

ALLE ORIGINI DELLA SOCIOLOGIA DELLA MUSICA: DAL CONCETTO DI RAZIONALIZZAZIONE A QUELLO DI STANDARDIZZAZIONE

Emanuele Raganato

Università degli Studi di Lecce
emanueleraganato@gmail.com
Orbis Idearum, Vol. 6, Issue 2 (2018), pp. 83-94.

ABSTRACT

The concept of “standardization” was among the most used, in the 20th century, to describe and categorize socio-economic, as well as cultural, homologating and massifying processes. However, if the field of material consumption (technology, food, etc.) has been the one in which, more clearly, the standardization of production and consumption has given a new paradigm for interpreting current societies, even in music one, wonders, since the beginning of the last century, on the value of this homologation, identified by T.W. Adorno as, precisely, standardization.

1. INTRODUZIONE

Il concetto di “standardizzazione” è stato tra i più usati, nel XX secolo, per descrivere e categorizzare processi socio-economici, ma anche culturali, omologanti e massificanti, anche fino a casi estremi, come quello che George Ritzer ha denominato successivamente “McDonaldizzazione”¹. Se però il settore dei consumi materiali (tecnologie, alimenti, ecc.) è stato quello in cui, in maniera più evidente, la standardizzazione della produzione e dei consumi ha dato un nuovo paradigma per interpretare le società attuali, anche nella musica ci si interroga, ormai da un secolo, sul valore di questa omologazione, identificata da Theodor L. W. Adorno come, appunto, standardizzazione. Ed è proprio a partire da questo autore che questo concetto sembra assumere un valore rilevante nella sociologia della musica, in particolare dalle cosiddette “Lezioni Americane”² in poi. Negli Stati Uniti, infatti, egli venne a contatto con una società in cui sembravano consolidati capitalismo e liberismo, al punto che molte delle sue intuizioni vennero confermate sul campo,

¹ Cfr. G. Ritzer, *Il mondo alla McDonald's*, Il Mulino, Bologna 1997.

² In Italia pubblicate nel volume T.W. Adorno, *Introduzione alla Sociologia della Musica*, Einaudi, Torino 2002.

in primis, quelle sull'industria culturale e sul libero arbitrio del consumatore, che diventa di fatto un ingranaggio di una catena di montaggio. «Il concetto di gusto – scrive Adorno - è superato in quanto non c'è più una scelta: l'esistenza del soggetto stesso, che potrebbe conservare questo gusto, è diventata problematica quanto, al polo opposto, il diritto alla libertà di una scelta che non gli è più empiricamente possibile. [...] Per chi si trova accerchiato da merci musicali standardizzate, valutare è diventata una finzione»³.

2. MAX WEBER: STUDI SULLA RAZIONALIZZAZIONE

Volendo rintracciare un antecedente storico ad Adorno, che contribuì, probabilmente, per vicinanza intellettuale⁴ alla formalizzazione dell'idea del processo di standardizzazione dobbiamo necessariamente risalire ad un altro sociologo, Max Weber che, sebbene non avesse mai introdotto letteralmente il termine “standardizzazione”⁵, nella sua opera postuma, *The Rational and Social Foundations of Music*⁶, fornì, attraverso un'altra idea, quella di “razionalizzazione”, gli strumenti necessari per rintracciarne l'origine e delinearne il processo.

Ma che cosa significa “standard”? Vari dizionari etimologici fanno risalire il termine al XIX secolo quale derivazione del latino *extendere*⁷ (ovvero “allargare”, “diffondere”) e Ulrich Ammon⁸, nei suoi studi di sociolinguistica, individua sei attributi per tale concetto, tra i quali quello di “invariante” e “sovraregionale” ovvero “canonizzato” e che si rifà ad una collettività che va oltre i confini del territorio. Weber però, dicevamo, non definisce il concetto relativo al processo di standardizzazione nel campo musicale, ma si limita ad associare lo standard, il canone⁹ appunto, a un altro

³ T.W. Adorno, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, «Dissonanze», Feltrinelli, Milano 1990, pp. 9-10.

⁴ Così come è testimoniato, tra l'altro da numerosissimi altri autori.

⁵ In inglese “standardization” o “standardisation”.

⁶ M. Weber, D. Martindale, J. Riedel, G. Neuwirth, *The Rational and Social Foundations of Music*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1958.

⁷ Si veda, ad esempio, la definizione di “standard” del dizionario etimologico Douglas-Harper 2001-2018 <URL=https://www.etymonline.com/> (11/2018).

⁸ La nozione di standard è complessa e a definirla convergono fattori di diverso carattere. Ammon individua sei attributi principali definitivi: lo standard è tale in quanto è: (a) codificato, (b) sovraregionale, (c) elaborato, (d) proprio dei ceti alti, (e) invariante, (f) scritto. (U. Ammon, *Explikation der Begriffe 'Standardvarietät' und 'Standardsprache' auf normtheoretischer Grundlage*, in *Sprach-licher Substandard*, hrsg. von G. Holtus & E. Radtke, Niemeyer, 3 voll., vol. 1°, Tübingen 1986, pp. 1-62).

⁹ Il termine che appare nella trattazione in lingua tedesca è “normal”.

processo, quello di “razionalizzazione”¹⁰. Ed è indagando primariamente sul concetto di razionalizzazione che potremo arrivare a definire cosa è invece la standardizzazione in campo musicale. Ripercorriamo quindi brevemente i punti chiave relativi alla razionalizzazione¹¹ che è un processo in cui la razionalità (dal latino *ratio* cioè calcolo, computo), appunto, viene applicata ad un’azione fatta per raggiungere uno scopo. Si tratta quindi di un agire dotato di senso¹² in cui lo scopo prevale sul valore¹³.

Sembra che il termine “razionalizzazione” sia stato introdotto per la prima volta da Friedrich von Gottl-Ottlilienfeld¹⁴ in riferimento ai lavori di Frederick W. Taylor¹⁵ relativamente ai processi produttivi nell’industria, per designare l’insieme delle misure tecnico-organizzative mirate all’aumento della produttività. Con Max Weber si compie il passaggio dalla concezione economica a quella sociale (ovvero socioculturale) della razionalizzazione, con la convinzione che la razionalizzazione nell’ambito dell’impresa abbia avuto conseguenze positive per l’economia politica e il riconoscimento del ruolo svolto da fattori extraeconomici¹⁶. In *The Rational and Social Founda-*

¹⁰ «In all cases, the substantive rationality is considered to be a “valid canon”; that is, a unique “standard” against which reality's flow of un- ending empirical events may be selected, measured, and judged». M. Weber, *Politics as a Vocation* (1946) in *Essays in Sociology*, edited and translated by Hans H. Gerth and C. Wright Mills, Oxford University Press, New York 1958, pp. 77-128.

¹¹ A tal proposito si invita alla lettura del saggio di E. Raganato, *I concetti di razionalità e razionalizzazione nella Sociologia della Musica*, «Orbis Idearum. European Journal of the History of Ideas», Vol. 5, Issue 1, 2017.

¹² Max Weber lo definisce nel modo seguente: «Agisce in maniera razionale rispetto allo scopo colui che orienta il suo agire in base allo scopo, ai mezzi e alle conseguenze concomitanti, misurando razionalmente i mezzi in rapporto agli scopi, gli scopi in rapporto alle conseguenze, e infine anche i diversi scopi possibili in rapporto reciproco». Cfr. M. Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft* (1922), tr. it. *Economia e società*, vol. I, Milano 1995, p. 23.

¹³ «Agisce in maniera puramente razionale rispetto al valore colui che – senza riguardo per le conseguenze prevedibili – opera al servizio della propria convinzione relativa a ciò che ritiene essergli comandato dal dovere, dalla dignità, dalla bellezza, dal precetto religioso, dalla pietà e dall'importanza di una “causa” di qualsiasi specie». *Ivi*, p. 21. Sulle premesse e le implicazioni della prospettiva weberiana, cfr.: R. Campa, *Etica della scienza pura. Un percorso storico e critico*, Sestante Edizioni, Bergamo 2007, pp. 385-392; Id., *L’eredità di Nietzsche nella sociologia di Max Weber*, «Orbis Idearum. European Journal of the History of Ideas», Vol. 4, Issue 2, 2016, pp. 53-91.

¹⁴ F. von Gottl-Ottlilienfeld, *Die natürlichen und technischen Bedingungen der Wirtschaft*, Tübingen 1914.

¹⁵ F.W. Taylor, *The principles of scientific management* (1911), tr. it. *Principi di organizzazione scientifica del lavoro*, ETAS, Milano 1976.

¹⁶ Questo concetto ampliato di razionalizzazione ha acquistato rilevanza solo nell’area linguistica tedesca, soprattutto nell’ambito della sociologia e della filosofia dello spirito,

tions of Music, quindi, Weber studia la relazione tra forme musicali e società, sottolineando la significativa interdipendenza tra realtà sociale e produzione musicale. Nell'identificare gli elementi specifici della creazione musicale che possono significativamente essere messi in relazione alla struttura sociale in cui vengono prodotti, Weber mostra come la razionalizzazione si sia affermata nel tempo e come la padronanza del materiale sonoro che ne è derivata abbia contribuito allo sviluppo della musica occidentale nella civiltà moderna. Attraverso una comparazione diacronica e sincronica tra musica antica e moderna e tra musica europea ed orientale, l'autore evidenzia come il fenomeno della razionalizzazione si sia manifestato solo nella cultura e nella musica occidentale. Questo processo, iniziato per fini pratici¹⁷, da una speculazione teorica sui rapporti intervallari¹⁸ e dai vari sistemi di divisione dell'ottava¹⁹, ha portato alla nascita del cosiddetto "sistema temperato"²⁰, ovvero il sistema razionale e matematico di suddivisione dell'ottava in dodici suoni, posti tra loro ad intervalli uguali e discreti. Il sistema temperato è quindi per Weber il risultato di una razionalizzazione "diretta allo scopo" che inizia nei conventi medievali con i cosiddetti "neumi", ausili grafici per l'apprendimento delle composizioni musicali.

Il processo di razionalizzazione comporta nel tempo una definizione di pratiche convenzionalmente accettate sia per quanto riguarda la tecnica musicale che per altri aspetti legati alla produzione di musica, tra i quali quelli relativi alla costruzione degli strumenti musicali²¹.

Weber, sul finire della trattazione si sofferma anche sulla razionalizzazione che ha investito la produzione di strumenti musicali, partendo dagli strumenti ad arco fino all'organo e al pianoforte. A questo punto della trattazione possiamo già individuare due rami principali del campo musicale in cui la razionalizzazione ha permesso una "canonizzazione" di elementi, pro-

mentre in Francia e nei paesi anglosassoni resta prevalente il significato ristretto di tipo economico. La razionalizzazione sociale ha costituito inoltre il tema dominante della filosofia critica tedesca degli anni venti e trenta, che vide autori di sinistra, liberali e conservatori tutti uniti nel dare una valutazione negativa del fenomeno. Cfr. H. Schnädelbach, *Zur Rehabilitierung des animal rationale*, Vorträge und Abhandlungen 2, Frankfurt an Mainz 1992.

¹⁷ M. Del Forno, *Da Weber a Schomberg. Razionalizzazione e disincanto nella Dodecafonìa*, «Sociologia», Fondazione L. Sturzo, Roma 2005.

¹⁸ Sempre Del Forno scrive che tali necessità erano principalmente a scopo mnemonico e di intonazione.

¹⁹ L'intervallo di ottava è lo spazio compreso tra due note il cui rapporto di frequenza è 2:1.

²⁰ M. Weber, *Politics as a Vocation*, cit., p. 100.

²¹ L. Savonardo, *Sociologia della Musica*, Edt, Torino 2014, p. 30.

cedure, “azioni orientate allo scopo”: la notazione musicale e la costruzione degli strumenti musicali. Volendo quindi definire il processo di standardizzazione musicale (recuperandone la relazione con il concetto di razionalizzazione) relativamente agli studi di Weber, potremmo dire che è un processo di estrema razionalizzazione che nella musica si è compiuto attraverso l'utilizzo della scrittura in notazione musicale e attraverso la tecnologia degli strumenti musicali. Ovviamente, tutte le cause di questo processo sono da ricondursi alle stesse della razionalizzazione ed anzi, in quest'ottica, la standardizzazione si configura come una conseguenza dell'estrema razionalità.

3. GEORG SIMMEL: IL RITMO COME PARADIGMA DELLA MODERNITÀ

Gli studiosi orientati all'interpretazione sociologica della musica, quindi impegnati a reperire regolarità dei comportamenti collettivi, dicevamo, sono stati vari. Tra questi, Georg Simmel, coevo di Weber, utilizzò alcuni paradigmi mutuati dalla musica (melodia, ritmo, armonia, ecc.) per analizzare la società anche in termini di omogeneizzazione culturale. In particolare Simmel, concentrò parte del suo lavoro sociologico, nell'elaborazione di un paradigma di ricerca come il ritmo che risulta ancora oggi di grande utilità nell'analisi dei ritmi frenetici che caratterizzano la società postmoderna. Il ritmo, oltre ad essere un elemento musicale originario rappresenta il primo schema di elaborazione mentale in altri ambiti della vita dell'uomo²². Simmel, nella sua analisi, rileva che benché il ritmo sia stato sempre un elemento caratterizzante e fortemente presente in ogni ambito della vita sociale, nella società moderna si è molto ridotto come fattore che connota la vita sociale ed anzi, secondo Simmel è stato proprio preda di un totale livellamento. Tale stato di cose deve essere imputato al denaro che non ha fatto altro che spersonalizzare i rapporti umani²³. Nell'economia monetaria tutti i rapporti tra uomini tendono a farsi misurabili e calcolabili e si ha il prevalere del calcolo rispetto al sentimento. Se da un lato la ritmicità della vita civile, a causa del denaro, si è abbassata, dall'altro, l'elemento ritmico si è notevolmente innalzato fino ad arrivare a livelli estremi, nella metropoli (nella quale l'espressione dell'accelerazione del ritmo di vita è sintomo di modernità) e

²² Per Simmel, infatti, «la configurazione simmetrico-ritmica si presenta come la prima e la più semplice forma con cui l'intelletto stilizza, per così dire, la materia della vita, la rende dominabile e assimilabile. È il primo schema mediante il quale la ragione può penetrare nelle cose e dare loro una forma». Cfr. G. Simmel, *Filosofia del denaro* (1889), trad. it. di A. Cavalli, R. Liebhart e L. Perucchi, UTET, Torino 1984, p. 688.

²³ Visto che con esso si può comprare tutto e si può comprare anche il servizio degli altri in qualsiasi momento, senza che siano gli impulsi e gli stimoli individuali a dettare il “ritmo”.

in particolare nel lavoro di fabbrica. In tali contesti, il lavoratore è vincolato alla ripetizione rigorosamente costante di certi movimenti. La standardizzazione della produzione in serie riverbera e potenzia la complementare standardizzazione del comportamento (tutti si somigliano, tutti agiscono allo stesso modo).

Anche l'atteggiamento frenetico col quale l'individuo si rapporta alla cultura, rivela l'influenza del denaro e delle logiche di mercato che hanno totalmente invaso una sfera prima riservata all'interiorità del soggetto. In questo eccesso di stimoli si cerca di condensare «possibilmente in breve tempo, una quantità possibilmente grande di emozioni, interessi, piaceri»²⁴. L'esaltazione estetica che caratterizza i prodotti culturali e non, altro non è che un *escamotage* per giustificare la presenza sul mercato di una grande quantità di merci spesso inutili e di esercitare una maggiore attrattiva sul consumatore. Si assiste, da parte dei sistemi di produzione e riproduzione culturale ad un tentativo nei confronti degli individui di sollecitare un adeguamento ai ritmi e ai valori della vita metropolitana. Diventa sempre più difficile quindi che l'individuo possa partecipare ad una vita culturale aderendovi completamente, coinvolgendo totalmente la sua personalità. Tutta la cultura subisce questo processo di oggettivazione in quanto la produzione di massa, prevalendo sull'inclinazione personale, non permette una scelta individuale. Questo appiattimento di cui il mondo moderno della grande metropoli, descritto da Simmel, è teatro, riguarda anche il gusto musicale. Qui ogni differenza qualitativa scompare senza lasciare traccia, ogni sussulto psicologico è bandito nella misura in cui siamo anestetizzati a causa di una sovrastimolazione sensoriale incessante che altrimenti ci esaurirebbe in un batter d'occhio²⁵, e gli individui si configurano come brulicanti monadi senza porte né finestre, massificate e tenute "insieme" soltanto dall'omologazione al consumo²⁶.

4. THEODOR ADORNO E LA STANDARDIZZAZIONE

Se in Weber e Simmel, quindi, possiamo rintracciare gli antecedenti storici, relativamente al campo socio-musicale, della standardizzazione, con Adorno, tale concetto, si delinea lucidamente. Con questo autore, infatti, la trattazione sulla standardizzazione diviene specificamente musicale, quando, in

²⁴ G. Simmel, *Estetica e sociologia*, Armando Editore, Roma, 2006, p. 63.

²⁵ Cfr. G. Simmel, cit., e G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, trad. it. di P. Jedlowski, R. Siebert, Armando Editore, Roma 1995.

²⁶ *Ibid.*

*Musica Leggera*²⁷ analizza (non senza un giudizio di merito) quello che definisce come un caso di inesorabile “decadimento”²⁸ ovvero la musica da consumo di massa. Già precedentemente²⁹ aveva indagato sulle conseguenze dell’estrema razionalizzazione, cioè su quella che Weber chiamava «la gabbia d’acciaio», ma in questo saggio l’analisi (e l’invettiva) diventa più puntuale. Adorno definisce la standardizzazione musicale come un «fenomeno sintomatico della reificazione musicale, del mero carattere di merce»³⁰ e individua il prodotto tipico di questo processo nella forma canzone³¹ ed in generale in tutta la musica cosiddetta “leggera”. Sebbene la canzone derivi da forme preesistenti, in particolare le danze tradizionali³², che avevano degli schemi standardizzati ben prima dell’avvento della fruizione di massa, Adorno distingue, ad esempio, quella che poteva essere la composizione di una Polka da parte di F. Chopin, o di una qualsiasi danza da parte di Mozart, dalle operazioni e dalle finalità dell’industria del settore³³. La canzone riprende schemi fissi, dei *template* da riempire con soluzioni musicali già codificate³⁴. In questo senso possiamo considerare Adorno come un antesignano nel prevedere tante di quelle applicazioni odierne da *tablet* o *smartphone*, che ti consentono di comporre una canzone attraverso una serie di operazioni preimpostate, di *patterns*. Fornire degli schemi familiari, non impegnativi dal punto di vista intellettuale, mette il fruitore in uno stato psicologico di disponibilità all’ascolto³⁵, che però mira a reazioni standardizza-

²⁷ T.W. Adorno, *Introduzione alla Sociologia della Musica*, Einaudi, Torino 2002, p. 26.

²⁸ *Ivi*, p. 27.

²⁹ T.W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 2002.

³⁰ *Ivi*, p. 32.

³¹ «Nei paesi industriali progrediti la musica leggera è definita dalla standardizzazione: suo prototipo è la canzone di successo. Il che è stato ammesso con disarmante energia reclamistica già vent'anni or sono da un popolare manuale americano sul come scrivere e vendere canzoni di successo». *Ivi*, p. 31.

³² «Le forme standard della musica leggera sono derivate da danze tradizionali, ma anche queste erano in buona misura standardizzate ancora moltissimo tempo prima che la musica commerciale si legasse all'ideale della produzione di massa». *Ivi*, p. 39.

³³ C'è differenza tra la standardizzazione della musica leggera e i modelli rigorosi della musica seria. «Il rapporto tra la musica superiore e le sue forme storiche è dialettico. A loro essa si accende, le rifonde, le fa scomparire e poi ritornare in quanto scompaenti. La musica leggera invece usa le forme come vasi vuoti». *Ivi*, p. 32.

³⁴ «La standardizzazione va dall'impianto generale fino ai dettagli. La regola fondamentale, secondo la prassi americana valida per tutta quanta la produzione, è che il ritornello dev'essere di trentadue battute con al centro un bridge, e cioè una parte che riconduce alla ripetizione. Anche i vari tipi di canzonetta sono standardizzati». *Ivi*, p. 31.

³⁵ «Condizionato dallo schema, l'ascoltatore risolve immediatamente la digressione nella familiarità delle sue reazioni già condizionate». *Ivi*, p. 36.

te³⁶, semplicemente insaporendo «la perpetua identità senza metterla in pericolo»³⁷ e facilitando un'immedesimazione emotiva con la canzone che dà l'illusione che certe parole e certa musica siano state scritte appositamente per noi. Anche l'offerta di generi commerciali variegata è una finta libertà che l'industria musicale concede all'individuo³⁸. A questa sfera afferisce l'invenzione da parte delle riviste specializzate e dei negozi fisici e virtuali di dei tanti generi musicali nei quali incasellare i vari prodotti che rispondono alle caratteristiche necessarie per essere commercializzati³⁹. Secondo Adorno, il processo di standardizzazione connaturato all'industria culturale riguarda sia i prodotti che il pubblico destinato ad usufruirne.

L'uomo sacrifica l'individualità, inserendosi nella regolarità di ciò che ha successo, e fa quel che tutti fanno per il fatto fondamentale che dovunque e in tutta la produzione standardizzata dei beni di consumo si offre all'individuo sempre la stessa cosa. Tuttavia la necessità che ha il mercato di occultare questa uguaglianza conduce alla manipolazione del gusto e a quella apparenza di individualità della cultura ufficiale, che di necessità cresce proporzionalmente con la liquidazione dell'individuo⁴⁰.

Anche il Jazz, oltre alla musica leggera, è per Adorno fortemente rappresentativo del concetto di standardizzazione⁴¹, con le sue caratteristiche di ripetitività, intercambiabilità e possibilità di sostituzione delle parti (che non sono possibili, invece, nella "musica seria", poiché il tutto, la forma, dipende dalle relazioni tra le parti).

Tali posizioni, che possono sembrare alquanto rigide, anche da chi non ne

³⁶ «La standardizzazione della musica leggera, in forza del suo crudo semplicismo, non va interpretata tanto da un punto di vista interno-musicale quanto da un punto di vista sociologico. Essa mira a reazioni standardizzate, e il successo che incontra, [...] conferma che l'operazione le è riuscita». *Ibid.*

³⁷ *Ivi*, p. 32.

³⁸ «[La pseudo-individualizzazione] del compratore che sceglie liberamente al mercato secondo i suoi bisogni, mentre è questa stessa aureola che obbedisce alla standardizzazione e fa sì che l'ascoltatore non si accorga di consumare prodotti già digeriti a dovere». *Ivi*, p. 39.

³⁹ Una di queste, ad esempio, è quella di essere riconducibile ad uno di questi generi.

⁴⁰ T.W. Adorno, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, cit., pp. 23-24.

⁴¹ «Se è certa la presenza di elementi africani nel jazz, altrettanto lo è, fin da principio, l'irregimentazione, la riduzione a rigido schema dell'elemento irregolare, la fusione del gesto di rivolta con la disposizione alla cieca obbedienza. [...] Furono proprio queste tendenze intrinseche a favorire la standardizzazione, lo sfruttamento commerciale e la pietrificazione del genere». In T.W. Adorno, *Moda senza tempo. Sul jazz*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972, p. 116.

è sostanzialmente chiamato in causa⁴², si “ammorbidiscono” nella continuazione del saggio, aprendo degli spiragli di grande attualità: «Non si deve però paragonare in maniera troppo letterale il modo di produzione della musica leggera intesa come prodotto di massa alla produzione di massa industriale. Le forme di diffusione sono molto razionalizzate, e così pure la pubblicità che reclamizza - specie nel sistema radiofonico americano - precisi interessi industriali. Ma questo, tutto sommato, si riferisce alla sfera della circolazione, non a quella della produzione»⁴³.

Dopo l'analisi del fruitore di canzoni, Adorno focalizza l'attenzione sulla figura del compositore di musica leggera, che sebbene piegato alla logica del denaro e del sistema produttivo, non per questo deve necessariamente ritenersi di scarsa qualità⁴⁴. La tolleranza dell'autore in questo caso vale anche per le composizioni prodotte⁴⁵.

5. EDGAR MORIN: LA STANDARDIZZAZIONE IMPOSSIBILE

Molto vicina alla posizione possibilista di Adorno è in questo senso quella successiva di Edgar Morin che disquisendo sulle formidabili industrie culturali americane, in particolare quella cinematografica, nota come non si possa produrre niente di veramente identico ed anche in un contesto altamente standardizzato come quello di Hollywood, la produzione deve fare necessariamente appello alla creatività, che ha permesso che dalla mediocrità seriale venissero fuori anche dei grandi capolavori⁴⁶. Allo stesso modo si riferisce alla musica Rock. Morin però, a differenza dei precedenti autori, ha avuto anche la possibilità di riflettere sugli effetti della standardizzazione culturale a livello globale immaginando una sostanziale impossibilità fisiologica all'omologazione. «Quando si tratta di arte, di musica, di letteratura, di poesia, la mondializzazione culturale non è omogeneizzante»⁴⁷. Parla piuttosto di grandi ondate trans-nazionali che favoriscono comunque l'emergere di originalità meticce. La tesi di Morin è che la globalizzazione abbia operato una mondializzazione tecno-economica, favorendone un'altra sistematica-

⁴² Adorno è solitamente un bersaglio privilegiato dai “critici” musicali o dai jazzisti che si occupano di letture “impegnate”.

⁴³ T.W. Adorno, *Introduzione alla Sociologia della Musica*, cit., p. 37.

⁴⁴ «Il fatto che tanti musicisti di possibilità ben maggiori lascino abusare di sé in questa maniera ha naturalmente ragioni economiche». *Ivi*, p. 40.

⁴⁵ «Perfino in questa fase avanzata della totale commercializzazione si incontreranno, specie in America, idee di prima mano». *Ibid.*

⁴⁶ E. Morin, *Lo spirito del tempo*, Meltemi, Roma 2005.

⁴⁷ E. Morin, *Oltre l'abisso*, Armando Editore, Roma 2016, p. 52.

mente incompiuta, di tipo culturale. Sebbene quindi esistano numerose correnti transculturali, che costituiscono una pseudo-cultura planetaria, frutto dei rimaneggiamenti che i mass-media hanno prodotto nel XX secolo, queste hanno prodotto continuamente nuove culture, nuovi temi e nuovi folklori. «Un folklore planetario si è costruito e si è arricchito attraverso integrazioni e incontri»⁴⁸, cosicché così come si è diffuso il Jazz che ha dato vita a nuovi stili in tutto il mondo, il Tango argentino, il Mambo cubano, ecc., così e soprattutto ha travalicato i confini il Rock che dagli Stati Uniti si è diffuso in tutto il mondo prendendo ogni volta un'identità nazionale. La musica quindi subisce l'industrializzazione e la commercializzazione, una "McDonaldizzazione" generalizzata che tende all'omogeneizzazione, che tuttavia rimane incompiuta fino all'avvento di una nuova ondata transculturale.

6. CONCLUSIONI

Per concludere questa breve disamina sul concetto di standardizzazione, a seguito di tanti studi e riflessioni tutto sommato anche molto recenti sull'argomento, intendo riprendere un altro concetto di Morin, quello della "complessità", per suggerire un'ulteriore possibilità di analisi sul fenomeno in oggetto: «complessificare significa tentare di vedere non solo il ruolo molteplice e diverso delle interazioni, delle sovrapposizioni, delle retroazioni, degli antagonismi [...] ma anche gli aspetti opposti di uno stesso fenomeno»⁴⁹. In quest'ottica la standardizzazione assume quindi un valore parziale, sia contestualizzato storicamente (ovvero, ad esempio, al tempo di Adorno) sia riattualizzato (dal momento riguarda, infatti, solo il mondo "occidentalizzato" e non le potenze culturali emergenti). Evidentemente poi, il cambiamento di paradigmi economici e sociali indotti dalla globalizzazione, la progressiva dematerializzazione dell'industria musicale, la libera diffusione in rete, la facilità nell'*home recording*, ecc., hanno avuto un impatto significativo anche a livello culturale, che nello specifico musicale si manifesta, ad esempio, con una liquidità tra generi, in cui il paradigma dominante sembra essere, attualmente, quello del *crossover*.

Nonostante una necessità di riattualizzazione, l'eredità di Adorno, tuttavia, rimane fondamentale nello stesso campo musicale⁵⁰. Non solo guardando all'operato delle grandi produzioni delle *Major* discografiche ma anche, ad esempio, a tutti quei *software* che sono disponibili in rete e che consentono a ciascuno di "creare" la propria musica, spesso in modo intuitivo e senza

⁴⁸ *Ivi*, p. 51.

⁴⁹ *Ivi*, p. 111.

⁵⁰ Cfr. E. Fubini, *Il pensiero musicale del Novecento*, ETS, Pisa 2011, p. 131.

bisogno di pregresse conoscenze tecniche e teoriche musicali. Nella maggior parte dei casi si tratta di algoritmi pre-impostati che consentono di fare delle operazioni già codificate, ottenendo dei risultati che sebbene possano essere combinati in un'infinità di modi (come in un processo di pseudo-individualizzazione), limitano in ogni caso la creatività personale, che può essere eventualmente replicata seguendo semplicemente delle istruzioni come se fossero ricette di cucina. La trattazione a questo punto implicherebbe un'ulteriore disamina (che esulerebbe, tuttavia, dagli obiettivi di questo saggio) e un confronto sul campo tecnologico (già previsto, peraltro, da Adorno⁵¹), a partire da un altro autore coevo al Nostro, ossia Walter Benjamin⁵². Ma senza voler addentrarsi in giudizi né di merito (Adorno stesso fu accusato di avere una visione elitaria dei consumi musicali⁵³) né estetici (musica seria, musica leggera, ecc.), che sembrano oramai superati dall'attuale Musicologia, riteniamo utile sottolineare che ad oggi, nel *melting pot* globale, certe formule e certe pratiche rappresentano solo una parziale, seppur rilevante, visione delle cose ma riportano l'urgenza di una nuova profonda riflessione sul significato sociale della musica stessa.

BIBLIOGRAFIA

Adorno T.W., *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 2002.

Adorno T.W., *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, «Dissonanze», Feltrinelli, Milano 1990.

Adorno T.W., *Il fido maestro sostituito studi sulla comunicazione della musica*, Einaudi, Torino 1982.

⁵¹ «La tecnica – scrive tuttavia Adorno - non ha colpa come tale di quei risultati che gli ingenui, e coloro che sono rimasti inferiori ad essa nel livello della propria coscienza, credono di osservare dovunque: essa ne ha colpa solo per via della sua posizione e del suo valore sociale. Ad esempio, la standardizzazione ha la sua causa tecnica nel fatto che il prodotto ripartito tra le masse nasce da una fonte che fornisce a tutti stessa identica cosa. Ma ciò che nasce da questo, la virtuale standardizzazione della coscienza, dipende a sua volta dal sistema nel cui ambito vengono propagati gli stimoli standardizzati, dipende dalla potenza di dominio che si cela dietro i mezzi di comunicazione, le condizioni d'ascolto e i comportamenti sedimentati di coloro che accettano tutto questo». T.W. Adorno, *Il fido maestro sostituito studi sulla comunicazione della musica*, Einaudi, Torino 1982, pp. 249-250.

⁵² Walter Benjamin (1892 - 1940), fu un filosofo, critico e sociologo, della Scuola di Francoforte, di cui lo stesso Adorno faceva parte. Uno dei suoi saggi più conosciuti è *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, scritto tra il 1935 e il 1939.

⁵³ Per il filosofo Manlio Sgalambro (recentemente scomparso e legato in un sodalizio umano all'artista Franco Battiato), Adorno ha ridotto «i problemi metafisici della musica a problemi sociali, e questi ultimi a problemi musicali». Cfr. M. Sgalambro, *De mundo pessimo*, Adelphi, Milano 2004, p. 169.

- Adorno T.W., *Introduzione alla Sociologia della Musica*, Einaudi, Torino 2002.
- Adorno T.W., *Moda senza tempo. Sul jazz*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972.
- Ammon U., *Explication der Begriffe "Standardvarietät" und "Standardsprache" auf normtheoretischer Grundlage*, in *Sprach-licher Substandard*, hrsg. von G. Holtus & E. Radtke, Niemeyer, 3 voll., vol. 1°, Tübingen 1986.
- Campa R., *Etica della scienza pura. Un percorso storico e critico*, Sestante Edizioni, Bergamo 2007.
- Campa R., *L'eredità di Nietzsche nella sociologia di Max Weber*, «Orbis Idearum. European Journal of the History of Ideas», Vol. 4, Issue 2, 2016, pp. 53-91.
- Del Forno M., *Da Weber a Schomberg. Razionalizzazione e disincanto nella Dodecafonia*, «Sociologia», Fondazione L. Sturzo, Roma 2005.
- Fubini E., *Il pensiero musicale del Novecento*, ETS, Pisa 2011.
- Gottl-Ottlilienfeld F., *Die natürlichen und technischen Bedingungen der Wirtschaft*, Tübingen 1914.
- Morin E., *Lo spirito del tempo*, Meltemi, Roma 2005.
- Morin E., *Oltre l'abisso*, Armando Editore, Roma 2016.
- Raganato E., *I concetti di razionalità e razionalizzazione nella Sociologia della Musica*, «Orbis Idearum», Vol. 5, Issue 1, 2017.
- Ritzer G., *Il mondo alla McDonald's*, Il Mulino, Bologna 1997.
- Savonardo L., *Sociologia della Musica*, Edt, Torino 2014.
- Simmel G., *Estetica e sociologia*, Armando Editore, Roma 2006.
- Simmel G., *Filosofia del denaro (1889)*, trad. it. di A. Cavalli, R. Liebhart e L. Perucchi, UTET, Torino 1984.
- Simmel G., *Le metropoli e la vita dello spirito*, trad. it. di P. Jedlowski e R. Siebert, Armando Editore, Roma 1995.
- Schnädelbach H., *Zur Rehabilitierung des animal rationale*, Vorträge und Abhandlungen 2, Frankfurt an Mainz 1992.
- Sgalambro M., *De mundo pessimo*, Adelphi, Milano 2004.
- Taylor F.W., *The principles of scientific management (1911)*, tr. it. *Principi di organizzazione scientifica del lavoro*, ETAS, Milano 1976.
- Weber M., *Politics as a Vocation (1946)*, in *Essays in Sociology*, edited and translated by Hans H. Gerth and C. Wright Mills, Oxford University Press, New York 1958.
- Weber M., *Wirtschaft und Gesellschaft (1922)*, tr. it.: *Economia e società*, vol. I, Milano 1995.
- Weber M., Martindale D., Riedel J., Neuwirth G., *The Rational and Social Foundations of Music*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1958.