

C'è musica e zapping...

Daniele Lombardi

Quando agli inizi del 1972 Luciano Berio presentò su Rai Due il ciclo di trasmissioni televisive *C'è musica e musica*, ormai trentotto anni fa, paradossalmente la competenza comune a cui si rivolgeva era come quella di oggi, se non meglio. In tutti questi anni abbiamo assistito a una produzione immane e generalista di musiche che ha contribuito a complicare quella matassa che già Berio cercava di districare.

Nel 1950 si tenne un convegno a Milano sulla dodecafonia, una importante occasione che vide riuniti i protagonisti della sperimentazione musicale dell'epoca, bastino tre nomi: Riccardo Malipiero, Vladimir Vogel e Luigi Dallapiccola. La dodecafonia era un *diavolus*, in quel momento di horror vacui, una specie di seduzione evitata dai più, e questa distanza è una indicazione del gap che il fascismo aveva creato con un ventennio di autarchia culturale nel quale il derogare dal sistema tonale, dalla concezione di «musica della stirpe» canora, marinaresca e navigatrice, era considerato un'eresia.

Non sulla strada della dodecafonia, Gian Francesco Malipiero e Alfredo Casella, che furono famosi in quegli anni, avevano tentato di tracciare nuove prospettive, ma il loro internazionalismo, la loro aperta mentalità, visse come in un *cul de sac*, stretti nello stesso corridoio di regime di Franco Alfano, Ildebrando Pizzetti e Ottorino Respighi.

Durante quei decenni di chiusura autarchica ciò che succedeva al di là delle Alpi veniva valutato come cosa estranea e a volte, *oborto collo*, qualche valore veniva riconosciuto, per lo più se in armonia con i luoghi comuni propagandati. Il fatto che l'opera lirica fosse nata sul suolo patrio moriva l'idea che se ne fosse gli illuminati prescelti a proseguire la tradizione, su un binario di continuità, in modo che il futuro andava pensato, citando Giuseppe Verdi, come un «andare avanti tornando al passato». Questi concetti bignamizavano e pilotavano una sorta di statuto della nuova musica (Casella e D'Annunzio nel 1924 ne istituirono uno con la Corporazione delle nuove musiche), all'ombra di Nietzsche, ma era una pallida superomine ombra, mentre il più autorevole compositore e teorico, Ferruccio Busoni, forse il più grande pianista del Novecento, con una visione veramente internazionale di ciò che stava accadendo in musica nel mondo, era irreversibilmente espatriato da tempo.

Dopo la carneficina della Seconda guerra mondiale, ben diversa nei fatti dalle estetizzazioni del rumore dei futuristi ormai dimenticati, proprio la generazione dei Berio, Luigi Nono, Franco Donatoni, per dirne solo tre, fece le spese di questo scollamento tra le culture di qua e di là dalle Alpi. Nono divenne il genero di Arnold Schönberg, emblema di quella «musica degenerata» che i nazisti perseguitarono come espressione artistica da distruggere, aggravata soprattutto dall'odio razziale. Come Nono, anche gli altri compositori nati intorno al 1920 vissero una formazione sotto l'influsso di maestri che i regimi considerarono «degenerati» perché «astrusi e lontani dal sentimento popolare». Questo accadde contemporaneamente con modalità del tutto simili in Italia, in Germania e in Russia, dove i regimi favorirono e consolidarono una cultura opposta a ogni formalismo, verso uno «strapase» che affondava nel consenso delle masse. Fascismo, nazismo e comunismo destinavano a vivere espressioni culturali e artistiche come momentaneo intrattenimento, alleggerendo la portata di tutte le esperienze di ascolto che richiedessero un impegno, offrendo dolci sogni superficiali, nelle atroci realtà che andavano mano a mano dipanandosi nella storia di quegli anni.

Ecco perché Berio agli inizi degli anni Settanta si dedicò con tanto entusiasmo e competenza a realizzare quelle trasmissioni, tese al recupero di un gap che già da quegli anni appariva insanabile,

fondamentali per la loro importanza e sintomaticamente non ritrasmesse e quasi dimenticate in tempi recenti.

Negli anni del secondo Dopoguerra prevalse nei compositori, soli e finalmente liberi nei loro percorsi espressivi, una specie di estremismo, da una parte si espanse la forma secondo le possibilità del numero, dunque un pensiero strutturalista, dall'altra si sviluppò una forma di happening, più o meno guidato da schemi, notazioni visive di azione. Questo duplice atteggiamento tra forma ed evento lentamente divenne il sintomo di una concettualizzazione della musica che si concentrava non sul risultato sonoro in quanto oggetto da proporre all'ascolto, bensì sui processi generativi che lo rendevano possibile.

Era un meccanismo che per forza allontanava l'ascoltatore, ignaro di tecniche compositive, al quale arrivavano suoni non riferibili a sistemi appartenenti a una competenza comune. A questo si aggiungeva la sperimentazione della musica elettronica, poi per computer, poi live electronics, che se da una parte apriva a nuovi scenari sonori, implicava anche una realizzazione non più soltanto con strumenti dal vivo. Le sperimentazioni di nuovo teatro e di nuove modalità suono-segno-gesto-visione erano una strada a tutt'oggi vincente, ma rispetto ai mezzi del teatro di tradizione e ai palinsesti televisivi sono rimaste underground.

In questa dimensione quando è nato il minimalismo e il neoromanticismo, non certo per caso, hanno anche fatto da ponte a un postmodern nel quale jazz, pop, rock, etnica e altre forme più leggere hanno dominato e sono diventate i prodotti di largo consumo in cerca di una dignità artistica difficilmente sostenibile salvo in alcuni casi.

E se oggi fossimo in un altro regime? Mediatico, imparagonabile alle tragedie del primo Novecento, ma vediamo il progressivo diluirsi della cultura e delle arti del quale è fortemente responsabile, una melassa pilotata su un superficiale distratto ascolto che intrattiene piacevolmente. Alberto Savinio direbbe «cullati da Mnemosine», in un ronzio di villaggio globale, il nostro ascolto è diventato fluttuante, la concentrazione è ardua a permanere nel tempo e questo modo scorre e non lascia che minime tracce.

Non viene certo voglia di diventare gli avvocati difensori di una ricerca musicale che per sua configurazione non sarà mai di vasto consenso, ma la cosa più importante è che si renda possibile la conoscenza di un ventaglio estesissimo di produzioni di musica d'arte che, al di là di quelle infiltrate in un binario morto, possano essere patrimonio comune. Quello che crea ribellione è l'idea che la rete ferroviaria di queste musiche venga stabilita da qualcuno che in base alle affluenze decide appunto l'organizzazione e la dislocazione dei binari, secondo un criterio basato sulla commercializzazione; quello che piace vale, altrimenti si butta via...

La musica d'intrattenimento è per sua definizione una cosa piacevole, altrimenti non vale granché, segni e segnali di quotidianità che non devono disturbare un trantran ipnotico, casomai sedur-

re con mitologie appiccate ai suoni, come tanta videomusica, dal sesso all'horror, a un impegno sociale: oltre lo scopo di aggregazione, cosa c'entrano certi cantanti e gruppi rock con i temi profondi a cui vengono collegati?

Qualche anno fa Sergio Cofferati, l'uomo che ebbe tre milioni di persone al Circo Massimo di Roma ad ascoltarlo, fece un comizio a Firenze, piazza Santa Croce, davanti a una piazza stracolma e partecipativa. Alla fine, in una standing ovation entusiasta, scaldata da quel bel momento di sintonia su dei valori, mentre l'applauso cominciava a diradare, partì da dei mediocrissimi altoparlanti un rockaccio scalinato e, contemporaneamente, dalle finestre di alcune case delle trombe da stadio, quelle con la bomboletta di aria compressa che sviluppano un impatto allucinante. Questo mix da tifosi mi sorprese perché, dopo tutto quello che avevo ascoltato, ben altra musica o il silenzio sarebbero stati più motivati, e riflettei ancora una volta su come oggi esista una politica culturale impernata sul consenso immediato e per questo l'orecchiabilità, l'immediatezza di segnali sonori piacevoli funzioni egregiate: tutto risponde alle leggi della pubblicità e questa commercializzazione poco ha a che vedere con i concetti e le emozioni per i quali la si fa. È come quando da piccoli si guardava Carosello e da storie che non c'entravano nulla venivano fuori quei pochi secondi finali del messaggio pubblicitario. L'assuefazione a questo faceva sì che il telespettatore da qualsiasi scena gli apparisse ormai intuitiva subito come sarebbe andata a finire. Piano piano si svuotava così qualsiasi plot narrativo, qualsiasi suspense e tutta la rappresentazione e le allusioni a cose lontane erano un meccanismo centripeto che conduceva al messaggio persuasivo. Da questo punto di vista la videomusica degli ultimi venticinque anni è un fenomeno che ha applicato ai suoni immagini, storie, un meccanismo simile ma de-sublimante perché, invece di condurre al messaggio finale, vive in sé, e lentamente ha instaurato una nuova estetica, con collegamenti coatti, ed è un meccanismo esclusivo.

Le nuove generazioni prendono ciò che trovano e la responsabilità di chi produce e vende queste polpette è grande. Si rischia che il processo nato con i regimi del primo Novecento possa riformarsi e azzerare una nozione di valore dell'opera d'arte secondo quel possibile ampio ventaglio che è stato disegnato dall'estetica, dalla filosofia e dalla sociologia di tutta la seconda metà del secolo scorso.

Oggi in questa cultura generalista di massa è fondamentale ridiscutere il concetto di funzione della musica, separare i campi senza più confusione tra intrattenimento e impegno, tra passatempo e arte. L'arte può essere uno dei migliori passatempi, ma il passatempo, nato come tale nei suoi confini e le sue leggi formali, difficilissimamente può essere arte, e questa distinzione è culturalmente necessaria, si direbbe indispensabile: una forma di antifascismo, una vera politica culturale impegnata.

Si giunge a dire allora che l'unica speranza è lavorare su una fascia di età che non supera i primi dieci anni, sulla formazione per orecchi piccoli e delicati con la coscienza della necessità di costruire

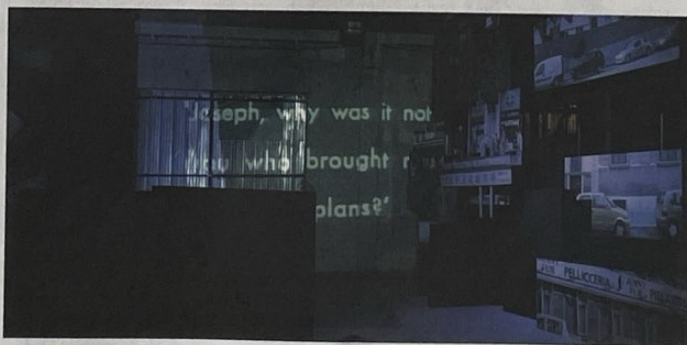
una vera par condicio tra i generi musicali: distinguendo categorie, con un criterio aperto a dialetiche oltre la consonanza e la dissonanza, il suono piacevole e il rumore sgradevole, la forma musicale e l'evento estemporaneo che si forma imprevedibilmente. Gli orecchi delle generazioni adulte, o quasi, temo che corrano il forte rischio di essere dati per persi, anche se la possibilità di creare una consapevolezza adulta sarebbe intatta. Non c'è molto da aspettarsi in questo senso non commerciale da un'evoluzione dei media: c'è l'auditel, sono stati avvelenati i pozzi e non rimane che la speranza del web, l'interattività come reazione a messaggi impacchettati, la navigazione in una dimensione che comprende enciclopedicamente tutto.

La grande differenza che internet ha creato è che rispetto alla televisione lo zapping trova davvero un labirinto dove sono compresi tutte le culture, la scelta è libera e le dinamiche di aggregazione o di rifiuto non sono condizionate direttamente dal mercato solo su delle linee univoche.

Ho diretto per anni la rivista «1985 La Musica», un mensile di musica contemporanea dove ogni numero affrontava un tema dell'attualità di quegli anni. Quando realizzai il numero *Generi musicali a confronto* mi resi immediatamente conto di quale fosse il nocciolo del problema: non la definizione di «generi», le varie contaminazioni, che un quarto di secolo fa cominciavano a chiamarsi «fusion» o «muzak», e il criterio di valore su di essi, bensì il loro uso, la loro diffusione e perché erano da approfondire. Da questo punto di vista molta musica contemporanea pesante, di ricerca, d'arte, allora come oggi veniva liquidata come «bella ma inutile», quando non «brutta e fastidiosa» — a Firenze si dice «prendi l'arte e mettila da parte» — è roba che non si balla, non si canticchia, o non si canta in coro, non funziona come sottofondo, certo non distende. Nella pubblicità? Per carità. E nei film? Meglio i vincitori dei premi Oscar...

Questa produzione è stata considerata sofisticata, per pochi forse snob, forse nevrotica, forse non si sa, una consorte che fa capo a sparuti festival, più o meno collegata a realtà universitarie, come si dice, di «nicchia». Nei negozi di dischi da quegli anni, con l'invasione dei cd, lentamente gli scaffali come la pelle di zigrino di Balzac si sono ridotti a poco, le musiche stampate, se stampate, erano ordinate nei negozi con dei commessi che guardano il cliente come una mosca bianca e promettono, in caso di ordinazione, l'arrivo in tempi futuri non identificati. Questo, per la musica che secoli fa era un'arte liberale, ma tracce di resistenza sono vive in Italia sono già 1003 i compositori (cifre da annuario) che tutte le mattine si alzano e pensano di scrivere della musica d'arte, anche se la pessimistica sensazione di un eroismo senza storia dilaga plumbea anche nei giorni nei quali non si svolge il Festival di Sanremo. Alcuni di loro, come fece Busoni, hanno deciso di andare a vivere all'estero, secondo un trend comune ad altre attività di ricerca e di sperimentazione, dove hanno trovato sicuramente una realtà simile, ma meno tragicamente minorizzata dal controllo dei media da parte di un gruppo di potere che bada soltanto a un immobile consenso.

Grazie a questi, in decine di anni, migliaia e migliaia di croste e capolavori sono lì, scritte su carta o digitalizzate, vivono come pietre senza tempo, senza scadenza del prodotto, senza attendere nulla. I bimbi di oggi domani saranno grandi e forse leggeranno la storia di oggi, quella passata, domandandosi il perché di questa insensatezza, proprio come abbiamo fatto noi con la nostra storia passata, ma avranno anche la possibilità di cercarsi tutto il silente patrimonio nei luoghi dove si spera sarà conservato, anche perché solo i regimi e non gli artisti, neanche i futuristi, hanno in mano i fiammiferi per bruciarle.



Inverosimile da "Not Afraid of the Dark", 2007. Proiezione multipla di Metropolis di Fritz Lang Hangar Bicocca, Milano. Courtesy EMERGENZE