

## LA MUSICA AL PLURALE

di Lorenzo Bianconi

Noi diciamo musica. Ma nel dirlo intendiamo cento cose diverse. Sussumiamo in una sola parola tutte le accezioni possibili e pensabili di 'musica'. Questa parola, che allude a un fenomeno infinitamente vario, ha un destino singolare: non conosce il plurale, o lo tollera a contraggenio. Posso dire 'le musiche' solo se aggiungo un complemento di specificazione: *musiche da ballo, musiques d'Afrique, different musics for different purposes*. In qualche lingua il plurale di 'musica' addirittura non esiste: in tedesco, *die Musik* non dà luogo a un improbabile *\*die Musiken*. Eppure in questo lemma indeclinabile riassumiamo un universo irriducibilmente plurale, con questo concetto globale designiamo tante entità locali incommensurabili. Si tratta di una stranezza lessicale che ci porta talvolta ad appiattare inconsapevolmente le differenze, ci spinge a credere che tutta la musica è musica, punto e basta. Mentre invece non è così.

La pluralità della musica si manifesta in almeno due modi a tutti evidenti: come pluralità di generi, come pluralità di funzioni. I generi. Il melodramma, il jazz, il canto gregoriano, la tarantella, la sinfonia, Sanremo, il soul, il quartetto d'archi, il rock, il madrigale, il flamenco, il Lied e così via: sono altrettanti insiemi disparati per forme, stili, tecniche, modi d'esecuzione, contenuti ideali, significati culturali, àmbiti sociali; si rivolgono ad ascoltatori diversi, o postulano in uno stesso ascoltatore modalità d'ascolto differenti, atteggiamenti recettivi specifici. Le funzioni. La musica, nell'idea corrente, ha precipue finalità estetiche: diciamo

che la musica diletta, educa alla bellezza, coltiva il gusto, trasmette sensazioni e suscita emozioni, dà forma sonora a un mondo simbolico, organizza in una durata temporale e in uno spazio acustico immagini incorporee in movimento. Ma la finalità estetica non esaurisce le funzioni della musica, tutt'altro.

Ce lo insegna già la storia della musica: la funzione estetica non è sempre stata in prima fila; anzi, il pieno sviluppo di questa potenzialità è piuttosto recente, nell'arco storico della musica europea: diciamo che si manifesta soprattutto a partire dal '700. Nell'antichità classica il canto s'identifica con la poesia, il suono col ballo. Nel medioevo la musica è innanzitutto speculazione, dottrina, disciplina razionale, coordinata alla geometria, all'aritmetica, all'astronomia; è anche ornamento retorico della parola di Dio in chiesa, della lirica amorosa a corte. In età moderna, accanto alla sua crescente vocazione estetica, la musica mantiene preminenti funzioni extra-artistiche: addobba sonoramente le celebrazioni (musica sacra), scandisce le cerimonie (musica militare), sonorizza i riti sociali (musica da ballo), fornisce un passatempo solitario o collettivo (musica d'intrattenimento), manifesta l'identità comunitaria (musica popolare). Nell'età contemporanea, nella società di massa, i mezzi di comunicazione – grazie alla riproduzione elettrica ed elettronica del suono – hanno centuplicato le funzioni extra-estetiche della musica: questo è avvenuto soprattutto in senso psicagogico, ossia al fine di pilotare i sentimenti e i comportamenti dell'individuo. Il cinema, la radio, la TV, il videoclip non possono fare a meno dell'assidua, abbondante somministrazione di effetti musicali astutamente congegnati.

La crisi della funzione estetica è già in atto. Più precisamente, vediamo intensificarsi un processo che tende a dissolvere l'«estetività concentrata» a vantaggio dell'«estetività diffusa» (la distinzione è di Antonio Serravezza): all'ascolto attivo e partecipe di una fuga di Bach o di una ballata di Chopin in sala da concerto subentra sempre più spesso l'ascolto passivo e distratto nel panorama musicale che sonorizza senza sosta lo sfondo della nostra vita, nelle sale d'aspetto, nelle stazioni, nei bar, nei ristoranti, nei supermercati, nelle piazze, alla TV.

Intendiamoci. Nessuna musica è totalmente priva di una dimensione estetica; ogni musica comporta un sia pur modesto in-

vestimento d'ingegno artistico, che può venir apprezzato in quanto tale, a prescindere dalle funzioni: nondimeno in certi generi la funzionalità rispetto a uno scopo extra-artistico è di gran lunga più importante e meritevole d'essere analizzata e conosciuta che non la componente estetica. Per altro verso, nessuna musica esaurisce il proprio senso e la propria esistenza nella funzione estetica; anche l'*Arte della fuga* si rivolge a soggetti storicamente definiti, viene consumata in contesti sociali determinati, entro rapporti di produzione che condividono la precarietà tipica della condizione umana. Le definizioni 'musica d'arte' e 'musica di consumo' sono grossolane, indicano una prevalenza relativa e tendenziale, non assoluta né stabile. Intese come tipi ideali, come classificazioni di comodo, 'musica d'arte' e 'musica di consumo' sono definizioni insufficienti eppure utili: additano le funzioni prevalenti senza assolutizzarle, e nel riconoscerle legittime e pertinenti ancorché non esclusive esercitano il giusto rispetto dovuto ad ogni musica, ad ogni uso della musica. Distinguono ma non separano, esaminano ma non bocchiano, giudicano ma non condannano.

In termini quantitativi, la musica d'arte rappresenta una porzione esigua del totale della produzione di musica, oggi come in passato. In compenso, la musica d'arte – la musica di tradizione scritta – ha, sulla carta, maggiori *chances* di conservazione e di sopravvivenza, assicuratele dalla scrittura: come tutte le musiche, viene tramandata di maestro in allievo, ma in più può anche venir tradita e conservata a distanza, in luoghi e tempi lontani. La musica d'arte ha anche quest'altra caratteristica: essa dialoga col passato, lo presuppone, di volta in volta lo sviluppa oppure lo contesta; nel contempo si rivolge al futuro, prefigura la musica di un mondo avvenire. Implica dunque un rapporto intrinseco con la storia, non si accende e non si spegne nell'attimo presente. Anche per questo, nella percezione diffusa, l'aura di esteticità della musica d'arte tende a conferirle una prevalenza ideale, una parvenza di "prepotenza" rispetto ad altre forme di musica: ciò è corroborato anche dall'arcano apparato dottrinale e dall'orgogliosa coscienza professionale che la contraddistinguono (la teoria musicale è notoriamente difficile; l'addestramento del musicista di professione è notoriamente lunghissimo). Ma all'atto pratico questa preponderanza, incerta e ingannevole, è piuttosto un simulacro ideologico;



ed è minata anche dalla maggiore impervietà che caratterizza la musica d'arte, più esigente della musica di consumo sul piano della composizione, dell'esecuzione, dell'ascolto. Nei fatti, la società odierna ha da tempo provveduto a sgretolare il piedestallo della musica d'arte, e nel consumo quotidiano l'ha omologata a qualsiasi altra specie di musica. Ora essa deve misurarsi con le cento musiche che si contendono lo spazio in un'arena mediatica affollata. E nello sgomitare generale, nella lotta per la sopravvivenza – una lotta che, fomentata da ragioni economiche, ha tratti di aspra ferocia – la musica d'arte ha ormai perduto qualsiasi prevalenza. Rischia anzi di soccombere. Le statistiche del commercio di dischi, angosciose per lei, lo proclamano ogni giorno. Ma se per disgrazia soccombessero davvero, avremmo perduto alcunché di essenziale per la nostra cultura individuale e collettiva, una chiave per interpretare il mondo e per meglio penetrare – in campo scolastico – le altre aree disciplinari, l'artistica, la letteraria, la storico-filosofica, la matematico-scientifica.

Ieri – diciamo quaranta, cinquant'anni fa – l'assillo d'un giovane nell'accostarsi con mente sgombra all'universo 'musica' era innanzitutto questo: allargare, ampliare, differenziare un concetto di 'musica' ancora saldamente incardinato su pochi compositori eminenti, eretti a parametri insuperabili della grandezza. Diciamo Bach Beethoven Brahms. Per sottrarsi a questo assetto gerarchico, che induceva una sorta di tirannia psicologica, il giovane d'allora si dava ad esplorare vasti territori vicini e lontani, ricchi di tesori che attendevano solo d'essere scoperti e valorizzati: diciamo Bartók e Berio, Borodin e Bellini, Binchois e Buxtehude, Sidney Bechet e Count Basie, i canti delle mondine nella Bassa e le zampogne in Basilicata, le musiche tribali o rituali nel Benin o nel Borneo. Buona parte del lavoro svolto dai musicologi che oggi hanno 60 o 70 anni è consistito proprio nel dissodare i territori della musica barocca, rinascimentale, medievale, nel favorire la conoscenza del Novecento storico e dell'avanguardia, della musica folklorica, del jazz, delle tradizioni musicali extraeuropee: per disegnare una carta più precisa e completa dell'universo 'musica'. Togliendole magari la M maiuscola.

Oggi il giovane che a quindici anni si voglia accostare all'universo 'musica' in maniera consapevole – ossia prendendo distacco

dalle modalità d'ascolto automatiche indotte dai *mass media* – ha un problema esattamente opposto: ha bisogno che qualcuno gli dia una mappa, un portolano, un catasto, per orientarsi nella selva, per navigare in una nebbia sonora che tutto ingrigisce, per riconoscere un articolato sistema di valori là dove la dieta quotidiana consiste in uno spezzatino indifferenziato di canti e suoni e balli. Il musicologo e il docente che nel 2000 si comportassero come se ancora vigesse il presunto dispotismo della musica cosiddetta 'classica' sarebbero dei Don Chisciotte; illudendosi d'avere sempre ancora 15 o 20 anni, sfidando mulini a vento inesistenti, costoro non si accorgono d'ingannare i loro allievi. Semplicemente, non c'è più alcun dispotismo da contestare; e se c'è, di sicuro non sta più in pugno alla musica d'arte. Chi così si comporta, spinge l'acqua per l'inghiù, compie cioè un'azione sommamente inutile – comunque sospetta, forse dannosa – sotto il profilo pedagogico. Ciò di cui ha bisogno la scuola – urgentemente, quotidianamente – è una cultura plurale della musica, una cultura che insegni di nuovo a distinguere (senza separare), a esaminare (senza bocciare), a giudicare (senza condannare). Che dia orientamenti. Che abbia il coraggio di additare contenuti culturalmente ed esteticamente rilevanti. Che sottragga la musica, ogni musica, alla piattezza ludica e all'insignificanza analgesica cui la condanna l'industria delle merci e dell'intrattenimento. Occorre una cultura plurale che ricerchi i valori estetici là dove essi si annidano e nel contempo riconosca le funzioni sociali esplicate dalle diverse musiche. I valori estetici danno prezioso, ricco alimento alla formazione dell'individuo e dei gruppi; mentre il ragionamento sulle funzioni apre squarci eloquenti su com'è organizzato il consorzio degli uomini e delle donne.

La concezione plurale della musica richiede – è tautologico dirlo – robuste iniezioni di pluralismo. Chiamo pluralismo la pratica che programmaticamente incentiva la conoscenza delle specificità, delle diversità, delle varietà, e così facendo instilla il rispetto per le differenze di struttura, funzione, storia, portata. Il pluralismo punta a distinguere le specie per poterle meglio conoscere, e punta a meglio conoscerle non per separare e discriminare ma per arricchire e approfondire: arricchire il bagaglio individuale e collettivo dell'esperienza musicale, approfondire la comprensione differen-

ziata di tale bagaglio. Il pluralismo combatte la monocultura: l'effettiva monocultura del rock e del pop oggi come la presunta monocultura di Bach Beethoven Brahms ieri; ma prende sul serio sia il R&P sia Bach Beethoven Brahms, valorizzando nel contempo i territori che non s'identificano né nel R&P né nelle tre grandi B. Il pluralismo insegna che in un contesto didattico ogni musica va usata a seconda degli obiettivi che s'intende perseguire; e che non ogni obiettivo vale quanto qualunque altro obiettivo. Il pluralismo ripristina un sistema di valori estetici dovunque la funzione estetica predomini: insegna che un approccio pertinente a Mozart o a Monteverdi o a Stravinskij sarà per forza di cose primariamente estetico, comporterà dunque la considerazione analitica delle forme e delle tecniche, e sarà nel contempo orientato in senso storico, punterà dunque a ricostruire tanto il contesto culturale d'origine quanto i significati che si sono sedimentati sull'opera d'arte nel corso della sua fortuna. Valorizzando la componente estetica, il docente pluralista riconoscerà il ruolo eminente e insostituibile che la musica d'arte ha svolto e svolge nel definire l'identità culturale europea: perciò darà – con serenità, senza faziosità né polemica – ampio spazio alla tradizione artistica europea, per rinvigorire nei discenti il senso d'appartenenza ad una collettività così vasta e così aperta, e per favorire l'acquisizione di strumenti culturali che consentano di partecipare e godere pienamente della 'cittadinanza europea'.

Con tutto ciò, il pluralismo non perde per strada le musiche in cui la funzione estetica sia secondaria. Il pluralismo insegna che la musica di consumo va interrogata primariamente circa la sua efficacia funzionale, ma non per questo ignorerà l'impatto che essa determina sull'orizzonte estetico complessivo del singolo e dei gruppi. L'insegnante che in una scuola occidentale coltivi un concetto plurale di 'musica' sarà meglio attrezzato per assicurare la comprensione e la convivenza di culture musicali diverse: l'Etnomusicologia è un poderoso strumento offerto alla conoscenza "dal di dentro" delle culture extraeuropee come delle culture extraurbane; e nel contempo previene l'inganno di un *embrassons-nous* musicale che cancella le differenze riducendole all'insignificanza.

Alla concezione plurale si contrappone il relativismo. Intendo con relativismo quell'«ideologia che non ha al suo centro la paro-

la 'pluralismo', ma piuttosto la parola 'soggettivismo'». Il relativismo, «nei suoi aspetti conoscitivi, è un'anti-epistemologia scettica di derivazione ermeneutica orientata a una critica radicale nei confronti del pensiero della modernità. Nei suoi aspetti di comportamento, è la richiesta di una illimitata libertà di azione». (Non sto citando il cardinal Ratzinger, mi rifaccio ad uno psicologo dinamico profondamente laico, che a lungo ha lavorato con Ernesto De Martino e con Franco Basaglia<sup>1</sup>). Il relativismo è in auge in questa fase storica, e si affratella col populismo: esalta a parole tutte le particolarità locali, e così ne conquista il consenso, ma poi le annulla gettandole nell'indistinzione. Per il relativista, che considera l'autorità intellettuale e scientifica un'usurpazione, qualsiasi cosa ha il valore di qualsiasi altra. Non importa da dove parto e quel che perdo, non importa dove vado e quel che trovo. Il relativismo appaga le inclinazioni, le curiosità estemporanee, gli impulsi momentanei; la sua traduzione burocratica è il meccanismo del 'politicamente corretto', che a ciascuno assicura una quota – magari in base alla sua incidenza economica – scoraggiando però la dialettica e la dinamica. In musica, il relativista si abbandona al flusso dei gusti dominanti senza però munirsi d'una mappa delle correnti; coltiva le mode lusingandosi d'essere *à la page*; apprezza i capricci se sono 'dissacranti'; si compiace della *fusion*, dell'ibrido, delle *compilations* che così spesso oggi surrogano la creatività. Il docente relativista s'illude che partendo da un punto *x* qualsiasi dell'universo 'musica' si può sempre raggiungere qualsiasi altro punto *y*: se poi il percorso didattico che da Piero Pelù dovrebbe condurre al *Tristano* o al *Don Giovanni* s'interrompe più vicino alla partenza che alla mèta, pazienza. Un relativista ancora più scaltrito non si mette neppure in cammino, tanto l'uno vale l'altro: purché i ragazzi 'vivano la musica' e 'vi proiettino le proprie emozioni', qualsiasi musica andrà bene. Il relativista concepisce la musica – la pluralità della musica – come se fosse un vasto emporio, un supermercato stracolmo di merci e diviso in tante corsie, dove entro cerco trovo prendo compro e consumo quel che voglio, indifferente-mente. Fate caso a un dettaglio lessicale inconscio ma rivelatore: il

1 JERVIS G., *Contro il relativismo*, Bari, Laterza, 2005, p. 128.



relativista distingue la musica non in generi – i generi si riconoscono in base alla storia e alla funzione – ma in ‘repertorii’, il ‘repertorio gregoriano’, il ‘repertorio classico’, il ‘repertorio folklorico’ eccetera. Il concetto è merceologico: le musiche si ‘reperiscono’ sul mercato, sono come merci sempre disponibili *ad libitum* sugli scaffali del Grande Magazzino della Musica. Le prendo e le lascio. La pluralità è sostituita dalla congerie, la cernita dall’ammasso.

Credo che la cultura musicale a scuola abbia oggi bisogno – un disperato bisogno – di pluralismo, se non vogliamo che il relativismo imperante la soffochi, e soffocandola affoghi la coscienza dei nostri giovani concittadini nello squallore d’un consumo musicale sempre più indistinto e gracile.

*Postscriptum.* – In queste paginette, apparse dapprima in una miscelanea dell’Ufficio Scolastico Regionale per l’Emilia Romagna (*C’è musica e musica. Scuole e cultura musicale*, a cura di L. Zoffoli, Napoli, TecnoDid, 2006, pp. 71-76), ho sviluppato un intervento tenuto il 18 ottobre 2005 a Ravenna (Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni culturali) in un corso di ricerca-formazione rivolto ai docenti dei Laboratori musicali nelle Scuole secondarie, promosso dall’USR in collaborazione col corso di laurea in DAMS dell’Università di Bologna. Nell’additare la precaria “singolarità” del concetto di ‘musica’, fonte di tanti equivoci storico-critici e pedagogico-didattici, mi rifacevo alle prime pagine di un fortunato libriccino di Carl Dahlhaus e Hans Heinrich Eggebrecht del 1985, *Che cos’è la musica?* (Bologna, Il Mulino, 1988). In particolare Dahlhaus, nel rispondere al quesito “Esiste la musica?” (pp. 7-13), ragiona sulle aporie in cui nel corso del secolo XX si sono impaniati tanto il principio idealistico della «storia universale» come processo teleologicamente orientato verso l’«educazione dell’uomo all’umanità» (Herder) quanto il concetto unitario di ‘musica’ incardinato sul principio della consonanza/dissonanza entro il sistema tonale. Per Dahlhaus, «la ricerca di un sostrato comune racchiuso nei fenomeni sonori di tutte le epoche e tutti i continenti importa meno che non l’individuazione e il reciproco riconoscimento di principii formativi radicalmente diversi: più degli elementi e dei modelli fondanti importano le conseguenze e le differenziazioni» (p. 12). Se oggi «l’umanità trova la propria espressione non già nella scoperta di una sostanza comune bensì nel principio del rispetto vicendevole di diversità irriducibili, la fedeltà all’idea della musica (al

singolare) si attua rinunciando ad essa come concetto sostanziale per reintegrarla semmai come principio regolativo di mutua comprensione» (p. 13). Dal canto suo, nel tenergli bordone, Eggebrecht rincara: da sant’Agostino a Webern la musica è via via *mathesis* ed espressione, forma e linguaggio, struttura e pensiero, arte e scienza (pp. 13-22).

Le pagine di Dahlhaus sono precocemente assurte al rango d’un classico della musicologia contemporanea. Sotto il titolo “Music – or Musics?”, sono entrate nella nuovissima edizione (1998) della gloriosa antologia di “fonti” approntata da Oliver Strunk (*Strunk’s source readings in music history*, a cura di L. Treitler, New York - London, W. W. Norton, VII: *The twentieth century*, a cura di R. P. Morgan, pp. 239-244); lì suggellano una catena plurimillenaria di testimonianze intellettuali sulla musica, dalla *Repubblica* di Platone in giù. Ma oggi, temo, essere un classico non basta più, anzi non serve proprio. Negli ultimi venti, venticinque anni, sotto l’impulso delle correnti postmoderne che declamano l’indistinzione dei fenomeni artistici, la fungibilità degli stili e il tramonto della storia, il tema del concetto plurale di ‘musica’ è stato scalzato dal paradigma opposto, che punta a cogliere una mitica “unità della musica” nel gran bazar delle musiche del mondo: appunto così, *L’unità della musica*, s’intitola – e non è un caso – il volume conclusivo dell’*Enciclopedia della musica* curata da Jean-Jacques Nattiez (Torino, Einaudi, 2001-2005; sull’impresa einaudiana e i suoi presupposti epistemologici merita leggere il severo intervento di Paolo Gozza, *Il miele del musicologo e le rovine del mondo storico*, «Il Saggiatore musicale», XIV, 2007, pp. 133-151).

Che importanza ha la questione della ‘musica al plurale’ dal punto di vista pedagogico-didattico? Nel mio saggio non lo dicevo *apertis verbis*, perché mi pareva cosa del tutto ovvia: ma mi sono accorto che ovvia non è, o almeno non per tutti. Al docente di Musica nelle nostre Scuole secondarie può giovare grandemente la consapevolezza che *la* musica non esiste, per la semplice e buona ragione che esistono *le* musiche; può aiutarlo a sottrarsi a quella falsa coscienza, a quella triste e rinunciataria soggezione che si esprime esemplarmente in una proposizione come la seguente, posta in fronte a un recente compendio di *Fondamenti di pedagogia musicale*: «Bach è uno dei valori indiscussi della nostra cultura, ma è lontano dagli interessi dei ragazzi; viceversa, la canzone è il loro pane quotidiano, ma sulla canzone si proiettano le ombre del condizionamento mercantile. E allora?». Giusto interrogativo e inquietante, se si parte dal presupposto che la musica è sempre soltanto una, che lo spazio occupato dalla canzonetta è *ipso facto* tolto a Bach (e viceversa), e che la scuola è fatta per esaudire «gli interessi dei ragazzi»; ma né giusto né inquietante, se il docente riconosce – e si adopera perché i suoi discenti riconoscano – che le musiche si distinguono in base ai generi e alle funzio-

ni, e che la scuola serve a insegnare e ad apprendere ciò che lo studente fuor di lì forse non incontrerebbe. Allora a Bach si potrà concedere tutto lo spazio che gli spetta, senza che le canzonette gli siano d'intralcio. La costitutiva pluralità della musica giova al docente per educare i suoi alunni a cogliere, fin dall'adolescenza e dalla prima giovinezza, che la musica, come il mondo, è bella perché è varia; e che accanto alle musiche ch'essi assumono come un narcotico e un perditempo, in preda all'"estetività diffusa", esistono altre musiche che – sotto il segno dell'"estetività concentrata" – hanno tutt'altra determinazione, e però non entrano in collisione con la musica di consumo. (Il doppio modello dell'estetività diffusa e concentrata è stato brillantemente elaborato da Antonio Serravezza nella miscellanea *Educazione musicale e formazione*, a cura di G. La Face Bianconi e F. Frabboni, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 121-139; nel volume il lettore troverà vari altri contributi su questa linea.)

Faccio un'ultima considerazione. L'italianista Claudio Giunta ha pubblicato or non è molto un intelligente e terribile pamphlet sulla «rivoluzione culturale in atto», geniale fin dal titolo (*L'assedio del presente*, Bologna, Il Mulino, 2008). Nel suo feroce *j'accuse* contro «le nuove arti» (le arti senza memoria) Giunta colloca la musica *en bloc* sul versante dell'*infotainment*, accanto al cinema, alla TV, ai fumetti, ai videoclip. Ma se all'autore da piccolo un docente di scuola media avesse insegnato che la musica si declina solo al plurale, poiché ci sono musiche diverse rispondenti a scopi diversi, e che alcuni di tali scopi sono eminentemente intellettuali, vettori di messaggi culturali densi e memorabili, forse da grande Giunta avrebbe accostato certe musiche all'arte figurativa, alla letteratura, alla filosofia, sul versante cioè delle forme d'espressione dotate di una robusta profondità storica. Nelle nostre scuole la musica d'arte, gettata nel calderone indistinto d'un concetto di 'musica' appiattito sul consumo effimero, è invece davvero esposta al rischio di quell'«eclissi del senso storico» che Giunta giustamente deplora («l'unica cultura realmente condivisa oggi è il pop»; p. 108). Tutt'all'opposto, sol che i docenti si scuotessero di dosso la superstizione della musica al singolare – il terrore della tenzone tra Bach e i Tokio Hotel, donde la spinta ad accattivarsi i discenti mediante il ricorso seduttivo alla musica di consumo –, essa per prima potrebbe egregiamente fomentare nei giovani una vivida percezione «vissuta» del senso storico. (Andrea Chegai ed io l'abbiamo di recente ribadito in «Venezia Musica e dintorni», V, n. 23, luglio-agosto 2008, pp. 12-15.)