

Quadrimestrale

Musica/Realtà

Luglio 2014

104

Nicola Cicerale

Musica instrumentalis alla corte degli Hohenstaufen

Paolo Prato

Stereotipi musicali e identità etnica: esempi dalla canzone napoletana

Vincenzo Gualtieri

Iannis Xenakis: *Analogique A*, fra contesto culturale parigino ed europeo

Cesare Bermani

Origini e vicende di *Giovinezza*

Pietro Misuraca

Nuova Musica in Sicilia. Fase seconda (1988-2003): compositori, concerti, rassegne

Daniele Lombardi

Cambiare musica (?)

LIM

Cambiare musica (?)

di Daniele Lombardi

A distanza di un secolo dalla Scuola di Vienna, dall'arte dei rumori di Russolo, dalle più estreme sperimentazioni linguistiche dell'inizio del secolo scorso, oggi siamo all'ingorgo di una sterminata produzione che soltanto in Italia vede in questi anni un migliaio di compositori attivi (dati ottenibili dalla consultazione delle banche dati del Cidim o del Cemat). Adesso che le avanguardie non esistono più, adesso che nel villaggio globale non esiste un prima e un dopo, un centro e una periferia, e una nelle formulazioni compositive sembra di essere arrivati all'omologazione di un tutto possibile, è in atto una semplificazione di scelte e, al contrario del rumore di fondo in cui viviamo, si fa impellente la necessità che ogni proposta sonora implichi un contesto di ascolto.

Quasi trent'anni fa, avviammo a Roma con Bruno Nicolai *1985 la musica*, un mensile di musica contemporanea. La rivista programmava di far scrivere soltanto i compositori e non i critici; il tema del primo numero fu "Avanguardia (?)", e si noti il punto interrogativo dettato dalla viva sensazione della fine di una seconda avanguardia novecentesca che, partita dal Secondo dopoguerra, stava spiaggiando lo strutturalismo integrale e i frutti di una *gestalt* musicale su minimalismi, neoromanticismi e *fusions* di vario tipo.

In questo numero erano interessanti molti contributi, che davano uno spaccato di quale fosse la coscienza storica di questi compositori. Possiamo citare alcuni atteggiamenti, come l'assoluta fiducia nelle tecnologie espressa da Karlheinz Stockhausen:

...Dopo la grande esplosione tecnica degli anni cinquanta, proseguita nel decennio successivo, anche la musica vive una diversa situazione: si può far musica anche senza i musicisti o quantomeno facendo loro assumere un diverso ruolo.

Eppure il nostro concetto dell'arte è ancora vecchio di secoli: pensiamo infatti che ogni compositore debba essere identificabile, all'ascolto, da uno stile personale. Ma questo è finito per sempre e non tornerà mai più in futuro. L'arte deve apprendere dalla tecnica a guardare ed andare avanti, partendo ogni volta dall'ultimo traguardo raggiunto. Non importa se da altri (Testo raccolto, a Roma, da Pietro Acquafredda, il 25.9.1984).

In queste affermazioni oggi appare chiaro quanto poco futuro avesse la sua previsione di un'arte spersonalizzata dall'autore per

la finalità di un tecnica come bene collettivo; erano estremi segnali di una utopia della funzione dell'arte che oggi pur sopravvive, ma in ambiti sempre più ristretti.

All'opposto John Cage mi rispose citando alcune pagine di un testo sull'anarchia che si collegava alle idee di Thoreau e Kropotkin:

Accludo una xerocopia delle pp. 276-278 di *Men Against the state* di James F. Martin (Myles Inc., Colorado Springs 1970).

Ci sono molte ragioni per cui credo nell'avanguardia e questa, politica, è una di esse. Un'altra è la sua stretta relazione con l'invenzione.

Luciano Berio mandò un *Dialogo tra te e me*, nel quale, parlando della sua opera *Un re in ascolto* faceva trasparire una necessità di consapevolezza:

Un minimo di fiducia alle definizioni sintetiche bisogna pur darla, altrimenti diventa faticoso comunicare. Ci sono situazioni in cui è opportuno definire quello che si crea in teatro. Ci sono invece momenti in cui non è necessario definire nulla; l'evento non ha nome, non reca un sottotitolo che cerca di descriverlo, e la sua ragione d'essere non ha nulla a che vedere con la possibilità di una sua definizione.

In questo pareva eludere una definizione dell'avanguardia, trattando in concreto un totale possibilismo. Questa in sintesi era la sua risposta: rendere tutto possibile in corso d'opera come territorio sconosciuto nel quale addentrarsi, con l'equipaggiamento sicuro dell'esperto esploratore che evita teorie astratte.

Claudio Ambrosini vedeva in modo ironico la pratica avanguardista come un tic autoreferenziale:

L'avanguardia (o avanguardite) è una specie di affezione virale dell'io, una forma (o malformazione) di curiosità congenita e spesso impudente: L'avanguardista ha molto del corteggiatore (più dongiovanni che cicisbeo e, senz'altro, per niente voyeur): tocca, annusa, accarezza, stringe, affonda...

Giancarlo Cardini rivendicava orecchi speciali e un edonismo anodino come scopo primario:

C'è bisogno di una musica che annoi i mediocri in forza della sua ripetitività tediosa, priva di ritmo, con molte lunghe pause (attenzione all'uso della parola "ripetitivo": vengono subito in mente Glass, Reich e Riley, e sono gli esempi più sbagliati e più fuorvianti: pensiamo invece a un Chiari, un Marchetti, un Cardini, un Mosconi, un Mayr e saremo sulla giusta via). Perché niente è più noioso della varietà.

Quindi ciò che è fermo, ciò che non viene elaborato, variato, lavorato,

dialettizzato, ebbene quello è il massimo godimento possibile, e il massimo risultato artistico possibile.

Goffredo Petrassi dava un'anamnesi dell'avanguardia come fatto temporaneo e reiterato:

Non dico per concludere, ma...come dire? È morta l'avanguardia, viva l'avanguardia. L'avanguardia, ossia una *necessità dello spirito umano*, che taluni avvertono in modo più fermo, più attivo: altri sono meno disposti verso l'avanguardia, ma ciò non vuol dire che non cerchino di sviluppare la propria ricerca.

L'avanguardia ha per proprio destino quello di nascere, proliferare e morire: è un fatto ricorrente, biologico, cui non possiamo certo sottrarci. Nietzsche parlava dell'*eterno ritorno*, in termini filosofici e metafisici: ma è un concetto che può essere tenuto presente anche in questo caso: l'avanguardia ritornerà sempre, ma è anche destinata a morire, perché le opere fondamentali create dall'uomo *tengono anche conto* dell'avanguardia, ma *non sono* avanguardia. Anzi l'avanguardia, mi pare, non è destinata a creare opere fondamentali, altrimenti rinnegherebbe se stessa (conversazione raccolta da Fausto Razzi, Roma 3.11.1984).

Sylvano Bussotti disegnava un'idea di musica che tende a eludere la successione temporale del prima e del dopo, riferendosi a un'atemporalità che la rende presente, nel suo passato e nel suo futuro:

E viene da riflettere sulla funzione attardata, lontana e malinconica, delle Società Internazionali per la Musica Contemporanea e dei loro festivals. Decadenza che, inconsapevolmente forse, asseconda il generale, frenetico disegno consumistico dove il mondo assapora l'aspro piacere del proprio sfarsi [...].

La musica domina un tempo infinitamente più vasto di quanto qualsiasi calendario possa scandire. Essa deve porsi fuori dal tempo avvenendo, unica, la facoltà. Per questo il rifiutare concetti come avanguardia o altre illusioni è obbligatorio.

Tutte queste definizioni creavano un panorama di cambiamento, verso una nuova dimensione della comunicazione musicale, verso un mondo musicale completamente diverso.

Nel recensire un concerto della Biennale Musica quell'anno Dino Villatico scriveva il 6 ottobre su *La Repubblica*:

...Il problema è forse un'altro: manca al musicista di oggi la motivazione per scrivere. Ma qual è allora la musica che la società di oggi vuole? Forse la discomusic? E gli eredi delle avanguardie vivono un mondo scomparso? Crediamo di no: Ma è difficile avere la forza di non seguire la corrente.

Rileggere ora alcuni articoli riguardanti una politica culturale per la musica che negli anni Settanta-Ottanta erano apparsi su *L'Espresso*, e in special modo come il Pci intendeva raccogliere le istanze del cambiamento per i processi di comunicazione della musica nel sociale, fa vedere come fosse inadeguata la presa di posizione su ciò che avrebbe prodotto la massificazione industriale. Non si è tenuto conto fino in fondo del rapporto tra le nuove esigenze di larga diffusione e una corretta scelta, pilotando la formazione di generazioni future in modo intellettualmente più efficace. In tutti i decenni successivi i buoni propositi che erano stati espressi furono poi politicamente in minoranza, e prevalse l'incapacità di governi culturalmente ignoranti, che non hanno varato alcunché di veramente efficace per la formazione; il risultato sono nuove generazioni prese per il collo spesso da banalità che mirano a facili seduzioni, con una superficiale espressività.

Proprio su *L'Espresso* con alcuni articoli apparvero i primi sintomi del cedimento davanti alla realtà inarrestabile che viviamo, realtà che in qualche modo avrebbe potuto essere arginata nel non mutare un criterio di analisi dell'uso della musica, più che della sua forma. Il supplemento al n. 40 del 9 ottobre 1977 era intitolato *Pop Rock Punk. La musica giovane: racconto e mito di una rivoluzione*, dove erano vari contributi e, tra gli altri, quello di Renzo Arbore. Era quello il momento di salutare con grande entusiasmo ciò che stava accadendo, ma con un senso di realtà per non mescolare le cose in modo che tutto diventasse un generico suono da ascoltare con modalità non specificate.

Allora: l'intrattenimento e l'impegno culturale sono un diverso atteggiamento per il quale risulta ovvio che il primo diverte sempre e il secondo forse; non si dovrebbe prescindere da una collocazione che li distingue, e per ogni uso successivamente parlare di criterio di valore.

Arbore chiudeva così il suo lungo saggio introduttivo:

E poi c'è il valzer delle etichette. Da venticinque anni, ma adesso più che mai, pare che la pop music, la vecchia musica leggera tout court, abbia un bisogno pazzesco di etichettare ogni momento, ogni corrente, tendenza, sottotendenza, diramazione e differenziazione, forse per paura di perdere il filo. Un tempo c'erano il rock and roll, il rhythm and blues, il folk, il country, il jazz, e le classificazioni si fermavano più o meno lì. Oggi chiunque salti fuori con quella che sembra anche vagamente una novità si inventa la sua brava etichetta, indispensabile e confortante come la coperta di Linus. È il simbolo di in'insicurezza che è il dramma principale non solo della musica giovane, dei giovani o per i giovani, ma soprattutto della stessa generazione giovane: insicurezza politica, culturale, sociale, psicologica, e quindi anche musicale.

A queste affermazioni del 1977 sono seguiti ormai quasi quarant'anni di produzioni destinate a un'industria della musica di consumo e in confronto ad allora la babele di input ha continuato incessante, fino a coinvolgere tutta la musica in un unico moto ondoso nella spiaggia della comunicazione dove gli adolescenti ascoltano oggetti sonori che, se sono staccati da una identificazione, sono come degli ufo.

Si è creata così l'idea che esista una musica della vita quotidiana e una musica d'arte che non ha una sua collocazione se non in una cornice particolare, e questo interpreta il concetto che esista l'intrattenimento come grande diffusione e l'arte come sporadico evento da incontrare. D'altronde è abbastanza comprensibile che il consumo di massa risponda a criteri commerciali. Tutte le musiche convivono in questa diffusione industriale. Oggi la musica, i suoni e i rumori sono presenti ovunque, dai negozi alle stazioni, ai supermercati, ai lounge bar, accompagnano la vita quotidiana lottando contro il silenzio, come se nel non suono ci fosse un *horror vacui* o si potesse manifestare un'assenza, e si è giunti quindi a quello che di recente Gillo Dorfles definiva "horror pleni" nel suo volume così intitolato (sottotitolato *la (in)civiltà del rumore*, Castelvecchi, Roma 2008).

C'è anche un fatto positivo in questo grande supermarket dell'offerta musicale: oggi si può trovare di tutto. Questa nuova possibilità che è data dalla trasformazione di culture, generi, funzioni ed estetiche diverse, ha portato a un panorama globalizzante che di per sé non è un impedimento allo sviluppo di una realtà di musica d'arte. La sconfinata biblioteca a scaffale aperto digitale è una realizzazione dell'utopia di diffusione: un panorama completo si offre oggi agli occhi ed agli orecchi di tutti, e in questo panorama c'è anche la musica d'arte, ma manca l'orientamento per arrivarci.

Quando negli anni Sessanta Giorgio Gaslini e Giuseppe Chiari teorizzarono una "musica totale" e da molti anni ormai John Cage aveva abbattuto gli argini dei generi, la prospettiva di un nuovo modo di interagire con l'evento musicale era lontano da un'idea di commercializzazione e tutto rientrava in un flusso (Fluxus?). Il tutto viveva uno spazio *underground* e basti vedere gli scritti politici di Cage di quegli anni o l'attività di politica culturale che Gaslini aveva avviato, per capire quanto si opponessero a una speculazione commerciale. D'altronde la commercializzazione è il veicolo del suo mantenimento, pena la chiusura, anche se non a chiave, della partitura in un cassetto. Non si tratta di ricomparti-

mentare i generi musicali, ma di discernere come essi convivono nella marmellata di *muzak* che in questi decenni è stata fatta.

Se si domandasse a milioni di persone oggi di fare tre nomi dei più grandi compositori italiani viventi, facilmente ci sentiremmo rispondere: Ennio Morricone, Nicola Piovani e Giovanni Allevi. Il sistema mediatico determina il criterio di valore per i protagonisti che vi sono presenti e la logica è biunivoca: a volte un musicista è diventato famoso sicuramente perché piace, ma quando le risposte del mercato sono già promettenti lo si aiuta a essere visibile moltiplicandone la presenza, e questo è ovvio in una logica di mercato.

La responsabilità di questo divaricamento, al di là del fatto che l'intrattenimento certamente crea facile condivisione e orecchiabilità, sta nella difficoltà della musica scritta secondo dettami impegnati di una ricerca, che rifuggono la retroguardia. Poi il tutto è un pentolone dove le uniche cose che capiscono e apprezzano gli orecchi inesperti sono i percorsi consueti, fino a piccoli rassicuranti sconfinamenti dal giro di do con testi impegnati, oppure breaks jazzistici ormai anziani oppure testi banali con rime in ore: cuore, amore ecc.

Ormai è cosa certa e risaputa che se facessimo un sondaggio sulla competenza comune, sull'insegnamento della musica in Italia, potremmo spiegarci come, nel Paese dei poeti e navigatori, la musica sia un'araba fenice. Una minima percentuale di giovani oggi non va al di là di uno strimpellio sulla chitarra o sulla tastiera, ma se ci mettessimo fuori da Montecitorio e si potesse divertirsi a intervistare i politici che entrano ed escono capiremmo che il problema di questa grave mancanza di basi parte da più lontano, sia nel tempo, sia nelle scelte di politica culturale.

Non ci si scandalizza se a un festival di filosofia o di poesia si presentano concerti di quel gruppo rock o quel cantautore i cui testi non sempre meriterebbero quei contesti, se si stabilisce che quell'intervento musicale funziona come intrattenimento e non come ricerca artistica. Già: "ricerca artistica", ma una volta che, come segnalava Berio, la ricerca artistica non viaggia su progresso scientifico e tecnologico, dopo un secolo di positivismo "modernista", forse la prospettiva vive sull'estetica ma non su un'etica che stenta a ricollocarsi nella marmellata mediatica.

Non è più tanto il gap tra classi sociali da colmare, per una leale giustizia dell'esistenza, bensì è in atto come una seconda Rivoluzione francese operata nella cultura, e i risultati sono come se si dovesse avallare la bontà che il Festival di Sanremo sia non solo l'espressione di oggi (da decine d'anni...), di gran lunga più importante da tutti i punti di vista del ciclo operistico *Licht* di Stockhau-

sen o altri monumenti della musica d'arte. Tutti sono pronti a dire: "che c'entra? Sono due cose così diverse...": è vero, ma nel loro convivere vediamo come la lotta di classe culturale vince per grandi numeri e fa prevalere Sanremo come se, antropologicamente, la banalità di più di mezzo secolo di canzoni per puro intrattenimento, fosse più significativa di un'"opera mondo" per dirla con Franco Moretti, di un'opera musicale, piaccia o no, paragonabile ai massimi capolavori della pittura e della letteratura del Novecento.

In *Il resto è rumore, Ascoltando il XX secolo* (Bompiani, Milano 2009), Alex Ross ha analizzato approfonditamente tutti i problemi connessi con i processi di comunicazione della musica d'oggi e va ricordato un aspetto che secondo lui va decisamente respinto: quello di vedere nella musica classica una fonte di sicura bellezza consolatoria, un intrattenimento rigenerante per anime stanche.

Vincenzo Cerami su *La Repubblica* il 9 maggio 2002 tentava una definizione di livelli con l'articolo *Musica alta e bassa su binari paralleli*, dove tra l'altro affermava:

Purtroppo i buoni compositori non si reperiscono facilmente proprio a causa della sordità degli enti lirici, i quali, da sempre, non hanno fatto nulla per incoraggiare la nuova musica. Non hanno fatto nulla sia per pregiudizio culturale che per indifferenza verso l'arte contemporanea, appagati come sono dalla cosiddetta "classica" (con cui fanno contento il pubblico tradizionale). Il rifiuto acritico delle nuove sonorità ha storicamente spinto critici e burocrati a identificare la musica "alta" solo nella dodecafonìa e nei cascami triviali dell'avanguardia. Non si sono mai mossi di là. Ancora oggi c'è gente che storce il naso quando vede una batteria sul palcoscenico del teatro d'opera. Il rigore di un'opera musicale va cercato altrove, con coraggio, rischiando un po' all'inizio e aggiustando il tiro strada facendo. Altro modo di essere vitali non esiste.

Vent'anni dopo il pubblico non è poi così cambiato, salvo che nelle stagioni di classica gli ascoltatori allora cinquantenni oggi sono settantenni, mentre i ragazzi sotto i vent'anni si contano sulle dita di poche mani, e i teatri poi fanno sì delle novità, ma i direttori artistici parlano di "forno" per l'assenza di pubblico, e molti dei settantenni comunque storcono ancora il naso.

A questo punto la scottante consapevolezza è che anche nella politica culturale dei successori del vecchio Pci, che tanto aveva fatto negli anni Settanta-Ottanta, non è stato interpretato, e ostacolato con immediatezza e lucidità, il meccanismo perverso di una commercializzazione, in relazione all'esigenza del consenso su grandi numeri.

Patrizia Valduga, nel supplemento del venerdì sempre di *La Repubblica*, scriveva una breve scheda dal titolo "Se penso", che vale la pena di leggere:

Non discuto i gusti musicali dei dirigenti del Pd: amare la peggiore musica forse non impedisce di essere un grande uomo politico. Soltanto mi domando se giova alla "causa" mettere su come colonna sonora Baglioni, Jovanotti, Procol Harum e compagnia bella. Lascio con piacere ai berlusconiani la loro volgare canzonetta; proibirei alla Lega, se potessi, l'uso di Verdi; e mi ostino a sperare che il Pd voglia farci sentire qualcosa che abbia un minimo senso, qualcosa che abbia almeno un po' di dignità estetica, se non può avere neanche un minimo di riferimento alla sua storia, a quel passato magnanimo che si faceva un dovere di pensare più al futuro che al presente.

È prioritario allora pensare una condivisione che espanda quasi senza confini il possibile del sistema della musica, che non vada sulla superficie delle cose ma che si innesti nella storia, tra filosofia, sociologia e mera funzionalità di tutto questo, per non condannare domani l'arte musicale all'idea che sia sì bella, ma inutile. È bello vivere con tante musiche diverse, leggere, pesanti, ambientali, per la danza, per lo spirito di etnie vicine e lontane, per il cinema, e spesso anche per la pubblicità, ma in questo panorama devono esistere vari tipi di ascolto: ogni musica ne chiede uno, a volte simile ad altri generi, a volte assolutamente diverso. Questa minima conoscenza però oggi è alla portata di tutti e le future generazioni avranno sempre più con facilità questa offerta, bisogna vedere se non saranno ancora più distratte e condizionate da meccanismi di massificazione che favoriscono soltanto i benefici economici di un'industria culturale che tira al basso.

L'atteggiamento mediatico su questi argomenti è assolutamente finalizzato alla commercializzazione, e quando esce una voce dalla maggioranza silenziosa siamo sulla sponda del qualunquismo. Pescando a caso cito le prime battute di un'intervista: "Jovanotti: Crescita, così cambiamo l'Italia", uscita su *La Stampa* di Torino, che Massimo Gramellini fece a Jovanotti, il primo settembre del 2013:

Chi È il tuo pubblico, Lorenzo?

lHo iniziato venticinque anni fa con i bambini. Uscivano da Cristina D'Avena e incontravano me. Ma alla fine il tuo pubblico sei sempre tu.

E tu che pubblico sei?

lUn pazzo. A me piacciono cose che non stanno insieme nella stessa compilation, Elton John e De AndrÈ, il pop e Miles Davis. Ricordi quel

film dove Nanni Moretti diceva ironicamente: 'Ve lo meritate Alberto Sordi'? Il guaio È che a me piacciono sia Moretti sia Sordi.

Ti piace proprio tutto.

!Tutto quello che luccica, che ha una vibrazione. Non ho sovrastrutture ideologiche. Avevo un babbo anticomunista e una zia del Pci. Sotto casa c'erano un ritrovo di fasci e uno di comunisti. A me piacevano le moto dei comunisti e le scarpe dei fascisti. Nella mia testa di bambino non esistevano pregiudizi. Ecco, se guardo queste facce, il mio pubblico È un po' così".

Ti daranno del superficiale.

!Non È un insulto. La superficie delle cose È come la pelle dell'uomo: rivela molto".

Il discorso sul criterio di valore a questo punto non può basarsi soltanto su: "ciò che piace vale e ciò che non piace, o non è capito, non vale". Questo vale per se stessi ma non crea un vero valore etico e oggi nel meccanismo di comunicazione della musica ci sono delle variabili che rendono tutto un *misunderstanding*.

Basta andare a rivedere il supplemento della *Repubblica* "Musica, Rock & altro", che negli anni Novanta per un po' di tempo è uscito settimanalmente, per avere una radiografia di come si è trasformata l'idea di arte musicale, nelle strategie di consenso per una cosiddetta "musica giovanile".

Viene in mente una valanga di avvertimenti, di considerazioni, di analisi spietate, di consapevolezze amare, di generale senso di sconfitta che sono state espresse da tantissimi compositori, grandi e piccoli, negli stessi vent'anni in cui tutto questo accadeva.

Le case editrici musicali in fondo sono state sempre il veicolo delle scelte. Un criterio editoriale è ovviamente necessario, e il coordinamento delle scelte, con il criterio di valore dato da critici, scuole ecc., ha fatto prevalere orientamenti e figure che hanno avuto maggiore e minor fortuna, ma alla luce di tutti questi decenni si è visto come l'enorme deposito di beni musicali, l'enorme quantità di opere non permangono come oggetti, vanno suonate e ascoltate per essere vive. Questo implica da sempre un investimento con dei mezzi a volte inadeguati, soprattutto in fasi storiche che vedono ridotti i finanziamenti in modo tale che è stato necessario stabilire un repertorio (e qui le scelte a volte sono coatte) e il resto, ritenuto marginale, affollava i cassette. Ma da queste ristrettezze è anche emerso che le scelte trovano difficilissima condivisione, se non per l'esecuzione di musiche di giovani compositori, che essendo *in fieri*, sono sempre una promessa che non

fa rischiare troppo e sono anche un giusto dare spazio al mondo che verrà.

È un dato di fatto che per le arti visive, bene o male, esistono luoghi dove le persone possono entrare in contatto con le opere realizzate da metà del Novecento a oggi: musei, gallerie, persino la metropolitana di Napoli è diventata un grande museo di arte contemporanea nell'uso quotidiano. Qualsiasi libreria può offrire un panorama vasto della letteratura contemporanea, e mescolati con tanti autori leggeri si può trovare tutto quello che oggi è considerato grande arte; invece per la musica il mercato discografico è in una crisi profonda, la discografia della musica ancora definita "contemporanea" è uno scaffaletto tra valanghe di altre musiche e nello scaffaletto troneggiano Pärt, Allevi ed Einaudi, ed è raro che ci sia stata a monte una scelta oculata che allarghi il panorama oltre una bignamizzazione della produzione discografica degli ultimi decenni.

Oggi però internet ha cambiato il mondo e per queste cose in modo molto positivo. L'interattività che ha creato la rete rende possibile a tutti e quasi gratis di approfondire percorsi di ricerca una volta inimmaginabili. Tanti autori sconosciuti perché non hanno avuto edizioni andavano trovati in biblioteche o collezioni private e per averne delle riproduzioni ci voleva il permesso degli eredi e una conseguente burocrazia: oggi in internet si può navigare in vari websites, come *IMSLP/Petrucci Music Library: Free Public Domain Sheet...* Nella rete tutto è diventato di facile acquisizione, le musiche, molti scritti dell'autore e sull'autore, con Youtube si può ascoltare e vedere una ricchissima antologia di esecuzioni e approfondire una conoscenza che una volta richiedeva ben altri sforzi.

Luciano Berio alla fine del secolo scorso è stato tra i più lucidi osservatori di ciò che accadeva intorno a lui, e il suo spaziare su musiche diverse lo sintetizzò nelle ormai famose trasmissioni televisive dal titolo "C'è musica e musica", insuperato evento storico di un possibile impegno divulgativo. In quelle trasmissioni, di più di quaranta anni fa, veniva alla luce il nodo del problema: da una parte la sua richiesta di attenzione paziente e curiosa era il viatico per un giusto percorso di ascolto, dall'altra si faceva strada il problema di dirimere gli aspetti di puro intrattenimento piacevole e quelli di un interesse artistico, vale a dire di una qualità che conduceva a un impegno, sia per i linguaggi, sia per i livelli semantici che questi veicolavano. Nelle sue argomentazioni rendeva lieve il peso di questa partecipazione nella misura in cui le persone fossero disposte a condividere un'idea di approfondimento: e qui siamo al

centro del problema. In questi quaranta anni una concezione consumistica della musica vive nel contesto culturale, l'industria della musica è rivolta al novanta per cento a un prodotto sonoro per grandi numeri, vive e sopravvive perché vendendo intrattenimento sfrutta la retorica dell'aggregazione, l'uso reiterato di forme semplici per decenni oggi raramente non si banalizza.

Va ricordato che anche i compositori dei secoli passati avevano fatto musica d'intrattenimento, e abbiamo visto anche come alcuni di loro nobilitassero le forme semplici raggiungendo esiti artisticamente altissimi. Gli esempi si sprecano, dai valse schubertiani a quelli chopiniani, tanto per pescare a caso in un *mare magnum*, oggi invece i compositori di ricerca quasi mai si sono cimentati in generi semplici. Questo vuol dire che esiste una lotta di classe di carattere culturale: si è rovesciata la lotta di classe che facevano i lavoratori un secolo fa. Dalla seconda metà del Novecento paradossalmente si potrebbe affermare che la lotta è stata di compositori "d'élite" che propugnavano un percorso alto, e qui si potrebbe prendere come indicatore il pensiero di Ferruccio Busoni o di Karlheinz Stockhausen, ma anche di tanti altri più calati nelle realtà culturali, come Luigi Nono, che dava primaria importanza al camminare più che a confermare pietre miliari, ma sempre in una strada d'impegno.

Si è verificato uno scontro, data anche la mostruosa eredità di secoli di cultura accademica, tra ricerca linguistica e idee come quelle di John Cage: evento al posto di forma, condivisione al posto di sciamanico percorso, e contemporaneamente la necessità di punti di contatto con l'ascoltatore. Cage poi aveva anche visto giusto sul fatto che la condivisione, il vivere assieme un'esperienza anche sonora, fosse la chiave di un ruolo sociale della musica, oltre il suo genere o la sua consistenza formale ed estetica, ma abbiamo visto come il sistema mediatico attuale sia una specie di meccanismo onnivoro che ha ingerito anche le sue utopie, lo ha reso il più famoso eversivo, ma chiuso in una commercializzazione dove il valore musicale diventa nullo a favore di zone dell'esperienza tra l'esoterico e il ludico.

È sorprendente vedere come nelle librerie lo spazio dato alla musica d'arte e alla sua storia passata sia esigua rispetto alla pubblicistica dedicata ai generi musicali di consumo. Ma se si sfoglia uno dei libri dedicati a un gruppo rock, a un cantante pop o simili, è raro imbattersi in qualcosa che non sia a livello della letteratura che si trova nelle edicole delle stazioni ferroviarie; ormai il fronte di questa comunicazione è una fonte di disinformazione musicale, basata su aneddotica, elogio del banale, meccanismi di costru-

zione di mitologie su personaggi che poi vivono di apparati spettacolari, sui quali la *pruderie* di vari gossip aumenta la seduttività.

Molta della critica del primo Novecento – e tanto più di oggi – proveniva da una formazione musicologica, da una definizione che non è immersa nella consapevolezza della prassi; oggi poi le recensioni sono quasi sempre molto aeree, ed è raro per un compositore leggere una centratura interpretativa di ciò che si è ascoltato.

Dai tanti convegni, tavole rotonde, sit in, appelli che sono stati fatti in questi anni risulta che abbiamo avuto fino a oggi una classe politica che non è sorda, è purtroppo soltanto su direzioni diverse, sulla ricerca di un consenso da parte di milioni di persone che ormai conoscono il sapore della marmellata televisiva e sono avvertite che altri sapori sono esperimenti spesso immangiabili. Rimanendo nella metafora gastronomica, la storia della musica, i grandi del passato e persino le rarità sono *Delicatessen* per una classe sociale che potrebbe permetterselo. In edicola e in televisione sono presenti prodotti musicali di questo tipo, per cui una democratica possibilità è comunque aperta.

Forse si può creare un ponte comunicativo uscendo da un criterio nozionistico che inquadra opere e autori secondo una visione spiccatamente musicologica, ma al tempo stesso uscendo anche dalla banalizzazione tipica di tutte le altre musiche. Per esempio la videomusic ha vissuto fino a oggi per associazioni per le quali l'oggetto sonoro era intrecciato a visioni erotiche, di horror, di rappresentazione di mondi reali o fantascientifici con un processo di estraniamento. Tutto questo ha costituito una base di carattere mitologico che è diventata inscindibile dal mero ascolto, cosa che raramente è successa per la musica d'arte e, quando si va in forme spettacolari, o siamo ancora nella dimensione di "teatro d'opera sperimentale" o l'evento viene accantonato soprattutto per ragioni di impegno economico eccessivo.

Per contro chi oggi fa il compositore si trova davanti a un momento della storia che è tra i più stimolanti, in un villaggio globale dove tutto il brutto e il bello possono essere fatti, dove la nozione di stile che avrebbe potuto far sbagliare non esiste più; oggi le quinte parallele sono benvenute come il rumore più assordante, come *Le Petit Montagnard*, se citato consapevolmente in un progetto. La tentazione forte è quella di scivolare da un'idea di arte a un'idea di uso anestetico di sicura consumabilità.

L'auspicio è di recuperare inizialmente la musica d'arte nell'ambito della fascia culturale più alta, non certo illudersi che i grandi del Novecento possano avere gli spazi pop come di Sanremo, ma creare occasioni accanto a vicende culturali alle quali

DOCUMENTI

non venga associato un momento dove la musica sia soltanto intrattenimento, ma che rinasca un tessuto culturale dove la musica di oggi sia presente. Perché questo accada bisognerebbe non sperare che la competenza comune al mondo intellettuale arrivi alla musica attraverso la consapevolezza tecnica o l'impatto espressivo immediato – cosa ardua – ma che invece possa omologarsi sulle prospettive culturali. Si può partire dal conoscere meglio i compositori: si può facilmente sapere molto di loro dal punto di vista delle loro vicende (nato a, studiato con, vinto premi, eseguito dove, accademico di...), ma risulta difficile contestualizzare le loro scelte artistiche, riuscire ad avere uno sguardo comparatistico che li collochi nel mondo che li ha visti produrre idee sonore, come si sono rapportati alle arti visive, alla letteratura, alla filosofia, alla loro attualità. Un impatto d'ascolto senza un minimo di collocazione in una mappa della realtà culturale e artistica rende impossibile avvicinarvisi, ancor più del non conoscere tecnicamente l'evoluzione dei linguaggi musicali, che nel Novecento, soprattutto agli inizi del secolo e tra il 1950 e il 1980, ha visto esplodere una babele di linguaggi arbitrari difficilmente leggibile anche da chi della musica ha fatto una professione. Riguardando i giornali e le riviste degli anni Settanta e Ottanta si vede che ci si occupava molto con foto e scritti di quelli che allora erano considerati i compositori più importanti: oggi paiono quasi spariti, e quando li si rivedono non vengono immersi nella vita quotidiana, ma come se fossero in una dimensione inarrivabile.

Da una lettura del panorama secondo collegamenti con altre realtà poi si potrà finalmente anche stabilire meglio un criterio di valore che collochi quell'opera e quell'autore in un contesto più ampio, lo renda presente in un territorio della cultura e delle arti. Bisogna creare strumenti di conoscenza, mappe, percorsi, dare finalmente un'informazione su tanti compositori, addirittura per decennio di nascita, inserendo il loro lavoro nella cultura coeva, confermare finalmente che, nonostante le apparenze, il secondo Novecento ha una ricchezza di beni musicali importantissimi per le nuove generazioni, dare loro gli strumenti per orientarsi nella rete e capire tessuti connettivi che oggi sono sommersi dall'industria del banale.

...importanza non soltanto musicale, di ogni processo artistico formale, sintattico, nuovo di ogni riproduzione del compositore un suo pure intimo ma comunque prestabilito comportamento linguistico: fra l'altro e di certo non secondariamente con alle spalle la sua di nuovo ben significativa presenza nel decennio successivo, negli Stati Uniti del suo tempo, di pittura, letteratura, della cultura in generale, che in quei decenni pervade la que-