

Musiche nel XXI secolo

Questo è il testo originale scritto per il volume speciale del Grande Dizionario Enciclopedico Utet, intitolato Scenari del XXI secolo, edito nel 2005. È stato pubblicato solo in parte, eliminando le prime sei pagine. Il “gioco” di questo saggio (e degli interventi di Philip Tagg e di Michele Dall’Ongaro che lo accompagnano nel volume) è quello di prefigurare la condizione delle musiche del XXI secolo, al limite immaginando di trovarsi intorno al 2100.¹

Se un esploratore extraterrestre fosse arrivato nei primi mesi del XXI secolo in un qualunque luogo abitato del nostro pianeta, ammesso che ne avesse le facoltà (che nella finzione diamo per scontate), avrebbe potuto osservare che gli appartenenti alla nostra specie erano esposti per una parte rilevante del loro tempo di veglia a suoni provenienti da apparati elettroacustici. Se avesse avuto la possibilità di estendere nello spazio e nel tempo la sua osservazione, avrebbe notato (forse senza alcuna sorpresa) che la struttura tecnologica essenziale per questa produzione sonora così pervasiva sul pianeta era in larga parte uniforme, basata su membrane poste in vibrazione da una corrente variabile in un

¹ Il testo in inglese dell'intervento di Tagg si trova qui: <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/C21Hist0401.pdf>

campo magnetico permanente. Un'indagine sommaria attraverso le fonti più accessibili avrebbe permesso al nostro extraterrestre (alla nostra extraterrestre?) di scoprire che questi trasduttori che convertono energia elettromagnetica in energia meccanica – certamente noti nella sua civiltà di origine – vengono chiamati sulla Terra con un termine che in italiano suona così: “altoparlanti”. E dato che non vogliamo negare all'esploratore/esploratrice alcun tipo di curiosità o di competenza, immaginiamo che sarebbe stato/a colpito/a – nella sua successiva investigazione linguistica – dal fatto che in alcune importanti lingue terrestri il termine deriva dall'unione di un aggettivo che si riferisce a un suono di grande intensità e di un sostantivo che indica un essere vivente nell'atto di parlare: loudspeaker, hautparleur, Lautsprecher. E questo nonostante l'apparato non offra nessuna riproduzione dell'atto biofisico del parlare, spesso neppure del relativo suono. Tanto è vero che, se l'extraterrestre fosse andato/a avanti nell'esplorazione dei comportamenti umani e gli/le fosse stato possibile di assistere discretamente (e se l'extraterrestre fosse di genere neutro? Facciamo che lo sia, d'ora in poi) a conversazioni e altre interazioni sociali concernenti l'uso di quegli apparati tecnologici e dei suoni da loro prodotti, avrebbe scoperto che in moltissimi casi la situazione osservata veniva descritta dai partecipanti con un'espressione che nella versione italiana suona così: “ascoltare musica”. Un'ulteriore indagine, più dettagliata (e faticosissima anche per uno studioso di tali sovrumane capacità), avrebbe permesso di scoprire che vi sono sulla Terra – all'inizio del cosiddetto XXI secolo – altre attività con i suoni cui gli abitanti del pianeta si riferiscono con il termine “musica” (in locuzioni come “ascoltare musica”, “fare musica”, o perfino “parlare di musica”), nelle quali non sono coinvolti altoparlanti, ma sono statisticamente molto meno significative. Su richiesta dei suoi superiori, l'esploratore, prima di andare oltre con la sua indagine, avrebbe potuto fornire un elenco ricchissimo di situazioni per le quali i terrestri sono soliti usare il termine “musica”. Ne possiamo dare uno stralcio, risparmiandoci i numerosi dettagli che sono evidentemente necessari a un lettore extraterrestre appartenente a una civiltà che immaginiamo abbia codificato diversamente le attività con i suoni, ma che risulterebbero ridondanti

per un lettore terrestre. E già che ci siamo, conveniamo d'ora in poi che l'ipotetico extraterrestre esista davvero: potremo sempre supporre che il suo rapporto sia il risultato del lavoro di un gruppo molto agguerrito di antropologi della musica, terrestri come noi. Ed ecco l'elenco promesso: un meccanico del Cairo che mentre ripara i freni di una Toyota ascolta alla radio *Shoofi*, recente successo di Hisham Abbas, noto cantante pop; un consulente finanziario londinese che si prepara a una serata di relax facendo scivolare una compilation di musica chill-out nel suo costosissimo impianto hi-fi danese; un trio cretese (lyra, laouto, doubeleki, tutti amplificati da un impianto italiano, marca Montarbo) invitato al monastero di San Pantaleone, sull'isola di Tilos (Dodecanneso) per la serata culminante della festa di tre giorni dedicata al Santo; una musicista bielorusa che ripete i suoi esercizi sul santur, strumento della tradizione persiana e araba, accordandosi con uno strumento elettronico che riproduce il bordone tipico del tanbur, strumento indiano; uno studente dell'università di Stanford, California, che sull'autobus per Palo Alto ascolta in cuffia, col suo lettore taiwanese, i file mp3 che ha scaricato grazie alla connessione rapida a Internet del suo dipartimento, tra i quali la registrazione originale (introvabile su disco) di *Desafinado*, canzone-manifesto della bossa nova brasiliana; un avvocato di Barcellona, che tornando da una riunione ascolta con l'autoradio il *Tristan und Isolde* di Wagner in diretta da Bayreuth; un avvocato di Barcellona, collega del precedente, che dopo anni di attesa assiste finalmente al *Tristan* nella sua poltrona del Festspielhaus di Bayreuth, in Baviera, dopo aver controllato scrupolosamente che il suo telefonino finlandese con suoneria polifonica (il cui squillo riproduce il noto tema dell'ouverture del *Tannhäuser*) sia spento; un giovane impiegato giapponese, spinto a forza nella metropolitana di Tokio, che riesce a non farsi strappare la cuffia del vecchio Walkman di sua madre con cui ascolta cassette di gruppi progressive rock italiani e francesi (il lettore di mp3, grande come un mozzicone di matita e contenente *Abbiamo tutti i suoi problemi* di Picchio Dal Pozzo, l'ha perso nella ressa il giorno prima); la cameriera di un bar di Accra, che mentre fa le pulizie ascolta un lp di Michael Jackson pensando alla fine tragica di quella rockstar ghanese che non potendosi permettere

gli strumenti per i musicisti era diventato famoso mimando in modo impeccabile il video di *Thriller*; due giovani immigrati turchi a Wiesbaden, che uscendo dal cinema dove si proietta *Men In Black* commentano ironicamente se davvero Michael Jackson possa essere un extraterrestre (come si afferma nel film) e dopo un'accesa discussione sull'assolo di chitarra di *Beat It* e sull'ipotesi che dopo vent'anni sia comparso sulla scena un chitarrista bravo come Eddie Van Halen, concludono che comunque Tarkan (il Michael Jackson turco, come dicono gli americani) canta meglio del suo collega statunitense; un gruppo di musicologi, riuniti in un convegno universitario a Bologna, che dibattono se la popular music meriti davvero di essere studiata non solo sotto la prospettiva sociologica, vista l'evidente irrilevanza dei valori estetici in quel campo; l'account di un'agenzia di pubblicità, il compositore di un jingle, e il committente, che ascoltano la voce di una cantante enunciare il payoff del prodotto, riflettendo se il lieve accento francese con il quale è stato pronunciato il nome "Arbre Magique" possa essere inappropriato (cosa della quale l'account ha rimproverato precedentemente il compositore, salvo poi commentare "l'abbiamo fatto apposta" quando il committente ha mostrato di approvare); un compositore "còlto" còlto in una conversazione con la sua promotrice editoriale, mentre riflette se possa estrarre la grande aria per soprano, clarinetto basso e live electronics della sua prossima opera, alla quale sta lavorando da dieci anni, per soddisfare una commissione ben pagata ma urgente da un festival prestigioso, finché la promotrice gli suggerisce di rubricare l'operazione come work in progress; un chitarrista canadese che prova uno strumento amplificato, discutendo col negoziante se il pubblico della musica country desideri che una chitarra amplificata suoni "naturale" come una chitarra folk normale, o se sia disposto ad accettare una sonorità "artificiale"; una massaiia di Mendrisio che mentre prepara lo sminuzzato di vitello alla zurighese ascolta alla radio con interesse un virtuoso della viola da gamba spiegare l'importanza dell'osservazione dei maestri del rebab e del kemençe per comprendere il significato dei trattati settecenteschi quando si occupano dell'impugnatura dell'archetto; giovani diversi (e numerosi, in tutto il pianeta) che assistono alla premia-

zione degli Mtv Awards, bevendo la stessa bibita, indossando le stesse scarpe (slacciate allo stesso modo), dopo aver votato per gli stessi musicisti attraverso computer che usano lo stesso sistema operativo; una coppia di musicisti rom nella metropolitana di Parigi (o di Milano, o di Berlino) che intrattengono i viaggiatori fra una fermata e l'altra, uno con un clarinetto, l'altro con una chitarra collegata a un amplificatore celato in uno zainetto; un'aspirante cantante lirica, in un appartamento giusto sopra l'entrata della metropolitana, che prova il suo repertorio facendosi accompagnare da una base registrata. L'elenco compilato dall'extraterrestre è ovviamente molto più lungo, ma già dalla lettura di questo stesso stralcio che (in forma più semplice) abbiamo letto anche noi, i suoi superiori decidono che un supplemento di indagine è assolutamente necessario: un rapporto analogo compilato da un altro ricercatore solo cent'anni prima, oltre a non contenere alcun riferimento ai cosiddetti altoparlanti (addirittura ormai "parlanti" e basta in una delle lingue più usate sul pianeta), non faceva alcun cenno alla stragrande maggioranza dei casi citati, descriveva la "musica" come un'attività molto meno pervasiva, molto più localizzata, rendeva conto di popolazioni dove il concetto era sconosciuto o non distinto da altre pratiche, non ricorreva al numero impressionante di specificazioni e categorie che sembrano indispensabili all'esploratore attuale. I superiori si domandano se il ricercatore precedente fosse poco sveglio, se quello attuale sia perlomeno troppo fantasioso (Michael Jackson extraterrestre? E come avranno fatto a scoprirlo?), se sia possibile un cambiamento simile in soli cent'anni, o se semplicemente l'astronave che ha portato il nuovo esploratore sul luogo della precedente ricerca non abbia sbagliato pianeta.

Rispetto agli alieni che abbiamo evocato – con un espediente letterario ormai vetusto – possediamo un vantaggio indiscutibile: noi sappiamo che il pianeta è lo stesso, ed è il nostro. Ma abbiamo anche uno svantaggio: ci manca la distanza. Così come ai lettori francesi di Montesquieu rispetto ai Persiani delle sue *Lettres*. Eppure non dovrebbero mancarci gli strumenti per guardare a noi stessi (oggi o cent'anni fa) con distacco, e non a caso si è proposto di rendere intercambiabile l'esploratore extraterre-

stre con una équipe di antropologi. Ma all'inizio del XXI secolo l'idea di un'antropologia della musica estesa a tutte le musiche, a tutte le occasioni nelle quali i partecipanti ritengano di essere coinvolti a qualche titolo in un evento musicale, è ritenuta una necessità da pochi, e forse altrettanti la osteggiano preventivamente, per i suoi rischi di relativismo. Tale è stata la velocità del cambiamento, che gli strumenti interpretativi non sono riusciti ad adeguarsi: non è affatto una caricatura osservare come probabilmente nessuna delle situazioni comprese nell'elenco dell'osservatore extraterrestre (per nulla fantascientifiche: tutte o quasi testimoniate personalmente dall'autore di questo saggio, che extraterrestre non è) sia un oggetto normalmente studiato – nei suoi aspetti specificamente musicali – nei luoghi che dovrebbero essere dedicati precisamente a questo scopo: i dipartimenti di musicologia delle università. Salvo rare eccezioni. La pervasività dei media ha reso percepibile a chiunque una molteplicità di pratiche intorno ai suoni, molto spesso definite “musica” dai partecipanti, che in molti casi costituiscono l'espressione musicale di culture anche assai diverse, o che rappresentano forme relativamente nuove di relazione con culture musicali del passato, ma l'orizzonte della musicologia sembra non essere molto diverso da quello dei tempi in cui i primi grammofoni gracchiavano incisioni approssimative, il pianoforte regnava incontrastato nel salotto borghese, i suoni di culture “esotiche” potevano essere ascoltati solo da viaggiatori avventurosi o dai visitatori di fiere ed esposizioni, e una persona colta era solita vergognarsi di trarre piacere dall'ascolto di forme musicali di intrattenimento (come ci racconta, vera aliena al nostro servizio, Alma Mahler, riferendo dell'episodio in cui il marito, entrato con lei nel più grande negozio di musica di Vienna, la incaricò di sfogliare di nascosto lo spartito della *Vedova allegra* alla ricerca di una certa modulazione che entrambi avevano dimenticato, mentre il grande direttore e compositore fingeva di scartabellare spartiti “seri”).

All'inizio del XXI secolo, quindi, gli studi musicali devono riportarsi al passo con i tempi: un processo a volte tormentato, affannoso, non dissimile dal faticoso aggiornamento di altre discipline sconvolte dalle trasformazioni del XX secolo, ma anche aggravato da un'eredità molto più che secolare, quella della storica

separazione fra musica scritta (colta) e musica trasmessa oralmente. La rivoluzione tecnologica del XX secolo non ha solo offerto mezzi di diffusione nuovi alle musiche preesistenti: ha creato nuove modalità di creazione e di trasmissione. Proprio quando – tra la fine del XIX secolo e l’inizio del XX – la pratica della creazione estemporanea, così diffusa e importante nella produzione di autori come Bach, Mozart, Beethoven, fino a Chopin e Liszt, tendeva a scomparire dalla musica colta, il disco offrì al jazz la possibilità di fissare l’improvvisazione e di sconvolgere il mondo con la sua esuberanza; nella seconda metà del secolo, la registrazione su nastro, la sovraincisione, il montaggio, fecero dello studio di registrazione un medium compositivo strutturalmente nuovo, al quale negli ultimi due decenni si affiancarono il campionatore e il computer, con la loro capacità di trattare (e quindi omologare, o ibridare, o stravolgere) qualunque fonte sonora, anche culturalmente connotata. Che tutto questo abbia messo in discussione, anche spiacevolmente, sistemi di valori che sembravano acquisiti è scontato: che la consapevolezza di tali cambiamenti superi la fase del rigetto, della polemica, e assuma quel lucido ma penetrante distacco che possiamo finora solo attribuire a esploratori alieni, è – all’inizio del XXI secolo – soltanto desiderabile. E questo non è privo di conseguenze, se vogliamo cercare di guardare o (meglio) di ascoltare il futuro. Perché mentre forse non è così difficile eseguire un’extrapolazione ragionevole dalle linee principali dello sviluppo tecnologico che ha portato tante conseguenze musicali negli ultimi cent’anni – sia pure con tutte le messe in guardia obbligatorie sulla difficoltà di usare un modello lineare nell’epoca delle reti e della delocalizzazione delle risorse e delle conoscenze – è molto più arrischiato e soggetto all’arbitrio personale proiettare in avanti (e di un secolo) una situazione sulla quale gli studiosi contemporanei non sembrano essere ancora d’accordo se sia meritevole di essere studiata. Non è uno scherzo: oggi (inizio del 2004) sono tuttora vive polemiche se le musiche che costituiscono la larghissima maggioranza dell’esperienza musicale quotidiana della popolazione del pianeta debbano essere studiate nei dipartimenti di musicologia, e se uno sguardo onnicomprensivo – che osservi ogni evento musicale e cerchi di interpretarlo con riferi-

mento al contesto suo proprio e contemporaneamente ponendo sullo sfondo la molteplicità delle pratiche, delle esperienze, delle culture – non sia inficiato da un “pernicioso relativismo”. Ma proprio per questo, piuttosto che sottostare al ricatto di valori consunti e inservibili, vale la pena di “ascoltare in avanti”: è un rischio che dobbiamo correre.

Se il XX secolo è fortemente caratterizzato dalla pervasività della produzione musicale attraverso altoparlanti (quella che comunemente si chiama “musica riprodotta”, anche se nella maggioranza dei casi non esiste uno specifico evento musicale che sia riprodotto, così come un film non è di solito – né è mai stato definito – “teatro riprodotto”), i suoi ultimi due decenni mostrano una tendenza alla smaterializzazione, all’indipendenza dai supporti che – a partire dal disco – hanno garantito la circolazione di quella produzione musicale. La digitalizzazione (cioè la realizzazione di una registrazione sonora sotto forma di sequenza di numeri, memorizzabile e trasferibile con svariate tecniche), introdotta negli anni Ottanta come forma suprema della cosiddetta “alta fedeltà”, come massimo raggiungimento dell’industria del disco, meno di vent’anni dopo minaccia la stessa sopravvivenza di quell’industria, nel momento in cui le reti informatiche hanno reso possibile lo scambio di registrazioni fra appassionati di tutto il mondo, prima che i discografici trovassero una qualsiasi forma di controllo e di remunerazione di quegli scambi. Si possono ipotizzare molti sviluppi (inclusi quelli di una guerra totale o di una svolta autoritaria che in modi diversi cancellino le reti informatiche esistenti), ma è difficile pensare che si torni indietro sulla strada della progressiva liberazione dai supporti fonografici. Non in modo uniforme in tutto il mondo, ma comunque eliminando alcune delle cause che nel XX secolo hanno aggravato sotto questo aspetto le difficoltà dei paesi meno sviluppati: il costo delle fabbriche dei supporti, del loro trasporto, l’inadeguatezza di alcuni ai climi più caldi (una delle ragioni per cui, ad esempio, il disco lp ha avuto in Africa una circolazione quasi inesistente, al confronto della più pratica, più resistente, più riproducibile cassetta). Con la digitalizzazione non è necessaria una tecnologia e un’industria specifica, dedicata alla fabbricazione dei supporti:

sono sufficienti (e costose: ma legate a servizi essenziali) le risorse dell'informatica e delle telecomunicazioni. Non alla fine del XXI secolo, ma già nell'arco di un paio di decenni, nei paesi economicamente più sviluppati, possiamo immaginarci che tutta la distribuzione di musica registrata avvenga sotto forma di file, con modalità varie, alcune simili a quelle già disponibili, altre completamente nuove: attraverso un terminale domestico (evoluzione dell'attuale personal computer) collegato con reti ad alta banda; attraverso terminali disponibili sui mezzi di trasporto (evoluzione dell'attuale autoradio); attraverso terminali portatili (evoluzione dell'attuale telefono cellulare). L'utente (chiamiamolo così: potrebbe essere il figlio o il nipote di uno degli avvocati di Barcellona scrutinati dall'extraterrestre) riceve i file sul proprio terminale e li trasferisce (con collegamenti diretti o attraverso unità di memoria di dimensioni ridottissime: chiamiamole stick) ad altri terminali o dispositivi di ascolto che possiede. Ad esempio, esce di casa con uno stick che contiene la musica che vuole ascoltare sul suo mezzo di locomozione, lo trasferisce nell'"autoradio" digitale e inizia l'ascolto; ma mentre ascolta (o mentre si sintonizza su una stazione radio che trasmette comunque in digitale) un programma di aggiornamento automatico scarica sul suo apparecchio file musicali che ha ordinato dal terminale di casa, o che gli vengono proposti da un fornitore sulla base di specifiche indicate in precedenza ("tutte le nuove registrazioni di sonate di Beethoven eseguite dal pianista XY", "tutte le registrazioni dove compare un rebab, eseguite fra il 20 luglio 2012 e il 31 dicembre 2013"); scende dal mezzo di locomozione privato, e se vuole proseguire l'ascolto inserisce lo stick nel "cellulare". Mentre aspetta di salire su un mezzo pubblico (un "treno", un "aereo"), può anche decidere di soffermarsi al distributore della "stazione", dove tra offerte speciali (per qualità e prezzo) potrà rifornire il suo stick con musiche interessanti. Quanto interessanti?

Come si diceva, non è difficilissimo immaginare sviluppi delle tecnologie, tantomeno applicazioni di quelle già esistenti. Molto meno semplice è ipotizzare un contesto socioeconomico nel quale quelle tecnologie funzionino, e forse ancora più complicato predire le trasformazioni nelle numerose funzioni della mu-

sica (non solo estetiche, ma certamente anche estetiche: comunque non andrebbe trascurata la crescita enorme del consumo musicale a fini terapeutici, di ogni tipo) connesse con quegli sviluppi. Tanto per cominciare, una distribuzione della musica registrata come quella appena prefigurata implica modifiche tutt'altro che indolori nella struttura dell'industria musicale. Non è improbabile che comporti (come del resto si comincia già a intravedere) un passaggio del controllo dell'industria discografica attuale alle società di telecomunicazioni, sia che effettivamente le società di telecomunicazioni acquistino le maggiori industrie discografiche, sia che – nell'arco della trasformazione – nuove imprese musicali volte alla produzione di “contenuti” (come si dice nel gergo delle reti informatiche), e quindi strutturalmente già legate al mondo delle telecomunicazioni, sopravanzino e cancellino le vecchie imprese discografiche incapaci di adeguarsi, secondo un modello economico che all'inizio del XXI secolo è visibilissimo nell'industria del trasporto aereo (dove nuove imprese che offrono servizi a basso costo e prenotazioni via rete si stanno sostituendo alle vecchie compagnie, legate a una concezione obsoleta del viaggio aereo). Indubbiamente la difesa del disco e dei suoi oneri (di fabbricazione, di distribuzione, e anche di promozione data la pressione necessaria per indurre all'acquisto di un oggetto materiale non ubiquo) costituirà per l'industria discografica “storica” una zavorra molto pesante, nella fase di trasformazione: nuove imprese libere da quegli oneri potrebbero approfittarne. Ma poi è necessario, e questo è l'aspetto più delicato, un nuovo patto sociale, un riconoscimento sufficientemente esteso dell'equità del prezzo delle registrazioni smaterializzate. Come il caso del trasporto aereo suggerisce, quel prezzo equo è con ogni probabilità enormemente più basso delle pretese dell'industria legata ai supporti, ed è comunque tutt'altro che semplice ipotizzare forme di transazione economica compatibili con la flessibilità dell'uso delle registrazioni. Visto nella prospettiva attuale, non sembra però assurdo pensare a una forma di abbonamento unico a qualunque tipo di servizio di telecomunicazione, che includa il prezzo della distribuzione di registrazioni musicali. I consumatori del futuro pagherebbero una “bolletta musicale”, compresa in quella del “telefono”, della “radio”, della

“televisione” (o di qualunque sistema sostituirà questi media), con rendiconti ricevuti via rete. Oppure (scenario improbabile?) la fornitura sarebbe compresa nei servizi garantiti dallo stato, dopo l’abolizione del diritto d’autore (retaggio borghese) e la nazionalizzazione (o globalizzazione statalizzata) dell’industria musicale. Oppure (scenario improbabile?) ad un sistema regolamentato economicamente ma riservato ai cittadini con pieni diritti, si affiancherebbe un sistema clandestino, nel quale le stesse funzionalità vengono offerte a prezzi concorrenziali o gratuitamente sia dalla criminalità organizzata che da oppositori del sistema.

A meno che altri scenari (purtroppo meno improbabili) si realizzino, in seguito a guerre o catastrofi naturali, la presenza della musica diffusa da altoparlanti nella giornata media di un abitante del nostro pianeta è destinata ad aumentare. Ricerche diverse e indipendenti tra loro, negli anni Ottanta del XX secolo, misuravano una durata (soggettivamente percepita) di circa tre ore al giorno, registrando anche l’esposizione di una parte della popolazione alla musica diffusa per un tempo superiore a più della metà del tempo di veglia. Non c’è bisogno di estrapolare ulteriormente (anche se la tendenza è chiara) per rendersi conto che già all’inizio del XXI secolo, e in misura crescente, la condizione di ascoltare musica attraverso altoparlanti (grandi, piccoli, miniaturizzati negli auricolari, o anche in oggetti di uso comune) è nel senso comune quella “normale”, mentre sempre più rare sono le occasioni di ascoltare strumenti musicali, tanto più se non amplificati. Con una predisposizione – già evidente dalla seconda metà del XX secolo – a confrontare le sempre più rare occasioni di ascolto della musica dal vivo con le registrazioni, e di conseguenza a rovesciare il principio della “fedeltà” alla base dell’epoca pionieristica della discografia: è il concerto a dover rassomigliare alla registrazione, non viceversa. Non è da escludere che la consapevolezza di questo rovesciamento, già percepita in alcuni ambienti musicali, si traduca in opposizione, in forme di guerriglia antimediatica: i rivoluzionari del futuro potrebbero riunirsi per ascoltare dal vivo quartetti di Mozart, o free jazz, o rock ’n’ roll suonato con gli strumenti originali e un’amplificazione rudimentale. Non si può fare a meno di segnalare,

però, che già nei primi anni del XXI secolo vengono pubblicizzati cd di musica classica privi di montaggi, o dispositivi digitali che simulano qualsiasi tipo di amplificatore, compresi quelli a valvole degli anni Cinquanta. E sebbene non paia, al momento, la preoccupazione principale dell'industria elettronica, la realizzazione di sistemi di "riproduzione" capaci di generare immagini acustiche ben più raffinate e illusorie della stereofonia è tecnicamente possibile. Come in ogni altro campo della produzione mediatica, anche in quella che ha a che fare con la musica si fa avanti l'idea di una realtà sempre più intrisa di simulazione.

Un altro fenomeno implicito nella circolazione mediatica della musica, e destinato a ingigantirsi al crescere della smaterializzazione (quindi al diminuire delle ragioni perlomeno fisiche, oltre che economiche, che contenevano l'estensione dei cataloghi discografici), è la disponibilità per un pubblico molto vasto – e in tendenza planetario – di una quantità di musica mai sperimentata prima nella storia dell'umanità. È noto, ed è uno degli aspetti sui quali la stessa esistenza del disco ha fatto riflettere già durante il XX secolo, che prima della diffusione dei media acustici ed elettroacustici la conoscenza della stessa musica scritta era limitata. Mozart "scoprì" la musica di Bach solo a una certa età, e il pubblico tedesco la scoprì solo per merito di Mendelssohn, quasi ottant'anni dopo la morte del Kantor. I musicisti e il pubblico della seconda metà del XX secolo potevano avere accesso non solo alle partiture, ma a registrazioni di brani del repertorio colto europeo in quantità sempre più ampia, tanto che all'inizio del XXI, durante la crisi dell'industria discografica legata al fenomeno della smaterializzazione, l'attenzione dell'industria si spostava dalla replica dell'ennesima versione dei classici (quante *Quinte* di Beethoven? Quante *Bohème*?) alla copertura del repertorio dei "minori", degli inediti, delle rarità. A tutto questo, si potevano aggiungere cent'anni di discografia, alimentati anche dalla scadenza dei diritti (cinquanta o settant'anni: un tempo che sembrò quasi eterno all'alba della discografia, ma drammaticamente breve per l'industria nella fase del tramonto) e dalla diffusione globale dei sistemi più avanzati di produzione. La compresenza sincronica di tanta musica, proveniente da culture e momenti storici così diversi, implica il rischio della perdita di prospettiva,

sia storica che culturale. Non è più garantito (in realtà più dalla lentezza e dalla relativa inefficienza della produzione e della distribuzione industriale, che da un progetto culturale) l'avvicinamento di musiche che si succedono nel tempo, o che portano con sé il fascino della scoperta di una cultura diversa, o lontana: tutto è lì, ben ordinato negli archivi, accessibile in linea di principio con la stessa facilità, o secondo gerarchie che comunque non hanno a che fare né con la storia né con la diversità delle culture: Schubert e Presley, la diplofonia dei Tuva e il kawwali pakistano, Boulez e il jazz. Probabilmente il livello minimo della prospettiva è quello che si presenta all'inizio del XXI secolo, quando la producibilità è divenuta globale, ma la distribuzione è ancora – sotto numerosi aspetti – centralizzata e unidirezionale. Nella biblioteca musicale “universale” della metà del XXI secolo, ammesso che siano conservati i diritti di libero accesso, il “visitatore” (grazie agli strumenti dei quali abbiamo accennato) potrebbe rintracciare ogni musica secondo un progetto individuale, che includa anche prospettive temporali, geografiche, culturali, sia pure mentre gli “editori” dell'epoca offrono percorsi e raccolte basati su convenienze varie (la piacevolezza, il rapporto costo/prezzo, l'immagine prestigiosa o rassicurante): nell'epoca della discografia in crisi, della radio e della televisione ancora non interattive, il menu offerto è solo quello del secondo tipo. Resta il fatto che i decenni nei quali si è attuata (ed è stata imposta) la compresenza sincronica di tanta musica, hanno segnato le culture musicali in modo forse solo molto faticosamente reversibile: uno degli effetti più evidenti è quello della perdita del primato dell'ideologia dello sviluppo, dell'innovazione linguistica, che era stata il motore della produzione, non solo colta e non solo occidentale. Non c'è bisogno di sottolinearlo: questo è il risultato di un mutamento del pensiero, di una rivoluzione filosofica che segna tutto il passaggio dal Novecento al Duemila, non solo in musica. Si manifesta ideologicamente in vari modi, dall'affermazione della “fine della storia” a quella (politicamente contrapposta) di una nuova storia basata su un mondo privo di “centro”. Ma è significativo che la musica non abbia perso la sua capacità di rendersi metafora della realtà, interpretazione puntuale delle tendenze del pensiero: di tutte le idee che circolano intorno

all'esigenza di una visione del mondo nuova, decentralizzata e retiforme, la musica è stata anticipatrice. In questo senso, è possibile, forse inevitabile, che molti dei confronti anche aspri che saranno ingaggiati e combattuti nei prossimi decenni sull'assetto del mondo siano condotti anche nella vita musicale. Chi governerà la rete globale dell'informazione? Avranno tutte le musiche la stessa possibilità di comparire nell'archivio universale dei file? Ci sarà qualcuno che sceglierà quali musiche includere e quali no? Che relazione ci sarà fra la musica dal vivo e quella prodotta per la distribuzione mediatica, quali i rapporti di potere fra le rispettive istituzioni? Quale l'equilibrio fra risorse e diritti individuali (inclusa la proprietà intellettuale) e la potenza economica delle corporations? Ognuna di queste domande ammette più di una risposta, o potrebbe anche non averne nessuna. Se non esauriscono tutte le configurazioni possibili, le risposte (eventuali) perlomeno suggeriscono la complessità dell'universo musicale, e l'estrema difficoltà di inquadrarlo in un sistema di categorie coerenti e stabili, come più volte e infruttuosamente si è cercato di fare. Anche per questo ipotizzare scenari futuri assume un valore metodologico che si proietta immediatamente sul presente: non è un esercizio deterministico per verificare la nostra conoscenza delle condizioni iniziali, che sappiamo essere incompleta, ma un modo per porre altre domande. "Potrebbe andare a finire così: dunque, cosa sappiamo veramente di ciò che sta accadendo oggi?" Leggendo i saggi con i quali Michele Dall'Ongaro e Philip Tagg hanno risposto a questa sollecitazione, oltre all'evidente divertimento, si trovano coincidenze suggestive, malgrado l'impostazione sia diversa. Entrambi, del resto, condividono una visione ampia della vita musicale attuale: Dall'Ongaro come compositore e come osservatore e promotore di attività musicali (nella sua funzione di dirigente di Radio Tre e di consulente di festival e rassegne), Philip Tagg come musicologo, fra i più noti studiosi della popular music, e autore di studi sistematici di impostazione semiotica sul significato della musica nei media. Non c'è dubbio che si tratti di due delle persone che – per ragioni professionali differenti – posseggono sia una sensibilità sia una rete di conoscenze tra le più penetranti nel mondo delle musiche che oggi si possano incontrare. Nei loro brevi saggi hanno giocato

giochi diversi: Dall'Ongaro facendo scivolare il lettore, quasi senza cuciture visibili, da un'esposizione delle tendenze più evidenti alla fine del XX secolo al racconto dei loro sviluppi in quello che è ancora (al momento in cui scriviamo) il futuro; Tagg portandoci immediatamente, con evidentissimo spiazzamento, non solo in un tempo, ma anche in un luogo diverso, in una cultura e in una storia differente. Tutto sommato – anche se questo può risultare inquietante per qualcuno – non è affatto scontato che i due scenari (quello di Dall'Ongaro e quello di Tagg, con sullo sfondo le evoluzioni dell'intreccio tecnico-economico-antropologico che qui è stato delineato) siano incompatibili. Il prossimo esploratore extraterrestre, nel 2104, comunque, avrà il suo bel da fare. Ma anche noi, intanto.