

Giordano Montecchi

Teddy e le canzonette* [rev. 2020]

[tratto da: Anna Rita Addessi, Ignazio Macchiarella et al. (a cura di), *Con-Scientia Musica. Contrappunti per Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Lucca, Lim, 2010, pp. 335-50]

Ricapitoliamo. La musica come realtà industrializzata, soggetta a leggi di mercato e a strategie di marketing è in stridente conflitto con la concezione estetica delineatasi gradualmente a partire dall'epoca dell'Assolutismo e poi sviluppata grandemente tra il XVIII e il XIX secolo in parallelo con l'affermarsi della società borghese e del romanticismo. Al cuore di questa concezione estetica c'è l'assunto fondamentale che l'arte e gli artisti devono essere autonomi, ossia liberi da ogni condizionamento, sia ideologico sia materiale. In base a queste premesse, nella società industrializzata, dominata sempre più dalle comunicazioni di massa e dalle logiche del mercato e del profitto, è insita una insormontabile negazione di questo principio fondante per il quale la libertà creativa dell'artista è un valore inviolabile mentre l'arte è incompatibile con qualsiasi finalità di lucro.

La critica filosofica alla cosiddetta società di massa (industriale, capitalista, ecc.) rappresenta uno dei cardini del pensiero del XIX e del XX secolo e, pur nell'ampissima gamma delle posizioni teoriche, è largamente accomunata dalla sottolineatura della crescente disumanizzazione di un sistema che estingue il principio stesso dell'Umanesimo: il libero arbitrio del soggetto. Sempre più omologato, alienato, condizionato, l'individuo è impossibilitato a formarsi un'opinione autonoma e a decidere liberamente.

*

Nelle pagine seguenti si fa costante riferimento a THEODOR WIESENGRUND ADORNO (with the assistance of Georg Simpson), *On Popular Music*, «Studies in Philosophy and Social Science», IX, 1941, pp. 17–48; traduzione italiana: *Sulla popular music* (da ora in poi abbreviato in SPM), a cura di Marco Santoro, Armando Editore, Roma 2004. Il testo originale in lingua inglese è consultabile online al seguente indirizzo [ultimo accesso: 14/11/2020]: http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/On_popular_music_1.shtml

Se la formulazione più classica e radicale della critica alla società borghese e capitalista si può individuare nel concetto marxiano di alienazione dell'individuo conseguente a una divisione del lavoro che gli sottrae il frutto della sua fatica, nel XX secolo i pensatori che hanno dedicato le loro riflessioni al rapporto fra coscienza individuale e società di massa sono innumerevoli e buona parte di essi non è riconducibile a posizioni marxiste e neppure materialiste. La sociologia, la disciplina sviluppatasi quasi in parallelo al pensiero marxista, rappresenta anzi nel suo lungo e ricchissimo svolgersi, una dialettica continua e a volte una critica serrata del marxismo e dei suoi presupposti epistemologici di natura più filosofica che scientifica.

Figura chiave in questo cross-over fra estetica, sociologia e filosofia è certamente Theodor Wiesengrund Adorno, la cui rappresentazione del mondo contemporaneo raffigura l'arte e l'artista (e più in generale l'uomo e la sua coscienza) sempre più minacciati e condannati a un desolante ammutolimento. I primi scritti di Adorno sulla musica esprimono con veemenza una visione totalmente negativa della sua condizione attuale. In seguito tale prospettiva subirà numerosi aggiustamenti, ma nella sua sostanza essa continuerà a costituire l'impalcatura del pensiero musicale del filosofo:

Il ruolo della musica nel processo sociale è esclusivamente quello di una merce: il suo valore è quello determinato dal mercato [...]. Le isole dell'attività musicale precapitalistica — come quelle che il XIX secolo ancora poteva tollerare — sono state spazzate via [...]. Attraverso l'assorbimento totale della produzione come del consumo musicale nel processo capitalistico, l'alienazione della musica dall'uomo è divenuta completa.¹

Il pensiero di Adorno concernente la musica si incentra sul concetto chiave della *Regression des Hörens*, il 'regresso dell'ascolto', ossia un progressivo imbarbarimento della capacità di percezione e di apprezzamento da parte dell'ascoltatore risultante da un processo di feticizzazione della musica ridotta a merce; una merce che si è obbligati a desiderare e a fruire in modo totalmente acritico:

Per chi si trova circondato da merci musicali standardizzate, valutare è diventata una finzione; egli non può sottrarsi alla loro strapotenza, né scegliere tra quello che gli viene presentato: tutto è talmente simile che la preferenza è legata solo al dettaglio biografico o alla situazione particolare in cui avviene l'ascolto. Le categorie dell'arte intesa come un fatto autonomo sono, per quanto riguarda la ricezione attuale della musica, fuori corso. [...] Aldous Huxley si è chiesto in un saggio, chi in realtà si diverta ancora in un luogo di divertimenti;

¹ THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Zur Gesellschaftlichen Lage der Musik* [Sulla condizione sociale della musica], «Zeitschrift für Sozialforschung», 1/1, 2, 3, 1932; citato in Marco Santoro, *Presentazione*, in SPM, p. 14.

con lo stesso diritto ci si potrebbe chiedere a chi la musica leggera dia ancora sollievo: sembra piuttosto che essa sia direttamente complementare all'ammutolarsi dell'uomo, all'estinguersi del linguaggio inteso come espressione, all'incapacità di comunicazione.

[...]

Con la libertà della scelta e della responsabilità, i soggetti perdono non solo la capacità di riconoscere coscientemente la musica [...] ma negano con ostinazione addirittura la possibilità di questo riconoscimento cosciente.

[...]

Il modo d'ascolto regressivo coincide tangibilmente con la produzione a causa del meccanismo di diffusione, che è quanto dire la *réclame* [...]: le masse fanno di una merce loro raccomandata l'oggetto della propria azione, usano ed esigono ciò che vien loro appioppato, superano il senso di impotenza che le coglie di fronte alla produzione monopolistica identificandosi con il prodotto ineluttabile.²

Al centro della riflessione di Adorno c'è una marcata dicotomia fra una musica d'arte intesa come frutto di autonoma ricerca (precondizione di qualsiasi valore estetico), e una musica che invece scaturisce da una volontà condizionata, intenzionata a creare e mettere in commercio un prodotto di successo, una merce, ossia un'entità incompatibile con ogni valore estetico. In realtà secondo Adorno la società odierna tende a svuotare di senso questa distinzione, poiché (ed è questo il fenomeno più angosciante) tutta la musica, inclusa quindi la musica d'arte, viene inesorabilmente ridotta a merce.

Per questo, da quando si è instaurata questa società di massa alienante e sempre più disumanizzante, il valore dell'arte e quindi della musica non si può più misurare in base ad una astratta bellezza, bensì occorre giudicarla in base al suo contenuto di verità, ossia al modo in cui il suo linguaggio incorpora in se stesso e svela la condizione dell'uomo e dell'artista in seno alla società, denunciando questo disumano processo di mercificazione.

L'espressione più cruda di questo atteggiamento di Adorno che ripudia arte poesia e musica intese come evasione e consolazione edonistica dalle brutture del mondo, imponendo loro di farsi invece carico del destino dell'umanità fino al punto di autonegarsi, è racchiusa in una delle sue affermazioni più celebri e discusse, pronunciata alcuni anni dopo la fine del secondo conflitto mondiale: «Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die

² THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in ID, *Dissonanzen*, Göttingen 1958; traduzione italiana: *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in ID, *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1974², pp. 7–51: 10, 32, 34–5

Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben».³

Per Adorno, la verità della musica e della creazione artistica in generale non consiste neppure in un 'rispecchiamento' alla Lukács, né tantomeno in una qualche posticcia intenzione descrittiva. In buona sostanza, la verità della musica non può derivare da elementi semantici extramusicali, né tantomeno da programmi poetici o contenuti verbali, per quanto impegnati o di denuncia, ma può solo essere interna, 'immanente' alla musica e al modo in cui essa è concepita e composta. E poiché la società di massa è alienante e distrugge la coscienza dell'individuo, la sola musica vera, cioè depositaria di un valore estetico è quella che porta dentro di sé questa tragica condizione, questo profondo laceramento della coscienza che si traduce in lacerazione dell'opera stessa, del suo linguaggio e della sua forma.

Fin qui la ricapitolazione. Apriamo ora Adorno laddove critica l'uso di veicolare contenuti di critica sociale ricorrendo a musiche o a canzoni particolarmente orecchiabili e familiari, pensando così di trasformarle in messaggi di emancipazione e di progresso. Al contrario, nonostante le intenzioni, queste musiche sono invece irrimediabilmente prive di qualsiasi significato sociale, o addirittura intrinsecamente repressive e reazionarie: «L'uso di media musicali inesorabilmente *popular* è di per sé repressivo».⁴

L'affermazione si riferisce al caso di un'associazione giovanile comunista americana che alla fine degli anni '30 aveva adattato un testo politicizzato alla celeberrima canzone di Irving Berlin *Alexander's Ragtime Band*. L'opinione di Adorno è che il testo impegnato non può in alcun modo trasformare questa canzone in musica 'rivoluzionaria', ma è invece il carattere irrimediabilmente 'reazionario' della canzone a svuotare di qualsiasi significato sociale il testo che le viene applicato.

Queste considerazioni sono contenute in uno dei testi chiave del pensiero di Adorno, *On Popular Music*, pubblicato nel 1941, pochi anni dopo il suo trasferimento negli Stati Uniti. Il testo venne pubblicato su un numero della rivista «Studies in Philosophy and Social Science» interamente dedicato alle comunicazioni di massa. La rivista era la prosecuzione in lingua inglese della «Zeitschrift für Sozialforschung», l'organo dell'Institut für Sozialforschung di Francoforte i cui

³ «Dopo Auschwitz scrivere una poesia è un atto di barbarie e ciò avvelena la stessa consapevolezza del perché oggi è divenuto impossibile scrivere poesie». THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1955; traduzione italiana: *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972³, p. 22

⁴ SPM, p. 111

componenti erano quasi tutti fuggiti negli Usa in seguito all'avvento del nazismo. Il testo di Adorno uscì come primo risultato del lavoro di ricerca che questo sociologo atipico svolgeva in quegli anni collaborando al *Princeton Radio Research Project* presso la Columbia University.

In esso Adorno, proseguendo l'elaborazione di concetti quali la mercificazione della musica e la regressione dell'ascolto, prende in esame la realtà musicale americana caratterizzata proprio in quegli anni dalla travolgente espansione dall'industria discografica, del mercato della canzone e dei ballabili. Mentre il mondo precipitava in una tragedia bellica senza precedenti, l'industria americana dell'*entertainment*, totalmente indifferente a quanto andava accadendo, sfornava senza posa i successi di Tin-Pan-Alley, Broadway, Hollywood, delle orchestre jazz; mentre dai microfoni delle reti radiofoniche i disk jockey bombardavano senza tregua gli ascoltatori con i successi delle hit-parade del momento.

Uno scenario del genere dovette apparire ad Adorno come l'apoteosi della totale mercificazione capitalistica della cultura e dell'arte, il segnale di un totale abbruttimento spirituale, e dunque la negazione stessa di ogni possibile valore estetico su cui per secoli si era retta la civiltà musicale del vecchio continente. Per bollare questo sistema capitalistico di produzione e commercializzazione della cultura Adorno e Horkheimer in *Dialettica dell'Illuminismo* conieranno in seguito il termine di «industria culturale»,⁵ un concetto, come spiegherà in seguito, adottato in luogo di un'espressione a suo avviso troppo ambigua quale 'cultura di massa':

Pare che l'espressione 'industria culturale' sia stata adoperata per la prima volta nella *Dialettica dell'Illuminismo*, che Horkheimer ed io pubblicammo ad Amsterdam nel 1947. Nei nostri abbozzi si parlava di 'cultura di massa'. Sostituimmo questa espressione con 'industria culturale' per eliminare subito l'interpretazione che fa comodo ai suoi difensori: che si tratti di qualcosa come una cultura che scaturisce spontaneamente dalle masse stesse, della forma che assumerebbe oggi un'arte popolare. Da cui viceversa l'industria culturale si differenzia nel modo più assoluto.⁶

Com'è facilmente intuibile, il saggio di Adorno sulla *popular music* è una dura requisitoria contro un modo di produrre e vendere musica che, a suo modo di vedere, azzera l'intelligenza critica e la coscienza degli individui mediante la ossessi-

⁵ MAX HORKHEIMER–THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Amsterdam 1947; traduzione italiana: *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 1966

⁶ THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Résumé über Kulturindustrie*, conferenza tenuta per l'Internationale Rundfunkuniversität dello Hessischer Rundfunk il 28 marzo e il 4 aprile 1963; traduzione italiana: *Ricapitolazione sull'industria culturale*, in ID, *Parva aethetica*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 58-68: 58

va riproposizione (*plugging*) di canzoni assolutamente standardizzate (anche se opportunamente ‘personalizzate’) in modo tale che l’ascoltatore dopo averle subite, si trasformi in *fan* (ammiratore) e sia letteralmente costretto a desiderare di possedere quelle canzoni e farle sue.

L’inesorabile condanna adorniana del modo capitalistico di produzione e consumo della musica costituisce uno dei momenti cardine del pensiero novecentesco sui rapporti fra arte e società contemporanea. In anni recenti la rilettura di Adorno è divenuto un argomento frequentissimo della saggistica sociologica ed estetica nonché momento quasi imprescindibile dei *cultural studies* e, in particolare, dei *popular music studies*.⁷

Per gli studiosi di *popular music* Adorno è diventato una sorta di *terminus a quo*, ossia un punto di partenza imprescindibile le cui argomentazioni devono essere necessariamente affrontate per poterle superare e procedere oltre. Merita dunque, anche in relazione alla sua recente traduzione italiana, esaminare e mettere in discussione alcuni punti chiave che, a nostro avviso, inficiano l’impianto argomentativo di questo testo adorniano.

Tesi centrale del saggio è che la *popular music* (e nello specifico la canzone) è confezionata in modo assolutamente standardizzato al fine di offrire le migliori garanzie di successo ai prodotti immessi sul mercato. Questo obiettivo viene raggiunto mediante una martellante propaganda pubblicitaria che stimoli negli ascoltatori reazioni prestabilite tali da far loro desiderare e amare queste canzoni, facendo loro credere che si tratti di creazioni originali e sempre nuove, mentre in realtà esse sono tutte assolutamente uguali fra loro.

Fondamento e punto di partenza del ragionamento di Adorno è dunque il processo di standardizzazione, un dato a suo avviso generale e incontrovertibile: «l’intera struttura della *popular music* è standardizzata, anche laddove venga fatto il tentativo di aggirare la standardizzazione».⁸

Il cuore di questa formula standardizzata della canzone popular, del *song-hit*,⁹ consiste in un chorus di 32 misure al cui interno secondo Adorno vige un’assoluta

⁷ Cfr. ad esempio: MAX PADDISON, *The Critic Criticized: Adorno on Popular Song*, «Popular Music», II/2, 1982, pp. 201–18; RICHARD MIDDLETON, *Studying Popular Music*, Open University Press, 1990; traduzione italiana: *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 1994; THEODORE GRACYK, *Adorno, Jazz, and the Aesthetics of Popular Music*, «The Musical Quarterly», LXXVI/4, 1992, p. 526–42; TIA DENORA, *Music in Everyday Life*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.

⁸ SPM, p. 67

⁹ Adorno usa questa locuzione in luogo della più comune *hit-song*

intercambiabilità di dettagli, sostituibili a piacimento.¹⁰ La formula standardizzata, egli afferma, non è da confondere con la classica ‘forma’ riscontrabile in qualsiasi opera musicale o poetica (il rondò, il sonetto ecc.). A differenza della forma classica, il modello standardizzato è puramente meccanico e imposto dall’alto a fini di vendibilità e non risponde ad alcuna intrinseca esigenza di ordine formale. Ciò che tradisce la totale funzionalità di questa formula (ossia la mancanza di una sua intima e autentica motivazione) è soprattutto il fatto che in essa tutti i dettagli, i vari componenti sono intercambiabili e sostituibili, senza che la formula ne soffra. Questo è il contrario di ciò che accade della forma compositiva classica dove invece i dettagli sono strettamente connessi con il ‘tutto’, per cui se viene a mancare un tassello è l’intero impianto formale che crolla.

Il ragionamento di Adorno si fonda su quel principio fondante dell’estetica tradizionale secondo cui il valore di un’opera d’arte si misura in base alla ricchezza delle relazioni che intercorrono fra il tutto e le sue parti. La musica d’arte si distingue per questa ricchezza che conferisce coesione alla forma, la *popular music* no.

Colpisce il fatto che tale riferimento al ‘tutto’ rimandi a un’idea architettonica di grande forma (Adorno si richiama ripetutamente alle Sinfonie di Beethoven) in concomitanza con la disamina di una piccola forma come la canzone. Si tratta di riferimenti inappropriati, mentre sarebbe stato certamente più opportuno il confronto con esempi di quello sterminato repertorio di forme vocali strofiche che abbracciano oltre mille anni di storia musicale dell’Occidente. Per Adorno nella *popular music* le relazioni sono accidentali, «il tutto non è modificato dall’evento singolo» in quanto «il dettaglio è mutilato» non essendogli «permesso di svilupparsi». ¹¹ Il senso che qui Adorno attribuisce a termini quali ‘tutto’ e ‘sviluppo’ rimandano per l’appunto a una precisa idea di grande forma la quale non è solo estranea alla canzone di Tin-Pan-Alley, ma è altrettanto estranea alla logica compositiva di un *virelai* di Machaut, di un corale luterano o di un *Lied* di Schubert.

In realtà sostenendo la sostituibilità delle parti di una canzone popular Adorno non si riferisce mai a nessun caso specifico e le sue affermazioni scivolano nell’il-lazione. La tesi, puramente teorica, racchiude in realtà una petizione di principio: un’opera le cui componenti non siano in qualche relazione fra loro non ha alcun valore estetico. Poiché si intende dimostrare che la *popular music* non ha alcun valore estetico, dunque le sue parti *devono* essere irrelate fra loro e dunque sostituibi-

¹⁰ SPM, p. 70

¹¹ SPM, p. 73

li. Pertanto Adorno si limita a enunciare questo assunto senza assumersi l'onere di dimostrarlo.

A quanto si sa, non esiste nel repertorio di Tin-Pan-Alley e in generale della canzone novecentesca (né Adorno ne fa menzione) una pratica significativa di centonizzazione, ossia di canzoni costruite assemblando parti di *chorus* o di *middle-eight* prelevati da canzoni diverse. Ammesso che esistano esempi del genere, si tratterebbe di casi isolati ed eccezionali. Esiste certamente una pratica della citazione, ma si tratta di inserti sempre limitati e sostanzialmente non diversi da quanto accade anche nella musica d'arte (si pensi, per fare un solo celeberrimo esempio, alla caricatura del *Tristano* nel *Gollivogg's Cake-Walk* di Debussy o alla parodia della Settima sinfonia di Šostakovič fornita da Bartók nel suo *Concerto for Orchestra*). La pratica del *quodlibet*, praticata per secoli nella musica europea dai trovatori al XVIII secolo (Obrecht, Bach, Mozart, ecc.), è presente nella canzone popular nella forma del *medley*, dove si concatenano *chorus* o sezioni di *chorus* di canzoni celebri opportunamente adattate e trasposte e da cui in questo caso scaturisce però una forma tendenzialmente *durchkomponierte*, cioè aperta, mutevole e non riconducibile formalmente ad alcun modello prefissato.

A prescindere da tutto ciò, sembra comunque azzardata l'affermazione di Adorno che una canzone possa conservare un equilibrato profilo melodico-armonico sostituendone disinvoltamente la sezione A oppure il *middle-eight* o qualche altro componente. Se ciò fosse concretamente praticabile, non si capisce perché i jazzisti che hanno sottoposto a qualsiasi metamorfosi possibile gli standard del loro repertorio e che, quando ricorrono le condizioni, non perdono occasione per introdurre qualche citazione nelle loro improvvisazioni, non abbiano sperimentato questa via. L'obiezione che tale pratica verrebbe ostacolata dalle leggi sul copyright non regge. Da tempo infatti il collage viene applicato di frequente nella *popular music* (*dub*, hip-hop, ecc.) così come nella musica sperimentale anche in aperta sfida alle restrizioni del copyright (si pensi al cosiddetto 'plagiarismo' di artisti o gruppi quali John Oswald, Resident, Negativland ecc.), ma la canzone è rimasta quasi completamente estranea a questa tendenza.

Semmai in materia di fungibilità delle parti — e dunque di relazioni labili da un punto di vista formale — sembrerebbe proprio la musica d'arte a surclassare la *popular music* e proprio sul terreno della grande forma. Basti pensare all'opera lirica e a quanto a lungo sia rimasta in uso tra la fine del Seicento e i primi dell'Ottocento la pratica delle cosiddette 'arie di baule' e del *pastiche*, ossia un vero e proprio assemblaggio di arie tratte da opere preesistenti di uno o più autori. Viceversa, scorrendo le cronache del musical, versione popular del melodramma, è facile rendersi conto che questa pratica a Broadway non ha preso piede.

In mancanza di esempi concreti, è possibile che l'idea dell'intercambiabilità sia stata suggerita ad Adorno dall'uso jazzistico di denominare *standards* le canzoni su cui improvvisare, definendone meticolosamente tipologie formali, successioni e cadenze armoniche (*twelve-bar blues*, *Rhythm changes*, *chord changes*, *turnarounds*) al fine di predisporre un repertorio di formule con le quali padroneggiare l'improvvisazione anche nei passaggi e nelle modulazioni più difficoltose. Analoghe classificazioni di sequenze armoniche, d'altronde, sono moneta corrente da un paio di secoli almeno nei manuali di armonia e di composizione, laddove si tratta di fornire regole per il comporre, ossia mettere per iscritto costrutti armonicamente e logicamente convincenti. Nel jazz l'esigenza non è molto diversa, se non per il fatto che una coerenza accettabile deve essere prodotta al momento e senza l'ausilio della scrittura.

In merito alla standardizzazione della sintassi che Adorno addita nella *popular music*, egli stesso prevede l'obiezione circa il fatto che anche nella musica del passato esistevano formule standardizzate, quali ad esempio il minuetto e in generale le musiche per danza. Per questo motivo Adorno tiene a precisare che la sua analisi si applica alla «buona musica seria in generale» aggiungendo: «non siamo interessati qui alla musica seria cattiva, che può essere rigida e meccanica come la *popular music*». ¹² A questo proposito Adorno ricorre all'esempio dello *Scherzo* della Quinta Sinfonia di Beethoven indicandolo come esempio di 'buona musica' (*good serious music*) poiché manda a gambe all'aria il vecchio minuetto, sconvolgendo una «regola del gioco muta e priva di significato». ¹³

Tuttavia, questo riferimento allo *Scherzo* della Quinta, ovvero al paradigma stesso della sovversione del canone settecentesco del minuetto, è a dir poco capzioso. All'epoca del classicismo viennese, scherzi paragonabili a quello della Quinta sinfonia furono traumi benefici, meravigliose eccezioni rispetto alle convenzioni che governavano un genere o una forma e con le quali i compositori facevano quotidianamente i conti. Inoltre nell'ambito della *serious music*, Adorno non si preoccupa di chiarire adeguatamente la distinzione tra *bad serious music* e *good serious music*, anche se tutto lascia pensare che 'buona musica' per Adorno sia solamente quella capace di rivoluzionare le consuetudini, elevando quindi a regola, a criterio di valore estetico qualcosa come lo Scherzo beethoveniano che rappresenta indiscutibilmente uno strappo nei confronti della tradizione compositiva del tempo. Buona musica dunque sembrerebbe essere solo quella che rompe con le convenzioni

¹² SPM, p. 73

¹³ SPM, p. 72

formali. Col che forse si potrebbe concludere che centinaia di minuetti disseminati nelle suites, divertimenti, sinfonie, quartetti, sonate di Bach, Haydn, Mozart e dello stesso Beethoven, in quanto ossequianti a una formula «muta e priva di significato», rientrerebbero nella ‘cattiva musica’.

Come già si è accennato, ciò su cui Adorno sorvola e che sarebbe invece il terreno più idoneo per un confronto, è proprio la forma canzone nel suo svolgimento lungo i secoli, dalla *chanson* trobadorica e trovierica, al *Lied* tedesco (sia nella sua veste popolare di *Volkslied*, sia nella sua forma artistica ottocentesca di *Kunstlied*), passando per le infinite varietà di generi e forme quali *ballade*, *rondeau*, *virelai*, *cantiga*, laude, ballata, *bergerette*, strambotto, barzelletta, canzone villanesca, villanella e, ancora, lamenti, arie strofiche, cabalette, eccetera. Tutte forme vocali — diciamo pure: tutte canzoni — caratterizzate dall’aderenza a un modello prefissato (per lo più strofico) e ben definito, rispettato a volte fedelmente (per il Medioevo e Rinascimento si è ricorsi addirittura al termine esplicito di *formes fixes*), a volte modificato con varianti nelle quali si possono riscontrare varie analogie con le canzoni di Tin-Pan-Alley. Di fatto nelle canzoni del cosiddetto *Great American Songbook*,¹⁴ firmate da Gershwin o da Harold Arlen, Richard Rodgers o Jerome Kern, allo schema predominante AABA in 32 misure si affiancano numerose e sottili varianti formali. E non si comprende per quale ragione la standardizzazione di questo modello e le sue varianti debba considerarsi tutt’altra cosa dalla standardizzazione della *Barform*, o della *chanson* trovierica, o del *rondeau* a otto versi, o della ballata trecentesca o della stessa aria col da capo. In realtà l’indagine di Adorno circa questa diversità si riduce all’affermazione apodittica che non sono da confondere «modelli meccanicamente intesi con la stretta organizzazione delle forme artistiche».¹⁵ Nella *popular music* infatti la standardizzazione è un «carattere imposto dall’alto, commerciale», i cui modelli «tendono a reazioni prestabilite o [...] all’*easy listening*».¹⁶

A questo punto, inutilmente ci aspetteremmo che Adorno fornisca la dimostrazione di questo carattere imposto dall’alto, la prova che la forma AABA in 32 misure, le successioni accordali di *I Got Rhythm*, o la forma AAB in 12 misure del blues sono state decise da qualche magnate dell’industria discografica, oppure da qualche Big Brother intenzionato a irregimentare i propri sudditi per via mediati-

¹⁴ Con questo termine si è soliti indicare l’insieme degli autori e delle canzoni che idealmente formano il ‘canone’ della canzone di Tin-Pan-Alley.

¹⁵ SPM, p. 66

¹⁶ SPM, p. 66

ca. Seguendo criticamente il filo delle considerazioni adorniane sulla *popular music* si giunge invece alla conclusione che alla base di esse operino pregiudizi di vario genere. Ed è una conclusione quantomeno imbarazzante, considerato che quella di Adorno si presenta pur sempre come la formulazione più radicale della critica all'ideologia imperante.

Il primo pregiudizio è per l'appunto di segno ideologico. Poiché la *popular music* è interamente inserita nei meccanismi della produzione capitalistica, essa deve esserne necessariamente uno strumento docile e in quanto tale essa deve essere eterodiretta, governata cioè dall'esterno e dunque priva di ogni autonomia estetica, quand'anche per esigenze di vendibilità si cerchi di camuffarne il carattere totalmente stereotipato. «La composizione — dice Adorno con una delle sue espressioni più penetranti — ascolta per conto dell'ascoltatore [...] e promuove riflessi condizionati [...]. La costruzione schematica detta le condizioni a cui egli deve ascoltare mentre, allo stesso tempo, rende inutile ogni sforzo nell'ascolto. La musica popular è 'predigerita'». ¹⁷ Verrebbe da osservare che anche la forma classica (ad es. la forma sonata, la stessa fuga) prescrive le condizioni del proprio ascolto. È proprio Adorno nella sua *Introduzione alla sociologia della musica* ¹⁸ a coniare una tipologia dell'ascoltatore divenuta celebre e dove il livello più elevato di ascolto è quello 'strutturale', quello cioè capace di apprezzare gli elementi fondamentali della forma così come è stata architettata dal compositore.

In realtà ciò che differenzia la *popular music* dalla *serious music* non è la prescrizione del modo di ascoltare, bensì il venir meno di quello sforzo di concentrazione necessario ad afferrare la forma classica. Senza sforzo, sembra dirci Adorno con una notevole dose di moralismo estetico, non c'è alcun valore nell'ascolto. Una composizione che non implichi una selettiva difficoltà di coglierne le relazioni interne non vale nulla. È in questo sforzo che risiede il valore e anche il merito, e sono certamente numerosi gli ascoltatori che conoscono quel sottile disagio, o senso di colpa addirittura, collegato a un ascolto 'inadeguato' alla prescrizione, cioè al non aver saputo cogliere lo svolgimento formale di un brano.

C'è un secondo pregiudizio, più sfuggente e meno appariscente ma forse più profondo e sostanziale, che incrina le considerazioni di Adorno sulla *popular music* e

¹⁷ SPM, p. 76

¹⁸ Cfr. THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1962; traduzione italiana di Giacomo Manzoni: *ID, Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 1971, pp. 3-25.

anche sul jazz.¹⁹ Esso viene in luce nel concetto di ‘pseudo-individualizzazione’ ossia quell’insieme di espedienti che, secondo Adorno, nella *popular music* così come nel jazz sono finalizzati a far apparire come unica, diversa, originale, ineguagliabile una canzone nonostante essa sia la monotona replica del solito modello standardizzato. In altre parole la pseudo-individualizzazione serve a far credere all’ascoltatore che egli stia compiendo delle scelte autonome e che stia esercitando liberamente il proprio gusto musicale, mentre di fatto gli viene somministrato un prodotto sempre identico a se stesso.

La forma più radicale di pseudo-individualizzazione sostiene Adorno sono le «cosiddette improvvisazioni» dei musicisti jazz,²⁰ prassi tanto reclamizzate e contornate di un’aura di eccezionalità quanto, a suo giudizio, così consuetudinarie da essere a loro volta standardizzate e quindi del tutto estranee alla «vera improvvisazione».²¹ Le improvvisazioni dei jazzisti secondo Adorno sono in realtà pseudo-creatività, una totale finzione di libertà, in quanto «sono confinate entro le mura dello schema armonico e metrico».²² A questo proposito è inevitabilmente chiedersi a quale tipo di improvvisazione Adorno pensi dicendo «vera improvvisazione» (*actual improvisation*), dal momento che per secoli e fino al Settecento, la prassi improvvisativa è consistita largamente nella realizzazione di invenzioni melodiche estemporanee su ostinati, oppure su schemi armonici o melodici prefissati e ripetuti regolarmente (folia, romanesca, passacaglia, ecc.). Inoltre nelle grandi tradizioni musicali extraeuropee, quali la musica araba o la musica indiana, l’improvvisazione è sempre vincolata al rispetto di formule più o meno elastiche come il *maqām* o il *raga*. Via via, dal classicismo in avanti, l’improvvisazione (trascritta spesso in forma di variazioni su tema, parafrasi, fantasie, *réminiscences*, ecc.) ha assunto caratteri certamente più liberi e intraprendenti, basandosi non più su uno schema, bensì su un tema oggetto di variazioni. Le variazioni improvvisate dell’Ottocento tuttavia, in genere rispettavano e anzi enfatizzavano la scansione formale e armonica del tema, attraverso procedure di riarmonizzazione e di arricchimento cromatico più o meno estemporanee aventi parecchie analogie con le elaborazioni jazzistiche degli *standard*. Ridurre a una finzione, a pseudo-creativi-

¹⁹ Cfr. ad es.: THEODOR WIESENGRUND ADORNO (con lo pseudonimo di HEKTOR ROTTWEILER), *Über Jazz*, «Zeitschrift für Sozialforschung», v/1936, p. 235–59; ID, *Zeitlose Mode*, in ID, *Prismen*; traduzione italiana: *Moda senza tempo. Sul jazz*, in *Prismi*, pp. 115–28.

²⁰ SPM, p. 81

²¹ SPM, p. 82

²² SPM, p. 81

tà l'improvvisazione del jazz in quanto basata su schemi preconfezionati, significa dunque liquidare con lo stesso capo d'accusa anche quell'immenso patrimonio di prassi improvvisativa che sin dall'antichità, in Occidente come nel resto del mondo, ha costituito l'ossatura stessa della pratica musicale in tantissime sue manifestazioni.

D'altra parte, secondo Adorno, tutto il mondo della *popular music* si basa su una congerie di elementi accessori che vengono propagandati con toni sensazionalistici, ma che sono soltanto mascherature, involucri appariscenti di quella sostanza musicale insulsa e sempre uguale che vi è racchiusa: «una coltre di 'effetti' individuali le cui regole sono gestite come fossero un segreto per esperti»,²³ e il cui fine è generare un'impressione di varietà senza che nulla di nuovo e di diverso venga ad alterare lo schema di fondo.

Tutti questi 'abbellimenti', puramente esteriori secondo Adorno, vengono reclamizzati mediante il *plugging*, ossia la martellante e ripetitiva riproposizione di nuovi brani o nuovi stili attraverso le stazioni radio e la pubblicità. Tipico esempio di pseudo-individualizzazione è il successo decretato ai direttori delle big-band, destinatari di quell'ammirazione che semmai sarebbe dovuta agli arrangiatori. Fortemente mistificante sarebbe anche il termine *swing*, un termine il cui uso per Adorno non è giustificato da alcuna oggettiva e concreta ragione musicale: «l'assenza di ragioni nel materiale che possano giustificare l'uso del termine fa sorgere il sospetto che il suo impiego sia interamente dovuto al plugging — allo scopo di rinverdire una vecchia merce dandogli un nome nuovo».²⁴

Il preconconcetto cui abbiamo fatto riferimento poco fa emerge anche da un particolare piuttosto eloquente: in questa sua critica della canzone di Broadway e Tin-Pan-Alley, Adorno non fa mai menzione neppure di sfuggita ai cantanti, che pure di questa scena musicale furono gli indiscussi protagonisti. Nel testo originale in lingua inglese parole quali *singing*, *singer*, *voice* non ricorrono mai. Questa assenza alquanto vistosa è l'indice della coerenza teorica di Adorno e, insieme, il segnale di un a priori profondamente radicato. Poiché non può trattarsi di una dimenticanza o di una svista casuale, è evidente che il contributo degli interpreti è deliberatamente ignorato. Evidentemente Adorno non fa alcuna menzione dell'interpretazione vocale perché la riconduce all'ambito della pseudo-individualizzazione, la stessa categoria nella quale rientrano lo *swing*, le *blue notes*, l'improvvisazione eccetera. Di fatto è tutta la sfera dell'interpretazione a essere implicitamente li-

²³ SPM, p. 68

²⁴ SPM, p. 92-3

quidata come pseudo-individualizzazione. Niente di nuovo tutto sommato, se si considera che il pensiero musicale scaturito dal romanticismo e dall'idealismo (nella cui discendenza Adorno si colloca a pieno titolo) ha sempre manifestato una spiccata propensione a limitare fortemente il ruolo dell'in-terprete a favore di una concezione ontologica dell'opera e del testo come essenza in sé perfetta e indifferente alle sue varie manifestazioni contingenti, più o meno aderenti alla sua verità ontologica e immanente.

Possiamo spingerci oltre. Adorno infatti non si limita a estromettere dal suo campo di interesse tutta la sfera legata all'interpretazione ma, pur senza affermarlo esplicitamente, tutto il suo argomentare delinea in modo assai chiaro l'approdo del suo assunto teorico: l'unica realtà musicale di cui tenere conto, la sostanza immanente dell'opera, è la partitura, ossia ciò che è leggibile e riscontrabile sulla pagina scritta in termini di battute, schema formale, successioni armoniche, melodia, ecc. Tutto ciò che non emerge dall'indagine su questo materiale è irrilevante ai fini del giudizio, sia perché estrinseco alla vera sostanza musicale, sia perché introdotto a fini di marketing del prodotto.

Ben più in profondità dell'argomento ideologico secondo cui la *popular music* è nient'altro che una merce prodotta e amministrata dal sistema capitalistico, nella valutazione di Adorno si riconosce dunque un pregiudizio di natura 'grafocentrica', che riduce cioè la musica alla sua pura dimensione scritta, e nega qualsiasi significato o valore di ordine compositivo ed estetico a tutto ciò che non è fisicamente e strutturalmente riscontrabile in essa. È un'idea quasi notarile o legalistica dell'opera musicale, della sua identità e quindi della sua validità. Per Adorno l'opera è come un verbale, un contratto o una scrittura privata: ciò che non vi è scritto espressamente non esiste.

La requisitoria di Adorno sulla *popular music* si può leggere quindi non soltanto, come si è soliti fare, nei termini di una condanna derivante dal suo essere ridotta a pura merce, bensì anche come il rifiuto di mettere in valore un insieme di pratiche musicali legate alla performance giudicate irrilevanti o peggio mistificanti, come veri e propri trucchi da imbonitori, in quanto estranee alla scrittura musicale. In altre parole, nella critica di Adorno si ripropone il paradigma della diffidenza e del deprezzamento che la cultura e il pensiero fondati sulla scrittura tradizionalmente nutrono nei confronti delle culture e delle pratiche non scritte e dunque legate alla performance e alla tradizione orale. Ma come ben sappiamo, performance e tradizione orale sono alla radice e formano il nucleo stesso della musica afroamericana e delle musiche folkloriche in genere; le musiche cioè che hanno

costituito (e ancora costituiscono) il presupposto e il nutrimento principale della *popular music* degli Stati Uniti e, via via, del mondo intero.²⁵

Giudicando la *popular music* coi criteri della musica scritta ed estromettendo dal giudizio tutti gli altri elementi che intervengono nella performance, Adorno compie un'operazione sostanzialmente indebita. Innalzando al rango di universale il paradigma della musica d'arte europea, concepita mentalmente sulla carta, come partitura, egli deduce la natura stereotipata e l'inconsistenza estetica della *popular music*, mentre tace in modo verosimilmente doloso sul fatto che la natura di questa musica è tutt'altra. Il dimostrare la schematicità e il carattere formulaico di questa musica desumendoli dalla sua forma scritta, è in realtà una tautologia, in quanto per molta *popular music* la veste scritta è poco più che uno schema, il canovaccio di una creazione in potenza, una formula da riempire di contenuto. In ultima analisi il giudizio di Adorno fraintende e violenta la natura stessa di una musica il cui senso e il cui valore si costruisce non tanto sulla pagina scritta, ma nel modo in cui viene attuata e reinventata ogni volta nel corso della performance.

Per Adorno resta inconcepibile l'idea di una musica che si concretizza più nella performance che nell'opera; "opera" come processo anziché come testo, flusso continuo che prende forma e valore tramite gli apporti di una comunità innumerevole e attraverso una discendenza di contributi individuali o addirittura anonimi; un'opera il cui senso non si coglie tanto nella sua assoluta novità e originalità, bensì nella sua qualità capace di svelare ulteriori potenzialità racchiuse in una certa successione di accordi o di un certo profilo ritmico melodico, anche i più semplici e 'banali'. Inconcepibile per Adorno è l'idea di una musica per la quale l'opera non è un'essenza unica e inviolabile, una realtà immanente in cui si racchiude la testimonianza di una coscienza individuale, bensì una sorta di piattaforma, di protocollo, di terreno più o meno fertile a disposizione di una intera comunità incaricata di sondarne le implicazioni e di rivelarne le eventuali ricchezze, magari insospettate, magari inesauribili.

Beninteso, a distanza di molti decenni, la *popular music* e la canzone si sono alquanto trasformate ed evolute. Nel secondo dopoguerra il rock & roll, il *progressive rock*, la canzone pop e d'autore hanno in buona parte acquisito anche per sé quello statuto di unicità e di originalità che la nozione di opera musicale — indipendentemente dalla sua collocazione nella gerarchia estetica — porta con sé nella tradizione dell'Occidente. Questo senza per altro eliminare quella natura for-

²⁵ Su questo tema: GIORDANO MONTECCHI, *L'oralità ritrovata: paradigmi di una sfida globale*, «Musica/Realtà», xxiv/71, 2003, pp. 103-123. Cfr. anche: Bruno Nettl–Melinda Russell (a cura di) *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, University of Chicago Press, Chicago–London 1998.

mulaica e votata alla performance che resta ampiamente presente e operante nelle più svariate ramificazioni della *popular music*, dal blues al rock allo hip-hop alla world music. Ma all'epoca in cui Adorno scriveva *On Popular Music* le canzoni che uscivano da Broadway costruivano il loro successo attraverso un variopinto processo di elaborazione o addirittura di trasfigurazione che si svolgeva fra cantanti, big band, arrangiatori e solisti di jazz. Adorno non solo valuta pari a zero il rilievo estetico di questi passaggi, ma addirittura li bolla come espedienti disonesti relegandoli nella categoria della pseudo-individualizzazione.

Questa rilevanza della dimensione extratestuale e performativa della *popular music*, ivi compresa la canzone, non di rado risulta tuttora spiazzante e difficile da accettare per una parte della musicologia e della critica filosofica europea la cui lettura della condizione contemporanea si fonda su un'epistemologia di natura più estetica che linguistica, e che tende a riproporre il tradizionale dualismo arte *vs* consumo, alto *vs* basso eccetera. La presa di coscienza della performance, l'indagine e la promozione di essa al rango di sostanza musicale rientra piuttosto nel campo di interesse di discipline di tipo linguistico o antropologico: discipline lontane dall'orizzonte di Adorno ma anche da certa parte della musicologia odierna, in particolare di scuola europea.²⁶

Ci sono anche altri temi, altrettanto e forse ancor più sostanziali, che si potrebbero sviluppare dalla rilettura di questo scritto adorniano. Ad esempio la questione dell'autonomia-eteronomia della produzione musicale che in Adorno si traduce ancora una volta in un apriori di stampo ideologico, secondo il quale ogni tentativo di sottrarsi ai diktat dell'industria culturale, o almeno di mostrarsi indipendenti da essi, è solo ed esclusivamente una (colpevole) illusione.

Per concludere, merita sottolineare come a una lettura attenta di questo Adorno emerga non soltanto la sua scarsa conoscenza (ampiamente segnalata dai suoi commentatori) di quel genere musicale di cui egli stila la condanna, bensì una preordinata reticenza circa quegli elementi che minacciano la tenuta della sua tesi: l'inconsistenza della pseudo-individualizzazione come prova di una standardizzazione totalmente eterodiretta. Certo, parlare di canzoni senza mai parlare dei cantanti è possibile. In fondo i *Lieder* di Schubert possiedono una loro identità totalmente indipendente da chi li canta e come li canta. E tuttavia risulta del tutto inaccettabile equiparare il rapporto di cooperazione testuale fra autore e interprete che si riscontra in una canzone come *Lover Man* (1941) di Jimmy Davis, Roger

²⁶ Fra i tanti esempi possibili, si veda ad es. l'impostazione in chiave anti semiologica e interamente concentrata sul fenomeno musicale in sé, a prescindere dalla sua comunicazione, di GIOVANNI PIANA, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano 1991

‘Ram’ Ramirez e James Sherman, affidata alle cure di Billie Holiday o di Charlie Parker, a quanto accade con *Trockne Blumen* di Schubert (1823) nell’interpretazione di Elizabeth Schwarzkopf o Thomas Hampson.

L’ignorare questa profonda differenza non può essere addebitato solo a una scarsa conoscenza del genere, bensì deriva da un sostanziale, quanto inverosimile fraintendimento del suo carattere e della sua diversità rispetto al paradigma del comporre eurocolto. È poco credibile che Adorno fraintenda a tal punto questa musica, il che fa supporre un intento aprioristico di dimostrare l’assoluta inconsistenza estetica della *popular music* americana fra le due guerre. È verosimile ritenere che il soggiorno americano abbia esacerbato la già marcata idiosincrasia di Adorno per la vita musicale di tutti i giorni e in particolare per l’*entertainment* musicale e l’*easy listening*, associandovi una fortissima ripulsa di stampo moralistico e spingendolo fino al punto di barare nella sua analisi della *popular music*. Osserva Max Paddison: «Adorno simply detested popular music, and in assessing it was content to give way to his own irrational prejudices in the most uncritical and unreflective manner».²⁷

Ma in buona parte queste sono poco più che congetture. Quel che è certo che a distanza di oltre vent’anni, nell’*Introduzione alla sociologia della musica*, dunque in un’epoca in cui il rock & roll aveva radicalmente cambiato i connotati anche sociali della *popular music*, Adorno ritorna sull’argomento nel capitolo intitolato questa volta *Leichte Musik* (Musica leggera)²⁸. A fronte delle così profonde trasformazioni intervenute, la sua requisitoria sulla canzone di successo²⁹ — ancora incardinata sulla standardizzazione e sulla pseudo-individualizzazione — suona ancor più severa e i suoi scarsissimi esempi ormai anacronistici,³⁰ sono ancora quelli di vent’anni addietro. Segno di un pensiero dialettico che scivola verso un rigorismo dogmatico, di un attaccamento a principi che, per loro natura, sono la nega-

²⁷ PADDISON, *The Critic Criticized*, p. 208

²⁸ Cfr. ADORNO, *Introduzione alla sociologia della musica*, pp. 26–47

²⁹ Mentre in SPM scrivendo il lingua inglese Adorno utilizzava il termine *song*, oppure *song-bit*, nel saggio sulla *Leichte Musik* Adorno utilizza prevalentemente il termine tedesco *Schlager*, traducibile con ‘canzone’ o ‘canzone di successo’. Non è senza significato che Giacomo Manzoni nella sua versione italiana della *Einleitung* adorniana traduca *Schlager* con “canzonetta”, assegnando al termine una ulteriore connotazione negativa di ‘sottoprodotto’ che suona più realista del re.

³⁰ Ad es. la canzone *Deep Purple* di Peter De Rose e Mitchell Parish, e il riferimento al manuale di ABNER SILVER–ROBERT BRUCE, *How to Write and Sell a Song Hit*, Prentice Hall, New York 1939.

zione stessa della dialettica: principi che evidentemente, come spesso si sente dire oggi, «non sono negoziabili».