue 42 *hardcore miniatures*, dal minuto e 14 secondi di durata di *Osaka bondage*, fino alla compressione degli otto secondi di *Hammerhead*, è il disco che ha reso Zorn celebre presso le nicchie del *rock* estremo. ⁴⁵ Nove di queste miniature erano già state pubblicate sull'esordio eponimo (1990), ancora intestato al solo Zorn (e che conteneva anche riletture di brani di Morricone, Coleman, Henry Mancini e il tema di *James Bond* di Barry); le restanti verranno ripubblicate su *Grand guignol* (1992; dedicato al regista underground Jack Smith), in aggiunta ai 17 minuti ambient-noise della spettrale *title track* e a riletture di Claude Debussy, Aleksandr Scriabin e Olivier Messiaen. *Torture garden* contiene l'esempio più celebre di «musica a blocchi» zorniana, ovvero *Speedfreaks*, un brano della durata inferiore al minuto che è un vero e proprio studio virtuosistico sull'uso dei generi musicali come unità di ordine micro, quasi fossero singole note: ciascuna delle 32 battute che lo compongono è «occupata» da uno stile musicale diverso (*jazz*, *jazz-rock*, *latin jazz*, *reggae*, *music hall*, *bebop*, *country*, *grind* ecc.).

Leng t'che (1992) è ispirato dall'omonima tortura cinese descritta da Bataille nell'ultima pagina del suo *Les larmes d'Éros* (1961) e dalla musica dei Melvins (si veda particolarmente l'attacco del brano, modellato su quello della loro *Hung bunny*); ⁴⁶ si tratta di un lento ed estenuante *tour de force ambient-metal* tribale, una manciata di accordi che si ripetono con microvariazioni per più di trenta minuti, in una sorta di esasperazione *sludge* del brano *Grand guignol*.

Heretic (1992), dedicato all'etnomusicologo Harry Smith, è la colonna sonora dell'eponimo film del regista underground Henry Hills (un esercizio di cut-up su materiali pre-esistenti inteso come satira delle pratiche psicoterapeutiche), ⁴⁷ in cui la band si spezzetta in sottoformazioni di due e di tre elementi,

⁴⁴ J. Zorn intervistato da C. Chiti, in C. Chiti, W. Rovere (a cura di), *John Zorn*, cit., p. 22.

⁴⁵ Il disco viene pubblicato contemporaneamente su Shimmy Disc e su Earache Records, etichetta questa simbolo del *punk* e del *metal* estremi.

⁴⁶ Brano posto in apertura dell'album *Lysol*, pubblicato lo stesso anno di *Leng t'che*.

⁴⁷ Sul sito <http://henryhills.com/> (ultimo accesso 22 luglio 2013) il film – propriamente un cortometraggio della durata di 15 minuti, pubblicato ufficialmente soltanto nel 1995 – è descritto come: «uno pseudo-trailer ricavato dagli scarti di un film *low-budget* (*The Genius*, di Joe Gibbons e Emily Breen), [... che] manda abilmente in frantumi una serie di tropi narrativi [...]. Uno studio sul montaggio e le sue relazioni con i meccanismi del cervello, *Heretic* era stato pensato inizialmente come anteprima al film di Gibbons, film che invece ha finito per *decostruire* e trasformare in una satira sulla psicoterapia» (trad. e corsivi miei). Hills è anche l'autore dei videoclip per i brani dei Naked City *Gotham*, *Igneous ejaculation* e *Osaka bondage*.

improvvisando siparietti rumoristici-umoristici (di particolare effetto comico i duetti-duelli onomatopeici tra il sax di Zorn e la voce di Eye).

Radio (1993), come da titolo, sviluppa ulteriormente l'idea dei Naked City come *grande compilation musicale*, ma in maniera diversa rispetto al «frullato» di *Torture garden*. In 19 brani Zorn fa riferimento allo stile di oltre 60 musicisti (tutti esplicitati nelle *liner notes*), scrivendo «alla maniera di» secondo tre diverse modalità: la prima è la forma a blocchi (il brano *American psycho*, per es., cambia circa dodici stili in sei minuti di durata, passando in rassegna, tra le altre cose, il pianismo di Liberace, il *grind* dei Napalm Death, il *jazz à la* Charlie Haden); la seconda è la *fusion*, ovvero la sovrapposizione di due o più generi o stili (in *Metaltov* la musica popolare ebraica è suonata con il piglio dell'*heavy metal*); la terza è suonare un unico genere o stile per l'intera durata del brano (*Party girl* è puro *country-rock* ispirato ai Little Feat).

Absinthe (1993) anticipa gli interessi per il camerismo minimalista di Zorn (si veda il già citato *Redbird*), presentando nove brani di *ambient* statica che costruiscono atmosfere fascinoso e allusive. Nelle *liner notes* vengono ringraziati il postminimalista Fujieda Mamoru, Giacinto Scelsi e il batterista dei Napalm Death Mick Harris.

Con i Naked City, creatura «mutante»⁴⁸ inseribile nella filogenesi delle sperimentazioni con ensemble elettrici allargati, intesi come laboratori permanenti di prassi compositiva e performativa (si pensi al precedente dei Mothers of Invention di Frank Zappa, alla fine degli anni sessanta, caratterizzati da un repertorio parimenti paradossale nel suo disinvolto attraversamento di colta, *jazz* e *popular*),⁴⁹ Zorn ha costruito un vero monumento alla musica come *possibilità*, componendo quella che, a parere di molti, è «la sua musica più memorabile ed estrema».⁵⁰ È nella novità di questo estremismo – una calcolatissima violenza, una *estasi dei contrasti* – la chiave di questa musica, giustamente definita sparagmatica,⁵¹ ovvero che dionisiacamente smembra e dilania, tanto la stessa

⁴⁸ «The weirdest kind of mutant», afferma Zorn intervistato in C. Gagne, «John Zorn», cit., p. 533; cfr. anche J. Zorn cit. in C. Yurkiw, *Zorn again!*, «Montreal Mirror», 7 maggio 1998: «La musica *rock* che ho creato non è *realmente* musica *rock*, [...] è una *creatura bizzarra* [*a weird freak*]. La musica *punk* che ho creato non è *realmente* musica *punk*. Anche la mia musica che è legata alla tradizione *jazz* non appartiene al lessico *jazz*. [...] Credo che ciò sia dovuto al fatto che metto tutte queste diverse influenze in quello che faccio, con questo strano cervello che mi ritrovo che non mi lascia mai fare niente di *interamente normale*. Devo sempre deformatlo un po'» (trad. e corsivi miei).

⁴⁹ Sul laboratorio dei Mothers of Invention cfr. particolarmente G. Salvatore (a cura di), *Frank Zappa domani. Sussidiario per le scuole (meno) elementari*, Castelvechchi, Roma 2000, pp. 41-67.

⁵⁰ C. Gagne, «John Zorn», cit., p. 509.

⁵¹ In E. Strickland, *Spillane, the Works... Looking for Zorn*, «Fanfare», xi, 5, 1988, pp. 344-55; ripreso e ampliato in Id., «John Zorn», in Id., *American composers. Dialogues on contemporary music*, Indiana University Press, Bloomington IN 1991, pp. 124-140.

materia sonora, quanto le aspettative dell'ascoltatore. È solo in una incessante e frenetica successione di rimandi, citazioni, allusioni, mimesi e mistificazioni di materiali eteroclitici, nella messa in gioco delle competenze⁵² dell'ascoltatore e della sua memoria,⁵³ intrecciando, sciogliendo ma soprattutto sfilacciando i nodi intertestuali di cui si nutre che questa violenza trova espressione e assume senso.

Con i Naked City, Zorn ha presentato, per la prima volta compiutamente, perché appunto parossisticamente, l'immagine – presto cristallizzata e perfino stereotipata – di guastatore, provocatore per antonomasia della scena *underground* newyorkese: il «guitto colto, cartoonist alternativo del pentagramma»,⁵⁴ che fa zapping tra i generi e gli stili; il catalogatore,⁵⁵ camaleontico, trasformista e *saccheggiatore*,⁵⁶ un po' schizofrenico;⁵⁷ il «most wildly eclectic composer ever».⁵⁸

Plagiarismi: Chimeras

Buona parte delle possibilità di ricostruzione del contesto in cui il singolo testo zorniano intende inserirsi, e quindi la possibilità di una sua comprensione se non completa comunque *più completa*, nel sottile confine tra *intentio operis* e *intentio auctoris*,⁵⁹ deriva dalla capacità di riconoscere i giochi intertestuali che vi sono iscritti. Zorn, abbiamo visto, esplicita sempre le proprie fonti, ma resta il fatto che molte delle strategie testuali da lui messe in atto richiedano, per essere non solo individuate, ma *decodificate*, delle specifiche competenze musicologiche. Zorn sostiene di stare creando un nuovo modello di compositore e musicista per

⁵² Il riferimento è alla tipologia dei livelli di competenza musicale elaborata da Gino Stefani (cfr. particolarmente *La competenza musicale*, Clueb, Bologna 1982).

⁵³ Cfr. A. Pezzotta, «Velocità e citazione», in C. Chiti, W. Rovere (a cura di), *John Zorn*, cit., p. 28.

⁵⁴ D. Capuano, *John Zorn. Cost of discipleship*, «Blow Up», 82, 2005.

⁵⁵ Cfr. il paragrafo introduttivo all'intervista di C. Chiti a J. Zorn, in C. Chiti, W. Rovere (a cura di), *John Zorn*, cit., pp. 13-14

⁵⁶ Zorn viene definito «gazza ladra» («maggie») in A. Jones, «John Zorn», in Id., *Plunderphonics, pataphysics & pop mechanics. An introduction to musique actuelle*, SAF Publishing Ltd, Wembley 1995, pp. 143-154.

⁵⁷ In molti – anche sulla scorta delle *liner notes* di *First recordings 1973* (1995), in cui Zorn registra il proprio passaggio, tra gli 8 e i 16 anni, sul lettino dello psichiatra – hanno sottolineato le venature «patologiche» dell'estetica musicale zorniana.

⁵⁸ E. Strickland, «John Zorn», cit., p. 125.

⁵⁹ Distinzione esaminata in U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990. Con *intentio operis* si indicano le piste interpretative che un testo, presupponendo un dato sapere enciclopedico (cfr. *infra*), e costruendo quindi un proprio *lettore modello*, rende legittime; l'*intentio auctoris* corrisponde invece alle intenzioni dell'autore, le quali non necessariamente si ritrovano al livello del testo. L'*intentio lectoris* indica l'atto pragmatico di interpretazione selettiva da parte del fruitore, ossia cosa questi «fa dire» al testo.

il futuro, una «new musicianship»,⁶⁰ sperimentando, in particolare, tecniche di manipolazione di testi musicali pre-esistenti, ideate quando era ragazzo e intese originariamente come metodi per studiare e analizzare le composizioni dei suoi compositori preferiti. Quello di Zorn è un doppio movimento: rende omaggio ai maestri e cerca nuove vie per rivitalizzare il loro linguaggio, il linguaggio dell'avanguardia. Queste strategie si attuano su diversi livelli di quella che potremmo definire «scrittura appropriativa»:⁶¹

– *Citazione-prelievo*: Zorn inserisce nel testo un frammento musicale pre-esistente, così come estratto da un altro disco (quindi un *sample*, un campione; per es., un frammento del *Walkürenritt* di Richard Wagner in *Cobra*, voluto dal turntablista Christian Marclay);

– *Citazione*: Zorn inserisce nel testo la propria rilettura di un frammento musicale pre-esistente (per es., la beethoveniana *Für Elise*, citata alla fine della *title track* di *The big gundown* e in una esecuzione dal vivo del brano *Lachish*);⁶²

– *Pseudocitazione/pastiche*: Zorn allude a uno stile, lo imita, ne fa una parodia (nel senso stravinskiano di omaggio e «travestimento a scopo di appropriazione»);⁶³

– *Cripticitazione/plagiarismo*.⁶⁴

Quest'ultima tecnica consiste nella manipolazione, a livello del DNA del testo musicale, ossia a livello di spartito, di brani musicali della tradizione classico-contemporanea: la manipolazione è, ancora una volta secondo l'etica del dono, un omaggio che – letteralmente – iscrive la fonte *del* proprio testo, dandole nuova

⁶⁰ J. Zorn, comunicazione personale, via email, 11 gennaio-8 maggio 2010.

⁶¹ Riprendo questo termine da R. Rubinstein, *Gathered, not made: A brief history of appropriative writing*, «The American Poetry Review», xxviii, 2, 1999, pp. 31-34.

⁶² Il brano *Lachish* appartiene al canzoniere Masada; l'esecuzione a cui mi riferisco, avvenuta il 25 giugno 1999 all'interno dei «Warsaw Summer Jazz Days '99», è disponibile all'indirizzo http://youtu.be/a95ODn5k_1c (minuti 18:32-22:44; ultimo accesso 22 luglio 2013), ed è l'unica, tra le diverse attestazioni disponibili del brano (in almeno cinque album ufficiali e in almeno un altro video di una performance dal vivo caricato su YouTube), a presentare la citazione beethoveniana (che, a questo punto, potrebbe essere un *hapax*).

⁶³ Massimo Mila cit. in W. Rovere, «The Ear of the Beholder», cit., p. 48.

⁶⁴ Zorn parla estensivamente di questi suoi «plagiarisms» nelle interviste in C. Gagne, «John Zorn», cit., e in W. Duckworth, «John Zorn», in Id., *Talking Music. Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and five generations of American experimental composers*, Schirmer Books, New York 1995, pp. 444-475. Per quanto «plagiarism» sia pacificamente il «plagio», ho preferito mantenere uno scarto in traduzione, dato che i «plagi» di Zorn sono dichiarati, sono soltanto una tecnica testuale e non una strategia enunciativa, non una parallissi (una omissione, un non-dichiarazione), e pertanto non sono dei veri e propri plagi. Diffusamente e ampiamente testualizzato, ammiccato, come abbiamo visto, nell'opera zorniana, il plagio è tematizzato, per «esigenze di copione», con un brano intitolato appunto *Plagiarism*, all'interno nel disco *The Nobel prize winner* (2010), colonna sonora del film eponimo diretto da Timo Veltkamp.

veste e nuova vita, *nel* proprio testo. L'individuazione di queste criptocitazioni plagiariste, di questi *taglia-e-cuci*⁶⁵ molecolari, alchemici, «cabalistici» è stata praticamente sempre suggerita agli studiosi – o comunque è stata sempre esplicitata per il suo pubblico – dallo stesso Zorn. Vediamo alcuni esempi chiave.

Elegy (1992), dedicato allo scrittore Jean Genet, è basato su *Le marteau sans maître* (1955) di Pierre Boulez. Zorn ne utilizza la stessa strumentazione, ma aggiornandola, impiegando cioè anche strumenti elettrici ed elettronici; inserisce piccoli *sample* da una registrazione originale del brano (opera del turntablista David Shea); smonta e rimonta la partitura, invertendo le altezze o assegnando quelle di una data sezione di strumenti a un'altra, scambiandone la scansione ritmica, scomponendo un singolo accordo in una linea melodica.

Cat o' nine tails, sottotitolo *Tex Avery directs Marquis de Sade*, brano commissionato a Zorn dal Kronos Quartet (nel 1988, pubblicato su disco nel 1993), è un quartetto d'archi costruito attraverso un collage cartoonesco di frammenti autografi e allografi, questi ultimi estratti da quartetti d'archi di repertorio classico e classico-contemporaneo.

Carny, commissionato dal pianista Stephen Drury (nel 1989, pubblicato nel 1998), è anch'esso un collage, infarcito di citazioni e pseudocitazioni pianistiche, in cui

brevi porzioni di musica, di compositori che vanno da Mozart a Boulez, vengono riportate ora nota per nota, ora sotto vari gradi di trasformazione (Chopin e Schönberg, per esempio, vengono citati al contrario; Stockhausen è sovrapposto a Bartók, e un passaggio per mano sinistra da *Night fantasies* [di Elliott Carter, 1980] è accoppiato con una parte per mano destra completamente nuova). Inoltre, sono presenti frasi che si riferiscono più in generale a interi generi musicali (c'è un po' di *funk* di New Orleans, un po' di *boogie-woogie*, un po' di *cocktail music*).⁶⁶

Chimeras (composto nel 2001, pubblicato nel 2003),⁶⁷ opera centrale nel

⁶⁵ Pezzotta mette a confronto questa estetica del saccheggio metamorfosato, dichiarato ma comunque occultato, con la *plunderphonia* di John Oswald e con l'estetica del saccheggio manifesto dell'*hip hop*; cfr. A. Pezzotta, «Velocità e citazione», cit., pp. 30-31.

⁶⁶ S. Drury, *A view from the piano bench or playing John Zorn's Carny for fun and profit*, «Perspectives of New Music», xxxii, 1, 1994, pp. 194-201; trad. mia.

⁶⁷ Di quest'opera, «ispirata dai mondi straordinari creati da Henry Darger, Lewis Carroll e Unica Zürn», esiste anche una versione «riveduta e corretta», ovvero riorganizzata da un punto di vista strutturale e con l'aggiunta di un postludio, datata 2009 e pubblicata nel 2010. Zorn la considera la versione definitiva di quella che definisce una «stimolante ed esasperante composizione» (nelle *liner notes* dell'edizione 2010). Per una analisi dettagliata di *Chimeras*, per una esplicitazione delle sue peculiarità formali (che diventano resistenze in sede di analisi musicologica), e un confronto tra le due versioni, cfr. M. Bussi, *Gli omaggi musicali di John Zorn: analisi di Chimeras*, prova finale di laurea, Corso di Laurea Magistrale

percorso di Zorn come compositore classico-contemporaneo, è ispirato al *Pierrot lunaire* (1912) di Schönberg e ne utilizza infatti lo stesso organico, con in più l'aggiunta delle percussioni; la composizione zorniana è lipogrammatica, secondo la definizione di questo procedimento tecnico-retorico data dall'OuLiPo (riferimento ispiratore esplicitato nelle *liner notes*),⁶⁸ e cioè una composizione che esclude sistematicamente un dato elemento: in ciascuno dei dodici movimenti per strumento intonato, Zorn esclude una classe di altezze che, nello sviluppo dell'opera, riproducono *in absentia* lo schema di un'altra composizione di Schönberg, *Sonett Von Petrarca*, dalla sua *Serenade Op. 24* (1923).

Ancora: *Angelus Novus* (1998), dedicato a Walter Benjamin, ha come base l'*Ottetto* (1923) di Stravinskij; *Kristallnacht* (presentato dal vivo nel 1992, pubblicato nel 1993), dedicato alla memoria dell'Olocausto e attraversato da un terrorismo sonoro e psicologico a un passo dal didascalico, riutilizza opportunamente frammenti del *Moses und Aron* (1923) di Schönberg; e così via.

Con questa sublimazione e *subliminalizzazione*, in questa *estasi della citazione*, Zorn sperimenta forme possibili per aggiornare la lezione del serialismo, utilizzando elementi estratti da una partitura «storica» di cui si serve come base abbecedaria di lavoro, in maniera analoga a come avrebbe fatto Schönberg con una serie di note o i suoi seguaci con i parametri musicali di una composizione (serialismo integrale). Coerentemente con la creazione di nuove tecniche compositive e di un nuovo modello di musicista, Zorn ha anche creato «un gioco davvero intrigante per i musicologi del futuro, un nuovo tipo di analisi»,⁶⁹ un vero e proprio «musicological detective-work».⁷⁰

in Musicologia e Scienze dello Spettacolo, a.a. 2010-2011, relatore prof. P. Pinamonti, correlatore prof. D. Bryant.

⁶⁸ L'OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) viene fondato a Parigi nel 1960, nell'ambito del locale Collegio di Patafisica, da François Le Lionnais e Raymond Queneau, configurandosi come «una singolare consorterìa di letterati, dediti a escogitare bizzarre invenzioni partendo da regole formali severamente costrittive, improntate a uno spiccato gusto matematizzante» (Mario Barenghi cit. in P. Albani, *Letteratura potenziale. Alcune note sparse*, «Paoloalbanì.it», 2004, <http://www.paoloalbanì.it/Letteraturapotenziiale.html>, ultimo accesso 22 luglio 2013). L'idea di letteratura proposta dall'OuLiPo – la *letteratura potenziale*, appunto – è quella «di una letteratura ancora inesistente, ancora da farsi, da scoprire in opere già esistenti o da inventare attraverso l'uso di nuove procedure linguistiche, una letteratura mossa dall'idea che la creatività, la fantasia trovano uno stimolo nel rispetto di regole, di vincoli, di costrizioni (*contraintes*) esplicite, come ad esempio quella di scrivere un testo senza mai usare una determinata lettera (lipogramma)» (P. Albani, *Letteratura potenziale*, cit.).

⁶⁹ J. Zorn intervistato in C. Gagne, «John Zorn», cit., p. 530.

⁷⁰ T. Service, *Playing a new game of analysis: John Zorn's Carny. Autonomy and postmodernism*, «British Postgraduate Musicology», v, giugno 2002, <http://www.bpmonline.org.uk/bpm5-playing.html>, ultimo accesso 22 luglio 2013.

Zorn decostruzionista

Le musiche di Zorn hanno sempre dei *pre-testi*, partono sempre da testi pre-esistenti, si pongono in esplicita dialettica con quanto li ha preceduti. Come il filosofo decostruzionista, Zorn «gioca con la propria tradizione, ne segue l'infinito arbitrio concettuale (la deriva del significante)». ⁷¹ Smonta i testi, li contraddice per riaffermarne la vitalità, li glossa, ne fa una parodia che è la messa in crisi della loro presunta intoccabilità. È in tale senso che va letta, per es., un'operazione come quella portata avanti nel già citato *Spy vs Spy*: un tentativo laboratoriale, *artificiale*, di rivitalizzazione di una musica che era nata come movimento di rottura (come il *punk*, suggerisce Zorn), come avanguardia, ma che è stata presto assorbita dall'*establishment*; una polemica contro la cristallizzazione e la musealizzazione del (*free*) jazz. ⁷²

Zorn opera «non costruendo nuove teorie, incentrate sulla violenza del logos che pretende di essere cogente e definitivo, ma adottando una diversa strategia di lettura dei testi, [...] rovesciandone le gerarchie di significato, giocando sulle opposizioni, sui rimandi, sulle somiglianze casuali, su ciò che sta ai margini nel testo, in modo da sottrarsi al desiderio della definitezza». ⁷³ Per dirla con Jorge Luis Borges, il suo è l'«irresponsabile giuoco di un timido che non si decise a scrivere racconti e che si distrasse nel falsificare e nel commentare (senza giustificazione estetica, talora) storie altrui». ⁷⁴

Quella di Zorn è una simbiosi, una parodia parassitaria ma rispettossissima, che si distingue dalla semplice imitazione; ⁷⁵ Zorn imita sì, ma rilegge, si appropria

⁷¹ A. Magnanimo, *Jacques Derrida*, in D. Fusaro (a cura di), «Filosofico.net», <http://www.filosofico.net/derrida106.htm>, ultimo accesso 22 luglio 2013. Zorn gioca con le proprie tradizioni: classica-contemporanea, jazz, improvvisazione radicale, colonne sonore, rock.

⁷² Si veda anche, a tale proposito, l'eterno scontro, fatto di dichiarazioni al vetriolo e passaggi più concilianti, tra Zorn e il «jazz snob» Wynton Marsalis. La contrapposizione delle due figure, ampiamente «cavalcata» dalla stampa di settore (cfr., per es., la copertina e i relativi articoli di «JazzTimes», 20, marzo 2000; disponibili all'indirizzo <http://jazztimes.com/issues/200003>, ultimo accesso 22 luglio 2013), ricorda quella – adorniana – tra Schönberg e Stravinskij e quella – inscenata su tabloid e magazine inglesi – tra Beatles e Rolling Stones prima e Oasis e Blur poi. Marsalis incarna l'anima più tradizionalista e ortodossa del jazz contemporaneo, fortemente legata a tutto quanto sia accaduto prima della rivoluzione *free*; Zorn, per contro, legatissimo alla tradizione *free*, ne rappresenta l'anima più sfacciata ed eterodossa, aperta alla contaminazione con mondi musicali «altri».

⁷³ A. Magnanimo, *Jacques Derrida*, cit.

⁷⁴ Cit. in F. Tentori Montalto, «Nota», in J.L. Borges, *L'aleph*, Feltrinelli, Milano 1959, p. 175.

⁷⁵ Per descrivere simili pratiche in ambito letterario, autori come Homi K. Bhabha, Derek Walcott, Luce Irigaray e Judith Butler, sulla scorta di Jacques Lacan, hanno impiegato il termine *mimicry* («mimetismo»), ripreso dalla biologia evolutiva; cfr. S. Morton, «Mimicry», in R. Michael (a cura di), *The encyclopedia of literary and cultural*

del testo, sviscerandolo, ne esplicita i non-detti (quello che ne è rimasto fuori, le deviazioni, le potenzialità inesprese, le autocensure), vi aggiunge nuovo senso, sovrapponendovi la propria visione: «ogni frammento – citazione, riferimento a un genere, estratto – influenza il modo in cui ascoltiamo ciò che segue e ciò che è venuto prima. Scopriamo così connessioni prima inimmaginabili tra Mozart e il *bebop*. Stockhausen nega Fats Waller». ⁷⁶ La sua è sempre una lettura militante, fortemente trasfigurativa (la sua intertestualità è sempre metatestualità), che assottiglia indefinitamente il confine tra semplice riproposizione e vera e propria ri-creazione, abbattendo la dicotomia di cartapesta interpretazione/composizione: «sostituendo la *composizione* alla creazione». ⁷⁷

Il modello principale di questa estetica dell'aggregazione e dell'organizzazione – propriamente, del *montaggio* ⁷⁸ – di materiali pre-esistenti, che certamente ha un precedente storico in quella del «suono organizzato» propugnata da Edgard Varèse ⁷⁹, ma in cui la soggettività – intesa primariamente come *entità individuale* – del compositore, se non scompare, di certo si trova come annessa, ⁸⁰ è per Zorn

theory, Blackwell Publishing Online 2011, http://www.blackwellreference.com/public/tocnode?id=g9781405183123_chunk_g9781405183123336_ss1-6, ultimo accesso 22 luglio 2013.

⁷⁶ S. Drury, *A view from the piano bench or playing John Zorn's Carny for fun and profit*, cit., p. 198; trad. mia.

⁷⁷ Roland Barthes cit. in W. Rovere, «The Ear of the Beholder», cit., p. 49; corsivo nel testo.

⁷⁸ Concetto e pratica assai cari allo stesso Jacques Derrida, che in esso riscontrava forti analogie con il discorso filosofico della decostruzione: «C'è un legame essenziale tra la scrittura di tipo decostruttivo che mi interessa e il cinema. Nella scrittura [...] si impiegano *tutte le possibili risorse del montaggio*, vale a dire gioco dei ritmi, innesti citazionali, inserimenti, cambiamenti di tono e di lingue, incroci tra le varie discipline e le regole dell'arte, delle arti. Il cinema in questo campo non ha rivali, *eccetto forse la musica*» (J. Derrida, *Le cinéma et ses fantômes*, intervista a cura di A. de Baecque e T. Jousse, «Cahiers du cinéma», 556, aprile 2001, pp. 81-82; trad. *Il cinema e i suoi fantasmi*, in «aut aut», 309, 2002, p. 62; corsivi miei).

⁷⁹ «Nei lontani anni venti, ho deciso di chiamare la mia musica “suono organizzato” e me stesso, non un musicista, ma “un lavoratore in ritmi, frequenze e intensità”. Difatti, per le orecchie più cocciutamente limitate, ogni cosa che si presentasse come *nuova* in musica è sempre stata chiamata *rumore*. Ma dopotutto, che cosa è la musica se non *rumori organizzati*? È un compositore, come tutti gli artisti, non è che un organizzatore di elementi disparati» (E. Varèse, *The liberation of sound*, «Perspectives of new music», v, 1, autunno-inverno 1966, p. 18; il testo è un adattamento, curato da Chou Wen-chung, da una *lecture* tenuta presso l'Università di Yale nel 1962; trad. e corsivi miei).

⁸⁰ A proposito della rilettura zorniana di Morricone (*The big gundown*), Marcel Cobussen, musicista e filosofo olandese che ha proposto una lettura decostruzionista dell'opera di Zorn, parla di «morte del compositore» (riecheggiando – senza però un richiamo esplicito – il concetto di «morte dell'autore»; cfr. R. Barthes, *La mort de l'auteur*, «Mantéa», v, 1968, pp. 12-17); cfr. M. Cobussen, *Deconstruction in music*, Ph.D. dissertation, Department of Art and Culture Studies, Erasmus University, Rotterdam 2002, Supervisors: prof. T. Bevers and prof. R. de Groot, Main tutors: prof. G. Finn and prof. S. McClary, <http://>

Jean-Luc Godard, il più radicale dei registi della *Nouvelle Vague*, generalmente indicato come esempio principe di postmodernismo cinematografico, il quale «ha proposto un'idea di autore come “centro di aggregazione di citazioni”, in cui “le immagini, i discorsi, le idee, le parole, i suoni” nei suoi film “suggeriscono l'idea di essere stati prelevati *altrove*».⁸¹

Enciclopedia zorniana

Questo «altrove» sono le enciclopedie della musica di Zorn (nel senso echiano del termine),⁸² tradotte poi nell'enciclopedia della musica zorniana (nel senso comune di compendio, catalogo),⁸³ ovvero nella sua produzione discografica, la quale dà subito, anche a uno sguardo superficiale, l'idea dell'inventariazione, e della – ricercata – saturazione delle possibilità del medium musica. Quella di Zorn è una delle sintesi possibili delle musiche che lo hanno preceduto, collocabile in una teoria che comprende figure assai diverse come John Cage, Luciano Berio, Heiner Goebbels, Miles Davis, Frank Zappa, Brian Eno, Madlib,⁸⁴ che hanno fatto della polidirezionalità e del mistilinguismo – fuori dalla semplice retorica della contaminazione, e in una continua tensione tra analisi dei materiali e loro sintesi – il proprio percorso e la propria *lingua*

www.cobussen.com/navbar/index.html, ultimo accesso ottobre 2011, ora disponibile all'indirizzo <http://www.deconstruction-in-music.com/navbar/index.html>, ultimo accesso 22 luglio 2013.

⁸¹ W. Rovere, «The Ear of the Beholder», cit., p. 56; i virgolettati sono citazioni da un testo di Giovanna Grignaffini. Per il parallelo Zorn-Godard, cfr. anche S. Arcagni, *Extreme music, extreme cinema: John Zorn / il punk*, «Close-up. Storie della visione», 18, 2006, pp. 104-115.

⁸² Cfr. U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984, pp. 107-109. Per Eco l'enciclopedia indica l'insieme di tutti gli interpretanti (ossia le rappresentazioni mentali che si attivano quando cerchiamo di cogliere il contenuto di un segno, nella terminologia di Charles S. Peirce) di tutti i possibili segni; essa individua quindi l'insieme condiviso delle conoscenze di una data cultura. Le «enciclopedie della musica di Zorn» sono allora la totalità delle idee possibili di musica che rientrano nel suo orizzonte culturale.

⁸³ Sulla «pulsione enciclopedica» nella musica contemporanea, cfr., per es., M. Piras, «Medio Evo yankee: Frank Zappa contro Enrico VIII», comunicazione tenuta all'interno della giornata di studi *Jazz from hell: Attraversando i mondi della musica con Frank Zappa*, organizzata dal Piacenza Jazz Club con la collaborazione della sidma/Società Italiana di Musicologia Afroamericana, Piacenza, 21 aprile 2013. Piras approfondisce particolarmente i casi di Frank Zappa, Ornette Coleman e Louis Moreau Gottschalk.

⁸⁴ Sull'enciclopedia del produttore *hip hop* Otis Jackson Jr. (alias Madlib), cfr. G. Caliri, G. Marino, *Madlib: The clever nerd*, «Sentireascoltare.com», aprile 2009, <http://www.sentireascoltare.com/articolo/684/madlib-the-clever-nerd.html>, ultimo accesso 22 luglio 2013.

franca,⁸⁵ musicisti pre-testo, parlando dei quali si finisce per parlare del mondo.

La sintesi di Zorn è una sintesi paradossale e per certi versi sconcertante, che espone le diversità, le contraddizioni, le opposizioni musicali – e culturali – senza cercarne la conciliazione o il riassorbimento. Il suo sperimentalismo è sperimentazione *con le forme musicali del passato*, vivisezionate (Naked City), rilette (i tributari, i dischi di *music romance*), fuse assieme (Masada, Painkiller); la sua idea di avanguardia, una avanguardia ancora possibile, vitale, è soprattutto esplorazione di *forme musicali all'estremo ed estreme* (dal silenzio al rumore, dall'ambient all'*hardcore*, passando per il serialismo), lo abbiamo visto, in una estasi dei contrasti.

L'opera di Zorn si pone come un compendio, un grande catalogo, certo parziale e fizioso, delle musiche del Novecento, e costituisce una continua sfida all'ascoltatore, alle sue capacità di decodifica, alla sua memoria: è una riflessione metalinguistica sulla natura, i confini e le possibilità della stessa materia musicale, delle diverse tradizioni musicali (siano esse tecniche compositive, generi, stili, singoli autori). Una musica intimamente autoriflessiva, una metamusica, una musica che innanzitutto *parla di se stessa*, del proprio essere, del proprio essere fruita e del proprio essere interpretata; capace di offrire, al di là della soddisfazione dell'ascolto⁸⁶ (spesso subordinata al dato progettuale o, più di recente, alla standardizzazione e alla normalizzazione delle procedure impiegate), una serie infinita di stimoli.

Conclusione: dall'intertestualità all'intersoggettività

Nutrendosi sistematicamente di testi pre-esistenti, ed esponendo sempre le proprie fonti, l'opera di Zorn sembra rivoltare dall'interno l'ideologia del «nuovo» e dell'«originale», sembra volere rompere e magnificare, a uno stesso

⁸⁵ Sul mistilinguismo della musica contemporanea, cfr. particolarmente: G. Montecchi, «Contaminazione o nuova acculturazione? Lingue e tecnologie musicali nell'epoca del post», in C. De Incontrera (a cura di), *Contaminazioni. La musica e le sue metamorfosi*, Stella Arti Grafiche, Trieste 1997, pp. 31-95; G. Montecchi, «L'invenzione di un linguaggio. I primi album di Frank Zappa (1966-67)», in G. Salvatore (a cura di), *Frank Zappa domani*, cit., pp. 23-40; e G. Montecchi, «Musiche di fine millennio», in L. Marconi, L. Spaziantè (a cura di), *Il Novecento: il secolo breve. Musica*, volume n. 21 della collana *L'età moderna e contemporanea*, curata da U. Eco, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2012, pp. 221-229.

⁸⁶ E dei conseguenti giudizi di merito, per i quali si rinvia, per es., alle recensioni in AA. VV., *Scheda artista: John Zorn*, «Sentireascoltare.com», <http://www.sentireascoltare.com/artist/295/john-zorn.html>, pagina creata nel 2005, ultimo accesso 22 luglio 2013.

tempo, «l'angoscia dell'influenza»,⁸⁷ traducendola in una «estasi dell'influenza».⁸⁸ Come il «poeta tardo», Zorn è soggetto a un doppio legame con la tradizione, «la quale gli chiede di essere originale, cioè *negarla*, per diventarne parte, cioè *affermarla*».⁸⁹ Al termine di questa dialettica, di questo doppio movimento, sta l'opera «nuova», all'interno della quale, dopo essere stato denegato (nel caso di Zorn: *metamorfosato*), il precursore-ispiratore (nel caso di Zorn: nei paratesti e nei giochi inferenziali a cui è sottoposto l'ascoltatore) fa «la [sua] ricomparsa finale [...]». Ma, grazie al tenace lavoro di revisione compiuto nel frattempo, [...] «con i colori» dell'efebo, perdendo quindi la priorità che il tempo gli aveva assegnato».⁹⁰ Nel mosaico delle musiche zorniane ogni tessera occupa lo stesso spazio e giace sullo stesso piano cronologico e assiologico,⁹¹ e tutte contribuiscono al disegno complessivo del suo canone personale. «La “novità” e l’“originalità” della musica di Zorn [...] consistono esattamente nel suo consapevole rifiuto di accettare il nuovo e l'originale come categorie valide dell'espressione artistica».⁹² L'opera di Zorn sembra come volerci ricordare che

se nessun testo è da considerare come indipendentemente generato, ma sempre come una trasformazione, una rielaborazione, una conversione e riappropriazione di altri testi, questo avviene perché i soggetti culturali che conducono tale incessante lavoro sui testi lo fanno per dare espressione, e forza e autorevolezza, a una loro

⁸⁷ Cfr. per questo concetto H. Bloom, *The anxiety of influence. A theory of poetry*, Oxford University Press, Oxford 1973.

⁸⁸ Per l'espressione, cfr. J. Lethem, *The ecstasy of influence*, cit. Che l'angoscia dell'influenza possa essere il viatico (anzi, *debba esserlo*, nel caso dei capolavori letterari) di una *estasi* (letteralmente, «uscire fuori da sé») è suggerito dallo stesso Bloom; il quale, descrivendo il sofferto processo di creazione dell'opera a partire dall'ispirazione derivata da un'opera precedente (attraverso le sei strategie-fasi di «misreading» con le quali il poeta difende se stesso dall'ingombrante precursore, denominate *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *daemonization*, *askesis*, *apophrades*), parla di «svuotamento» e «sublimazione». Più precisamente, Bloom parla di «repression» e «counter-sublime»: l'estasi dell'«efebo» – così il «poeta arrivato dopo» nella terminologia di Bloom – si dà allora essenzialmente come *contro-estasi* di quella del poeta precursore.

⁸⁹ M. Malaspina, *Harold Bloom e Stephen Greenblatt: un confronto tra due voci della perplessità poststrutturalista*, tesi di laurea in lingue e letterature straniere moderne, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1994-1995, relatore prof. G. Franci, disponibile all'indirizzo <http://www.iasfbo.inaf.it/~malaspina/Thesis/bloomgreenblatt.pdf>, ultimo accesso 22 luglio 2013, p. 48; corsivi miei.

⁹⁰ M. Malaspina, *Harold Bloom e Stephen Greenblatt*, cit., p. 42.

⁹¹ Questo sincretismo, questo «appiattimento» storico e valoriale, è il bersaglio principale dei detrattori zorniani; per una rassegna, cfr. G. Marino, «Nota: (s)fortuna critica di Zorn», in «*zornology.com: mapping john zorn on the web*», cit., p. 45.

⁹² K. McNeilly, *Ugly beauty: John Zorn and the politics of postmodern music*, «Postmodern Culture», v. 3, 1995, http://muse.jhu.edu/journals/postmodern_culture/v005/5.2mcneilly.html, ultimo accesso 22 luglio 2013.

identità che si costruisce sempre in rapporto all'identità degli altri, alla produzione testuale degli altri, in una pratica senza fine di *remake*, di contesa e di patteggiamento, in cui l'innovazione per ciascun soggetto in gioco corrisponde a una qualche appropriazione dei linguaggi e delle componenti testuali di un altro: sicché non c'è effettivamente differenza tra l'intreccio intertestuale e la dimensione intersoggettiva.⁹³

Il testo come unità dai confini netti sembra dissolversi, la dimensione stessa della testualità sembra rarefarsi, a favore di una *relazionalità* diffusa e pervasiva,⁹⁴ i cui *soggetti* – simulacri testuali, simulacri di soggetti nel testo e di testi in altri testi – appaiono come monadi aggregatrici di frammenti il cui significato non si dà se non nel loro complesso. Pare questo il senso dell'opera e del nomadismo artistico di Zorn,⁹⁵ un senso paradossale: che dissemina tracce e indizi precisi di decodifica, ma ne dissemina troppi ed eteroclitici, restituendo l'immagine di un'identità prismatica,⁹⁶ sfaccettata e irriducibile; un monumento alla musica come *alterità* e *possibilità*.

⁹³ Claude Levi-Strauss parafrasato e chiosato in G. Ferraro, «Cinque tipi di soggettività in semiotica», in M. Leone, I. Pezzini (a cura di), *Semiotica delle soggettività. Atti del XI Congresso della Associazione Italiana di Studi Semiotici (Torino, 28-30 settembre 2012). Relazioni*, pubblicazione prevista per ottobre 2013. Il titolo di quest'ultimo paragrafo ribalta la celebre frase con Julia Kristeva conia il termine intertestualità: «[...] ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo. Al posto della nozione di intersoggettività si pone quella di intertestualità, e il linguaggio poetico si legge per lo meno come “doppio”» (J. Kristeva, «La parola, il dialogo e il romanzo», cit., p. 121).

⁹⁴ «Influenza, come io la concepisco, significa che *non* ci sono testi, ma solo relazioni *tra* testi» (H. Bloom, *A Map of misreading*, Oxford University Press, New York, 1975, p. 3; trad. *Un mappa della dislettura*, Spirali, Milano 1988, p. 11; corsivi nel testo).

⁹⁵ Quello del nomadismo è, con ottime ragioni, un vero *topos* dell'esegesi zorniana; cfr. particolarmente l'intervista di C. Chiti a Zorn (pp. 12-24) e il contributo di C. Canal («Shpil, Klezmer, Shpil», pp. 42-46) in C. Chiti, W. Rovere (a cura di), *John Zorn*, cit., e G. Morelenbaum Gualberto, *John Zorn*, cit.

⁹⁶ Come da sottotitolo di G. Marino, «*zornology.com: mapping john zorn on the web*», cit.