

Mentalità tradizionalista e cultura musicale.

Giordano Montecchi

Anni fa conversando con un dottissimo critico musicale che aveva dedicato importanti studi all'avanguardia del secondo dopoguerra, il discorso cadde sul rock, argomento sul quale avevamo opinioni sensibilmente diverse. A un certo punto, nel corso della nostra chiacchierata, il mio interlocutore si lasciò andare a una sorta di confessione: «Vuole sapere la verità? Il fatto è che quei chitarristi vestiti da stracconi o da delinquenti, sporchi, coi capelli lunghi, con quegli atteggiamenti così volgari e insolenti, mi fanno letteralmente ribrezzo». Disse proprio così: «ribrezzo», e aveva un'espressione di disgusto che non ho mai dimenticato. Lì per lì quasi lo ammirai per quella sua schiettezza brutale. Quello sforzo così violento e istintivo mi parve solo la conferma di ciò che tutti sappiamo da Adorno in poi, ossia l'insopprimibile avversione della musica d'arte e del mondo accademico nei confronti della musica di consumo e del gusto *popular* visti come manifestazione di regressione e barbarie. Ma anni dopo, quelle parole, tornandomi alla mente, mi sono apparse rivelatrici di qualcosa'altro. Quell'avversione nasceva non dalla sfera della critica, del giudizio estetico, bensì proveniva da una sfera culturale più profonda, ideologica o antropologica addirittura. In quelle parole era racchiuso il sentimento di un'élite che, nell'ascesa di quel costume musicale plebeo, sentiva un'aggressione e una minaccia al proprio status sociale, al suo sistema simbolico, alla sua visione del mondo. Si trattava, in altre parole, di una tipica reazione *distintiva*, la conferma tangibile dell'analisi di Bourdieu, circa il fatto che «l'atteggiamento estetico è anche una *espressione distintiva* di una posizione privilegiata nello spazio sociale», e che «i gusti sono innanzitutto dei disgusti, fatti di orrore o di intolleranza viscerale»¹. Ciò che quel critico disprezzava non era il contenuto estetico di quella musica, bensì *l'habitus*, il ceto sociale che in essa si incarnava e che egli sentiva come antagonista.

¹ Pierre Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, il Mulino, Bologna 1983, p. 56

Quella reazione non era molto diversa dall'ostentato compiacimento con cui nel 1991 furono accolte da taluni le dichiarazioni di Sting che, temporaneamente in vesti adorniane, definì il rock una «nullità reazionaria». Paolo Isotta, sul «Corriere della Sera» commentò quella boutade esteticamente provocatoria con giudizi socialmente discriminatori: «caratteristica del rock è la sua mescolanza di banalità e brutalità»; «la barriera c'è, ed è insormontabile»: «il rock, prodotto da encefalogramma piatto, sostituisce ai processi mentali postulati dalla musica d'arte la percezione che l'ascoltatore (passivo) ha della propria fisicità: la violenza dei suoi effetti esteriori, che si sostituiscono a un processo di "linguaggio"»². Era il degradare una condotta musicale a comportamento socialmente inaccettabile, il ridurre il rock a espressione insignificante di un'umanità brutale, dalle reazioni quasi animalesche.

Di fronte al proposito di fornire una lettura sommaria della vita musicale italiana di oggi è pressoché impossibile non riandare a Bourdieu e alla sua impietosa anatomia sociale del gusto condotta sulla realtà francese. Che il contesto musicale italiano viva un profondo disagio e sia lacerato da contrapposte istanze di legittimazione è un dato difficilmente negabile. I mezzi di comunicazione, la stampa quotidiana, il susseguirsi di convegni, appelli, dichiarazioni di celebrità a favore o contro questo o quel genere musicale ne forniscono ampia testimonianza. Che questo stesso contesto sia - come cercherò di dimostrare - un universo per molti aspetti profondamente conservatore e immobilista è invece, com'è ovvio, questione alquanto controversa.

L'opera infinita

Sulla scena della vita musicale italiana svetta senza dubbio la potente lobby dell'opera lirica, stretta fra il retaggio di un sistema produttivo dai costi esorbitanti, il difficile passaggio alla condizione semiprivatistica delle fondazioni, e un vasto movimento di opinione che contesta sempre più apertamente il suo privilegio economico e il suo ruolo artistico-culturale. La risposta del mondo operistico alle critiche di vario segno che gli vengono rivolte periodicamente ha sempre fatto leva su quello che sembra essere un concetto cardine: *l'altezza*, vuoi riaffermando l'altissima dignità dell'opera nella gerarchia delle arti e nella storia culturale del nostro paese, vuoi rivendicando l'eccellenza dei teatri d'opera della penisola. Scriveva l'allora presidente dell'Associazione Nazionale Enti Lirici e Sinfonici, Carlo Fontana, all'inizio degli anni '90:

Riteniamo di poter sostenere, senza tema di smentite, che in questo campo il nostro Paese si presenta ancora a testa alta. È il primo in Europa per qualità media degli spettacoli lirici e di balletto [...]; per il valore dei cantanti e dei nostri direttori d'orchestra, in assoluto tra i primi del mondo; per la riconosciuta professionalità e creatività dei registi e scenografi italiani.³

² Paolo Isotta, *Sting: il rock è reazionario*, «Il Corriere della Sera», 22 settembre 1991

³ Carlo Fontana, *Introduzione a Dietro il sipario. Libro bianco sulla gestione degli Enti Lirici e Sinfonici 1987-1990*, Anels, senza data, p. XI

Quando la sera del 29 gennaio 1996 il Teatro La Fenice di Venezia fu distrutto da un incendio, le prime sgomentate reazioni delle autorità giunte sul luogo del disastro, dal sindaco Massimo Cacciari, al presidente della Commissione Cultura della Camera Vittorio Sgarbi, furono una perentoria dichiarazione di intenti: ricostruire subito il teatro «dov'era, com'era». In un baleno quel «dov'era com'era» si trasformò nel vero e proprio slogan di una fortissima ondata emotiva, intonato quasi all'unanimità dalle celebrità del mondo della lirica e dei rotocalchi copiosamente intervistate nei giorni seguenti al disastro. Irrilevanti furono le obiezioni sollevate da molti architetti e da pochi intellettuali convinti che porre l'accento sul "tale e quale" significava chiudere gli occhi sul presente, era ricreare un finto originale, trasformare in feticcio il prodotto di rimaneggiamenti operati in epoche diverse. C'era indubbiamente una grande distanza fra le sofferte motivazioni di Cacciari che metteva l'accento sul valore culturale e affettivo del *monumentum*, e il sentimentalismo nostalgico e feticista dei tanti artisti e vip, nelle cui dichiarazioni prevaleva il bisogno di perpetuare un *habitus*, una liturgia sociale che di quella magnifica cornice aveva bisogno come di un alveo naturale e insostituibile. Agli intervistatori che gli chiedevano come avrebbe voluto la nuova Fenice, Riccardo Muti rispondeva: «Uguale a come era. Mi auguro che sarà possibile. Deve essere possibile. Lo è stato in passato quando già una volta il teatro andò distrutto [nel 1836, n.d.r.], lo si deve rifare ora allo stesso modo. È impensabile una sala diversa».⁴ E ancora: «una catastrofe alla quale riusciva persino difficile credere, quasi come perdere all'improvviso qualcosa che si è sempre considerato immortale».⁵ «Questo teatro - dichiarava a sua volta Luciano Pavarotti - era il nostro gioiello, era il teatro più bello d'Italia. Così caldo. Era come sentirsi a casa».⁶

Il coro del «dov'era, com'era» non era soltanto un esempio di quel «fetishizing opera-houses» di cui ha parlato Jeremy Tambling⁷; esso suonava anche e soprattutto come una volontà di azzerare la storia, bloccare il trascorrere del tempo. Era cioè una scelta di pretta marca tradizionalista, che concepisce la tradizione come scrigno di valori imperituri, metastorici, da preservare a qualunque costo. Nell'istintività di quel «dov'era com'era» si esprimeva ciò che Carl Dahlhaus definisce «tradizionalismo ingenuo», le cui caratteristiche sono «il confluire indifferenziato di consuetudine e validità», «l'intatta fiducia - priva di riflessione - nell'autorità di quanto si tramanda». Qualcosa di più della mentalità conservatrice (che compara il passato col presente e di norma sceglie il passato), ma piuttosto la reazione irriflessa di chi «si sente sorretto dalle norme, dalle istituzioni, dalle abitudini percettive di secoli precedenti, e in esse trova il fermo sostegno di cui ha bisogno, crede di essere sicuro di sé nel presente e insieme di prevedere i tratti del futuro, cioè come poco o nulla cambiati».⁸.

⁴ Anna Bandettini, *Muti: che brutta figura col mondo*, «la Repubblica», 31 gennaio 1996

⁵ Pavarotti: *canterò da solo in Piazza San Marco* [non firmato], «Il Corriere della Sera», 31 gennaio 1996

⁶ Claudio Pasqualetto, *La Fenice distrutta, Venezia sgomenta*, «Il Corriere della Sera», 30 gennaio 1996

⁷ Jeremy Tambling (ed.), *A Night in at the Opera*, Libbey & C., London 1994, p. 8

⁸ Carl Dahlhaus, *Fondamenti di storiografia musicale*, Discanto, Fiesole 1980, pp.80-81

Paradigmi del tradizionalismo

La definizione di tradizionalismo fornita da Dahlhaus ritrae fedelmente la mentalità ufficiale che in Italia determina le sorti dell'opera lirica e della musica in genere; un accademismo fedele all'intangibile eccellenza del patrimonio culturale nel quale si riconosce; che venera il testo canonico con accanita ortodossia letterale e pseudo-filologica; respinge come tradimenti le rilettture e le interpretazioni troppo scopertamente metaforiche; sacralizza le liturgie, i luoghi, i paramenti, la funzione sociale e mondana come status symbol, fattore di distinzione.

È in questo retroterra che ha le proprie radici il filologismo ascientifico di un Riccardo Muti che elimina i *do di petto* dalle cabalette e ripristina la lettera del testo in ragione del fatto che se l'autore non l'ha scritto è perché non lo voleva. È lì che prende origine quel filisteismo drammaturgico tipicamente italiano che punta soprattutto sugli effetti scenografici e diffida di una troppo libera invenzione registica, aizzandole contro i loggioni e decretando un sostanziale ostracismo nei confronti dei registi più discussi e trasgressivi, da Patrice Chereau, a Peter Sellars, a Hans Neuenfels e altri ancora. Sempre lì hanno origine i ricorrenti incidenti che hanno visto i direttori italiani più in vista (da Abbado a Muti) scontrarsi frontalmente e protestare registi stranieri responsabili di scelte a loro avviso inaccettabili. Ed è lì, infine, che si legittimano gli elevati costi della macchina teatrale italiana, nonché gli alti prezzi dei biglietti che sono mediamente i più alti del panorama internazionale⁹. A questo lievitare dei costi concorre certo un sistema produttivo obsoleto ed elefantico, ma ciò che lo rende accettabile è la persistenza di un costume e di un gusto che nell'immobilitismo di certa aristocratica *grandeur* trovano ciò di cui maggiormente hanno bisogno: la garanzia rassicurante che, nonostante tutto, il futuro dell'opera non sarà molto diverso dal passato.

L'abbinamento di un accentuato tradizionalismo a una pratica sociale particolarmente costosa ed esclusiva non è certo una prerogativa solo italiana. Uno dei paradigmi di questo *habitus* socio-culturale è senza dubbio il Festival di Salisburgo che per lungo tempo è stata la culla della tradizione "alta", nonché il modello ideale di molti teatri italiani. Questo almeno fino alla fine degli anni '80, quando dopo la morte di Herbert von Karajan, la direzione del festival è passata al belga Gérard Mortier. Col suo mix contraddittorio di rampante modernismo, sfruttamento disinibito dello star system, sostegno esplicito all'arte *engagée*, gusto spiccatamente per una spettacolarità grandiosa e provocatoria, Mortier ha determinato un forte ricambio di pubblico, scontrandosi però con gli ambienti austriaci più conservatori e con il montante tradizionalismo xenofobo. Lo scontro culminò nel 1999 quando il presidente austriaco Thomas Klestil intervenne in prima persona per denunciare come aberrante la concezione di Mortier di un'arte e una cultura democratiche, sinonimo a suo avviso di «confrontation instead of harmony, provocation instead of agreement, spec-

⁹ Il *top price* di una "prima" alla Scala è di 155 €; all'Opera di Roma 119, al Comunale di Bologna 135. Alla Wiener Staatsoper si pagano 178 €, ma all'Opéra di Parigi 109, alla Deutsche Oper di Berlino 110, alla Nederlandse Opera di Amsterdam 70. Circa i costi di produzione, un calcolo riferito all'anno 1990 offre un quadro lampante: 81 recite alla Scala a un costo unitario di 602 milioni di lire, a Roma 68 (costo: 400 milioni), Opéra di Parigi 126 (315 milioni), Vienna 253 (316), Staatsoper di Berlino 209 (215), Covent Garden 135 (175). Cfr. Sandro Cappelletto, *Farò grande questo teatro! Storia recente dell'Opera a Roma e in altre città*, Edt, Torino 1995, p. 13.

tacle instead of fidelity to the work, "demolition drama" instead of humanistic, spiritually elevating theater». Mortier rispose bollando le parole di Klestil come una «fatale reminiscenza del periodo nazista».¹⁰ Particolarmente significativi, per quel che ci riguarda, sono anche i frequenti scontri e polemiche a distanza avuti da Mortier con artisti così diversi fra loro quali Pavarotti, Muti o Abbado, rappresentanti di un ambiente musicale italiano rimasto in gran parte indifferente se non ostile¹¹ al "fenomeno Mortier".

La lenta marcia della popular culture

Se usciamo dal regno della musica dal vivo, entriamo nel mondo dalla musica riprodotta, il fenomeno largamente predominante del consumo musicale odierno. I numeri dicono che in un anno inglesi e americani comprano circa quattro cd a testa, gli scandinavi tre; i tedeschi poco di meno; francesi e olandesi circa due. Un italiano compra invece un cd ogni 18 mesi circa.¹²

Com'è noto il mercato discografico è dominio incontrastato della *popular music*. Qui, musica classica e opera, che primeggiano incontrastate sul terreno dei finanziamenti pubblici, sommate insieme raggiungono una percentuale che, in Italia come altrove, oscilla attorno al 4-5 % del totale delle vendite. Tuttavia, se nel campo dell'opera e della musica classica l'Italia può rivendicare qualche titolo di eccellenza, è in campo discografico che il divario con l'Europa diviene macroscopico, tanto che la proverbiale incultura musicale degli italiani, tanto spesso chiamata in causa, sembrerebbe essere molto più drammatica sul terreno della *popular music* che su quello della musica d'arte.

Nel nostro paese l'industria discografica soffre un'oggettiva defaillance che riguarda in particolare la musica pop italiana, i cui cavalli di battaglia internazionali si chiamano Ramazzotti e Pausini. Nonostante la presenza di alcuni artisti di indubbio valore, la *popular music* nostrana sembra incapace di darsi una maggiore credibilità culturale e artistica, di partecipare alle scelte di politica culturale e - forsanche - di dare risposta a quella che potremmo definire una domanda di identificazione da parte di quella fascia che è la più forte consumatrice di prodotti culturali, ma che è anche la prima denigratrice del Festival di San Remo. Viceversa, in fatale sintonia con le strategie dei media radiotelevisivi, il pop italiano sembra rivolgersi a un target culturalmente molto modesto, sul quale il costo troppo elevato dei cd aumenta il proprio effetto deterrente e spiana la strada al mercato illegale. È un mix micidiale che avvilisce la *popular culture* italiana, rafforza il conservatorismo dell'establishment e compromette l'aumento del capitale culturale-musicale della nazione.

¹⁰ Michael Steinberg, *In Salzburg, a Fresh Skirmish in the Culture Wars*, «The New York Times», 19 ottobre 1999.

¹¹ La stampa italiana si è espressa per lo più negativamente sulle scelte di Mortier. Cfr. ad es. Francesco M. Colombo, *Salisburgo, uno scandalo banale*, «Il Corriere della Sera», 8 agosto 1997

¹² Per il 2001 l'International Federation of Phonographic Industry fornisce queste cifre: negli Usa 881.9 milioni di cd venduti, Gran Bretagna 218.6 milioni, Germania 184.5, Francia 125.2; Spagna 71.1. L'Italia segue a distanza con soli 38 milioni. [cfr.: www.risa.org/za/documents/]

Dove si custodisce il passato

Sullo sfondo di una *popular culture* subalterna e di un apparato operistico che si vanta di essere il migliore del mondo e che con molta più probabilità è solo il più costoso del mondo, agiscono altre componenti, meno vistose ma strettamente correlate e non meno determinanti nel loro ruolo di vittime e insieme responsabili del quadro generale. Mi riferisco al sistema dell'insegnamento musicale, all'ambiente della musica contemporanea e, infine, alla presenza di un editore di musica molto influente come Casa Ricordi. In questo *backstage* dove si custodiscono e si coltivano i canoni, i testi, i saperi, la precettistica, l'*habitus* della tradizione musicale dotta, risiede probabilmente la chiave di volta del "sistema musica" del nostro paese, nonché le ragioni profonde della sua resistenza a ridefinire il proprio ruolo, la propria fisionomia, ma soprattutto il contributo che la musica può dare alla cultura della società civile del XXI secolo. E forse - più che nell'appariscente e goffo modello comportamentale dell'opera, che continua a mimare la vecchia aristocrazia - è proprio qui che si possono trovare le tracce più consistenti di quella superstite mentalità e cultura pre-borghese o aristocratica *tout court* che ancora tiene le redini della vita musicale italiana.

Vent'anni fa fece scalpore l'analisi di Arno J. Mayer che individuava nell'Europa ottocentesca e del primo Novecento la sopravvivenza di mentalità e meccanismi di potere propri dell'*ancien régime*:

Come parte del suo sforzo di scalare la piramide sociale e di dimostrare la sua lealtà politica, il borghese abbracciò l'alta cultura storicitistica, e si fece patrono delle istituzioni egemoni dominate dalle vecchie élites. Il risultato fu che la sua azione nelle arti e nelle lettere rafforzò linguaggi, convenzioni e simboli classici ed accademici, anziché incoraggiare gli impulsi modernistici. Il borghese si fece irretire in un sistema culturale ed educativo che favoriva e riproduceva l'*ancien régime*. [...] Il borghese rinnegatore di sé fu anzi tra i campioni più entusiasti dell'architettura, della scultura, della pittura e delle *performing arts* tradizionali. Questa alta cultura classica si giovava di formidabili appoggi statali. Accademie, conservatori e musei fornivano l'addestramento, l'accesso alle carriere, i premi ufficiali. [...] Le mentalità delle élites europee restavano probabilmente ancor più indietro, rispetto agli sviluppi economici, che non la loro vita sociale e culturale. In ogni caso il loro orizzonte mentale mutò molto lentamente, e costituise il sintomo forse più rivelatore del loro perdurante radicamento nel - e fedeltà al - vecchio regime.¹³

Qualcosa di questo retaggio sopravvive ancor oggi negli abiti mentali di una nazione fedele a una gerarchia del gusto al cui vertice resta insediata l'opera, l'emblema stesso dell'assolutismo. Dal Settecento in avanti, questa preminenza dell'opera ha favorito la progressiva perdita di terreno dell'Italia rispetto all'Europa, ritardando fortemente lo sviluppo del concertismo pubblico, ossia di una pratica musicale borghese alternativa a quella dei secoli precedenti. In Italia questa consuetudine si è affermata definitivamente solo nel XX secolo. I *trends* di lungo e medio periodo relativi alla consistenza numerica del pubblico dei concerti e dell'opera - rispettivamente in crescita e in calo - mostrano che questo processo

¹³ Arno J. Mayer, *Il potere dell'Ancien Régime fino alla prima guerra mondiale*, Laterza, Roma-Bari 1982

è tuttora in corso.¹⁴ L'establishment operistico è mobilitato più per arginare questo assentamento nel quale, anziché il segno di un processo tardivo di modernizzazione e democratizzazione, ravvisa solo una crisi temporanea, proponendosi di aggiornare e riqualificare la macchina produttiva per portarla "al passo con i tempi", ossia recuperare gli standard produttivi dei tempi migliori (un obiettivo che racchiude un'evidente contraddizione). I tanti malintesi sull'opera sembrano soprattutto il frutto di una miopia storica e culturale che non riesce a cogliere o ad accettare la prospettiva di un contesto musicale multiculturale, composito anziché gerarchico, ricco di spazi, generi, opzioni molteplici; un quadro all'interno del quale il melodramma assume un ruolo e un senso del tutto diversi da quelli che esso riveste in un sistema tolemaico in cui l'opera si perpetua come centro immobile del mondo.

Un paese di Ricordi

Oltre ai fattori storici generali, la fortuna del melodramma in Italia, la sua popolarità crescente fino a tutto il XIX secolo e oltre, deve molto a un fattore più specifico il cui ruolo, fino a qualche tempo fa, non era forse tenuto nel debito conto: Casa Ricordi.¹⁵ Vera e propria eminenza grigia nonché controllore della vita operistica e musicale italiana per oltre centocinquant'anni, l'editore Ricordi, rifornendo teatri e altre istituzioni di parti e partiture a noleggio, ha esercitato un lungo monopolio sulla musica a stampa. Forte di un catalogo che anno dopo anno si arricchiva dei principali titoli di Rossini e dell'intera produzione di Bellini, Donizetti, Verdi e infine Puccini, Giovanni Ricordi e i suoi successori fecero della casa editrice milanese l'ente che poteva dare, negare, imporre le opere dei propri autori, coi quali riempiva i cartelloni, lasciando ad altri le briciole. Da questa posizione di assoluto predominio (appena ridimensionato sul finire dell'Ottocento dal successo di casa Sonzogno e dei suoi autori "veristi"), Ricordi ha esercitato un'influenza enorme sul gusto operistico e musicale in Italia, promuovendo energicamente i propri cavalli di battaglia, svolgendo una politica protezionistica nei confronti degli autori stranieri, rallentando il rinnovamento dei repertori e l'affermazione di nuovi autori e, soprattutto, contribuendo all'emarginazione e al ritardato sviluppo della musica strumentale e concertistica. Un predominio che dura ancor oggi sui palcoscenici operistici del nostro paese,¹⁶ e che ha avuto conseguenze non secondarie anche sugli orientamenti della musica contemporanea italiana, almeno fino al 1994, quando il gruppo Ricordi è stato rilevato dalla multina-

¹⁴ Confrontando diverse fonti, si rileva che fra il 1936 e il 1999 la percentuale delle presenze rispetto all'intera popolazione nazionale scende per l'opera dal 5,2% al 2,9%, mentre per i concerti sale dal 2,2 al 7,3 (Cfr. Lamberto Trezzini - Angelo Curtolo, *L'Europa della musica*, il Mulino, Bologna 1987; Marcello Ruggeri - Barbara Lunghi, *Lo stato della Musica. Rapporto CIDIM 1994-95*, Cidim, Roma 1996; *Il quaderno dello spettacolo in Italia. Statistiche 1999*, Siae, Roma 2000)

¹⁵ Cfr. *Storia dell'opera italiana*, vol. IV, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Edt, Torino 1987; in particolare: John Rosselli, *Il sistema produttivo 1780-1880*, pp. 79-165; Fiamma Nicolodi, *Il sistema produttivo, dall'Unità a oggi*, pp. 169-229.

¹⁶ Dei 3494 spettacoli operistici censiti dall'Annuario Edt/Cidim nel periodo 1987-99, i *big five* dell'opera italiana (Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi e Puccini) hanno collezionato da soli 1789 recite, pari al 51,2 % del totale (cfr. *Opera '99. Annuario dell'opera lirica in Italia*, Edt/Cidim, Torino 1999, pp. 366-99).

zionale BMG Entertainment.

A partire dagli anni Cinquanta la nuova musica italiana conobbe una prepotente affermazione sulla scena internazionale grazie a un gruppo di compositori fra i quali primeggia-vano Luciano Berio, Bruno Maderna e Luigi Nono. La crescente notorietà, di questi autori destò l'interesse dell'editore milanese che, fra gli anni '60-'70, con Maderna, Nono, Dona-toni, Manzoni, Sciarrino, ecc., acquisì al proprio catalogo gran parte dei nuovi autori italiani più in vista. Il sostegno di Ricordi fu determinante nell'accrescere il credito e l'auto-revolezza di questi autori presso la critica, le scuole di composizione, la programmazione concertistica. Parallelamente all'ufficializzarsi di questa nuova musica si manifestarono tuttavia i segni di una crescente chiusura verso orientamenti compositivi maturati per lo più all'estero e divulgati dalla grande editoria internazionale (Schott, Boosey & Hawkes, Schirmer, Universal, Peters, ecc. Erano tendenze che ostentando una disinvolta libertà di manovra, il ricupero della tonalità, la mancanza di scrupoli nell'assemblare linguaggi ete-rogenei, sconfessavano le esperienze di quell'avanguardia in cui i maggiori autori italiani si riconoscevano. Ciò diede luogo in Italia come altrove ad aspre reazioni contrapposte¹⁷ che spinsero la nuova ufficialità a rilanciare con forza i richiami al rigore e ai doveri este-tici ed etici dell'artista, a difesa di una ricerca compositiva il cui paradigma e baluardo era la lezione dei Nono, dei Maderna, insieme a quella parte dell'avanguardia internazionale più in sintonia con essi. La solida alleanza fra editoria, compositori e critica - mossi dal convincimento circa la disonestà intellettuale di una deriva post-moderna che sembrava ricercare soprattutto il favore del pubblico - sfociò in posizioni che, dietro la sottolineatura di un'arte impegnata e progressista, innalzavano la lezione dell'avanguardia italiana a nuovo canone estetico. Era un esito dal forte sapore accademico e nel quale si potevano leggere i segni di un ennesimo irrigidimento tradizionalista, in accordo con una vocazione evidentemente radicata nella cultura musicale italiana, e a cui si abbinava anche una buona dose di nazionalismo maldissimulato.

Un'avanguardia di alto lignaggio

L'avvento delle cosiddette avanguardie storiche ai primi del Novecento non fu certo esente da residui di una mentalità tradizionalista. Nella sua analisi sulla persistenza dell'*ancien régime*, Mayer illustra la strenua battaglia che le avanguardie artistiche dovettero condurre contro un gusto e una mentalità ad esse sottilmente o violentemente ostili. A Mayer sfugge tuttavia il fondo aristocratico e nostalgico presente in molti esponenti dell'avanguardia musicale. Ciò vale in particolare per compositori come Schönberg e Webern, accomunati dal fortissimo richiamo alla tradizione bachiana, dal rimpianto di una società aristocratica in cui l'artista si rivolgeva non a un pubblico ottuso e superficiale, bensì all'uditore culturalmente e socialmente più elevato che un artista potesse desiderare. Entrambi coltivarono un gusto esoterico e fiammingo del comporre, nonché una spiccata idiosincrasia per il pubblico borghese e per la musica che ne blandiva il gusto più ordinario. Fu questa idiosincrasia che, ad esempio, spinse Schönberg a creare un'associazione privata, una cerchia

¹⁷ A versare benzina sulle già aspre polemiche fu il volumetto di Alessandro Baricco, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, Garzanti, Milano 1992.

esclusiva dove la nuova musica sua e di altri potesse essere eseguita e accolta in modo consono alla sua natura *reservata*, volutamente di élite.

A Schönberg dobbiamo anche l'aforisma che meglio riassume il senso delle controversie musicali fin qui illustrate: «Se è arte non è per tutti, e se è per tutti non è arte»,¹⁸ frase che ratifica quel modello *Highbrow/Lowbrow*,¹⁹ alto/basso nel quale si realizza il connubio fra accademismo e avanguardia. Facendo della distinzione la *conditio sine qua non* del valore estetico anziché il suo portato, questa sentenza legittima - anzi prescrive - alti prezzi e pubblico selezionato come pre-requisito dell'arte. Infine essa istituisce la dottrina della *popular culture* come oggetto di disprezzo in quanto regno della non arte, del falso, del nulla estetico. Quel nulla che, a rimorchio di Sting, Isotta, dichiara *reazionario*, proiettando sull'avversario un epiteto che è uno dei più frequentemente usati nelle diatribe estetiche come sostituto di brutto, inaccettabile, disgustoso. Il che ci riporta ancora una volta a Bourdieu e alla coscienza che il giudizio di gusto contrabbanda sempre un'ideologia.

Il tradizionalismo musicale fedele alla "grande musica" giudica reazionario il pop proiettando su di esso la propria visione di un mondo diviso fra nobiltà e plebe. Il pop giudica reazionario il mondo della "grande musica" in quanto oscurantista e custode di una gerarchia anacronistica. L'ambiente della musica contemporanea, ossia l'élite intellettuale e squattrinata dell'ufficialità accademica, bolla come reazionari tutti coloro che la ignorano. Agli occhi di questa élite il pop (e chiunque vi si accosti) è reazionario in senso adorniano, in quanto linguisticamente regressivo e quindi funzionale al potere assoluto del grande capitale. E quanto al tradizionalismo dell'ufficialità esso incarna l'intramontabile mentalità codina che boicotta la musica nuova e la relega ai margini, concedendole solo le briciole del suo lauto pasto.

Altezza!

Innanzitutto mi permetto di esprimere il mio più profondo e devoto ringraziamento per le parole che Sua Altezza ha avuto la bontà di indirizzarmi e che molto mi onorano.

Già da tempo ho avuto modo di ammirare l'insigne iniziativa di Donaueschingen; un'iniziativa che rammenta i tempi più gloriosi e purtroppo trascorsi dell'arte, quando il principe si levava a protezione dell'artista e mostrava alla plebe che l'arte, come cosa che appartiene al principe, si sottrae ai criteri del volgo.

Non è un Kapellmeister del Settecento, è ancora Arnold Schönberg, in una lettera del 1924 al principe Egon von Fürstenberg.²⁰ Lettera che, pur concedendole un movente non del tutto disinteressato, enuncia un credo che va ben al di là della piaggeria d'occasione.

Tradotto in una visione manichea, che distingue fra aristocrazia e plebe, alto/basso, arte/non arte, spirito/brutalità, castità/mercimonio, sapere/ignoranza, genialità/scaltrezza, originalità/banalità (una visione che dietro i camuffamenti dialettici resta inesorabilmente e grossolanamente binaria) non è difficile rintracciare questo retroterra aristocratico nel modo in cui l'avanguardia accademica della musica²¹ - o almeno una parte consistente di

¹⁸ Arnold Schönberg, *Stile e idea*, Feltrinelli, Milano 1975, 2a ed., p. 55

¹⁹ Cfr. Lawrence W. Levine, *Highbrow/Lowbrow: the Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1988

²⁰ Arnold Schönberg, lettera a Egon von Fürstenberg, agosto 1924, in: Id., *Lettere*, La Nuova Italia, Firenze 1969, p. 112-3

²¹ La definizione di «academic avantgarde» si deve a Morton Feldman

essa - si raffigura la situazione odierna, riscontrandovi una fatale «disgregazione dell'arte, chiaro sintomo della degradazione sociale».²² Un'affermazione così posta, adorniana in apparenza (al seguito del concetto di «regressione dell'ascolto» come piaga endemica della società massificata),²³ compie in realtà un piccolo ma decisivo passaggio: trasforma il rigetto di una condotta musicale in rigetto di un ceto sociale in quanto degradato, secondo una visione gerarchica che guarda dall'alto in basso e nella cui estetica si cela un atto di discriminazione sociale *tout court*.

Oltre che nell'inflazionato modello alto/basso - Leitmotiv semplificatorio nonché *forma mentis* insormontabile della quotidiana requisitoria che la musica d'arte svolge contro la musica *popular* - il segnale di un *background* pre-illuminista, secentesco addirittura, si fa visibile anche nel grande rilievo dato alla scienza e al calcolo matematico: un tema che in Italia ricorre spesso nella riflessione estetica e nella prassi compositiva più recente, specie quella dedita alla cosiddetta ricerca sul suono.²⁴ Neo-pitagorismo, *mathesis* leibniziana, calcolo differenziale, teoria della complessità divengono strumenti coi quali neutralizzare l'incognita del gusto, e riesumare per via analitica l'imitazione della natura, l'esoterismo, il razionalismo secentesco di Cartesio, Leibniz, Eulero - aggiornati in forma di algoritmo, analisi spettrale, protocollo sperimentale.²⁵ Ricondotto alla sua purezza teoretica e scientifica di *ars musica*, il comporre diviene tecnica per la risoluzione di problemi e l'acume metodologico il metro del valore. È un'*art pour l'art* metodologicamente ferratissima, che sfugge all'impasse del non potere o sapere o volere comunicare con un pubblico culturalmente e socialmente degradato semplicemente escludendolo dal suo orizzonte - e contemporaneamente protestando per l'emarginazione di cui essa si sente vittima.²⁶

Il palio dell'Alta formazione

In questo *habitus* fortemente idiosincratico si esprime la componente intellettuale più avanzata di un altro pilastro del tradizionalismo in musica: i Conservatori, ossia il sistema dell'insegnamento accademico al cui interno questa élite si forma e opera in prevalenza, ponendosi nei suoi confronti in un rapporto dialettico di critica storicistica, denunciandone

²² Anna Maria Morazzoni, *Necessità di una svolta*, «Sonus. Materiali per la musica contemporanea», II, 3, giu-ago 1990, p.2

²³ Cfr. Theodor W. Adorno, *Sul carattere di fetuccio in musica e il regresso dell'ascolto*, in: Id., *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1959

²⁴ Cfr. ad esempio, il seminario di studi organizzato nel 1996 a Maratea dalla rivista «Sonus»: *Il pensiero musicale moderno sulle tracce dell'antico. Musica, matematica e filosofia*, e il resoconto fornито da Antonio Serravezza, *Scienza, musica, "scienza della musica"*, «Sonus», VIII, 16, dic. 1996, pp. 4-9.

²⁵ Cfr. ad es. Angelo Orcalli, *Fenomenologia della musica sperimentale*, Sonus Edizioni, Potenza 1993

²⁶ In risposta all'intervento della Morazzoni (cfr. nota 22), il compositore Dario Maggi osserva: «d'accordo con Anna Maria Morazzoni quando chiede "di rispondere adeguatamente al diffuso desiderio di arte": il paradosso è che sempre meno persone hanno in mano gli elementi minimi, strutture intellettuali o anche semplice informazione per poter dirigere questo desiderio al campo della musica contemporanea [...]: qualcosa di simile a un encefalogramma piatto» («Sonus», II, 4, sett.nov 1990, p. 3). Singolare l'affinità con le conclusioni di Paolo Isotta citate in apertura.

l'arretratezza come incapacità di tenere il passo della nuova ricerca compositiva. Il ruolo di avanguardia della sedicente musica d'arte, tramontato nel quadro culturale della società, si esplica oggi quasi totalmente e si autoalimenta nell'ambito dell'insegnamento accademico. Il settore, com'è noto, versa in una profonda crisi, nonostante il varo di una riforma²⁷ il cui risultato più rilevante al momento sembra essere la possibilità di fregiarsi pomposamente del titolo di "Alta Formazione Artistica e Musicale", lasciando per altro inevasa la domanda di quale sia o sarà la "bassa formazione", complemento indispensabile di cui al momento non si rinviene traccia. Nonostante il giudizio sull'arretratezza dei programmi e delle normative dei Conservatori italiani sia unanime da almeno mezzo secolo a questa parte, l'insegnamento si fonda tuttora su direttive e programmi di studio che risalgono all'inizio del secolo scorso²⁸, nei cui articoli l'attributo di "moderno" assume un'accezione a dir poco pittoresca. Ecco, ad esempio cosa si legge nel programma tuttora in vigore del corso superiore di Storia ed estetica musicale per compositori:

Tale programma si intenderà compiuto, con maggiore larghezza ed elevatezza d'intendimenti che nel corso inferiore, approfondendo lo studio delle scuole, degli stili, dei trapassi di stile e degli autori più importanti, senza trascurare i minori, con ampia didamina e illustrazione di testi e d'opere d'arte nell'intento di illuminare, soprattutto, i quattro momenti universali della storia italiana:

- a) l'*Ars Nova*;
- b) la riforma palestriniana;
- c) il melodramma;
- d) le origini della sonata e della sinfonia moderna.²⁹

L'orizzonte culturale dei Conservatori italiani è dunque ufficialmente fermo a un'impostazione che già era antimodernista settant'anni fa e che oggi, pur coi puntelli perennemente provvisori di corsi sperimentali o straordinari, più che anacronistica appare surreale nella sua astronomica lontananza dal presente. Entro questo orizzonte - il cui tradizionalismo si autoalimenta a ciclo chiuso, col passaggio diretto di allievi e docenti dai banchi alla cattedra - la riforma da così lungo tempo attesa, più che in uno svecchiamento, rischia di tradursi in un arroccamento difensivo, con una forte enfasi sul rilancio di una tradizione *alta* (dove "alta" è sinonimo di "classica") che rinvia e mette in ombra la questione dell'aggiornamento.

Di fronte alla generalizzata incultura musicale di base, unanimemente indicata come la causa prima del *gap* musicale che separa Italia ed Europa, era opinione diffusa che si dovesse intervenire in modo organico sui due versanti dell'educazione di base e della formazione specialistica. Da un lato si trattava di attuare il principio che considera la musica una componente essenziale della cultura di base; dall'altro, istituire un livello superiore di studi musicali cui cooperassero Conservatori e Università, riportando finalmente la musica in quell'alveo delle discipline umanistiche e artistiche che l'ordinamento accademico italiano le ha per lunghissimo tempo precluso. A quasi tre anni dall'entrata in vigore, l'unico esito della riforma è stata un'equiparazione dei Conservatori alle Università come comparti di-

²⁷ Legge 21 dicembre 1999, n. 508.

²⁸ Cfr. Decreto Luogotenenziale 5 maggio 1918, n. 1852; Regio Decreto 11 dicembre 1930, n. 1945.

²⁹ R.D. 11/12/1930, cit.

stinti dell'insegnamento superiore. Una misura che, di fatto, ha ratificato la separatezza di due ambiti che avrebbero dovuto integrarsi l'un l'altro. Per contro la riforma si è totalmente disinteressata della formazione di base rinviandola alla futura riforma della scuola secondaria, ponendo così le premesse per un'ulteriore frattura.

Oggi gli studenti di musica dell'Unione Europea hanno per lo più a disposizione scuole di base e di livello superiore con dipartimenti che offrono un'ampia gamma di opzioni, con la possibilità di compiere l'apprendistato musicale e di specializzarsi nel genere a loro più congeniale: musica classica, musica jazz, nuove tecnologie, *pop music*, *early music*, musica di tradizione folklorica, ecc. La ragione che rende questo scenario tuttora improponibile nel nostro sistema di insegnamento - dove le nuove competenze musicali restano marginali, limitate e precarie - chiama in causa ancora una volta il persistere di un accademismo inveterato fedele al dogma di una gerarchia per la quale l'unica musica degna di essere insegnata è quella "alta", appartenente al canone fissato nel corso dei secoli.

Tutela vs promozione

Per il tradizionalismo la tentazione di escludere il nuovo e il diverso, relegandoli nella sfera del "basso", è un gesto istintivo e irriflesso di autoconservazione, la cui ambizione è l'autoconferma e il non cambiamento; e il cui effetto è l'immobilismo, il congelamento dei valori e delle gerarchie tramandate ed elevate a dogma. In Italia questa mentalità gode di un largo credito ed è tuttora dominante. Ma sarebbe fuorviante identificare *tout court* il panorama musicale del nostro paese in questa costellazione formata da fondazioni liriche, conservatori, editoria, compositori, musica pop, di cui si sono focalizzati gli aspetti più tradizionalisti. Accanto e all'interno di un'ufficialità fortemente conservatrice, agiscono - come sempre accade in una società democratica - fattori di critica e di cambiamento. Queste forze sono molto esigue in seno all'establishment operistico, ma assumono una qualche rilevanza fra i compositori, nel mondo dell'insegnamento e della musica pop. Va da sé che il grosso di queste forze opera tuttavia in settori tanto antagonisti quanto marginali e underground rispetto sia all'ufficialità accademica, sia all'industria della musica leggera. Nella distanza incolmabile fra ufficialità accademica e *popular culture* c'è l'origine della paralisi della cultura musicale italiana, curabile o con provvedimenti a tutela dei settori e delle istituzioni in difficoltà, oppure riducendo l'emarginazione delle forze che lavorano all'innovazione. Ma il tradizionalismo dell'apparato ufficiale sembra tutt'altro che disposto a ridiscutersi, mentre dal canto suo il mondo del pop, ossessionato dal vistoso calo delle vendite, a tutto pensa tranne che ad assumersi dei rischi. Tutto ciò lascia pensare che la conquista di maggiori spazi per il rinnovamento sarà alquanto ardua.