

LA MUSICA NEL SECOLO DELLE MASSE (MUSICA E SOCIETÀ) 3

Carlo Sini

[segue da La musica nel secolo delle masse (2), in «Nóema», numero 3, anno 2012]

Consapevole della mia abissale ignoranza e avvezzo da sempre a non fidarmi dei miei umori e dei miei ricordi quando voglio capire davvero, mi sono messo a *studiare* i Beatles. Ho sul tavolo, per esempio, due libri, invero piuttosto bizzarri. Uno, molto ponderoso, esamina i testi delle canzoni, affastellando ogni sorta di citazioni, osservazioni, giudizi, valutazioni ecc. Il secondo, tutto colorato come un libretto per bambini, è in particolare dedicato al disco *Sgt. Pepper*, di cui non ho bisogno di ricordare l'importanza per la storia dei Beatles. Poi mi sono dedicato a ripetuti ascolti e infine mi trovo a comprendere e a condividere il già citato giudizio del mio collega Massimo Carboni: sì, non c'è dubbio che le canzoni dei Beatles sono un prodotto molto raffinato e originale nell'ambito della musica popolare di massa. Originale il suono, affascinanti e nuovi il fraseggio melodico e la struttura armonica, con punte di invenzione talora memorabili (anche nel senso della capacità di incidere nella memoria, come è di tutte le arie e i motivi famosi della musica occidentale). Detto questo, non abbiamo certo esaurito sia il *fenomeno Beatles* (assolutamente e grandiosamente esorbitante rispetto alle sue componenti musicali), sia i numerosi e notevoli problemi che ci hanno condotto tra l'altro a ragionare dei Beatles. Ne riprendo il filo affidandomi inizialmente a un secondo libro di Alex Ross, *Senti questo* (trad. it., Bompiani 2011). In particolare la *Prefazione* fa al caso nostro, quando ricorda gli studenti e i neodiplomati al conservatorio che si sforzano di conciliare la grande tradizione musicale entro la quale si sono formati con la cultura pop in cui sono cresciuti (p.12). Ross parla della frustrazione che coglie chiunque venga da questi studi di fronte allo stereotipo della musica classica come qualcosa di vecchio, di passato, di ridicolmente sussiegoso e infine di noioso. Tanto per dire: se scrivo al computer (come sto facendo) Beatles, tutto bene; ma se scrivo Palestrina o Debussy subito una sottolineatura rossa mi avverte: che cosa vuoi dire? Stai sbagliando tutto? Ovvero: chi sono costoro?

Veniamo dunque al primo capitolo del libro: *Varcare il confine tra la classica e il pop*: una sorta di autobiografia e di manifesto, dice l'Autore. I genitori di Ross amavano la musica classica, andavano ai concerti e possedevano una buona collezione di dischi che sin dall'età di otto anni Ross frequentò assiduamente. *L'Eroica* di Beethoven era la sua passione. I ragazzini che amano la classica sono considerati, dai compagni, effeminati, dice Ross, ma la vera crisi cominciò per lui negli anni del College. All'inizio egli conduce puntigliosamente la sua battaglia occupandosi di una rubrica di musica classica, in manifesta polemica e rotta di collisione nei confronti della musica rock e pop, ma a un certo punto, come scrive, la sua «fortezza musicale» crollò, per lasciar posto al rock più aggressivo, sino a quello commerciale. «Abbandonai l'idea della superiorità della classica, cosa che portò a una crisi di fede: se la musica non era grande, seria, elevata e titanica, allora cos'era?» (p.27). Segue un raffronto tra una canzone di Bob Dylan e *Die schöne Müllerin* di Schubert, raffronto molto tirato per i capelli (se si voleva davvero un confronto sul tema della capacità musicale di analisi psicologica, ben altri potevano essere i riferimenti schubertiani e Ross lo

sa benissimo). Ma insomma il punto è che l'Autore dichiara il suo desiderio di «parlare della musica classica come se fosse popolare e della musica popolare come se fosse classica». È quello che infatti fa per tutte le 550 pagine del libro, moltissime delle quali, a mio giudizio, davvero considerevoli.

In questo primo capitolo Ross avvia una riflessione sulla progressiva *sacralizzazione* della musica. Ricorda una gran quantità di cose importanti e qui ne riprendo solo alcune. Anzitutto il fatto che da Machaut a Beethoven la musica eseguita era quasi esclusivamente quella nuova. La richiesta di nuovi lavori, in ambito religioso e profano, era incessante. Bach chiedeva per esempio alla municipalità di Lipsia nuovi cantanti e musicisti adeguati perché «il precedente stile non sembra più adatto alle nostre orecchie» (p.29). Ma subito dopo l'inizio dell'800 il passato prende a invadere il presente: «I concerti classici cominciarono ad assumere aspetti degni di un culto. La partitura divenne un oggetto sacro; l'improvvisazione pian piano sparì» (p.31). Se nel 1782 la percentuale di compositori viventi eseguiti nei concerti a Lipsia era pari all'89%, nel 1845 era scesa al 50% circa. Già a Parigi il pubblico colto non amava leggere in cartellone nomi di autori sconosciuti. Tutto ciò che legava la musica a qualcosa di simile a un intrattenimento venne considerato con disprezzo. Questa sacralizzazione della musica abituò i compositori a disporre di un pubblico molto attento, silenzioso, composto e devoto, cosa assolutamente sconosciuta prima, quando il clamore, il chiacchiericcio, gli applausi e le grida accompagnavano in ogni momento l'esecuzione. Fermiamoci un attimo.

Ricorda Ross:

Un critico che assisté alla prima dell'*Eroica* prevede questa impasse: «La musica potrebbe rapidamente arrivare a un punto tale che chi non avrà una certa familiarità con le sue regole e le sue difficoltà non ne ricaverà alcun piacere» (p.33).

Di qui anche la «mentalità intransigente, e a volte antisociale, dell'avanguardia novecentesca». Anche noi ne facemmo cenno nella precedente puntata, ma qui il problema è più generale, *in quanto concerne il lungo cammino della musica per essere accolta nel novero delle arti belle come la poesia, la letteratura, la pittura o la scultura*. La questione è *estetica* e anche *filosofica*. Si noti infatti: i problemi che ci troviamo costretti ad affrontare in relazione alla musica di fatto non sussistono, per esempio, per la letteratura. Qui a nessuno salta in mente di darsi da fare per trattare i best seller come se fossero prodotti letterari e i prodotti letterari come se fossero best seller. Non accade che qualcuno definisca Ken Follett «un genio» o che scambi il successo di vendite di un libro come una riprova del suo valore estetico. Che poi la scrittura letteraria esiga un certo livello di competenza, di gusto e di cultura da parte del lettore è a sua volta pacifico, mentre in musica la cosa sembra oggi essere a dir poco fuori luogo o penalizzante. La grande quantità di scritti di ogni genere che la maggior parte delle persone legge non ha a che vedere con le opere della tradizione letteraria passata o recente. A nessuno capita quindi di confondere i due settori, pur riconoscendo che la zona di confine può essere in certi casi vaga e fluttuante. Esiste una grande tradizione critica, ampiamente studiata nella scuola, per cui Gadda non è un giallo Mondadori e il Commissario Maigret non è Adrian Leverkühn. Non c'è invece nessuna tradizione critica relativa alle opere musicali nei programmi scolastici. Persino

nei conservatori di musica se ne sa poco o nulla. Ha torto Ross quando giudica negativamente l'espressione «musica colta» relativamente alla classica. Questo è un dato di fatto, relativo come tutti i fatti storici e nondimeno tuttora imponente. C'è una relazione profonda, un'aria di famiglia e anzi molto di più, tra il mondo romantico in tutta la complessità dei suoi aspetti e della sua storia e le sinfonie di Schumann. Il fatto che nella formazione scolastica di tutti noi queste relazioni restino ignorate non toglie che esse esistano eccome, esercitando un peso enorme sui generi e le espressioni musicali (il bello è che pochi come Ross ne sono adeguatamente informati e formati!). Non c'è bisogno di un pubblico particolarmente *colto* per gustare le esecuzioni di una *band*, ma se si ascoltano Mozart o Brahms, Beethoven o Mahler, la cultura, musicale e non solo musicale, ha un rilievo notevolissimo. Certo, anche la classica sa farsi apprezzare per i suoi effetti immediati (è ciò che sovente si scopre, quando un insegnante porta i suoi ragazzini ad assistere a una prova d'orchestra o a un'opera lirica: il problema è che ciò accade assai raramente), ma al di là dell'immediato si stende l'inesauribile orizzonte di approfondimenti e comprensioni possibili, esattamente come accade per l'*Orlando furioso* o i *Buddenbroch*.

Per altro verso si inseriscono qui questioni di natura profondamente sociale che rendono il problema complesso e ambiguo. Nessun signore in nessuna epoca avrebbe mandato i suoi poeti a mangiare con i servi né si sarebbe sognato di considerarli poco più che lacchè, cosa che ancora poteva capitare e capitò a Mozart, sebbene la musica fosse da sempre una faccenda tecnicamente assai complessa. Nondimeno era anche considerata un mestiere come un altro al quale il previdente padre musicista avviava sollecito i suoi figli, senza chiedersi se fossero geni o avessero speciali doti e ispirazioni. Fu lo stesso Mozart, cacciato a pedate dal suo padrone, a inventarsi la carriera del libero compositore che si rivolge a Vienna a un pubblico di appassionati (invero piuttosto ondivago nelle sue preferenze) e poi fu Beethoven a pretendere una considerazione adeguata dei suoi meriti creativi, per esempio rifiutandosi di suonare mentre i nobili chiacchieravano in salotto. Guido Farina, vicedirettore del Conservatorio di Milano e mio maestro di composizione, lo ricordava spesso come «il nostro santo», cioè come colui che aveva sollevato le sorti culturali e sociali del musicista moderno. Ma per tornare al confronto con la letteratura, chi oggi ignora totalmente i romanzi con le copertine rinforzate o bombate che vendono milioni di copie, poiché li trova ingenui, insignificanti o noiosi, mentre continua a leggere con piacere Flaubert, Kafka o Joyce (si noti, nessuna lineetta rossa sotto questi nomi), non ha alcun bisogno di giustificare il suo comportamento agli occhi della «gente». Ma se uno è un assiduo frequentatore di concerti di musica classica e ignora completamente anche i nomi dei cosiddetti cantautori di successo, che, se gli capita di ascoltarli, gli appaiono incredibilmente insulsi quanto meno sul piano musicale, lo stupore collettivo lo investe assieme a una malcelata ripulsa: snobismo, elitarismo, presunzione, gusti da vecchio... Teniamo conto di tutte queste considerazioni, che ci serviranno più avanti, e riprendiamo Ross.

Intorno agli anni Venti, specialmente in America, si verificò «un cambiamento fondamentale nella funzione sociale della musica» (p.37). Nel 1925 la figlia del presidente del consiglio d'amministrazione della New York Philharmonic cominciò a preferire scandalosamente i cabaret e i locali notturni alle tradizionali feste da ballo delle debuttanti. Presero a diffondersi strane idee che ri-

conoscevano esserci talora nel circo espressioni d'arte come e più che nel Metropolitan Opera House. Intanto i musicisti neri, rifiutati per razzismo dalle orchestre sinfoniche, scoprivano una loro possibile fortuna nella musica popolare e nel jazz. Duke Ellington non esitava a prendersi gioco della musica seria, in polemica con coloro che avevano definito il jazz «un momento disgustoso nell'evoluzione dell'animo umano». Verso la fine degli anni Venti Gershwin, con le sue canzoni e i suoi musical, guadagnava centomila dollari l'anno; Copland aveva il conto in banca vicino allo zero e Strawinskij, richiesto da Gershwin di lezioni, rispondeva argutamente che, considerati i rispettivi guadagni, era piuttosto lui ad averne bisogno.

La vera resa dei conti arrivò negli anni Sessanta, quando la classica si spostò decisamente, e in apparenza definitivamente, ai margini della cultura. L'avvento di Dylan e dei Beatles mise in discussione la pretesa della classica all'"alta arte" e questa volta un'intera generazione crebbe senza identificarsi profondamente con il repertorio classico. Il pubblico ingrignò, gli spettatori diminuirono. Secondo una stima, la quota della classica nelle vendite discografiche complessivamente scese in quel decennio dal venti al cinque per cento. Adesso ondeggia intorno al due per cento del mercato. Per uno scherzo del destino, il jazz attira oggi la stessa fetta del pubblico di massa, relegando Duke Ellington nella stessa categoria del signor Liszt [il compositore che era stato oggetto delle sue burle provocatorie] (p.39).

Il pubblico di massa: che significa propriamente questa espressione? Se non ne veniamo almeno un poco a capo, temo che anche gli altri nostri problemi rimarranno irrisolti. Il medesimo è da dire della notazione: allora la classica si spostò ai margini della cultura. Della cultura? Di quale? Che significa *cultura*? Che cultura è quella ai cui margini starebbe la classica? Si nascondono qui non poche semplificazioni e pregiudizi. Nel contempo è un fatto che i problemi relativi alla cultura sono oggi assai più ampi e profondi di quanto accade per esempio nel mondo della musica.

In un articolo del 31 ottobre 2012 sul quotidiano *La Repubblica* Marco Lodoli constata «La fine dell'umanesimo». Invero se ne era già accorto il grande Erich Auerbach in uno straordinario scritto del 1952, composto non a caso negli anni del suo soggiorno americano. Me ne sono a lungo occupato in *Da parte a parte. Apologia del relativo* (ETS, Pisa 2008) e qui non ne riprenderò le argomentazioni. Più rapida e diretta, anche se ovviamente più superficiale, è, per i nostri scopi, la recente testimonianza di Lodoli. Egli registra il lamento di una professoressa: «Non esisto più, sono diventata invisibile. Quando spiego nessuno mi ascolta, le mie parole si dissolvono nell'aria, resta solo un senso di impotenza, di fallimento». Della cultura umanista ai ragazzi non arriva più niente. Tutto quello che era per noi anziani il grande patrimonio culturale dell'Occidente e dell'Italia, ciò che ci consentiva di comprendere il mondo e noi stessi, è oggi vissuto come inutile e improduttivo. Certo, qua e là qualche ragazzo legge ancora Platone, scrive sonetti, suona il violino e studia la pittura di Raffaello; magari guarda i film di Chaplin e Bergman, Visconti e Fellini (di fatto ormai ignorati dalla gran massa degli adolescenti), ma è appunto un'eccezione, dice Lodoli; il quale non poteva leggere ciò che è apparso sullo

stesso giornale qualche giorno fa: la lettera desolata di un padre che si lamenta perché suo figlio liceale si ostina a studiare il latino, questa lingua morta e del tutto inutile per la vita. Già, non solo i figli, oggi anche i padri pongono problemi. E del resto come affrontare il problema Lodoli di fatto non lo sa. Si limita a constatare che la vita dei ragazzi (e non solo) è oggi unicamente interessata all'immediato di ciò che accade, allo schermo sempre acceso del telefonino, al volo dell'aereo intorno al mondo, al fast food, al divertimento serale rumoroso e frenetico, lontano da ogni lentezza e compostezza del riflettere e del ragionare, lontano da ogni eleganza e buona educazione come da ogni interesse per il passato e lontano anche dai faticosi problemi della politica. «Oggi loro sentono che la vita è altrove e la memoria non basta a reggere l'urto con le onde fragorose del mondo». In sostanza i ragazzi d'oggi, se leggono, leggono altri libri, ascoltano altra musica, percorrono altre strade e altri pensieri invisibili per noi adulti. Così in parte si consola Lodoli, di fatto rinunciando, almeno qui e a parole, a ogni compito educativo e pedagogico. Perché delle due l'una: o tutta la grande tradizione della nostra cultura non merita più di essere continuata, trasmessa e difesa (e allora bisogna dire, capire e confessare coraggiosamente il perché); oppure essa mantiene un valore, e anzi un grande valore, e allora privarne i giovani è un delitto e un tradimento nei loro confronti, è un destinarli passivamente a una povertà e a una mancanza della quale non loro, ma noi siamo responsabili e portiamo, per così dire, la colpa. Ho incontrato di recente a Lugano una poetessa italiana che vive a Berlino. Mi diceva che nei licei tedeschi la formazione umanistica vien meno quasi completamente già nei programmi. Sua figlia non leggerà mai Dante, mentre i suoi compagni tedeschi ignorano completamente Fichte o Hegel. Lo studio della filosofia è infatti del tutto opzionale solo in alcuni licei ed è ovviamente uno studio molto povero e minimale. Ma poiché viviamo un tempo di infinite contraddizioni, Benigni riempie le piazze in Italia leggendo la *Divina commedia*: ciò che nella scuola muore rinasce in forma spettacolare di massa.

I giovani sentono che la vita è altrove: cioè dove? Nelle piazze, nelle discoteche, negli stadi? Nei congegni elettronici e nei telefonini? È tempo di venire a una resa di conti col *secolo delle masse*, cominciando anzitutto a sottolineare una differenza tanto decisiva quanto trascurata e fraintesa: la differenza tra cultura popolare e cultura di massa. Il fatto decisivo è che la cultura popolare non c'è più, quanto meno in Occidente; essa si è dissolta nel corso della prima metà del XIX secolo, parallelamente al diffondersi del lavoro industriale, del capitalismo economico e dell'inurbamento di grandi masse di lavoratori provenienti dalle campagne, donde il fenomeno delle megalopoli, centro di vorticosi e sempre più intensi commerci piccoli e grandi, luoghi esemplarmente abitati dalla logica del mercato, dei prodotti, delle merci, degli scambi e dei consumi. Luoghi di trasformazioni rapide e costanti e di accrescimento continuo dei bisogni e del benessere diffuso. In questo mondo parlare di arte e di cultura popolare è un non senso, sebbene la parola *popolare* sia spesso usata in modo generico quanto equivoco. Così si parla del Festival di San Remo in Italia come espressione della cultura popolare, il che è una totale bestialità.

Ma che cosa caratterizza la nuova cultura di massa? Non mancano in proposito studi importanti; qui limitiamoci ad alcune notazioni per noi essenziali. Prendiamo come esempio (del resto già molto usato) la festa di Natale:

fešta antichissima che eredita significati arcaici per non dire ancestrali (la rinascita eterna del Bimbo Cosmico e così via); festa che, ancora oggi, coinvolge l'intera popolazione e che conserva nonostante tutto un'eco d'altri tempi e un valore sacrale in sé. Nel contempo il Natale si è via via trasformato in un'occasione clamorosa per lo svolgersi e l'imporsi di un gigantesco fenomeno di massa e di costume, caratterizzato anzitutto dalla offerta spropositata di merci e di scambi mercenari di cose, di opportunità, di lavori occasionali, di offerte turistiche e così via. Sono ovviamente le conseguenze della formazione e dell'impiego di grandi capitali. Anche l'antichità classica conobbe, in questo senso, limitati fenomeni di cultura di massa; limitati perché l'insufficienza delle tecniche e altri fattori essenziali impedirono di dar vita a un pubblico di consumatori paragonabile al pubblico moderno. Nel mondo antico, nella grande Roma dell'impero, si contavano in realtà pochi ricchi e una grande povertà diffusa. La società urbana restava sostanzialmente aristocratica o elitaria, anche se la selezione verso l'alto era oramai interamente determinata dal possesso, spesso precario, di somme gigantesche. Con l'avvento della modernità, cioè del commercio oceanico, della scienza, dell'industria, della tecnica, del mercato mondiale e della borsa di Amsterdam e poi di Londra, dove le banche e il mercato dei capitali spadroneggiavano, la moltiplicazione delle merci e dei consumatori divenne il volano essenziale e insostituibile dell'intera società e delle sue divenienti forme di vita.

Moltiplicazione quantitativa illimitata. La merce si smarca dal *prodotto* tradizionale, per esempio dal suo senso economico primario, legato al valore d'uso. La merce non si pone solo accanto al superfluo, ma lo compenetra e lo moltiplica, sino a che è possibile trarre da ciò una resa in termini di capitale. Il tutto dà luogo a una sorta di *estetizzazione* del superfluo: comincia il regno dell'*estetica* come disciplina accademico-commerciale (il suo culmine è il *design*) che non a caso vediamo oggi diffondersi paradossalmente in tutti i corsi di laurea delle discipline umanistiche universitarie: chi oserebbe rifiutarsi di inserire un insegnamento di estetica nell'offerta del curriculum? Di qui la diffusione di insegnamenti e di chiacchiere incredibilmente tanto vacue quanto bene accette per la loro accessibilità generica e per la ovvietà delle loro considerazioni, vissute però come *nobilitanti*. Gli studenti sono ormai privi di ogni cultura classica; di Pindaro, di Virgilio o di Orazio ignorano tutto, ma hanno in serbo qualche riferimento alla «insostenibile leggerezza dell'essere». È il fenomeno medesimo della moda: i negozi di vestiario d'ogni genere invadono il centro cittadino, scacciando ogni altro negozio. Folle immense di persone incapaci di esprimersi efficacemente nella loro lingua, ancora meno capaci di scrivere in modo corretto ed elegante, o di un comportamento sociale fine ed educato, sono preoccupatissime di ciò che si metteranno in testa e ai piedi, di ciò che esibiranno sulle spalle o intorno al collo, nei recessi dell'*intimo* e così via. Sono pronte a ogni sacrificio, persino a code notturne, pur di mettere mano sui saldi delle marche più ambite e reclamizzate. Al conformismo diffuso che ne deriva si accompagna la scomparsa di molti prodotti tradizionali non commerciabili con profitto o con un profitto comparabile con i guadagni realizzati grazie al superfluo *di moda*. Nel contempo i prodotti sono governati dalla logica quantitativa, cioè dal profitto immediato: le palle di vetro per l'albero, i pastori di porcellana per il presepio non si trovano più, sostituiti dalla plastica e dalla realizzazione in serie. Oppure questi antichi oggetti si trovano, ma solo per un riservatissimo pubbli-

co di nicchia, non ricco ma straricco, sicché anche questi prodotti non riescono a nascondere la loro finalità unicamente commerciale e risultano infine non meno *kitsch* dei primi.

Il lavoro, fonte di ogni cultura sociale e sostanziale, si uniforma in conformità alla produzione di merci e al consumo di massa, legati a loro volta al successo immediato, cioè al ritorno, il più rapido possibile, di capitale: senza di esso, senza i suoi *investimenti* costanti, la società rischia la crisi e la rovina, sicché l'intera produzione ricorda la logica di un giocatore di poker, costretto continuamente a rilanciare la posta per evitare che qualcuno possa scoprire il suo *bluff*. In termini economici è infatti evidente che c'è più merce che compratori; la diffusione indubbia del benessere collettivo, in certe fasce della popolazione e in certi luoghi della terra, rivela pertanto un limite, approssimandosi al quale i nodi vengono al pettine, donde il timore e il senso di una catastrofe imminente.

Nel contempo resta vero che nessuno può tenersi fuori dalla cultura di massa. Essa è penetrata ovunque, governando *ogni* aspetto della nostra vita, della cosiddetta vita materiale e di quella spirituale, condizionando i prodotti del commercio, ma anche la vita formativa e pedagogica, l'offerta artistica e la creazione intellettuale. Costatazione che va assunta in tutta la sua complessità e costitutiva contraddittorietà. Demonizzare la nostra condizione sociale di uomini e donne allevati e viventi nel mondo delle masse è sin troppo facile, ma è anche profondamente sbagliato e comunque insufficiente. Proprio il mondo della musica ce ne fornisce esempi assai significativi. Ricordo i casi brillantemente illustrati da Ross relativi al diffondersi del fonografo e del disco, con i connessi primi clamorosi esempi di vendite di milioni di esemplari di copie (a partire dal *Vesti la giubba* dai *Pagliacci* di Enrico Caruso). È vero, solo il due per cento dei dischi venduti riguarda la classica e il Jazz, ma in fatto di strumenti per conoscere e gustare la cosiddetta buona musica siamo oggi incomparabilmente più ricchi e più favoriti dei nostri bisnonni. Ci sono luci e ombre, è vero. Sempre meno si fa musica in famiglia; sempre meno si studia il pianoforte, strumento universale per conoscere e gustare la musica classica; sempre meno si va ai concerti, viziati dall'ascolto casalingo del disco. Nel contempo, quando mai esistettero, se non del tutto eccezionalmente, esecuzioni così accurate, teatri d'opera così efficienti, così numerose produzioni di gran livello, e poi numerosissimi artisti di statura eccezionale in senso tecnico e anche di stile e di gusto esecutivo, maestri e studiosi ricchi di una cultura storica ammirevole e favoriti nel loro lavoro dagli strumenti della rete, che ti offrono in un baleno partiture, libri, incisioni per procurarsi i quali erano necessarie, fino a non molto tempo fa, una perdita di tempo e una fatica incomparabili e spesso fallimentari? Che cosa dunque concludere?

Inutile far finta di dimenticarlo: la bomba atomica è scoppiata, disse una volta Heidegger. Il vecchio mondo è saltato in aria: non vale la pena compiangerlo così come non è affatto il caso di rimpiangerlo. La grande cultura borghese degli illuministi e dei romantici non può semplicemente trasferirsi nel mondo delle masse che essa stessa ha d'altronde contribuito a creare. Le sue giustificazioni filosofiche ed estetiche, le sue illusioni politiche e morali manifestano nel tempo una sopravvenuta inconsistenza, cioè l'inadeguatezza a descrivere in modi efficaci il mondo in cui viviamo. Come diceva Bach, non è più roba per le nostre orecchie. E allora, per restare al nostro problema, facciamola

finita una buona volta con le pretese dell'estetica. Consideriamo le cose dell'arte e in particolare della musica con un altro sguardo. Non cadiamo nella ingenuità di applicare giudizi estetici tradizionali alla musica pop o rock o alla cosiddetta musica di consumo: non si tratta di nobilitare, di eguagliare, di assimilare e così via. Non si tratta neppure di abbandonare l'idea, come vorrebbe Ross, della «superiorità della classica». La parola *superiorità* suggerisce confronti odiosi e inappropriati, ma questo non significa che non sia opportuno tener fermo alle differenze che indiscutibilmente ci sono tra i gusti, le conoscenze e gli atteggiamenti di una folla di adolescenti in crisi ormonale e in guerra con gli adulti, un pubblico di adulti presi dallo sballo del sabato sera e le competenze di un ascoltatore come Thomas Mann, che pensa a Hugo Wolf, a Nietzsche, a Schönberg e così via (lineette rosse per Wolf e persino Schönberg). Consideriamo invece tutta la faccenda da due punti di vista che cerco succintamente di descrivere.

Il primo potrebbe definirsi: il tratto operativamente e materialmente sociale della produzione artistica. Esso concerne ogni tempo e ogni società, non solo la nostra, ed è un modo efficace per rendersi conto della complessità del fenomeno di cui stiamo parlando. Ne abbiamo già letto un tratto essenziale in un brano di Marx, citato da Carboni, relativamente al rapporto tra produzione e consumo. Faccio qualche esempio. Oggi le case discografiche sguinzagliano i loro agenti per intercettare le novità da proporre al mondo degli adolescenti e in generale dei giovani. Il loro proposito concerne una sorta di *musica generazionale*, non differente, come inquadramento categoriale, dalla foggia dei pantaloni abbassati al cavallo o dalla ossessione dei tatuaggi: il senso e il limite della cosa si evidenzia da sé. Gli agenti procedono infatti come per ogni altra merce o prodotto, secondo definizioni precise del *target* ecc. Inutile aggiungere che questa mentalità, totalmente mercenaria, condiziona non poco il prodotto e genera fenomeni di imperialismo conformistico, con esiti qualitativi in larga misura non memorabili. Però anche in altri tempi esistevano condizionamenti sociali di vario genere. Nel Settecento c'erano i salotti, per entrare nei quali bisognava possedere adeguate conoscenze. Per esempio Sammartini che presenta un giovanissimo Mozart al mondo nobiliare milanese. Le esibizioni degli artisti di quei tempi non erano seguite con quella religiosa attenzione che spiace a Ross, ma tendevano anche ad assomigliare alle imprese dei giocolieri e ai fenomeni da baraccone. Pare che l'imperatrice Maria Teresa abbia tenuto sulle sue ginocchia Mozart bambino; però è certo che in una lettera si esprime anche con molta durezza «sui Mozart»: famiglia di avventurieri che girano l'Europa per esibire i loro due marmocchi-prodigio e fare soldi. Anche i nostri concerti negli stadi (dove già la parola *concerto* eredita significati antichi che la gran massa dei partecipanti ignora del tutto) mirano a fare soldi, procurando in cambio divertimento e svago. La cosa, guardata sotto questo profilo, sconsiglia l'uso di iperboli e soprattutto confronti con altre tradizioni musicali, europee ed extraeuropee, che non c'entrano per nulla. Il godimento che è offerto dal concerto di un grande pianista non ha molti tratti o motivazioni comuni al piacere degli spettatori che saltano e cantano in uno stadio. Non si tratta di formulare giudizi di valore e di merito in assoluto, ma di descrivere la cosa com'è, nei suoi molteplici aspetti (economici, tecnici, psicologici ecc.). In generale poi si può dire che se il successo consisteva un tempo nel favore dei potenti, oggi dipende dal favore del pubblico. Gli antichi non ne avevano grande stima e le

loro ragioni, sebbene relative a una società lontanissima dalla nostra, hanno qualche tratto di saggezza. Mozart si appella al pubblico per sfuggire ai potenti, spesso rozzi, ignoranti e supponenti. Ma anche il favore del pubblico ha finito per allevare, dietro le quinte, poteri non meno rozzi, interessati e arroganti: quella sorta di dittatura del consenso, fabbricata ed estorta con i mezzi della cosiddetta *promozione*, i cui esiti e misfatti conformistici anche Carboni denunciava. Come per esempio non accorgersi del rimbambimento universale prodotto dalla diffusione planetaria delle canzonette pop? Masse ignare sono indotte a credere che *la musica* non sia altro che questa lagna che bela nei supermercati o che rimbomba dalle radioline delle automobili di passaggio e che musica e canzone siano sinonimi.

C'è poi un vezzo, che circola soprattutto nei *media*, che disattende completamente il prudente atteggiamento degli antichi relativo al valore della popolarità e del successo *plebeo*. Esso consiste nell'uso spropositato dell'iperbole, cioè nel vezzo di lusingare il gusto delle masse presentando i divi del pop o del rock come se fossero dei personaggi eccezionali, dei fenomeni incarnati della grande musica, della grande cultura e della grande arte; la loro opinione, persino in fatto di politica, di morale e di costume, viene, per usare un termine di Ross, incredibilmente *sacralizzata*; persino i quotidiani *seri* (già lo osservammo) la riferiscono, sia pure con il distacco di qualche strizzatina d'occhi, così si fanno tutti contenti: la volontà e i gusti della massa e gli stupori dei benpensanti, un po' scandalizzati della autorevolezza accordata a un cantautore (beninteso, sono massa anche loro come tutti). La stessa iperbole è del resto riservata occasionalmente anche ai protagonisti della musica classica, purché siano persone di successo e di gran fama. Inutile meravigliarsi, perché l'esempio viene dall'alto: penso ai telegrammi di cordoglio del Capo dello Stato improntati al rispetto della più pacchiana *popolarità*, cioè relativi alla scomparsa di personaggi che si considerano e sono cari alla gran massa della *gente*. Mi chiedo che cosa significhi questo tipo di comportamenti da parte delle *autorità*: bisogno di acquisire a propria volta popolarità? Facili esibizioni di costumi *democratici*? Rispetto dei sentimenti della presunta maggioranza? A me sembrano francamente messaggi di malcostume politico, che sostanzialmente ingannano i cittadini e rinunciano a tener conto di modelli di comportamento e di giudizio che, beninteso, in privato si privilegiano ma in pubblico si dimenticano. Tutto ciò diffonde messaggi disorientanti e l'idea di falsi valori nella gran quantità delle persone che non sono in grado di formulare un giudizio personale fondato e di disporre di esperienze dirette delle cose. Penso per esempio ai vezzi dei cosiddetti presentatori e comunicatori della televisione. Accolgono invariabilmente i loro *ospiti* come se fossero il meglio del meglio o la crema della crema. Eccoli celebrare come un portento musicale il cantante pop (la cui implorata esecuzione della sua ultima cerebrale fatica viene accolta dai gridolini di sottofondo di immaginari adolescenti in eccitazione orgasmica, al fine di fare atmosfera) e mezz'ora dopo introdurre con le stesse espressioni di stupefatta, docile e sottomessa ammirazione il grande maestro della bacchetta o della tastiera. In base a queste spiacevoli esibizioni, che idea può mai farsi la massa del pubblico di quella cosa che chiamiamo musica, senza altre distinzioni? Forse dobbiamo appunto smetterla di credere all'esistenza di questa *cosa* comune.

Se teniamo la testa fredda e la mente lucida, la cosa più importante non è la domanda se una musica sia o non sia arte, se sia arte superiore o inferiore,

se sia classica o popolare, se sia geniale o banale ecc. Importante è tenere conto della sua complessa *fattura*, che chiama in causa, di volta in volta, fattori tecnici, economici, strumentali, sociali, modi e stili legati a certe tradizioni, propositi e intenti volti a confrontarsi con il successo o l'insuccesso, con la stima di molti o di pochi, con l'apprezzamento dei competenti, con le attese di guadagno dei vari protagonisti dell'impresa complessiva, con i desideri molto privati e personali dei diversi protagonisti e dell'intero pubblico dei fruitori, ecc. Studiamoci di far conoscere, cioè di vedere e di far vedere come *la cosa* è fatta, tenendo rigorosamente conto delle molteplici differenze e della verità. In questo senso, proprio il contrario di ciò che auspicava Ross, che si proponeva di considerare la musica pop e la classica con gli stessi criteri. Certo, non si tratta di attribuire voti in astratto, ma di tenere conto partitamente di tutti i fattori che contribuiscono alla definizione di un oggetto sociale; oggetto, nel nostro caso, in modi vari e variabili legato alla creazione e riproduzione musicale, al suo consumo, al suo valore di mercato, allo spessore culturale che lo caratterizza e così via. Mi accontento di questi semplici cenni e passo al secondo criterio.

Esso invita a considerare non il valore in sé di una musica (qualcosa che poteva esistere solo nel mondo della cultura tradizionale e dei suoi presunti *valori*, peraltro sempre problematici e mutevoli), ma la natura complessa e profonda dei suoi fruitori. Credo che sia così che si può agevolmente spiegare il gradimento e il non gradimento, il successo e l'insuccesso, l'interesse e il disinteresse. Ciò che per esempio spiega la differente reazione alla musica dei Beatles del mio collega e amico Massimo Carboni e la mia è in relazione sostanziale con le differenze tra le sue storie di vita e di formazione e le mie, le sue esperienze e le mie, le nostre differenze d'età e di abitudini, di incontri e di ricordi, e tutto ciò nonostante moltissime congruità e somiglianze nelle nostre rispettive scuole, nei nostri studi e nei nostri gusti. Così ognuno di noi può sinceramente descrivere quale sia la sua reazione al fenomeno, senza che ciò abbia la pretesa di definirlo una volta per tutte e, per così dire, in sé.

In un mondo che ha perso il baricentro, che si apre dappertutto alle più varie e anche straordinarie esperienze, che assimila e accoglie iniziative e tradizioni musicali innumerevoli, solo il riferimento alla risposta dei fruitori può offrire spiegazioni adeguate e comprensibili, anche se non necessariamente condivisibili. Le cose, del resto, anche in passato non sono andate molto diversamente, sebbene l'ambito del fenomeno fosse enormemente più ristretto. Basti riportare alla memoria gli incomprensibili *fiaschi* storici di moltissimi capolavori. Ricorderò qui un caso per tutti. Si tratta di Rossini a Parigi nel 1845. L'ambiente musicale è in gran subbuglio per l'esecuzione del *Tannhäuser* del giovane Wagner. Un amico va a trovare Rossini, che non si era dato la pena di andare a teatro ad ascoltare la molto chiacchierata opera, e lo trova davanti al pianoforte con lo spartito di Wagner sul leggio. Nota però che è a testa in giù e lo fa notare all'amico. Risposta di Rossini: «Per ascoltare questo rumore tanto vale anche leggerlo capovolto». Ora, noi intendiamo benissimo sia la musica di Rossini, sia quella di Wagner; che cosa c'era nell'orecchio di Rossini, ovvero nella sua personalità, nel suo mondo, nelle sue abitudini artistiche e sociali, nelle sue idealità culturali ecc. da impedirgli di sentire, come noi, la rilevante bellezza della musica di Wagner? Un altro esempio è quello che mi riferì una volta il Maestro Farina. Quando ero giovane, ricordava, i miei maestri consideravano negativamente l'ultima produzione di Beethoven, proprio quella che oggi giu-

dichiamo straordinaria, molto in anticipo sui tempi suoi (ed evidentemente anche in parte nostri), profetica e superiore persino ai condizionamenti del costume artistico e sociale della sua epoca. Bene, i maestri del giovane Farina storcevano il naso e aggiungevano sottovoce: «Non dimenticatevi che era diventato sordo!». Se teniamo conto di queste relevantissime differenze che accadono nell'ascolto anche di persone professionalmente omogenee, che cosa dobbiamo attenderci che avverrà man mano che la musica del passato entrerà, come di fatto sta entrando, nelle orecchie dei nostri giovani, educati all'ascolto della musica di consumo, delle canzoni pop, dei concerti rock? Che cosa già è avvenuto e sta avvenendo in persone straordinarie come Ross e come il mio collega?

E infine: per secoli la musica ha ereditato la carta come supporto di scrittura. Come abbiamo già avuto modo di osservare, senza di essa mai si sarebbe potuta verificare la grande rivoluzione polifonica della musica europea, la creazione del sinfonismo e così via. Nondimeno la carta, a ben vedere, non è il supporto ideale per comporre. Essa è infatti un supporto eminentemente *letterario*, idoneo cioè a trasmettere *significati* e non eventi. Non è un caso se la scrittura musicale sia sempre così poco efficace: solo l'apporto dell'esecutore (ecco di nuovo la centralità dell'interprete, del fruitore, con tutti i limiti inevitabili della sua *soggettività*) può far rivivere le intenzioni musicali affidate alla scrittura pentagrammata. Ciò che nella musica è più importante, disse una volta Stravinskij, non si può scrivere. Ma oggi disponiamo di nuovi supporti elettronici e i Beatles (lo abbiamo ricordato) ebbero certamente il merito di essere stati tra i primi a rendersene conto. Oggi si può lavorare direttamente sul suono, registrando, sovrapponendo, modulando, miscelando ecc., sino a ottenere il risultato desiderato. Da tutto ciò è indubbio che nascerà una grande rivoluzione nella sensibilità musicale e nei suoi prodotti. Nel contempo sarà bene non perdere il contatto con la scrittura del passato, che è portatrice di una tradizione e di una vera e propria *scienza* (quella per la quale i Beatles dovettero ricorrere all'aiuto di professionisti che essi pagavano per i loro indispensabili interventi: anche questo va ricordato, cioè una cosa impensabile o imbarazzante per compositori classici, come Verdi o Respighi). Inoltre il compositore può lavorare direttamente sui nuovi supporti (lo ha fatto anche Nono), ma l'esecutore ha comunque bisogno di una partitura. Non bisogna infatti facilitarci le cose e soprattutto far credere ai giovani che siano tali.

Si è per esempio molto sottolineato l'interesse dei Beatles (e in particolare di uno di loro) per la musica e la cultura indiane, donde l'uso occasionale del sitar che, per le nostre orecchie, fa indubbiamente la sua figura timbrica. Ma è bene anche non trascurare quello che il maestro Ravi Shankar ebbe a osservare in proposito, molto dubbioso delle atmosfere emananti da quella sorta di India beat-izzata:

Ci vogliono dieci o quindici anni – disse – per raggiungere un livello ottimale nel suonare il sitar, perché non è solo la tecnica dello strumento che si deve conoscere, ma l'intero sistema musicale indiano. Non è come la chitarra, che è possibile apprendere a strimpellarla da autodidatti. Devi sottoporerti a anni e anni di studio, come per il violino e il violoncello. George Harrison fece come tanti a quell'epoca, prese un sitar e cominciò a suonarlo, con un effetto che alle nostre orecchie, se devo

dire la verità, suonava ridicolo. È come se qualche africano prendesse il violino e lo sfregasse, cavandoci solo qualche curioso stridio.

Ogni opera d'arte è sempre una complessa vicenda storica collaborativa, con i vivi e con i morti, una vicenda il cui spessore non ha fine: si può viverne le espressioni e i particolari in modo superficiale oppure profondo, nella più totale ignoranza oppure in modo variamente consapevole. Non si tratta di porre in proposito divieti o anatemi, anche perché scienza e invenzione non vanno necessariamente d'accordo, ma si tratta di conoscere le differenze e di tenerne conto.

Il significato di una musica non è mai né univoco né definitivo, perché è interamente e necessariamente affidato ai suoi fruitori e alle loro imprevedibili, molteplici e variabili differenze. Solo osservando che cosa costituisce la complessa personalità di ogni fruitore, che cosa c'è nella mente e nell'orecchio di chi ascolta, che cosa sa o non sa, che cosa sa di sapere o di non sapere, che cosa in concreto fa, coscientemente o in modo inconsapevole, da solo o con altri, solo così posso rendermi chiare le sue reazioni, i limiti di comprensione e con essi i fattori di trasmissione, a loro volta nondimeno creativi, che le caratterizzano. Il significato di una musica è così, alla fine, quello che Peirce indicava come significato di ogni vita, ovvero ciò che ne faranno gli altri.

Resta nello sfondo una questione, che qui non può certo essere affrontata, ma che vorrei nondimeno sollevare. In una società di massa i gradimenti estetici e i costumi musicali presentano indubbiamente molti specifici problemi. Per esempio come ampliare la conoscenza della musica nel pubblico, giovane o non più giovane; come proteggere le iniziative che si giudicano qualitativamente più feconde dalla pura mentalità mercantile e dalla diffusa mercificazione di ogni aspetto della vita sociale; come aiutare la creatività giovanile fornendole strumenti e occasioni idonee; come combattere l'interessata diffusione di stereotipi e di consensi conformistici, per esempio promuovendo gli anticorpi della cultura critica, della diffusione di esperienze e di saperi avvertiti e raffinati e così via. Questo però non è tutto, perché il caso particolare della musica qui affrontato racchiude in sé un esempio e, per così dire, una metafora del gran problema politico che assedia le nostre attuali democrazie. Se possiamo guardare con un certo distacco o rassegnazione i limiti del consumo musicale di massa, fortemente indotto dalla mercificazione e dalla diffusione interessata e iperbolica di un consenso funzionale agli scopi del mercato, non possiamo invece restare indifferenti quando osserviamo che esattamente i medesimi modelli di comportamento invadono la formazione del consenso politico e le scelte dei cittadini elettori. Come reagire al progressivo svuotamento di senso delle procedure democratiche, alla loro perversione in atto, al loro programmato inquinamento che si propaga grazie agli scarsi strumenti di giudizio e di autonomia valutativa: scarsità da cui tutti siamo (e i giovani in generale per primi) in vari modi e in varia misura affetti? Se la cultura umanistica, per esempio, ha fatto il suo tempo e non c'è davvero modo di trasmetterla e affidarla ai nostri giovani, resta nondimeno il problema di che cosa possa sostituirla come strumento di valutazione più consapevole e come scudo e difesa dagli assalti dei lupi della fabbricazione del consenso.

Avevo da poco consegnato questo testo, ed ero in attesa, come si dice, della sua messa in rete su «Nóema», quando mi sono imbattuto in un libro e in un saggio, che mi hanno indotto a stilare un breve *post scriptum*. Quanto al libro, debbo limitarmi a citarlo. Si tratta di Biagio De Giovanni, *Alle origini della democrazia di massa* (Editoriale Scientifica, Napoli 2013). Il riferimento è ovviamente alle considerazioni finali di cui sopra, relative al problema politico della democrazia. Se ne fa ulteriore cenno nella rubrica *Lecture* del corrente numero di «Nóema» (cfr. *Segnalazioni* - 26/04/2013). Il saggio (ricordato anch'esso nelle medesime *Segnalazioni*) è invece quello di Maria Flavia Cerrato, apparso nel n.184, 2012, della rivista «La critica sociologica» e intitolato *I giovani e la musica*. Si tratta di uno studio basato su una serie di interviste a giovani d'età compresa fra i 13 e i 21 anni, uno studio che mi pare confortare ampiamente le conclusioni alle quali le mie riflessioni sono pervenute. Ne richiamo sinteticamente alcuni importanti passaggi.

Il rapporto dei giovani con la musica è un tema da tempo indagato, ma che è anche caratterizzato da continue evoluzioni e da forme di accelerazione diffusa (come molti altri fenomeni sociali). Anche per questo sembra più opportuno parlare, dalla seconda metà del Ventesimo secolo in poi, di *musiche* e non di *musica*. Va inoltre tenuto presente che la cosiddetta età giovanile, per le note difficoltà di inserirsi stabilmente nel mondo del lavoro e di uscire dalla casa dei genitori, si è considerevolmente prolungata; per altro verso, lo stile di vita giovanile permane spesso anche nella cosiddetta età adulta. Anche per questo accade sovente che oggi siano i genitori (i quali, dicono le statistiche, molto raramente inducono i figli alla conoscenza della musica classica, ignorata da loro per primi) a familiarizzare i ragazzi con la musica rock, metal o punk. Ne deriva, dice l'Autrice, la totale perdita del significato trasgressivo che queste espressioni musicali avevano originariamente: «I genitori degli adolescenti di oggi sono i figli di una società in cui non si invecchia [...]; così l'idolo da emulare che suona la chitarra elettrica non è la ribelle star di turno, ma, in fondo, il papà [...]. I rapporti tra padri e figli indubbiamente migliorano» (p.44), ma il rock non rappresenta più la rottura con la generazione dei padri. Addirittura il rock viene accolto in Conservatorio (una cattedra di Rock è per esempio presente nel Conservatorio di Frosinone), sicché viene meno anche la contestazione anti-istituzionale.

Dalle interviste risulta confermato un aspetto a tutti noto: gli adolescenti fanno dell'ascolto di musiche un fattore trasversale che occupa l'intera giornata. La musica è come la colonna sonora del quotidiano; accompagna persino gli impegni di studio («In realtà senza musica non riesco a pensare», dice un tredicenne, studente di pianoforte, p.38); le interviste comprendono infatti giovani che studiano musica, giovani che la praticano da dilettanti e giovani del tutto digiuni di conoscenze musicali in senso tecnico. Cerrato cita Franco Ferrarotti: la musica, nelle nuove generazioni, è a fondamento del momento sociale; questo ascolto senza ascolto Ferrarotti lo definisce «musica abitata» e scrive:

I giovani di oggi non ascoltano la musica, ma la abitano. Entrano in essa come se fosse una casa, la loro stanza privata. È lecito ipotizzare che la musica offra loro un riparo rispetto al mondo, alla società, che ai loro occhi è e resta “terra straniera”. La musica è dunque vissuta come rifu-

gio, quasi un ritorno al grembo materno» (*La funzione della musica nella società tecnicamente progredita*, Verso l'Arte, Roma 2010, p.18).

Quanto ai gusti musicali, essi sono sbalorditivamente vari. I ragazzi ascoltano di tutto e sembra che non incontrino alcuna difficoltà nel passare indifferentemente da un disco rock a una sinfonia classica, dal *Requiem* di Mozart agli U2. L'antica divisione tra musica classica e musica *popular*, dice Cerrato, sembra sempre più una distinzione puramente teorica e astratta. Si stabiliscono piuttosto sottili distinzioni in relazione al capitale che ognuno ha tratto dai suoi studi e dalla condizione sociale della famiglia. Musica seria o pura e musica leggera non sono più nettamente separate; si può dire invece che, a certi livelli di cultura e di agio sociale, viene considerato favorevolmente e condiviso un gusto che approvi e frequenti sia la classica (Bach, Ravel ecc.), sia certe canzoni considerate di qualità (i Beatles ormai omologati, De André, Conte ecc.), mentre si evita la musica pop di consumo, entusiasticamente e freneticamente frequentata da altre fasce della popolazione meno colta e meno benestante (ma sono possibili anche delle ampie contaminazioni tra i due, molto evanescenti, settori). In questo modo si trova omologata nel gusto universale anche quella che, in precedenza e sulla scorta di Nietzsche e di Proust, chiamammo «cattiva musica». Più che cattiva, essa semplicemente rivela nel fruitore «un eccesso di ingenuità nella comprensione del messaggio musicale, una visione riduttiva della musica intesa come linguaggio [...], una fruizione che predilige oggetti brevi, non troppo complessi, ripetitivi e con pochi livelli di interpretazione [...], in cui l'elemento ritmico è fortemente marcato» (pp.41-2). Ovviamente l'imporsi di questi modelli è largamente diffuso e supportato dai *mass media*, per un loro evidente interesse non propriamente musicale. Come si vede, il nostro suggerimento di non guardare tanto la *cosa in sé* (l'oggetto musicale), ma il fruitore colto nelle sue condizioni di base e nella sua concreta pratica sociale, trova una conferma.

Naturalmente anche qui può essere utile un confronto con altri universi rispetto al mondo della musica. Per esempio uno studioso di lettere antiche, che ha passato tutto il giorno a occuparsi di Saffo e a scrivere in proposito una monografia di alta erudizione filologica, non scandalizzerà nessuno se la sera si rilassa guardando un filmetto comico alla TV o leggendo un giallo a letto, prima di spegnere la luce. Perché mai non usare analoghi criteri per il consumo e l'ascolto musicale? Non si è sempre disposti a sentire la *Passione secondo Matteo* o non si è nelle condizioni appropriate, pratiche o psicologiche, per farlo, mentre una canzonetta a noi gradita, che magari ha relazioni con esperienze molto personali, funziona benissimo allo scopo del momento. E lo stesso vorrei dire in difesa dei giovani che studiano ascoltando la musica: da molti anni lavoro spesso col sottofondo della radiolina sintonizzata sul quinto canale della Filodiffusione; naturalmente ci vuole modo e buon senso e in questo anche i genitori hanno le loro ragioni. Non andrei a una conferenza con gli auricolari infilati nelle orecchie, come alcuni ragazzi vorrebbero fare a scuola.

La ricerca sul campo – scrive Cerrato – ha evidenziato un ampliamento della fascia che nutre un forte interesse nei riguardi della musica. Tutti i giovani intervistati, che suonino uno strumento oppure no, hanno e-

spesso un legame imprescindibile, una sorta di dipendenza dal mondo sonoro (p.41).

Questo fatto si collega chiaramente con il processo di vertiginosa innovazione tecnologica, un tempo molto criticato (già a partire dalle incisioni discografiche) e oggi variamente rivalutato. Nell'avvento del computer e dei suoi succedanei («il formato musicale delle nuove generazioni è il file mp3, reperibile gratuitamente o a pagamento su Internet, che si può ascoltare sul computer, sull'iPod o tramite gli *smartphone*») alcuni hanno letto un clamoroso ritorno all'oralità. La cosa diviene ancora più plausibile (ammesso che lo sia) se si considera i nuovi approcci al video tramite il tocco delle dita, cioè senza far uso della tastiera e dell'alfabeto; in prospettiva, e si è già in cammino, si arriverà all'impulso diretto della voce. Che cosa questo davvero significhi è difficile prevedere; forse, come dicono altri, l'inaugurarsi di una grande svolta antropologica dell'esistenza mondiale. È già un fatto che «la socialità della musica ha subito enormi trasformazioni a contatto con il web: si pensi ai *social network*, alle comunità virtuali, in cui la musica può essere condivisa e scambiata con utenti seduti in perfetta solitudine all'altro capo del mondo». Oppure può essere equamente con-divisa, un auricolare a me e uno a te, dai due ragazzi seduti di fronte sul tram: «Senti questo!». La distribuzione della musica e la riconfigurazione della sua partecipazione affettiva di certo destruttura l'antica gerarchia artista-fruitor. La musica si dona e si scambia, e anche, manipolando, si ricrea. Ognuno può farsene un (e invero, per le dimensioni, un po' mostruoso) archivio personale. Nascono così nuovi gruppi di appassionati e spesso gli uni considerano gli altri gruppi con sensi di superiorità o di sufficienza. Insomma, aveva ragione Ross: nella musica i fruitori sono non di rado in polemica tra loro; ma nell'insieme vi è sia una maggiore tolleranza, sia il totale superamento delle rigidità dei vecchi generi e stili. È lecito e anzi opportuno ascoltare e lasciar ascoltare di tutto.

Non è però lecito né opportuno (questa la mia convinzione) disinteressarsi della educazione musicale dei giovani, dove sono forse poco utili le chiacchiere, anche se nutrite di scienza e conoscenza, ed è invece imprescindibile il contatto diretto con gli strumenti musicali, con il fare musica insieme, con il cantare insieme, con lo sperimentare in prima persona. Le grandi orchestre sinfoniche di ragazzini di strada del Venezuela sono in proposito una lezione esemplare. Poi ognuno *consumerà* la musica secondo i suoi desideri, i suoi bisogni, i suoi gusti e le differenti occasioni della giornata e della vita. Ma di una cosa sono sicuro e ho la certezza che molti altri (forse più del 2%) la pensano come me: impara a suonare uno strumento, prova per esempio a eseguire a quattro mani sul pianoforte, nella riduzione di Max Reger, un *Concerto brandeburghese* di Bach... Non ho bisogno di continuare, perché il resto, vedrai, verrà da sé.