

Stefano Marino, Giovanni Mugnaini, Anna Scalfaro

Introduzione.

Estetica, *popular music* e sottoculture

1.

La storia del rapporto tra la cultura *popular* (in un'accezione ampia del termine, che comprenda tanto la cosiddetta cultura di massa, quanto la cultura popolare in senso stretto) e la disciplina filosofica dell'estetica è stata spesso una storia di diffidenze e sospetti. Per varie ragioni e con diverse modalità (ideologiche, sociali, retoriche, ecc.), per lungo tempo quella che possiamo definire la dimensione popolare della cultura umana è stata tenuta lontana da una seria attenzione filosofica, soprattutto in età moderna, cioè proprio nell'epoca in cui la disciplina dell'estetica, a partire dalle opere di Baumgarten e Kant, è stata ufficialmente "battezzata". Infatti, in stretta relazione alle radici e alla destinazione della *popular culture*, quest'ultima, nel suo insieme, è stata spesso accusata di presentare varie caratteristiche (superficialità, transitorietà, standardizzazione, effimerità, leggerezza e assenza di profondità, mancanza di sperimentazione, ecc.) sulle quali è stato gettato il sospetto di distrarre l'attenzione dei fruitori e delle fruitrici da altre attività, presuntivamente più serie, reali, vere e importanti.

L'estetica, fin dalla sua fondazione come branca specifica della filosofia (e forse, facendo riferimento alla tradizione pre-settecentesca della filosofia dell'arte europea, anche ben prima di quel momento), ha spesso mirato a definire le condizioni necessarie e i tratti essenziali di nozioni e dimensioni come il bello, il sublime, il Giudizio, il gusto, l'esperienza estetica e, soprattutto, l'arte – ovvero, in quest'ultimo caso, la definizione esatta di cosa sia degno di essere incluso nella categoria delimitata e speciale delle "vere" opere d'arte e cosa non lo sia. Sotto questo punto di vista, l'estetica filosofica si è spesso prodigata, nelle teorizzazioni di alcuni fra i suoi principali protagonisti nell'età moderna, a fornire varie classificazioni sistematiche e ambiziose delle differenti arti, nelle quali le forme d'arte popolari sono state non di rado svalutate e definite come "basse" rispetto a un gruppo ristretto di arti che, viceversa, sono state tipicamente stimate come "alte". Tuttavia, dall'inizio del Nove-

cento a oggi – e, soprattutto, dopo l'avvento e l'espansione delle varie poetiche del pop in campi diversi come le arti visive, la letteratura, la musica, l'architettura, il design, la moda e ancora altri campi (cfr. Mecacci 2011) – quelli che possiamo metaforicamente definire come i muri divisorii del “mondo dell'arte (*artworld*)” si sono spesso sgretolati e le porte dei musei si sono spesso aperte per includere opere che un tempo non sarebbero mai state accettate, mostrando di fatto la possibilità di colmare il divario, apparentemente incolmabile, tra prodotti culturali abitualmente categorizzati in modo dicotomico come “alti” o “bassi”. Tra i vari effetti che può annoverare il dinamismo innescato da questi processi culturali, caratteristici soprattutto del ventesimo secolo, non bisogna certamente trascurare proprio il contributo a stabilire perlomeno in parte un atteggiamento più favorevole, nel campo dell'estetica, nei confronti di riflessioni filosofiche vertenti sulla *popular culture* (su queste e altre trasformazioni dell'estetica contemporanea, in generale, cfr. Matteucci 2018).

Tra le varie forme espressive che è possibile includere nell'universo vasto e multiforme della *popular culture* contemporanea, la cosiddetta *popular music* costituisce verosimilmente l'esempio di una pratica che è stata particolarmente svalutata nel contesto dell'estetica moderna. A testimonianza di ciò, per esempio, è possibile citare le celebri critiche di uno tra i più grandi pensatori del Novecento, Theodor W. Adorno, al presunto carattere *interamente* standardizzato e pseudo-individualizzato della *popular music*, in alcune opere di riferimento come *La musica stabilizzata* (1928), *Sulla situazione sociale della musica* (1932), *Sul jazz* (1936), *Il carattere di feticcio della musica e la regressione nell'ascolto* (1938), *Sulla popular music* (1941) o, a distanza di molti decenni, *Introduzione alla sociologia della musica* (1962). Più recentemente, si possono citare in questo ambito le affermazioni di un pensatore come Alva Noë, per il quale “la musica pop” – che, nell'accezione molto ampia del termine usata da Noë, comprende “una vasta gamma di generi musicali: rock, rhythm and blues, soul, hip-hop, Top 40, reggae” e altro ancora – “sembra musica, ma non lo è” (Noë 2023, pp. 196, 200). Secondo Noë, infatti, nel caso della musica pop complessivamente intesa

non è l'artista a veicolare la musica; al contrario, è la musica a veicolare l'artista: la musica, di conseguenza, diventa il meccanismo tramite il quale l'artista fa mostra di sé. È *questa* l'essenza della musica pop. [...] La musica pop è esibizione. È dimostrazione. È musica, certo, ma in ultima analisi è *spettacolo*, qualcosa di cui godere con gli occhi. [...] [D]al punto di vista dell'ideale acusmatico, la musica pop può sembrare, beh... *cattiva* musica. [...] La musica pop non si basa sulla musica. L'artista si erge in alto e pretende che si presti attenzione *alla sua persona*. [...] La musica pop, potremmo dire, è l'arte della moda. (Noë 2023, pp. 199-201, 207)

Questa concezione di fondo porta un filosofo come Noë, fra le altre cose, a escludere una forma espressiva come la *popular music* (o, seguendo la sua terminologia, la “musica pop”) da ciò che egli definisce ambiziosamente “la missione finale che *l’arte* intende realizzare” e dal novero delle “autentiche opere d’arte” (Noë 2023, pp. 194-195), le quali, in base alla sua concezione, devono *necessariamente* essere esoteriche, “ammanta[te] di invisibilità”, difficili da comprendere, non compromesse *in alcun modo* con l’intrattenimento, persino tendenti a suscitare noia e dispiacere (Noë 2023, p. 138). Sulla base di ciò, seguendo (consapevolmente o inconsapevolmente) un trend piuttosto diffuso negli studi critici di estetica e teoria culturale sulla *popular music* (cfr. ad esempio Bloom 2009, pp. 79-82), Noë non esita ad accostare “l’arte *popular*, la musica pop e il cinema, per esempio”, alla pratica della pornografia, affermando che

[d]opotutto si tratta di arti che sono figlie del mercato, e il loro successo, così come il loro fallimento, è legato, come nel caso della pornografia, al loro funzionamento, a quanto riescono a intrattenerci o a compiacerci. [...] Cosa avrebbe mai da dirci l’arte, se si limitasse a eccitarci, a farci star bene, a lasciarci così come ci ha trovati? (Noë 2023, p. 138).

Tuttavia, accanto a queste visioni complessivamente critiche della *popular music* – spesso legate a un’idea molto precisa, rigorosa ma anche ristretta di arte, come *sempre e necessariamente* esoterica, sperimentale, autonoma rispetto a qualsivoglia funzione e slegata da ogni aspetto di compiacimento –, negli ultimi decenni la *popular culture*, in generale, e la *popular music*, in particolare, sono state anche l’oggetto di significative difese e riabilitazioni. A testimonianza di ciò, è possibile citare, fra gli altri, alcuni lavori importanti di teorici contemporanei di estetica come Richard Shusterman (2010, pp. 121-187; 2023, pp. 57-89), Theodore Gracyk (1996; 2001; 2007), Gert Keunen (2015), Agnès Gayraud (2018), e ancora altri ed altre. Anche l’avvio di collane come “Philosophy and Pop Culture” e “Popular Culture and Philosophy”, rispettivamente pubblicate da editori prestigiosi come Wiley-Blackwell e Open Court, può essere inteso in questo contesto come il segno di un ampliamento del dibattito filosofico (e, nello specifico, estetico) su queste tematiche.

D’altra parte, accanto all’estetica filosofica strettamente intesa, anche la disciplina scientifica della musicologia ha subito negli ultimi decenni significativi cambiamenti e rilevanti processi di ripensamento autocritico che hanno portato a un atteggiamento più aperto e favorevole verso uno studio musicologico serio e rigoroso non solo della musica classica o d’avanguardia, ma anche di varie forme di *popular music*, arrivando a un superamento perlomeno parziale di una situazione che, tutto sommato non troppo tempo fa, due studiosi eminenti come

Carl Dahlhaus e Hans H. Eggebrecht avevano definito enfaticamente, a proposito del dibattito sui rapporti tra “musica seria” e “musica leggera”, come “un dialogo tra sordi” (Dahlhaus e Eggebrecht 2004, p. 68). Almeno in una certa misura, sembra che oggi la *popular music* abbia ottenuto un grado un po’ maggiore di legittimità e rispettabilità a livello accademico, sia per quanto riguarda i suoi aspetti strettamente musicali, sia per quanto riguarda il suo significato culturale e finanche il suo impatto sociale e politico. In questo contesto, si può notare che, da un lato, gli sviluppi più recenti del capitalismo contemporaneo hanno portato alla creazione di enormi conglomerati di corporazioni che sostanzialmente governano la produzione industriale e la commercializzazione della *popular music mainstream* (come già intuito, in un certo senso, da Horkheimer e Adorno negli anni Quaranta, nella loro diagnosi critica sull’industria culturale); tuttavia, dall’altro lato, l’ascesa delle nuove tecnologie e dei nuovi sistemi di comunicazione mediatica ha anche permesso lo sviluppo di nuove forme di creazione, pratica, esecuzione e diffusione musicale. Si può dire che questi processi siano stati particolarmente potenti e influenti in un campo specifico della *popular music* contemporanea, quello delle cosiddette sottoculture musicali, le quali, però, non hanno ancora ricevuto la medesima attenzione, nel campo degli studi accademici, rispetto ai cosiddetti generi *mainstream* della *popular music*.

2.

Il presente volume contiene saggi di studiosi e studiose di diverse discipline, dedicati sia al tema generale della Call for Papers, cioè “*Popular music* e sottoculture”, sia a questioni più generali riguardanti la rivalutazione estetica della *popular music*, le nuove pratiche di produzione e di fruizione musicali, nonché l’apporto alla composizione delle innovazioni tecnologiche. Il risultato è un volume di dieci saggi, ricco e variegato dal punto di vista delle prospettive disciplinari, degli approcci metodologici e, infine, proprio degli oggetti di studio.

I primi cinque contributi (quattro articoli e un’intervista) sono dedicati espressamente al tema principale di questo numero: il concetto di “sottocultura” nelle musiche *popular*. In *Popular Musical Subcultures: A Contrarian Analysis* Theodore Gracyk ribadisce l’utilità di tale concetto per la comprensione di determinati fenomeni musicali, a patto di non ridurlo a una semplice convergenza di gusti musicali. Se gli studi si sono inizialmente concentrati su una sorta di equivalenza fra *popular music* e “cultura giovanile”, come se la prima coinvolgesse quasi esclusivamente gli adolescenti, ricerche più recenti hanno dimostrato l’illusorietà di que-

sto assunto, dal momento che una sottocultura, per essere tale, dovrebbe perdurare nel tempo. Secondo Gracyk, è stata a lungo trascurata la dimensione simbolica della musica; il concetto di “sottocultura” potrebbe dunque riacquistare senso e utilità se inteso quale insieme di individui consapevoli di condividere i significati reali, sottesi alle musiche scelte per auto-rappresentarsi.

Sulle interconnessioni tra sottoculture rock e musica pop *mainstream* in Slovacchia si sofferma Yvetta Kajanova, nel saggio *Rock Subcultures versus Pop Music: Italian Pop Music at the Czechoslovak Bratislavská lýra Festival*, mediante una narrazione storica del festival di *Bratislavská lýra*, durato 32 anni, dal 1966 al 1998. Dopo il successo dei primi dieci anni, determinato anche dalla partecipazione di molti cantanti italiani, intorno alla fine degli anni Settanta, con l’acuirsi dell’antagonismo fra sottoculture rock “ribelli” e musica *mainstream*, cantanti e musicisti di fama cominciarono a disdegnare il Festival. Nonostante i tentativi di modernizzazione, *Bratislavská lýra*, quale spazio dedicato alla musica pop “conformista”, terminò nel 1998. Kajanova conclude mettendo in luce le conseguenze negative della scomparsa di una piattaforma ufficiale della musica pop ceca e slovacca per la promozione di artisti nazionali in un contesto internazionale.

Il contributo di Mitja Štefančič, *Envisioning the Future: Laibach as a Challenger of the Yugoslav State*, si situa nella ex Jugoslavia degli anni Ottanta e dei primi anni Novanta, e in particolare sull’attività musicale, sociale e politica del gruppo Laibach. Con interviste a esperti e studiosi della band, l’autore illustra le modalità del gruppo di concepire la musica, di gestire l’immagine pubblica, di sfruttare sapientemente i mezzi di comunicazione, quali strumenti per criticare la politica e ribadire la necessità di un cambiamento sociale e culturale. Štefančič ritiene altresì che le dinamiche del punk sloveno siano state in grado di mantenersi salde sui propri principi intellettuali e politici, molto più che in altri contesti storico-geografici.

Alle sottoculture metal in Cina è dedicato il saggio di Yiren Zhao, *Hermit Aesthetics in Chinese Metal Music: Subcultural Philosophy between Confucianism and Daoism*, che affronta il caso studio del gruppo Zuriaake. Con un’analisi puntuale degli aspetti discorsivi e simbolici della musica, dei testi delle canzoni, scritti in cinese classico e basati sul rapporto dell’uomo con la natura, dell’immagine dovuta ai particolari costumi di scena, l’autrice mette in luce come la band metal integri due correnti filosofiche strettamente radicate nella tradizione cinese: il taoismo e il confucianesimo. Il saggio offre dunque una disamina dell’interazione in Cina fra tradizioni filosofiche, musica metal e relative espressioni sottoculturali, sorprendente tanto più in un contesto di censura e di pressioni di mercato che non ha eguali nei Paesi occidentali.

L'intervista a Simon Reynolds, condotta da Stefano Marino e Giovanni Mugnaini, sul tema *Aesthetics and Musical Subcultures Today*, offre riflessioni che dalle sottoculture spaziano verso altri ambiti, presentandosi quasi come un'introduzione ai saggi che seguono nel volume. Dopo aver affermato che la *popular music* è oggi inserita a buon diritto fra gli oggetti di studio del mondo accademico, Reynolds solleva la questione di come all'interno della *popular music* si siano verificate spesso quelle stesse distinzioni, quella medesima retorica di "classe" – rock autentico *vs* rock *mainstream*, per fare un esempio – che hanno caratterizzato per molto tempo su larga scala la contrapposizione "cultura alta/cultura popolare". Un'altra questione cruciale consiste nell'impossibilità di studiare la *popular music* quale fenomeno musicale puro. Gli studiosi e le studiose dovrebbero senz'altro analizzare gli aspetti musicali, ma anche quelli testuali e iconografici, avendo presente che la "personalità" di un/una musicista pop è a tutti gli effetti un mezzo espressivo essenziale. Infine, l'intervista a Reynolds offre una riflessione su quanto e come l'AI stia influenzando e possa influenzare i modi di produzione e di consumo della musica. La posizione di Reynolds è di cautela nell'esternare giudizi affrettati sulle implicazioni di un fenomeno appena agli inizi.

I saggi che seguono toccano proprio tali tematiche. Alla questione dell'AI ad esempio si collega il saggio di Serena Allegra, *Algorithms, AI and Music Composition: When can Musical Creativity be Considered Pop?* L'autrice intende dimostrare che i processi compositivi, sia nell'ambito della musica classica sia in quello *popular*, abbiano origine da un medesimo atto creativo. Facendo in particolare riferimento alla consuetudine ludica, perpetrata nel tempo, di ottenere combinazioni compositive mediante il gioco dei dadi, Allegra mette in luce la tendenza crescente, in entrambi gli ambiti, "classico" e "pop", di delegare alcuni aspetti della scrittura musicale agli strumenti tecnologici, fino all'avvento odierno dell'AI.

Sulla dicotomia tra musiche colte e *popular* si sofferma ancora Alfonso Di Prospero, in *Epistemologia, estetica e pluralismo*, nell'avvalorare il giudizio pluralista di Richard Shusterman, di contro alle affermazioni di Alva Noë sulle scarse o nulle qualità artistiche della *popular music*. A una tale concezione normativa dell'arte Di Prospero oppone la convinzione che non possano essere esclusivamente la complessità tecnica o la ricchezza di rimandi di una composizione a determinare il godimento e il piacere estetico negli individui.

Alle differenti modalità di produzione e fruizione della *popular music* sono invece dedicati i due contributi di Guglielmo Bottin, *Sentire il groove: aspetti percettivi e partecipativi*, e di Filippo Adussi, *Fenomenologia della "situazione musicale"*. Note sul "problema dell'ascolto" in Günther Anders e Theodor W. Adorno, quest'ultimo in una dimensione storica.

Nel constatare le lacune negli strumenti di analisi ritmica della *Popular Music*, Bottin si ricollega alla proposta di Charles Keil del 1966 di fondare la disciplina della “groovology”. Nonostante la componente ritmica della *popular music* sia da diversi decenni ormai scandita da dispositivi tecnologici, privi del potenziale espressivo umano, la percezione del groove da parte dei fruitori e delle fruitrici non è affatto diminuita. Anzi, si sono sviluppati via via generi musicali completamente basati su sequenze ritmiche programmate, registrate e ripetute ciclicamente. Ricerche recenti hanno dimostrato che non è la recezione contemplativa, bensì una disposizione di ascolto partecipe, un’attivazione motoria consapevole, a consentire di sperimentare la qualità cinetica del groove.

In linea con le questioni dell’ascolto “idoneo” si pone il saggio di Adussi, che riprende un articolo del 1927 di Günther Anders, all’epoca noto come Günther Stern, *Zur Phänomenologie des Zubörens. Erläutert am Hören impressionistischer Musik*. Nel trattare una possibile “fenomenologia dell’ascolto”, Anders pone l’accento sulla “situazionalità” storica dell’ascolto, ritenendo pertanto che ogni composizione musicale debba essere fruita in modo differente. Anders offre così un’alternativa “costruttiva” alla prospettiva sociologica di Adorno della “regressione dell’ascolto” in epoca contemporanea.

Infine, a dimostrazione della ricchezza di prospettive disciplinari del volume, vi è il contributo di taglio semiotico di Francesco Garbelli: *Annalisa. Il vortice enciclopedico*. Prendendo in esame l’album di Annalisa *E poi siamo finiti nel vortice*, l’autore intende esplorare come si manifesti il tema del “vortice” nell’esperienza di ascolto degli utenti. A tal fine, Garbelli riprende le ricerche di Gino Stefani sulle pratiche sociali e sui codici generali che definiscono la “competenza popolare”. Nelle canzoni di Annalisa sono disseminati “ganci”, ossia dispositivi per catturare l’attenzione dell’ascoltatore, fra i quali l’impiego della voce e le caratteristiche della base musicale, che si richiamano vicendevolmente. Tali istanze enuncianti contribuiscono a generare il senso del “vortice” e a produrre un sentimento di piacere nell’ascoltatore.

Bibliografia

- Adorno, Th. W.
 1971 *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino.
 2004 *Sulla popular music*, Armando, Roma.
 2005 *Il carattere di feticcio della musica e la regressione nell’ascolto*, in E. Donaggio (a cura di), *La Scuola di Francoforte. La storia e i testi*, Einaudi, Torino, pp. 118-156.
 2018 *Variazioni sul jazz. Critica della musica come merce*, Mimesis, Milano-Udine.

Bloom, A.

2009 *La chiusura della mente americana. I misfatti dell'istruzione contemporanea*, Lindau, Torino.

Dahlhaus, C. e Eggebrecht, H.H.

2004 *Che cos'è la musica?*, il Mulino, Bologna.

Gayraud, A.

2018 *Dialectique de la pop*, Éditions La Découverte, Paris.

Gracyk, T.

1996 *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, Duke University Press, Durham (NC).

2001 *I Wanna Be Me: Rock Music and the Politics of Identity*, Temple University Press, Philadelphia (PA).

2007 *Listening to Popular Music: Or, How I Learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin*, University of Michigan Press, Ann Arbor (MI).

Horkheimer, M. e Adorno, Th. W.

1997 *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino.

Keunen, G.

2015 *Alternative Mainstream: Making Choices in Pop Music*, Valiz, Amsterdam.

Matteucci, G.

2018 *Elementi per un'estetica del contemporaneo*, Bononia University Press, Bologna.

Mecacci, A.

2011 *L'estetica del pop*, Donzelli, Roma.

Noë, A.

2023 *Strani strumenti. L'arte e la natura umana*, Einaudi, Torino.

Shusterman, R.

2010 *Estetica pragmatista*, Aesthetica Edizioni, Palermo.

2023 *Esperienza estetica e arti popolari. Prospettive somaestetiche sulla teoria e la pratica*, Mimesis, Milano-Udine.