

Perché l'ideologia è ancora rilevante per il pensiero critico nell'educazione musicale

di Lucy Green

traduzione italiana di Laura Giaccone

Sulla scia del disprezzo postmodernista per la costruzione di una teoria 'monolitica', e della crescente consapevolezza della complessità, fluidità e multiformità dei gruppi sociali e delle relazioni che li legano, con la fine del ventesimo secolo il concetto di ideologia è diventato fuori moda. È stato dismesso in quanto mezzo crudo e inflessibile per spiegare una relazione di potere unidimensionale tra classi sociali, incapace di tenere conto della varietà dei rapporti, delle prospettive e dei raggruppamenti sociali che contraddistinguono il mondo contemporaneo.

In quest'articolo esaminerò il concetto di ideologia riferendomi in modo specifico alla musica, e illustrerò alcune consuetudini in cui il concetto continua ad essere rilevante per la nostra comprensione della costruzione del valore musicale. Indicherò come le ideologie sul valore musicale siano perpetuate attraverso il sistema educativo e come questo perpetuarsi sia anche legato alla rigenerazione dei gruppi sociali, non solo a discapito ma anche come risultato del recente inserimento di una molteplicità di stili musicali nel programma scolastico.¹

Il termine 'ideologia' è stato indissolubilmente legato, da una parte, a questioni riguardo verità e falsità, dall'altra, a

¹ Alcune parti della sezione centrale di quest'articolo sono basate su un mio capitolo intitolato 'Ideology', nel testo curato da Bruce Horner e Thomas Swiss, *Key Terms for Popular Music and Culture* (New York e Oxford: Basil Blackwell, 1999, pp. 5-17). Il concetto di ideologia in relazione alla musica e all'educazione musicale è anche trattato nel mio libro *Music On Deaf Ears: Music, Ideology and Education*, (Manchester: Manchester University Press, 1988), fuori stampa da più di dieci anni.

<http://connection.ebscohost.com/c/articles/35599519/why-ideology-still-relevant-critical-thinking-music-education>

questioni concernenti potere e sottomissione. Spesso si presuppone che l'ideologia implichi una falsità cinicamente perseguita da un gruppo di potenti per raggiungere i loro scopi. Tale falsità appare dunque 'imposta' ai più deboli che sono portati a crederci, anche se non ne beneficiano direttamente o perfino se va contro i loro interessi. Questi individui, che rimangono fedeli a un'ideologia anche quando essa va contro i loro stessi interessi, sembrano soffrire di 'falsa coscienza'. Ai fini di fornire una breve illustrazione di questa interpretazione dell'ideologia, richiamerò il principio secondo il quale 'la libertà individuale è un diritto umano fondamentale'. Questo principio 'potrebbe' rivelarsi un inganno o una falsità, se usato da ricchi e potenti per giustificare le loro scelte riguardo ad aspetti della loro vita, come ad esempio dove vivono, dove mandano i figli a scuola, qual è il loro medico, eccetera. L'inganno sarebbe imposto a gruppi di persone meno abbienti e meno potenti che inconsapevolmente vi credono e lo supportano, nonostante abbiano molta meno libertà di scelta riguardo ad aspetti analoghi delle loro vite. Queste persone risentirebbero quindi di una 'falsa coscienza'.

Tuttavia, questa visione dell'ideologia è alquanto cruda. Non c'è motivo di presupporre che le persone abbienti e potenti siano fundamentalmente ingannevoli, o che le persone prive di ricchezze e di potere siano tanto ingenua da credere a qualunque cosa anche quando in contrasto con le loro stesse scelte di vita. L'ideologia non è una falsità cinicamente costruita da un gruppo di potenti e imposta a un gruppo sottomesso e inconsapevole; essa scaturisce dalle relazioni sociali e risulta quindi ugualmente convincente e vantaggiosa per i membri dei vari gruppi sociali. Questo non significa che la falsa coscienza non esista, quanto che rappresenti un concetto molto complesso.

Il concetto di 'libertà individuale' non è di per sé una falsità e non ignora il fatto che le persone poco abbienti abbiano meno possibilità di scelta rispetto ai ricchi e potenti. Il concetto non nega questo fatto, indica piuttosto che c'è qualcosa di sbagliato nella mancanza di libertà individuale. Introdurrò adesso le tre caratteristiche principali dell'ideologia. Cercherò di descrivere ognuna di esse nel modo più conciso e chiaro possibile, poi le metterò in relazione con la nozione di 'libertà individuale' in modo da dimostrare come questo concetto operi ideologicamente.

In primo luogo l'ideologia tende alla 'reificazione'. Per comprendere il significato di questa parola è utile richiamare il termine più familiare 'deificazione'. 'Deificare' significa attribuire a un oggetto o a una persona proprietà divine. Analogamente, 'reificare' significa attribuire proprietà concrete a un concetto astratto. Quest'attribuzione presuppone che il concetto astratto 'esista' e che sia immutabile, universale, immortale, naturale o assoluto. L'ideologia della 'libertà individuale' implica la reificazione in quanto la libertà individuale si presenta come diritto umano immutabile, universale, immortale, naturale o assoluto. Pertanto, tutte le relazioni sociali che coinvolgono la libertà individuale devono similmente essere naturali e inevitabili.

In secondo luogo, l'ideologia tende alla 'legittimazione'. Ciò significa che appare moralmente giustificabile. Per esempio, il punto principale dell'ideologia della 'libertà individuale' è che i 'diritti' delle persone dovrebbero essere garantiti, e questo sembra più che ragionevole, poiché negli interessi di tutti, indipendentemente dal gruppo sociale di appartenenza. Di conseguenza, tutte le relazioni sociali che comprendono la nozione di libertà individuale appaiono legittime.

In terzo luogo, l'ideologia aiuta a 'perpetuare le relazioni sociali'. Questo avviene attraverso i processi di reificazione e legittimazione, che rendono le relazioni sociali naturali e le legittimano 'in quanto tali'. Perciò, anche se tutti i membri di una società possono essere ugualmente soggetti all'ideologia, essa tende a operare a vantaggio dei gruppi più abbienti 'in quanto tali'. Ad esempio, con riferimento all'ideologia della 'libertà individuale', alcune persone effettivamente godono di una maggiore libertà di altre, ma tale ideologia reifica e legittima questo dato di fatto. Così, essa aiuta ad arginare il disagio sociale e a mantenere la pace, contribuendo a perpetuare lo stato delle cose.

In breve, è meglio intendere l'ideologia non tanto come un insieme di falsità imposte che danno origine a una 'falsa' coscienza, quanto come un insieme di assunti di senso comune che contribuiscono a rendere le nostre relazioni sociali naturali e giustificabili. L'ideologia ci aiuta a spiegare il nostro mondo, scaturisce dall'esperienza umana ed è condivisa, con modalità e conseguenze diverse, da un grande numero di persone appartenenti a differenti gruppi sociali. Allo stesso tempo, attraverso i processi di reificazione e legittimazione, l'ideologia aiuta a perpetuare le relazioni sociali 'in quanto tali'. Di conseguenza, l'ideologia normalmente agisce a vantaggio di coloro che all'interno della società detengono maggior potere e ricchezza.

Il fatto che l'ideologia aiuti a spiegare il nostro mondo, che sia condivisa e che limiti il disagio sociale, non implica che essa rappresenti un sistema con un unico credo; non esiste in realtà 'un'ideologia' ma più ideologie. Inoltre, il concetto di ideologia non implica che ogni posizione ideologica sia sempre sufficientemente

esplicativa, che ogni membro di una società concordi sempre con ogni posizione, che le ideologie coesistano sempre armoniosamente, o che le tensioni sociali non si manifestino mai. Per esempio, l'ideologia della 'libertà individuale', secondo la quale ognuno dovrebbe essere in grado di scegliere la propria assistenza sanitaria, è in conflitto con l'ideologia dell' 'uguaglianza', che presuppone che tutti godano della stessa assistenza sanitaria. Tuttavia, sia il concetto di 'libertà individuale' sia quello di 'uguaglianza' rappresentano posizioni ideologiche forti che possono coesistere. Una persona può adottare l'una o l'altra di queste posizioni o anche entrambe allo stesso tempo; similmente, alcuni gruppi sociali potrebbero cambiare le loro appartenenze o detenere posizioni potenzialmente contraddittorie. Il fatto che le ideologie possano entrare in conflitto l'una con l'altra e che possano avere minore o maggiore forza esplicativa, determina il cambiamento sociale, poiché individui e gruppi diversi necessitano appartenenze a posizioni diverse in periodi storici diversi.

Uno dei più grandi oggetti di discussione dell'ideologia riguarda il concetto di determinismo economico. Questo concetto afferma che la struttura economica di una società è talmente importante da influenzare profondamente tutto il resto, comprese le idee, i valori e le convinzioni degli individui, o in altre parole, l'ideologia. Si parla di 'determinismo' poiché si suppone che le persone non siano 'libere' di scegliere come pensare o agire, ma che i loro pensieri e le loro azioni siano predisposti per loro o 'determinati' da fattori economici. Tuttavia, la maggior parte degli autori che si occupano di ideologia riconoscono chiaramente che idee e azioni non sono del tutto determinate dalla situazione economica

poiché le persone mantengono un certo grado di libertà di pensiero².

Potrebbero non manifestarsi una molteplicità di posizioni ideologiche, e potrebbero non verificarsi mai un cambiamento sociale, o sfide quali scioperi, proteste per i diritti civili, movimenti per la pace, femminismo, o altri movimenti. Il punto cruciale rispetto all'ideologia risiede nel fatto che nel lanciare una sfida nessuno può essere completamente 'libero' dall'ideologia, ma sarà sempre condizionato da nuove posizioni ideologiche. Queste nuove posizioni hanno una relazione 'sia' con le posizioni ideologiche precedenti 'sia' con le condizioni sociali ed economiche in evoluzione.

In breve, il quadro che sto cercando di dipingere illustra l'ideologia come insieme di idee, valori o convinzioni nei quali grandi numeri di persone appartenenti a una società credono in un dato momento, e che contribuiscono alla perpetuazione delle relazioni sociali esistenti. Queste idee, valori e convinzioni non sono verità chiare e 'innocenti', né falsità ingannevoli e ciniche, ma nascendo dalle relazioni sociali si rivelano utili ed esplicative da varie prospettive, in parte grazie alla duplice tendenza dell'ideologia verso reificazione e legittimazione. Attraverso queste tendenze, le ideologie influenzano direttamente o indirettamente gli stili di vita, il comportamento e le relazioni delle persone; è proprio attraverso tale influenza che le ideologie permettono la perpetuazione delle relazioni sociali.

Uno dei problemi maggiori che deve affrontare chi scrive, riflette o discute sul concetto di ideologia è che egli stesso si trova già all'interno dell'ideologia. Non è

possibile uscire anche solo per un momento dall'ideologia per considerarla da una posizione 'oggettiva' o ideologicamente libera. Affronterò tale questione più avanti. Per ora, limitiamoci ad osservare la presenza permanente e inevitabile di questa difficoltà in tutte le trattazioni che riguardano l'ideologia.

Ideologia e musica

Cercherò ora di mostrare come questo concetto di ideologia, inteso come insieme di idee, valori o convinzioni che tendono a reificare e legittimare le relazioni sociali, possa essere messo in relazione con la musica. In seguito illustrerò come l'ideologia musicale possa servire a perpetuare le relazioni sociali esistenti, con un riferimento specifico all'istruzione.

Nel corso del diciannovesimo e ventesimo secolo si sono sviluppate diverse posizioni ideologiche a proposito del valore musicale. Secondo queste posizioni, il più alto valore possibile viene raggiunto quando si ritiene che la musica possieda determinate proprietà, come ad esempio: 'universalità', vale a dire la capacità della musica di esprimere 'la condizione umana'; 'immortalità', poiché il valore della musica non morirà mai; 'complessità', per esempio dal punto di vista dell'armonia, del contrappunto, della forma, o delle esigenze che comporta l'esecuzione; 'originalità', cioè la capacità della musica di rompere con le convenzioni per stabilire nuove norme stilistiche che influenzeranno le generazioni future.

L'attribuzione e la valorizzazione di tali proprietà possono essere considerate centrali per le costruzioni ideologiche sulla musica, e non perché siano riflessioni 'false' o inaccurate sul valore musicale, ma perché implicano

² Vedi, per esempio, i riferimenti nelle Note 3,4,5 e 6; e Walter Benjamin, *Illuminations* (trad. H. Zohn, Londra: Cape Publications, 1973), o George Lukács, *History and Class Consciousness* (trad. R. Livingstone. Merlin Press, 1971).

reificazione e legittimazione. Per quanto riguarda la reificazione, per esempio, l'idea che un brano musicale sia immortale o universale comporta che la musica eserciti un fascino immutabile, inevitabile e naturale per tutti gli esseri umani, indipendentemente da epoca e luogo. Il valore della musica è perciò reificato, o inteso come una 'cosa' che esiste indipendentemente dal mondo sociale. Per quanto riguarda la legittimazione, tali nozioni implicano una legittimazione dei punti di vista di quelle persone che per prime pronunciano dei giudizi. Per esempio, se si ritiene che un brano musicale abbia un valore dato dalla sua 'universalità' o 'immortalità', questo valore deve essere indipendente dagli interessi delle persone che lo giudicano, rimanendo incontestabile per chiunque in ogni situazione sociale o periodo storico. Ciò significa anche che coloro che giudicano questo valore non lo fanno per trarne un guadagno o perché si trovano in una posizione privilegiata per esprimere un giudizio; al contrario, proprio perché agiscono 'al di là' dei loro interessi le loro opinioni sono legittime.

Nel corso del ventesimo secolo ha iniziato a diffondersi l'opinione che la musica classica occidentale fosse l'unico stile musicale veramente valido poiché il solo a possedere le proprietà di universalità, immortalità, complessità e originalità. Verso fine secolo, voci contrastanti hanno sostenuto che anche la musica etnica, popolare o il *jazz* fossero espressioni altrettanto valide. Queste opinioni, oltre a contraddire i giudizi di valore dei sostenitori della musica classica, presupponevano l'idea che anche questi generi musicali possedessero un valore universale o immortale, o che potessero essere molto complessi o originali. Qualsiasi argomentazione rimane comunque ideologica, in quanto implica reificazione e

legittimazione.

Un altro concetto che ha giocato un ruolo importante nelle discussioni sul valore musicale è quello di 'autonomia'. Esaminerò brevemente questo concetto facendo riferimento a uno degli scrittori più provocatori tra quanti si sono occupati di ideologie sulla musica: T. W. Adorno³. In generale, quando si utilizza il termine 'autonomia' in relazione alla musica, si vuole intendere che essa ha valore in sé e che si è sviluppata con forme e processi coerenti con lo stile musicale esistente nel momento in cui è stata composta, senza tener conto di contingenze quali il guadagno o la popolarità. Per Adorno questo concetto di autonomia regge. Tuttavia il suo concetto di autonomia non conta necessariamente nell'accezione in cui esso è spesso usato da altri autori poiché implica una nuova considerazione: perché un brano musicale sia veramente valido e autonomo deve avere una stretta relazione con la società all'interno della quale è stato prodotto, dato che in qualche modo replica e rivela forme e sistemi di quella società attraverso parallelismi con il modo in cui le forme e i sistemi musicali vengono organizzati.

Il concetto di autonomia musicale come indicatore del valore musicale ha delle risonanze ideologiche simili a quelle suscitate dai concetti di universalità, immortalità, complessità o originalità. Tuttavia, le implicazioni possono essere piuttosto differenti. Come ho già spiegato, la valorizzazione dell'autonomia si oppone in modo particolare ed evidente alle contingenze e alle funzioni sociali della musica, quali per esempio il denaro, la fama, la moda o lo svago: la musica autonoma ha un valore intrinseco proprio perché prescinde o addirittura si

³ Vedi, ad esempio, la sua *Introduction to the Sociology of Music* (trad. E. B. Ashton, New York: Seabury Press, 1976), che è stata fuori catalogo per diversi anni a dispetto delle voci di possibili ristampe. Un'utile raccolta delle sue prospettive sociologiche sulla musica si trova in *Prisms* (trad. S. Weber and S. Weber; pubblicato da Neville Spearman, 1967; terza ristampa nel 1981 edizione del 1986; Cambridge, Massachusetts: MIT Press).

oppone a tali fattori sociali. La musica popolare, come molti altri generi non classici, al contrario, di solito è apertamente e persino orgogliosamente dipendente da questi fattori sociali per quanto riguarda la sua produzione e modalità di consumo. Adorno aveva una visione molto rigida della musica popolare e del *jazz*, che riteneva fundamentalmente inferiori e perfino dannosi⁴. Egli non considerava tali generi musicali universali, né immortali, complessi o originali; soprattutto, essi erano privi di autonomia. Per tutte queste ragioni, determinavano una regressione dell'individuo allo stadio infantile dello sviluppo. Questo perché, a differenza della logica musicale, autonoma e indipendente dagli interessi commerciali, tali generi ripetevano gli stessi logori antichi schemi per essere venduti ad un pubblico in cerca di un senso di familiarità. Allo stesso tempo, per 'apparire' diversi, aggiungevano differenze superficiali a questi vecchi schemi, inducendo le persone a pensare che tali differenze costituissero una novità. In questo modo, il pubblico veniva 'nutrito' con una dieta limitata e ripetitiva imposta dai *mass media*, credendo invece di ricevere qualcosa di diverso. Per Adorno, come per altri suoi contemporanei tra cui Marcuse, una 'dieta' di questo tipo contribuiva a perpetuare le relazioni sociali poiché induceva una 'coscienza di massa' (una sorta di 'falsa coscienza'), la quale impediva che le persone pensassero in modo indipendente minacciando l'organizzazione sociale⁵. Per dirla in altri termini, la dieta musicale era 'parte' dell'ideologia.

Adorno è stato fortemente criticato da chi era convinto che la musica popolare e il *jazz* non fossero necessariamente deteriorati dai legami con il mercato commerciale, né che fossero semplici o privi di originalità; da chi non li considerava un mantra dannoso e ripetitivo capace di far regredire i suoi ascoltatori a uno stadio infantile. Nonostante esistano molte visioni diverse, la maggior parte degli autori concorda sul fatto che il pensiero di Adorno sulla musica presenti delle fragilità⁶. Una delle critiche più frequenti riguarda il fatto di aver misurato il valore dei nuovi generi musicali paragonandoli alla musica classica. Se invece la musica classica fosse davvero così diversa da richiedere metri di giudizio completamente nuovi?

Molti studiosi hanno affrontato la questione studiando la musica popolare, il *jazz* e la musica etnica da altre prospettive musicologiche; hanno così potuto osservare che la musicologia tradizionale non è sempre adatta allo studio di questi nuovi generi musicali. Questa inadeguatezza è stata individuata soprattutto per quanto riguarda l'ambito della musica popolare, in relazione a tre settori identificati da Middleton (cfr. nota n. 6).

Primo, la musicologia ha sviluppato un ricco vocabolario e approcci sofisticati per la comprensione delle qualità musicali, quali l'armonia e la forma, che caratterizzano in modo particolare la musica classica occidentale. Tuttavia, la musicologia non permette una comprensione altrettanto profonda di qualità come il ritmo, il timbro, la

⁴ Vedi, ad esempio, 'Perennial fashion - jazz', in *Prisms* (op. cit.), e 'On the fetish character in music and the regression of listening', in Arato, A., e Gebhardt, E. (a cura di), *The Essential Frankfurt School Reader* (Oxford: Basil Blackwell, 1978).

⁵ Vedi ad esempio, Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* (Londra: Routledge e Kegan Paul, 1964) o le *Negations* di Marcuse, (trad. J. J. Shapiro, Londra: Penguin, 1968); o Max Horkheimer, 'Art and mass culture', in A. Arato, A. e E. Gebhardt, (a cura di), *The Essential Frankfurt School Reader*, (Londra: Basil Blackwell, 1987)

⁶ Ad esempio, Richard Middleton, *Studying Popular Music* (Milton Keynes: Open University Press, 1990, pp. 103-7). Vedi anche, ad esempio, Allan Moore, *Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock* (2^a edizione, Londra: Ashgate Press, 2001), e David Brackett, *Interpreting Popular Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

tessitura, l'intonazione, la produzione di materiale registrato, aspetti più significativi nella musica popolare come in altri generi.

Secondo, la musicologia tende a considerare lo spartito musicale come oggetto primario di studio: molti dei parametri sui quali ha focalizzato la sua attenzione, quali l'armonia e la forma, coincidono con aspetti relativamente facili da trascrivere. Di nuovo, generi diversi dalla musica classica richiedono un approccio diverso. Essi in molti casi sono trasmessi oralmente, così che l'esecuzione o la registrazione, e non la notazione, devono diventare oggetti primari di studio.

Terzo, negli ultimi due secoli la musicologia è giunta a definire un canone di 'capolavori' rispetto a opere che sono pervenute ad essere considerate come i più grandi esempi di valore musicale. Questi capolavori hanno alcune caratteristiche in comune: sono tutti trascritti, sono stati pubblicati in forma stampata, sono considerati innovativi per l'epoca nella quale sono stati composti e sono tutti opera di individui maschi occidentali. Ancora una volta, queste caratteristiche non appartengono necessariamente a buona parte della musica popolare.

Si possono individuare limiti analoghi a quelli riferiti qui sopra alla musicologia nella visione di Adorno. Egli non ha adottato un approccio musicologico tradizionale, ma uno di tipo speculativo, semi-sociologico o semi-filosofico. Tale approccio era comunque fondamentalmente influenzato dalle teorie musicologiche tradizionali, dalle norme e aspettative legate alla musica classica, rendendolo inadatto alla comprensione di altri generi musicali. Inoltre, Adorno non ha mai condotto un'analisi rigorosa della musica popolare o del jazz e probabilmente non era un grande ascoltatore del jazz contemporaneo.

È utile ricordare che neanche i metodi tradizionali di studio della musica classica si adattano ad altri generi.

Ogni stile musicale, non importa se popolare o classico, ha un ritmo, un timbro, una tessitura ed un'intonazione che lo caratterizzano; ogni creazione musicale può essere registrata e quindi prodotta o mixata e implica un'esecuzione dal vivo, che sia stata scritta oppure no; molta musica, compresa quella classica, comprende una parte di improvvisazione; qualsiasi brano musicale è composto da persone, maschi o femmine, individualmente o collettivamente. Il fatto che la musicologia si sia sviluppata ignorando questi aspetti in riferimento alla musica classica non implica che quest'ultima ne sia completamente priva. Ciò significa che lo studio della musica classica ha generato l'idea che essa si basi 'esclusivamente' sull'armonia, sulla melodia e su altri parametri notabili; che sia 'sempre' in forma scritta; che sia 'sempre' complessa e innovativa, composta da un solo individuo maschio, ecc. Il punto rilevante di quest'aspetto in riferimento all'ideologia è che nonostante non costituisca una riflessione accurata sulla musica classica, non ne danneggia la reputazione: esso contribuisce infatti alla reputazione della musica classica come genere estremamente pregiato. E' da considerarsi quindi parte integrante della valutazione ideologica della superiorità della musica classica.

Un ulteriore aspetto degno di nota è che così come è lecito affermare che la musica popolare, il jazz o la musica etnica, come anche la musica classica, siano universali, immortali, complessi o originali, è lecito sostenere che alcune di queste musiche possano essere autonome. Questo a volte comporta ulteriori distinzioni all'interno di queste macro-categorie, poiché per parlare di autonomia di un genere musicale occorre sempre distinguerlo da un altro che ne è privo. Per illustrare questo processo è utile fare riferimento ad alcuni momenti della storia della musica popolare occidentale, quando un gruppo *rock* o un cantante *rap*, ad esempio,

sono stati definiti 'alternativi', 'underground' e in contrasto con le tendenze commerciali dominanti. In questi casi, la musica prodotta dal gruppo o dal singolo artista è stata considerata portatrice di una certa autonomia, sebbene i suoi sostenitori non avrebbero utilizzato volentieri questo termine. Lo stesso gruppo o artista si sono poi 'venduti', o in altre parole, hanno ceduto agli interessi commerciali o alla ricerca di fama e popolarità, modificando di conseguenza il tipo di musica che producevano e perdendo così la loro autonomia. Talvolta, la musica di alcuni gruppi o individui appartenente al repertorio popolare mantiene una certa autonomia per periodi più lunghi. La maggiore difficoltà di questo genere musicale, rispetto al genere classico, nel mantenere una propria autonomia è dovuta in parte alla relativa carenza di sussidi governativi, corsi universitari, borse di studio, e altri sistemi di sostegno destinati all'ambito popolare: ironicamente, l'apparente autonomia della musica classica si basa perlopiù su questo tipo di supporto finanziario. Questa difficoltà è anche dovuta in parte alle aspettative ideologiche e alle relazioni sociali che permeano l'ambiente della produzione e del consumo della musica popolare.

Come accennavo poc'anzi, il ragionamento secondo cui la musica può essere universale, immortale, complessa o originale è di tipo ideologico, nonostante sia proposto a sostegno della musica popolare, del *jazz* o della musica etnica e opposto al valore superiore conferito alla musica classica. Lo stesso vale per la teoria sull'autonomia musicale, la quale sostiene che anche la musica popolare, il jazz o la musica etnica possono essere autonome. Non è lo stile della musica in sé né la sua posizione economica ad essere ideologici, quanto piuttosto il contenuto delle affermazioni riguardanti la sua superiorità che connota

una posizione ideologica.

Ideologia ed educazione musicale

Vorrei ora analizzare le argomentazioni secondo le quali attraverso i processi di reificazione e di legittimazione l'ideologia contribuisce alla perpetuazione delle relazioni sociali. Come accennato precedentemente una frequente difficoltà che incontra chi affronta il tema dell'ideologia risiede nel fatto che egli deve necessariamente partire da una qualche posizione ideologica: è impossibile sfuggire del tutto all'ideologia. Uno dei modi possibili per ovviare a questa difficoltà consiste nel rendere concreta la critica all'ideologia riferendola a oggetti o situazioni reali. Un grande contributo di Adorno, che è anche la ragione per la quale, malgrado i suoi limiti, egli è ancora letto e rispettato, è proprio quello di aver fondato la sua ideologia critica della musica su brani musicali specifici, su stili musicali o sulla società stessa nella quale la musica è stata prodotta e/o consumata. Ponendo l'attenzione soprattutto sulla musica classica, egli tentò di dimostrare quanto i brani di musica fossero, come ho detto precedentemente, un'espressione autonoma o ideologica di certe verità riguardanti la società. Tuttavia, una delle critiche rivolte ad Adorno che vorrei qui sottolineare è dovuta al fatto che egli sovente ha fondato le sue critiche sui propri concetti estremamente astratti di musica e società, prescindendo dai concetti di musica o uso della musica della 'gente comune'⁷. Il filosofo tedesco ha avanzato numerose ipotesi riguardo a ciò che le persone traevano dalla musica, a cosa ne pensavano, a quali effetti aveva su di loro, e a quale uso ne facevano, senza mai effettivamente chiedere né agli ascoltatori né ai musicisti quali fossero state le loro esperienze o che cosa la musica 'significasse' per loro, e senza mai

⁷ Questo aspetto è discusso nel mio *Music On Deaf Ears* (op. cit.) pp. 9-10. Recentemente sono state pubblicate alcune opere interessanti sul rapporto dell'ascoltatore comune con la musica, quali per esempio Tia DeNora, *Music in Everyday Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000) e Daniel Cavicchi, *Tramps Like Us: Music and Meaning Among Springsteen Fans* (Oxford: Oxford University Press, 1998)

osservarli 'utilizzare' la musica. D'altronde egli riteneva inutile rivolgere alle persone tali domande o osservare i loro comportamenti, essendo convinto che ognuna di loro fosse talmente influenzata ideologicamente da non sapere che cosa realmente pensasse, e che quindi qualunque cosa avesse detto o fatto sarebbe stata inevitabilmente ideologica. Partendo però da un'altra prospettiva, se vogliamo scoprire qualcosa sul contenuto dell'ideologia, sarebbe opportuno chiedere alle persone che cosa pensino o osservare che cosa facciano prima di trarre conclusioni affrettate.

Darò qui un breve esempio di una discussione sull'ideologia musicale nel campo dell'educazione, tratta dalla mia precedente ricerca nel Regno Unito, focalizzata principalmente sul rapporto tra musica classica e musica popolare nel sistema scolastico.⁸ Questa discussione non intende in alcun modo illustrare l'unica via possibile per condurre una critica dell'ideologia in relazione alla musica, né ambisce a esaurire tutti gli aspetti della questione. Ciononostante mi auguro che possa rivelarsi utile per mostrare un modo concreto di utilizzare il concetto di ideologia in relazione all'educazione musicale.

I sistemi educativi di una società hanno molto a che vedere con l'ideologia. In particolare l'istruzione contribuisce a perpetuare ideologie già consolidate, aiuta ad assimilare (o a disinnescare) sfide ideologiche e può essere d'aiuto per produrre nuove ideologie in linea con le condizioni economiche e sociali in evoluzione. Nel farlo permea i bambini di immagini di sé, aspettative e orientamenti per il futuro che tendono a essere conformi alle loro situazioni sociali. In questo modo essa aiuta a

perpetuare le relazioni sociali conducendo gli studenti all'accettazione della loro situazione e alla concomitante assunzione di ruoli che si adattino al clima economico e sociale corrente e, nello stesso tempo, non minaccino in modo significativo le loro posizioni sociali. L'istruzione rappresenta un ambito mirato su cui basare concretamente una discussione sulle ideologie musicali.

Agli inizi degli anni '80 in Inghilterra l'educazione musicale nelle scuole era concentrata soprattutto sulla musica classica; tuttavia nell'arco di soli cinque o sei anni un sempre maggior numero di insegnanti ha iniziato a includere in modo consistente la musica popolare nei programmi scolastici, tanto da giungere nel 1985 al riconoscimento ufficiale della musica popolare nel programma ministeriale di studio per musica.

Questo evento, più che portare a una fusione di musica classica e musica popolare in classe ha piuttosto messo in evidenza le differenze tra i due generi.

Vorrei a questo proposito prendere in considerazione due ambiti specifici relativi a questa differenza, che possono essere compresi ponendoli in relazione alla costruzione ideologica del valore musicale.

Uno riguarda l'evidente spaccatura percepibile nel diverso valore attribuito dagli insegnanti alla musica classica e a quella popolare e in come esplicitassero tale valore all'interno del programma scolastico. Questo dato non emerge chiaramente; ad esempio, come già accennato, non era evidente che non ci fosse una maggioranza di insegnanti che valorizzassero e utilizzassero la musica classica escludendo quella popolare, oppure che i contenuti del programma scolastico riguardassero

⁸ Lucy Green, *Music On Deaf Ears: Music, Ideology and Education* (op. cit.). Per altre discussioni sulla separazione fra musica classica e pop nelle scuole inglesi dell'epoca vedi per esempio Graham Vulliamy, 'Music and the mass culture debate' e 'Music as a case study in the "new sociology of education" in John Shepherd, Paul Virden, Trevor Wishart e Graham Vulliamy, *Whose Music: A Sociology of Musical Language* (Londra: Latimer New Dimensions, 1977).

unicamente la musica classica. Al contrario, la musica popolare è stata inclusa nei programmi da circa due terzi degli insegnanti e sono stati pubblicati innumerevoli libri di testo interamente dedicati alla musica popolare. Malgrado ciò, fra gli insegnanti che utilizzavano e valorizzavano questo tipo di musica e nell'orientamento dei libri di testo c'era comunque una tendenza a sostenere che il valore della musica risiedesse fondamentalmente nei prerequisiti sui quali poggiava il valore della musica classica. Diversi insegnanti, ad esempio, affermavano che la musica popolare avesse un'attrattiva 'universale' o un valore che durava nel tempo; che molta musica popolare fosse 'complessa' o 'originale'; o che esistessero diversi tipi di musica popolare, alcuni dei quali implicitamente considerati 'autonomi' (quali il *rock progressive*), che si distinguevano da altri descritti come 'commerciali' (come per esempio i successi delle classifiche *pop*). Le tendenze ideologiche verso reificazione e legittimazione erano quindi prevalenti nello stesso modo in cui lo erano per i sostenitori della musica classica in opposizione a quella popolare.

Il secondo ambito riguarda i modi in cui la musica classica e quella popolare sono state affrontate attraverso le strategie d'insegnamento. Abitualmente l'insegnamento della musica classica era focalizzato sull'intra-musicale, oppure su ciò che in *Music On Deaf Ears*⁹ chiamo aspetti tecnici 'intrinseci' della musica, vale a dire le note e come sono scritte ed eseguite; mentre il trattamento della musica popolare implicava soprattutto la concentrazione su aspetti extra-musicali o 'delineati', come ad esempio i possibili utilizzi della musica, i suoi collegamenti con particolari gruppi sociali, l'abbigliamento, l'attività nel tempo libero, ecc. L'attenzione dello studio su un aspetto particolare della musica contiene già delle implicazioni

sul suo valore. Come ho già indicato precedentemente, il valore musicale è sempre stato legato a proprietà quali l'universalità, l'immortalità, la complessità, l'originalità o l'autonomia. Se i docenti presentano la musica esclusivamente o soprattutto in riferimento ai suoi aspetti intra-musicali o 'intrinseci', si origina l'idea che il suo significato derivi da fattori non legati a una situazione sociale specifica ma universali e immortali, il che implica la complessità e rende possibile lo sviluppo di originalità e autonomia. Al contrario, se gli insegnanti pongono l'attenzione solo o principalmente sui contesti sociali o sugli aspetti 'delineati' della musica, si può desumere che la 'musica in sé' abbia meno importanza, o che sia a servizio del suo contesto sociale e pertanto non possa essere universale, immortale o autonoma. Inoltre, poiché la 'musica in sé' non è apparentemente degna di essere analizzata, sembrerebbe non essere dotata di complessità, né tantomeno di una reale originalità. In conclusione quindi, nonostante la musica popolare fosse insegnata, l'approccio con cui veniva presentata agli studenti tradiva la scarsa considerazione che le riservavano i docenti a vantaggio della classica, considerata comunque superiore.

Il modo di affrontare la musica classica e quella popolare a scuola era quindi sia contraddittorio che ideologico per due motivi.

Primo, quando gli insegnanti, i programmi scolastici o i libri di testo 'supportavano teoricamente' il valore della musica popolare, tendevano a farlo appellandosi alle stesse qualità di universalità, immortalità, complessità, originalità o autonomia sulle quali si fonda il valore della musica classica. Queste qualità, come si è già detto, implicano reificazione e legittimazione.

Secondo, quando i docenti, i programmi o libri di testo

⁹ N.d.t.: Lucy Green, *Music On Deaf Ears: Music, Ideology and Education*, op. cit.

‘utilizzavano effettivamente’ la musica popolare in classe, l’approccio ad essa contraddiceva questo giudizio di valore, facendola al contrario sembrare priva di quelle caratteristiche di universalità, immortalità, complessità, originalità e autonomia presumibilmente possedute dalla musica classica. La superiorità della musica classica era quindi affermata e legittimata. In breve, la valutazione e l’approccio della musica classica e di quella popolare nelle scuole comportavano una reificazione del valore musicale come universale, immortale, complesso, originale ecc., e una legittimazione della superiorità della musica classica come l’unica degna di essere studiata.

Non è quindi solo il valore musicale ad essere costruito come categoria ‘ideologica’ ma, come ho già affermato in precedenza, le ideologie contribuiscono alla riproduzione ‘sostanziale’ delle relazioni sociali. Questo processo viene illustrato chiaramente attraverso il riferimento alle classi sociali. Come visto, l’istruzione contribuisce alla perpetuazione delle relazioni sociali esistenti, e lo fa in parte permeando gli studenti delle aspettative e degli orientamenti mirati al raggiungimento dello stesso ruolo dei loro genitori. Nell’esempio adottato all’inizio di questo articolo ho indicato come l’ideologia della libertà individuale sia considerata appropriata per la vita di persone provenienti da diversi gruppi sociali, compresi quelli ai quali questa ideologia non corrisponde direttamente o non ne migliora la qualità di vita. Lo stesso vale per l’ideologia secondo la quale la musica classica sia il miglior tipo di musica esistente: questa ideologia è stata accettata dalla maggior parte degli insegnanti, autori di programmi scolastici ed esaminatori in molti paesi e per molti anni come ugualmente valida per tutti i bambini, anche se non incontra i gusti, i valori e le esperienze musicali di tutti. Questo perché, indipendentemente dall’appartenenza musicale dei loro genitori, molti bambini provenienti da diverse classi

sociali sono normalmente interessati più alle varie espressioni della musica popolare che alla musica classica. Inoltre alcuni bambini appartenenti alla classe media o a quella operaia provengono da contesti familiari in cui la musica classica non è particolarmente stimata. L’ideologia del valore superiore della musica classica corrisponde ai valori di una minoranza di bambini appartenenti alla classe media, ma si discosta dai gusti musicali della maggioranza dei bambini di questa classe e da molti della classe operaia.

Bisogna anche tenere conto del fatto che, per conseguire il massimo successo alla maggior parte degli esami di musica delle scuole di molti paesi, è ancora utile, quando non necessario, frequentare lezioni private di strumento, al di fuori e oltre al normale programma scolastico finanziato dallo stato. Questo programma d’insegnamento è in buona parte gratuito, tuttavia il sistema sopravvive in diversi paesi anche grazie al contributo di un gran numero di insegnanti pagati privatamente. Quindi, in generale, per motivi sia economici sia culturali, i bambini delle classi operaie non hanno la stessa facilità ad accedere all’insegnamento di uno strumento quanto i loro coetanei della classe media. Nello stesso tempo essi non hanno altrettante occasioni di scegliere corsi di musica, né mostrano lo stesso interesse nel farlo; e anche quando lo fanno, tendono comunque a essere svantaggiati. Di conseguenza, questi bambini ottengono risultati complessivamente inferiori nell’educazione musicale rispetto agli studenti appartenenti alla classe media.

Questo è dunque uno dei modi in cui le ideologie sulla musica servono a perpetuare le relazioni sociali esistenti: in questo caso, le relazioni tra le classi riguardanti sia il possesso di certi valori musicali, sia l’opportunità di raggiungere il successo scolastico. I bambini appartenenti alle classi sociali più basse sono svantaggiati rispetto

all'educazione musicale, a meno che non siano eliminati, almeno in parte, i prerequisiti impliciti, sia culturali che economici.

La persistente rilevanza del concetto di ideologia nell'educazione musicale

Come accennato all'inizio dell'articolo, verso la fine degli anni '80 e durante gli anni '90 si è verificata una graduale mistificazione del concetto di ideologia in molti ambiti e una sua sostituzione con il concetto di discorso di Foucault¹⁰. Questo tipo di concetto è stato ritenuto più flessibile e in grado di distanziarsi da un completo assoggettamento alla distinzione tra classi sociali. Tale distinzione era resa problematica dal riconoscimento di complessità esistenti nelle relazioni tra categorie sociali più ampie come quelle di genere, di 'razza', di etnia, di nazionalità e altre ancora. Sebbene il concetto di classe sociale sia di per sé estremamente complesso, e sebbene un individuo possa spostarsi da una classe ad un'altra in momenti diversi della sua vita, in generale è sempre possibile collocare gli individui in una categoria sociale che può essere distinta dalle altre in termini economici, in relazione al mercato del lavoro e in relazione a posizioni concomitanti di potere e di subordinazione in un'accezione più ampia di società. Tuttavia, quando altri concetti relativi a schieramenti sociali differenti, quali quelli di etnia, di 'razza', di genere o di nazionalità vengono ad aggiungersi, la categorizzazione si complica e i rapporti economici, il grado di potere e di subordinazione fra i vari gruppi diventano anche più complessi. Ad esempio, non esiste un gruppo sociale di 'bianchi' che possa essere distinto da un gruppo di 'neri' sulla base delle relazioni fra i membri; oppure un gruppo sociale chiamato 'donne' che può essere distinto da un

altro gruppo sociale di 'uomini'. Al contrario, alcuni membri di un gruppo etnico potrebbero trovarsi in un rapporto di potere con membri di altri gruppi etnici, ma contemporaneamente in un rapporto di subordinazione nei confronti di altri, che appartengano allo stesso o ad altri gruppi sociali. Nello stesso modo, donne di un gruppo sociale potrebbero detenere un potere considerevole su alcuni uomini, appartenenti o no allo stesso gruppo, mentre altre donne in altri gruppi sociali potrebbero essere subordinate a tutti gli uomini. Ogni individuo è membro di un certo raggruppamento sociale, appartiene a un genere, a un'etnia e a una 'razza' o a un mix di 'razze', oltre a possedere altre caratteristiche come l'età, la religione, la nazionalità, ecc. Tutte queste caratteristiche non si inseriscono perfettamente nelle categorie delle classi sociali, poiché riguardano più classi. Perciò non possiamo comprendere l'etnia, la 'razza', il genere, o molte altre suddivisioni inquadrando in teorie di classi sociali.

Il concetto di discorso è stato adottato poiché lo si riteneva più adatto rispetto a quello di ideologia nel riconoscere che diversi gruppi di persone, compresi quelli che detengono il potere e quelli che si trovano al polo opposto della scala sociale, possono costruire discorsi più o meno veri a partire da prospettive diverse in tempi diversi, e che possono contribuire a perpetuare le relazioni sociali. Tuttavia, il concetto di ideologia non deve necessariamente essere applicato solo alle classi sociali, poiché esso può essere utilizzato, come in altri ambiti, in quello del discorso, e non in contraddizione ma in associazione con esso, come un concetto ombrello contenente molteplicità. Nel caso dell'educazione musicale, esso può per esempio aiutarci a capire come

¹⁰ I testi determinanti sono probabilmente Foucault, *The History of Sexuality Volume One: An Introduction* (trad. R. Hurley, Londra: Allen Lane, 1981), e *The Archeology of Knowledge* (trad. A. M. Sheridan Smith. Bristol: Tavistock Publications, 1972). Molte delle critiche al concetto di ideologia sono associate con gli studi femministi e con lo studio della "razza" e dell'etnia.

l'educazione musicale contribuisca alla perpetuazione non solo delle classi sociali ma anche di altri raggruppamenti sociali costituiti su una scala più ampia, come quelli basati sul genere, sulla 'razza', sull'etnia, sulla nazionalità, ecc.; e come contribuisca alla formazione e perpetuazione di gruppi sociali specificatamente musicali, quali i gruppi di produzione (compositori, chitarristi, ingegneri del suono, ecc.).

Illustrerò brevemente questa affermazione con riferimento a un gruppo sociale in particolare, quello del genere¹¹. I concetti di 'mascolinità' e 'femminilità' possono infatti essere pensati come costruzioni discorsive all'interno di una cornice ideologica onnicomprensiva. Essi presuppongono le nozioni di senso comune secondo cui la femminilità è contraddistinta da caratteristiche come la passività, l'emotività, il desiderio di occuparsi degli altri, la testardaggine, la desiderabilità, la vicinanza alla natura, l'abilità a svolgere lavori manuali; la mascolinità, per contro, è generalmente definita come attiva, razionale, creativa, scientifica, catalizzatrice della cultura ed emblema dei poteri di controllo della mente, detentrica del potenziale di genialità necessario per la creazione di opere d'arte. Nessuna di queste costruzioni sottintende che tutte le donne siano 'femminili' o che tutti gli uomini siano 'mascolini'. Al contrario, è possibile (e non anomalo) che esistano uomini 'femminili' e donne 'mascoline'. Comunque, l'ideologia tende a etichettare le donne con qualità femminili e gli uomini con qualità maschili attraverso un atto valutativo.

Nel caso della musica, l'attribuzione di caratteristiche femminili ha condizionato il modo in cui nel corso della storia cantanti donne, strumentiste e compositrici, pressoché in tutti gli stili musicali, sono state considerate

e giudicate. Non solo le donne musiciste, ma anche la musica da loro prodotta, soprattutto nel caso di compositrici, è stata giudicata come se fosse di genere femminile. Era quindi ritenuta carente, poiché priva di quegli attributi di mascolinità che sono correlati necessari alla legittimazione della *performance* e della produzione o all'attribuzione di genialità. Così, nel tempo, le donne sono state relegate, oppure si sono relegate, a ruoli musicali inferiori; ma l'impressione che ne è derivata è che abbiano assunto tali ruoli poiché manchevoli di abilità musicale. Le costruzioni della femminilità sulle quali si basa questo processo mostrano i due tratti distintivi dell'ideologia sui quali mi sono soffermata in questo articolo.

Primo, esse implicano la reificazione delle caratteristiche – l'apparentemente inevitabile, universale incompetenza musicale delle donne – e secondo, la legittimazione delle situazioni – la relativa mancanza di opportunità musicali per le donne. Inoltre, reificazione e legittimazione concorrono a perpetuare le relazioni sociali tra uomini e donne nel campo della produzione musicale, riducendo sia le opportunità musicali professionali per le donne, sia la considerazione riservata alle musiciste e alla loro musica. La scuola tramanda questa situazione premiando in modo differenziato ragazze e ragazzi rispetto il loro proseguimento di attività musicali diversificate.

Osservazioni conclusive

Ho proposto una visione dell'ideologia intesa come un insieme di affermazioni di senso comune, complesse e variegate, che tendono a reificare e legittimare, e quindi a perpetuare le relazioni sociali esistenti. Con riferimento alla musica, è necessario comprendere l'ideologia all'interno dell'intero ambito musicale, poiché alcune

¹¹ Questo argomento è discusso più dettagliatamente nel mio testo *Music, Gender, Education* (Cambridge e New York: Cambridge University Press, 1997).

categorie specifiche della musica esistono solo se distinte da altre. Alcuni dei principali moventi distintivi che creano le diverse categorie della musica implicano costruzioni ideologiche di valore. Tali costruzioni spesso sottintendono l'idea che la musica di valore sia dotata delle qualità di universalità, immortalità, complessità, originalità o autonomia. Mentre la musica classica rivendica tali qualità, la musica popolare, il jazz e la musica etnica hanno meno facilità a farlo. In ogni caso, i giudizi di valore sono ideologici dal momento che implicano reificazione e legittimazione. In altre parole, a proposito di reificazione, tendono a dare alla musica un'apparenza di universalità, immortalità, inevitabilità, naturalezza, ecc.; riguardo invece la legittimazione, tendono a giustificare i valori musicali preesistenti indipendentemente da quale gruppo sociale li assuma. Tutto ciò a sua volta contribuisce alla perpetuazione delle relazioni sociali esistenti partecipando alla regolazione di attività, aspettative e opportunità musicali. Il sistema educativo gioca il ruolo più importante in questo processo di regolazione.

Il concetto di ideologia in relazione alla musica può essere utile a comprendere come e perché certi valori musicali siano stati accettati dal senso comune; come questi valori siano riprodotti attraverso la storia; come propendano a reificazione e legittimazione; e ancora, come perpetuino le relazioni sociali. Questa perpetuazione in parte si verifica perché le ideologie musicali influenzano le attività musicali reificando e legittimando la disponibilità di aspettative e opportunità di persone appartenenti a gruppi sociali differenti.

Ho anche sottolineato che un autore non può mai porsi al di fuori dell'ideologia. Il mio stesso punto di vista deve perciò sottintendere alcuni aspetti ideologici, ed è proprio questo che rende difficile distinguere un discorso

oggettivo in mezzo a dei giudizi di valore. Da parte mia ho cercato di mettere in risalto un evidente dilemma. Partendo dal presupposto che il valore musicale sia una categoria ideologica, ho mostrato che la musica può 'veramente' non avere alcun valore in se stessa, poiché il suo valore deriva sempre dai contesti sociali da cui proviene. Questo però non significa che tutta la musica abbia comunque valore oppure non ce l'abbia. Credo piuttosto che 'sia' i modi in cui i materiali musicali – le note e le loro correlazioni 'intrinseche' – sono messi insieme ed eseguiti, 'sia' i contesti sociali o i significati 'delineati' alla base delle valutazioni musicali, rappresentino vere e proprie prerogative fondamentali del valore musicale. Il concetto di ideologia ci rende consapevoli di alcune distinzioni tra diversi tipi di giudizi di valore, aiutandoci a capire come i valori musicali influenzino le attività musicali, e come le nostre attività musicali, di rimando, possano influire sui nostri valori musicali. Quello che il concetto di ideologia musicale non può e non dovrebbe fare è permetterci di scivolare in una posizione di totale relativismo dalla quale saremmo incapaci perfino di distinguere la 'buona' dalla 'cattiva' musica. Il compito di operare tale distinzione, ad ogni modo, spetta a qualcun altro.