

LA MUSICA NEL SECOLO DELLE MASSE (MUSICA E SOCIETÀ) 2

Carlo Sini

[segue da «Noëma», numero 2, anno 2011]

Seguiamo ancora per un poco alcune vicende relative alla vita di Strauss. Da giovane, dice Ross, Strauss amava pose piuttosto eccentriche, anticonformiste, almeno formalmente rivoluzionarie, che peraltro, come abbiamo visto, non gli facevano mancare l'apprezzamento del Kaiser. Poi, con l'avvento di Hitler, si spostò politicamente a destra: esattamente il cammino opposto a quello di Thomas Mann: reazionario in gioventù e progressista da anziano. In realtà Strauss era, in queste cose, piuttosto superficiale. Ciò che davvero attraeva la sua attenzione (come del resto accadeva e accade per molti artisti) era il successo.

Strauss si recò in America nel 1904, due anni prima della *Salome*. Venne accolto con onori trionfali, ebbe un invito in senato e fu ricevuto alla Casa Bianca da Theodore Roosevelt. In quel tempo gli americani ricchi amavano la musica classica, che equivaleva ai loro occhi alla esibizione di uno *status symbol*. Tutte le principali città avevano un'orchestra sinfonica, l'opera lirica trionfava nei teatri di New York, Chicago e San Francisco e i musicisti europei dominavano la scena. Soprattutto tedeschi, francesi e italiani. Gounod e Wagner e infine l'immenso successo di Puccini. Cominciano a imporsi due fenomeni apparentemente indipendenti e in realtà strettamente intrecciati: la diffusione della musica classica presso una crescente massa di persone (in casi eccezionali si suona davanti a pubblici di migliaia di spettatori, persino cinquemila o diecimila) e l'imporsi sempre più invasivo di nuove tecnologie. Cartelloni elettrici a Broadway pubblicizzano gli eventi musicali, oltre agli annunci sul *New York Times* accanto a ogni genere di prodotti reclamizzati. E poi soprattutto il diffondersi del nuovo modello di fonografo Victor, che ottenne un grandioso successo, nonostante il prezzo elevato. Si verificò allora la prima vendita di milioni di copie di un disco, quello in cui Caruso cantava il «Vesti la giubba» dai *Pagliacci*. Caruso, lanciato da Puccini, era in quegli anni il re delle folle appassionate al melodramma. Scrive Ross:

L'elettrificazione della musica avrebbe cambiato per sempre il mondo in cui erano cresciuti Mahler e Strauss, portando la musica classica al mondo di massa ma diffondendo anche quei generi popolari che avrebbero sfidato la secolare egemonia culturale dei compositori. Già nel 1906 i pezzi di ragtime e di altri balli sincopati furoreggiavano sul nuovo medium¹.

Il jazz in particolare se ne giovò: i musicisti neri delle origini non potevano certo trovare teatri o auditori disponibili alla loro musica rivoluzionaria e proletaria; il 45 giri fu la loro sala da concerto, ciò che li rese un po' alla volta popolari e famosi, imponendo nel contempo (come accade con ogni supporto

¹ A. Ross, *Il resto è rumore*, trad. it. di A. Silvestri, Bompiani, Milano 2009, p. 51. D'ora in avanti le citazioni da questo testo saranno indicate tra parentesi con la sigla AR seguita dal numero di pagina.

tecnico) condizioni insormontabili alla quantità e qualità della esecuzione e della creazione musicale.

La combinazione di questi vari fattori produce quel primo effetto di spettacolarizzazione di cui oggi tanto si parla per l'intero mondo della cultura, dell'arte e della informazione anche politica. Un effetto che appiattisce e mescola tutti i generi di manifestazioni, purché traducibili appunto in spettacolo. Nasce quello che a lungo sarebbe stato sentito come cattivo gusto, come disinvoltura e stile «all'americana», come volgarità diffusa, fenomeni che erano destinati in realtà a imporsi in tutto il mondo occidentale, sino a diventare oggi un comportamento ovvio o per nulla disdicevole. Ricorda Ross: la musica veniva reclamizzata nelle rubriche dedicate ai «Divertimenti» e ciò comportava che «se una sera il Metropolitan metteva in programma la band di John Philip Sousa, la sera dopo proponeva l'*Anello [di Wagner]*. Gli oratori di Elgar si avvicendavano a performance di nani e all'«uomo scheletro» del circo Barnum». Personalmente ho conosciuto, per esempio, una giovane laureata triestina che, nei nostri giorni, manifestava uguale e sincero entusiasmo per le sinfonie di Mahler e le canzonette di Celentano: di entrambi collezionava con gran cura i dischi e li propinava agli amici in pittoresca confusione.

L'arrivo di Strauss fu dunque un grande evento, a mezza strada tra la ricercata performance per un pubblico scelto, che amava atteggiarsi all'europea, cioè come minoranza colta e raffinata, e un pubblico già decisamente di massa. Andò a finire che, non bastando le esecuzioni nei luoghi tradizionali, si organizzarono concerti, diretti da Strauss,

al quarto piano del grande magazzino Wanamaker, uno dei primi ipermercati americani, che occupava due isolati lungo la Broadway, tra l'Ottava e la decima. Wanamaker si sentiva in dovere di contribuire allo sviluppo culturale: il suo salone d'esposizione di pianoforti, come la Carnegie Hall nella zona più elegante di New York, ospitava regolarmente recital di artisti celebri (AR, p.52).

Ai concerti di Strauss al supermercato (davvero non si potrebbe desiderare, per il nostro tema, evento più sintomatico) assisterono almeno cinquemila spettatori, molti dei quali in piedi, mentre molti altri erano rimasti fuori. Un successo, che in Europa venne commentato, negli ambienti musicali, con molta ironia, qualche indignazione e qualche disgusto. Strauss si accontentò di intascare i suoi lauti proventi, ai quali si dice che tenesse moltissimo, ignorando che quell'episodio avrebbe potuto avere in seguito altri sviluppi, come vedremo.

A un secolo di distanza dalle vicende che stiamo spigolando dal libro di Ross, possiamo dire che assistiamo oggi alle conseguenze quanto mai logiche e necessarie delle premesse di allora. Si consenta in proposito una breve parentesi, che si giova anch'essa di un libro di grande valore da poco apparso. Si tratta del lavoro di Alessandro Marzo Magno, *L'alba dei libri. Quando Venezia ha fatto leggere il mondo* (Garzanti, Milano 2012).

Mezzo millennio fa – scrive l'Autore – Venezia stava sul podio. Nell'Europa di quel tempo c'erano soltanto tre megalopoli, tre città che

superavano i 150.000 abitanti: Venezia, per l'appunto, Parigi e Napoli [...]. Venezia è un luogo più simile a un mondo intero che a una città².

Esattamente l'impressione che possiamo provare oggi visitando gli Stati Uniti. Il fatto è che

nella prima parte del Cinquecento si stampava a Venezia la metà di tutti i libri pubblicati in Europa [...]. Senza l'editoria veneziana di quel secolo non esisterebbero il libro come noi lo conosciamo e nemmeno la lingua italiana come la parliamo oggi. L'italiano si è basato sull'opera dei toscani Dante e Petrarca, ma sono le edizioni veneziane curate dall'umanista Pietro Bembo e stampate dal re degli editori, Aldo Manuzio, a imporne il successo che dura ancora ai nostri giorni (AMM, p.25).

Insomma:

i tedeschi hanno inventato la stampa, ma per vendere libri sono andati a Venezia; hanno scoperto la tecnologia, ma per sviluppare il business devono emigrare e la ricca e colta Italia costituisce la meta privilegiata (*ibidem*).

Perché la stampa di libri diventi un business ci vogliono però tre condizioni: alta concentrazione di letterati, disponibilità di capitali e una rete commerciale di portata mondiale: esattamente le condizioni di Venezia, cioè «dello stato europeo più ricco e potente della fine del XV secolo» (AMM, p.26). Si consideri anche che la Venezia del '500 è una città internazionale, «il cui melting pot può essere paragonato soltanto a quello dell'odierna New York» (ivi, p.11); un luogo nel quale risuonano decine di lingue; un luogo che ospita il primo ghetto della storia e che è attraversato quotidianamente da visitatori, mercanti, avventurieri, professionisti e artigiani provenienti da ogni paese, tradizione, religione, in un clima di grande libertà e non poca licenza.

A differenza di altre fiere periodiche europee, Venezia diviene dunque un mercato permanente dei libri, con centinaia di editori, stampatori, librerie, cartolerie, spedizionieri di libri in tutto il mondo ecc.; e sebbene la lettura resti un fatto elitario sino a tutto il '700 e il libro sia inizialmente un prodotto parecchio costoso, in breve tempo il business cresce a Venezia straordinariamente. Bisogna peraltro aggiungere che la situazione veneziana è piuttosto particolare. Scrive il Nostro:

Si calcola che in Germania nel Settecento il pubblico dei lettori regolari si aggiri attorno all'1,5% della popolazione totale; solo nel secolo successivo la lettura diverrà un fenomeno di massa. La Venezia cinquecentesca tuttavia fa eccezione anche in questo: un quarto della popolazione maschile tra i 6 e i 15 anni va a scuola, percentuali inarrivabili altrove e che spiegano l'interesse per i libri (AMM, p.16).

² A. Marzo Magno, *L'alba dei libri. Quando Venezia ha fatto leggere il mondo*, Garzanti, Milano 2012, pp. 9, 36. D'ora in avanti le citazioni da questo testo saranno indicate tra parentesi con la sigla AMM seguita dal numero di pagina.

A Venezia si pongono le condizioni per l'avvio di fenomeni, se non di massa, di portata considerevole (ciò che in sostanza non è mai accaduto, se non sporadicamente, per la tradizione della cosiddetta musica classica o colta: un elemento da non dimenticare). Naturalmente l'aumento della diffusione del libro, il suo divenire un fenomeno di moda e anzi di gran moda, conduce a un crollo epocale dei prezzi. Sebbene il libro non possa neppure lontanamente raggiungere i profitti che si ottengono con il famoso commercio delle spezie, tuttavia non sono pochi i patrimoni che hanno nell'editoria la loro ragione.

Nel momento di maggior splendore, ecco come Marzo Magno descrive la situazione lavorativa:

Al torchio si dedicano tre persone: compositore, inchiostratore e torcoliere; una piccola impresa poteva occupare sei dipendenti mentre una da sei-otto torchi con trenta-quaranta lavoratori era un'azienda di dimensioni notevoli [...]. Il piccolo stampatore poteva ricomporre testi già stampati o lavorare per conto terzi, ma i più ambiziosi cercavano di accedere direttamente ai manoscritti, di assumere letterati di professione per curarne l'edizione, e se possibile di disporre anche di correttori di bozze per controllare i risultati. Il noleggio o l'acquisto di un manoscritto poteva costare quasi qualunque cifra. I profitti però sono molto alti, dal 50 al 100 per cento, e garantiscono un buon margine persino con tirature di 300-400 copie soltanto (AMM, p.20).

Si ritiene che la Bibbia di Gutenberg abbia all'inizio tirato 200 copie; le *Epistulae* di Cicerone (primo libro stampato a Venezia) ne vendette 100, ma dopo soli tre mesi si avvia già la seconda edizione, che frutta la vendita di 300 copie.

Nel '500 almeno 690 tipografi ed editori veneziani stampano oltre 15.000 titoli, con tirature medie di circa 1000 copie, ma con punte di 2-3000 per opere da cui ci si attendevano vendite massicce, al ritmo di 150 edizioni l'anno [...]. In ogni caso c'è chi ipotizza che nel XVI secolo siano usciti dai torchi veneziani la bellezza di oltre 35 milioni di libri. Sembra che i tipografi lavorassero dalle dodici alle sedici ore al giorno, stampando tra i 2500 e i 3500 fogli su una sola facciata: riuscivano cioè a tirare un foglio ogni venti secondi, una produttività che lascia stupefatti (AMM, pp.21-22).

Già nel 1473 si verifica una crisi di sovrapproduzione, poi superata e seguita da altre. In questo clima si crea la figura moderna dell'autore e il fenomeno del best seller. In meno di vent'anni si susseguono ben 28 edizioni dell'*Orlando furioso* dell'Ariosto, un autore ancora vivente; il *Canzoniere* del Petrarca supera forse le 100.000 copie.

Protagonista assoluto di questo mondo è Aldo Manuzio, del tutto consapevole della rivoluzione culturale, sociale e commerciale che le sue edizioni meravigliose stanno producendo. Introduce la virgola uncinata, gli apostrofi, gli accenti, il punto e virgola (quel segno che sta progressivamente scomparendo nei giovani: fine della modernità, aperta da Manuzio nel 1502, quando comincia

a marcare i suoi libri con l'ancora e il delfino). È Manuzio che inventa il libro tascabile; in sostanza tutto ciò che caratterizza ancora i nostri libri ha in lui un artefice o un precursore. Con Manuzio

nasce il concetto di lettura come attività di svago e non solo di studio: leggere per il piacere di farlo e non per imparare, un concetto vecchio di mezzo millennio, ma ancora attualissimo ai nostri giorni (AMM, p.42).

Forse qualcosa di simile a ciò che si innescò al tempo e per merito di Manuzio si ripete oggi, *mutatis mutandis*, con un personaggio come Steve Jobs.

La diffusione progressiva del libro e della lettura, come si sa, dà luogo a fenomeni a dir poco giganteschi. Tutta una cultura fortemente aristocratica ed elitaria legata per secoli e secoli alla scrittura alfabetica (che fu a sua volta una esplosione di «democrazia» nel mondo antico e nella tradizione delle culture dell'oralità) diviene disponibile per masse crescenti di lettori. È significativo che dapprima il libro stampato si allinei alla tradizione colta: i suoi fruitori sono ancora i vecchi lettori appartenenti a una minoranza sociale. Questo spiega la scelta delle *Epistulae ad familiares* di Cicerone come primo libro stampato a Venezia: roba per letterati e umanisti, gente dal palato fine educato da secoli. Lo stesso è da dirsi del libro religioso, la Bibbia, i Vangeli, le storie dei santi ecc.: costituiscono dapprima il 40% dei titoli stampati se non di più, ma sono destinati a calare progressivamente. Divenuto fenomeno di moda e oggetto accessibile a molte tasche, il libro passa da strumento di studio e di pietà religiosa a oggetto d'uso per fini ricreativi, cioè per fini che hanno nel divertimento, nella novità e nelle curiosità, anche morbose, il loro principale motivo sociale e commerciale. E così il fenomeno del best seller relativo ad Ariosto o Petrarca passa ben presto la palma a un personaggio come Pietro Aretino, il primo «autore» in senso moderno. Approfittando della liberalità veneziana, Aretino, cacciato da Roma per i suoi costumi e i suoi scritti scandalosi, a Venezia diviene famoso con i *Sonetti lussuriosi* (1527), primo libro pornografico della storia, con annesso figure che mostrano alcune «posizioni erotiche». Il Nostro prosegue con i *Ragionamenti* e con *Il dialogo*: testi nei quali si descrivono, per esempio, le lezioni domestiche di una madre che insegna alla figlia i segreti per divenire puttana di successo. La diffusione straordinaria di questi scritti ispirò tutto un filone di imitatori e continuatori, con libretti nei quali si ragionava delle tariffe delle puttane, della vita dei puttanieri e simili. Allo scandalo inevitabile e qualche intervento delle autorità (invero solo a Venezia si poteva contare su una sostanziale tolleranza) si accompagna l'immensa popolarità dell'Aretino: la fama di uomo scandaloso e perverso non gli nuoce per nulla, anzi il contrario. Trova da ogni parte ammiratori e nobili che gli assegnano pensioni e regalie, che lo ospitano magnificamente, ben lieti di esibirlo come segno di prestigio agli amici curiosi e pruriginosi, uomini e donne. Persino l'imperatore lo frequenta e lo protegge, trascurando i suoi doveri verso Santa Romana Chiesa. Ecco un tratto della cultura di massa che ne discende in modo, si può dire, strutturale. Il successo quantitativo e il profitto commerciale guidano la produzione e ancor prima l'ideazione del prodotto, secondo una logica che Hitler formulò perfettamente, quando insegnò ai suoi seguaci che un messaggio politico che si vuole rendere popolare deve proporzionalmente abbassare il suo li-

vello intellettuale: più lo vuoi diffuso e più deve essere rozzo, approssimativo e intellettualmente povero. Ecco come autoritarismo e democrazia si incontrano nel segno delle «masse», ridotte a moltitudine di consumatori.

Questo però è ben lungi dall'essere tutto. Il libro stampato e la sua diffusione quantitativa crescente, sino a divenire lo strumento principe di ogni pedagogia moderna, innescano conseguenze a dir poco epocali sul piano della conoscenza e dell'incremento delle scienze e in generale dei saperi. Per dire solo una delle innumerevoli cose che bisognerebbe ricordare, la geografia moderna nasce interamente dalla diffusione di racconti e resoconti di viaggi intorno al globo, dalla stampa di atlanti e cartografie, da intere collane dedicate alle popolazioni che abitano il pianeta e così via. Cristoforo Colombo parte con il *Milione* di Marco Polo nella bisaccia. Tutta la modernità sembra vivere di queste contraddizioni o paradossi: solo la diffusione di massa, che si accompagna a una totale devastazione del buon gusto, della finezza intellettuale, della decenza morale, del pudore e del garbo personale e sociale, è nel contempo il volano di un incremento culturale straordinario, mai verificatosi in passato e segnato da un progressivo espandersi e approfondirsi. Quel che intendo lo voglio subito riportare a un semplice esempio musicale. Nell'800 non esisteva quella che oggi chiamiamo musica di consumo; non si era perseguitati da musicchette idiote nei negozi, nelle stazioni, dal dentista e così via; non c'era da nessuna parte alcun «San Remo» con la sfilata demenziale di personaggi ed esibizioni inqualificabili da ogni punto di vista; e non c'erano imbecilli che chiamavano tutto ciò «musica popolare», confondendo tranquillamente il «popolo» con la massa dei consumatori presi al laccio delle mode e dei costumi scandalosi e solleticanti. Non si vendevano nel mondo milioni di copie di canzonette sceme e non c'erano professori che, per ingraziarsi i loro studenti adolescenti, anziché pensare a educarli, invitano in classe l'immane cantautore (che i ragazzi sono benissimo in grado di conoscere da sé). Tutto questo non c'era. Vienna cantava i *Lieder* di Schubert (che non ne ricavava alcun profitto, perché non esisteva il diritto d'autore, quello che oggi rende miliardari un bel po' di furbacchioni), si suonavano in casa al pianoforte a quattro mani le sinfonie di Beethoven o di Rossini, si eseguiva anche privatamente molta musica da camera. Però le istituzioni musicali e il loro livello, le orchestre, le corali, le scuole di musica erano in sostanza e per lo più molto modeste. Niente a che vedere con i progressi della musica colta nel '900, con le nostre numerose e straordinarie orchestre, con le stagioni d'opera in giro per tutto il mondo e così via, con la conoscenza filologica e storiografica di tutta la musica del passato, per non parlare infine delle incisioni discografiche, che hanno raggiunto una perfezione incredibile e che sono alla portata praticamente di moltissimi, a prezzi sempre più accessibili.

Tutto ciò va poi guardato sotto il profilo dell'incremento tecnologico, che la società di massa ha enormemente sollecitato e favorito: altrove ho segnalato la perfetta congruità tra nascita dello stato democratico, nascita dell'economia capitalistica, nascita della scienza moderna e progresso tecnologico: aspetti paralleli di un fenomeno unitario che possiamo riassumere nel termine «modernità». La tecnologia del libro innesca un tipo di lettura segnato dal consumo di massa: nel bene e nel male, come abbiamo visto (posto che sia chiaro che cosa intendiamo dicendo bene e male, il che, per ora, nel nostro ragionamento non è affatto chiaro). La tecnologia del disco fa altrettanto per la musica: milioni, anzi miliardi di canzonette. L'intero mondo con il microfono

dentro la bocca che mugola cosette della forma primitiva ABA e più non dimandare: è incredibile questo universale e mondiale rimbambimento della canzonetta, se solo lo osservi. Ci sono milioni di ragazzi e di ragazze che credono che la «musica» sia questo e che non ci sia altro da sapere, da scoprire e di cui dilettarsi. Però hai detto solo mezza verità, perché accanto a questa ce n'è un'altra: che un buon numero di consumatori (certo, non una massa) può oggi, con poca spesa e un po' di scienza, ascoltare di tutto, ma proprio di tutto, relativamente all'universo musicale: dalle messe di Palestrina, ai madrigali di Monteverdi, alle opere barocche, alle composizioni di Webern e di Alban Berg. Cose che Nietzsche, il grande filologo-filosofo-musicista, non poteva neppure sognarsi: per sentire certe cose bisognava poter girare il mondo e incontrarle in prima persona, come fare un viaggio in Italia al modo di Händel o di Mozart.

Ma già che siamo tornati alla musica, vorrei concludere il riferimento a Strauss. Lo abbiamo lasciato ai suoi lauti trionfi americani. In seguito sappiamo che non disdegnò rapporti anche stretti con il regime hitleriano, rapporti peraltro segnati da alti e bassi. Parte della famiglia di Strauss era ebrea e ciò sicuramente condizionò il suo comportamento pubblico. Forse doveva andarsene, ma a 70 anni non se la sentiva di fuggire dalla Germania, lasciando magari i suoi cari sotto la prevedibile ritorsione delle autorità naziste. Di fatto si piegò ad alcune imperdonabili vicende, come quando sottoscrisse una lettera di denuncia contro Thomas Mann. Penosa fu la sua esibizione ai giochi olimpici di Berlino del 1936, quando si prestò a dirigere un cosiddetto e altisonante «Inno olimpico» in contemporanea al volo di migliaia di piccioni. Cose che richiamano le tristi vicende di un altro compositore, Šostacovič, nell'Unione Sovietica staliniana.

Pare che a far cadere in disgrazia Strauss fossero certe voci relative ai suoi rapporti con artisti ebrei, il suo rifiuto di cancellare dai concerti Mahler e Mendelssohn, e poi alcune malignità private relative al grande amore di Hitler per le operette di Lehár. Poi ci fu un riavvicinamento, anche perché Strauss perseguiva certe antiche idee a favore della musica classica, che anche il Führer amava appassionatamente (in particolare Wagner, come si sa): Strauss voleva, tra le altre cose, ridurre i diritti d'autore ai danni delle musiche popolari e a favore dei compositori colti: un segno caratteristico di come viveva un grande compositore l'invasione dei fenomeni di massa, dei quali lui stesso si era avvantaggiato e si avvantaggiava in America e in Europa. In sostanza li avrebbe voluti arginare e guidare verso fini «superiori»: illusione che ha sedotto inutilmente molti altri. Tornato nel 1939 nelle grazie di Hitler, Strauss venne ricevuto in una colazione privata da Göbbels, l'infernale quanto geniale ministro della propaganda nazista. Strauss era angosciatissimo per il destino della parte ebrea della sua famiglia e chiedeva assicurazioni. Così ne riferisce Ross:

La colazione si protrasse per due ore; Strauss parlò di vari problemi che lo affliggevano, compreso l'effetto delle misure antiebraiche sulla sua famiglia. «È impolitico come un bambino», scrisse Göbbels nel suo diario (AR, p.521).

Due anni dopo, in un clima di rinnovata disgrazia, Göbbels, senza tanti complimenti, lo convocò con la ferma intenzione di «fargliela pagare»:

Questo dialogo così delicato si svolse davanti a una nutrita delegazione di compositori. Werner Egk descrisse la scena nelle sue memorie: “Lehár ha le masse, lei non ha niente!” urlò il ministro. “La smetta una volta per tutte con queste chiacchiere sulla ‘importanza della musica seria!’ non giova certo alla sua causa! L’arte di domani è diversa dall’arte di ieri! Lei, Herr Strauss, è il passato!” Dopodiché, racconta Egk, Strauss rimase per un po’ sulle scale del Ministero della propaganda, con le lacrime che gli rigavano il volto e la testa sprofondata tra le mani. “Se solo avessi dato ascolto a mia moglie e fossi rimasto a Garmisch”, sussurrò (AR, p.522).

La brutalità di Göbbels è quanto mai significativa: il secolo delle masse avrebbe travolto e stravolto tutta la storia (così come era vissuta e raccontata dalle vecchie *élites*). Non poteva dirlo, ma evidentemente pensava che anche le tenerezze di Hitler per la musica classica erano cose del passato: molto più vitale il suo infantile entusiasmo per Lehár (però, ricordiamo tutto: anche Nietzsche a Torino era stato preso da un grande entusiasmo per le operette: quasi ogni sera andava a teatro ad ascoltarle; non amava solo la *Carmen* di Bizet!). Imbonitore da adunata oceanica, regista di grandi spettacoli *kitsch* (come quelli che ancora si vedono oggi sotto il nome di «concerti»), trasferito nel mondo capitalista Göbbels sarebbe stato certamente un potente impresario di *musical* e un editore di canzonette di grandissimo successo.

Strauss si rifugiò nella sua villa di Garmisch e qui lo raggiunse la fine della guerra. Diamo di nuovo la parola a Ross. Siamo al 30 aprile del 1945, il giorno del suicidio di Hitler. Di prima mattina due divisioni americane prendono possesso della stazione climatica alpina di Garmisch. Il tenente Milton Weiss decide di requisire la villa di Strauss per insediarvi il comando. Strauss gli va incontro:

Un anziano signore scese le scale per incontrarlo. “Sono Richard Strauss”, disse, “il compositore di *Rosenkavalier* e *Salomé*”. Strauss studiò il volto del soldato in cerca di un segno di comprensione. Weiss, che aveva suonato il pianoforte nelle località turistiche frequentate dagli ebrei sui monti Catskill, annuì (AR, p. 550).

Strauss gli racconta delle sofferenze dei suoi parenti ebrei. Weiss decide di trovare un’altra soluzione per il suo comando. Ma non è finita. Alle undici di quella stessa mattina si presenta il maggiore John Kramers: annuncia che la famiglia ha un quarto d’ora per sloggiare. Strauss gli si rivolge con i documenti che lo avevano nominato cittadino onorario di Morgantown in Virginia e con una parte del manoscritto del *Rosenkavalier*. Sono Richard Strauss il compositore, dice. «Il volto di Kramers si illuminò; era un appassionato di Strauss. Sul prato fu sistemato un cartello con la scritta “Divieto di accesso”» (*ibidem*). I concerti nel grande magazzino di New York davano ancora i loro frutti.

Nei giorni seguenti Strauss posò per le fotografie, suonò i valzer del *Rosenkavalier* al pianoforte e rivolse sorrisi perplessi ai soldati che studiavano la sua statua di Beethoven e chiedevano chi fosse. “Se me lo chie-

dono ancora una volta”, borbottò, “gli dico che è il padre di Hitler” (*ibidem*).

Sparsi per la Germania, i soldati americani, dice Ross, fischiavano le canzonette di Broadway, serenamente ignari della grande tradizione musicale europea. Erano ormai lontani i tempi nei quali un americano poteva sentirsi in inferiorità o in imbarazzo di fronte alle glorie culturali dell'Europa. Per esempio come era capitato a Gershwin in visita da Alban Berg che gli chiede di suonare qualcosa e lui esita, quasi si vergogna. Suvvia signor Gershwin, gli dice l'altro, la musica è musica! È un fatto che la musica classica è tenuta in grande pregio dai due regimi autoritari di Hitler e di Stalin. Hitler è personalmente un fanatico di Wagner; al *Tristano e Isotta* o al *Crepuscolo degli Dei* scuote con rabbia i gerarchi che si è portato dietro quando vede che si addormentano. Il suo fiore all'occhiello sono i *Berliner* e il loro mitico direttore Furtwängler. Esentati dal fronte, continueranno a dare concerti sopra la testa di Hitler rifugiato nel Bunker sino a poche settimane dalla fine. Ma anche Stalin promuove e protegge la buona musica, manda i lavoratori, in turni rigorosi, al Bolscoi, vizia i compositori e insieme li ricatta e li minaccia continuamente di spedirli in Siberia: ne sanno qualcosa il povero Šostakovič e Prokof'ev. Entrambi i regimi vedono nella musica classica un'occasione retorica per mostrare la loro politica di educazione ed elevazione popolare, contro le degenerazioni borghesi degli americani. La sostanza è che queste politiche propagandistiche e forzate rientrano perfettamente nella logica della società di massa, ne sono anzi un'espressione tipica esattamente come l'infatuazione dei ricchi americani che fanno della frequentazione dei concerti uno *status symbol*. E bisogna aggiungere che la fioritura di compositori americani degli anni '30 è non a caso caratterizzata, non solo dal desiderio di nobilitare la musica popolare americana come avevano fatto gli europei della loro, seguendo tra l'altro l'esempio della *Sinfonia dal nuovo mondo* di Dvořák, ma anche dalla presenza, in gran parte di loro, di intenzioni politiche fortemente «di sinistra»: sono marxisti di vario genere e talora ammiratori del regime sovietico, ovvero delle notizie che ne ricevono (si pensi del resto al caso Dewey: il celebre filosofo rimase infatti assai impressionato dalla pedagogia delle scuole sovietiche). Così la musica classica è sballottata di qua e di là, ma ormai è in cammino verso ed entro un nuovo tempo, segnato da gigantesche trasformazioni tecnologiche, da inedite esperienze psicologiche e sociali, dalla dominazione dello spettacolo e del consumo, dalla riduzione infine, non a genere elitario nel senso di «superiore» da un punto di vista culturale, ma semplicemente dalla connotazione di prodotto di nicchia, con il suo *target*, come accade per innumerevoli altre varietà, curiosità e inezie del mercato mondiale. Intanto alla Casa Bianca si alternano, per la gioia del Presidente e dei suoi invitati, le *performance* di Frank Sinatra e di Horowitz: entrambi «fanno fino».

Cambiamo libro. Entriamo in dialogo con *Analfabeatles. Filosofia di una passione elementare*, di Massimo Carboni (Castelvecchi, Roma 2012). Leggiamo subito la scheda di presentazione del libro: «Un intellettuale che ama i Beatles. Come dire un intreccio tra passione e logica, mitologia e razionalità. È su questa doppia traccia che si dipana un libro a suo modo avventuroso e forse, in parte, anche arrischiato per il suo autore. Perché qui lo studioso di estetica e di arte contemporanea in qualche modo si mette a nudo e si mette in gioco, ab-

bandonando ogni puritanesimo scientifico. I Beatles sono stati tra i geni artistici del Novecento. Ma quale significato assume ai nostri tempi il termine *genio*? Quale senso filosofico esprime il fatto di avere una passione unica, indifendibile, appunto elementare? E non mancano pagine di accesa anche se meditata polemica contro il dominio ormai incontrastato della cultura pop che proprio i Beatles hanno contribuito a modellare. Gli amori musicali e i ricordi autobiografici di un fan ormai quarantennale vanno dunque di pari passo alla riflessione filosofica che cerca di interrogarne e comprenderne i significati e le motivazioni». E dalla quarta di copertina: «I Beatles hanno rappresentato non solo il più potente oggetto di fascinazione musicale di massa del Novecento, ma anche – nei nostri tempi omologati e globalizzati – il massimo equilibrio raggiungibile tra qualità e quantità, tra arte di ricerca e arte popolare».

Massimo Carboni, studioso di primissimo piano in Italia e dai molteplici interessi, si imbatte casualmente nei Beatles all'età, se ho capito bene, di tredici anni. Così descrive quella «prima volta»:

Era mattina, in gita domenicale con i genitori e i loro amici, al juke-box sotto la tenda di un bar in un paese della Toscana, Staffoli. Non rammento se fui proprio io a selezionare *Please Please Me*. Forse non mi domandai se sarebbe mai più stata possibile al mondo una simile grazia. Ma certamente fu quella la prima volta in cui percepii l'*akustische Natur der Seele*, la “natura acustica dell'anima”, come diceva Novalis, perché l'irresistibile energia positiva e misteriosamente creaturale che ti prende, ti contagia e non ti abbandona più, mi prese, mi contagiò e non mi abbandonò più³.

Carboni fu insomma uno dei milioni di adolescenti e preadolescenti *contagiati* nel mondo dalla musica e dalle canzoni dei Beatles. Avendo vent'anni più di lui, per parte mia ricordo perfettamente le fotografie e le riprese televisive di folle di ragazzine assatanate e deliranti a stento trattenute dai poliziotti, in difesa di quattro giovanotti piuttosto efebici e dalle voci in falsetto; ricordo intere platee di ragazzini in lacrime e urlanti che si strappavano i vestiti: per le persone della mia età, uno spettacolo tanto singolare quanto enigmatico. Naturalmente ascoltai e riascoltai, senza averlo scelto ma perché era impossibile sottrarsene, alcune canzoni di quei quattro che si autodefinivano «scarafaggi» (nullo sapevo dei loro successi iniziali in Inghilterra ecc.). Mi sembrarono in generale originali e carine; in particolare *Michelle* e *Yesterday*. Di quasi nessun'altra mi rimase qualche traccia. Mi occupavo di musica da più di vent'anni; ero a mia volta un patito di musica classica; avevo preso il diploma in pianoforte al Conservatorio di Parma e avevo sostenuto esami di composizione al Conservatorio di Milano (per molto tempo avevo immaginato di fare nella vita il compositore). Lo dico solo per sottolineare che non ero del tutto sprovvisto nell'ascolto musicale. Ebbene, a me, come a milioni di altre persone, la musica dei Beatles apparve musicalmente irrilevante, ma certo capace di innescare un fenomeno sociale e di costume di difficile spiegazione: spiegazione che anche

³ M. Carboni, *Analfabeatles. Filosofia di una passione elementare*, Castelveccchi, Roma 2012, pp. 94-95. D'ora in avanti le citazioni da questo testo saranno indicate tra parentesi con la sigla MC seguita dal numero di pagina.

oggi mi è tutt'altro che chiara; ecco perché il libro di un collega che stimo e ammiro come Carboni è un aiuto prezioso per il percorso che qui sto cercando di costruire.

La discussione sui Beatles fu molto intensa. Tutti ci rendevamo conto che quel che facevano era più raffinato e suggestivo di Nilla Pizzi, Rita Pavone e altre penose esibizioni di San Remo, ma a nessuno (almeno di quelli che la pensavano come me, cioè moltissimi) venne mai in mente che si trattasse di «musica», nel senso alto e nobile della parola. Eravamo abituati a vedere folle in delirio alle esibizioni di Arturo Benedetti Michelangeli o di Victor De Sabata (un delirio peraltro composto, che non alludeva ad aggressioni sessuali e non necessitava di ricoveri alla neuro) e lo trovavamo esteticamente comprensibile e giustificato; il delirio dei ragazzini ai concerti dei Beatles, invece, non pensavamo avesse niente a che fare con la musica, intesa almeno come arte, o che fosse segno di qualche rilevanza estetica. Rubricavamo per esempio il fenomeno come una esplosione, nella società di massa caratterizzata da molte licenze verso i giovani e dalla loro riduzione a consumatori, di umori sessuali in effervescente opposizione ai canoni e ai modelli del comportamento adulto e responsabile (vedi per esempio la natura per quei tempi così poco «virile» ostentata dai quattro: allusione a una comunità di adolescenti autonoma, eterna ed emotivamente autosufficiente rispetto alla approvazione e imitazione dei «grandi»). Che questo dire fosse insufficiente, però, lo avvertivamo benissimo, donde sostanzialmente il fastidio verso tutta la questione, musica dei Beatles inclusa. Anche la mamma di Carboni, pare, era vagamente allarmata: perché ascolti sempre quella roba? gli dice; trovava più accettabile e più innocuo il suo precedente amore: Adriano Celentano e i ventiquattromila non so che. La cosa peraltro entra anche nella esperienza di Carboni. Divenuto quello che oggi è, un intellettuale stimato e famoso, teme di essere «scoperto» nella sua perdurante passione da un collega che ospita nella sua casa e che non può non notare le foto dei Beatles, il calendario dei Beatles, insomma questi antichi segni di una ossessione giovanile, accompagnati da un tocco di feticistico amore (ogni vera passione, osserva giustamente Carboni, ne comporta un tratto). Insomma, Carboni teme di screditarsi come studioso serio e uomo acculturato, mostrandosi affetto da una passione pop, ingenua e infantile, ritenuta culturalmente disdicevole. Poi, naturalmente, si vergogna di vergognarsi e rivendica con orgoglio quasi provocatorio la sua militanza beatlesiana (nel 1978-79 aveva persino dedicato una trasmissione ai Beatles su Radio Livorno Popolare). Il risultato di queste, come lui dice, «contraddizioni» è il libro che qui commentiamo (notate l'ironia sottile del titolo, *Analfabeatles*): una coraggiosa presa in carica di tutta la questione, senza tema di mettersi a nudo e impiegando nell'impresa, per la nostra delizia e riconoscenza, tutta la dottrina filosofica ed estetica di cui Carboni è ricco.

Che la cosa, in realtà, sia seria Carboni lo esemplifica per esempio così:

“I compositori che non hanno profondamente sentito e compreso l'ineluttabile necessità di Webern sono del tutto inutili”. Senza enfasi, senza retorica, con pacata certezza, le parole di Boulez si possono ripetere a proposito dei Beatles (MC, p.41).

Ecco un punto sul quale posso anzitutto segnare una forte differenza. Se è vero che la musica dei Beatles va presa «sul serio» per il cammino della musica contemporanea, le parole di Boulez sono del tutto inopportune e non è proprio il caso di invocarle (anche se Carboni lo fa, non per dividerle nel loro contenuto specifico, ma per fornire un punto di riferimento e di paragone rispetto a ciò che vuol sostenere). Le parole di Boulez appaiono oggi a moltissimi un segno eloquente della intemperanza della avanguardia musicale di vari decenni fa, della sua aggressiva intolleranza e soprattutto della sua totale falsità e cecità: che cosa sia utile o inutile per la musica (posto che questo sia un modo produttivo di porre il problema) non lo stabiliscono le ubbie e le sparate provocatorie di Boulez e neppure la musica, essa sì ammirevole, di Webern, che non sta affatto al mondo per obbligare gli altri a fare quello che fa lui o anche solo a tenerne conto per essere utili e per esistere. Lo sottolineo, perché questo dogmatismo estetico, come vedremo, è appunto qui in questione, senza peraltro dimenticare il rispetto che si deve all'attività musicale di Boulez. Solo che proprio i Beatles, se sono da accogliere come intende dire Carboni, sono una evidente smentita del detto bouleziano. Ma veniamo invece a una pagina decisiva.

Con *Sgt. Pepper's* i Beatles sviluppano per la prima volta nella storia della riproduzione tecnologica musicale una forma d'arte specifica del disco. Allestendo la finzione di un concerto dal vivo tenuto da una banda *alter ego* del gruppo (il brusio iniziale del pubblico, l'accordatura degli strumenti, la presentazione, la ripresa della sigla e i saluti finali), *Sgt. Pepper's* non è più una semplice fotografia acustica di qualcosa che esisteva già: dimostra invece di non essere affatto indifferente alla forma del suo apparire, anzi ne gestisce, ne elabora intenzionalmente l'esigenza. L'oggetto disco diventa in se stesso un evento, acquista il carattere di una cosa autonoma, si emancipa dal suo statuto tradizionalmente funzionale e vicario, abbandona la sua ristretta dimensione mnemonico-trascrittiva di semplice surrogato musicale per assumerne una spettacolare-performativa che persegue una continuità tematica di narrazione e che instaura (lo vedremo meglio dopo) una relazione con l'ascoltatore. Potremmo dire, senza forzare troppo i termini, che il disco in tal modo si dispone a essere interpretato come una forma di *scrittura* (MC, p.43).

Come si vede, le questioni che vengono qui sollevate sono sicuramente serie e importanti.

Carboni ricorda un acutissimo scritto dedicato nel 1934 dal giovane Adorno a una sorta di fenomenologia del disco. Il disco riproduce tecnologicamente una musica che c'è già; quindi si possono immaginare in futuro compositori che creano direttamente musica per il grammofono. Il disco sarebbe allora «da prima forma di rappresentazione musicale che si lascia possedere in quanto cosa» (MC, p.44). Nel bel mezzo della produzione di massa, commenta Carboni, si procede sperimentalmente a rendere produttiva la forma oggettuale del disco: questa *cosa*, anziché scomparire come mero strumento e segno, si impone, per così dire, come *la cosa stessa*. Diventa vera in un senso artistico la tesi che insegna che un *medium* non è mai soltanto un *medium*, perché esso indica

anche l'uso che se ne può fare e determina i fenomeni soggettivi della sua stessa ricezione (cfr. MC, p.45).

La questione della scrittura è cruciale. Per parte mia vorrei svolgerla ricordando anzitutto un noto passaggio del *Tractatus* di Wittgenstein, là dove si legge:

Il disco fonografico, il pensiero musicale, la notazione musicale, le onde sonore, tutti stanno l'uno all'altro in quella interna relazione di raffigurazione che sussiste tra linguaggio e mondo (*Tractatus*, 4.014).

E ancora:

Nell'esservi una regola generale – mediante la quale il musicista può ricavare dalla partitura la sinfonia; mediante la quale si può derivare dal solco del disco la sinfonia e di nuovo, secondo la prima regola, la partitura – appunto in ciò consiste l'interiore somiglianza di queste conformazioni, apparentemente tanto diverse. E quella regola è la legge della proiezione, la legge che proietta la sinfonia nel linguaggio delle note. Essa è la regola della traduzione del linguaggio delle note nel linguaggio del disco fonografico (ivi, 4.0141).

Il disco, la musica, la partitura, l'onda sonora sono strutturati dunque tra loro come lo sono il linguaggio e il mondo (dove una parola corrisponde a una cosa, potremmo dire molto in sintesi, e dove la parola stessa è una cosa). Il linguaggio, il mondo, il pensiero musicale non sono tuttavia *cose* nello stesso modo o senso in cui lo sono il disco, la partitura e l'onda sonora: in che senso allora? Mi sono occupato di questo problema in *Scrivere il silenzio. Wittgenstein e il problema del linguaggio* e qui svolgo la cosa in modo ulteriore.

La scrittura dunque (come ho variamente argomentato altrove) è un *se-gno vero e proprio*, cioè una cosa che sta al posto di un'altra cosa. Qualcosa, potremmo dire, di «esosomatico», rispetto ai nostri corpi viventi ed espressivi, qualcosa che resta lì «congelato» (direbbe Husserl) in attesa di venire rimesso in funzione (o «scongelato») e ricompreso. Per esempio il pensiero verbale si iscrive, si traduce, si proietta nelle letterine dell'alfabeto incise sulla pietra o vergate sulla pergamena. Il lettore scongela il messaggio. Se ci riferiamo invece al pensiero musicale, una volta tradotto in una partitura potrà essere «scongelato» nella esecuzione. In fondo anche nella lettura verbale si tratta di esecuzione: avvezzi come siamo alla lettura silenziosa, un tempo sconosciuta, lo dimentichiamo; anche qui bisogna ubbidire ai segni alfabetici per far loro corrispondere una vocalizzazione fonetica, esplicita o implicita.

Ma ecco che la scrittura sfrutta la sua materialità cosale imponendo, in base alle caratteristiche e ai limiti di questa (pietra, papiro, disco fonografico ecc.), una propria ubiquità spaziale e temporale: le cose scritte, recanti traccia degli eventi incidenti, si vanno a ficcare dovunque, in nuovi contesti di senso, in nuove situazioni, in nuovi usi, in altri «mondi» (potrebbe dire Wittgenstein). Inoltre la materialità specifica delle scritture suggerisce e consente effetti altrimenti impossibili. Senza un primo germe di scrittura musicale gli esperimenti contrappuntistici della Scuola di Notre-Dame sarebbero impossibili e così tutta la storia della musica successiva: come potreste muovere un'orchestra sinfonica

a suonare una cosa complessa come una sinfonia senza la partitura? Ma, ancora prima, come potrebbero esservi compositori in grado di immaginare delle musiche così nuove e complicate rispetto alla tradizione orale senza disporre di carta e matita (ricordate le famose matite un po' tozze che Beethoven si tirava dietro anche nelle quotidiane passeggiate, caratterizzate da frequenti soste per notare sulla carta da musica le idee momentanee che lo coglievano?). Lo stesso si può dire di certe espressioni della poesia contemporanea che sfruttano la disposizione delle parole sul foglio: come intendere «tutto a destra», «sotto spaziato», «in grassetto» ecc. senza la scrittura cartacea? Ancora prima, come arrivare a immaginare effetti simili senza la scrittura?

Quando diciamo scrittura immaginiamo le lettere, i numeri, le note. Ma questa è solo una riduzione indebita dettata dalla diffusione dell'uso. Scrittura è in realtà ogni segno, ogni traccia intenzionale su un supporto. Scrittura è un tatuaggio o la foggia di un abito (l'esempio è ancora di Wittgenstein), e così a un certo punto divenne possibile incidere direttamente la voce in un registratore, saltando la mediazione dello scritto. Anche la voce è un'incisione acustica, e in questo senso è un segno, ma il suo produrre effetti (come direbbe Peirce) è legato alla presenza vivente di chi parla, grida o canta; resta connessa, come dicevamo, ai confini corporei, mentre di una cassetta incisa mi posso appropriare, posso sentirla mentre guido l'automobile, posso spedirla per posta e così via. Ecco allora che il disco e, più in generale, la sala di registrazione, non sono che l'ulteriore estensione della scrittura in generale e di questo tipo di scritture in particolare e nello specifico. Con la tecnologia al tempo dei Beatles, e ancora più oggi, possiamo produrre direttamente effetti, «incisioni», in sala di registrazione, passando immediatamente dal pensiero musicale alla sua traduzione in un medio. Già i Beatles, si sa, facevano così, ottenendo in questo modo cose, cioè impasti sonori, armonie, contrappunti, contrasti ritmici che nessuno avrebbe potuto scrivere in modo adeguato nelle tradizionali partiture (anche gli antropologi che registrano le straordinarie esecuzioni ritmiche di taluni popoli extraeuropei lo sanno bene: meno male che c'è il registratore, perché la nostra scrittura musicale non riuscirebbe a rendere adeguatamente quella che Wittgenstein chiama l'onda sonora). Aggiungi che lo stesso tecnico del suono «componere» a sua volta, in questo modo, il brano, poiché trae da molte registrazioni frammenti diversi, li mette in fila, pulisce, modula e corregge, e insomma contribuisce al risultato finale, spesso facendo apparire gli esecutori più virtuosi di quanto siano dal vivo.

Tutto questo discorso mi sembra che abbassi di molto il «clima» della questione: non c'è dubbio che i Beatles fecero una cosa nuova e intelligente, per la pratica di una banda pop, nello sfruttare le possibilità della sala di incisione, ma la cosa in quanto tale non era in generale una novità (salvo il fatto che i Beatles non partivano necessariamente da uno «scritto»), sicché il tutto, francamente, non riesce a commuovermi un gran che. Direi che appartiene molto più alle notazioni mitiche e feticistiche degli innamorati. Mito per mito, anche a me piace dilungarmi sulle manie di Michelangeli, che si tira dietro, in giro per il mondo, il suo pianoforte e il suo accordatore, facendo impazzire quest'ultimo prima di ogni concerto, e così i proprietari della sala, che non va mai bene, donde minacce di mandare tutto all'aria, qualche volta clamorosamente realizzate; per non parlare di Glenn Gould chiuso nel suo splendido isolamento acustico e sociale (anche lui prese nel 1964 la clamorosa decisione di

ritirarsi dall'attività concertistica, per dedicarsi esclusivamente a quella discografica), Gould che suona Bach peraltro borbottando e mugolando il canto senza rendersene conto, e via dicendo e favoleggiando. Quanto alle notazioni di Adorno: sono decisamente originali nel tempo in cui egli le espresse; oggi però, che sulla natura della scrittura e sugli esiti e destini che non potevano non accompagnarla abbiamo compreso assai di più, esse perdono molto del loro carattere «impressionante» o della loro «aura»: sì, certo, la scrittura è una cosa, lo è da sempre e ciò coinvolge, in molti modi, il destino delle «cose artistiche», disco incluso.

Molto più interessanti, a mio avviso, le osservazioni che Carboni ha il merito di ricordare citando qualche straordinario passaggio dei *Grundrisse* marxiani. In ogni fenomeno comunicativo l'operazione del fruitore è fondamentale. Ogni momento ricettivo riveste anche un ruolo produttivo. Scrive Marx: «Il consumo è immediatamente anche produzione, così come nella natura il consumo degli elementi e delle sostanze chimiche è produzione della pianta». Proprio il consumo dà al prodotto «l'ultima rifinitura». Infatti, dice Carboni:

Il prodotto non si limita a rappresentare solo l'attività oggettivata del produttore, ma produce anche, nello stesso tempo, “un oggetto per il soggetto attivo”. Produzione e consumo sono realmente le due facce della medaglia. Ciò significa dunque che l'oggetto prodotto “deve essere consumato in un modo determinato”, giacché la produzione appunto non fornisce al consumo solo l'oggetto, “ma anche il modo di consumarlo, non solo oggettivamente, ma anche soggettivamente”. L'esempio di tale processo riportato da Marx si rivela nel nostro contesto molto significativo. “L'oggetto artistico”, scrive, “crea un pubblico sensibile all'arte e capace di godimento estetico, la produzione produce perciò non soltanto un oggetto per il soggetto, ma anche un soggetto per l'oggetto” (MC, p.46).

Queste notazioni diverranno per noi decisive molto più avanti, sicché si prega di tenerle presenti. Qui ci limitiamo a osservare che ogni scrittura, essendo un fatto eminentemente sociale, si determina in un contesto di pratiche e di intrecci di pratiche che caratterizzano l'orizzonte di senso di ogni oggetto, estetico e non estetico (dove la distinzione stessa è un oggetto sociale derivante da certe particolari scritture, cioè da pratiche del saper fare, del saper dire e del saper scrivere, come spesso dico). Wittgenstein parlerebbe di forme di vita. Senza risalire a queste condizioni fondamentali dell'agire e del patire, del consumare e del produrre, ogni considerazione estetica rischia infatti l'insufficienza e l'insignificanza.

Veniamo alle notazioni di Carboni sulla cosiddetta cattiva musica, musica popolare (nel senso di diffusa tra le persone musicalmente o non solo musicalmente poco colte) e canzonette. Carboni ricorda le sottili riflessioni che possiamo leggere nel merito in Proust e in Nietzsche. Ma cattiva musica in che senso? Proust e Nietzsche non hanno molti dubbi in proposito. Entrambi riconoscono che non si tratta di cosa seria e ricca, ma leggera, superficiale e povera. Nondimeno la difendono. Il primo invita a non disprezzarla, poiché la cattiva musica «la si suona e la si canta ben di più, e ben più appassionatamente».

te, di quella buona, ben più di quella buona si è riempita a poco a poco del sogno e delle lacrime degli uomini» (MC, p.80).

Il riferimento alle lacrime mi ha ricordato un episodio personale. Ero con Gianni Vattimo e altri colleghi a Palermo, nella giuria del premio Nietzsche. Non ricordo dove, forse in un ristorante, ascoltammo dischi di canzonette *retro*, degli anni della nostra giovinezza, e Gianni, spiritosamente, disse: «Passerò la notte a piangere!». Già, anch'io ho avuto le mie canzonette, per le prime festuciole di ragazzi e ragazze e le prime «cotte». So che potrei riascoltarle con piacere (il già citato Frank Sinatra e così via), ma per niente con un piacere propriamente estetico: questo è il punto. Sono musiche che funzionano esattamente come la celebre *madeleine* di Proust: esche della memoria e della nostalgia del passato (*ogni* passato, bello o brutto, motiva la nostra nostalgia: singolare fenomeno che ebbi una volta occasione di analizzare). La cosiddetta musica leggera non mi appassiona per niente (devo necessariamente parlare di me, perché in argomenti come quello che stiamo analizzando, ognuno è nel contempo l'oggetto di una sperimentazione *in vivo*). Per quanto mi è possibile, la fuggo costantemente. Succede che io ignori completamente personaggi universalmente noti (e che la mia ignoranza non venga addirittura creduta, o sia interpretata come un segno di snobismo). Su un taxi mi capitò di osservare che colui che cantava era davvero una sofferenza ascoltarlo e una idiozia che lo facessero cantare; la persona che mi accompagnava mi fece segno di abbassare la voce per non offendere il conducente dell'auto; aggiunse al mio orecchio che si trattava di Vasco Rossi, con mio enorme stupore, poiché il suo nome l'avevo letto ovunque, come tutti, da molto tempo, ma mai avrei potuto immaginare che si trattasse di una cosa simile. Se questa è cattiva musica (il che non mi pare qui ancora per nulla chiarito e deciso), è un fatto che per me è un fastidio fortissimo sentirmene invaso da ogni parte. Certamente non la disprezzo, ma sicuramente, come dice Proust, la detesto e nella fattispecie la ignoro completamente.

Nietzsche nel *Viandante e la sua ombra* oppone la ricchezza della musica seria alla uniformità ritmica e alla puerilità armonica della musica povera (si vede che se ne intende: mi chiedo spesso come possa essere sopportabile l'immane, monotono *ta bum ta bum* delle musiche che traspaiono dalle automobili di passaggio o dagli auricolari di tanti passanti e, purtroppo, anche compagni di treno e di autobus). La domanda di Nietzsche è come mai questa musica povera tocchi le corde della nostra anima così fortemente come l'arte, da sola, non riesce a fare. «L'arte da sola»: cioè senza l'accompagnamento di componenti psicologiche di tipo personale e sentimentale, forse vuol dire. E probabilmente avrebbe condiviso la mia risata, quando ascoltai casualmente una intervista nella quale un cantautore romano, o per dir meglio romanesco, cominciò a discettare sulla sua «poetica».

Con tutto ciò, però, sono consapevole che nulla di chiaro è stato detto. Alfredo Casella, anche lui citato da Carboni, difese in due brillanti articoli il jazz, meritevole di aver fatto compiere un immenso progresso alla musica leggera. Quest'ultima risponderrebbe a un'esigenza delle masse, dice Casella, e io vedo delinearsi (essendone peraltro lui del tutto innocente o inconsapevole) l'ombra di Göbbels che urla a Strauss che lui non ha le masse. Questa musica leggera, esigenza delle masse, sarebbe un po' come la moda delle sottane corte e dei capelli tagliati, dice Casella, dove una delle due: o anche le sottane corte

sono arte, o le canzonette sono solo moda passeggera. Fate voi. Io per me continuo a non capire, o a non capire come vorrei. Che significa musica «leggera»? Quando è legata a usi sociali popolari come il ballo ecc.? Conosco una gran quantità di musica legata al ballo che mi sembra straordinaria e bellissima. Quando una musica è «povera»? Conosco centinaia di musiche meravigliose e strutturalmente semplicissime, da far salire le lacrime agli occhi (e darsi con le lacrime), che nessuno assimilerebbe alle canzonette o alla cosiddetta musica di consumo. Siamo sempre sul punto, senza alcun progresso. Però andiamo avanti, aggiungendo che il jazz (del quale sono personalmente estimatore e che ascolto con grande piacere) non è né semplice né leggero (e se è per questo non è nemmeno popolare, come osserva scherzosamente Conte in una sua canzone: vedi un po', Conte mi piace molto, come De André); anche Carboni giudica in modo analogo la musica dei Beatles: per nulla semplice. Adorno disse che «nell'arte di massa aleggiavano ovunque, come fantasmi, i resti dell'aura»: una bella intuizione che sono grato a Carboni di avere citato (cfr. MC, p.80). Resterebbe da capire bene che cosa sia, in questo caso, l'«aura».

Non è che Carboni con la sua *beatlesmania* se la faccia facile: tutt'altro; nel suo libro egli muove l'intero universo della filosofia e dell'estetica per venire a capo, anzitutto per venire a capo di se stesso e delle nostre, come dice, contraddizioni, il che è ammirevole e molto fruttuoso. Cerco qui di fare altrettanto e intanto ricordo una pagina importante nella quale Carboni prende di petto la diffusione commerciale della musica pop. Scrive che da molti anni

siamo in presenza di una indefessa, martellante, totalitaria promozione della cultura pop. Che è ormai diventata un *potere dominante*. Né più né meno. Chi avesse l'ansia o anche soltanto il desiderio di smarcarsi, di fuggire dagli stereotipi e dai *cliché*, è da questa cultura basata sullo stereotipo e sul *cliché*, diventata essa stessa uno stereotipo e un *cliché*, che dovrebbe fuggire. E coloro che automaticamente quanto insindacabilmente giudicano snobistico ed elitario quel desiderio non sono altro che vittime inconsapevoli della trionfante ideologia del pop. È per questo che appare non soltanto pericolosamente demagogica e rischiosamente intrisa di populismo anti-intellettualistico, ma anche e soprattutto fastidiosa, manierata e insopportabilmente ipocrita la rivendicazione dei propri «diritti» rispetto alla cultura «alta», alla cultura «superiore», da parte di chi – appunto la marea pop – ha già stravinto e fa finta di non averlo ancora capito: di chi si immagina «frondista», «provocatore», di chi si pretende *épatant* e «fuori dal coro», mentre invece [si trova nel centro del potere – Carboni usa invero un'espressione più cruda] (MC, p.95).

Perfetto. Date un'occhiata a San Remo o alle prediche di Celentano e di Vasco Rossi, puntualmente riprese, riprodotte, enfatizzate dalla stampa, magari con qualche sfumatura di ironia, tanto per essere al centro della moda senza sfigurare del tutto (davvero uno schifo, come in generale lo è la rincorsa dei giornali ai fatti e fasti quotidiani televisivi, un totale cedimento a quello che Carboni chiama «potere dominante»). E poi, a proposito di ipocriti, ricordo il costume sempre più diffuso delle star della classica (che guadagnano cifre im-

pressionanti, del tutto indifferenti al fatto che ciò penalizza assai la diffusione della «buona» musica), ricordo giovanissimi direttori di successo e già famosi giovani solisti che, intervistati sui giornali, dichiarano di «adorare» la musica pop: Bach e Baglioni non cominciano forse tutti e due con la B? Meglio non alienarsi i pubblici e i lettori «democratici». Ricordo poi un giovane compositore che pretendeva di convincermi e di risolvere ogni problema con la differenza tra musica scritta, che si deve eseguire rigorosamente così come è scritta, e musica più libera o magari non scritta. Gli chiesi cosa avrebbe detto di una improvvisazione di Bach all'organo o di Beethoven (e Mozart) al fortepiano, famosi appunto tutti e tre come improvvisatori. Non seppe naturalmente che dire. E ricordo dei docenti di musica nella scuola pubblica che mi illustravano la loro «strategia»: fare ascoltare ai ragazzini tutta la musica che a loro piaceva e che loro sceglievano e poi cercare di analizzarla e di smontarla, per dimostrare loro quanto fosse «povera» e «superficiale». Naturalmente quelli ascoltavano anche i dieci minuti di «spiega» (gli adulti, si sa, sono fatti così) e tutto restava come prima. Cosa che gli stessi professori infine riconoscevano: loro ci avevano provato; purtroppo i ragazzi oggi... non si sa più come fare.

Veniamo alle conclusioni del libro di Carboni.

Scriva Carboni:

I Beatles hanno sviluppato la più potente tecnica dell'estasi di massa di tutto il XX secolo. Hanno rappresentato in anticipo sui temi attuali uno dei primi, autentici fenomeni di quella che i sociologi anglosassoni chiamano la cultura del *mainstream*, quella prodotta dall'«industria creativa» (cinema e format televisivi, musica e videogiochi), legata al successo planetario, che calamita l'attenzione, la passione, i gusti popolari da Oslo a Lima, da Nuova Delhi a Los Angeles, e che ormai da tempo non si limita più, in quanto a forza omologante produttivo-propulsiva, all'area geografica europea e statunitense (MC, p.97).

Però c'è un però, ed è che, nonostante tutto ciò, i Beatles sono «arte»: «arte elitaria di massa su scala globale (*arte*, e non un qualsiasi altro oggetto esitabile)». Essi avrebbero coniugato al più alto livello possibile complessità e leggerezza, qualità e intrattenimento, raffinatezza e popolarità. Non vedo perché si dovrebbero negare queste valutazioni a Conte, a De André e ad altri ancora. La vera differenza sta certo nella vastità del successo dei Beatles, cioè negli esiti di massa, appunto, delle loro esibizioni e siamo da capo con tutti i nostri problemi: che significa arte elitaria di massa?

In ogni caso sollevare la questione dell'*arte* (poesia e non poesia, diceva Croce) non mi sembra una buona mossa, come spero di mostrare nella prossima puntata di questo studio. Carboni ricorda Klee che lamenta la mancanza di ogni sostegno popolare all'arte moderna (e bisogna appunto chiedersi perché ciò sia accaduto e accada). I Beatles questo sostegno l'hanno avuto nella misura massima, calibrando, dice Carboni, il divertimento conformistico di massa con la qualità e con un'esperienza «integrata»: un risultato eccezionale e di straordinaria difficoltà. Questa «integrità» avrebbe a che fare con una sorta di matrice preartistica, qualcosa di animale e polimorfo, stolido e ingenuo, che può anche sfociare nel pacchiano e che però farebbe parte della vera arte (e non del sem-

plice mestiere), come sostengono anche Adorno e Nietzsche. Ma che cos'è e come valutiamo che qualcosa è «vera arte»? Sulla base delle nostre reazioni o sulla base di quel giudizio critico di cui Carboni rivendica l'importanza contro tutti i solleciti laudatori della realtà in cui viviamo? La cultura critica non recherà di certo alcun disturbo alla diffusione dell'universo pop: Carboni lo sa bene, ma ci preserva almeno dalle interessate idiozie degli zelanti difensori dei videogiochi ecc. in base al criterio nazista di Göbbels: che le masse hanno sempre ragione (cfr. MC, p.99). Forse una via d'uscita consiste nel tradurre l'opposizione tra musica seria e musica leggera nella opposizione tra musica standardizzata e non standardizzata (cfr. MC, p.110). Tuttavia ci imbattiamo anche qui in qualche perplessità: non era forse fortemente standardizzata la produzione melodrammatica ottocentesca, quando i compositori (anche i più grandi come Rossini, Donizetti e Verdi) licenziavano un'opera in qualche settimana di lavoro, magari con l'aiuto di qualche «negro» che riempiva le parti intermedie e completava la strumentazione (il compositore si limitava al canto e al basso numerato e a qualche indicazione a margine), seguendo schemi e strutture predefinite e sempre uguali, e, se il tempo veniva meno, trasferendo brani e sinfonie da un'opera all'altra, con soluzioni che più pacchiano non si può. Anche lì il mercato dello spettacolo la faceva da padrone e tuttavia è così che sono nati *Ernani* e *Rigoletto*. Che poi il pacchiano sia presente anche in Puccini e Mascagni lo sappiamo tutti, e non c'è dubbio che sia però difficile negare ad alcuni di questi prodotti il nome di arte e anche di grande arte.

È vero, «Adorno ha cercato di guardare dentro i detriti del consumo, di scrutare nel cuore opaco per eccessiva (ma illusoria) trasparenza della produzione creativa di massa, ha cercato di carpire al non auratico il suo segreto» (MC, p.113). Ci ha indubbiamente insegnato molte cose, senza peraltro, a mio avviso, venirci a capo: non era cosa per lui possibile. Certo non si tratta di difendere la musica di consumo riportandone qualche lacerto alla musica classica. Qui ha ragione Duke Ellington: confrontare la musica jazz con la musica classica significa solo negare alla prima la sua originalità (cfr. MC, p.114). Altrettanto insignificanti mi paiono le numerose indicazioni di Ross sulla presenza nella musica di consumo di procedimenti tratti abilmente dalle armonie impressionistiche e dalle polifonie dodecafoniche della musica contemporanea. Questi ragionamenti mi ricordano coloro che difendono strenuamente tesi e comportamenti magici ed esoterici e poi concludono: del resto anche la scienza ha poi mostrato che le cose stanno effettivamente come quei comportamenti avevano intuito. Tanto valeva allora accettare la logica scientifica come ultima riprova del vero.

In una società complessa e altamente stratificata le innovazioni del vertice si propagano all'intero come una bustina di sale si scioglie nell'acqua senza lasciar traccia. Non c'è bisogno che «la gente» sappia alcunché di Hegel, e neppure che sappia chi è, perché si verifichi quel risultato che peraltro è indiscutibile: che il mondo in cui viviamo non sarebbe quello che è se l'opera di Hegel non fosse esistita. E così per la musica si può pensare che l'ignoranza dei soldati americani che non riconoscono Beethoven nella statua della villa di Strauss non impedisce che la sua musica abbia deciso profondamente del linguaggio musicale contemporaneo a tutti i livelli. Ma comprendere adeguatamente questi fatti implica fare i conti con fenomeni e trasformazioni della cui descrizione siamo ancora piuttosto incapaci. La via mi sembra nondimeno quella che anche

Carboni indica con una sua bella frase, alla quale affidiamo la chiusura provvisoria del discorso:

Ecco perché sarebbe bene nutrire forti dubbi sulla possibilità che sussista un genuino *in sé* dell'opera d'arte del tutto indipendente dalla sua circolazione sociale e dalle forme che questa assume storicamente: si può davvero intrattenere un rapporto con l'arte e *non* con il suo significato sociale *idest* mercificato? L'interrogativo rimane quanto meno aperto (MC, p.115).

[*continua*]