

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

Risposta a Carlo Sini (21/10/13)

Massimo Carboni

Nel suo contributo sul tema del rapporto tra musica e società nel «secolo delle masse» apparso su «Nóema» in tre parti<sup>1</sup>, Carlo Sini dialoga con il mio libro *Analfabeatles. Filosofia di una passione elementare* (Castelvecchi, Roma 2012). Lo fa in modo approfondito, particolareggiato e in ogni dettaglio afferente al merito. Chi scrive sa bene che si prova un piacere tutto speciale nel riscontrare che si è veramente *letti*. Non sono complimenti a vuoto: non ho bisogno di farne io, tantomeno Sini di riceverne. Mi sembra che le tre parti mostrino un carattere progressivo, e questo fa sì che alcuni nodi lasciati insoluti o sospesi nella prima e nella seconda trovino poi nella terza sia un'impostazione sia delle risposte che permettono di scioglierne gli aspetti che, secondo il mio modo di vedere, sollevavano più dubbi e interrogativi. Proprio per questo, non mi soffermerò a rispondervi punto per punto (anche se ne selezionerò alcuni), optando, come si esprime lo stesso Sini a proposito del suo scritto, per una serie di riflessioni in forma di libero commento. Nonostante il carattere piacevolmente sciolto e a tratti conversevole, il saggio di Sini solleva con grande capacità sintetica problemi di natura filosofica, socio-storica ed estetico-critica di notevole complessità: problemi decisivi per i tempi che stiamo vivendo, problemi «epocali». Proprio per questo, partirò da una premessa di carattere generale che cerca di delineare il quadro ampio in cui quei problemi possono a mio avviso trovare la loro ragione e la loro collocazione più appropriata. Ed è alla luce di tale premessa che le considerazioni seguenti vanno interpretate.

### 1.

Muoviamo dunque da un orizzonte generale (ma non certo generico) cominciando a domandarci: come giocare un ruolo non acquiescente nella doppia, contraddittoria, aporetica anima del Moderno? Come *vivere* – perché di questo si tratta: del nostro corpo, della nostra sensibilità, del nostro immaginario – il presente che ci è stato assegnato? Si apre qui una quantità pressoché sterminata di fronti problematici, di cui ho cercato, all'interno di un discorso più ampio, di render conto in *Di più di tutto. Figure dell'eccesso* (Castelvecchi, Roma 2009). Le dicotomie (richiamate dallo stesso Sini nella prima parte del suo intervento) le conosciamo ormai a memoria, e appunto le sperimentiamo ogni giorno sulla nostra pelle. Sintetizzando brutalmente: da una parte, l'abbassamento qualitativo fatale conseguenza dei consumi di massa, dall'altra una diffusione culturale planetaria senza precedenti; da una parte, alienazione, mercificazione e ideologia promozionale esasperate, dall'altra (nei Paesi avanzati economicamente, oggi non più solo occidentali) accesso libero e globale alle fonti del sapere; imbarbarimento e innovazione; *entertainment* coatto, mistificatorio e insieme possibilità democratiche mai sperimentate prima nella storia. D'altra parte, si deve pur ammettere che tali apparenti contraddizioni non sono altro che il riflesso del fatto che la democrazia si manifesta, con sempre maggior convinzione, ca-

---

<sup>1</sup> Cfr. C. Sini, *La musica nel secolo delle masse (Musica e società) 1*, in «Nóema», 2 (2011); la seconda e la terza parte del saggio sono apparse in «Nóema», 3 (2012), sezione Ricerche – Filosofia e arti – Musica.

pacità e forza persuasiva, la forma politico-istituzionale migliore per veicolare e dare forma compiuta al totalitarismo mediatico-spettacolare.

Ma non basta. Viviamo nel regime dell'e-e, non in quello dell'o/o. Quel carattere contraddittorio della modernità (e non scopriamo nulla, noi «tardo-moderni»: già lo sapeva perfettamente Baudelaire alla metà dell'Ottocento) è talmente potente e istitutivo che, per così dire, supera se stesso. Dal momento che il Moderno sposta i confini, riclassifica e ridistribuisce le frontiere, i termini che formano quelle opposizioni qui solo evocate non sono affatto reciprocamente alternativi; sono invece più che mai complementari e aperti gli uni sugli altri. Così, ad esempio, sembra di non poter usufruire di alcuna innovazione (specialmente tecnologica) che non si presenti sotto forma di merce, e l'accesso democratico è possibile solo nella misura in cui l'intrattenimento globale ne governa le forme. Insomma, l'uno è il prezzo dell'altro, l'uno la condizione dell'altro.

Come che sia, sarebbe letteralmente insensato riabilitare un confronto tra «innovatori» e «tradizionalisti», tra apocalittici e integrati (secondo la fortunata, celebre coppia proposta da Umberto Eco negli anni Sessanta del secolo scorso) come un'alternativa tra polarità contrapposte. Non fosse altro per la ragione che sono in tal misura evidenti e imprescrittibili (a meno di una gigantesca implosione: ma in quanto tale ancora interna al fenomeno) le condizioni di autonomia ed emancipazione degli attuali assetti, che queste stesse condizioni si incaricano, semplicemente funzionando, di tagliar corto con l'illusione salvifica e sedicente umanistica di chi ritiene ancora possibile, credibile o anche solo pensabile un soggetto sintetico-trascendente (l'Uomo e i suoi Valori: quello che ha fatto forse la sua ultima grande comparsa ne *La crisi delle scienze europee* di Husserl) in grado, quegli assetti, di porli e toglierli a suo piacimento, quasi davvero fossero oggetto delle sue libere volizioni. Certo, se non ci si vuole arrendere allo *status quo* e prostrarsi di fronte al «monopolio polimorfo» dell'industria culturale, se non ci si vuole identificare con l'aggressore (come Adorno rimproverava, forse sbagliando, a Benjamin), allora dovrebbe soccorrere l'umanesimo sì, ma il più aspro e disincantato (quello, per intenderci, di Machiavelli e Leopardi) per descrivere, analizzare, vivisezionare, *giudicare* se necessario; allora dovremmo sentire il dovere (anche testimoniale, se si vuole) dell'osservazione nuda, fredda, che certo manifesta e comunica il proprio disinganno come condizione necessaria, ma non a questo si ferma. Se non si vuole giustificare l'esistente soltanto perché esiste, dovremmo tentare di cogliere il presente nei suoi *Grundrisse*, nei suoi lineamenti fondamentali, senza lasciarsi risucchiare dal passato; dovremmo saperlo cogliere per quello che effettivamente è e non per quello che le nostre radici storiche ed educative vorrebbero che fosse o i nostri timori di perdere qualche illusorio primato intellettuale *super partes* vorrebbero evitare se non addirittura rimuovere.

Ma per analizzare-giudicare, è insito nel meccanismo, nella stessa dinamica dell'atto conoscitivo (pur non facendo appello ad alcun puritanesimo scientifico o più generalmente epistemologico) che sia indispensabile prendere le distanze, recidere ogni legame-complicità con l'oggetto analizzato-giudicato: bisognerebbe rendersene «stranieri», trascendere l'immediato con cui ci si confronta. «Siamo in questo mondo», diceva Paolo, «ma non di questo mondo». Facile a dirsi... (e forse nemmeno a dirsi). Perché proprio *questo* è il compito più difficile, azzardato, se vogliamo al limite dell'impossibile. Vivere il presente –

come dicevamo prima – con il corpo e con l'intelletto, significa trovarsi permanentemente *in situazione*, confitti irrevocabilmente nel mondo da cui al contempo si deve-vuole prendere necessariamente le distanze per «decostruirlo». Problemi di conio ben antico, certo: ma non per questo meno stringenti. D'altra parte, la questione non è e non è mai stata (dovremmo aggiungere: purtroppo?) quella di scendere o meno a patti con il totalitarismo mediatico-spettacolare come fosse un proponimento che liberamente intenderemmo seguire, e non invece un dato di fatto ormai acquisito. La nostra attuale situazione (storico-sociale, culturale, finanche affettiva) è il risultato dell'essere *già* «scesi a patti», è il frutto di una scelta mai effettivamente compiuta o che altri (ipotesi stranamente inquietante e tranquillizzante al contempo) hanno compiuto per noi. Dobbiamo essere, per così dire, eredi traditori: come forse ogni erede. Ma nessun astratto metalinguaggio può garantirci la totale estraneità, e neanche una rassicurante neutralità. Perché uno dei problemi più assillanti e tormentosi è appunto proprio questo. Per assumere una visione critica sull'esistente, ripetiamo, occorre guadagnare una distanza (cosa oggi forse ancor più difficile che nel passato), occorre spezzare in qualche modo la fatale complicità tra l'oggetto e la sua analisi (cioè, alla lunga, tra soggetto e oggetto). Bene: ma da quale punto di osservazione, da quale *dove* comprendere-analizzare-giudicare? E qual è la logica sottesa a tale operazione che pure riconosciamo necessaria?

Proprio qui dobbiamo «spietatamente» approfondire gli interrogativi estendendone l'orizzonte. Davvero quella che ci circonda attualmente possiamo, dobbiamo considerarla una realtà «distorta», «inquinata», «tradita» dal parassitismo egemonico della logica spettacolare e mistificante del consumo culturale industrialmente pianificato e amministrato dall'alto per le masse? Siamo davvero, cioè, di fronte alla deformazione di un'autenticità primigenia? È questo che abbiamo in mente più o meno come *arrière-pensée* quando cerchiamo di non appiattirci sul presente, di non farne mera apologia? Non sarebbe questa una variante, neanche poi tanto mascherata, di una pernicioso mitologia dell'originario? E non si tratterebbe forse, in tal caso, di una posizione culturalmente, politicamente, «tecnicamente» reazionaria? E poi: se questa distorsione non avesse avuto luogo, in quale *eden* saremmo vissuti? Desideri, inclinazioni, gusti, comportamenti andrebbero dissotterrati dalla coltre di manipolazioni e adulterazioni che li hanno ricoperti, per poi riportarli finalmente alla luce ritrovandoli intatti nella loro pretesa naturalità? Davvero possiamo ergerci a strenui difensori di una primeva, originaria *qualitas* (che solo noi avremmo compreso?) che mercato globale, consumi di massa e ipertecnologie «disumanizzanti» avrebbero mistificato, adulterato, polverizzato? In verità appare irresistibile ma insieme molto pericoloso postulare una purezza da riconquistare. Il Novecento, con tutte le sue tragedie, ne sa qualcosa. O no?

Ma poi in questione non è soltanto il luogo da dove operare la critica. Bisogna domandarsi anche – ed il più lucidamente possibile – *in nome di che cosa* rifiutiamo gli aspetti del presente che ci appaiono più deteriori. In nome dell'«Uomo»? Di *quale* «Uomo»? Di quello detentore dei diritti universali scaturiti dalla Rivoluzione Francese e dall'Illuminismo o di quell'*altro* che il sistematico, vergognoso, infame tradimento di tali diritti ha sofferto e continua a soffrire sulla propria pelle? In nome della «liberazione»? E in concreto come si vivrebbe una volta «liberati»? Oppure il rifiuto dell'insopportabile avviene in nome della «intangibilità dell'essenza umana»? Nondimeno è su tali pretesi va-

lori inconcussi che continua a fondarsi la retorica ormai pietosamente ineffettuale, laica o religiosa che sia, sull'inviolabilità (permanentemente violata) dell'uomo (quell'essere indistruttibile che può venire infinitamente distrutto, come diceva Blanchot), sull'integrità personale (in via di disintegrazione), sui valori intangibili (già da tempo manomessi). Allorché i sentimenti più intimi dell'individuo – o se si preferisce della persona – riconosciuti come inalienabili dalla nostra tradizione cristiana e umanistica vengono letteralmente *prezzati* dalle grandi marche globali sorrette dall'imperante ideologia promozional-pubblicitaria, siamo sicuri che esista e resista ancora qualcosa come una «interiorità» che si tratterebbe di difendere? O non si dovrebbe forse ormai parlare di una *tecnizzazione dell'interiorità*? Di più: talmente la situazione e la nostra condizione sono drammaticamente ambigue e contrastate, che potremmo perfino domandarci (e siamo davvero al limite estremo del ragionamento) se quei valori oggi non appaiano costruiti *ex post* con una luciferina mossa dialettica. In questo caso, e del tutto paradossalmente, essi non precederebbero la loro espropriazione-colonizzazione, ma verrebbero prodotti caricaturalmente e rivenduti al loro stesso antico depositario attraverso la docilità ormai pressoché totale che egli – trasformato in *cliente universale* e ridotto all'unica dimensione di consumatore – mostra verso l'autoaddestramento all'alienazione interpretato surrettiziamente e quanto interessatamente come «libera scelta», come espressione della propria «personalità», anzi, secondo lo *slang* pubblicitario, del proprio «profilo personalizzato» e delle altre invereconde puttanate sull'«autonomia del consumatore». Sarebbe dunque il *logo*, la *griffe*, il *format* che si incaricano di esprimere, o meglio di *creare retroflessivamente* (e senza alcuna delega che non sia l'ebete acquiescenza a farci amministrare con uno *smiling* collettivo) la nostra «inscalabile» vita interiore, di dar forma alla nostra più «autentica», «innataccabile», «sacra» identità: perché queste dal *logo*, dalla *griffe*, dal *format* sono già abitate, gestite, se non appunto *ex post* prodotte. Ed è su questa base che il fervore democratico si mostra perfettamente compatibile con il totalitarismo mediatico-spettacolare che intende trasformarci tutti in *forzati della libertà*, e che proprio in quel fervore fiorisce sano, forte e apparentemente incontenibile.

L'intenzione critico-interrogativa nei confronti di *questo* mondo deve necessariamente disegnarsi, prospettarsi sull'orizzonte di un mondo altro, diverso, non «falsificato», in cui è possibile riappropriarsi del vissuto concreto. Ma nello stesso tempo e di nuovo: può credibilmente postularsi qualcosa del genere? La pretesa realtà oggettiva (con buona pace dei «neorealisti», ma lasciamo perdere) non è un dato sorgivo, primario e antecedente alla sua predicazione, è piuttosto il risultato continuamente *in fieri* di complesse pratiche tetico-posizionali di oggettivazione (che appunto la costituiscono in qualcosa che chiamiamo «oggetto» e non in altro). Esiste una realtà detta «sensibile» solo per sottrazione da una realtà detta «intelligibile», che è l'effetto della costruzione-invenzione platonica del *logos*, del senso-significato «ideale» *idest* invisibile-impercepibile. Analogamente, qualcosa come l'«orale» esiste non prima ma dopo qualcosa come lo «scritto», nel senso che ci «accorgiamo» che il dire si produce nella sfera acustica solo nella misura in cui questa nasce a se stessa in quanto opposto complementare della visibilità della scrittura: «prima» non avrebbe avuto alcun senso descrivere come verbale, fonica, acustica la catena linguistica in cui si esprime la comunicazione umana. Ce lo ha insegnato proprio Carlo Sini: non solo lui, ma lui tra i primi.

Bene. Precisamente nella misura aperta da questi esempi analogici, dobbiamo concludere che – così come qualcosa di non linguistico solo nel linguaggio può darsi – si può postulare l'esistenza di una realtà immediata solo a partire dalla sua media(tizza)zione (ovviamente senza da ciò dedurre che allora solo questa è «davvero» reale); si può predicare qualcosa come un originale solo dopo aver conosciuto la sua replica. Una dialettica nativa, una contaminazione originaria, un parassitismo fisiologico. Sarà paradossale, ma non siamo qui per evitare i paradossi. Semmai per nutrircene, possibilmente *cum grano salis*. Bisogna insomma risolversi a riconoscere e a trarre coraggiosamente tutte le dovute conseguenze dal fatto che la pretesa purezza nasce insieme alla sua presunta distorsione, così che, ad esempio, antropogenesi e tecnogenesi sono co-originarie e non la seconda un'adulterazione della prima. Cioè a dire e tornando al nostro tema-guida: lo spettacolo e la cultura di massa non sono *soltanto* il risultato – rispetto ad una non meglio identificata misura «normale», fisiologica: non si dice giustappunto «a misura d'uomo»? – di un abuso, di un eccesso di immagini, mitologie, inganni e imbarbarimenti mediatici utili solo al profitto delle multinazionali che dominano e gestiscono l'*entertainment* mondiale. Sono anche e soprattutto – come giustamente sosteneva già Guy Debord, il teorico della società dello spettacolo – la modalità concreta, e oggettivata nelle forme specifiche della produzione sociale, di *inventare il reale*.

Ma c'è un altro problema (ci sono sempre altri problemi: che è diverso dal dire, come usa oggi, che «il problema è un altro»). Nello stesso modo – per utilizzare un'analogia che ha molto a che fare con il nodo problematico che stiamo seguendo – in cui nelle arti moderno-contemporanee la trasgressione è diventata legge, così la presa di distanza dallo spettacolo, da questo interiorizzata, diventa spesso condizione del suo riprodursi. Questo accade anche in ragione del fatto che nella completa identificazione tra desideri collettivi e mercato, tra corpi e merce, la stessa ipermodernità che produce l'innovazione tende poi ad aggiudicarsene mercantilmente l'uso neutralizzandone le potenzialità di trasformazione sociale. Se l'apparato dell'*entertainment* – nel tentativo di soddisfare le fasce di pubblico più colto ed attrezzato intellettualmente – si appropria sovente anche della complessità della creazione producendone una versione derisoria, caricaturale, allestendo una ricerca fasulla, uno sperimentalismo di facciata; se l'insoddisfazione e la critica sono diventate ormai da tempo una voce (spesso redditizia) del *marketing* artistico-culturale; se il dominio sembra nutrirsi di chi lo nega; se la discussione sullo spettacolo è sempre più spesso organizzata dallo spettacolo medesimo, allora come sperare di disattivarne la logica potente senza venirne recuperati, neutralizzati, «ottimizzati» se non addirittura «fidelizzati»? A quante ribellioni a miccia corta l'egemonia liberale (che non è affatto, purtroppo, un ossimoro) ci ha fatto assistere, garantite dallo stesso sistema che contestavano? Parlando dell'industria culturale Adorno – in un testo formidabile che bisognerebbe rileggere accanto agli aforismi che sull'argomento troviamo in *Minima moralia* – scrive che «prenderla sul serio, come la sua incontestabile importanza richiede, significa prenderla sul serio criticamente, non prostrarsi dinanzi al suo monopolio» (*Ricapitolazione sull'industria culturale*, in *Parva Aesthetica*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1979, p.63). Certamente. Ma è altrettanto certo che la critica e la negazione (e qui anche il dimenticato Herbert Marcuse ha forse ancora qualcosa da dirci) rischiano spesso, soprattutto ai giorni nostri, di trasformarsi in una preziosa materia prima con cui il pote-

re (di qualsiasi natura esso sia) conferma la sua capacità di assorbire mirabilmente e ingegnosamente riutilizzare ai propri fini ciò che intenderebbe trasgredirlo e che invece ne riproduce le condizioni, mettendo a valore lo stesso dissenso con un «classico» esercizio di ironia. Si potrebbero fare così tanti esempi che è meglio lasciar perdere. Di nuovo: sembra non si possa sfuggire ad una sorta di fatale complicità tra l'oggetto e il tentativo della sua analisi critico-dissolutiva, dal momento che la critica dello spettacolo deve o dovrebbe condursi – onde sperare di ottenere un minimo di ascolto e di efficacia pubblica – con gli stessi linguaggi dello spettacolo. Ogni progetto, programma, intenzionalità di disattivare, interrompere, sospendere la logica del totalitarismo mediatico-spettacolare deve porsi come prioritario questo problema: la poderosa capacità di quella logica di recuperare, far propria la negazione e trasformarla in risorsa con uno straordinario *oplatà*.

Giunti a questo punto, ci coglie un dubbio che riteniamo più che legittimo. Posta la questione all'interno di queste condizioni complessive, condizioni che cercano di non farsi nessuno sconto né di autoassegnarsi più o meno facili salvacondotti, forse abbiamo finito per annullare, per azzerare ogni spazio di credibile agibilità critica. Forse ci siamo bruciati il terreno sotto i piedi, e con esso tutti i ponti alle nostre spalle. Siamo stati talmente impietosi nella «critica della critica», ci siamo talmente spinti nel rifiuto di ogni automatismo difensivo tipico dell'intellettuale umanista, che noi stessi ci siamo incantati del disincanto. Può darsi. Ma ancora e di nuovo: detto tutto ciò che abbiamo detto, rifiutato quell'automatismo, non è detto tutto. Se non altro perché non tutto si può dire, quindi resta *sempre* qualcosa da dire: non è affatto un facile sofisma dialettico, ma una semplice verità che supera, trascende e ricomprende qualunque discorso, inevitabilmente parziale, si possa fare.

Per chi si ostina nell'esercizio del pensiero, i problemi di cui abbiamo parlato sono gravi e drammatici, le questioni che abbiamo elencato non hanno facili vie d'uscita, non presentano comode scorciatoie. Ma proprio perciò vale la pena scomporre gli aspetti, che si rivelano poi essere, però, anche varchi sì stretti, passaggi sì angusti, ma che varchi e passaggi restano. Non siamo alla vana ricerca di risposte più o meno risolutive. Dobbiamo invece mostrarci capaci di sostenere, di quei problemi, di quelle questioni, il peso problematico, di sopportarne e mantenerne aperta la forza d'urto interrogativa: dalla quale siamo tutti, nessuno escluso (o forse solo gli anacoreti, ma quelli veri) interpellati e messi in gioco. Solo procedendo in questo modo si può forse sperare di eccedere, di dislocare, di indebolire (non «distruggere», non «sconfiggere») l'immagine totalizzante del dominio spettacolare e della sua insipida tolleranza liberal-democratica in base a cui si può far tutto perché tutto è diventato innocuo, e sfidarne la pretesa di imporsi come tappa finale della storia umana. Un dominio che, per quanto mostri più o meno evidenti segni di un destino epocale, non è un'entità metafisica. Il dispotismo spettacolare che perverte l'etica individuale e l'etica pubblica, l'appiattimento culturale che tutto omologa, il principio di mercificazione che pretende di mettere a valore ciò che inevitabilmente sfugge alla misurazione quantitativa, possono tratteggiare un'era antropologica, ma proprio perciò non sovratemporale. Il loro esserci resta da parte a parte mondano, la loro resta una parabola storica: in quanto tale, dunque, trasformabile-superabile.

D'altra parte proprio perché, abbiamo detto, viviamo in tempi in cui vige il regime dell'e-e, e non quello dell'o/o, sarebbe sbagliato e controproducente fornire dell'intera questione circa un possibile atteggiamento critico-analitico e dissenziente verso il totalitarismo mediatico-spettacolare, una lettura statica, bloccata, a fronti fermi. L'essenziale invece viene giocato (forse oggi più che mai) negli interstizi, sul confine mobile e poroso (Deleuze parlava dell'erba che cresce *tra* le connessure: quella, diceva, va coltivata) di una contrattazione costantemente rilanciata, della paziente conquista di margini più o meno ampi di manovra trasformati in spazi eretici di resistenza, infrazione e irregolarità. Rifuggendo sia da sterili ribellioni velocemente recuperate sia da ingenui irenismi culturali, bisogna *sostenere* il conflitto, bisogna prendere continuamente la misura, per così dire, alle contraddizioni che ci attraversano, sopportandone ma al contempo saggiandone tutto il peso, analizzandone il più possibile sobriamente, «fenomenologicamente», tutte le componenti. Occorre sforzarsi di comprendere non banalmente la struttura e la potenza del banale: filosofi, sociologi, semiologi, ormai da molti decenni ci aiutano in questo compito. La filosofia e le «scienze umane» hanno tutti gli strumenti per interpretare criticamente il banale restandone sufficientemente immuni (pur con tutti i distinguo e le limitazioni che abbiamo cercato di chiarire); il banale, invece, può solo scimmiottarle. Poiché è evidente che la cultura di ricerca e di interpretazione può prendere a contenuto quella che la vulgata chiama la cultura pop, la cultura d'intrattenimento e di rapido consumo, può conoscerne le caratteristiche e analizzarla; ma non può accadere il contrario reciproco. Bisogna mettere a frutto questo scarto, bisogna utilizzare tutto lo spazio concesso da questa che occorrerà pur chiamare, senza soverchi scrupoli e finti irenismi, superiorità. Tra i filosofi Adorno, ad esempio, lo ha fatto. (E chi sostiene – sono in molti, anzi ormai è una canzone da organetto – che lo ha fatto *soltanto* da un punto di osservazione aristocratico, arricciando il naso e inarcando sdegnoso il sopracciglio, o non lo ha letto, o lo ha letto male, o è in malafede. In effetti, non sono ancora riuscito a capire il motivo preciso e circostanziato in base a cui le analisi di Adorno sull'industria culturale siano oggi ormai tutte definitivamente inseribili: ma di sicuro, lo dico senza ironia, sarà un mio limite).

Contrattazione, dicevamo. Ma ricordiamolo: si negozia sempre e in ogni caso in nome di qualcosa che riteniamo *non* negoziabile. Si contratta per conto dell'incontrattabile, altrimenti è una svendita totale per fine esercizio. Ed è questo *valore* (arrischiamoci pure a pronunciare la temibile parola) non negoziabile, la fonte della *differenza* di cui dobbiamo tenere alto il vessillo. Se è vero com'è vero che autentico dialogo si dà solo tra *differenti*, allora bisogna coltivare il significato, il senso profondo ed anche il gusto, il piacere «democraticamente aristocratico» della differenza. Bisogna fare attenzione a non bruciare – sull'altare della spinta demagogica e falsamente inclusiva ad omologare contenuti, forme, universi di senso –, a non annichilire la necessaria distanza tra differenti che rimangono tali, distanza di cui appunto ogni autentico dialogo si alimenta, la sola che ci metta in grado – esercitando magari un sano ed illuminato empirismo – di cogliere *nuances* dove vorrebbero farci vedere unicamente pasticcini, accozzaglie e accoppiamenti ben poco giudiziosi. Dobbiamo saper coltivare la *phronesis* necessaria a mantenere e sviluppare un opportuno, corretto equilibrio, il meno compromissorio possibile. Se non suonasse un po' contraddittorio: un *equilibrio radicale*. Per far questo occorre essere inattuali, *anacronici* nel

senso più intelligente e avvertito, appropriato e profondo del termine. Se si parte dallo sdoganamento totale e generalizzato, ci resta tra le mani solo fanghiglia grigia e insapore nonostante la rutilante fantasmagoria con cui ci viene presentata. Se si parte da una inesausta negoziazione delle differenze, tutto un avvenire di differenze (di *eventi*) può prospettarsi davanti a noi. Perché le attese, le domande, le speranze che non cessano di farsi sentire attraverso le connesure e gli interstizi della Megamacchina, possono nascere solo dal seno delle differenze e delle *singolarità*. E sono l'unica fonte di nuovi possibili; anzi, del Possibile stesso. Dunque dell'incalcolabile. Dunque dell'etico.

## 2.

Quando ascolto Anton Webern, ascolto Anton Webern. Quando ascolto Jimi Hendrix, ascolto Jimi Hendrix. Mi scuso per la sentenziosità apodittica di evangelica memoria, ma a me sembra davvero una questione semplice sulla quale è improduttivo e specioso strologare. Anche se, a quanto sembra, inevitabile: e non mi riferisco certo alle riflessioni di Sini ma ai discorsi anche troppo e da troppo tempo *à la page* sulle famigerate «contaminazioni» tra i generi di cui pare che la nostra sensibilità post-moderna non possa fare a meno (perfino sul quinto canale della filodiffusione trasmettono ogni tanto brani di Gershwin e di compositori jazz, ma va benissimo, ci mancherebbe, e nel momento in cui scrivo, guarda un po', subito dopo la *Suite per piano* op.25 di Schönberg, un soprano leggero sta cantando *Blackbird* dei Beatles). Ascolto Webern e/o Jimi Hendrix *iuxta propria principia*, rispettando (anzi in certo modo realizzando *in effectum*) la diversità dei registri e degli universi musicali su cui si attestano, così come il piacere che ne traggo è diverso, collegato a differenti dimensioni e situazioni emotive. Tirare in ballo l'emotività, si badi, non significa affatto rimanere sul piano di una ricezione epidermica e puramente soggettiva, dunque pulviscolare, impressionistica, atomistica e perciò (la catena deduttiva si snoda da sé) incapace di farsi valere ad un livello che vada al di là di un riscontro basato sulla casistica psicologica individuale. Significa invece *dare corpo*, conferire senso immediato, concreto, vissuto (che non vuol dire necessariamente pre-culturale) al dato inaggrabile costituito dalla *singolarità* dell'esperienza dell'ascolto (dell'esperienza estetica in generale). *Iuxta propria principia*: perché solo in questo modo può lasciarsi emergere la *qualità* dunque la differenza tra le due esperienze (tra quelle citate a mo' d'esempio e poi più generalmente: ma non «genericamente», tutt'altro!), degerarchizzate e *proprio per questo* libere e indipendenti, appunto differenti l'una dall'altra (ma non in-differenti: si vedrà dopo, o meglio cercheremo di mostrarlo). E questa differenza, c'è poco da fare, è ricchezza, fa segno verso una fruttuosa, non asfitticamente «valoriale» flessibilità del momento ricettivo, indica una intelligente disposizione a non chiudersi (a non difendersi) in nessuna anchilosità culturale, sia (più prevedibilmente) riferita a Webern, sia (più significativamente) riferita a Hendrix.

Davvero avrebbe senso la pretesa capziosamente «democratica» (in realtà fraudolentemente consumistica) di porre i due artisti «sullo stesso piano»? Non sarebbe forse una follia ascoltare con lo stesso criterio regolativo il rock e la musica classica? Non indicherebbe forse un obnubilamento della coscienza finanche percettiva? E che bisogno avrebbe poi Jimi Hendrix di stare «sullo stesso piano» di Anton Webern? Oppure avrebbe senso assiomatizzare che Webern è «superiore» (con tutto ciò che di «definitivo» questo termine com-



porta) a Hendrix in base all'evidente maggiore complessità musicale, o il primo «inferiore» al secondo in base all'altrettanto evidente minore popolarità? Se ci riferissimo alla complessità tecnico-compositiva delle rispettive musiche (ma come si fa a paragonarli senza disagio, imbarazzo, ritegno?) ci faremmo la cosa fin troppo facile, ai limiti dell'infantilismo interpretativo. E d'altra parte sia Webern che Hendrix godono entrambi (nonostante le apparenze) di una ricezione di tipo settoriale, sebbene la settorialità del secondo sia alquanto più nutrita e popolosa di quella del primo. Qui devo citare Carlo Sini perché scrive cose che a questo punto delle nostre riflessioni avrei potuto parola per parola scrivere io:

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 della "superiorità della classica"<sup>2</sup>.

E ancora:

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 far vedere come la *cosa* è fatta, tenendo rigorosamente conto delle molteplici differenze e della verità<sup>3</sup>.

Riformulato nel nostro contesto argomentativo: proprio allorché, come oggi, siamo in grado di sfruttare fino in fondo – in virtù della circolazione culturale allargata e della facilità tecnologica di accedere alle fonti – la possibilità di una fruizione multipla a diversi livelli e di diversi registri (qui, secondo il nostro esempio-guida, Hendrix e Webern, rock e classica), dobbiamo rifuggire ogni ingenua, falsa omologazione, ogni demagogico livellamento o pareggiamento, e invece affinare l'ascolto delle differenze localizzando e distinguendo le variazioni, gli effetti, le intensità, per cogliere e capire come questi elementi funzionano all'interno della nostra esperienza percettiva, estetica, sociale. Al punto che perfino la posizione apparentemente saggia (e che in molti ambiti va per la maggiore) di chi sostiene che non esistono i generi ma soltanto la «buona musica», finisce per mostrare i suoi limiti di carattere irenico, pacificante, anodino. Detto altrimenti e forse in termini più esposti al fraintendimento, ma proviamo lo stesso: le gerarchie, le distinzioni, le diversità certo non vanno ipostatizzate (d'altronde non sarebbe forse nemmeno possibile in una società cul-

---

<sup>2</sup> C. Sini, *La musica nel secolo delle masse (Musica e società)* 3, cit., p. 28.

<sup>3</sup> *Ivi*, pp. 29-30.

turalmente fluida come l'attuale), non vanno sclerotizzate; vanno però mantenute per articolarle inventivamente (e qui proprio il momento ricettivo è essenziale) in modi altrettanto differenti e molteplici, per farle vacillare ma senza perdere il senso né la coscienza «operativa», decisionale della non-uguaglianza (starei per aggiungere: oggettiva) dei valori artistici, estetici e più ampiamente culturali. Tutto ciò è il perfetto contrario delle universalmente celebrate «contaminazioni». (Ma anche qui andrebbe specificato distinguendone la versione vulgata, intrisa di ideologia promozionale e consumistica, da quella genuina ed inventiva, di ricerca, appannaggio del momento creativo-produttivo. Krzysztof Penderecki, il compositore polacco, ha scritto recentemente un'opera assieme al leader dei Radiohead, e sembra che il risultato sia molto apprezzabile. Ergo, gli artisti, indipendentemente dalla loro estrazione e collocazione, possono fare e fanno ciò che vogliono. Ci mancherebbe altro).

Interrompo brevemente il corso delle mie riflessioni per raccontare un aneddoto che a questo punto mi sembra appropriato. Nella prima parte del suo saggio, Sini parla di «circonvenzione di incapace» a proposito delle masse più o meno giovanili abbindolate dalla cattiva musica. L'espressione tratta dal gergo giuridico è indubbiamente forte. Però mi ha ricordato un episodio al quale assistetti una ventina di anni orsono, che quell'espressione riesce a descrivere in maniera perfetta. Franco Battiato (autore forse non disprezzato da Sini, che io invece già allora malsopportavo: in effetti capitai lì quasi per caso) tenne un concerto all'Auditorium di via della Conciliazione a Roma (quello di Renzo Piano era ancora ben al di là da venire). Rammento ancora che all'epoca il sovrintendente era il democristiano Giampaolo Cresci, evidentemente in cerca di legittimazione popolare: non a caso era un ex-dirigente Rai. (Un anno dopo, notai che l'evento fu addirittura commemorato con una targa apposta all'interno dell'Auditorium: «Qui tenne un concerto Franco Battiato...»). Nessun commento). Come che sia, per la prima volta torme di giovani fans entrarono in quella sede dove tradizionalmente si eseguiva soltanto «musica seria», mescolandosi al pubblico borghese e attempato degli abbonati, probabilmente presenti in gran numero quella sera perché trascinati dal desiderio di «contaminarsi». Fino a qui niente (o quasi) da dire. Anche se tirata un po' per i capelli, la cosa poteva anche mostrare un suo lato positivo (il celebrato ottimismo della volontà!) quantomeno come primo timido passo verso un'educazione musicale di massa: qualcuno di quei giovani, una volta conosciuto l'Auditorium *sub specie* Battiato, poteva forse tornarci per Debussy. Non fosse che alla fine del concerto e probabilmente in omaggio all'istituzione che lo stava ospitando, Battiato, come bis, ebbe la sciagurata idea di cantare accompagnato al pianoforte (fu solo un tentativo: la voce non lo soccorreva) uno dei *Wesendonck Lieder* di Wagner. Ebbene, vedere quella massa di ragazzine e ragazzini adoranti sotto il palco ad ascoltare rapiti... ad ascoltare *che cosa?* fu per me uno spettacolo penoso, che mi spinse a provare un moto di vergogna ed imbarazzo per chi lo stava proponendo. Battiato probabilmente avrebbe replicato mettendo in campo appunto l'argomento maieutico-didattico-educativo. Nondimeno, ricordo ancora quell'episodio di «circonvenzione di incapace» con un misto di disagio e di disapprovazione non soltanto culturale.

Torniamo alle nostre considerazioni iniziando un esperimento che forse ci permetterà di fare qualche passo avanti. Riprendiamo in mano la strana coppia Webern-Hendrix (o Schönberg-Led Zeppelin: fa lo stesso, lo si sarà ca-

pito). È noto che la musica rock, attraverso i suoi valori ossessivamente ritmici talora al limite del tribalismo (non lo si disse forse, esattamente cento anni fa, anche della *Sagra della primavera*?), si rivolge in prevalenza alla fisicità del nostro corpo senziente, in modi talora violenti, animali e aggressivi, senza particolare bisogno di mediazioni culturali.

Il significato di una musica – scrive Sini – non è mai univoco né definitivo, perché è interamente e necessariamente affidato ai suoi fruitori e alle loro imprevedibili, molteplici differenze. [...] 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<sup>4</sup>.

Di nuovo: perfetto. Anche se di certo, e prioritariamente, esiste (e Sini non potrà che accordarmelo con facilità) un «in sé» immanente dell'oggetto musicale (dell'oggetto estetico, dell'opera) dotato di una struttura identitaria sufficientemente stabile da consentirgli una riconoscibilità perdurante nel tempo (è l'antico, tormentato e tormentoso problema dei limiti dell'interpretazione, e più specificamente nel campo musicale dell'esecuzione e della riduzione del brano per strumenti diversi da quelli per cui fu originariamente composto, problema che Sini conosce molto meglio di me). Ora, sulla scorta delle sue parole, domandiamoci: esiste la possibilità di ascoltare Webern – autore «difficile», retrattile, ostile ai palati grossi – lasciandosi attrarre da valori sensuali, immediatamente empatici, seduttivi, quelli in certo modo analoghi a quelli sprigionati dal rock? È possibile insomma (e qui non vorrei che l'amico Carlo, posto mi stia leggendo comodamente seduto davanti allo schermo del suo computer, facesse un balzo sulla sedia) un «ascolto rock» del compositore più ascetico, cerebrale, astratto (quantomeno nella versione-Darmstadt) del Novecento? Se è vero, come scrive Adorno, che «la musica ricorda agli ascoltatori che essi hanno ancora un corpo» (*Introduzione alla sociologia della musica*, trad. it. Einaudi, Torino 1971, p.61), e se è altrettanto vero che già a Kant accadde di sostenere nella *Critica della facoltà di giudizio* (§53) che la musica «è piuttosto godimento che cultura», beh, dovrebbe essere possibile.

Pensiamo alla seduzione «barocca» dei *Cinque movimenti per quartetto d'archi* op.5 o dei *Sei brani per grande orchestra* op.6 (con la violenza quasi insopportabile del secondo movimento e quella quasi fisica con cui si conclude il quarto); ai trilli, ai tintinnii e agli squilli dei *Cinque brani per orchestra* op.10; agli attacchi repentini e pungenti fino al parossismo, alle entrate fortemente sincopate, agli improvvisi mutamenti nell'accentuazione ritmica, agli scarti vertiginosi di altezza e intensità; alle scosse febbrili e nervose accostate ai lascivi languori del *Quartetto per violino, clarinetto, sassofono tenore e pianoforte* op.22 e del *Quartetto d'archi* op.28; allo stesso indietro-reggiamento «aforistico» del *corpo sonoro* fino alla soglia dell'udibile (forse il tratto stilistico più noto del compositore), che stimola la necessità di esaltare, acuire la percezione configurando così tutto un lavoro sul tessuto e sul piacere dei sensi da parte dell'ascoltatore. La ricezione della musica di Webern dunque può non limitarsi al paradigma tecnico-specialistico attinto dall'«ascolto strutturale» dell'esperto – perfettamente adeguato all'opera-oggetto – posto da Adorno (attenzione: proprio colui che per primo pose l'accento sulla sensualità weberniana), nel primo capitolo della sua già cita-

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 32.

ta *Introduzione alla sociologia della musica*, al vertice della gerarchia dei possibili tipi di ascolto. C'è un'ebbrezza sensuale, quasi carnale anche in Webern (non parliamo di Mozart, parliamo di Webern), che non è *packaging*, non è rifinitura epidermico-ornamentale né scintillio dell'apparenza, ma che fa parte integrante dell'impaginazione ritmico-timbrica del brano fino a identificarne in larga parte la struttura immanente. È dunque possibile parlare in termini di piacere dell'ascolto anche per il puritano, l'austero, il rarefatto Webern. Anche nella sua musica c'è qualcosa che trafigge, accarezza, punge, blandisce e sferza il nostro corpo. Che lo fa tremare. «Come» Jimi Hendrix. «Come» il rock.

Bene. Abbiamo anche noi fatto un esercizio *trendy* di contaminazione tra i generi? Abbiamo «varcato il confine tra il pop e la musica classica», come raccomanda l'Alex Ross copiosamente citato da Carlo Sini e da questi trattato a mio parere fin troppo generosamente (Ross è un critico e un giornalista-storico godibilissimo nella sua vivacità anti-accademica, ma che incappa spesso in formidabili svarioni filosofico-interpretativi, alcuni dei quali, d'altronde, notati e stigmatizzati dallo stesso Sini)? No, non lo crediamo. Perché non si tratta affatto di recuperare improbabili valori di degustazione gastronomico-culinaria dei suoni allo scopo di rendere appetibile un autore di non facile ascolto alla gioventù roccettara. Non si tratta di legittimare Webern – operazione a mio parere ipocrita, capziosa, in una parola insopportabile – attraverso Hendrix, la musica «seria» attraverso la musica rock (così come non si tratta di nobilitare i Beatles, operazione altrettanto intollerabile, attraverso il paragone delle loro composizioni più «classiche» con quelle dei «Grandi Autori» da Monteverdi a Schubert e via blaterando: ne parlo diffusamente nel mio *Analfabeatles*). Si tratta invece (nella misura più socializzata, avvertita e colta possibile) di affrancarsi dai *clichés*, dai puritanesimi accademici, dalle immagini stereotipate quanto dalle false trasgressioni e dagli anticonformismi fasulli, per liberare degli effetti inventivi e delle possibilità ermeneutiche alternative, per far lavorare i livelli ricettivi sclerotizzati, per decongestionarli e «decontratturarli» così come si fa con i muscoli del corpo che per troppo tempo hanno assunto la stessa posizione.

Esiste forse, dunque, una possibilità – fondata nell'essenza fenomenica dell'oggetto stesso, quindi non interamente a carico delle contingenze empiriche inerenti al momento ricettivo – di un ascolto «sensuale», «animale» della musica di Webern, un regime di ascolto che per essa sembra porsi in controtendenza rispetto a quello abituale, ma che sembra andar da sé nel caso della musica di Jimi Hendrix. (Da notare, e non è cosa di poco conto ma che anzi contribuisce a fare appunto la *differenza*, che nella musica di consumo questa possibilità di un ascolto eslege non si dà o si dà in misura enormemente minore, perché essa governa, indirizza, blocca i modi della sua stessa ricezione). Potrebbe essere, questo, un modo per «accostare a distanza» l'uno all'altro i due artisti, senza forzosi ed impropri denominatori comuni, senza strambe ed interessate omologazioni *post factum* o inutili e fuorvianti legittimazioni reciproche; un modo, certo ipotetico, di confrontarli mantenendo inalterato lo spazio che li divide e che non ha senso superare, anzi proprio partendo dal differenziale che esige di essere conservato (e coltivato). E non si tratta neanche di associarli entrambi al vago, indistinto, inevitabilmente soggettivo continente della «buona musica» che insiste al di là dei generi, quanto di ricondurli a quella *fonte estetica* in senso letterale-etimologico che definisce il tratto più originario della nostra apertura al mondo e che non cessa di far segno – un segno appunto esso stesso

sensibile – verso il nostro corpo senziente e la sua animalità, la sua sensualità. Se si vuole, il suo erotismo. Perché di questo e non di altro si tratta, se le cose debbono venir chiamate con il loro nome.

Bene. Ma siccome non possiamo procedere se non interrogando e mettendo in questione le nostre stesse supposizioni (abbiamo cercato di indicarlo, e non solo sul piano metodologico, nella premessa sull'aporetica del moderno), si affaccia a questo punto una sorta di controdiscorso, una specifica, una puntualizzazione autolimitante. Vogliamo dire cioè (e forse qualche lettore avrà già fatto in anticipo e per suo conto questa osservazione) che ritrovare il corpo e la sua *jouissance* nell'austero Webern, è in fondo un'operazione tutta «alla seconda», iperculturalizzata. Considerare il ritorno alla pura percezione auditiva realizzato nella sua musica attraverso un suono sorgente come fatto acustico immediato, e collegarlo ad effetti ricettivi di pulsazione sensuale, fisica, può essere appannaggio soltanto di un ascoltatore attrezzato culturalmente, ben addestrato a maneggiare con la necessaria disinvoltura i diversi livelli interpretativi e a farli valere come possibili, contingenti e purtuttavia legittimi se non probanti criteri-guida della fruizione. Insomma, probabilmente solo un ascoltatore colto, sofisticato e raffinatamente libertino può godere della sensualità sprigionata dal compositore più cerebrale della prima metà del XX secolo. Forse è per questo che Boulez diceva di Webern che la vera difficoltà sta nel saperlo ascoltare. Si tratterebbe allora sempre e comunque di *sapere*, e di un sapere ancora elitario. Oppure no? Oppure, se lo stato dell'educazione musicale (non soltanto da noi in Italia) non fosse così indegno, una tale possibilità si presenterebbe per una fascia molto più ampia e diversificata di ascoltatori che, tecnicamente e culturalmente attrezzati, dopo averne penetrato a sufficienza il momento strutturale, sarebbero posti in grado di distillare il *piacere dell'ascolto* anche da un autore «difficile» come Webern? Un piacere primario rispetto a quello intellettuale, ma che non è affatto detto che venga cronologicamente prima di questo e non è affatto detto che non debba venire *conquistato*.

In una società così culturalmente stratificata come l'attuale, la questione dei regimi di ascolto e più generalmente delle differenti tipologie ricettive (oltre alla musica pensiamo solo alle arti visuali) è molto complessa, fluida, articolata, irriducibile ad ogni schematizzazione risolutiva. È per questo che – nonostante l'incontestabile veridicità per così dire di «prima battuta» – l'affermazione di Sini secondo cui «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»<sup>5</sup>, mi sembra troppo rigida, categorica, e andrebbe sfumata, declinata rispetto alla moltitudine di pratiche sociali dell'ascolto e più in generale della ricezione che essa implicitamente prospetta. (Siamo di nuovo nel bel mezzo del gigantesco, immane problema ermeneutico dell'attendibilità delle interpretazioni e della loro maggiore o minore afferenza all'oggetto, estetico e non. Problema antichissimo, ma che si ripropone continuamente). Con ogni probabilità, due sono gli elementi ai quali pensa Sini parlando della necessità di un pubblico colto per un'adeguata comprensione della musica classica. Primo, la capacità di seguire continuativamente, ponendosi in tal modo all'altezza della complessità del brano, la logica immanente e temporalmente marcata del percorso musicale (e non «discorso», perché non si tratta di linguaggio di parola: ciò andrebbe

---

<sup>5</sup> Ivi, p. 23.

sempre rammentato, anche attraverso la semplice scelta lessicale afferente), intuendone quindi la struttura unitaria; secondo, la capacità di stabilire un rapporto il più possibile autentico e diretto con la «cosa stessa», superando le adulterazioni mercificanti e alienanti che eventualmente essa ha subito nell'ambito della sua mediazione sociale. Come non essere d'accordo? E come non rimanere in accordo ove si aggiunge che tali competenze non sono in linea di massima particolarmente necessarie per godersi un concerto rock (in cui, sembra sottintendere Sini, non c'è nulla da *sapere* né da *capire*?).

E tuttavia. Credo sia da ritenersi altrettanto vero che spesso proprio il tipo di ascolto competente, la ricezione colta, può risultare per dir così talmente adeguata all'oggetto da «consumarlo» (in modo molto diverso, beninteso, da ciò che accade per la musica per l'appunto «di consumo»), da assorbirlo negli schemi interpretativi che si lo comprendono per quanto possibile nella sua intima struttura, ma anche – e in parte proprio per questo – non solo ne «raffreddano» ogni elemento emozionale (non necessariamente «sentimentale», anzi!), ma anche lo superano, lo aboliscono nella sua indelegabile singolarità, fino a sostituirlo con lo stesso momento interpretativo inteso come discoprimiento della sua pretesa «verità» attraverso la *riduzione ermeneutica* sì di una complessità, ma di una complessità che deve rimanere vivente, pulsante. Una complessità di cui, proprio perché tale, non è detto che un tipo diverso di ascolto (magari anomalo, inatteso, perfino «perverso») non possa far emergere, illuminare e *coltivare* altri aspetti.

Feci ascoltare alcuni brani di Webern ai miei studenti (ne parlo in *Anal-fabeatles*), che commentarono: «Ma questa è musica da cartoni animati!». Risposta che io trovai spiazzante (forse perché non sono sufficientemente aggiornato sulla sensibilità giovanile), ma che qualcuno potrebbe direttamente cestinare adducendo più che probanti e «definitive» ragioni. Eppure, mi ostino a credere, risposta molto significativa per quanto attiene alle dinamiche sociali del gusto estetico, alle sue modificazioni ed evoluzioni, specialmente nelle generazioni più giovani (ne ha parlato anche Sini in conclusione del suo saggio prima della giustissima perorazione in favore della *musica pratica*). Sto difendendo una forma di *ascolto selvaggio*, de-genere o degenerato? In base al quale si può dire tutto a proposito di tutto (che poi sarebbe, riconosciamolo, non più che la caricatura del «liberalismo interpretativo» dell'ermeneutica postmodernista)? «Il significato di una musica è alla fine ciò che ne faranno gli altri». Io non sono interamente d'accordo perché, detto in due povere parole, ciò apre alla dispersione pulviscolare dell'unità di senso (che in qualcosa di strutturale pur consisterà e da qualche parte dovrà pur trovarsi) immanente all'opera (musicale, letteraria, visiva essa sia). Ma lo aveva detto lo stesso Sini. Si tratterebbe allora, è solo un esempio, di riandare alle lunghe, fiammeggianti pagine dedicate alla filosofia della musica contenute ne *Lo spirito dell'utopia* (1918 e 1923), in cui Ernst Bloch rivendica le ragioni dell'ascolto emotivo rispetto a quello intellettualistico e tecnicistico dell'esperto, e cercare di sciogliere ed articolare le sue considerazioni nei labirintici meandri dell'odierna stratificazione sociale del gusto, con le sue «nicchie» e le sue multiformi tendenze, caratterizzata da una pluralità apparentemente irricomponibile di fattori, spinte e contropinte. Di *pratiche*, nel linguaggio di Carlo Sini. (A ben vedere abbiamo messo i piedi nel piatto di quella importante questione della *Wirkungsgeschichte*, quella «storia degli effetti» che in sede filosofica ha origine nell'approccio ermeneutico e che così tanti frutti ha

dato negli studi di storia dell'arte). Non si può ascoltare-interpretare Webern (e probabilmente nemmeno un concerto rock) in *tutti* i modi; ma di certo si può farlo in *molti* modi. Il punto capitale è che – in un orizzonte in cui a seconda dei momenti storici una sopravvanzerà l'altra perché ritenuta più credibile – queste diverse modalità ricettive siano messe in grado di guadagnarsi, una volta messe alla prova, pari legittimità, dignità, agibilità interpretativa e più ampiamente sociale e culturale.

### 3.

Quello della musica di massa e di consumo, confessa Sini, è un suo «rovello». E ne ha ben d'onde: dovrebbe esserlo per chiunque sia dotato di un'apertura mentale e di una flessibilità culturale che gli consenta di interessarsi seriamente di musica non solo per quanto riguarda lo specifico tecnico-espressivo o puramente estetico, ma anche per quanto attiene alla sua definizione e collocazione sociale, con particolare riferimento alle odierne stratificazioni e oscillazioni del gusto. Certo che è un rovello, dal momento che non appena l'accostiamo con un minimo di attenzione anche solo descrittiva prima ancora che critica, è facile accorgersi che ci stiamo inoltrando in un campo minato, in un terreno di sabbie mobili scivoloso ed impervio, infido e spinoso, pieno di trappole ermeneutiche e foriero di abbagli sociologici. Irriducibile all'applicazione di categorie troppo rigide sia sul piano concettuale sia (e ciò si rivela abbastanza dispegnante) su quello minimamente definitorio, da qualunque parte la si prenda, della questione non si viene mai a capo: stringi e allarghi le maglie interpretative, allunghi di qua e accorci di là, resta sempre qualcosa di scoperto. Questo di per sé, beninteso, non è affatto negativo (anche perché in fondo riflette il destino di *ogni* impresa conoscitiva). Ma il fatto rimane. C'è quasi da spazientirsi a censire e ad osservare scrupolosamente (quel minimo di scrupolo scientifico che non deve mai disgiungersi dalla ricerca seria) tutti i distinguo necessari per descriverne capillarmente l'iridescenza dei tratti e degli scarti come richiede la «cosa stessa», specialmente di fronte all'enorme diversificazione e oscillazione qualitativa interna a ciò che si è definita più o meno sbrigativamente «musica leggera» (penso, ma è davvero solo un esempio tra i tanti possibili, non solo ai Beatles, ma anche al repertorio della grande, indimenticabile stagione della canzone d'autore americana degli anni Trenta-Quaranta: Gershwin, Cole Porter, Rodgers & Hart ecc.), e che ne sottopone il concetto a violente fluttuazioni semantiche e addirittura referenziali: può capitare cioè di non saper più bene di *che cosa* si stia parlando. Ogni possibile esempio ha un controesempio che sembra annullarne la capacità o la tenuta paradigmatica. Così ci si accapiglia sugli esempi e non più sui concetti cui quelli dovrebbero risalire. E si perde il filo. Allora magari si cede alla tentazione (sempre in agguato quando si parla di musica) di gettarsi in braccio all'immediatezza intellettualmente indifendibile del sentimento. Niente di male; ma niente si risolve. E siamo punto a capo. Come se non bastasse, devi utilizzare (per quanto flessibili ci si riprometta di condursi) nozioni e categorie in cui, diciamo la verità, o perché li senti antiquati o perché ne intuisce l'inappropriatezza, non credi fino in fondo, come se la realtà, con i suoi anfratti, i suoi ingannevoli doppi fondi, le sue innumerevoli pieghe, si divertisse a smentire sistematicamente i concetti ai quali ti devi pur aggrappare per capirci qualcosa: cultura superiore e cultura inferiore, alto e basso, musica colta e musica di massa, seria e leggera, d'arte e di consumo. Tutte opposi-

zioni il cui carattere fatalmente assiologico è messo a dura prova dalla spumeggiante fenomenica che pretendono di descrivere. E hai voglia, certe volte, di chiosare che i due poli contrari si «contaminano» a vicenda! Senza contare poi che la critica e la sociologia anglosassoni ci hanno consegnato una nozione, *popular music* (e poi quella di *pop art*, del tutto affine) che rappresenta in verità un colossale equivoco (o imbroglio?) semantico – purtroppo ormai diventato di senso comune quindi praticamente inscalfibile – dato che quella musica, «popolare» in quanto originariamente creata ed espressa da quell'entità oggi più che mai misteriosa che è diventato il «popolo», non lo è mai stata e non può storicamente esserlo, ma semmai, appunto «di massa», motivo questo già messo in evidenza da Sini con magistrale capacità sintetica (d'altronde sappiamo che si tratta di una caratteristica storica della cultura anglosassone: Hitchcock diceva che i film più belli sono semplicemente quelli che hanno più successo). E siccome al possibile, più che al peggio, non c'è (e fortunatamente) mai fine, in una situazione così ingarbugliata possono anche sorgere spontanee domande che riconosci assurde ma che non riesci a tacitare: se per uno strano, bizzarro, «impensabile» capriccio del destino Schönberg cominciasse a vendere quantità industriali di dischi, la sua diventerebbe musica di massa? Se al rock fossero dedicate cattedre di alto livello in prestigiosi dipartimenti universitari – come forse è già avvenuto in qualche parte del mondo – allora si trasformerebbe in musica colta?

Sini, dal canto suo, (si) chiede «che significa musica “leggera”?»<sup>6</sup>. Viene a mente Agostino, che (si) chiedeva che cosa è il tempo, arrivando alla celeberrima risposta: se nessuno me lo chiede, lo so; se qualcuno me lo chiede, non lo so più. Sini non l'ha aggiunta, ma è come se l'avesse fatto, implicitamente sfidando chiunque a fornire una risposta positiva e magari anche esauriente. Strana situazione, dunque. La musica leggera si dimostra cosa da non prendersi affatto alla leggera, e di un fenomeno che proprio in tal modo si definisce – come fosse roba da poco, un detrito facilmente smaltibile – non si viene a capo: come se contenesse in sé un arcano, qualcosa di misteriosamente sfuggente e retrattile; sensazione, peraltro, che si prova anche leggendo le non poche pagine che Adorno le ha dedicato, apparentemente *tranchantes* ma in realtà, se ben le si segue, ricche di distinguo e di cautele (le espongo sinteticamente e le commento in *Analfabeatles*, cui mi permetto di nuovo di rinviare).

Come che sia, è verissimo che miliardi di rincoglioniti su tutto il globo terracqueo credono che la musica sia solo l'enorme massa di insulse e ignominiose canzonette (*muzak*, in gergo) che inquina l'ambiente acustico del pianeta (vedi lo sconcio intollerabile della musicaccia propinata a bruciatimpani nei negozi di «moda giovane» e più morbidamente soffusa per «fare fino» nei ristoranti «in»). Tuttavia, per chi si fa giustamente (come si diceva) qualche scrupolo, l'annotazione – pur restando sacrosanta talmente evidente è la realtà barbara che la origina – perde per dir così un poco del suo mordente «apocalittico» se si pensa che nella poesia di Nietzsche su Venezia, l'anima toccata dall'invisibile canta a se stessa non un brano del *Messia* di Händel o un *Lied* di Schubert ma una «canzone di gondolieri», e che, come rammenta lo stesso Sini, anche lui amava le operette (forse più per far dispetto a Wagner che per altro, ma il fatto rimane) e nei caffè di Torino, sorseggiando le sue limonate, lontano dalle «melodie infinite», poteva finalmente battere il tempo con il piede al ritmo

<sup>6</sup> Cfr. C. Sini, *La musica nel secolo delle masse (Musica e società) 2*, cit., p. 12.



*meridionale* della *Carmen*. Ora, la canzonetta (indipendentemente dalla qualità melodica) può considerarsi, nella storia delle forme musicali, *anche* l'emancipazione di un singolo brano di operetta estratto e isolato dal contesto: il vezzeggiativo che perfidamente le inchioda entrambe ad un destino di minorità, a malapena riesce a nascondere il giudizio che la lingua stessa si è incaricata di emettere irrevocabilmente su di loro. Da qui, l'imbarazzo (ripeto, e non mi sembra futile ripeterlo: almeno per chi i problemi se li pone invece di fuggirli).

La distanza tra cultura tradizionale e cultura di massa tende a complicarsi ed offuscarsi (non ad azzerarsi come da più parti, reazionarie o progressiste con diverse motivazioni, si crede) a causa dell'intensificazione esponenziale e della enorme diffusione della forma di merce a tutti gli oggetti definiti come artistici e più ampiamente culturali. Questo però non impedisce, nel contesto fluido, differenziato e dispersivo in cui oggi viviamo, che vi siano aspetti della ricezione musicale (cosa poco vista da Adorno, ma è vero anche che bisogna fare attenzione ai tempi e quindi alla intensità relativa con cui nascono e si sviluppano i fenomeni di questo tipo) non automaticamente né interamente riconducibili all'alienazione e al puro, meccanico riflesso del valore di scambio. Possono darsi anche ambiti non irrilevanti per dignità culturale e richiamo sociale in cui circolano oggetti destinati ad un paradossale «consumo d'avanguardia», e i protagonisti – compositori e musicisti – non possono ritenersi né completamente manipolati né totalmente autonomi: sono piuttosto soggetti sede di un conflitto tra spinte e contropunte, identità multiple attraversate da linee di tendenza diverse e spesso contrapposte. Resta vero però che ciò non cambia, anche se rende dialettica, l'essenza della questione. «Egli vuole l'effetto, non vuole altro che l'effetto», diceva Nietzsche di Wagner. L'osservazione calza a meraviglia per descrivere la caratteristica *custom built*, «fatta a misura di cliente», della musica di consumo. Ciò che Nietzsche criticava (e non sopportava) in Wagner e nel wagnerismo viene da questo tipo di musica socializzato, media(tizza)to e capillarmente diffuso, ed in effetti *Il caso Wagner* e il *Nietzsche contra Wagner* appaiono strepitosamente attuali: possono considerarsi l'archetipo descrittivo e insieme critico-dissolutivo della logica mediatico-spettacolare in cui vengono progressivamente quanto «epocalmente» coinvolte l'arte e la cultura da circa un secolo a questa parte. Situazione abbastanza ingarbugliata dunque, perlomeno per chi intenda esaminarla seriamente e con un minimo di attenzione storico-critica. Forse, ed in maniera del tutto tentativa, revocabile e soprattutto aliena da ogni pretesa definitoria, si potrebbe ragionevolmente proporre l'ipotesi che segue.

È ben vero che esiste anche una musica «seria» dalla struttura semplicissima (posto che la semplicità come tale non è un pregio né un difetto), a fronte della quale certa musica «leggera» può risultare più complessa, elaborata e quindi più difficoltosa da seguire nel suo sviluppo unitario.

È ben vero che esiste anche una musica «colta» rigida e meccanica (ove ciò non dipenda dall'esplicita intenzionalità autorale relativa ad una personale poetica) che tende, al pari della peggiore musica «di consumo», ad allestire un sistema di automatismi e di riflessi condizionati nell'ascoltatore ridotto quasi al soggetto passivo di un *test* psicosensoriale.

È ben vero che esiste anche una musica «superiore» in cui – pur se in questo caso è maggiormente appropriato parlare dell'applicazione più o meno libera di modelli rigorosi e *patterns* obbligati – appare evidente quel principio di

standardizzazione compositiva e di carattere *easy listening* così tipico della musica «inferiore».

È ben vero che esiste anche una «musica classica» perfettamente «conciliabile» ed in effetti «conciliata» in senso ideologico con l'esistente, nella quale l'origine mercificata è presente ed individuabile più che in certi esiti avanzati e di ricerca della musica «di massa».

Molte di queste cose sono state opportunamente ricordate da Sini come fonte di dubbi e interrogativi. Ora il punto, con ogni probabilità, sta però nel vedere, nel pensare, nel collocare questi tratti – standardizzazione e automatismo, semplicità e acquiescenza verso l'esistente – sotto un profilo non sostanziale-ontologico ma funzionale-distributivo. Sono cioè registri che possono trovarsi o «sorprendersi» all'opera per così dire «a rotazione» in ogni tipo di musica, colta o di consumo, seria o leggera, superiore o inferiore: ora l'uno ad esclusione o in prevalenza rispetto all'altro; monoliticamente univoci e chiusi su se stessi oppure suscettibili di interagire tra loro influenzandosi e «sfumandosi» a vicenda; presenti in misura più o meno intensa, spiritualmente sublimata o abilmente mascherata. L'idea insomma è appunto quella di tipo «funzionalista», che immagina una compagine non di valori intrinsecamente definitivi ma di *dominanti* che via via si alternano e si avvicendano tra di loro secondo gradi e scalature, ritmi e raggruppamenti diversi. Se questi tratti, questi registri li separiamo l'uno dall'altro e li assegniamo, li incolliamo come marchi indelebili a tipi di musica pretesi «per natura» e aprioristicamente diversi quando non incompatibili, allora i dubbi sollevati da Sini e le domande che (si) fa non c'è verso che si scioglano e ottengano una risposta minimamente soddisfacente: conosco una quantità di musiche legate al ballo, dalla struttura semplicissima, fortemente standardizzate che sarebbe molto avventato se non folle assimilare alla musica di consumo...<sup>7</sup>. Un'impostazione funzionale significa o porta dritto a concludere che tutto è o può rendersi uguale a tutto? Certo che no. Al contrario: significa che l'eccellenza e la qualità estetica di una musica, la sua capacità di dischiudere una pluralità di inesauribili orizzonti di senso e di *testimoniare per il futuro*, dipendono *anche* dalla diversa e spesso internamente molto diversificata calibratura di quei vari registri, tutti (non dimentichiamolo, altrimenti perdiamo la bussola e vaghiamo in mare aperto) socialmente e storicamente condizionati. Probabilmente è solo sorretti da questo atteggiamento funzionale e non sostanziale che possiamo arrivare alla *sostanza* delle cose, ed affermare infine con ragionevole convinzione che la musica che abbiamo storicamente definito «colta», «superiore» ecc., non soltanto articola, gestisce, elabora in modo diverso e migliore quei tratti, quei registri, ma anche ne contiene in quantità e misura minore, talora fino alla quasi-assenza o presenza unicamente fantasmatica (ma qui si aprirebbe un'altra questione), rispetto alla musica che abbiamo storicamente definito «di consumo», «inferiore» ecc. È così che i diversi linguaggi e universi musicali si costituiscono nella «dialogante» *differenza* gli uni rispetto agli altri, dunque *in presenza* gli uni degli altri. In buona sostanza lo afferma anche Sini, ma provenendo da un percorso diverso e a mio parere ancora «sostanzialista» che non gli permette(rebbe) la conclusione che pur ne trae: «Si tratta di conoscere le differenze e di tenerne conto»<sup>8</sup>, e proprio per questo «è lecito e anzi

<sup>7</sup> Cfr. *ivi*, pp. 12 e 14.

<sup>8</sup> Cfr. C. Sini, *La musica nel secolo delle masse (Musica e società)* 3, cit., p. 32.

opportuno ascoltare e lasciar ascoltare di tutto»<sup>9</sup>. Sottoscrivo in pieno, ma appunto alla luce di un altro itinerario, secondo me più logicamente afferente alle considerazioni conclusive.

Dove invece non sottoscrivo è a proposito di un ultimo punto, connesso a quanto finora siamo andati argomentando. Sini sostiene che potrebbe benissimo riascoltare ad esempio Frank Sinatra per motivi nostalgici e sentimentali «ma per niente con un piacere propriamente estetico. Questo è il punto»<sup>10</sup>. Proprio così: questo è il punto. Ove ve ne siano le condizioni storiche, sociali, educative e ovviamente personali, Sini mi accorderà facilmente che si può benissimo provare nostalgia anche riascoltando Bach, Schubert o Ravel. In questo caso è allora da presumersi che tale sentimento – seguendo il ragionamento di Sini: *diversamente* dall'esempio di Sinatra – si somma, si fonde, si mescola con il piacere «propriamente estetico». E con quale risultato? Lo accresce, lo diminuisce, lo complica, lo affina? Come si articolano i due differenti tipi (fonti, modalità) di piacere? Oppure Sini ha forse in mente la *purezza* dell'estetico? Quell'estetico a proposito del quale nemmeno Kant (si vedano ad esempio le tormentate pagine del § 14 della *Critica della facoltà di giudizio* sull'ornamento che attrae ma al contempo *non deve* attrarre i sensi), nonostante tutto il suo impegno teoretico (scrive la Terza Critica proprio per questo), riuscì ad assiomatizzare un giudizio totalmente, definitivamente libero e depurato, affrancato e alleggerito da ogni attrattiva sensibile, interesse morale, aderenza sentimentale? Non è forse proprio il giudizio estetico che, nella realtà della nostra *vivente esperienza* e non nella sua distillazione intellettuale, è sempre spurio, è sempre meticcioso e, se si vuole utilizzare questo termine, appunto *complesso*? Se non può esistere un'arte non fruita, come può la sua ricezione – inevitabilmente soggettiva, pur se non atomisticamente quanto banalmente soggettivistica – non caricarsi di ricordi, reminiscenze, attese, aspettative: *anche* quella dell'esperto, dello specialista, del critico, del filosofo? Da questo punto di vista, potrebbe rivestire un qualche interesse teorico e interpretativo verificare quanto l'attuale, multiforme, differenziata dimensione del consumo culturale (e qui in particolare musicale) possa di nuovo rendere utile e disponibile quella declinazione empirista (in specie anglosassone) attenta alle gradazioni intermedie e talora indeterminate o indeterminabili che caratterizzavano la filosofia e l'esercizio del gusto in epoca prekantiana, e che il cinese di Königsberg ha appunto teoreticamente superato in direzione intellettuale-criticista.

#### 4.

In conclusione e in breve, vengo ai Beatles. Provo a enucleare la tesi di fondo del mio libro. Lasciamo perdere l'aspetto personale, pur deliberatamente onnipresente, delle «confessioni» di un-intellettuale-che-ama-i-Beatles, peraltro accolto e compreso alla perfezione da Sini, cosa di cui gli sono culturalmente e umanamente riconoscente. Mi sia inoltre concesso di pretendere che ciò che segue non venga letto solo come il peana sciolto dall'appassionato, ma come lo sforzo di restituire il più possibile oggettivamente le forze in campo.

Nella prima parte del loro percorso artistico, diciamo dal 1962 al 1965, i Beatles hanno mostrato in tutta evidenza nelle loro canzoni una «creaturalità» e un'immediatezza comunicativa senza precedenti, ma tutto sommato – pur con

<sup>9</sup> Cfr. C. Sini, *La musica nel secolo delle masse (Musica e società)* 3, cit., p. 35.

<sup>10</sup> Cfr. C. Sini, *La musica nel secolo delle masse (Musica e società)* 2, cit., p. 11-12.

punte di creatività e innovazione letteralmente stra-ordinarie – riconducibili ai moduli standardizzati della musica di consumo (blues e rock ‘n’roll). Quanto meno da *Rubber Soul* in poi, i Beatles si sono trasformati in un ossimoro vivente. La loro maturazione artistica e più ampiamente culturale li ha condotti al massimo punto di equilibrio raggiungibile (e mai più raggiunto) tra continuo rinnovamento formale (portato talora ai limiti del puro sperimentalismo *avant-garde*) e diffusione commerciale planetaria, tra impareggiabile immediatezza e raffinata elaborazione, fino alla sofisticata e insieme fulminante fusione di semplicità e complessità. Il riuso dei materiali banali intelligente, seduttivo e spesso finemente parodistico, viene associato all’impegno ad accrescere e migliorare progressivamente il livello qualitativo delle composizioni e l’accuratezza nei dettagli esecutivi, anche utilizzando – e per primi in così ampia e determinante misura – le risorse tecnologiche della sala d’incisione dopo aver interrotto per sempre le esibizioni dal vivo, decisione fino ad allora inimmaginabile nello *show business* di quel livello, con cui rivendicano l’uso del *tempo creativo* quindi la loro autonomia artistica e produttiva. Dimostrando che la musica più sapiente e complessa non esclude l’eleganza, la comunicazione e il piacere immediato, i Beatles hanno giocato con i codici e con i generi, li hanno forzati, sabotati e ricostituiti ad un livello più alto, livello che è diventato paradigmatico per la musica pop e rock (e non solo: pensiamo agli adattamenti – che non mi convincono culturalmente e che non amo affatto, ma questo è un altro discorso – di Luciano Berio) venuta dopo di loro. Associando ricerca sonora e logica commerciale, hanno lavorato su una grande quantità di registri espressivi, utilizzando tecniche aleatorie ed altri procedimenti desunti dalla pratica delle avanguardie storiche. E sottolineiamolo ancora: tutti questi fronti sono stati aperti e queste soglie abbattute nell’ambito pressoché sconfinato della diffusione mediatica a livello planetario, diffusione governata ovviamente dalle inflessibili leggi del mercato e dell’*entertainment*. Tutto questo significa che, senza ombra di dubbio, i Beatles hanno (più o meno intenzionalmente, poco importa) svolto con successo anche il compito di affinare e di far progredire verso livelli qualitativi culturalmente e intellettualmente più avvertiti ed elevati il gusto musicale di enormi masse di giovani (e meno giovani) in tutto il mondo, senza mai perdere il piacere dell’ascolto. Tutto questo significa che i Beatles hanno saputo percorrere fino in fondo, fino ad azzerarlo, il divario che, detto in termini estremamente sintetici, ha rappresentato il problema più drammatico e irrisolto dell’arte e della cultura del Novecento, cioè il divario tra quantità e qualità, intuendo e installandosi nel punto di fusione massima e più creativa tra i due poli.

Roland Barthes parlava della possibilità (che lui vedeva realizzata in Chaplin) di un’arte al contempo raffinata e popolare, «un’arte composta», che riesce ad attraversare gusti e linguaggi diversi restituendo «l’immagine d’una cultura insieme differenziata e collettiva: plurale», e proprio per questo liberatoria rispetto all’«opposizione entro cui siamo chiusi: cultura di massa o cultura superiore» (*Barthes di Roland Barthes*, trad.it., Einaudi, Torino 1980, p.64). A mio parere, i Beatles hanno realizzato un’arte di questo tipo, in cui i due poli che sono stati sempre considerati contrari l’uno all’altro si incontrano, si fondono, trovano il loro punto archimedeo di equilibrio, e le parole di Barthes sono perfettamente, millimetricamente adatte al loro caso. Ecco perché li ho chiamati un ossimoro vivente; ecco perché hanno rappresentato una sorta di *avanguardia*

*di massa*, ed ecco perché, insisto, la loro è un'arte *elitaria di massa*. A Sini l'espressione non piace e non lo convince, ed in parte lo capisco. Ma io la confermo proprio nella sua aporeticità (appunto in questo caso, e in pochissimi altri, «risolta»), nella sua paradossalità. L'opera dei Beatles non può venire adeguatamente compresa se non la si colloca nello spazio contraddittorio e fertile, rischioso ed esaltante, discorde e fecondo *tra* l'élite e la massa, in quella sorta di *no man's land* che è l'inter-mezzo che le unisce separandole e le divide connettendole. Sotto questo profilo i Beatles sono stati davvero un «miracolo», un'eccezione, un caso *ex lege*.

Detto e riaffermato ciò, seleziono due o tre brevi punti conclusivi riferendomi a ciò che Sini dice dei Beatles in particolare. Non comprendo la ragione per cui sottolineare un fatto oggettivo come quello che i Beatles hanno trasformato in modo così compiutamente creativo la sala d'incisione in un linguaggio, debba annoverarsi tra le «annotazioni mitiche e feticistiche degli innamorati», cui contrapporre, da parte di Sini, quelle sulle manie del grande Arturo Benedetti Michelangeli. Di tali notazioni ve ne sono forse anche troppe nel libro, e comunque dichiarate, quindi per me non è certo questo il problema. Inoltre, e paradossalmente, appare addirittura difficile sopravvalutare, enfatizzare (come Sini sembra addebitarmi) l'importanza di una scelta tecnico-espressiva già di per sé così cruciale, un autentico spartiacque, che del percorso beatlesiano ha mutato profondamente intenti autorali, indirizzi musicali, intenzionalità artistiche, fornendo poi i risultati che conosciamo.

Di nuovo, chiedo mi si accordi la titolarità di una distanza non particolarmente inficiata da passionale partigianeria, se trasecolo di fronte al temerario pareggiamento (comunque al netto, è ovvio, dell'abissale differenza in quanto a successo di pubblico) tra i Beatles da una parte e Paolo Conte e Fabrizio De André dall'altra: godibilissimo, colto e raffinato *pasticheur* il primo, grande poeta musicalmente insignificante tranne *Cruzza de mä* il secondo. Certo che anche questi due cantautori (tra i migliori italiani degli ultimi cinquant'anni) hanno saputo coniugare qualità e intrattenimento, ma neanche lontanamente allo stesso livello di elaborazione musicale e potenza inventiva raggiunto dai Beatles. Per quanto possa valere, sono sicuro che, se potessero entrambi, interrogati in merito, confermerebbero questo giudizio, e non solo per un'esibizione di falsa modestia.

Per concludere in bellezza. Nella seconda parte del suo contributo (parlando, è vero, al passato, ma niente lasciava credere, perlomeno lì, che avesse mutato opinione) Sini non stima quella dei Beatles musica «nel senso alto e nobile della parola», limitandosi a dichiarare certo significativo (anche se tuttora «misterioso») il fenomeno di costume che la accompagnava (la «beatlemania» della prima metà degli anni Sessanta). Sebbene «musicalmente irrilevante», il caso-Beatles aveva comunque partorito *Michelle* e *Yesterday* da Sini apprezzate come «originali e carine». All'inizio della terza parte, dichiara di aver *studiato* i Beatles, di averne fatto ripetuti ascolti (mi diverto a chiedermi in dettaglio quali, anche se li presumo) e di essersi infine convinto della qualità e dell'originalità, del fascino e dell'inventività della loro musica. C'è una bella differenza. Detto tra noi, me la godo tutta.