

## Il Compositore e il Rock. La musica d'oggi tra valore estetico e mercato

*Relazione presentata al convegno omonimo, Campus Internazionale di Musica, 33° Festival Pontino di Musica, Sermonea, 1997, pubblicata in Musica/Realtà, 53, Lim, Lucca, pagg. 30-36.*

*E se non fosse "tra"? Se non fosse lì?*

Ho già dedicato più di una riflessione, e molte pagine, alla rilevanza delle opposizioni binarie nei discorsi sulla musica (o nei discorsi in generale, se mi è concessa questa presunzione).<sup>1</sup> Non posso pretendere che tutti le abbiano presenti, né mi sembra il caso di riproporle estensivamente qui. Accennerò a un riassunto. Timidamente, perché la questione è di un certo peso: riguarda, nientemeno, la dialettica.

I concetti, le unità culturali sulle quali si articolano i nostri discorsi sono necessariamente definiti in relazione gli uni con gli altri; in molti casi queste relazioni sono distintamente delle opposizioni, in altri sono più articolate, e si configurano come una rete

<sup>1</sup> In particolare, vedere *Comunicazione e ascolto (ai margini e sui margini della musica contemporanea)*, in Fabbri 1989, pp. 209-226, e Fabbri 1996.

di collegamenti a più livelli, nei quali ogni unità culturale è al centro di una sorta di campo multidimensionale, un iperspazio di bolle o palline magnetiche, come lo ha descritto Eco nel suo *Trattato di semiotica generale*.<sup>2</sup> Ma le nostre percezioni sono organizzate soprattutto sulla base dell'esperienza visiva, che coglie solo le tre dimensioni dello spazio euclideo, e la storia della nostra cultura occidentale ha avuto al centro – per millenni – la linearità della scrittura e la bidimensionalità (la superficialità, verrebbe voglia di dire) della pagina. Si può capire, allora, come il nostro pensiero si sia modellato su metafore spaziali nelle quali ogni unità culturale viene concepita come un punto, un polo, una destra o una sinistra; oppure come un'area, una superficie su una mappa; o al più come un oggetto tridimensionale, una sfera, un campo (magnetico, gravitazionale).

Ma gli “oggetti” che formano la nostra cultura hanno più di due o tre dimensioni: tutti, ma in particolare quei concetti imponenti, carichi di storia e di gloria, dei quali ci serviamo quando abbiamo bisogno di un metalinguaggio. E figuriamoci quando il metalinguaggio serve a parlare di “oggetti” eterei e sfuggenti come i fatti della musica. Ne risulta una curiosa contraddizione, perché più sfuggente è ciò di cui vogliamo parlare, più articolati dovrebbero essere i nostri concetti; ma più articolati sono i concetti, tanto più micidiali sono le semplificazioni alle quali ricorriamo riducendo la multidimensionalità a un sistema di relazioni tra poli o tra aree.

Questa è la ragione per cui, quando mi viene sottoposto un problema nella forma – piuttosto comune – che implica il riferimento a due poli di discussione e l'uso della preposizione “tra”, la prima domanda che mi pongo è: e se il problema, per non dire la sua soluzione, non fosse lì? Se non fosse “tra” questo e quello, ma proprio da un'altra parte? In un'altra regione (multidimensionale) dell'iperspazio della cultura?

<sup>2</sup> Eco 1974, pp 174-182 (*Un modello n-dimensionale: il modello Q e Struttura dello spazio semantico*).

*A tavola con Adorno*

È quello che mi sono domandato anche questa volta, non per spirito sofisticato o per eludere la questione: anzi, credo proprio per cercare di rispondere. Il quesito, infatti, è chiarissimo: ci sono due grandi insiemi di attività musicali contemporanee, di oggi, che possono essere riassunti con il richiamo a una figura artistico-professionale (il Compositore) e a un genere (il Rock) che in qualche modo li rappresentano, e ci sono due di quei concetti carichi di storia e di gloria, il valore estetico e il mercato, rispetto ai quali dovremmo cercare di collocare le attività musicali di cui sopra. E aggiungo, perché la simmetria della proposizione è certamente allusiva, con il suggerimento che il Compositore sia più vicino al *territorio* del valore estetico, e il Rock a quello del mercato. E con l'ulteriore suggerimento che la ragione per cui si parla di tutto ciò sia rappresentata da un terzo *polo* invisibile, che sta sullo sfondo, e cioè la pubblica utilità, ovvero il riconoscimento economico che in tutti i Paesi più sviluppati (perlomeno in tutta la seconda metà di questo secolo) è stato tributato alle attività musicali meritevoli per il loro valore estetico e non particolarmente premiate dal mercato. Il che introduce un altro imbarazzante invitato a questa piatta *tavola*: il Pubblico, quell'entità misteriosa che in modo automatico (secondo questa prospettiva) seleziona ciò che ha mercato e ciò che ha valore estetico, accorrendo numeroso a ogni manifestazione del mercato, e rifuggendo inorridito al minimo accenno di valore estetico.

Il *terreno*, insomma, è minato. Ma mi permetto di dire – con tutta la simpatia per chi ha formulato in modo deliberatamente provocatorio il titolo di questa discussione – le mine stanno nel modo in cui il *territorio* è stato descritto. Chi ha tempo e vuole seguire metodi rigorosi e collaudati può de-costruire la retorica che sottintende questo “racconto”, o falsificare popperianamente l'ipotesi con dei contro-esempi; qui mi limiterò a suggerire alcuni spunti: non è possibile concepire il valore estetico e il mercato come dei “luoghi”, o “campi”, dove ci si possa trovare contemporaneamente? O dove sia possibile non esserci del tutto, cioè non essere “tra” questo e quello, ma completamente altrove? Non è possibile immaginare che esistano compositori

rock, o un rock che “funziona” come la musica scritta dai compositori? Insomma, dobbiamo parlare della cosa per forza nei termini di: “il tal compositore incontra il talaltro cantautore o rockstar” (che so, Corgi e Dalla) o possiamo discutere seriamente?

Non è facile. Molti discorsi “seri” sul rock, sulla popular music, fatti da chi si occupa prevalentemente di musica colta, sono stati per anni e anni viziati dall’influenza nefasta degli scritti dedicati a questo argomento da Adorno, un intellettuale di grande valore e rigore che quando si occupava di jazz e di popular music non si peritava nemmeno di verificare le proprie fonti (come uno studentello alle prime armi), cosicché ci sono voluti dei decenni per scoprire che l’idea di “jazz” che si era formato derivava dalle orchestre di tedeschi bianchi che negli anni Venti facevano il verso ai lontani riverberi del jazz americano.<sup>3</sup>

A questo proposito, non posso fare altro che citare uno scritto recente di Philip Tagg:

Si dovrebbe ricordare che *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* (1938)<sup>4</sup> fu pubblicato la prima volta quando Ellington aveva già registrato *Creole Love Call* (1928), *Mood Indigo* (1931), *Solitude* (1934), *Sophisticated Lady* (1935) e *Caravan* (1937). Parimenti, nel 1941, quando fu pubblicato il saggio *On Popular Music*,<sup>5</sup> Count Basie era già in circolazione da un bel po’, ed Ellington aveva creato molti altri arrangiamenti per big band. Quando Adorno pubblicò la *Einleitung in der Musiksoziologie* (1962),<sup>6</sup> *Kind of Blue* di Miles Davis era già uscito da tre anni, Charlie Parker era già morto e i dischi della Dizzy Gillespie Big Band erano in circolazione sia in Europa che negli USA da ben più di un decennio. In breve, sebbene sia difficile aspettarsi che Adorno, data la sua formazione, potesse apprezzare qualche tendenza innovativa nella musica pop e rock tra quelle che si svilupparono nei tardi anni cinquanta e nei primi anni sessanta, è sorprendente e inquietante che non abbia avuto il benché minimo contatto con le correnti del jazz contemporaneo che in quell’epoca furono accolte con tanto interesse da molti colleghi più giovani: Charlie Parker era oggetto di culto e il disco di Miles Davis *Kind of Blue* era posseduto da parte di molti intellettuali della generazione di Kerouac; Louis Malle, come è noto,

<sup>3</sup> Vedere Robinson 1993.

<sup>4</sup> In Adorno 1974.

<sup>5</sup> Adorno 1941.

<sup>6</sup> Adorno 1971.

chiese a Davis di comporre la colonna sonora di *Ascenseur a l'Échaffaud* (1957). Come è possibile che Adorno non si sia accorto di niente?<sup>7</sup>

### *Una musica che non c'è*

Già, come è possibile? Me lo domando spesso anche quando ascolto – oggi – opinioni sconclusionate sulla popular music, da parte di persone altrimenti avvedute e che conosco come buone frequentatrici della musica (delle musiche?). Radio Tre, con alcuni dei suoi commentatori e i suoi ascoltatori in collegamento telefonico, è una miniera di stimoli a questa domanda. Che esperienza hanno, del rock, queste persone? Cosa conoscono? Si rendono conto di esprimere giudizi sulla canzone, sul rock, con la stessa competenza di chi si esprimesse sulla musica colta del nostro secolo senza conoscere l'esistenza – che so – dei quartetti di Bartók, delle *Variazioni* Op. 31, di *The Unanswered Question*, del *Marteau sans maitre*? Pensano che l'esperienza della musica eurocolta fornisca gli strumenti per comprendere e giudicare qualsiasi altra musica? O più semplicemente si fermano davanti a ciò che non sanno ascoltare, come un lettore di romanzi che si trovi per la prima volta di fronte a un fumetto, e non sappia in che ordine vadano lette le “nuvolette”?

Una risposta che mi do, spesso, è la seguente: chi non ha seguito un percorso di avvicinamento alla popular music per così dire “naturale” (attraverso le frequentazioni dell'adolescenza) ha pochissime occasioni di incontrare la grande maggioranza delle espressioni musicali popular. Ciò che passa in radio, e più ancora ciò che arriva alla televisione, è una ristretta minoranza della produzione, quella che entra nelle classifiche di vendita dei dischi. Le quali non esprimono, tra l'altro, la graduatoria della musica più consumata, quella che ha più mercato, ma solo un resoconto provvisorio di ciò che è stato comprato di più in un ristretto periodo di tempo. Il fenomeno è noto anche nell'editoria libraria: se si guarda cosa ha venduto di più nell'arco di un anno, troveremo ai primi posti soprattutto i “classici”, che però non figurano

<sup>7</sup>In Tagg 1997.

quasi mai nelle classifiche settimanali o mensili. Tanto per fare un paio di esempi musicali, il gruppo rock inglese che nel 1996 ha incassato di più, con quasi il doppio dei guadagni rispetto al gruppo al secondo posto (gli Oasis) sono stati i Beatles, che non sono quasi mai entrati nelle classifiche. Ed è noto che in Italia esiste una fiorentissima industria discografica che diffonde il repertorio di cantanti del Sud, quasi ignoti nel resto del Paese perché emarginati dalle reti radiotelevisive nazionali, che totalizzano vendite a volte sensazionali, mai registrate dalle classifiche.

Non sono forse questi gli esempi musicali più attinenti al mio argomento, ma confermano che la percezione della popular music come un universo nel quale il valore di scambio regna incontrastato ed è direttamente proporzionale alla diffusione, alla probabilità di incontrare una certa musica nella normale esperienza quotidiana di un cittadino qualunque, è una percezione falsa. In particolare, esistono da sempre nella popular music, nel rock, fatti musicali e loro insiemi, generi, nei quali la ricerca dell'autenticità di espressione, di un certo grado di autoreferenzialità e ambiguità, insomma di tutte quelle funzioni e quei comportamenti ai quali ci si riferisce quando si usano termini come "estetica", "poetica", "valore", è di gran lunga predominante rispetto alla ricerca del consenso o del successo commerciale. Sono generi, o singoli eventi, che molto raramente affiorano nel grande circuito dei media, ma sono in molti a sostenere che abbiano una funzione importantissima anche nel definire gli stili che poi accedono a un più largo consenso popolare. E quindi, non solo esiste una *unpopular* popular music (come ha scritto Umberto Fiori, quattordici anni fa)<sup>8</sup> ma la stessa popular music incorniciata dai media spesso riflette o incorpora il lavoro di questa ricerca più oscura. Del resto, questo medesimo status di musica "autentica", "vera", "di ricerca", ma che non è musica colta, ce l'ha da decenni il jazz, con buona pace di Adorno e con legittimazione ben più acquisita rispetto al rock o alla canzone: tanto che un dibattito intitolato "Il Compositore e il Jazz" assumerebbe immediatamente connotazioni molto più tecniche, musicali in senso stretto, essendo ormai consolidata l'opinione che il jazz sia una

<sup>8</sup> Fiori 1985. Il testo è del 1983.

musica “rispettabile”, non compromessa con il mercato, affine per quasi tutti gli aspetti – se non, appunto, per aspetti tecnici – alla musica colta contemporanea.

Ecco, il jazz, e forse non tutto ciò che viene raccolto sotto questo nome, ma una parte comunque importante, offre un esempio significativo di un insieme di eventi e attività musicali di oggi, nostre contemporanee, nel quale il raccordo tra valore estetico e mercato risulta molto problematico: musiche che hanno una storia, che richiedono ai musicisti studio e sacrifici, musiche per le quali si è consolidato un accordo nella collettività dei partecipanti (musicisti, organizzatori, pubblico, critici) che impone una gerarchia di valori dove l'autenticità, la verità, l'innovazione, la ricerca di nuove soluzioni tecnico-formali hanno un ruolo predominante su altre funzioni; ma musiche che salvo qualche eccezione non mobilitano grandi masse, che non vengono quasi mai programmate dai circuiti radiotelevisivi principali, che non attirano gli appetiti dei grandi gruppi multinazionali della discografia. Caratteristiche che accomunano il jazz a certe frange (spesso tutt'altro che marginali) del rock, o della ricerca elettroacustica non legata ai grandi laboratori di ricerca, o della ricerca etnomusicologica accompagnata dalla riproposizione del materiale, o della stessa canzone d'autore: qualche settimana fa una rivista di ampia diffusione ha pubblicato la lettera di un cantautore italiano, vincitore della Targa Tenco per la migliore opera prima, che lamentava che il suo disco (quello premiato) non sia praticamente *mai* uscito nei negozi.

Questa scarsa visibilità, che chi conosce le vicende della musica colta e delle sue avanguardie dovrebbe aver qualche cautela a identificare con scarso valore, affligge del resto anche gli studi “seri” sulla popular music: tanto che, in modo stranamente ricorrente, qualche sociologo, critico letterario, filosofo di fama può dare alle stampe patetici libretti sulla canzone e sul rock, pieni di errori e significativamente privi anche del più succinto corredo bibliografico, presentandosi come il primo intellettuale patentato che si sia occupato seriamente dell'argomento; ed è notevole che nessuno degli innumerevoli recensori e opinionisti gli ricordi che su questi argomenti esistono da vent'anni e più pubblicazioni rigorose, e che innumerevoli tesi degli studenti del DAMS (o

dell'Institute for Popular Music dell'Università di Liverpool, o del centro di ricerca sulla popular music dell'Università Humboldt di Berlino, o dell'Università di Glasgow, e così via) contengono "teorie della canzone" certo meno superficiali e sicuramente più documentate di quelle che ottengono l'attenzione dei media.

### *A tavola col ministro*

Riassumendo: almeno da tutto il dopoguerra, ma con particolare accelerazione negli ultimi venti-trent'anni, si è consolidato un insieme di attività musicali che sono state – consapevolmente – tra le espressioni più vive ed efficaci del nostro tempo, che non hanno avuto accesso al grande mercato, che contemporaneamente sono state tenute ai margini della cultura "ufficiale", pur avendo fornito stimoli a volte decisivi sia ai consumi musicali di massa, sia alle manifestazioni più avanzate della cultura di questa parte del secolo.

In tempi molto recenti, ambienti della politica e della cultura hanno manifestato un certo grado di attenzione verso musiche diverse da quella eurocolta, per quanto non necessariamente le stesse alle quali mi sono riferito finora: il ministro Veltroni ha ricevuto cantautori e rockstar per un consulto sull'organizzazione dei concerti, addirittura il direttore artistico Mortier ha invitato David Bowie al Festival di Salisburgo per l'edizione del 2000, e corrono molte voci, in Italia, su un'apertura dei finanziamenti pubblici ad attività musicali non strettamente lirico-concertistiche, perfino al rock. Il che ha creato – se n'è reso conto chiunque – un grandissimo sconcerto tra le file dei musicisti colti: per la prima volta dai tempi eroici di "Musica/Realtà" a Reggio Emilia, mi è capitato di incontrare concertisti a dibattiti sulla popular music. Dove si parlava di finanziamenti, naturalmente.

Su questo devo dire che concordo pienamente con le preoccupazioni di chi teme che i soliti noti (leggi: i grandi impresari, le imprese discografiche che già dominano il mercato) si appropriino di risorse preziose, privando del necessario sostentamento attività musicali di cui è impensabile fare a meno. Ma devo dire

con altrettanta forza che il vero scandalo è che per decenni tutte le risorse dello Stato destinate ad attività musicali – e quando dico tutte intendo precisamente tutte, non una lira di meno – siano state sequestrate dagli enti lirico-sinfonici e dalle iniziative connesse, senza la benché minima preoccupazione che fuori dai confini di genere rigorosamente definiti dalle leggi (inclusa quella tuttora vigente, in procinto di essere riformata) potesse esserci una vita musicale di qualche significato, che avrebbe potuto trarre dal sostegno pubblico incoraggiamenti a rendersi ancora più autonoma dal mercato e a ricercare con maggior determinazione autenticità, valore, verità. Su questo non ci possono essere compromessi, né lacrime di coccodrillo: chi ha tollerato per decenni le gestioni oltraggiose di certe stagioni, di tutto preoccupate meno che del valore artistico, chi ha lasciato che musicisti jazz, rock, cantautori, cambiassero mestiere o fossero costretti all'esilio artistico perché non erano abbastanza appetibili dal mercato, ma sfortunatamente non passibili di sostegno pubblico (faccio un solo nome, quello di Giovanna Marini), dovrebbe ora moderare la propria indignazione, di fronte all'eventualità che – per la prima volta – i fondi ministeriali possano rischiare di essere indirizzati a un bravo jazzista, a un gruppo rock sperimentale, a un quartetto di voci non impostate, invece che a una “spedizione punitiva”, o alla raccolta dei cachet da rockstar di qualche megatenore. Certo, il rischio di distorsioni esiste, perché occorrerebbe avere dei metri di giudizio, dei criteri di valore, ed è difficile inventarseli dopo aver negato – magari per tutta una vita – che il problema del valore estetico potesse avere una qualche attinenza con oggetti banali e mercantili come una canzone di trentadue battute o un riff in quattro quarti. Se qualcuno ci vuol provare, noi siamo qui.

ADORNO, T.W., (1941), *On Popular Music*, in “Studies in Philosophy and Social Sciences”, 9, pp. 17-48.

ADORNO, T.W., (1971), *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino.

ADORNO, T.W., (1974), *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano (Prima ed. 1959).

ECO, U., (1974), *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.

FABBRI, F. (a cura di), (1985), *What is Popular Music?*, Unicopli,

Milano.

- FABBRI, F. (a cura di), (1989), *Musiche/Realtà. Generi musicali/Media/Popular music*, Unicopli, Milano.
- FABBRI, F., (1996), *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica*, Feltrinelli, Milano.
- FIORI, U., (1985), *Popular music: teoria, pratica, valore*, in Fabbri 1985, pp. 92-103.
- ROBINSON, J. B., (1993), *Gli scritti sul jazz di Theodor W. Adorno. Riflessioni sulla ricezione del jazz in Germania durante la Repubblica di Weimar*, in "Musica/Realtà", 41, Mucchi, Modena, pp. 35-67.
- TAGG, P., (1997), *The Gothenburg Connection*, dattiloscritto accessibile sulla home page dell'autore.