

## De generibus disputandum est Ragioni e vantaggi del classificare la musica

Filippo Focosi

1. Venezia, settembre 2003. A differenza delle edizioni precedenti, il ruolo di direttore artistico della Biennale Musica – che poi tanto biennale non è, visto che si svolge ogni anno – viene affidato a una figura non istituzionale, al di fuori del circuito della cosiddetta musica “colta”. Si tratta di Uri Caine, pianista e compositore americano noto soprattutto per le sue rivisitazioni in salsa jazz e pop di autori classici come Bach e Mahler. Il titolo della rassegna è tutto un programma: *Re-mix. Strutture e improvvisazioni*. Le premesse per mischiare le carte ci sono tutte.

L'occasione era per me troppo ghiotta: ho fatto le valigie e sono partito fiducioso alla volta di Venezia. Le mie aspettative sono state ampiamente ripagate da *performance* indimenticabili, di cui conservo ancora un vivido ricordo. L'ensemble dei Bang on a Can ha eseguito le complesse poliritmie del pioniere americano Conlon Nancarrow accanto ad alcuni pezzi dello storico gruppo rock dei Sonic Youth. Il compositore David Lang ha proposto le sue riletture per ensemble cameristico di due canzoni dei Velvet Underground. La vocalist Pamela Z ha improvvisato su tracce pre-registrate, creando interazioni puramente vocali tra arie operistiche e spezzoni di parlato. Il jazzista Django Bates, in compagnia del quartetto d'archi Smith Quartet, si è divertito a sconvolgere canzoni celebri come *My Way* di Frank Sinatra, de-frammentandole con inserti rap, ottenendo così un effetto di sorprendente alternanza tra brutalità e dolcezza (non a caso uno dei complessi fondati da Bates si chiamava Delightful Precipice). David Krakauer, altrove brillante interprete di Brahms, alle prese con la musica *klezmer* ha suonato il suo clarinetto con l'intensità di un cantore di sinagoga: posseduto. Infine, Uri Caine ha presentato in anteprima la sua riletture dell'*Otello* di Verdi servendosi di una *big band* e di un *dj*.

Eccitato da tutto questo brulicare di musiche meravigliosamente contaminate, specchio fedele del *melting pot* di una città come New York (dalla quale proveniva la maggior

parte degli artisti presenti alla Biennale) mi sono chiesto se le etichette entro cui si è soliti incasellare la musica – a grandi linee, classica, jazz e pop/rock – avessero ancora senso. Di sicuro un qualche senso simili etichette devono averlo, dato che è consuetudine consolidata utilizzarle in vari settori della vita musicale, individuale e sociale: dalla programmazione delle stagioni concertistiche alla divisione degli scomparti in un negozio di cd, dal lessico adoperato dai critici all’organizzazione della nostra audioteca. Eppure, come detto, la crescente contaminazione tra generi musicali, così come la notevole evoluzione di generi inizialmente considerati come parassitari (la musica popolare e, in una certa misura, il jazz)<sup>1</sup>, ha condotto un numero sempre più ampio di musicisti, critici o semplici appassionati, a porre in questione la legittimità del concetto stesso di genere musicale. Alle stantie etichette succitate, costoro contrappongono il motto, certo non nuovo ma oggi in gran voga, che recita: “la musica è una; l’unica distinzione che vale la pena fare è quella tra musica buona e non-buona”<sup>2</sup>. Le due posizioni paradossalmente convivono nella pratica musicale (creativa, ricettiva e organizzativa) odierna, sebbene la seconda – che chiameremo, non senza una punta d’ironia, del “buonismo musicale” – sembri godere di un crescente consenso.

2. Il paradosso appena esposto ne ricorda da vicino un altro, che animò il dibattito filosofico nella Gran Bretagna del Settecento. In quel periodo, alcuni tra i principali filosofi di area empirista andarono alla ricerca di una norma del gusto, ovvero di «una regola mediante la quale possano essere conciliati i vari sentimenti degli uomini, o almeno una decisione che, una volta espressa, confermi un sentimento, e ne condanni un altro» (Hume [2000]: 271); impresa apparentemente piuttosto ardua, dato che si scontrava col detto popolare “*de gustibus non est disputandum*”. I filosofi britannici contestarono tuttavia la presunta validità universale di tale detto, il quale a ben vedere indica solo che le preferenze personali sono ineliminabili, non già i giudizi di gusto sulla bontà delle opere d’arte; giudizi che possono, anzi devono, conformarsi a una norma generale evinta sulla base del verdetto dei critici autentici, i quali, grazie alla loro sensibilità, al loro intelletto,

<sup>1</sup> Del jazz, Leonard Bernstein ebbe a dire che il suo valore principale consisteva nel fornire materiale musicale vernacolare genuinamente americano, che poi i compositori avrebbero potuto utilizzare per realizzare affreschi musicali di maggiore ampiezza e profondità (dettame che egli stesso mise in pratica in molte sue composizioni, dal celebre musical *West Side Story* al concerto per pianoforte *The Age of Anxiety*).

<sup>2</sup> Tra i musicisti, tale motto è stato attribuito a Kurt Weill e Duke Ellington; in tempi più recenti, l’ho sentito ripetere spesso da Stefano Bollani, uno dei jazzisti di punta della scena nazionale e internazionale.

e all'allenamento ripetuto delle loro capacità discriminatorie (intese in senso ampio), sono maggiormente in grado di individuare e soppesare i pregi e i difetti di un'opera e dunque di darne una valutazione plausibile.

C'è un aspetto, a mio avviso particolarmente rilevante, che accomuna i due paradossi. Chi sostiene che sui gusti non si può discutere, così come chi sostiene che sui generi non vale la pena confrontarsi, proprio di questo ha paura: che si discuta; che ci si confronti, in merito alle proprie scelte estetiche, con altre persone, magari più titolate a formulare giudizi; che da tale confronto le proprie scelte risultino sminuite, in quanto confinate ad ambiti circoscritti e necessariamente parziali. Ad esser mossi da tale inconfessato timore sono soprattutto, in campo musicale, coloro che, in qualità di musicisti, critici o semplici appassionati, frequentano settori (come il jazz, il pop, il rock, e una buona parte delle musiche non-occidentali) tradizionalmente distinti dalla cultura "alta" (classica o classico-contemporanea). Partendo dal comprensibile e fondato desiderio di difendere la legittimità di tali generi musicali, costoro arrivano a rifiutare lo stesso utilizzo delle succitate categorie o etichette, quali strumenti atti a designare specifici insiemi di valori, qualità, parametri formali-espressivi, criteri di giudizio e, in ultimo, pubblici di riferimento.

Più precisamente, essi ritengono che l'utilizzo delle distinzioni tra generi musicali sia illegittimo, inutile e nocivo. Illegittimo, in quanto i generi musicali fanno capo a categorizzazioni convenzionali, frutto di decisioni arbitrarie, esterne alla genesi creativa delle singole opere, rispetto alle quali essi figurano come meri e vuoti involucri. Inutile, in quanto tali involucri, essendo esteriori, nulla aggiungono al nucleo estetico di un'opera musicale, all'unità sintattico-semantiche che in essa si realizza, alla sua individuale e irripetibile fusione di forma e contenuto, a cui si accede oltrepassando gli steccati e le barriere che i critici pedanti surrettiziamente le erigono attorno. Nocivo, in quanto le barriere imposte dalla critica, una volta che prendono piede, diventano assai difficili da abbattere, negandoci così l'accesso alla via privilegiata e diretta all'opera, e insieme inibendo la nostra curiosità verso quelle opere "di frontiera" che non si lasciano facilmente incasellare in categorie fisse; il che porta a un impoverimento della nostra vita estetica. Voglio ora dimostrare che costoro si sbagliano, e che le loro accuse sono infondate; e questo ci porterà alla risoluzione del paradosso introdotto all'inizio del nostro saggio.

3. Nel corso della sua analisi intorno alle restrizioni che si impongono alla creatività artistica, il filosofo norvegese Jon Elster ([2004]: 270-282) distingue tra vincoli incidentali forti e vincoli incidentali morbidi. Tra i primi rientrano restrizioni formali, materiali, tec-

niche e finanziarie di vario tipo; tra i secondi figurano invece ciò di cui stiamo qui discutendo, vale a dire le convenzioni di genere. Queste ultime, secondo Elster, riguardano tanto la struttura quanto il contenuto delle opere, in misura variabile a seconda della forma d'arte considerata: nella letteratura, ad esempio, le convenzioni riguardano entrambi gli aspetti sintattici e semantici, mentre in musica concernono principalmente la forma. Per quali ragioni esistono le convenzioni di genere, e perché gli artisti sovente scelgono di aderire alle regole interne a un determinato genere o sottogenere artistico? Elster si sofferma su ragioni definibili come procedurali, in quanto riguardanti le dinamiche istituzionali che portano le persone operanti in un determinato ambito culturale – artisti, critici, pubblico – a porre in essere dei codici di riferimento per tale ambito. Da questo punto di vista, le convenzioni di genere sarebbero «equilibri di coordinazione» volti a garantire la fruibilità delle creazioni artistiche e a impedire che queste si trasformino in linguaggi privati. L'estrema varietà nella forma e nel contenuto delle opere impedirebbe infatti la creazione di standard intersoggettivi attraverso cui valutarne e apprezzarne le qualità; solo operando in conformità a determinate regole, frutto di convenzione, si crea quella rete di affinità che ci permette di afferrare il senso e il valore delle opere d'arte.

Accanto alle ragioni procedurali messe in luce da Elster esistono poi anche, come giustamente sottolineato da Giovanni Matteucci ([2010]: 169), ragioni funzionali che sono a fondamento delle convenzioni artistiche e che precedono il loro stesso carattere procedurale. I generi nascono infatti come soluzioni a problemi condivisi di natura estetica; soluzioni che, in virtù della loro efficacia, vengono adottate da una comunità crescente di persone interessate a risolvere i medesimi problemi, e che si sedimentano in convenzioni alle quali si attengono tanto gli artisti nell'atto creativo, quanto i fruitori nell'atto ricettivo e critico. Questo punto è stato ben chiarito da Fabrizio Desideri ([2004]: 106-111) il quale, riprendendo Adorno, porta l'esempio del sottogenere musicale della fuga, sorto in risposta all'esigenza, sentita da più parti, di mettere in relazione il carattere espressivo della tonalità con le possibilità spaziali offerte dalla polifonia. Se si tiene conto quindi tanto delle ragioni procedurali quanto di quelle funzionali, appare evidente la legittimità delle convenzioni di genere in quanto legate a esigenze comunicative ed espressive radicate negli artisti così come nei fruitori: in tal senso, i generi artistici rappresentano quell'«elemento d'universalità» che ogni opera d'arte inevitabilmente porta con sé (Desideri [2004]: 108).

4. È ben vero che l'universalità, appena evocata, di un'opera d'arte, ne costituisce solo la cornice, l'involucro esterno che, per quanto non estraneo – come poc'anzi dimostrato – al nucleo estetico individuale dell'opera, rimane un elemento secondario. Ciò che in effetti costituisce la fonte primaria di attrazione e ammirazione per un'opera d'arte è la singolarità del suo carattere estetico, ovvero delle sue proprietà formali ed espressive. Lungi tuttavia dal volersi imporre su queste ultime e ridurle alla mera traduzione di norme codificate, la convenzione di genere è non solo rispettosa della singolarità artistica di un'opera, ma rappresenta un valido ausilio per meglio penetrare in essa. Concentrandoci sull'ambito musicale, può essere utile riprendere le riflessioni di Leonard Meyer (1956), il quale ci ha insegnato come una buona parte dell'apprezzamento musicale consista nel seguire il procedere del discorso musicale come se si trattasse di una trama, il che coinvolge il formarsi di aspettative che saranno, prima o poi, soddisfatte o deluse. Secondo Meyer, la riuscita di un brano sta proprio nella sua capacità di raggiungere un equilibrio tra la troppa prevedibilità e l'eccesso di sorprese. Ora, le aspettative relative agli eventi musicali si dividono, come ci ricorda Peter Kivy proseguendo l'analisi di Mayer, in esterne e interne (Kivy [2007]: 88-96). Mentre le seconde sono generate dal «funzionamento interno» al brano che si sta ascoltando, le prime si acquisiscono naturalmente in virtù dell'ambiente musicale in cui si vive e dei generi musicali con cui si ha maggior familiarità. Ciò significa che il bagaglio di aspettative che ci formiamo ascoltando il jazz sarà in parte diverso da quello che ci formiamo ascoltando musica leggera, e lo sarà ancor di più rispetto a quello che deriva dall'immersione nella tradizione cosiddetta "colta" (per non parlare poi della musica non-occidentale, la quale è caratterizzata da scale, regole armoniche e concezioni ritmiche talvolta marcatamente diverse in confronto alla nostra musica, e dunque anche da un differente sistema di aspettative e ricompense). Ma, se è vero che le aspettative condizionano quel «gioco delle ipotesi» (per dirla con Kivy) coinvolto nel processo di apprendimento e apprezzamento musicale, ciò significa che il rilevamento del carattere estetico peculiare di un brano dipende anche, per la parte di esso che compete alle aspettative esterne, dall'acquisizione di una certa familiarità con un dato genere; familiarità che richiede ovviamente che tale genere sia preventivamente riconosciuto e individuato (seppur entro confini mobili e mai assoluti). Piuttosto dunque che essere un inutile apparato teorico, la classificazione di un'opera musicale all'interno di un particolare genere favorisce la percezione e la comprensione del carattere estetico dell'opera stessa, ovvero delle sue proprietà formali ed espressive.

5. Il contenuto di un'opera d'arte – ciò che un'opera “ci dice” in quanto arte – non è costituito solo dalle sue proprietà estetiche, formali ed espressive. Esso include anche quelle che Levinson ha chiamato proprietà artistiche di un'opera, con ciò indicando quelle proprietà che non sono solamente (in una certa misura) condizionate dalle relazioni dell'opera con altre opere d'arte e col contesto socio-culturale circostante (il che è quanto abbiamo appena illustrato in riferimento all'ambito musicale), ma «incarnano» tali relazioni di tipo storico-contestuale (Levinson [2011]: 74). Come esempi di proprietà artistiche, Levinson ne cita alcune di portata generale – come l'originalità rispetto alla tradizione artistica precedente una data opera, o come la seminalità, ovvero l'influenza esercitata su opere successive – e altre più circoscritte, ma egualmente importanti, tra cui un ruolo privilegiato spetta, in campo musicale, alla proprietà dell'«essere il frutto di una sintesi», che propongo di rinominare “proprietà di contaminazione”. Con tale espressione si intende non tanto, o non solo, il fatto che una data opera musicale intrattiene relazioni di derivazione con altre opere – il che è probabilmente vero di quasi tutte le opere musicali<sup>3</sup> – quanto soprattutto il fatto che nel brano in questione si realizza una sintesi inedita di stili, influenze e suggestioni significativamente diversi.

La contaminazione è una caratteristica peculiare della cultura musicale postmoderna, ed è una proprietà artistica positiva, laddove la si intenda nel corretto modo: ovvero, non come mero accumulo di citazioni parodistiche o giustapposizione indiscriminata di linguaggi differenti<sup>4</sup>, ma come proficua e sensata integrazione di stilemi musicali eterogenei, guidata dalla ricerca di genuine affinità tra gli stessi. Nell'intraprendere tale ricerca, il compositore o musicista postmoderno è spinto da un'attitudine di sincera ammirazione per stili e generi diversi da quelli in cui egli abitualmente lavora (come lo possono essere, per un compositore classico-contemporaneo, il jazz e il rock), e dalla voglia di assimilare e mescolare tutto ciò con cui avverte una naturale congenialità (la stessa che, ad esempio, ha portato Michael Nyman ad appropriarsi di alcuni frammenti di una delle composizioni di Mozart da lui più amate, la *Sinfonia Concertante* per violino e viola, per poi riassemblarli attraverso tecniche minimaliste e colorarli con sonorità aggressive, con-

<sup>3</sup> Il compositore olandese Louis Andriessen ha a tal proposito dichiarato: «rubare e ricreare è una cosa che hanno fatto tutti i compositori che amo. E va benissimo, perché la buona musica nasce sempre dalla musica degli altri. Fatemi un esempio di buona musica e vi dirò da dove viene». Cfr. Restagno (1996): 77.

<sup>4</sup> Come non pensare ai patetici duetti tra Zuccherò e Pavarotti nelle pur valide (dal punto di vista umanitario) iniziative del *Pavarotti & Friends*?

fluite nella colonna sonora del film *Giochi nell'acqua*<sup>5</sup>). Così intesa, la contaminazione rappresenta uno dei valori artistici (in quanto distinti da quelli propriamente estetici) primari di tutta la musica contemporanea e può essere compresa solo se si assume quell'atteggiamento che anima gli autori genuinamente postmoderni; un atteggiamento curioso verso la pluralità delle offerte musicali che affollano il panorama odierno e, al contempo, consapevole e rispettoso delle differenze che sussistono tra di esse. Solo riconoscendo l'esistenza di generi musicali distinti ma comunicanti, l'ascoltatore postmoderno può sperare di comprendere e apprezzare quegli artisti "di frontiera" (di cui i nomi citati all'inizio rappresentano ottimi esempi<sup>6</sup>) che nella loro musica hanno operato uno sconfinamento, un attraversamento trasversale delle barriere – resistenti, sì, ma affatto impermeabili alle incursioni del genio creativo – musicali e culturali.

6. La fecondità della classificazione della musica in generi può essere saggiata anche se ci si distoglie dal punto di vista delle singole opere musicali per volgersi alla considerazione e alla valutazione di insiemi più ampi, quali per l'appunto quelli designati dalle etichette di musica classica, jazz e pop-rock. Bruce Baugh ha, a tal riguardo, opportunamente sottolineato come uno dei più manifesti errori della critica consista nel cercare di capire il rock nei termini della musica classica, dei suoi valori, dei suoi canoni estetici (Baugh [1993]). Di contro a tale tendenza, egli propone di individuare quelle caratteristiche – tecniche, estetiche, espressive – proprie del rock in quanto discendente da una tradizione diversa da quella della musica classica, e i cui modelli sono rappresentati dal blues e dalla tradizione orale. A nulla serve confrontare il rock con la classica sul terreno della pura forma: la semplicità strutturale del primo – semplicità che, è bene precisarlo, è reale, e non il frutto di pregiudizi snobistici – emergerebbe in tutta la sua imbarazzante evidenza, senza essere compensata da altre qualità. Più utile è, continua Baugh, riconoscere che, nel rock, alla semplicità formale fa da contraltare la preminenza della dimensione materica del suono (che si manifesta anche attraverso strumenti come la chitarra elettrica), l'accentuazione del profilo ritmico (spesso martellante), la varietà di *nuances* espressive concesse all'interprete (di contro alla "fedeltà allo spartito" richiesta ai musicisti classici). Tali caratteristiche invitano a un diverso approccio da parte dell'ascoltatore,

<sup>5</sup> Il titolo originale del film (realizzato da Peter Greenaway nel 1988) è *Drowning by Numbers*. – Questi e altri tratti caratteristici del postmoderno musicale sono ben evidenziati in Kramer (2002).

<sup>6</sup> Come esempi di altri artisti cosiddetti di frontiera menzionerei: Wim Mertens, Egberto Gismonti, Dino Saluzzi, John Surman, Astor Piazzolla, Ryuichi Sakamoto.

il quale, per poter apprezzare questo tipo di musica, deve interagire con essa anche e soprattutto sul piano corporeo: muovendosi, cantando, ballando, e “assaporando” le sensazioni fisiche che gli scorrono dentro mentre viene trascinato dal *beat* e dal *feeling* della musica. Non a caso, il termine “*funky*”, spesso utilizzato per descrivere la musica rock, deriva – come ci ricorda Shusterman – «da una parola africana che significa “sudore positivo” e che è espressione di un’estetica africana fondata su un coinvolgimento vigorosamente attivo e collettivamente appassionato piuttosto che su un critico distacco privo di passione» (Shusterman [2010]: 135-136).

Dello stesso tenore delle considerazioni di Bough e Shusterman – relative alla musica rock e funk – è l’analisi sull’improvvisazione condotta da Philip Alperson (1984). L’improvvisazione musicale, vista dal lato dell’atto creativo, è caratterizzata dalla simultaneità di composizione ed esecuzione. Dal punto di vista del prodotto finito e della sua ricezione, ciò comporta una serie di importanti conseguenze. La prima è che, come abbiamo visto anche per la musica rock, le qualità regionali proprie della musica scritta – l’unità o coerenza interna, la presenza di uno sviluppo intellegibile, ecc. – nella musica improvvisata figurano a un grado sensibilmente inferiore. La complessità architettonica e la densità strutturale di un’improvvisazione jazzistica, ad esempio, non è paragonabile a quella di una composizione classica o classico-contemporanea, dato che chi compone seguendo le procedure tipiche di tale tradizione ha più tempo per riflettere, per correggersi, per modificare lo spartito; laddove l’improvvisatore, dal momento che crea nello stesso istante in cui suona, va incontro a una serie maggiore di rischi e ostacoli, per superare i quali deve affidarsi all’istinto, all’impulso del momento. Ma proprio quello che, se valutato con i parametri della musica classica, rappresenterebbe un difetto, costituisce invece un pregio se commisurato ai parametri direttamente deducibili dall’improvvisazione in quanto tale. L’apassionato di jazz, infatti, sa bene che gli “errori” – le irregolarità negli accenti, le sfasature ritmiche, le frequenti interruzioni, i ripetuti cambi di direzione, gli “smarrimenti” del tema principale, e così via – sono integrali a questo tipo di musica, e non li giudica come difetti. Essi sono piuttosto ascoltati come l’espressione, in termini musicali, di un modo di agire spontaneo, non pianificato, in cui è normale imbattersi in ostacoli e commettere errori, e di cui si apprezza la bravura e la prontezza a reagire di fronte a situazioni impreviste<sup>7</sup>. Anche in questo caso, dunque, il riconoscimento dell’esistenza di generi musicali distinti favorisce l’apprezzamento e la corretta valutazione

<sup>7</sup> Particolarmente significativa è, in tal senso, la celebre affermazione del pianista jazz Thelonious Monk, il quale al termine di una sua esibizione si rammaricò per aver suonato in modo errato le note sbagliate.



non solo di singoli brani, ma di interi insiemi di opere musicali, in quanto giudicati in relazione ai parametri estetici a loro consoni; ed è significativo che, a trarre giovamento da tale massimizzazione apprezzativo-valutativa, siano soprattutto quei generi che, a detta dei detrattori dell'utilizzo delle etichette convenzionali, da tale utilizzo dovrebbero risultare penalizzati.

7. Oltre ad avere un ruolo nel disvelamento di parte del carattere estetico e artistico di un'opera musicale, nonché di intere categorie di brani, i generi hanno anche una valenza più marcatamente strumentale, funzionale cioè all'organizzazione della "vita estetica" dell'ascoltatore. Ogni cosa, infatti, ha il suo tempo. E ciò vale anche per la musica. Ci sono giorni, o momenti della giornata, in cui il nostro spirito anela a immergersi in narrazioni profonde, come quelle che innervano le sinfonie di un Beethoven o di un Sibelius. In altre occasioni, siamo pervasi da una levità d'animo che, quando unita a tensione intellettuale, ci conduce verso "frizzanti" composizioni barocche (come i *Divertimenti* di Mozart), neo-barocche (ad es., lo Stravinsky affettuosamente parodistico del *Concerto in Re* per archi), o postmoderne (penso ai gustosi omaggi musicali di Michael Daugherty alle icone della cultura americana); quando invece lasciata a se stessa, ci getta in balia delle seduzioni più immediate della musica pop (come non farsi catturare dall'energia sprigionata da un bel *synth-pop* d'annata dei Pet Shop Boys?). Oppure, può succedere che si avverta il momentaneo bisogno di sentirsi liberati, piuttosto che catturati; in tal caso, che c'è di meglio dell'ascolto delle sfrenate improvvisazioni di un impavido sassofonista (alla John Coltrane, per intenderci)? Sapere a quale ramo appartengono i cd che compongono la nostra audioteca o che troviamo in un negozio di dischi (il che lo si può dedurre già leggendo il nome della casa discografica)<sup>8</sup>, o a quale filone sono riconducibili i musicisti che si esibiranno nei teatri a noi più vicini (anche solo leggendo il titolo, spesso programmatico, delle rassegne o stagioni musicali<sup>9</sup>), favorisce la massimizzazione della nostra vita estetica – in quanto ci aiuta a fare le scelte giuste, quelle che meglio ricom-

<sup>8</sup> Tutti sanno che la Deutsche Grammophon è specializzata in musica classica; gli appassionati di contemporanea sanno che la Cantaloupe Music si rivolge a musicisti di frontiera (come i Bang on a Can citati all'inizio), o che la New Albion promuove i compositori americani della West Coast; è altrettanto noto che la Label Bleu pubblica quasi esclusivamente jazz. Talvolta le etichette hanno una "poetica" così marcata da spingere i rivenditori a dedicar loro degli appositi scomparti (penso ad esempio alla celebre etichetta tedesca Ecm).

<sup>9</sup> Dalle mie parti, ad esempio, ci sono diverse rassegne il cui titolo sembra già presupporre che ci si rivolga a pubblici specifici: Macerata Opera Festival, Tlr Classica, Fano Jazz, Rassegna di Nuova Musica, San Severino Blues, e via dicendo.

penseranno le nostre esigenze di ascolto – e l’espansione della nostra personalità estetica<sup>10</sup>, la quale, procedendo per affinità tra opere dello stesso genere (ad es., classica, contemporanea, jazz, pop, rock) o sottogenere (ad es., impressionismo, minimalismo, free jazz, new-wave, heavy-metal), o tra opere appartenenti a generi o sottogeneri “limitrofi”, è spinta ad allargare il proprio campo di preferenze.

Ma non è tutto. Nell’animo umano vi è, come rilevato da Ted Cohen (1998), la naturale tendenza a perseguire la «coerenza» della nostra personalità estetica, e ad evitare che essa si riduca a una «collezione di espressioni estetiche atomistiche». Sapere cosa ci piace (nella fattispecie, quali brani, o quali generi/sottogeneri musicali) e perché ci piace (in virtù di quali caratteristiche proprie dei singoli brani o dei generi/sottogeneri), ci aiuta a orientarci nelle preferenze e a far sì che l’espansione della nostra personalità estetica avvenga in maniera organica: ovvero, attraverso la progressiva scoperta, all’interno del genere o sottogenere con cui abbiamo più familiarità, di opere che ancora non conosceamo, fino ad arrivare a brani di confine, i quali fanno da ponte per accedere ad altri generi o sottogeneri musicali. Ora, una tale conoscenza – delle nostre preferenze e delle ragioni che ne stanno alla base – potrebbe, come Cohen stesso è disposto ad ammettere, non essere mai conclusiva, dal momento che le «ragioni estetiche» vanno in ultimo vagliate singolarmente, caso per caso, e soggettivamente, facendone cioè esperienza diretta. Inoltre, come ha recentemente portato alla luce Kevin Melchionne sulla scorta di ricerche empiriche nel campo della psicologia, la possibilità che ci si sbaglia riguardo ai propri stati affettivi, comprese le nostre risposte estetiche, è più alta di quanto non si sia normalmente disposti ad ammettere<sup>11</sup>.

Cionondimeno, la ricerca di una coerenza nei tragitti estetici che percorriamo e nel «gusto biografico» (Melchionne [2010]: 132) che acquisiamo non è senza speranza: le gratificazioni che accompagnano le nostre scelte estetiche, laddove sufficientemente mirate e frutto di genuino e attivo coinvolgimento, costituiscono degli indicatori, seppur parziali, di successo del percorso che stiamo intraprendendo. Inoltre, l’evoluzione musicale degli ultimi decenni, caratterizzata com’è dal crescente miscuglio di stili, ha portato

<sup>10</sup> La personalità estetica può essere definita, grosso modo, come la totalità delle preferenze estetiche di un individuo, le quali rivelano, e in parte costituiscono, che tipo di persona si è. (Cfr. Levinson [2010]: 228).

<sup>11</sup> Le ragioni di tale «ignoranza affettiva» per ciò che riguarda l’ambito estetico possono risiedere, secondo Melchionne, nella mancanza di consapevolezza e di accuratezza nel discernimento delle ricompense estetiche e delle loro cause, o anche nell’auto-imposizione (per ragioni di convenienza sociale) di un *habitus* estetico che si scontra con le nostre reali inclinazioni. (Cfr. Melchionne [2010]).

alla spontanea formazione di nuovi generi o sottogeneri, che hanno riempito spazi precedentemente vuoti, creando una rete virtuale di ascolti e rimandi reciproci quanto mai densa e mobile, all'interno della quale l'ascoltatore può muoversi con maggiore agilità rispetto al passato<sup>12</sup>.

8. Torniamo al primo (e più antico) dei nostri paradossi, quello sul gusto. La soluzione forse più chiara al riguardo è stata fornita da Henry Home nel 1762, anno di pubblicazione del suo *Elements of Criticism*. Nel capitolo XXV di quest'opera, Home ([1944]: 732-746) rileva come vi siano due convinzioni diffuse ma contrastanti – l'una attestante l'esistenza di un canone universale del gusto, l'altra riassunta nel detto "*de gustibus non est disputandum*" – le quali godono entrambe dell'approvazione del senso comune, e devono quindi contenere una qualche verità. Il contrasto può essere sanato, a parere di Home, riconoscendo i diversi campi di applicazione delle due massime. Mentre la prima ha valenza generale e ci permette di distinguere tra differenti classi di piaceri – sulla base della maggiore o minore conformità alla norma universale del gusto –, la seconda vale per le singole classi di piaceri, al cui interno siamo liberi di scegliere, seguendo le inclinazioni personali, a quali opere dedicare la nostra attenzione e assegnare la nostra approvazione.

Ora, se a "classi di piaceri" sostituiamo "generi", e se specifichiamo la norma universale del gusto in termini musicali, arriviamo direttamente alla soluzione del paradosso

<sup>12</sup> Ovviamente un ruolo importante va riconosciuto anche alla tecnologia, che favorendo la diffusione del materiale musicale proveniente da ogni epoca o parte del globo, fa sì che tale rete sia a portata di mano (e di orecchio). Per ciò che riguarda la mia personale esperienza, posso dire che, nel momento in cui sono venuto a conoscenza della musica minimalista (penso a opere come *Music for 18 Musicians* o *Different Trains* di Steve Reich, *In C* o *Shri Camel* di Terry Riley, *Einstein on the Beach* o *North Star* di Philip Glass), le mie orecchie si sono aperte a mondi musicali per me allora sconosciuti (la mia competenza musicale era ancora molto limitata), tutti più o meno imparentati con questo sottogenere della classica-contemporanea (così ricco di suggestioni da poter essere considerato non solo uno stile, ma una categoria a se stante) e, dunque, in qualche misura collegati tra loro da una serie infinita di rimandi e influenze reciproche: dalla musica balinese a quel gruppo di compositori americani della West Coast (i vari Cage, Cowell, Harrison, ecc.) che cercarono una sintesi tra tradizione euro-colta e stilemi non-occidentali: dalla West Coast alla East Coast (Gershwin, Bernstein Copland); da questi ultimi al jazz e alla musica francese del primo Novecento; e così via. Per un certo periodo ho anche preso l'abitudine di annotare su un quaderno la mia "dose" quotidiana di ascolti. Guardandoli ora da una certa distanza, posso apprezzare come l'appropriatezza degli accostamenti sia migliorata nel tempo, segno che i miei percorsi estetici si sono fatti via via più coerenti e integrati, man mano che la mia conoscenza dei vari generi e sottogeneri musicali esistenti si è fatta più robusta, stimolando ulteriormente la mia curiosità e la mia sete di musica.

alla cui analisi abbiamo dedicato questo breve saggio. Anche qui abbiamo infatti a che fare con due convinzioni altrettanto diffuse – e dunque dotate di un qualche senso – l’una asserente il principio secondo cui l’unica distinzione possibile (effettuabile a partire da una norma generale) è tra musica bella e musica brutta, l’altra poggiante sulla pratica comune di classificare la musica in generi o sottogeneri, ciascuno caratterizzato da particolari criteri di giudizio. E anche qui, la soluzione sta nell’assegnare ad ambo le massime il giusto dominio di riferimento: se, da un lato, vi sono requisiti universali di coerenza formale e intensità espressiva a cui ciascuna musica – dalla più imponente sinfonia al più rudimentale pezzo rock – può e deve rispondere, e che ne attesta la validità in quanto musica, dall’altro lato esistono criteri più specifici, propri del genere o sottogenere in cui un’opera musicale si iscrive, attraverso i quali apprendiamo le qualità – estetiche, artistiche e, nel senso precedentemente chiarito, “strumentali” – distintive dell’opera stessa. Che tali criteri specifici esistano era peraltro cosa nota già a David Hume il quale, nonostante la professata fede nell’esistenza di una norma generale del gusto, enunciò, insieme e al di sotto di tale norma, una serie di pregi e difetti estetici circoscritti a particolari forme d’arte<sup>13</sup>. Era soprattutto grazie a questi ultimi che, nell’ottica settecentesca, le controversie sul gusto potevano essere risolte; ed è grazie al parallelo riconoscimento di distinti generi artistici e, nella fattispecie, musicali, che l’ascoltatore del ventunesimo secolo può perfezionare e ampliare il proprio gusto e migliorare la qualità della sua vita estetica.

#### Bibliografia

Alperson, P., 1984: *On Musical Improvisation*, “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 43, pp. 17-29.

Baugh, B., 1993: *Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music*, “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 51, pp. 23-29.

Cohen, T., 1998: *On Consistency in One’s Personal Aesthetics*, in Levinson, J., (a cura di), *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 106-125.

Desideri, F., 2004: *Forme dell’estetica*, Laterza, Roma-Bari.

<sup>13</sup> Il filosofo americano George Dickie, in un suo volume dedicato all’estetica britannica del Settecento, ha contato (nel testo di Hume relativo alle problematiche sul gusto) ben 21 «*beauties and blemishes*», che corrispondono ad altrettanti principi, semplici (come la «bellezza del colore») e complessi (come la «chiarezza nell’esposizione»), capaci di dar conto di svariate specie di bellezza. (Cfr. Dickie [1996]: 127-130).

- Dickie, G., 1996: *The Century of Taste*, Oxford University Press, Oxford (NY).
- Elster, J., 2004: *Ulisse liberato. Razionalità e vincoli*, trad. it., Il Mulino, Bologna, (ed. or.: *Ulysses Unbound. Studies in Rationality, Precommitment, and Constraints*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000).
- Home, H., 1944: *Elementi di critica*, trad. it., in Rossi, M.M., (a cura di), *L'estetica dell'empirismo inglese*, Sansoni, Firenze, pp. 699-746 (ed. or.: *Elements of Criticism*, [1762], Routledge, London, 1993).
- Hume, D., 2000: *La norma del gusto*, trad. it., in Russo, L., (a cura di), *Il gusto. Storia di un'idea estetica*, Aesthetica, Palermo, pp. 271-278 (ed. or.: *Of the Standard of Taste*, 1757, in Green, H., Grose, T.H., [a cura di], *The Philosophical Works of David Hume*, 1882-6, Scientia Verlag, Aalen, 1992).
- Kivy, P., 2007: *Filosofia della musica. Un'introduzione*, trad. it., Einaudi, Torino (ed. or.: *Introduction to a Philosophy of Music*, Clarendon Press, Oxford [NY], 2002).
- Kramer, J.D., 2002: *The Nature and Origins of Musical Postmodernism*, in Lochhead, J., Auner, J., (a cura di), *Postmodern Music/ Postmodern Thought*, Routledge, New York, pp. 13-26.
- Levinson, J., 2010: *Artistic Worth and Personal Taste*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 68, pp. 225-233.
- Levinson, J., 2011: *Le opere d'arte e il futuro*, trad. it., in Id., *Arte, critica e storia. Saggi di estetica analitica*, Aesthetica, Palermo, pp. 71-100 (ed. or.: *Artworks and the Future* [1987], in Id., *Music, Art and Metaphysics, Essays in Philosophical Aesthetics*, Cornell, Ithaca [NY], 1990, pp. 179-214).
- Matteucci, G., 2010: *Creatività e sapere estetico*, in Russo, L., (a cura di), *Dopo l'Estetica*, "Aesthetica Preprint", Supplementa, 25, pp. 167-181.
- Melchionne, K., 2010: *On the Old Saw "I know nothing about art but I know what I like"*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 68, pp. 131-141.
- Meyer, L., 1956: *Emotion and Meaning in Music*, Chicago University Press, Chicago. Trad. it. *Emozione e significato nella musica*, Il Mulino, Bologna, 1992.
- Restagno, E., 1996 (a cura di): *Andriessen*, EDT, Torino.
- Shusterman, R., 2010: *Estetica Pragmatista*, Aesthetica, Palermo.