

## Il combattimento tra Febo e Pan \*

Categorie di *cultura alta* e *cultura bassa* in ambito musicale

*...Il flauto di Pan porta diletto alla foresta e alle ninfe;  
egli rappresenta una musica del piacere, facile da comprendere subito e da tutti...  
Ma l'arte di Febo unisce la bellezza della melodia alla nobiltà e profondità d'animo;  
è degna di "soddisfare gli dèi".  
Ambedue le categorie d'arte sono giustificate;  
tuttavia saranno sempre opposte l'una all'altra.  
Ovunque l'arte è veramente apprezzata,  
la seconda sarà riconosciuta come la più importante.*

Johann Sebastian Bach, introduzione a "Der Streit zwischen Phoebus und Pan"  
("Il combattimento tra Febo e Pan")

### Musica colta o strappata dalle radici? \*\*

È un fatto fondamentale e risaputo che nella società contemporanea lo spazio disponibile per l'ascolto è riempito da generi musicali che saturano il bisogno di musica degli individui, generi che catturano più facilmente l'attenzione e più facilmente diventano familiari.

Foucault (1983) sosteneva che musiche come il rock sono induttrici di cultura, per cui chi si interessa ed ama la musica rock, in genere adotta anche un determinato stile di vita, condivide un certo modo di reagire alla società, ha un rapporto che il filosofo francese definisce *drammatico* con questa musica, laddove una relazione di tal genere non sussiste fra la musica colta, il costume e la stessa cultura contemporanea. Il rapporto "drammatico" è semmai univoco, da parte del compositore, non dei suoi fruitori. Si aggiunga a ciò che la fortuna di un brano di musica contemporanea coincide spesso con la sua prima (ed ultima) esecuzione: esso non avrà più la possibilità di essere riascoltato!

Un individuo di media cultura conosce Guttuso, Dalì o Picasso, ha anche visto i loro quadri e sa anche esprimere un giudizio estetico su di essi, ma per la stessa persona Manzoni (Giacomo) è solo l'autore dei *Promessi Sposi*, Berio (Luciano) è una marca di olio da cucina e Stockhausen è un nome che gli ricorda i Discount dell'abbigliamento.

Non c'è rapporto "drammatico" con la musica contemporanea (e per altri versi con la musica dei secoli precedenti) nella nostra società, diceva, dunque, Foucault. Del resto la formazione culturale di interesse

\* 1997, inedito

\*\* Paragrafo tratto dal saggio omonimo pubblicato sulla rivista "Civiltà Musicale", n. 5, gennaio 1989.

generazioni di intellettuali (il riferimento è principalmente alla realtà italiana) non è passata per e dalla musica, restando questa una pura degustazione, marginale al dibattito delle idee, per cui la cultura musicale stessa è rimasta lontana da quella dimensione di "pensiero fondante" qual è, ancor oggi, nei paesi di lingua tedesca, nei quali occupa una posizione preminente. La conseguenza è che la musica contemporanea, tutt'ora (non siamo più negli anni "oscuri" del radicalismo) non entra quasi mai negli scritti e nei discorsi di sociologi, scienziati, romanzieri, saggisti, psicoanalisti, gente di teatro, artisti visivi... docenti di Estetica e cattedratici di varia natura. Persino le famigerate commistioni *multimediali* - dal teatro e cinema sperimentali alla *Modern Dance*, alla *Video-Art* o alla *Performance* - sono un'altra realtà, coincidono con il rock, il minimalismo, il jazz, la musica etnica, qualche volta la musica elettronica (di consumo). I coreografi, come i registi cinematografici, preferiscono rivolgersi a musicisti minori o mestieranti e, di fronte ad un brano di Brian Ferneyhough, poniamo, restano in imbarazzo come Diaghilev davanti alla partitura de *La Valse* di Ravel.<sup>1</sup>

Le occasioni promosse per far fronte a questo stato di cose hanno guardato, in genere, al sistema della produzione e distribuzione, trattando come *prodotto* qualcosa che col prodotto ha ben poco in comune.

Se *le forme dell'informazione musicale hanno in ogni epoca determinato le forme musicali*, come sostiene Luigi Pestalozza (1984), non essendoci stata nella musica contemporanea un'identificazione con i media, questi hanno assolto il mero ruolo di mezzi di riproduzione.

V'è da osservare che il medium comunicazionale è, ormai e purtroppo, non tanto il regno dell'informazione, quanto il divano su cui sono esposti in bella mostra null'altro che *prodotti*, chiari, identificabili, univoci e soprattutto destinati ad un consumatore in cui si è fatto insorgere preventivamente un bisogno per quegli stessi prodotti.

Il discorso è diverso per la radio, che possiede, per sua stessa costituzione, un potere di astrazione maggiore degli altri media. Con l'invenzione della televisione, per la radio è avvenuta la stessa cosa che era avvenuta per il cinema muto quando era stato inventato il sonoro: con l'aprirsi all'immagine l'uno e alla parola l'altro, si è fortemente limitata la potenzialità astratta di tali mezzi. *L'alta definizione* (per citare un termine che simboleggia una recente conquista della tecnologia video), in quanto *definisce*, rende sempre di più prosaico ciò che veicola e ne svilisce la dimensione poetico-simbolica e le potenzialità evocative.

Pestalozza sostiene che la società industriale ha ostacolato l'appropriazione, da parte del compositore, di questi mezzi tecnici a fini espressivi. I casi di connubio con i nuovi ritrovati tecnici, a parte rare eccezioni, non hanno mai originato risultati interessanti, soprattutto col mezzo televisivo. Del resto cinema, radio e televisione hanno subitaneamente aderito, proprio perché immessi nella rete mercantile,

alle regole del mercato stesso; perfino la “libera” rete telematica di Internet è caduta penosamente nella propria “rete”, trasformandosi in un grande supermarket.

Ci sarebbe da puntualizzare che la diffusione mediatica della musica dell’ultimo mezzo secolo ha ridimensionato fortemente il concetto di “ascoltatore medio” di musica ridefinendone il carattere: l’ascoltatore medio dei tempi di Beethoven apparteneva a un’élite che costituiva una percentuale molto bassa della popolazione, mentre lo stesso modello di fruitore di oggi, sia che ascolti Beethoven, Stockhausen, Ellington o Sting, appartiene praticamente alla totalità della popolazione. La rilevanza sociologica di questo dato è tale che l’ascoltatore medio (come la maggior parte degli addetti ai lavori) non ama la musica dei compositori d’oggi e sente la difficoltà di riuscire a catturare un proprio mondo in ciò che fruisce, non possedendo la capacità di “modulare l’ascolto” (l’espressione è di Boulez) ai vari generi musicali.

Lo studio di queste rivoluzioni e oscillazioni del gusto potrebbe essere ausilio di discipline quali la psicologia della percezione o l’estetica, solo che la prima, essendo una scienza giovane, non ha ancora dati sperimentali che vadano oltre la musica tonale, la seconda ha quasi sempre evitato il problema di rapportarsi con l’espressione musicale: nell’estetica crociana, come si sa, l’unica forma artistica di cui non si faceva cenno era la musica, ed ancora oggi la musica non è affrontata nei programmi delle cattedre di Estetica delle Università italiane.

Questi sintomi sono anche provocati da cause che stanno più a monte e su cui vale la pena riflettere: il rapporto fra tradizione, cultura ed espressione artistica pensiamo possa creare una delle basi da cui partire per capire le diverse strade seguite dai compositori e dai fruitori.

Con la fine delle grandi forme romantiche, come si sa, non si può più parlare di “tema da sviluppare”, di tema che contiene in potenza l’evoluzione dell’opera. Ecco che il “pretesto”, sia anche un tema appartenente alle tradizioni popolari, si può usare solo come puro “materiale”, come “cellula germinale” che, tutta o in parte, dà origine a nuove figurazioni che non sono sviluppi bensì mutazioni di essa.

La “serie dodecafonica” è un classico esempio (se non il primo) di materiale generatore. Un antesignano in questo senso può considerarsi Bach, che si serviva del patrimonio tradizionale dei Corali come pretesto per la sua enorme produzione, delegando alle melodie di questi semplici canti il puro ruolo di “materiale” in senso moderno (anche se era materiale sedimentato nel patrimonio culturale tedesco, quindi riconoscibile). Schönberg chiama *Modell* quel materiale che non è definito in sé ma solo *nello sguardo rivolto alla possibilità del tutto* (Adorno, 1959); l’opera è in sostanza comparata all’organismo vivente in natura. *Tagliamoci in una parte qualsiasi del corpo, e ne uscirà sempre la stessa cosa: il sangue,*

scriveva Schönberg in *Der Blaue Reiter*, intendendo che in ogni battuta singola dell'opera si può intravedere l'intera composizione, come se si trattasse di un codice genetico.

Il compositore del secondo dopoguerra, conscio ormai di questi processi, si è guardato bene dal fondare altre "accademie" o scuole, e si è creato una propria grammatica e una propria sintassi. Lo stesso Schönberg, spacciato come formulatore di un nuovo ordine linguistico che si sostituisce al sistema tonale, non voleva certamente ridettare nuovi principi che abolissero i precedenti, come ad esempio aveva fatto, due secoli prima, Rameau per giustificare il "diritto naturale" dell'Armonia di esprimersi come unica forma perfetta. Schönberg non scriverà mai un trattato sistematico sui principi della composizione con i dodici suoni, come del resto neanche Debussy, razionalmente meno radicale, l'aveva fatto rispetto alla scala per toni interi che costituiva un'altra via per uscire dai rapporti tensivi della tonalità. Nonostante ciò, da Schönberg si genererà una "scuola", l'ultima della storia musicale. I compositori della cosiddetta *Scuola di Vienna* saranno i primi a porsi coscientemente i problemi della fruizione della nuova musica, e la fondazione del *Verein* si può considerare il primo tentativo per far fronte a questi problemi (lo stesso Alban Berg aveva scritto un saggio sulle difficoltà di comprensione della musica di Schönberg).

La musica contemporanea (o almeno la Nuova Musica), da quel momento e fino ai primi anni Ottanta, è stata una delle poche forme espressive della cultura occidentale che si è liberata di qualsiasi apporto della tradizione, se non altro dal punto di vista cosciente (ma a volte il "passato" emergeva, prepotente quanto non desiderato, anche fra le pieghe dei progetti strutturalisti).

Non si comprendono, ovviamente, in questo discorso quei compositori che sono rimasti nella tradizione, senza porsi i problemi del "nuovo". Principalmente perché le difficoltà di fruizione non si manifestano verso tali compositori, bensì verso quelli che hanno assunto un atteggiamento ben più radicale verso il passato. Il primo musicista realmente affrancatosi da questa logica *tradizionale* si può considerare Anton Webern. Schönberg era ancora troppo legato ad un periodare ed a ritmi *logicamente* tonali, e la ricerca, per tutta una vita, di una forma (senza entrare nel merito di quella sorta di "neoclassicismo" a cui approda) lo sottolinea. Con Webern vengono meno anche quegli elementi coesivi che supplivano alla mancanza dell'unità melodica di cui si diceva prima, e la capacità percettiva non è più in grado di cogliere alcuna correlazione fra *antecedenti* e *conseguenti* nel fatto musicale, anche se il legame microstrutturale è ancora più saldo rispetto alla musica tonale. Il cosiddetto *divenire* dei suoni al di fuori di ogni materiale tematico e, dopo gli anni Cinquanta, delle formule e delle serializzazioni, crea quelli che Grisey

(1984) definisce “campi di forze” in cui “il concetto di sviluppo lascia il posto a quello di processo”.

Dal secondo dopoguerra la crisi dei musicisti diventa talmente cosciente da trasformarsi in energia positiva che indica vie nuove. Sono gli anni di Darmstadt, della “lettura europea” di John Cage che, con la sua “filosofia” di rottura con quella genericamente definita tradizione, spalanca (anzi, abbatte) tante porte nella mente di tutti i compositori, che formalizzeranno (Boulez in testa) quel “pensiero negativo” che pregherà tutti gli anni Sessanta. Lo stesso “minimalismo”, per certi aspetti uno dei figli della radicalizzazione del pensiero negativo, sostituisce al “silenzio” l’ossessione della ripetizione, che diviene l’unica struttura portante (con altri intenti lo aveva fatto mezzo secolo prima Erik Satie con *Vexation*) e che si autogiustifica con il ricorso all’autocontemplazione zen e al pensiero orientale in genere (ecco che fa di nuovo capolino la “tradizione” depredata dalla cultura e, non a caso, è il paese più giovane, gli Stati Uniti, ad attingere alla tradizione più antica).

Negli anni Sessanta, col senno di poi gli anni più sterili (di necessità) della creazione musicale, la serializzazione integrale, lo strutturalismo portato all’eccesso, l’alea, il gioco... fino al silenzio (non nel senso “cageano” ma in quello compositivo: la crisi di Franco Evangelisti ne era un segno evidente) portano ad una *empasse* superata con la volontà di uscire da quel vicolo cieco e di trovare nuove strade, ma sempre più individuali, con tanti modi di concepire la composizione quanti sono i compositori.

Unica componente accomunante di fondo diventa per tanti il consolidarsi di quella “interfaccia scienza-arte” (Stoianova, 1985) che, partita dalle stimolazioni teoriche (e profetiche) di Edgard Varèse, permetterà di portare una lente di ingrandimento sul “suono complesso”: ecco che la matematica rassicura e giustifica le scelte creative (aveva già assolto questo compito nel Settecento tramite l’armonia) e la composizione veste i panni della ricerca scientifica.

E la tradizione?

Raramente ha trovato il modo di esprimersi (almeno fino agli anni Ottanta), in quanto sembrava illogico che il compositore si servisse ancora di materiale preformato e, oltre tutto, con fisinomia tonale. Se ciò aveva senso per Stravinskij o Bartók, dal dopoguerra non è apparso più coerente. Con Darmstadt viene fuori una nuova logica di servirsi del materiale, che non corrisponde più alla citazione di esso, ma al suo uso come “scheggia” e, da parte di alcuni, come intenzione che rimane nella penna senza manifestarsi. Per questi ultimi la musica vive in quanto “pensiero sonoro”<sup>2</sup> che non ha certo legami con la tradizione, ma che si origina da una cultura scritta incapace di produrre puro pensiero (non scrivibile), la cui “filosofia”, e quindi il proprio significato, riesce ad artico-

larsi solo tramite la parola. Per i “feticisti del materiale”, invece, (come sono stati di frequente definiti), *il materiale è come il maiale, si utilizza fino alle unghie*, come amava dire scherzosamente (ma non troppo, nel suo caso) Franco Donatoni nelle sue lezioni all'Accademia Chigiana.

L'indagine sul “suono complesso” con l'ausilio delle nuove tecnologie (con in testa la Computer Music) è un altro approccio che ha allontanato ancora di più il prodotto musicale dei suoi fruitori, in quanto ne ha sminuito il livello drammaturgico insito nella tessitura polifonica (che è la dimensione più leggibile percettivamente), in favore della “elaborazione delle fluttuazioni più sottili all'interno del suono complesso” (Stoianova, 1985).

Ma il fruitore occidentale “dello sguardo” che possibilità ha di “ascoltare” questo prodotto della sua cultura che è la musica o, meglio, questa musica figlia della *necessità della (sua) storia?* Tutti quei generi musicali con una valenza segnico-iconica molto marcata (con in testa il melodramma e la musica con alto potere descrittivo) permettevano di “leggere” (o ne davano l'impressione) nell'ineffabile sonoro. La carica unicamente “sonora” (deprivata anche della dimensione simbolica) della musica moderna, come è accaduto da sempre con il “livello profondo” di quella di Bach o di Beethoven, scava la distanza, forse ormai incolmabile, con i suoi ascoltatori.

La cultura bio-fisiologica dell'uomo contemporaneo e la sua propensione percettiva sono legati, forse ancor più che nel passato, al mondo delle simmetrie tonali nelle loro componenti melodiche, armoniche, ritmiche, ed il suo orecchio percepisce più “architetticamente” che “logicamente”. Inoltre la componente emozionale, legata (almeno fino ad ora) a questo tipo di associazioni percettive, rimane bloccata (sono ancora pochi gli studi in proposito ma è un fatto facilmente constatabile), non permettendo il “piacere” dell'ascolto. Nella musica contemporanea hanno preso il sopravvento le componenti “qualitative” su quelle “quantitative”, e ciò che è qualitativo, oltre a non essere misurabile, non è comunicabile o divulgabile. Posso analizzare il *Trio op. 20* di Webern (autore insostituibile come pietra di paragone) per il mio interlocutore, il quale potrà capirne la struttura e la logica ed essere portato ad apprezzarlo intellettualmente, ma come faccio a comunicargli il puro “piacere” che provo all'ascolto se il mio interlocutore tale piacere non lo prova?

Si aggiunga che nella musica contemporanea è molto più ampia che nel passato la distanza fra il “discreto” della partitura scritta ed il “continuo” del momento auditivo.

Molti compositori ammettono onestamente che le strutture ed i meccanismi preordinati nel momento progettuale-realizzativo della partitura si perdono, non sono distinguibili percettivamente nel momento dell'ascolto: ciò avviene, oltre che per i limiti esecutivi, anche perché organizzati in

maniera “logica” e non “architettonica”<sup>3</sup>.

L’affermazione perentoria meriterebbe una vasta argomentazione, ma in questa sede ci limiteremo a svilupparne qualche aspetto. Per l’esattezza si è abituati a definire la forma come “architettonica” ed il contenuto come “poetico”, ma tale atteggiamento ha portato i teorici della musica a creare delle “forme” (simmetriche o meno non importa) astratte, che raramente, e forse nei casi meno interessanti, hanno corrisposto alla realtà mutevole della struttura musicale. Quella che qui si nega è una forma architettonica visibile a posteriori<sup>4</sup>, se ne potrebbe sempre trovare una, ma varrebbe solo per quella composizione, senza un modello di riferimento. Quando nell’Ottocento si intese dare un modello ai compositori, si formalizzarono alcuni aspetti strutturali del sonatismo beethoveniano (quelli più facilmente imitabili) e si definì quella forma-sonata, nata in campo teorico (principalmente ad opera di Carl Czerny, 1848), scarsamente seguita in campo musicale e messa in crisi sistematicamente, come portata storica, sempre in campo teorico (Charles Rosen, 1980)<sup>5</sup>.

Diversa è invece la propensione a costruire architettonicamente, che è un atteggiamento compositivo di alcuni musicisti: non faremo esempi e nomi in questa sede, ma un’indagine percettiva in questo senso suffragherebbe la tesi che tali musiche risultano probabilmente più intelligibili.

È evidente che il sistema attrattivo della tonalità, il metro ed i ritmi regolari, le relazioni fra un “piano”, un “mezzoforte” ed un “fortissimo” e le interconnessioni fra tutti questi elementi sono stati fondati architettonicamente, almeno fino a Schönberg. L’origine conscia di una volontà di cambiamento (anche se si potrebbe risalire all’ultima produzione di Beethoven) si può identificare con il “periodo poetico-musicale” di Wagner, dal *Ring* in poi, il primo esempio di costruzione “logica” applicata alla forma, come sostiene anche Dahlhaus (1983), anche se Wagner sostituisce la mancanza della quadratura del periodo con il riferimento percettivo dei *Leitmotive*. Opere come *Pelléas et Mélisande* di Debussy, ad esempio, in cui il processo di dissoluzione della quadratura del periodo musicale è ampiamente applicato, hanno avuto scarsa fortuna nel gradimento dei contemporanei.

Oggi la composizione (non certo tutti i singoli compositori) ha ormai esteso a tutti i parametri musicali questa dimensione “logica”, non concedendo in cambio punti di riferimento percettivi a chi ascolta (sempre più distrattamente, per altro) la musica. Paradossalmente (ma forse non troppo) *la cultura della trasformazione* quando non “si consuma” perde ogni punto di contatto con il contesto che l’ha originata e viene relegata in un limbo che non è tradizione e non è cultura. Si potrebbe ipotizzare che questo “terzo mondo” è (forse da sempre) quello dell’espressione artistica,

nella sua dimensione di “qualità” e non nella sua componente consumabile. Ma è magra consolazione per chi soffre della non comprensibilità della propria opera.

### Rock around the Spot

Il rock, si diceva all'inizio, gioca un grandissimo ruolo nella nostra civiltà, in ciò vicino a quell'altra grande forma di spettacolo popolare che è il calcio: quando aggrega e riempie gli stadi, offre un senso allo “stare insieme”, costituendo un servizio sociale di primaria importanza, oltre che comunicando un grande “piacere” e coinvolgimento quasi ipnotico, secondo solo alle droghe che ne accompagnano, a volte, certi rituali d'ascolto.

La musica leggera, in generale, essendo presente costantemente nel nostro vissuto, innesca modelli di ascolto analogici, agisce da immagine associativa per la nostra memoria: ci capita spesso di ricordare, attraverso le canzoni, momenti ed esperienze del nostro passato, proprio perché le canzoni, anche gli *Evergreen*, tendono ad essere “datate”, visto che le reinterpretazioni e le riletture rimangono sempre secondarie rispetto all'interpretazione originale che ha portato quel brano al successo. All'opposto di tutto ciò, a detta di Alessandro Baricco, la musica contemporanea è *una musica che lesina emozioni e piacere con sistematica severità* (Baricco, 1992). Se ne dovrebbe desumere che c'è un comune senso delle emozioni e del piacere: forse è quello dettato dalle categorie dei *media* della modernità? Il piacere, l'emozione come una bibita con un suo sapore preciso che, incontrando i favori della maggioranza, “fa tendenza” e acquista valore di riferimento e liceità!

Ma la funzione fondamentale della musica leggera sembra essere commerciale, quindi ricreativa, solo in subordine estetica. A volte ha una profonda funzione politico-sociale, nel caso del rock di denuncia o della canzone d'autore; ma che progetto politico origina il cantare tutti insieme, ad esempio, *Fight the Power* (come recita ossessivamente il ritornello della canzone di un gruppo dal nome sintomatico di Public Enemy) al di là di una generica denuncia su grandi temi che accomunano la maggioranza della popolazione? Quanto hanno inciso le Rock-Star americane sulla politica statunitense che contestavano?

C'è da aggiungere che le tecniche, i linguaggi ed il tipo di professionalità che richiede la musica leggera (nella sua dimensione creativa, non nella confezione del “prodotto”) sono estremamente più semplificati rispetto a quelli di cui si giova la musica colta, che è un genere, per sua natura storica, in cui la funzione estetica è prevalente; nel caso della musica contemporanea, costituisce praticamente l'unica funzione: anche quando s'incarna nel disco ha fini promozionali (della composizione, non del prodotto) e non commerciali. Una funzione, quella estetica, assoluta-



mente marginale nella struttura consumistica del mercato d'oggi. Un genere, quello della musica colta contemporanea, con un pubblico numericamente infimo, assente dai mezzi di comunicazione e da tutti i tipi di strutture promozionali. A differenza della musica leggera, che vanta grandi fatturati, popolarità facile, statuto di "musicista" spesso attribuito anche a chi non possiede alcuna preparazione professionale.

Nonostante ciò gli esegeti della musica leggera reclamano a gran voce un ruolo (a volte il primato) estetico per tale musica. Oltre al successo facile, alla popolarità, si cerca quindi una patente di primato estetico, tendendo a relegare tutta la musica costretta a definirsi "cosiddetta colta" a musica d'accademia o museale.

Un mondo musicale, quello leggero, costretto a reinventare continuamente connessioni e patenti culturali appartenenti al mondo extramusicale per celare la povertà di valori propri di natura strettamente musicale. La World Music, ad esempio, travestita con i panni nobili del riscatto terzomondista, offre commistioni con qualche elemento etnico per nascondere la crisi di idee del rock, musica per sua natura innocente, spontanea e in origine non pretenziosa.

Oltre ai dilettanti, che assurgono in breve tempo al titolo di *Star* della musica senza avere mai fatto studi musicali (ma il significato del termine *professionismo* nella musica leggera è tutto da rivedere), vi è poi la schiera dei musicisti con formazione di serie "A" che, per non rimanere schiacciati dalle loro stesse incapacità di potersi confrontare con il mondo del professionismo musicale, scelgono, più o meno consciamente, di navigare nella serie "B" della musica leggera, conservando però la pretesa di non essere secondi a nessuno, e rivendicando per quest'ultima il primato di cui sopra.

"Io amo tutta la musica, quando è buona musica" è la tipica frase di chi non conosce il linguaggio musicale, le sue funzioni e destinazioni sociali. Il termine "buona musica" designa spesso quel genere assolutamente privo di qualsivoglia carattere distintivo, che potrebbe appartenere a qualsivoglia tempo e genere, e che si ascolta con orecchio distratto da altre faccende: *Ascoltare buona musica!* - scrive il severo Manlio Sgalambro - *L'espressione si usa alla leggera. In realtà la musica è tutta "cattiva"* (Sgalambro, 1994).

Alla pretesa professionalità della musica leggera si accompagnano le distinzioni, a volte assurdamente sottili, che ne designano i sottogeneri (reputati veri e propri generi dai suoi esegeti): *Pop* (e i suoi fratelli), *House*, *Tekno*, *Rap*, *Country* (e *Blue Grass*), *Grunge*, *Metal*, *Latin*, *Punk*, *Folk Revival*, *Disco*, *World Music*, *Brit Pop*, *Heavy*, *Heavy Metal* (e *Hard'n Heavy*), *Romo* (rock romantico anglosassone), *Dance*, *Hi Hop*, *Reggae* (e *Ragga-Muffin*), *Funky* (per non considerare tutti i sottogeneri della musica *tradizionale* da ballo)... Distinzioni spesso legate al fatto che si utilizza una particolare sonorità o

ritmo, anche se, ad entrare nel merito, la caratteristica di queste musiche è la totale assenza di ritmo (nel senso che essendo sempre il medesimo sarebbe più coerente classificarlo come *metro*). La *New Age*, di cui si è detto in precedenza, è diventata un'*etichetta* sotto la quale si contrabbandano spesso musiche anonime e assolutamente non degne di nota.

È la stessa musica leggera che crea al suo interno delle aree di distinzione ad oltranza, aree spesso l'un contro l'altra armate. Così il rock guarda sdegnosamente al resto della musica leggera; in un bando di concorso, "Arezzo Wave '96", si leggeva letteralmente: "non sono accettati generi come cover, musica leggera (alla Sanremo), cantautori, blues e jazz classico, musica sinfonica, canti gregoriani etc". Il mondo dei cantautori considera altrettanto sdegnosamente la *canzonetta* di Sanremo... Vi sono discoteche dove si suona solo musica *Salsa*, altre dove si suona solo *Tekno*, in altre ancora si pratica l'*Hard Rock* e così via, mentre ogni sottogruppo giovanile guarda con disprezzo ai seguaci degli altri generi. L'ulteriore paradosso sta nel fatto che nonostante formalmente i "prodotti" di questa cultura siano vicini a quelli delle culture extraeuropee e medievali, società che non davano senso al concetto di "originalità" dell'opera, *non c'è cantante di musica pop o rock che non rivendichi a sé... il vanto di una propria originalità espressiva* (Sorace Keller, 1996). I teorici del rock provano a ribadire il valore intrinseco di questa musica sottolineandone gli aspetti di "autenticità", "valore" e "verità", ma al di là dell'enunciazione non spiegano dove si ritrovino tali valori peculiari, se non in un atteggiamento naïf di fondo.

Ma "musicalmente" dove stanno le distinzioni? Si pubblicano in volume i testi dei cantautori, dove la rima facile che sboccia nel paradosso diventa poesia (...*un ritornello che non c'entra un cazzo ma piace ai giovani...*, recitano con acuta ironia i versi di una canzone di "Elio e le Storie Tese"): quando un messaggio s'impone *affettivamente* - accade, in certa misura, anche nel settore colto - trasfigura e nobilita a dismisura!

Il problema non è giudicare se la "tonica-dominante" di un Lied di Schubert sia più o meno complessa della "tonica-dominante" dell'ultimo successo di Marco Masini (*i classici della canzone napoletana*, si dice, *non hanno nulla da invidiare ai Lieder romantici*), quanto che "quel" Lied di Schubert, a "tenuta storica", possieda, attraverso successive ricezioni, quasi due secoli di stratificazione di senso. Nessuno lo ha messo sul piedistallo, eccetto la storia! È col bagaglio di questo pensiero collettivo che viene posto al centro dell'attenzione; l'*opera*, in sé, è spesso innocente al suo nascere, soggetta a divenire successivamente contenitore di pensiero. In tal senso alcuni "classici" della musica leggera hanno conquistato questo ruolo, e potrebbero diventare oggetto di seri studi, se la musicologia colta non li ignorasse per eccesso di snobismo e mancanza di oggettività (uno dei difetti, questa volta, del settore colto).

La musica leggera, come è accaduto con la musica popolare in ogni tempo, contagia, in qualche modo, la musica colta, anche dei nostri giorni. Alcune sonorità del rock, alcuni modi o *pronunce* nell'utilizzo strumentale sono state riprese dalla musica contemporanea (utilizzate però in una logica colta), estrapolate e defunzionalizzate rispetto al contesto originario. A parte le trascrizioni o le riletture (Luciano Berio pioniere), è indubbia la presenza ed il contagio di stilemi del rock nella musica contemporanea odierna, in special modo nei compositori delle ultime generazioni: si vedano in Italia musicisti diversissimi come Maurizio Pisati, Luca Lombardi, Lucio Garau, Giuseppe Soccio, o un compositore *sperimentale* e originale come Adriano Guarnieri, che ricerca operisticamente un modello di canto che si avvicini alla musica leggera (la parte vocale di una sua opera è stata scritta, idealmente, per la voce di Mina). Ma nel resto del mondo, in ambito colto, vi sono stati musicisti delle ultime generazioni che hanno guardato all'ambito del rock. Qualche nome emblematico: Alfred Schnittke (Russia), James MacMillan (Scozia), John Adams, Michael Daugherty e Tod Machover (USA), Heiner Goebbels (Germania), Vinko Globokar (Slovenia), Liza Lim (Australia), Mauricio Kagel (Argentina), Louis Andriessen (Olanda), Tan Dun (Cina)... Ma, nonostante ciò, quello della Nuova Musica si definisce un mondo chiuso! C'è nella musica leggera altrettanto interesse per "l'altro mondo"? L'esempio del curioso *Revolution Number Nine* dei gloriosi Beatles (che guardavano alla musica elettronica ed a Stockhausen) è rimasta esperienza isolata, più "curiosità" che proposta.

L'esempio dell'esperimento della coppia Lucio Dalla-Gustav Kuhn (un cantautore, un direttore d'orchestra "colto"), che ha presentato un'opera di convergenza fra i due mondi - *Cinquecento* (première a Firenze il 16 dicembre 1996) - si è rivelato estremamente deludente<sup>6</sup>, come del resto *Liverpool Oratorio* del beatlesiano Paul McCartney.

Il rock però, specie quello dei primi anni Sessanta, ha avuto, anche musicalmente (pur negli ambiti propri della musica leggera), un ruolo rivoluzionario, di rottura... Vicino alla Pop Art ed al suo uso di materiali "poveri" ed essenziali, il rock, sorta di neotribalismo, graffito metropolitano del suono, ha trasformato i suoi tamburi in precisi segnali della giungla urbana, decodificabili da chiunque, ha sporcato e dissacrato il suono trasformandolo in un feticcio nuovo, adeguato ai tempi (in tal senso il *Trash* dei Rolling Stones è stato più decisivo della *finesse* dei Beatles). L'idea stessa di "rock" ha restituito una dimensione pienamente dionisiaca alla musica, che la tradizione colta sconosceva, laddove i grandi valzer viennesi del secondo Ottocento assolvevano ad un edonismo raffinato e vezzoso, ad un piacere di ascendenza haydniana, non certamente primitivo. Il fascino che il "primitivo" e le culture estremo-orientali esercitavano sugli artisti d'inizio secolo si riferiva ad oggetti e manifestazioni nate al di fuori dalla sfera estetica, ma certamente anche al di fuori da ogni sfera commerciale e

consumistica. La loro “ingenuità” originaria le rendeva autenticamente vere.

Sono solo canzonette!?

Nella *canzonetta*, alle sonorità stereotipate dell'orchestra sanremese degli anni Sessanta (che scaturivano, almeno, dalla penna di onesti professionisti, come arrangiatori con un certo background di studi) si sostituisce, negli anni Ottanta, lo stereotipo degli *Expander* e dei *Sequencer*: simil-archi, simil-ottoni, simil-legni, simil-strumentini... Suoni caramelloosi, puliti, eleganti, che escono, come per magia, dalla tastiera più o meno virtuale degli one-man-show che in questi anni animano bar, hall di grandi e piccoli alberghi, ristoranti, villaggi turistici e centri commerciali. Suoni che con l'ausilio di un solo dito su un prodigioso *Zauberklavier* saturano lo spazio, intessendo tappeti rassicuranti, ricreando magie di moderne cattedrali gotiche, con la ridondanza tipica dei riverberi e ritardi digitali.

C'è poi il riassetto di musica altrui ormai a portata domestica (al livello più elementare i *Midi Files* consentono, tramite un semplice *Sequencer*, la riorchestratura sintetica completa di un brano). Questa “House Music” in senso letterale si risolve, psicosociologicamente, nell'affermazione al diritto alla differenza e, come scriveva *ante litteram* Jacques Attali, è rifiuto ostinato dello stoccaggio del tempo dell'uso e dello scambio, la conquista del diritto di fare rumore, cioè di creare per sé il proprio codice e la propria opera, senza annunciarne in anticipo gli scopi, e del diritto di appoggiarsi su quello di un altro, scelto liberamente e revocabilmente, cioè del diritto di comporre la propria vita (Attali, 1978).

Il già citato Sgalambro, filosofo raffinato-snob, scrive il piccolo libello *Contro la musica* (1994), che diventa un (piccolo) caso: ascoltatori senza *ethos* si sono impadroniti di una musica che li asseconda, sembra esserne sinteticamente l'assunto. A sorpresa, a ridosso di questa pubblicazione, Sgalambro si lancia nel mercato della musica leggera come paroliere di un cantautore considerato “impegnato”, e diventa lettore dei propri testi sui palcoscenici del rock: un paradosso che sembra contraddire l'aventino del filosofo fuori dalla mischia, rivelandone (umano troppo umano?) la debolezza rispetto ad un mercato che fagocita e trasforma. Se il pensatore-Sgalambro scendesse dalla sua “vetta” e si attrezzasse con strumenti critici (linguistici, estetici, affettivi) appropriati, potrebbe forse scoprire nuove meraviglie, al di fuori dei confini integrati/apocalittici, e avrebbe gli occhiali giusti per guardare un mondo troppo complesso per lasciarsi ridurre ad unità: un ulteriore esempio dell'ambiguità delle demarcazioni in campo musicale, dovute, ancora una volta, all'assenza della musica nel dibattito culturale, se non come riferimento distratto.

Ma Sgalambro pubblica successivamente un vero e proprio saggio per “teorizzare” (e forse giustificare) queste sue scelte (Sgalambro, 1996), e l'asse si sposta sulla sottile distinzione fra *canzone* e *canzonetta*, laddove

quest'ultima *non partecipa al grande sabba del rock, che vede nei suoni la finalità del mondo. La canzonetta resta fuori, ai margini. È un fenomeno colossale, ma residuale*<sup>7</sup>.

Ma è pur sempre una questione di look, di stile: cantare l'amore per la mamma o l'amor perduto, piuttosto che protestare per lo sterminio ecologico... Dove sta la differenza in termini musicali? Utilizzare l'orchestra sinfonica o un campionario, o un "basso-batteria" aggressivo non cambia la sostanza. Basta guardare alla storia del Festival di Sanremo, grande fagocitatore di mode: in quasi mezzo secolo ha accolto le diverse istanze del momento, anche le più alternative (quando queste, dagli anni Ottanta, non erano più pericolose). Sono canzoni o canzonette?

Non sono tanto diverse le pulsioni di base, non tanto diverso il tipo di retorica, di ridondanza, di compiacenza, di malcelata demagogia. Nella *canzone* c'è solo qualche pizzico in più di "cultura" che cerca di arricchire il modulo *popular*. È il *Durchkomponiert* rifiutato dal vecchio Goethe nel Lied che si allontanava dal semplice canto. Se atteggiamento di "perdizione" deve essere, il rock, che lo sia fino in fondo; se deve rifiutare la cultura e il pensiero secolari, per assumere il fugace "tempo degli insetti", che rimanga all'urlo selvaggio della Fender di Hendrix (o al *lungo grido di Jim Morrison nel concerto dei Doors al Singer Bowl*, come ricorda lo stesso Sgalambro), non ai violini caramellosi, ai suoni elettronici o agli arrangiamenti simil-raffinati di qualche cantautore considerato impegnato.

Se il desiderio è quello di *divertirsi fino a crepare* (Sgalambro, *Ibidem*), ammiriamo molto di più la sincerità di Palazzeschi quando scriveva, senza tante pose: *...e lasciatemi divertire!* Perché teorizzare un "pensiero breve" se non si ha voglia di pensare o se si vuole abdicare l'impegno? Si può rifiutare il pensiero articolato discretamente, evitando di scrivere libri che tentino (vezzosamente) di giustificarlo.

Dovremmo considerare anche le differenze dal punto di vista della fruizione: le sale da concerto, cattedrali-museo che sembrano anacronistiche rispetto ai fermenti della modernità, permettono una fruizione non casual o di *background*, proprio per questa sorta di anacronismo nel ritagliarsi uno spazio fuori dal mondo. Il fastidio che prova chi è avvezzo agli happening rock quando si trova nella sala da concerto, per il fatto di non potersi muovere, di dover osservare il silenzio, di essere obbligato a certe ritualità (ascolto frontale e unidirezionalmente focalizzato, applausi finali...) deriva dall'abitudine ad un modello di fruizione in cui l'aspetto dell'ascolto è in qualche misura secondario, assorbito dall'evento nella sua totalità: guardare gli altri, contarsi, sentire la vibrazione collettiva, essere aggrediti dalle luci, le scenografie, le proiezioni, i fumi, le coreografie posturali sempre atipiche e al di fuori da ogni modello, il tutto con una velocità quantitativa, nell'avvicinarsi degli eventi, pari a quella dei videoclip. Il drammaturgo Heiner Müller denunciava nella sua ultima intervista la necessità di una

“l'entificazione della percezione” nel nostro mondo<sup>8</sup>.

*Un'opera diventa arte solo se attrae l'atto interpretativo* (Baricco, 1992), mentre all'origine (anche nel caso di Bach, Mozart, Beethoven) è una qualsiasi musica di consumo, sostiene Alessandro Baricco, aggiungendo che, a questa stregua, anche il rock potrebbe attrarre in futuro tale sfera interpretativa. Ma Baricco non spiega perché il rock e la musica leggera, forme ormai storicizzate, non rientrino in questa sfera. Sembra che i musicologi continuino ad occuparsi dell'interpretazione di una certa tipologia di opere perché una qualche legge superiore o di costume glielo impone e non, molto più semplicemente, perché (per ciò che ha immesso l'autore o per ciò di cui l'hanno caricata i “poster” non importa) c'è qualcosa da interpretare. Non staremo qui a spiegare cosa sia questo “qualcosa”, ma rimandiamo gli eventuali curiosi alla lettura della ricchissima bibliografia musicologica.

Gli scritti degli esegeti della musica leggera hanno invece per oggetto indagini sociologiche, biografiche e di costume, quasi mai strettamente musicali o analitiche, se non a livello testuale (almeno per nostra diretta conoscenza). Il tipo di analisi più appropriato per le musiche non colte utilizza strumenti analitici fondati su modelli analogici. Gran parte della *Minimal Music*, ad esempio, ricca ritimicamente ma piuttosto povera a livello di articolazione armonica e delle altezze, si può analizzare solo tramite analogie con le arti visuali. (Bernard, 1995)

Ci sono saggi che indagano il fatto strettamente musicale del fenomeno “leggero” più rilevante della seconda metà del nostro secolo, cioè i Beatles? Gli aneddoti di studio di registrazione rimangono le uniche incursioni “dentro” il suono dei “Fab Four”; forse la loro musica meriterebbe un approfondimento, vista la varietà di stilemi musicali (parodie, travestimenti, citazioni) adoperati dal gruppo di Liverpool rispetto ad altri fenomeni musicali del rock. Ma forse non si può scrivere di musica leggera senza essere tautologici: una musica che risiede unicamente nel suo “mostrarsi”, va presa alla lettera, ogni esegesi negherebbe il suo essere/apparire immediato. E la contraddizione di fondo vale per i detrattori e per gli esegeti: *[...] occorrerebbe avere dei metri di giudizio, dei criteri di valore, ed è difficile inventarseli dopo aver negato - magari per tutta una vita - che il problema del valore estetico potesse avere una qualche attinenza con oggetti banali e mercantili come una canzone di trentadue battute o un riff in quattro quarti* (Fabbri, 1997).

Il fallimento (nelle generazioni successive) del *rock sinfonico* degli anni Settanta, il cui successo è durato solo qualche anno (una musica leggera che non ha successo commerciale è un fallimento) dimostra come il concetto di “complessità” sia (o debba essere) estraneo a questa musica.

C'è poi un aspetto, diciamo, tecnico che non consente ciò: nella musica leggera già l'atto compositivo non si incarna in una sola persona, essendo il risultato finale addirittura il prodotto di un'equipe. L'esecu-

zione, la performance, è parte integrante di tale prodotto finale. Non esiste un "testo" completo di base su cui sia possibile compiere alcun tipo di analisi o, addirittura, approntare un'edizione critica. In tal senso la musica leggera appartiene più alla dimensione del visuale che a quella del suono puro. Una musica che investe prevalentemente gli occhi e lo stomaco del fruitore, più che il puro ascolto. Sono rari i casi di dischi venduti senza conoscere l'immagine del performer. Così il *videoclip*, la Cover, il poster, il concerto dal vivo sono momenti indispensabili della fruizione del rock, pur se subordinati al prodotto inciso.

La mancanza di un *Urtext*, come sottolinea Sorce Keller (1996), non consente agli studiosi di applicare gli strumenti (peraltro diversificati e non certo univoci) dell'analisi musicologica, tarati per funzionare in relazione ad un preciso "testo". Tuttavia, di recente, è stato pubblicato un volume che raccoglie gli interventi di un convegno, tenuto nel 1995 a Trento, dal titolo *Analisi e canzoni* (AA. VV., 1996). Ma l'oggetto principale che hanno analizzato gli studiosi, pur se di varie estrazioni, presenti in quell'occasione è stato prevalentemente l'aspetto testuale delle canzoni, i meccanismi di ricezione, l'aderenza alle strutture della forma-canzone, con qualche tentativo di sfuggire al problema estetico negandone il valore ai fini dell'analisi.

#### Cultura/e

Bisogna abolire la distinzione fra cultura *alta* e cultura *bassa*? Tanti intellettuali sostengono che questa distinzione è oggi ridicola rispetto alla musica (B. Placido, 1995). Ma i letterati sarebbero d'accordo nel togliere tale distinzione se gli oggetti del contendere fossero Proust e Paperino? Eppure la distanza fra Berio (o Beethoven) e Jovanotti dovrebbe essere ben visibile! Lo stacco fra buona e cattiva musica leggera starebbe, ci sembra di capire, in un look esteriore alla musica e alle sue formanti costitutive (pur sempre ritmo, armonia, melodia...): il timbro vocale degli interpreti (*nuovo* rispetto ad ogni prassi, non *bello* rispetto ad un modello), un testo "alla moda" (arrabbiato, umanitario, romantico, paradossale, di denuncia, "filosofico-d'autore"...), il personaggio che si distingue (un professore impegnato, un giovane ex-sbandato, una fanciulla senza inibizioni, una fanciulla di buoni sentimenti, un arrabbiato spericolato...). I *Singspiele*, musica "leggera" dell'impero austroungarico, hanno lasciato poche tracce nei posteri, e *Die Zauberflöte* non era un comune Singspiel, era un'opera sublime di Mozart.

Quello di alcuni commentatori-opinionist si potrebbe inscrivere forse in un "complesso dell'intellettuale" rispetto ad una sorta di "democrazia" applicata alle faccende estetiche: come se alla musica leggera non fosse dato diritto di parola, quando invece la "parola" di questo genere pervade, inflazionata, il nostro spazio vitale. Proviamo a considerare lo spazio che sui

giornali, alla radio, in televisione ha la musica leggera rispetto all'*altra* musica contemporanea. Perché nessuno difende i diritti di *Novella 2000* rispetto alla rivista *Il Mulino*? È forse il diritto dell'ignoranza (musicale, beninteso) a provocare questa carenza di lumi degli intellettuali, delle persone sensibili all'arte in genere, nel settore innocuo della cultura musicale non commerciabile?

Perché un quotidiano come *La Repubblica* fa, molto bene peraltro, un inserto sulla musica leggera (pardon, "Rock & Altro") e non ospita alcun dibattito sulla musica contemporanea o del passato? Comprendiamo le ragioni commerciali... ma almeno una paginetta!

Perché non immettere nel flusso dell'informazione anche questo *piccolo* settore? Perché non fare entrare nel dibattito letterario-artistico-telesivo-cinematografico anche la musica dei "figli di Beethoven"? (A proposito, è noto a tutti che se alcuni musicisti si occupano di questa musica il merito/colpa è del titano di Bonn, che ha fatto diventare la musica un "problema"?)

Caro Direttore (di qualsiasi giornale, o Magazine, o rete televisiva), capisco che le pagine culturali hanno molto materiale letterario da smaltire, che le pagine degli spettacoli hanno tanta televisione di cui parlare, ma non Le pare che l'informazione tenda a scrivere sempre più di se stessa?

### I rimedi della sociologia

La sociologia musicale studia i problemi di distribuzione, divulgazione e fruizione della musica, con particolare riferimento alle *azioni socialmente rilevanti* (Sorace Keller, 1996), contrapponendo il "funzionale" all'"estetico" o, in altre parole, l'utile al superfluo. Se tale disciplina si interessa alle forme di comportamento "socialmente rilevanti" e l'etnomusicologia si interessa anche ai fenomeni *non rappresentativi e socialmente ininfluenti* (Sorace Keller, 1996), ci si dovrebbe chiedere se l'approccio giusto per studiare la Nuova Musica non sia magari quello dell'etnomusicologia o, più puntualmente, di un suo recente indirizzo di studi, l'antropologia musicale<sup>9</sup>. La sociologia non entra nel merito degli oggetti (quando lo fa diventa goffamente moralistica), ma considera un livello di interazione e relazione fra individui ed aggregati umani. Gli etnomusicologi, d'altro canto, sanno come sia praticamente impossibile creare un "sistema estetico interculturale", quale dovrebbe essere, ipoteticamente, quello che governa la nostra società, non solo *multietnica*, ma *poli-* ed *interetnica*, come si è detto in precedenza.

Se l'arte può essere spiegata meglio in riferimento al contesto (tempo e luogo) che l'ha fatta nascere, un futuro studioso delle forme musicali colte della seconda metà del XX secolo incapperebbe in una strana contraddizione: da un lato una società complessa, tecnologicamente e scien-



tificamente avanzata (rispetto ai decenni precedenti) a cui corrisponde una musica complessa, dall'altro una scarsissima diffusione di tale musica nel contesto, in favore di forme semplici che si rifanno a un certo primitivismo (i "tamburi" martellanti del rock). Verrebbe da pensare allora che le funzioni della musica sono mutate, ma nel senso che sono scadute al rango più basso: non più funzioni estetiche (come nella società ottocentesca), non religiose o scientifiche (come nei secoli precedenti), non magiche, divine, propiziatriche o simboliche (come nelle civiltà extraeuropee e tribali). Non sapremmo qui dire qual è la funzione prevalente della musica che agisce nei contesti di oggi (a parte il salutare stimolo cinetico), anche se verrebbe istintivo paragonarla a quella dei cosiddetti "complementi d'arredo" nell'architettura d'interni!

#### Rock: cultura dell'infantilismo perenne?

Il rock, per tornare al nostro tema, in un certo periodo era considerata musica giovanile, in opposizione alla "musica leggera" delle generazioni precedenti. Ma quegli stessi giovani della generazione del rock, diventati adulti, anche cinquantenni, hanno continuato ad amare quella musica, a parte l'ovvia affermazione: "il rock d'oggi non è più quello di una volta!" L'associazione fra la gioventù e quella musica è il legame "affettivo" che li caratterizza tutta la vita. I sociologi sanno che la *Popular Music* ha diviso le generazioni all'interno della famiglia, riducendo a zero l'attività musicale di gruppo che si praticava nel contesto familiare: i figli, i padri, i nonni, i fratelli maggiori sono legati ai modelli musicali della "loro" adolescenza.

Si vede come il rock non è musica specificamente per i giovani, ma una categoria della musica leggera che in un certo periodo storico, gli anni Sessanta-Settanta, ha inciso particolarmente sul mondo giovanile in quanto *cultura alternativa* o *controcultura*. Il problema non sta nello stabilire se oggi abbia ancora senso la controcultura, quanto stabilire qual è la controcultura. Tradizionalmente la controcultura si contrappone alla cultura conformista ed egemonica calata dall'alto, come precisa Vincenzo Cerami (1995). Ma l'industria del rock, la più potente in ambito musicale, non è forse dominante, egemonica e conformista? Non coincide forse con la "cultura del rock" quella *irrealità di comportamenti funzionali a un potere, vuoti come rituali senza mito* (Cerami, 1995)? Forse che la controcultura non stia in quelle frange di vecchio *accademismo* inattuali quanto funzionali solo a se stesse (e quindi libere), la cui ritualità ha consolidato i propri miti sulla storia?

Tornando al ragionamento di prima il rock di oggi è amato dai giovani d'oggi e sarà amato ancora (fra trenta-quarant'anni) dagli stessi or-

mai ex-giovani. C'è forse rispetto a questa musica una sorta di infantilismo perenne? Una sorta di frangia adolescenziale che rimane per tutta la vita attaccata a chi ne è contagiato? Cosa ha a che vedere, a livello cinetico, esistenziale, umano, quel patetico modo di muoversi delle ex-rockstar (ripescate dal riciclaggio televisivo del *Rock-Revival*) che si agitano ancora con i loro lunghi capelli ed il look forzatamente giovanile sui palcoscenici, con il loro essere oggi “cinquanta-sessantenni”? Se da pre-adolescenti si legge *Il Corriere dei Piccoli*, *Topolino* o *Superman*, a trent'anni, quando un minimo di curiosità e, di conseguenza, di cultura lo consentono, si leggono altre cose, senza obbligatoriamente arrivare a Joyce. Sarebbe che, nel rapporto con la musica, fosse censurato, quanto meno, l'aspetto della curiosità intellettuale!

Le nuove tecnologie di comunicazione muteranno profondamente la musica leggera, e forse permetteranno un'elevata dose di interattività con l'utente, al punto da permettergli di creare direttamente la propria musica, come del resto “analogicamente” facevano i Disc Jockey, che attraverso l'assemblaggio di patterns appartenenti ad altri brani, costruivano, tramite l'abilità manuale, nuove musiche. Tali innovazioni influenzeranno probabilmente poco la musica colta, semmai contribuiranno a relegarla in un limbo ancora più oscuro.

Così la cultura tecnologica coinciderà sempre più con la cultura estetica, anzi quest'ultima ci apparirà come naturale filiazione delle prime. Un certo tipo di minimalismo musicale, al di là del periodo storico e delle motivazioni “ideologiche” che l'avevano fatto proliferare, si è imposto, con i relativi epigoni, poiché la struttura a patterns su cui si basa ben si presta ad essere utilizzata con i *sequencer* musicali presenti in ogni computer multimediale: patterns sovrapponibili, intercambiabili, trasponibili in altezza e timbro, dilatabili o comprimibili... Un grande *lego*, insomma, dove ogni differente costruzione è la riproposizione dell'identico, ha sempre lo stesso sapore. La paventata/promessa fine dell'individualismo artistico è così decretata!

*Finalmente!*, diranno in tanti.

È comunque il segno della *modernità*, che è poi l'idolo dello scrittore Alessandro Baricco (1992), un termine che nel suo pamphlet *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin* ricorre in alcuni casi 4-5 volte per pagina, una modernità che azzera e ribalta ogni demarcazione e concetto. Tale scenario ha portato al silenzio alcuni musicisti, al pensiero negativo altri, alla “resistenza” altri ancora, ma ha sicuramente avvantaggiato coloro che erano intralciati da questo corpo pesante e scomodo che è l'opera d'arte, conducendoli a quell'etica/estetica post-moderna che permette di disimpegnarsi con stile, con una nuova patente che giustifica ogni “leggerezza”.

Perché mai la Nuova Musica deve incarnare necessariamente questa

modernità? Questo meccanismo “sublime e terribile”, come lo definisce Baricco, non è altri che moda, come il suo etimo suggerisce. Perché mai l'arte dovrebbe seguire le mode del mondo? Perché dovrebbe crearle? L'affermazione di Shelley - *l'artista è il legislatore non riconosciuto del mondo* - suona oggi quanto mai anacronistica. L'artista in fondo è sempre stato solo, oggi lo è ancor più, perché il feticcio di questo mondo è la comunicazione e i suoi mercati imbanditi.

Blaterare dal nostro empireo capovolto di distinzioni, di personalità, di complessità, di profondità, di consequenzialità storica, di unicità, di produzioni partorite dalla sofferenza... è ormai un atteggiamento anacronistico, antisociale, da sub-cultura sommersa, di cui la sociologia non dovrebbe far menzione, poiché socialmente irrilevante. Noi, ultima generazione ad usare la penna, prima ad utilizzare il computer, constatiamo (attoniti?) questo passaggio ad una società che ha perso la consapevolezza della propria dimensione storica, avvicinandosi per ciò paradossalmente a quelle culture non occidentali che ha teso sempre a dominare.

Chi si occupa ancora di “musica colta” potrebbe essere paragonato all'Occidente, la prima cultura in grado di ammettere (a volte annettere) e studiare le altre culture (che restano chiuse in se stesse, e non ammettono “l'altro”, se non per restarne colonizzati), e come l'Occidente è costretto al declino, in una società multi-etnica della musica livellata verso il basso, verso una democrazia che tutto comprende e nulla distingue <sup>10</sup>.

## Note

1. Il gesto della danza moderna, dissociandosi dal ritmo della musica, se da un lato si libera dalla schiavitù del sincronismo, dall'altro consente al musicista di deproblematizzare il discorso musicale, di appiattirlo in un continuum indifferenziato. Non a caso la grande maggioranza delle nuove musiche utilizzate dalla danza, da oltre un quarto di secolo, sono di stampo minimalista. Altro che Debussy, Ravel o Stravinskij! Nel teatro, che ha avuto meno vincoli e ha usato la musica in maniera ancora meno problematica, le cose vanno anche peggio: nei casi migliori si utilizzano a piene mani e a tutto volume musiche suggestive (il *Requiem* di Mozart è una delle più abusate), che sono già nell'immaginario collettivo, che, già di per sé, trasudano icasticità, emozioni, e si costruiscono tramite esse *tableaux vivants* prolungati a dismisura, spacciandole poi per ricerche teatrali in forma di “variazioni musicali”.
2. La definizione è di Aldo Clementi, uno dei compositori italiani più legati a questa concezione.
3. Si veda altrove, in questo volume (cap. II), la riflessione sulle categorie spaziali nella musica.
4. La costruzioni stocastiche dell'*architetto* Xenakis corrispondono forse ad una

forma architettonica?

5. È curioso osservare come uno degli argomenti messi maggiormente in evidenza nell'evoluzione musicale dell'Ottocento sia la crisi della *forma-sonata*.
6. Citiamo uno stralcio della recensione all'opera che ne ha fatto Fulvio Paloscia sul quotidiano "La Repubblica" del 18 dicembre 1996: [...] "*Cinquecento*" *procede per frammenti giustapposti: i cliché della musica contemporanea si susseguono a momenti attraversati dalla tipica cantabilità della canzone; quando si uniscono con l'illusione di dimostrare che sì, Beethoven e Prince possono convivere nella stessa partitura, il risultato raggiunge una banalità che sconcerta. Si preferisce rimanere nell'applicazione degli strumenti classici a melodie leggere e viceversa, mescolare non i linguaggi, ma i mezzi* [...].
7. Franco Marcoaldi, *Sgalambro, un filosofo a tempo di rock*, in "La Repubblica", 15-2-1997.
8. Intervista sul quotidiano "Il Manifesto" del 4-1-1996.
9. L'antropologia musicale privilegia il rapporto fra musica e cultura, ed alcuni studiosi tendono ad utilizzarne l'approccio anche nel campo della musica colta (del passato). Si veda il convegno di studi, organizzato dalla Fondazione Levi, svoltosi a Venezia dal 10 al 12 settembre 1992, che comprendeva una tavola rotonda dal titolo *Antropologia della musica e ricerca storica*, nei cui interventi si sottolineava l'esigenza di uno studio sistematico della musica colta occidentale alla luce delle metodologie etnomusicologiche e antropologiche (gli interventi di quel convegno sono ora raccolti in un volume dal titolo *Antropologia della musica e culture mediterranee*, a cura di T. Magrini, Il Mulino, 1993). Si veda inoltre: Bruno Nettl, *Escursioni nel cuore dell'America: esercizi di etnografia musicale*, 1992; ora nel volume: *Uomini e suoni. Prospettive antropologiche nella ricerca musicale*, a cura di T. Magrini, CLUEB, 1995.
10. Tutto ciò detto senza la "nostalgia" che caratterizzava agli inizi del secolo scorso gli orfani della *Finis Austriae*, ma con la consapevolezza della necessità della consapevolezza, che caratterizza quel sano scetticismo della serena sopravvivenza.

### Bibliografia citata

- AA.VV., *Analisi e canzoni*, a cura di R. Dalmonte, Trento, Università degli Studi, 1996
- Adorno T.W.: *Filosofia della nuova musica*, Torino, 1959
- Adorno T.W.: *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, 1971
- Attali J, *Rumori*, Mazzotta, 1978
- Bernard J., *Theory, Analysis, and "Problem" of Minimal Music*, in AA. VV., *Concert Music, Rock, and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*, University of Rochester Press, 1995
- Baricco A., *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, Garzanti, 1992

- Cerami V., inserto "Musica" del quotidiano *La Repubblica*, 20-12-1995
- Czerny C.: *School of Practical Composition*, 1948
- Dahlhaus C.: *La concezione wagneriana del dramma musicale*, Fiesole, 1983
- Fabbri F., *Il compositore e il Rock. La musica d'oggi tra valore estetico e mercato*, in *Musica/realità* n. 53, luglio 1997
- Foucault/Boulez: *La musica contemporanea e il pubblico*, CNAC Magazine, in "I quaderni della Civica Scuola di Musica" n. 13, Milano, 1986
- Grisey G.: *La Musique: Le devenir des sons*, in *Darmstädter Beiträge*, XIX, Mainz, 1984
- Pestalozza L.: *Committenza e composizione*, relazione introduttiva al seminario tenutosi nel 1984 in seno al Festival Pontino
- Placido B., inserto "Musica" del quotidiano *La Repubblica*, 13-12-1995
- Rosen C.: *Sonata forms*, New York, 1980
- Sgalambro M., *Contro la musica*, Catania, 1994
- Sgalambro M., *Teoria della canzone*, Bompiani, 1996
- Sorce Keller M., *Musica e sociologia*, Ricordi, 1996
- Stoianova I.: *Gli anni '80, in Europa 50/80 generazioni a confronto*, Biennale di Venezia, 1985