

## *La comunicazione globale e l'orecchio individuale \**

Effetti perversi del comfort dell'ascolto

*... io sono sul confine di una monocultura che avanza...  
faccio parte di una multinazionale che influenza tutto il mondo  
e quindi mi trovo a vivere un paradosso.  
Ho i miei sospetti sulla globalizzazione e la guardo con timore...  
Eppure, al tempo stesso, ne faccio parte...*  
(Sting, intervista sull'insero "Musica" de *La Repubblica* del 18-7-2002)

Non vi sono dubbi che esista una lingua – musicale, naturalmente – che scavalca le divisioni culturali, politiche e religiose, e tutti lo gridano a gran voce. Ma è una lingua, intesa nella sua accezione universalizzante, che ha perso quasi del tutto la possibilità di articolarsi in linguaggio autoreferenziale. Per dirla in altri termini è una lingua che serve molto per comunicare, per esprimere altro da sé, ma che ha ricacciato in retrolinee poco visibili quella funzione estetica che la cultura musicale europea aveva messo negli ultimi secoli in primo piano.

Non si vuole con ciò esprimere alcun giudizio di valore, ma si vogliono far rilevare alcuni distinguo di funzioni, nell'ambito dell'universo musicale, proprio per evitare giudizi di valore fra entità che non sono omogenee e non sono, quindi, confrontabili. I giudizi espressi non riguarderanno gli oggetti in sé del contendere, ma lo scenario in cui essi sono inseriti e il ruolo che in questo scenario hanno assunto o cercano di imporre.

È un problema di "travasi": la negatività del mondo oggi sembra più grande solo perché è più visibile, come ben sappiamo, perché il mondo è capillarmente monitorato (supponendo che il Grande Fratello mediatico ci restituisca un'immagine imparziale del mondo). Per quest'ultima ragione si istituiscono – naturalmente/istintivamente o spudoratamente/programmaticamente - i confronti più lontani e inconciliabili, anche in campo musicale: tutto ciò che viene chiamato "musica" convive, deflagra, impatta, collide. Ma questi incontri, piuttosto che generare feconde sinergie, provocano spesso equivoci paradossali e, solo qualche volta, anche stimoli fecondi.

Ma andiamo con ordine, ed esaminiamo alcune caratteristiche dello scenario in cui i contesti musicali si inseriscono, uno scenario che

\* Rielaborazione della relazione tenuta al Convegno Internazionale di Bolzano "Musica come ponte fra i popoli", 5-7 novembre 1998, pubblicata nel volume omonimo con gli atti relativi, curato da Giuliano Tonini nel 2001, LIM edizioni.

guarda ai consumatori di musica, non certo a chi intesse con essa un rapporto privilegiato.

Dapprima il *comfort*. Viviamo nella società del comfort: ogni cosa, quindi anche la musica, è *servizio*, la sua stessa esistenza si giustifica come servizio. Un mondo che privilegia la *qualità*, la *praticità* e la *velocità* della comunicazione... in cui anche la musica, quindi, assume il ruolo di medium comunicazionale: l'Hi-Fi digitale, che mima così bene la realtà acustica, ne costituisce l'apparente conquista qualitativa, l'ascolto "tascabile" della musica è un punto d'arrivo della praticità, la velocità ne è un corollario; ma poiché praticità e velocità eludono ogni forma di concentrazione, l'ascolto è sempre più di tipo subliminale, e la soglia di attenzione è ormai ridotta al livello più basso.

Quindi la *contiguità*, dei generi e delle funzioni, che provoca la tentazione della *sintesi* degli opposti, una sintesi che poi si risolve spesso in grandi *collages* somiglianti più a tavole sinottiche che a oggetti che stimolano un qualche interesse estetico. Il Cross-Over impera nei primi anni del terzo millennio, ma nella pratica è una grande Jam-Session di generi in cui si cita, si incolla, si sovrappone, si accosta... raramente si sintetizza.

Infine la *terapia*: in un mondo in cui è vincente tutto ciò che è terapeutico, anche la musica è diventata terapia. Dapprima indiretta, come sostegno delle terapie del corpo, quindi diretta, come terapia della mente: il "neo-nirvana" della New Age (almeno nelle sue manifestazioni musicali) è la sua più recente sostanziazione. I suoi massaggi sonori sono un superamento/tradimento della nobilitazione del suono inarticolato consacrato da John Cage: essi trasformano il "rumore" innocuo del ruscello, del bosco e degli uccelli in "contenitore", in arredamento, sul quale s'innestano improbabili suoni simil-barocchi di archi e flauti sostenuti da bordoni elettronici. Una sorta di nuovo *rumore*, non organizzato ma "posato in opera", un novello *profumo sonoro* della civiltà, un nuovo "Muzak" giustificato dal bisogno di spiritualità e pace interiore di tanti orfani di ideologie e di religioni. Il "Fast-food" dell'anima non poteva del resto che offrire "cibi" pronti anche per ogni occasione musicale. Insomma, la musica New Age – le cui finalità ed efficacia non stiamo qui a giudicare – ci immerge, attraverso una ritualità dell'ascolto, in uno stucchevole Holiday Inn moquettato così che, chiudendo gli occhi, sfuggiamo alla nostra realtà differenziata, calandoci in una indifferenziata quanto inesistente realtà creata *in vitro*.

In qualsiasi aggregato umano, dal desco conviviale allo stadio, l'intensità della comunicazione e la profondità delle argomentazioni sono inversamente proporzionali al numero dei partecipanti... La musica comunica a *tutti* quando parla la lingua più povera che è capace di esprimere. Ma cosa comunica, oltre l'indifferenziato "piacere" rassicurante a

livello epidermico? Oltre a farsi “mezzo” per veicolare altro? “Questo è già tanto, – si dirà – in un mondo di ambigue e difficili valutazioni estetiche ciò di cui ci si può fidare è il puro piacere”... Ma la fonte del piacere, spesso, non è così innocente, quindi ci permettiamo di indagarla.

La stessa lingua inglese, per costituirsi come “ponte fra i popoli”, ha dovuto semplificarsi: poche centinaia di vocaboli costituiscono l'abecedario linguistico del *Continental English* e, ancor più, dell'*informaticese*. In tal senso il linguaggio verbale ha riacquisito le sue primitive valenze funzionali. Anche la musica - quella vasta e inconciliabile, riteniamo, entità che si chiama “musica” - è stata ridotta a pochi idiomi (almeno come essa è concepita dal mondo della comunicazione), riacquistando quindi le sue valenze primitive: psicomotorie, magico-terapeutiche, rituali - non importa se all'Officium liturgico si sono sostituite le fiammelle notturne negli stadi al suono della voce del “mitico idolo” di turno. Essa si può identificare facilmente con quel “narcisismo collettivo” di cui parla Gilles Lipovetsky (1995).

L'estetica musicale e lo stesso esercizio della critica musicale “colta” sembrano settori a perdere. Del poco spazio riservato alla musica sui giornali, la grande maggioranza è dedicato alla presentazione dei concerti, non alla loro critica. La presentazione punta sul personaggio, non certo sulla musica. Esattamente come nell'ambito *Popular*. Nel migliore dei casi la parafrasi, di ottocentesca memoria, sembra l'unico linguaggio possibile esperito dalla critica.

A scanso di equivoci: chi scrive nutre grandissimo rispetto ed attenzione per tutte le forme di musica “popolare”, senza preclusioni storiche e geografiche e al di fuori da ogni eurocentrismo; il punto è, come scriveva Ornella Volta, che “la riduzione di ambedue le culture (quella specialistica e la tradizione popolare) al minimo comune denominatore di un prodotto di consumo, sembra avere avuto almeno due effetti perversi: la vanificazione di ogni stimolo al mutuo scambio... e l'imbalsamazione... della nozione di tradizione popolare...” (O. Volta, 1989). È l'intera cultura musicale, colta e leggera che dir si voglia, derubricata a valore d'uso, in ciò al pari dei pannolini, ad avere causato tale frattura. L'apocalittico Manlio Sgalambro ammonisce: “la musica è di per sé reclame del mondo e invita una volta per tutte a comprarlo” (M. Sgalambro, 1994).

Il rock, in particolare, non è soltanto un linguaggio musicale, è un *medium* che possiede tutte le caratteristiche dei grandi mezzi di comunicazione di massa della nostra civiltà: è una lingua comune planetaria, più dell'idioma anglosassone, più della pizza e della Coca Cola, un idioma che ha usurpato le grandi civiltà dell'estremo Oriente, le tradizioni autoctone dei neri d'Africa, le caratteristiche della musica di Bahia e perfino quelle della liturgia cattolica (basti ascoltare i monaci che

cantano il gregoriano mixati con batteria e pedali elettronici). Il rock, insomma, è un colosso, rispetto alla musica che chiamiamo colta. Un colosso che s'impone!

Qualche tempo fa, in una scuola in cui insegnavo, avevo chiesto a degli adolescenti cinesi, appena giunti in Italia, di procurare, per l'ascolto, alcune loro musiche tradizionali. Erano affluite in classe decine di registrazioni di canzonette (in stile sanremese o rock) cantate in cinese. Facendo loro ascoltare alcuni brani dell'Opera di Pechino e della tradizione cinese colta e popolare, la reazione era stata di grande ilarità, come per un occidentale, e avevano poi unanimemente precisato: "questa musica da noi la ascoltano soltanto i vecchi"! Che è la stessa risposta che tanti giovani potrebbero dare anche da noi all'ascolto di Bach, Rossini, Verdi piuttosto che dei canti delle mondine. Solo che la risposta viene da un paese che si riteneva, fino a poco tempo fa, improntato a una tradizione plurisecolare e comunque profondamente diversa da quella occidentale. Come sempre l'omologazione avviene verso il basso, non c'è di che sorprendersi. A Pechino si ascolta la stessa musica della periferia di Milano, esattamente come si annusa lo stesso odore di fritto di McDonald.

Nonostante formalmente (dal punto di vista della semplicità e ripetitività della costruzione) i "prodotti" della cultura musicale di consumo siano vicini a quelli di certe culture extraeuropee e medievali, società che non davano peso 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* (M. Sorce Keller, 1996). Anche se spesso è una pura questione di interessi economici, come accade in tutte le controversie per plagio, a dirimere le quali vengono però chiamati compositori colti. Plagio facile a constatarsi, poiché, fatalmente, melodie estremamente semplici e stereotipate finiscono per somigliarsi fra loro.

I mescolamenti e gli incroci sono invece della più varia natura, e ciò è possibile, crediamo, poiché la funzione estetica è in second'ordine, se non annullata... Non esistono utilizzi spudorati nella funzione estetica, almeno quale noi abbiamo imparato a conoscerla nella nostra civiltà occidentale, che è l'unica, almeno istituzionalmente, a contemplarla. Se tali utilizzi non esistono oggi e in questi contesti, questo però non vuole negare la grande importanza delle sintesi, e grandi esempi di sintesi sono riscontrabili nella nostra civiltà musicale... da Johann Sebastian Bach al contemporaneo György Kurtág, per fare due nomi di compositori che sono rappresentativi, in epoche diverse, di sintesi storico-geografiche esteticamente funzionali. Ma l'uso che questi musicisti ne hanno fatto non è certo superficiale, contingente o casuale. György Ligeti, compositore contemporaneo conosciuto per l'uso che ha fatto della sua musica il regista Stanley Kubrick, sintetizza nelle tre serie di

*Studi* scritti per il “vecchio” pianoforte, i principi della musica dei pigmei africani e del sud-est asiatico con Ockegem, Bach e Chopin, alla luce della moderna geometria frattale, della teoria delle catastrofi e delle illusioni prospettiche di Cornelius Escher: un esempio della sintesi che ci si dovrebbe aspettare dall'arte espressione di un mondo complesso e fortemente interrelato.

Ma cosa producono, invece, questi mescolamenti nella Popular Music?

Paul McCartney compone oratori per soli, coro e orchestra, Yo Yo Ma esegue musica leggera, Friedrich Gulda si siede al pianoforte e suona ballabili da discoteca, il violinista Nigel Kennedy affronta Vivaldi con cipiglio *Grunge*, Vanessa-Mae esegue Bach in versione techno-pop, i tre tenori ripescano la canzonetta napoletana, il tenore “micro-fonico” Andrea Bocelli, dopo aver lasciato il precedente stile raucò sanremese, si lancia sui palcoscenici della lirica, la Soul-Voice Aretha Franklin canta “Nessun dorma”, Gidon Kremer e Yo Yo Ma elevano a dignità classica il tango, Victoria Mullova lo fa con la canzone Pop, il rocker Elvis Costello si confronta con il Brodsky Quartet, a Londra viene allestita un' *Aida* con raggi laser e amplificazione da raduno rock, il duo Lucio Dalla-Gustav Kuhn tenta un connubio rock-contemporaneo con risultati, riteniamo, disastrosi per ambedue i generi (non citeremo poi esempi ormai storici come quelli del falso barocco del Rondò Veneziano). L'elenco potrebbe a lungo continuare!

Sta di fatto che tali mescolamenti non inventano nuovi archetipi culturali, creano semplicemente *prodotti*.

Il confronto fra le cifre è poi spaventoso: un “famoso” interprete classico vende, quando gli va bene, cinquantamila copie di un disco, mentre Vanessa-Mae ha venduto del suo *Classical album* cinquecentomila copie; *Romanza* di Bocelli è una canzone che ha toccato dodici milioni di copie! Record che neanche la colonna sonora del film *Titanic* è riuscita a eguagliare: la commistione paga, perché aggrega pubblici diversi, allargando lo spettro del consumo, nel tentativo di arrivare a un grande *target* universale. In campo letterario le cose non vanno diversamente, basti pensare ai milioni di copie vendute della “Saga di Ramses”... Moltissimi, si sostiene, si sono avvicinati alla lettura con questo tipo di letteratura, così come le centinaia di migliaia di ascoltatori che hanno sentito per la prima volta “Nessun dorma” negli stadi della lirica, si sono avvicinati alla musica “classica”.

Si può chiamare divulgazione questa? Non certamente della musica, ma solo di un prodotto: non si avvicinano i giovani all'opera e alla letteratura con cartoline decontestualizzate della prima o polpettoni storicamente fasulli della seconda.

Il successo sembra poi inversamente proporzionale all'impegno e alla preparazione.

L'esecuzione di un brano contemporaneo, a cui un compositore con alle spalle decenni di apprendistato lavora per mesi e per cui degli interpreti studiano ancora per mesi, raccoglie qualche decina di spettatori... Il grande cantante (spesso musicalmente sprovveduto), che ha assemblato la sua canzonetta strimpellando sulla chitarra, se ci sa fare, se ha una bella faccia e una buona promozione, vende 100.000 copie in un colpo solo. In un'ottica sociologica ed economica il primo ha fallito completamente il suo scopo, il secondo lo ha raggiunto in pieno. A questo punto ci sarebbe da riformulare anche il concetto di professionismo e professionalità in ambito musicale: il primo sarebbe un dilettante, il secondo un professionista!

“Io so leggere uno spartito, non una partitura”, dice il più popolare dei tenori italiani per schernirsi di fronte a chi sostiene che non sa leggere la musica, e aggiunge: “Non ho frequentato il Conservatorio... ma all'esame di diploma dovevamo portare venti solfeggi parlati e venti cantati...”. E intanto riempie gli stadi!

“Sul podio solo macchine da soldi”, affermava un grande e polemico regista di teatro musicale qualche tempo fa, allargando la sfera del business ai direttori, la cui avidità, a suo dire, è inversamente proporzionale al loro impegno.

“La messa papale nell'ippodromo, l'opera lirica nello stadio... fasti collettivi pomposissimi e costosissimi per un unico immenso rito New Age di culto tecnologico totale, volta a volta religioso e canoro e sportivo e mediatico, ma sempre fundamentalmente elettrico e identico... Solo utenti e vittime” (A. Arbasino, 1998).

Se l'altra caratteristica dello scenario è la *globalizzazione*, un diktat che sembra ineluttabile, i corni del dilemma sono diventati il villaggio globale e la realtà locale, la possibilità di convivenza di questi due opposti, fuori e dentro di noi. La World Music crede di averlo risolto sovrapponendo alle tracce autoctone locali i segnali globali del rock, dell'elettronica, del computer, l'*ambienza* dei sofisticati Studios anglosassoni, alleviandoci così dal complesso del colonizzatore, ma ottenendo un prodotto che tende ad apparirci come sandwich, sovrapposizione di più strati.

In tal senso conciliare gli opposti equivale, semplicemente, a sommarli, a metterli sulla nostra scrivania come icone, tavole sinottiche di scenari possibili. Viviamo in una civiltà che è solo capace di “catalogare”. Ancora una volta l'importanza del messaggio coincide con la facilità con cui lo si ottiene: l'importante è sapere di avere una grande biblioteca globale a portata di mouse, non esplorarne le connessioni e ricavare nuove sintesi evolutive. Troppo facile *trovare*, al punto di atrofizzare il bisogno di *cercare*.

“L'udito si è globalizzato in questi anni?”, era il quesito che ci si poneva – ingenuamente, riteniamo - in un convegno di qualche tempo fa a

Ravello. Sembra tutto semplice: “Alcuni codici sono ormai largamente diffusi – sostiene il critico Gino Castaldo – e su questi è facile innestare la propria località, la propria particolare diversità”. E aggiunge: “La musica ha anticipato le fasi concrete della globalizzazione” (G. Castaldo, 1998). Un ottimismo della retorica, senza dubbio!

Peter Gabriel, Star della World Music, ha dichiarato durante un suo soggiorno in Italia: “La musica ci unisce, le scale e le note sono simili in tutto il mondo”... Niente di più falso! Né le scale né le note, né tantomeno il temperamento dei suoni sono uguali nel mondo, come sappiamo. Chi si ostina a ripeterlo non fa che universalizzare precipuità della cultura occidentale, assecondando, quindi, il vecchio eurocentrismo di cui si sbandiera il superamento!

Todd Titon (2003) definisce l'etnomusicologia “lo studio della musica nel contesto della vita umana”; ma se il blues, calato nella vita delle rive del Mississippi, era una naturale filiazione, ricontestualizzata in un nuovo ordine politico-sociale-ambientale, della musica suonata con la Kora nel Mali, quest'ultima non può essere contestualizzata in un rifacimento *in vitro* in studio. Il “contesto della vita umana” non c'è più!

Nel processo taumaturgico, la musica è diventata, ormai da tempo, anche contenitore melodrammatico di casi umani, che assurgono al successo in virtù della condizione che veicolano: dall'etno-rock del riscatto terzomondista, ai ciechi di Sanremo, al rock delle esequie (nessuno s'indigna per Elton John che omaggia Lady D, ci s'indigna per altri sfruttamenti, perché si sa, la musica è incolpevole e “innalza i cuori”...), ai casi patetici alla Helfgott, in cui la realtà alimenta la finzione cinematografica e quest'ultima, potenziata, ritorna alla realtà, una realtà ormai soltanto mediatica, da *Truman Show*. E Kyoko, la popstar virtuale giapponese che vive solo nel computer, è forse quella più incolpevole e coerente... Almeno è virtuale *ab origine*!

C'è chi cerca di sopravvivere “analogicamente”, aggrappandosi al ricordo... ed è “revival”! Revival di qualcosa, ad esempio i favolosi e mitici anni '50, '60, '70... Il termine “mitico”, tradendo il proprio etimo, si applica sempre più a realtà viventi, che di mitico hanno solo l'intoccabilità attribuita loro dalle strutture mediatiche. La reale nostalgia è quella di un presente mancato. Perché diventano favolosi e mitici quegli anni? Perché spesso, ipotizziamo, si rifiuta il reale del presente. Allora la musica, la musica di consumo, assume sociologicamente la valenza di terapia, la canzone è *topos*, Battisti ha fatto sognare, perché la canzone di Battisti era il falò sulla spiaggia, l'amore trovato, l'amore finito... identificazione fra vita e canzone. La nostra vita è scandita non tanto dagli avvenimenti emozionali forti del nostro privato, ma dagli elementi ad essi associati della vita collettiva; viviamo, in qualche modo, nella cronaca pubblica, o probabilmente ci rifugiamo in essa per dare dignità a quel privato che i

rituali collettivi fanno apparire sempre più solitario e deprimente. Il revival, la possibilità del revival, che ci ritorna sotto forma di nuovi supporti e media, non fa altro che annullare il ricordo. La nostra attuale civiltà, del resto, come osservava Furio Colombo qualche tempo fa, è una civiltà di reperti: più nulla si inventa, si cerca di riportare tutto il passato al presente, di avvicinare ciò che è lontano e di creare tramite *collages* di reperti. È la sindrome parossistica di impossessarsi di pezzi di realtà sottraendoli al ricordo, è il grande magazzino inutile di *objets trouvés* della scena finale di “*Citizen Kane*”, il film di Orson Welles.

La musica, in generale, essendo presenza costante nel nostro vissuto, innesca modelli di ascolto analogici, è raramente autoreferenziale, 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”, vista la limitata prassi della reinterpretazione e rilettura, che in ogni caso rimane sempre secondaria rispetto all'interpretazione originale che ha portato quel brano al successo.

Per altri versi i generi musicali *Popular* sono figli, derivazioni prime dei ritrovati tecnologici, e primariamente dell'amplificazione. Quello che la macchina a vapore ha rappresentato per la rivoluzione industriale, l'amplificazione ha rappresentato per la musica. Se la sala da concerto ha allontanato l'interprete dall'ascoltatore, rispetto alla precedente ambientazione cameristica, l'amplificazione l'ha nascosto alla vista, il supporto inciso lo ha addirittura virtualmente eliminato e, ancor più, l'elettronica ha staccato i suoni dal corpo e dalla gestualità dell'esecutore: prodigiosi *Zauberklaviere* sostituiscono sudori, scompostezze e fatiche muscolari di batteristi e variopinte band, che possono continuare a dimenarsi e ad essere variopinte, ma il suono scaturisce dalla semplice pressione asettica di un tasto o dal click di un mouse. In tutto questo il musicista è de-responsabilizzato, non conta solo sulle sue forze, e la *performance* risiede tutta solo nella dimensione iconica del corpo.

La tecnologia ha fatto poi sì che la vocalità esplodesse, staccandosi dal belcanto; essa è diventata espressione diretta della strada, della subalternità. Il grande medium accomunante è diventato il linguaggio parlato, e la musica popular è diventata, appunto, “linguaggio parlante”... Più chiaro è il “messaggio”, più la comunicazione è immediata ed efficace. Lo dimostra il successo del Rap, una forma-canzone che rifiuta la melodia e la riduce a intonazione ritmica. Si vede come la musica stessa, il ruolo che si richiede alla musica, è quello di “medium”. Ritornano i concetti di praticità, velocità, la funzione estetica è un optional. Ma l'intonazione parlata del Rap è distante anni luce dal “parlando” melodico che utilizza nella sua musica vocale il citato György Kurtág: la prima amplifica il messaggio, la seconda lo traduce, crea realmente una



*correspondance* in un altro linguaggio. Un paragone certamente improponibile, ma le due realtà convivono nel mercato indiscriminato.

Riunirsi a dibattere intorno alla musica, oggi, equivale ad argomentare intorno al telefono, alla radio, al Web: settori di stretta competenza di mass-mediologi, sociologi, esperti di statistica, psicologi di massa... Non bisognerebbe dimenticare che si parla di cultura musicale perché la riflessione sulla musica, come sulla cultura in genere, è una funzione inventata dall'Occidente, da una civiltà di tipo evolutivo, che si nutre con l'accumulo e la riflessione, che ha bisogno anche di studiare le culture altre per la propria sopravvivenza, che è stata la prima ad ammettere l'esistenza dell'*altro*. Questo nostro tentativo, a cui cerchiamo di dare anche forma di scientificità, ha affinato i propri strumenti analitici sulla propria cultura. Il primo problema che si dovette porre Bartók fu quello di dover "trascrivere" i canti popolari, applicando uno strumento dell'alveo colto, come la scrittura. Cosa, come sappiamo, praticamente impossibile: per un canto ungherese, per un assolo di Jimi Hendrix o per un *Maqam* arabo. La contraddizione sta in sostanza in una legittimazione formale di qualcosa che non possiede i requisiti perché non ne ha bisogno, essendo nata in un altro contesto, e nel cercare di analizzarla con strumenti messi a punto per altri scopi.

In questo scenario cosa accade dall'altra parte? Quali sono gli effetti sulla percezione dell'ascoltatore singolo, prima ancora che sulla ricezione come fenomeno collettivo?

La musica che ognuno di noi può definire "insignificante" non è consumata da "stupidi", è consumata da individui sensibili e intelligenti tali e quali a quelli che "consumano" la cosiddetta Grande Musica. Il problema sta nel consumarla, e la si consuma inavvertitamente, in buona fede, non per partito preso. Non si comanda alle categorie subcorticali del gusto: la coca-cola, la pizza, l'estetica del bel corpo, il ballo liberatorio, la fame, il sesso... Se questa musica, tutta la musica (come tutto il mercantizzabile), deve essere consumata, allora poco importa il giudizio di valore. Non si pongono confronti fra un Gran Gourmet e un Pizzaiolo.

Non è *bella* musica, è *buona* musica... (e, si dice usualmente, "a me piace tutta la buona musica"). Il giudizio di valore estetico è ininfluenza. Se affettivamente amo il suono distorto di una Fender o la ripetizione all'infinito di un *Riff*, c'è poco da discutere o analizzare. È un fatto privato, come amare il colore rosso o il profumo di lavanda. Attiene semmai alle categorie della percezione, non alla sociologia o alla musicologia.

Il nostro giudizio è sempre governato dalla complessa, insondabile e poco conosciuta sfera dell'affettività, di quel mondo che ci porta, di volta in volta, a schierarci, a scegliere, a crearci dei modelli che

condizionano il nostro gusto e la nostra idea di “bello”. I modelli espressivi con alto grado di astrazione, quale è la musica, scavalcano il nostro sistema di auto-monitoraggio razionale, e si confrontano con alcuni modelli archetipici, associativi e decodificativi del linguaggio che sono dentro di noi, che non abbiamo scelto consapevolmente nella nostra vita, che si iscrivono inavvertitamente nel nostro bagaglio esperienziale.

Per tutto quello che è storicizzato il problema non si pone, perché possiede già l'aura della “classicità”, concetto anche questo cartolinizzato: tutto ciò che non è “vivente” è classico, per la nostra cultura di massa: c'è “la musica” e c'è “la classica”, nel linguaggio comune e anche in quello dei *Media*.

Un giudizio di valore, come sostiene Hermann Danuser (1996), informa più su chi lo formula che sull'oggetto giudicato. Ogni parametro di giudizio è condizionato culturalmente, è condizionato da quell'*Erwartungshorizont*, come lo ha definito Hans Robert Jaus in campo letterario, che abbiamo ribattezzato, più indietro in questi scritti, “orizzonte affettivo”.

L'orizzonte affettivo, simile in aggregati con interessi omogenei, fa sì che le medesime emozioni non dipendano dal contenuto o dalla forma, ma dal contesto. Ai giovani piacciono le stesse musiche - anzi, gli stessi autori - per disperato bisogno di appartenenza.

Rimane il fatto che la decodifica delle forme artistiche del passato ha sempre rivelato aspetti fondamentali dell'intero contesto di cui esse facevano parte. Quale musica d'oggi farà comprendere ai futuri studiosi gli aspetti sociali, spirituali, economici, scientifici del nostro presente? C'è chi è pronto a dire: i Jingle, il Rock, la World Music, tutto ciò che nasce dalla contaminazione “sintetica” di opposti universi culturali.

Ma non è questa solo una patina esteriore dell'uomo contemporaneo? Se la sua natura e struttura mentale fosse così semplice non si spiegherebbe, tanto per cominciare, il massiccio ricorso alla psicoanalisi, la famelica ricerca di spiritualità, la curiosità scientifico-umanistica... Le forme musicali con cui si manifestano questi bisogni sono tutto sommato contenitori vuoti: la “Tekno” non ha niente a che vedere con la scienza, la New Age nulla a che spartire con la spiritualità, il Rap non è poesia, il “Nessun dorma” degli stadi non è sogno psicanalitico.

Non si vuole certo assumere un atteggiamento estetico crociano (arte come “categoria dello spirito”, al di fuori da ogni collocazione sociale), ma si vorrebbe ricordare che vi sono altre musiche, inattuali quanto mai sociologicamente, che sono paradossalmente naturali espressioni dei contesti che le esprimono. Oggi esattamente come ieri. La tecnica non cambia gli uomini anche intimamente, come vorrebbe farci credere. Cosa stiano a rappresentare queste “altre” musiche è un argomento che esula da questa occasione poiché, al massimo, esse possono costruire ponti fra

individui e non fra popoli, ponti che potremmo definire d'elezione, se il termine non avesse assunto oggi solo valenze negative.

Questa sorta di scetticismo decostruttivo è, probabilmente, non nuovo, non partorito da questo attuale assetto sociale. Solo che oggi, più di ieri, siamo obbligati a pensare per grandi numeri, e questo ci induce e ci obbliga sempre più a diventare apocalittici o integrati. Ci costringe a uscire fuori dagli ambiti del nostro laboratorio di settore e dalla nostra nicchia-trincea specialistica faticosamente conquistata e a confrontarci. Anche a costo di sembrare *Political Uncorrect*.

La civiltà musicale contemporanea è tutta un grande ponte. Crediamo però che un ponte, pur essendo un luogo dove transitano proficui scambi, è al tempo stesso un luogo che demarca, e le demarcazioni servono a conservare le identità e le differenze: di funzioni, di generi, di destinazioni... È questa l'osservazione non decostruttiva di queste riflessioni.

L'unica salvezza, come alternativa a un linguaggio comune della musica appiattito verso il basso, è salvaguardare le differenze. E questo vale per la prassi degli abbellimenti rossiniani come per gli yödler dei Pigmei Aka. Perché la *multietnia* della musica (lo ribadiamo ancora) si trasformi in *interetnia* e *polietnia*, dove gli scambi non siano somma di esperienze, ma reale conoscenza dell'*altro*, reale arricchimento per nuove sintesi.

### Riferimenti Bibliografici

- Alberto Arbasino, *La tragedia dello spettacolo*, in "La Repubblica", 1998  
Alessandro Baricco, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, Milano, 1992  
Hermann Danuser, *Elogio del biasimo. Lo scandalo nella storia della musica*, in "Musica/Realtà" n. 51, Lucca, 1996  
Peter Gabriel, *Il pop non potrà cambiare il mondo*, in "La Repubblica", 21 10 1998  
Gilles Lipovetsky, *L'era del vuoto*, Milano, 1995  
Manlio Sgalambro, *Contro la musica*, Catania, 1994  
Marcello Sorce Keller, *musica e sociologia*, Milano, 1996  
Jeff Todd Titon (a cura di), *I mondi della musica. Le musiche del mondo*, Milano, 2003  
Ornella Volta, *Erik Satie e la tradizione popolare*, in "Musica/Realtà" n. 29, Milano, 1989