

*Dmt. Danzamusicateatro. Report 2002,*  
La Biennale di Venezia, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 39-47

## L'orecchio emancipato. L'ascolto musicale fra storia e ideologia

*Giordano Montecchi*

---

Non pare esagerato affermare che fra tutte le arti la musica è stata quella che nel XX secolo ha subito i traumi più violenti. Entro un'area in cui operano fattori quali tecnologia, mercato, globalizzazione, non è difficile rendersi conto di come la musica rappresenti il campo più bersagliato dai mutamenti. Nel campo delle arti figurative la modernità ha prodotto novità figlie della tecnologia quali fotografia, videoarte, ecc.; eppure se diciamo «pittura» pensiamo ancora in larga misura a tele e colori. Pensiamo a «teatro» e abbiamo ancora in mente attori su un palcoscenico; e per quanto abbiano anch'esse a che fare con

scena e performance, novità clamorose quali cinema o televisione sono generi che non si possono in alcun modo assimilare al teatro. Quanto alla poesia e alla letteratura, nonostante multimedialità, internet, ecc. stiano producendo i loro effetti, esse sono ancora in gran parte opera di autori individuali i cui pensieri continuano a essere stampati su carta e destinati a un uso che è del tutto simile a quanto accadeva nel XVIII secolo.

Nonostante la tecnologia, il mercato, le trasformazioni sociali abbiano cambiato i contenuti, le tecniche, la comunicazione di tutte le arti, pittura, teatro, poesia, ecc. hanno conservato una loro identità riconoscibile, certi modi di fruizione e certo pubblico "intellettuale". Dalla fotografia, al cinema, al fumetto, le novità più rivoluzionarie del XX secolo sul terreno delle arti figurative, della scena e della scrittura, hanno dato origine a campi particolari e inediti, con statuti, competenze, estetiche, pubblici specifici e autonomi. In una parola: arti nuove.

Non così per l'arte dei suoni. Nell'accezione moderna del termine, fino a un secolo fa, *musica* significava gente che suona e gente che ascolta in luoghi, modi e tempi delimitati e dedicati: strumenti, cantanti, orchestra, banda, piazza, teatro, concerto, opera, ballo, festa, chiesa, casa, ecc. Oggi invece *musica* è diventato una specie di *termine ombrello*, così permeabile ai più diversi significati e accezioni al punto da risultare quasi indefinibile. Abbado che dirige i Berliner, i canti dei pigmei, un remix di Dj Shadow, una canzone di Sanremo, la sintesi granulare di una strada trafficata, l'arredo sonoro di una sala d'aspetto sono ricondotti sempre al medesimo termine, nonostante differenze contestuali, concettuali e materiali forse più profonde della distanza che corre fra un dramma di

Shakespeare e un film di John Woo, fra un dipinto di Masaccio o una foto di Robert Capa, fra un romanzo di Conrad o una storia di Hugo Pratt.

Il fatto che – al contrario di altri campi – le arti uditive continuano a fare capo alla medesima unità linguistica, a un significante cui corrisponde un'area semantica sempre meno delimitabile, dove si accalcano definizioni, significati, giudizi sempre più instabili, proliferanti e contraddittori, spiega solo in parte il trambusto in cui versa il mondo musicale contemporaneo. Questo perché le novità più sostanziali del campo musicale non hanno tanto a che fare con la molteplicità, il mistilinguismo, la dimensione planetaria; né riguardano i contenuti, i linguaggi, le tecnologie. In musica, ciò che più è cambiato – e che non ha confronti con le altre arti già citate – sono i modi della fruizione, del consumo e le relative pratiche sociali. Nel 99% dei casi, *musica* oggi significa qualsiasi tipo di materia udibile, diffusa da apparecchiature portatili e utilizzabile individualmente o collettivamente nei contesti e per gli scopi più diversi. La vera rivoluzione dell'orizzonte musicale contemporaneo non l'hanno fatta i compositori, bensì gli ascoltatori: condotte, contesti, motivazioni dell'ascolto musicale un tempo sottoposte a un controllo culturale o sociale più o meno stretto, oggi si inquadranano in un libero arbitrio che sfugge a ogni precettistica, viaggiano su una rete di comunicazione formata da miriadi di canali e producono effetti così variegati da essere valutabili ormai solo statisticamente, in una gamma che va dallo stereotipo al sublime. Se non si presta attenzione a questa rivoluzione dell'ascolto, è quasi impossibile capacitarsi di cosa stia accadendo nell'universo musicale odierno, né, a maggior ragione, ipotizzare scenari futuri.

## **1. *Udire e ascoltare***

Esiste o almeno è pensabile un punto, soglia o curva, dove l'udito come attività percettiva, sensoriale, involontaria, diviene ascolto, ossia attività consapevole, intenzionata, sottoposta alla coscienza e all'intelletto. Se il campo, la materia prima dell'udito (e quindi anche dell'ascolto) sono le vibrazioni acustiche comprese nell'ambito di un paio di decine di migliaia di Hertz, l'ascolto dal canto suo tende a pilotare questo fenomeno meccanico e biochimico verso qualcosa di diverso, di più qualificato e selezionato dal punto di vista semiotico. Se l'udito ha a che fare con metri quantitativi, l'ascolto mette in gioco valori qualitativi, ossia giudizi che rimandano a un orizzonte culturale. L'ascolto dunque è un processo di elaborazione al cui limite troviamo non più un fenomeno, ma un agglomerato complesso, un sistema linguisticamente organizzato, portatore di significati espressivi: quella che Jean Molino definisce una *forma simbolica* e di cui la musica è un tipico esempio (Molino 1975).

Indipendentemente dalla precisa delimitazione dei due ambiti, se accettiamo l'idea che *udire* è diverso da *ascoltare*, ne deriva che il contenuto dell'udito e quello dell'ascolto non coincidono, né sono in rapporto univoco fra loro, in quanto l'ascolto elabora dati uditivi filtrati da una certa cultura. Fra udito e ascolto si frappone cioè un *habitus* culturale con tutto ciò che gli si connette (storia, vissuto, competenza, *ethos*, circostanza, ecc.), e in virtù del quale l'ascolto cambia continuamente i connotati di ciò che si ode, modificandone senza sosta le marche semantiche.

Un esempio: un europeo attraversa la foresta africana in compagnia di una guida indigena. Si odono dei tamburi in lontananza. L'europeo li sente, li registra come sfondo sonoro; mentre la guida invece li ascolta, li interpreta e ne deduce che è meglio cambiare aria. Ma anche l'europeo, si dirà, li ascolta e ne trae delle conseguenze, anche se diverse da quelle della guida: «molto pittoresco» penserà lì per lì. Ma dopo qualche momento di ascolto, vista anche l'espressione della guida, eccolo a chiedersi e a chiedere: «perché questi tamburi? c'è da preoccuparsi?».

In quanto concomitanti e dunque costretti a interferire fra loro, udito e ascolto spesso bisticciano: «mi rendo conto che non l'avevo mai ascoltato attentamente»; oppure: «mi rifiuto di ascoltare simili stupidaggini»; «non mi stancherei mai d'ascoltarlo»; o ancora: «mi stai ascoltando sì o no?!». Sono frasi quotidiane, nonché altrettante varianti fra le mille possibili che attestano una sfasatura o un conflitto fra l'udito e l'ascolto intento a modificare (almeno potenzialmente) il significato dei dati uditivi.

La coscienza di questa discrepanza sembra essersi accentuata alquanto in epoca moderna, rispetto a un passato in cui udito e ascolto erano assai più sovrapponibili, e l'autonomia dell'ascolto un campo quasi irrilevante. Da un paio di secoli a questa parte invece, l'ascolto – in quanto rielaborazione culturale del fenomeno uditivo che dà luogo a giudizi, reazioni psicologiche, comportamenti – è divenuto progressivamente il primo e più problematico interlocutore di chi produce cose destinate ad essere ascoltate, nel nostro caso i musicisti.

Non per caso ho detto *musicisti*, anziché compositori, come ci si sarebbe potuti aspettare. Sembra infatti che sia proprio

a seguito del delinearsi del *compositore* come categoria speciale ed esclusiva fra gli addetti alla musica, se l'ascolto è diventato un ambito concettuale così irto di problemi. Problemi che, a loro volta, sono legati all'emergere dell'estetica (XVIII secolo) come categoria che ha a che fare col gusto, con l'arte, col bello, di pari passo con l'arretrare del suo statuto anteriore, prettamente gnoseologico, che si interrogava principalmente sulla collocazione della conoscenza sensibile nella scala delle facoltà conoscitive.

## **2. *Natura e cultura***

Nell'antica Grecia la dottrina musicale dell'*ethos* poneva al centro dei suoi interrogativi l'effetto psicologico che la musica, in virtù delle sue qualità, suscitava sull'animo umano. Ne derivavano giudizi di natura etico-pedagogica su un certo tipo di *harmonia* (virile oppure lasciva, ecc.), dando implicitamente per scontato che la risposta individuale era in qualche modo predeterminata dalle caratteristiche di questa o quella *harmonia*. L'ascolto era cioè concepito come effetto conseguente se non necessario della musica e ricondotto nel quadro della natura e delle sue leggi immutabili.

La distanza che, musicalmente parlando, ci separa dall'antichità potrebbe riassumersi nel progressivo capovolgersi di questa prospettiva. Anticamente l'indagine si concentrava sulla natura della musica cui l'ascolto era legato in rapporto di causa-effetto. Un'ottica non troppo dissimile da quella della psicologia della musica (o meglio dell'ascolto) che nel XX secolo ha esteso l'indagine anche ai meccanismi mentali che inducono una certa risposta o reazione auditiva. Diverse sono invece le prospettive

odierne che, accantonando le concezioni essenzialiste e mettendo quindi fra parentesi la natura ontologica della musica e della mente, si dedicano all'investigazione dell'ascolto come fenomeno culturale, antropologico, sociologico, oppure come processo comunicativo o di recezione; come realtà cioè in continua trasformazione che con le sue inesauribili modalità e opzioni interviene attivamente nella incessante ridefinizione del senso della musica.

Molte avanguardie del Novecento, il futurismo, il *dada*, John Cage, la *Muzak*, i *deejays*, *Buddha Bar* e, in generale, l'approccio, l'uso, le condotte d'ascolto ampiamente eterodosse che caratterizzano i nostri anni, vengono da qui: da questa crescente autonomia creativa dell'ascolto che incrementa il proprio ruolo attivo di destabilizzazione e di reinvenzione dei significati e delle convenzioni preesistenti e, insieme, respinge al mittente ogni eventuale accusa in merito a presunti "tradimenti" del senso originario racchiuso nel testo. Qui è anche il focolaio delle violente requisitorie che molta critica contemporanea ha svolto nei confronti dell'ascolto. Sono invettive provenienti dal superstite accademismo della musica dotta; da una sociologia che indaga la «regressione dell'ascolto» (Adorno 1938); da compositori che imprecano contro quel gusto plebeo sempre più incompatibile con le loro creazioni; da quanti vorrebbero proibire a chiunque di appropriarsi della loro musica per farne l'ingrediente di una nuova creazione. E, infine, da coloro che additano la disumanità dell'ascoltare musica riprodotta, rispetto alla ricchezza spirituale dell'ascolto dal vivo. Di fronte a costoro c'è un panorama che oggettivamente brulica di risposte soggettive e collettive infinitamente varie e mutevoli.

Nell'alimentare questa polverizzazione delle condotte d'ascolto la tecnologia ha avuto un ruolo assolutamente decisivo, a partire da quella condizione ormai permanente della fruizione musicale che Murray Schafer ha definito *schizofonia* (Schafer 1977), vale a dire la definitiva scissione e alterità fra l'evento sonoro di partenza (la musica effettivamente suonata da musicisti in carne ed ossa) e la riproduzione di esso offerta all'ascolto, frutto di un complesso lavoro di elaborazione tecnologica. Questa separatezza è inoltre strettamente intrecciata al fenomeno globale della *mediamorfosi* (Blaukopf 1992), ossia il progressivo adattarsi della musica alla nuova condizione mediatica, governata da una tecnologia audio capace di trasformare all'infinito qualsiasi oggetto musicale o sorgente sonora, di generarne altri ex novo che nessun essere umano potrebbe mai produrre, e di fornire agli uomini articoli sonori tascabili, destinati all'ascolto privato e utilizzabili nei modi più disinvolti e imprevedibili.

Fra schizofonia e mediamorfosi, questa incontrollabile e indecifrabile varietà dell'ascolto sembra però essersi convertita statisticamente nel suo opposto, una indistinzione complessiva che per molti decenni è stato il vero Moloch della critica e dell'estetica contemporanee: l'omologazione di massa – locuzione ormai surrogata da quella di *globalizzazione* che ne è l'aggiornamento su scala planetaria. Nasce da qui l'aporia forse più insuperabile della musica e della critica novecentesche, le quali, dopo aver contribuito all'emancipazione dell'ascolto (teorizzandola addirittura nelle poetiche dell'avanguardia più radicale), si sono rifiutate di legittimarne una deriva globale vista come barbarie dilagante, dove il prevedibile trionfo della

*popular music* è stato inteso come un attentato alla leadership estetica e culturale della musica d'arte.

### **3. Ascolto e oralità**

L'emancipazione della risposta individuale, la *cooperazione testuale* (Eco 1979), l'opera aperta e polisemica individuano quello spazio semiotico che Jean Molino e Jean-Jacques Nattiez, riprendendo un neologismo introdotto da Valéry (1945), hanno definito come *processo estesico* (Nattiez 1977). Questo allentarsi e articolarsi del rapporto fra testo e risposta del destinatario, fra opera e recezione, viene abitualmente ricondotto al postmoderno, chiamando in causa Paul Valéry oppure la *Rezeptionstheorie* della scuola di Costanza. Si tratta però della visuale miope di un processo che sembra avere origini molto più remote: un lunghissimo percorso rispetto al quale mass media, schizofonia, mediamorfosi, plagiarismo, globalizzazione non appaiono tanto fenomeni "rivoluzionari", quanto piuttosto sviluppi, se non prevedibili, quantomeno coerenti con le premesse.

Per molti aspetti, infatti, la nozione di cultura e dunque di ascolto come campo di opzioni individuali – anziché come obbedienza a una legge di natura o a una norma collettiva – prende avvio idealmente nel momento in cui dalla tradizione orale si passa alla scrittura (Ong 1982). Ascoltare un discorso la cui sopravvivenza è affidata unicamente alla memoria è qualcosa di totalmente diverso dalla distratta attenzione che si presta a parole che potremo rileggerci a nostro piacimento o che già abbiamo letto in precedenza. Ascoltare una musica che in nessun modo potremo conservare per rieseguirla tale e quale,

riasscoltarla o analizzarla in un secondo tempo, è tutt'altro che ascoltare un brano di repertorio del quale abbiamo partiture, dischi, commenti a non finire; così come l'ascoltare una nuova composizione di cui già sappiamo che, all'uscita, acquisteremo il cd. In una cultura che non concepisce una stesura, trascrizione, resoconto scritto di un qualsiasi evento, la performance e l'ascolto stanno fra loro in un rapporto, a sua volta, quasi inconcepibile per noi.

*L'ethos* dei greci aveva radici in una cultura ancora largamente debitrice dell'oralità, nel cui orizzonte la performance e l'arte oratoria erano perfettamente consapevoli e determinate nel perseguire il loro obiettivo: provocare in modo infallibile quella specifica reazione nella cerchia degli astanti. Nel quadro della tradizione orale tra performer e ascoltatore c'è necessariamente un contatto diretto, non mediato. Le parole, i suoni, i gesti sono corredati da una liturgia che spinge e, al limite, costringe l'ascoltatore a una partecipazione, a una adesione emotiva che è individuale e collettiva a un tempo. La tradizione orale è infinitamente premurosa nei confronti di chi ascolta, e il performer, mettendo in gioco la sua arte, il suo carisma, guida per mano il suo pubblico per condurlo alla meta prefissata, adoperandosi per assicurare l'efficacia dell'effetto. In questo quadro la musica ha sempre una funzione, uno scopo: pregare, ballare, amoreggiare, ma anche galvanizzare, immalinconire, modificare lo stato di coscienza, guarire. Tanto più autorevole e abile è il comunicatore, tanto minore è la possibilità di sfuggire alla sua strategia: sciamano, aedo, attore, principe del foro condividono l'obiettivo di dominare gli astanti, di pilotarne l'ascolto verso una risposta univoca. Una risposta mancata o anomala è segnale di un deficit di forza comunicativa, non

rimanda certo a un'autonomia critica della recezione, a una variabile di ordine estesico.

Inoltre, nella musica dell'oralità compositore e interprete si identificano nella stessa persona: il creare coincide con l'eseguire e interpretare le formule apprese oralmente, imitando il maestro; formule la cui replica non è mai "letterale" e che, pertanto sono sempre interpretabili e modificabili a seconda dell'occasione. Impossibilitata a trasformare l'evento in oggetto duraturo e invariabile, all'oralità sono di conseguenza precluse l'analisi e la rilettura: si suona, si canta, si ascolta, si è coinvolti, si risponde; dopo di che, tutto ciò che resta è il ricordo, una condizione che crea un limite insormontabile all'innescarsi del processo estesico come noi lo concepiamo.

#### **4. Ascolto e scrittura**

La notazione musicale si diffuse in Europa a partire dal IX secolo. Per due o tre secoli almeno essa non è stata altro che un sussidio all'oralità (promemoria, trascrizione), ossia un mezzo per conservare una formula o una performance, impedirne il dileguarsi, agevolarne il ricordo e consentirne una replica il più possibile fedele (né più né meno come accadrà, nel XX secolo, con la registrazione e il disco). Col tempo però, sul carattere "trascrittivo" della notazione ha preso il sopravvento un carattere "prescrittivo". Da tramite fra due performances, da *sistema secondario di modellizzazione* (Lotman 1970), la notazione è divenuta un sistema primario, origine di una performance successiva, la quale dovrà essere conforme al codice scritto che la istituisce e prefigura. È a questo punto, con

la definitiva affermazione della scrittura, che nasce il *compositore*.

Ma poiché *prescrivere* reca in sé l'ammissione implicita di una possibile violazione, di una decodifica errata, al seguito del compositore entrano in gioco, a cascata, altri mediatori culturali, e con essi la lettura, l'analisi, le opzioni, l'inadeguatezza, l'arbitrio nei confronti di un testo *pre-scritto*. Se nell'oralità la distanza fra compositore-performer e ascoltatore era al massimo di pochi metri, col progredire della scrittura, del capitalismo borghese, della divisione del lavoro, quell'originaria continuità prossemica si disgrega. La musica diventa esportabile al di fuori del proprio contesto culturale d'origine; una migrazione che si traduce in un lungo e inedito tragitto: compositore-copista-editore-impresario-interprete e, finalmente, ascoltatore – il quale può trovarsi a migliaia di chilometri oppure a centinaia d'anni di distanza dal punto di partenza. La tecnologia, più che rivoluzionare, non ha fatto che prolungare questo tragitto, portandolo alle sue estreme conseguenze, e recidendo anche il superstite legame fra performer e ascoltatore: interprete-studio di registrazione-produttore-mixaggio-incisione-confezione-commercializzazione-diffusione radiofonica-acquisto e, infine, ascolto. Ascolto individuale o collettivo, concentrato o distratto, consapevole o ignaro, ma soprattutto replicabile all'infinito, nelle modalità più diverse, e dunque sottratto a ogni possibilità di controllo da parte non solo del compositore, ma anche del performer che nel concerto poteva ancora far valere le sue doti di persuasore.

Dal Medioevo in poi la storia della musica occidentale si potrebbe riassumere nelle contromisure adottate per

compensare il crescente distanziarsi materiale e ideale fra compositore e destinatario finale. È in questa prospettiva che si può leggere il progressivo precisarsi e raffinarsi della notazione, sempre più minuziosa nel vincolare il performer a un'assoluta osservanza testuale, ma al tempo stesso palesemente rivolta a una sacralizzazione del testo come entità inviolabile, auratica, nella quale ogni minimo dettaglio è artisticamente essenziale, portatore di un preciso valore estetico. Un testo diviene tanto più particolareggiato e intoccabile quanto più lontano, sconosciuto e dunque denso di incognite è il suo immancabile approdo: l'ascoltatore.

Direttamente proporzionale all'allungarsi della catena dei mediatori, la sacralizzazione del testo scritto innalza l'opera al rango di forma ideale, artisticamente perfetta, sforzandosi di porla al riparo dalle possibili corruzioni o misinterpretazioni. Dando in pasto a un pubblico sempre più numeroso, eterogeneo e ignaro opere d'arte sempre più venerande e canonizzate, l'epoca moderna ha segnato il trionfo della filologia del testo prima e della prassi poi, edizioni critiche, nelle quali regnano le più minuziose cautele a scanso di possibili alterazioni testuali. Ma ha segnato anche il dilagare delle guide all'ascolto, delle note illustrate, dell'agiografia musicale attraverso cui si pretende di rendere la perfezione alla portata dell'ascoltatore più sprovveduto: surrogati di quell'originario potere sciamanico col quale la tradizione orale soggiogava l'uditore; ma, insieme, antidoti alla sistematica erosione dell'*aura* prodotta dal consumo di massa e dalla tecnologia della riproduzione (Benjamin 1955).

## **5. Ascolto e variabile estesica**

In questa sistematica sacralizzazione della musica d'arte – che tradisce l'allarme di fronte a un ascolto emancipato, casuale, eterodosso rispetto al senso letterale originariamente consegnato alla scrittura – è racchiuso lo sforzo dei depositari della competenza musicale, nonché custodi del canone tramandato storicamente, di limitare la portata di quella che potremmo chiamare la *variabile estesica*. Una premura che è divenuta preoccupazione, ed è sfociata poi in una vera ossessione all'avvento della musica industrializzata, che tratta l'ascolto sotto il profilo del marketing e lo fa regredire a livelli inaccettabili per la musica d'arte. La «regressione dell'ascolto» è per l'appunto la chiave di volta dell'estetica sociologica di Adorno (1938), che l'addita come la piaga endemica di un'industria e di un consumo musicale sempre più cinici e ottusi, nutriti da una produzione di livello sempre più infimo. Ed è lo stesso Adorno ad abbozzare forse per primo una sociologia dell'ascolto delineata come una tipologia gerarchica alla cui base sta la regressione più ottusa e al cui vertice stanno i pochissimi privilegiati che, all'ascolto, sanno cogliere intellettualmente i fondamenti estetici e strutturali della perfetta opera d'arte (Adorno 1962).

La sociologia di Adorno si fonda sul presupposto non dichiarato che la musica d'arte esiste solo in funzione dell'ascolto. Essa trascura cioè la distinzione operata da Heinrich Besseler fra «musica di relazione» (*Umgangsmusik*) e «musica- rappresentazione» (*Darbietungsmusik*), ossia fra la musica funzionale, che interviene nei modi appropriati nelle diverse circostanze della vita degli uomini (dal ballo al funerale) e la musica che esibisce se stessa come arte

autonoma, puramente da ascoltare (Besseler 1959). Distinzione, questa di Besseler, fondamentale, non foss'altro perché fino a tutto il XVIII secolo la musica è stata di norma composta per svolgere una funzione specifica, così come per lo più accade ancor oggi con la stragrande maggioranza della musica che riempie la vita degli uomini.

Così come la comunità tribale aveva (e ha) i suoi addetti alla musica, la società feudale aveva i suoi musicisti di corte, i suoi maestri di cappella, tanto geniali (a volte) quanto servizievoli (sempre), da Machaut a Monteverdi, da Josquin a Haydn; maestri venerati la cui *Umgangsmusik* nasceva ed era "consumata", almeno inizialmente, in loco: in chiesa, a tavola, in teatro, ai ricevimenti, ballando o festeggiando all'interno di una cerchia nella quale gusti, comportamenti, conoscenze, relazioni interpersonali erano largamente condivise e accettate. Negli ambienti di corte la *variabile estesica* restava inscritta nei margini contemplati da una collaudata pratica sociale. Entro una produzione che fungeva da corredo sonoro della vita quotidiana o delle grandi occasioni, un *minuetto* (musica da ballo), un *Magnificat* (musica da chiesa), un *divertimento* (musica per la festa) o un *concerto grosso* (musica da ascoltare) erano spesso opera dello stesso *Kapellmeister* di corte ed erano ricondotti a una nozione unitaria di musica suddivisa in generi e capace di soddisfare le più svariate esigenze. L'ascolto fine a se stesso era solo un'eventualità inserita in un quadro di musica funzionale non molto diverso, concettualmente, da quello della musica di consumo odierna, anch'essa funzionale, sebbene la si utilizzi o la si ascolti non più a corte, ma in automobile o in discoteca, al cinema o al supermercato. È su questa musica d'uso che si è accanita a lungo la critica, additandola ora come

tossina mentale, ora come inquinante ambientale. Eppure, come la musicologia recente si sforza di dimostrare, questa stessa musica diviene talvolta oggetto di un ascolto non necessariamente svagato o epidermico, bensì assorto, concentrato, in cuffia, in un silenzio e in un atteggiamento che non è meno spirituale, religioso, sublimante rispetto alla sala da concerto dove si ascoltano Beethoven o Mahler (Frith 2001).

È all'inizio del Settecento, sulla spinta del pietismo, della *galanterie* e poi dell'*Empfindsamkeit* che la musica comincia a essere intesa non più come retorica degli affetti, ma come espressione di sé, portatrice di valori poetici, esteticamente puri, non funzionali, il cui coglimento è faccenda delicata, e chiama in causa una sensibilità che non tutti possiedono. Non a caso questa nuova concezione diviene rilevante nel momento stesso in cui la musica esce dalle corti e fa il proprio ingresso nelle sale da concerto, di fronte a un pubblico anonimo, distante, mai visto né conosciuto prima. Ma la completa autonomia estetica, l'emancipazione dallo statuto di arte funzionale, di servizio, conquistata grazie al supporto della nuova imprenditoria musicale borghese – editori, impresari, agenti, ecc. – ha il suo prezzo. Essa comporta l'abbattimento di un *habitus* secolare, di quell'etichetta di corte che era sì una servitù ma anche una garanzia di familiarità con un uditorio qualificato. Per contro – proprio nel momento in cui la musica accelera il suo cammino verso la purezza, l'astrazione, la spiritualità, l'ineffabile – questa inedita libertà impone tutti i rischi di un uditorio sconosciuto e ignaro.

Parte da qui la strada che porta al Romanticismo, alla musica assoluta, a quella condizione di genialità incompresa che ha afflitto come una condanna i grandi compositori dell'Ottocento

e del Novecento, alle prese con uditori sempre meno capaci di condividerne gli ideali, di apprezzarne, almeno di primo acchito, le creazioni, e sempre più inclini a cercarsi altrove la soddisfazione dei propri *desiderata*.

È all'incirca a questo punto che possiamo collocare «l'invenzione dell'ascoltatore» (Hennion 2000) – più o meno adeguato, intelligente, sensibile – in parallelo con l'avvio del declassamento della musica da intrattenimento: un genere che i compositori ottocenteschi rifiutarono in modo sempre più reciso come esteticamente indegno di un arte che, raggiunto il sublime, ambiva a liberarsi della quotidianità più prosaica, come un fardello divenuto insopportabile.

## **6. Emancipazione o regressione?**

La critica novecentesca non ha fatto che enfatizzare, fino a renderlo incolmabile, l'abisso che separa la *popular music*, la musica della quotidianità che spesso si "consuma" facendo altro, dalla musica d'arte che pretende l'ascolto religioso. Si è rimossa in tal modo la consapevolezza che la musica d'arte sacralizzata traeva origine e si era formata proprio in seno alla musica per gli usi di corte: la musica funzionale dell'aristocrazia, promossa a "musica assoluta" in epoca borghese, è divenuta così il principale capo d'accusa nei confronti della musica d'uso delle società tecnologiche e di massa. Una critica che – ricorrendo all'analisi di Bourdieu (1979) – dietro la discriminante estetica arte/consumo non riesce a dissimulare la discriminazione sociale su cui essa si fonda: l'opinione che l'orecchio dell'aristocrazia fosse di tale nobile finezza da legittimare esteticamente la musica destinata

a soddisfarne i bisogni, al contrario dell'orecchio imbarbarito e plebeo del pubblico di massa i cui bisogni e i cui ascolti sono stati – e sono tutt'ora – relegati nell'ambito di un'immondizia estetica che è sinonimo di immondizia sociale.

Al di là dei luoghi comuni, è innegabile che l'ascolto e l'uso della musica nelle corti dell'*ancien régime*, avvenisse a livelli di raffinatezza e competenza incomparabilmente superiori a quanto si registra nel consumo di massa delle società democratiche. Né si può negare che sia stata proprio questa stretta e plurisecolare contiguità fra artisti, committenza e uditorio sceltissimi a consentire lo straordinario sviluppo della musica d'arte europea. Al punto che fra Otto e Novecento, non esiste quasi compositore – anche il più impegnato e progressista – che non tradisca qualche forma di nostalgia retrospettiva per un'epoca in cui il musicista di corte era sì sottomesso, ma vedeva compensata questa sua condizione dalla consapevolezza rassicurante di rivolgersi a un uditorio col quale condivideva valori e gusti e che, di norma, reputava competente a giudicare e apprezzare le proprie creazioni.

Paradossalmente questa competenza d'ascolto, propria dell'uditario aristocratico e poi borghese, è ancora in larga misura il paradigma della competenza che viene auspicata per il pubblico di massa, in condizioni di produzione e recezione la cui abissale diversità rispetto al modello aristocratico viene letta come inqualificabile degrado estetico.

Le considerazioni svolte finora non mirano dunque a negare il rilievo che, in ambito estetico e sociale, la competenza di ascolto musicale riveste come componente essenziale del "capitale culturale" (Bourdieu 1979) di un individuo e di una collettività. Ciò non toglie che il giudizio fortemente negativo

espresso dalla critica novecentesca nei confronti della musica più popolare, nonché dei modi di ascolto che essa incoraggia siano frutto di un'estetica fondata su un falso pregiudizio ideologico che eleva a modello metastorico il sistema e le competenze che appartengono alla musica aristocratica e borghese, continuando a misurare l'epoca presente col metro di una cultura e di una società tramontate da secoli.

Al cuore di questo pregiudizio c'è il convincimento che solo la *Darbietungsmusik*, la musica autonoma da ogni funzione che non sia il puro ascolto, abbia dignità d'arte e che l'unica legittima competenza uditiva sia quella che meglio si conforma ad essa. Prejudizio falso in quanto molta della musica d'arte che si ascolta oggi ai concerti fu a suo tempo musica d'uso; e discriminante, poiché chiude gli occhi sull'uso che la società di corte faceva di questa musica e condanna invece come regressione estetica gli analoghi comportamenti della società odierna.

Con «l'invenzione dell'ascoltatore», la musica della società borghese e poi di massa ha inteso preservare la possibilità di avere un interlocutore adeguato, modellandolo idealmente su competenze e su condotte ereditate dal passato. Ma il progetto pedagogico di una rinnovata competenza dell'ascolto è sfuggito, per così dire, di mano e ha trasformato questo interlocutore in un antagonista: via via che la società borghese cedeva il posto alla società mediatica e tecnologica, l'ascoltatore si è sottratto al ruolo pensato per lui, finendo preda di un mercato della musica che ne ha calamitato con ben altra efficacia l'interesse, i gusti, l'affettività.

Da parte del sapere accademico, il convincimento che questo ascoltatore sia eterodiretto e subalterno alle strategie del

marketing è tanto più radicato quanto più acutamente questo stesso sapere si sente esautorato nella sua precedente e analoga funzione di autorithy in materia di competenze e condotte di ascolto. Di fatto, dall'*ethos* alla psicologia cognitiva, dall'orality all'*ancien régime* e alla società borghese, l'ascolto non è stato quasi mai concepito come sfera del tutto autonoma. Né il fatto che la musica borghese abbia conquistato l'autonomia estetica come *Darbietungsmusik* ha significato un pari riconoscimento all'ascolto e alla recezione, ma semmai, come si è visto, il contrario. L'avvento della riproducibilità, della musica portatile, della produzione industriale hanno sì determinato un brusco avvicendamento fra controllori vecchi e nuovi dell'ascolto, ma la vera novità, ad onta delle invettive nei confronti della globalizzazione, dell'omologazione, del regresso, sta nel venir meno del controllo, del disintegrarsi delle regole, e dunque nell'affermarsi di un ascolto di massa che se statisticamente tende all'omologazione, nella sostanza non è mai stato così anarchico, emancipato, potenzialmente eterodosso.

In fondo è stata la stessa avanguardia novecentesca, a spalancare all'ascolto nuove prospettive, escogitando nuovi oggetti e scenari sonori: dal rumorismo, alla musica elettronica che hanno disintegradato la soglia culturale fra musica e rumore; a John Cage che ha spinto l'ascolto a prestare attenzione non più all'individualità espressiva del compositore, bensì all'ambiente sonoro e alla sua esteticità “non intenzionale”; a quel *continuum* spazio-temporiale nel quale la musica si inserisce come eventualità, contraddizione, gioco, con interventi il cui senso sempre provvisorio e aperto, è affidato quasi interamente alla creatività dell'ascoltatore. È anche grazie a Cage se il *soundscape*, il paesaggio sonoro, è diventato oggi

un oggetto di studio (Schafer 1977), nonché un terreno di ricerca creativa.

Sempre dalle avanguardie sono venuti anche i tentativi di contrastare questa anarchica e incontrollata liberazione dell'ascolto che minava alle fondamenta il ruolo del compositore come unico titolare, demiurgo e precettore in materia di arte dei suoni. A questo intento restaurativo sembrano obbedire quelle procedure compositive di tipo razionalistico o scientificizzante (dapprima la dodecafonia e, a seguire, strutturalismo, elettronica, musica spettrale, nuova complessità, ecc.) nelle quali l'enfasi posta sull'elaborazione algoritmica dei materiali e del suono – inteso nella sua accezione fisica e psicoacustica – svela un proposito non troppo recondito di riassimilare l'ascolto all'udito, imponendogli il compito di concentrarsi sull'organizzazione dei dati uditivi e sulle sue risultanti percettive, e svalutando esteticamente la dimensione simbolica ed estesica: un terreno che appare ormai irrimediabilmente inquinato dai veleni della *popular culture*.

In effetti viviamo in un'epoca in cui il 95% della musica che si ascolta o si consuma è *popular music* diffusa dai mezzi radiotelevisivi e riprodotta su disco; e in cui, per contro, la *serious music* (del passato e del presente, riprodotta anch'essa oppure dal vivo) occupa, come riferiscono le statistiche, il 5% scarso della vita musicale degli uomini. All'interno di questo 5%, largamente predominante è una ricezione anch'essa *popular* del repertorio classico, quel genere musicale che televisione, discografici, festival balneari, gadgets della stampa periodica reclamizzano come "La Grande Musica". In tal modo, sotto l'egida dei *Three Tenors* e di testimonial similari, la musica strumentale e vocale del passato diventa anch'essa

oggetto di una recezione che la degrada, finendo preda di quel meccanismo ben descritto da Carl Dahlhaus per cui ogni musica, indipendentemente dalla sua dignità intrinseca, può diventare «vittima di un ascolto che la fa diventare triviale» (Dahlhaus 1980).

In questo scenario è tuttora in atto lo scontro fra chi ritiene che la competenza dell'ascolto non possa più essere vincolata unicamente ai criteri elaborati a suo tempo per la musica d'arte del passato, e fra chi ritiene invece che proprio questa competenza sia l'unica esteticamente valida. Posizione, quest'ultima che, applicata alle musiche di ogni genere e grado, non fa che ribadire la incommensurabile superiorità del proprio sistema musicale di riferimento, vero e proprio santuario dell'arte in un oceano di banalità e di liquami sonori.

## **7. Conclusione**

Oggi la posta in gioco attorno all'ascolto è altissima e concerne la sopravvivenza stessa di una musica d'arte ufficiale che abbia l'autorità di imporsi come tale, , dettando le competenze e le modalità d'ascolto per una sua "adeguata" recezione. In un recentissimo volume dedicato alla storia dell'ascolto, Peter Szendy osserva: «Nous autres, auditeurs, nous sommes devenus des arrangeurs»: l'ascoltatore è divenuto un arrangiatore, cioè, di fatto, un compositore (Szendy 2001). Il *deejay* che – raffinato o brutale – assembla e manipola musiche altrui è il prototipo di questo nuovo ascoltatore-compositore che rivendica per sé la competenza e il diritto di costruirsi creativamente la propria musica personale da consumare o ascoltare a proprio piacimento. La definitiva incorporazione in

seno alla nozione di musica del *contesto* nel quale essa ha luogo, e quindi del paesaggio sonoro, del rumore, delle musiche già note, degli effetti generati elettronicamente non cessano di chiamare in causa l'ascoltatore come diretto artefice del senso musicale, in quanto attore che opera in questo contesto. Dal canto loro la grande industria discografica e la programmazione radiotelevisiva non cessano di lavorare a una standardizzazione del gusto, dell'ascolto, delle aspettative, finalizzate a una migliore vendibilità dei loro prodotti. È la ricaduta musicale della globalizzazione, rispetto alla quale però, in ambito musicologico (in antitesi ormai dichiarata con l'estetica, la storiografia e la critica novecentesche), si afferma sempre più l'opinione che i *disjunctive flows* (Appadurai 1996), e quindi la diversificazione, la moltiplicazione, la frammentazione microculturale, prevalgano sull'omologazione (Garofalo 1993, Slobin 1993, Taylor 1997), concorrendo a destabilizzare l'egemonia storica e geografica delle grandi centrali musicali dell'Occidente, sia sul terreno del mercato, sia sul terreno dell'estetica e dell'arte canonizzata.

Che «il suono in cui viviamo» (Fabbri 1996) sia in prevalenza offensivo del gusto e delle aspettative è un'esperienza comune a tutti coloro che hanno nozione di cosa sia la sensibilità estetica, qualunque sia il genere di musica cui fanno riferimento. L'ascoltatore, l'esperto, lo studioso, il musicista di *heavy metal*, di *rai*, di musica barocca, di techno, di musical o di opera contemporanea, tutti costoro conoscono il fastidio del banale, della bassa mercanzia; e tutti vivono l'esperienza estetica del soddisfacimento, della delusione, dell'aspirazione a un livello di artisticità superiore: aspirazione che non può essere più

considerata appannaggio esclusivo di uno specifico genere musicale (Frith 2001).

Che milioni o miliardi di ascoltatori/consumatori vivano una condizione di quasi totale anarchia dell'ascolto, esposti alla mercificazione anziché ai precetti dell'arte accademica, può spaventare a morte. Che fra essi si aggiri un numero imprecisato ma sicuramente in crescita di ascoltatori/compositori fai-da-te può far tremare coloro che custodiscono gli antichi canoni del sapere musicale. Ma la novità prorompente di questo scenario è fuori discussione, così come innegabile è il proliferare di esiti sconcertanti e imprevisti. Regressivo non è questo scenario, bensì, semmai, il rifiuto di averci a che fare, contrabbandando come critica radicale alla produzione e al consumo della musica mediatica quella che in realtà è solo la sopravvivenza oscurantista di un etnocentrismo sempre meno difendibile.

## *Riferimenti bibliografici*

Adorno, Theodor W.

- 1938 *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in T. W. Adorno, *Dissonanzen*, Göttingen, 1958, tr. it. *Il carattere di fetuccio in musica e il regresso dell'ascolto*, in T. W. Adorno, *Dissonanze*, Milano, Feltrinelli, 1959
- 1962 *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt am Main; tr. it. *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi, 1971

Appadurai, Arjun

- 1996 *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*, Minneapolis-London; tr. it. *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi, 2001

Benjamin, Walter

- 1955 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main; tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966

Besseler, Heinrich

- 1959 *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin; tr. it. *L'ascolto musicale nell'età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1993

Blaukopf, Kurt

- 1992 *Musical Life in a Changing Society*, Portland (Oregon), Amadeus Press

Bourdieu, Pierre

- 1979 *La distinction*, Paris; tr. it. *La distinzione*, Bologna, Il Mulino, 1983

- Dahlhaus, Carl  
1980 *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden; tr. it. *La musica dell'Ottocento*, Scandicci, La Nuova Italia, 1990
- Eco, Umberto  
1979 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani
- Fabbri, Franco  
1996 *Il suono in cui viviamo*, Milano, Feltrinelli
- Frith, Simon  
2001 *L'industrializzazione della musica e il problema dei valori*, in J.-J. Nattiez (ed.) *Enciclopedia della musica*, Torino, Einaudi, pp. 953-965
- Garofalo, Reebbee  
1993 *Whose World, What Beat: The Transnational Music Industry, Identity, and Cultural Imperialism*, «The World of Music», XXXV, 2, pp. 16-32
- Hennion, Antoine  
2000 *Passioni, gusti, pratiche. Dalla storia della musica alla sociologia dell'ascolto musicale*, «Rassegna Italiana di Sociologia», XLI, 2
- Lotman, Jurij  
1970 *Struktura chudozestvennogo teksta*, Moskva; tr. it. *Struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972.
- Molino, Jean  
1975 *Fait musical et sémiologie de la musique*, «Musique en jeu», 17, pp. 37-62
- Nattiez, Jean-Jacques  
1977 *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, Torino, Einaudi
- Ong, Walter J.

- 1982     *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*,  
London-New York, Methuen; tr. it. *Oralità e scrittura. Le  
tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986
- Schafer, R. Murray
- 1977     *The Tuning of the World*, Toronto; tr. it. *Il paesaggio  
sonoro*, Milano, Unicopli, 1985
- Slobin, Mark
- 1993     *Subcultural Sounds. Micromusics of the West*, Hanover-  
London, Wesleyan University Press
- Szendy, Peter
- 2001     *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Éditions de  
Minuit
- Taylor, Timothy D.
- 1997     *Global Pop. World Music, World Markets*, New York-  
London, Routledge
- Valéry, Paul
- 1945     *Leçon inaugurale du cours de poétique au Collège de  
France*, «Variétés», V, pp. 297-322