



PIACERI E SEDUZIONI NELLA MUSICA DEL XX SECOLO

Enciclopedia della Musica

EINAUDI

IL SOLE 24 ORE



Enciclopedia della musica

Direzione: Jean-Jacques Nattiez

Con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni

I

La musica europea dal gregoriano a Bach

II

Dal Secolo dei Lumi alla rivoluzione wagneriana

III

Le avanguardie musicali nel Novecento

IV

Piaceri e seduzioni nella musica del xx secolo

V

Le tradizioni musicali nel mondo

VI

Musica e cultura

VII

La globalizzazione musicale

VIII

L'unità della musica

IX

Il suono e la mente

X

Il sapere musicale

Enciclopedia della musica

Diretta da Jean-Jacques Nattiez
Con la collaborazione di Margaret Bent
Rossana Dalmonte e Mario Baroni

Volume quarto
Piaceri e seduzioni nella musica del xx secolo



Giulio Einaudi editore

IL SOLE 24 ORE
MILANO

© 2001 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

Coordinamento editoriale: Graziella Girardello. *Redazione:* Anna Maria Farcito e Veronica Buzano. *Revisione delle traduzioni:* Carlo Vitali, Davide Monda, Fulvia De Colle. *Ricerca iconografica:* Luca Bianco e Maria Perosino. *Ricerche bibliografiche:* Nicola Verzina. *Segreteria editoriale:* Carmen Zuelli.

Traduzioni di: Anna Rita Addressi (*Rap e protesta sociale*); Roberto Agostini (*Come si ascolta la popular music; Presenza della musica africana nel jazz*); Lucia Bova (*Il disco e le multinazionali*); Fulvia De Colle (*Darmstadt: una scuola?; Il teatro musicale; Il musicista-attore; Il paradigma elettroacustico*); Roberta Giordani (*La vita musicale a New York e a Londra*); Elena Giovanelli (*Le funzioni della musica nel cinema; Aspetti economici della vita musicale; Le «musiques actuelles»*); Graziella Girardello (*Tecnologia, globalizzazione, tribalizzazione; Il puro e l'impuro*); Francesca Magnani (*Il pubblico della musica contemporanea*); Laura Martuscelli (*L'influenza della musica africana sulle tradizioni musicali dell'America latina; La musica contemporanea in Africa; World music e world beat*); Claudio Mussolini (*Il jazz; Sovvenzioni statali e mecenatismo privato; Un panorama musicale di Tokyo*); Egidio Pozzi (*Il postmoderno*); Aldo Serafini (*Il festival di musica strumentale e operistica*); Giovanni Solinas (*La musica classica alla radio*); Federica Venier (*Il regista e la musica da film; Maschile/femminile nella musica dei giovani; L'opera dal teatro allo schermo televisivo; Migrazioni di un genere: il caso del tango; Riflessioni sul processo creativo*); Carlo Vitali (*La musica dell'avvenire*).

Direttore dell'opera Jean-Jacques Nattiez

Con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana DalmonTE e Mario Baroni

È vietata la riproduzione dell'opera o di parti di essa, con qualsiasi mezzo, compresa stampa, copia fotostatica, microfilm e memorizzazione elettronica, se non espressamente autorizzata dall'editore

Tutti i diritti di copyright sono riservati

Ogni violazione sarà perseguita a termini di legge

© 2006 Il Sole 24 ORE s.p.a., Milano
Edizione speciale per Il Sole 24 ORE

Publicata su licenza della Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

Progetto grafico copertine: Marco Pennisi & C.

Il Sole 24 ORE Arte e Cultura

Direttore responsabile: Ferruccio de Bortoli

Il Sole 24 ORE s.p.a.

Via Monte Rosa, 91 - 20149 Milano

Registrazione Tribunale di Milano numero 79 del 01-02-1992
Settimanale. N. 06/2007

Richiesta arretrati: i numeri arretrati possono essere richiesti direttamente al proprio edicolante di fiducia al prezzo di copertina

Finito di stampare nel mese di gennaio 2007 presso:

G. Canale & C. s.p.a. - Borgaro Torinese (TO)

Indice

Piaceri e seduzioni nella musica del xx secolo

Parte seconda. Piaceri e seduzioni

FRANCO FABBRI

La canzone

- p. 551 1. Cos'è una canzone
553 2. Come è fatta una canzone?
561 3. Dall'Ottocento al Novecento
566 4. Il disco, la radio
568 5. Il dopoguerra: *crooners*, *rockers*, cantautori, gruppi

GIANFRANCO VINA Y

Il musical

- 577 1. Le convenzioni drammaturgiche nel musical
585 2. Narrazione e drammaturgia

PATRICK VILLANUEVA

Il jazz

- 592 1. Origini, dal sincopato allo swing
597 2. Lo swing e la sua espansione
605 3. Il bebop, un linguaggio nuovo
613 4. Superare i limiti. Verso l'astrazione
617 5. Jazz di ieri, di oggi e di domani

ALAIN POIRIER

Le funzioni della musica nel cinema

- 623 1. Il cinema, ovvero il potere di unificare
624 2. Il cinema e la musica: punto di incontro

- p. 628 3. La musica e la diegesi: funzioni della musica
 631 4. Il testo assente: la musica e il film muto
 636 5. L'immagine assente: la musica senza film
 638 6. Il film integrato nella musica
 639 7. Un caso particolare: la musica come soggetto
 642 8. Dalla musica alla colonna sonora

RÉAL LA ROCHELLE

- 649 Il regista e la musica da film: una testimonianza dei fratelli Taviani
 651 1. Il film: «un organismo audiovisivo che si pone come rappresentazione»
 652 2. «Negare l'opera attraverso il cinema stesso»
 654 3. Una cantilena di Verdi nel Midwest americano
 660 4. «In fondo al mare»
 662 5. «Melancholia generosa»

ENNIO MORRICONE

Un compositore dietro la macchina da presa

- 664 1. La molteplicità delle tecniche
 667 2. Come si compone una musica per film
 671 3. Le altre musiche

LUCA MARCONI

Muzak, *jingle* e videoclip

- 675 1. Musica negli ambienti
 683 2. Musica nella pubblicità
 689 3. Videoclip

ALLAN F. MOORE

Come si ascolta la popular music

- 701 1. Origini e storia della popular music
 704 2. Principi generali dei procedimenti compositivi
 711 3. L'ascolto
 714 4. Cambiamento e immobilismo

PIERFRANCESCO PACODA, GINO STEFANI

Rave, techno, *transe*

- 719 1. Origini e metamorfosi della nuova dance
 723 2. Musica e *transe*: la techno nell'esperienza rave

MARYSE SOUCHARD

- p. 729 Rap e protesta sociale
- 730 1. Gli aspetti musicali del rap
 - 731 2. Le condizioni socioeconomiche della nascita del rap
 - 732 3. Rap e rock: differenze importanti
 - 734 4. I discorsi dei *rappers*
 - 737 5. Rap e violenza: simbolo o realtà?
 - 739 6. Gli sviluppi recenti

JOHN SHEPHERD

Maschile/femminile nella musica dei giovani

- 743 1. Madonna, sesso e identità
- 746 2. La popular music e la sessualità: dimensioni storiche
- 754 3. E la musica?
- 758 4. Conclusioni

Parte terza. L'economia e i mezzi di diffusione

JEAN MOLINO

Tecnologia, globalizzazione, tribalizzazione

- 767 1. La tecnica
- 774 2. Diffusione mondiale
- 778 3. Tribalizzazione

JACQUES HAINS

783 Dal rullo di cera al CD

- 785 1. Preistoria
- 785 2. Il pianoforte pneumatico
- 786 3. Il fonografo di Edison (1877)
- 788 4. Il grammofofo di Berliner (1887)
- 790 5. La registrazione acustica (1877-1925)
- 793 6. La registrazione elettrica
- 794 7. L'acustica
- 796 8. Guerra (1939-45) e dopoguerra
- 797 9. Il microscolco
- 798 10. Magnetofono e nastro magnetico
- 801 11. Il rock and roll
- 801 12. Disco e radio
- 802 13. Una musica di rumori

p. 803	14. La stereofonia
804	15. Il processo di registrazione in studio
807	16. La polemica
809	17. Musicassette
809	18. La musica leggera negli anni Sessanta
811	19. Il fallimento della quadrifonia
811	20. La svolta digitale
814	21. Informatica musicale
815	22. La registrazione è un gesto musicale
816	23. Disco <i>vs</i> concerto
817	24. Una nuova estetica musicale

RÉAL LA ROCHELLE

820 Il disco e le multinazionali

821	1. La crisi che sempre ricomincia
823	2. Alle radici del «crac del 1996»
825	3. Il disco nel nuovo panorama audiovisivo
827	4. La sottile dialettica tra monopoli e indipendenti
829	5. Morte e trasfigurazione

SYLVIA L'ÉCUYER

La musica classica alla radio

834	1. La radio come <i>medium</i>
837	2. Il repertorio della radio
841	3. Le radio: strutture e sussidi organizzativi
843	4. Radio pubblica <i>vs</i> radio commerciale: il mandato di servizio pubblico
844	5. Estetica musicale, diversità culturale e globalizzazione della cultura

MICHEL VEILLEUX

L'opera dal teatro allo schermo televisivo

849	1. Uno sguardo alla storia
855	2. I diversi tipi di trasposizione per il grande e il piccolo schermo
867	3. La diffusione del video d'opera

FRANCO FABBRI

Concerti e festival rock

871	1. Origini dei concerti e dei festival rock
873	2. Caratteristiche dei concerti e dei festival rock
878	3. Una breve storia dei concerti e dei festival rock

JEAN-JACQUES VAN VLASSELAER

I festival di musica strumentale e operistica

- p. 885 1. I festival e la società
886 2. Genesi di un archetipo: Bayreuth
888 3. Preludio: c'è festival e festival
889 4. Le varianti
890 5. Le motivazioni
894 6. Prima tappa: Bayreuth, l'alfa e l'omega
897 7. Seconda tappa: Salisburgo, se ne esiste uno solo...
902 8. Variazioni nordamericane
903 9. Terza tappa: Santa Fe, o il paesaggio-scenografia
904 10. Ultima tappa: il fascino di Glimmerglass
905 11. Coda

PIERO RATTALINO

Le primedonne: cantanti, strumentisti, direttori d'orchestra

- 907 1. Il carisma della «Prima Donna»
909 2. Cantanti: primedonne fra Ottocento e Novecento
911 3. Direttori d'orchestra nel Novecento
913 4. Gli strumentisti: popolarità e virtuosismo

MIMMA GUASTONI

Aspetti economici dell'editoria musicale

- 917 1. Il diritto d'autore
919 2. Strategie editoriali
921 3. Musica stampata: mercato e tecnologia
924 4. I grandi editori
927 5. Bilanci e aspettative

FRANÇOIS COLBERT

Sovvenzioni statali e mecenatismo privato

- 929 1. Lo statuto giuridico delle imprese
933 2. I grandi modelli d'intervento statale
938 3. Il finanziamento privato
940 4. Conclusione

FRANÇOIS COLBERT

Aspetti economici della vita musicale

- 943 1. Il pubblico della musica

- p. 947 2. Lo spazio della musica colta e il suo avvenire
 950 3. Conclusione

SIMON FRITH

L'industrializzazione della musica e il problema dei valori

- 953 1. Il problema del valore
 955 2. L'industrializzazione della musica
 957 3. Il discorso critico
 959 4. Tecnologia
 963 5. Esperienza

MARIO BARONI

Gruppi sociali e gusti musicali

- 966 1. Per una definizione della categoria di gusto
 973 2. Gusti musicali e trasformazioni sociali
 977 3. Nuovi gruppi, nuovi gusti, nuove conflittualità

PIERRE-MICHEL MENGER

Il pubblico della musica contemporanea

- 987 1. La valutazione e i suoi termini
 991 2. Il consumo tra repertorio e attualità della creazione
 993 3. I circuiti specializzati della creazione contemporanea
 996 4. La situazione dell'ascoltatore: resistenza, condizionamento o avanzamento?
 998 5. Le caratteristiche del pubblico della musica colta contemporanea
 999 6. L'ascolto e la comprensione
 1001 7. Il pubblico ristretto dell'arte, una legge eterna?

TAMIO KANO

Un panorama musicale di Tokyo

- 1004 1. Invito a Tokyo
 1006 2. Lo stato della domanda e dell'offerta musicale
 1012 3. L'offerta musicale tramite i *media*
 1018 4. La didattica musicale
 1025 5. Conclusione

PAUL GRIFFITHS

La vita musicale a New York e a Londra

- 1026 1. Somiglianze: le sedi e i repertori
 1027 2. Diversità: le storie e le atmosfere

- p. 1028 3. Storia di New York
 1033 4. Poscritto storico-geografico: New York e non New York
 1033 5. Storia di Londra
 1037 6. Un giro per la Londra musicale
 1039 7. Un giro per la New York musicale
 1040 8. L'opera nelle due città
 1042 9. I concerti nelle due città
 1046 10. Due estati

Parte quarta. Intersezioni

JEAN MOLINO

- 1051 Il puro e l'impuro
 1052 1. Dal Romanticismo "impuro" all'ideale purista del costruttivismo
 1054 2. Metodi di analisi e nuovi parametri "impuri"
 1057 3. «Alla ricerca del nuovo»: la conquista del rumore e l'opera aperta
 1058 4. Musica "allargata" e musica d'avanguardia
 1061 5. Musica "alta" e musica "bassa": due mondi separati

GERHARD KUBIK

Presenza della musica africana nel jazz

- 1064 1. Introduzione
 1066 2. Analogie tra Africa e Nuovo Mondo
 1069 3. Prove formali e stilistiche
 1078 4. Le reinterpretazioni strumentali
 1082 5. Schemi tonali e armonici
 1089 6. Sistemi di organizzazione del tempo musicale
 1097 7. Riassunto e prospettive

GÉRARD H. BÉHAGUE

L'influenza della musica africana
 sulle tradizioni musicali dell'America latina

- 1102 1. Introduzione
 1104 2. Brasile
 1114 3. Colombia
 1121 4. Venezuela
 1124 5. Guyana e Suriname
 1125 6. Ecuador, Perú e Bolivia
 1128 7. Argentina, Uruguay
 1128 8. Conclusioni

RAMÓN PELINSKI

Migrazioni di un genere: il caso del tango

- p. 1132 1. Introduzione
 1134 2. Breve storia delle diaspore del tango
 1147 3. Logiche della disseminazione del tango rioplatense
 1150 4. Conclusione

JUSTINIAN TAMUSUZA

La musica contemporanea in Africa

- 1153 1. L'influenza della musica tradizionale
 1156 2. L'influenza della musica d'arte occidentale
 1159 3. L'influenza musicale interculturale
 1162 4. L'esecuzione delle nuove musiche d'arte africane
 1163 5. Conclusioni

IGNAZIO MACCHIARELLA

Dalla musica etnica ai generi d'intrattenimento

- 1166 1. Intrattenimenti musicali di tradizione orale
 1167 2. Incidenza delle trasformazioni socioculturali
 1169 3. Elementi di continuità e di trasformazione
 1171 4. Il caso della ballata
 1175 5. Altri casi significativi: il fado, il rebetiko e il flamenco
 1178 6. Forme polivocali dell'intrattenimento

DOMINIQUE OLIVIER

Le «musiques actuelles»

- 1182 1. Dove si ascolta la musique actuelle?
 1185 2. Contributo per una definizione?
 1189 3. Improvvisazione
 1190 4. Rifiuto delle istituzioni, *flou* storico
 1191 5. Individualismo contemporaneo

DEBORAH PACINI HERNANDEZ

World music e world beat

- 1194 1. Origine e diffusione della world music e del world beat
 1196 2. La popular music afroamericana e caraibica
 1197 3. Diffusione del world beat e della world music: gli aspetti economico-sociali

- p. 1200 4. Le ripercussioni socioculturali
1203 5. Commistione e ibridazione tra generi musicali diversi

JOHN REA

- 1207 Il postmoderno
1208 1. Premessa: la musica moderna è musica germanica
1211 2. Teoria della nota sbagliata
1214 3. Teoria della maschera e dell'iconoferica
1216 4. Teoria dell'intervento semidivino
1219 5. Postulati nella geometria dell'ingenuo
1222 6. Teoria dell'altoparlante di 7,5 cm
1223 7. Teoria del mercato all'aperto
1226 8. Teoria del contro-irritante
1229 9. Un dilemma: necrologia o necrofagia
1232 10. Teoria della pornofonia
1234 11. Prognosi riservata: un elenco

GLENN GOULD

- 1238 Riflessioni sul processo creativo

JEAN-JACQUES NATTIEZ

La musica dell'avvenire

- 1251 1. La predizione del presente
1253 2. Principi di un metodo
1255 3. I fattori intrinseci
1259 4. I fattori estrinseci
1268 5. Fine secolo
1270 6. Costatare o prevedere oltre Meyer
1275 7. L'avvenire della musica

- 1283 *Indice dei nomi e delle opere*

Piaceri e seduzioni nella musica del xx secolo

Parte seconda
Piaceri e seduzioni

FRANCO FABBRI

La canzone

1. *Cos'è una canzone.*

Tutti sappiamo che cos'è una canzone. Nell'universo delle musiche non c'è un altro oggetto, un altro evento che ci sia così familiare. E dire che le lingue e le culture sono tante, e altrettante, anzi ancora più numerose, le culture musicali. Ma quale che sia il nome con cui lo articoliamo – canzone, *chanson*, *canción*, *song*, *Lied*, τραγῳδία, e così via – il concetto sembra essere presente quasi dappertutto sul nostro pianeta. Il fatto che un uomo o una donna conosca almeno una canzone è dato quasi per scontato, una specie di garanzia di appartenenza al genere umano; in certe occasioni può essere causa di freddezza o di sospetto il fatto non solo di non conoscere, ma di non saper cantare una canzone del proprio paese. Questo è ciò che si può verificare sulla soglia del XXI secolo, e certo a questa straordinaria diffusione della canzone ha contribuito il modo particolare in cui le culture musicali e i mezzi per la loro distribuzione si sono sviluppati nel corso del XX secolo; ma certo, forse in aree più ristrette, avremmo trovato una situazione simile anche prima, molto prima: nelle culture europee il concetto di canzone esiste dal Medioevo, in un'accezione anche molto prossima a quella attuale. E cioè, quale?

Ecco, qui sta il problema. Tutti sappiamo che cos'è una canzone, nel senso che abbiamo in mente uno o più oggetti musicali che riconosciamo come canzoni e di cui potremmo indicare un titolo, accennare qualche spunto, se la nostra competenza musicale pratica ce lo permette dare un'esecuzione più o meno completa, o anche limitarci a proporre un ascolto a partire da qualche fonte esterna. Ma se invece che indicare un esempio concreto volessimo rispondere alla domanda «Che cos'è una canzone» in modo articolato, con una definizione (come è compito dei dizionari o delle enciclopedie), ci renderemmo conto che non solo è difficile raccogliere sotto un'unica definizione anche le poche canzoni concrete che conosciamo – per non dire di tutte quelle che nelle varie culture musicali vengono chiamate così – ma che l'uso che facciamo del termine 'canzone' è molto vario e ampio, con riferimenti che spesso vanno ben oltre quell'oggetto musicale che abbiamo in mente.

Al termine di una serie più o meno lunga di tentativi, che possiamo dare per fatti e posticipare come riflessioni su estensioni e controesempi, ri-

sulta che della canzone si può fornire una definizione molto succinta: «Una breve composizione di testo e musica», non dissimile da quella che ne diede Dante Alighieri nel *De vulgari eloquentia*, all'inizio del XIV secolo: «canto nichil aliud esse videtur quam actio completa dictantis verba modulationi armonizata» (II.VIII.6-7; «canzone null'altro è se non opera compiuta di chi compone con arte parole armonizzate per una modulazione»). Dante poco più avanti nel suo trattato avverte che qualunque sia la forma metrica del testo l'adattamento musicale ne fa una canzone, e quindi la sua definizione risulta in qualche modo più ampia della nostra, nella quale pesa l'attributo «breve». E si sarebbe quasi tentati di farlo cadere, quell'attributo, essendo possibile citare casi di canzoni (riconosciute come tali da qualche comunità) per le quali non si sarebbe affatto portati ad attribuire brevità, almeno secondo la prospettiva culturale di chi quella definizione ha formulato. Ma forse, tra il rispetto per le differenze culturali e un'esigenza didascalica, qualche compromesso è necessario: meglio rischiare di escludere dalla definizione qualche canzone particolarmente lunga (come quelle intonate e improvvisate sui testi di poeti arabi dalla cantante egiziana Umm Kulthum [1904-75], o come le composizioni elaborate di alcuni gruppi di rock progressivo) che finire per includere nella definizione anche il *Parsifal* di Richard Wagner.

Di fatto, diverse comunità musicali (cioè insieme di persone che a vario titolo partecipano alle attività musicali di una cultura riconoscendosi nelle norme che la definiscono) possono aggiungere – anche implicitamente – altri elementi alla definizione, selezionando in questo modo oggetti musicali che vengono accettati come canzoni rispetto ad altri che vengono respinti. Come nella stessa definizione di “musica”, l'accettazione di un oggetto musicale come canzone implica un giudizio di valore, sia in senso positivo che in senso negativo, spesso attraverso l'uso di attributi, diminutivi o peggiorativi (canzone d'autore, canzonetta, canzonaccia). Il concetto di canzone, in altri termini, si collega anche alla definizione di diversi generi musicali, cioè di “tipi di musica”, insieme di eventi musicali il cui svolgimento è regolato da norme accettate da una comunità: la canzone quindi è un genere musicale nel senso dei teorici rinascimentali e dei musicologi del XIX secolo, cioè un modo di ordinare il materiale musicale che risponde a una particolare funzione, ed è un elemento formale importante nella definizione dei generi musicali così come li intende la musicologia oggi, in sintonia con le teorie sui generi artistici e letterari elaborate su base semiotica e antropologico-culturale.

Tutti sappiamo che cos'è una canzone, perché abbiamo esperienza e memoria di brevi composizioni di testo e musica che abbiamo imparato a chiamare così, e perché abbiamo imparato a riconoscere nella comunità in cui viviamo (o in altre) degli oggetti, delle attività musicali, identificabili con o basate su brevi composizioni di testo e musica, che ci si presentano e si

svolgono in conformità a delle convenzioni, a norme accettate nella comunità. Non solo sappiamo che cos'è una canzone, non solo sappiamo riconoscere come canzoni composizioni quali *Torna a Surriento*, *St. Louis Blues*, *The Man I Love*, *Lili Marleen*, *Non, je ne regrette rien*, *Nel blu dipinto di blu*, *A garota de Ipanema*, *Yesterday*, *Born to Run*, *Aisha*, ma abbiamo competenze (o possiamo apprenderle) per riconoscere una canzone "da festival" (per un italiano il Festival di Sanremo, per un europeo del Nord l'Eurofestival: quasi ogni paese ha il suo paradigma festivaliero) da una canzone d'autore, da una canzone politica, da una canzone per bambini. Tutti sappiamo che cos'è una canzone, ma questa competenza si articola diversamente da comunità a comunità, e in certa misura da individuo a individuo; e lo sappiamo un po' come pretendiamo di conoscere la miglior formazione per la squadra del cuore o la formula di governo per risolvere i principali problemi del nostro paese: sicuramente, come negli esempi citati, abbiamo una sana diffidenza nei confronti degli "addetti ai lavori". Eppure, formalizzare queste conoscenze è un compito tanto arduo quanto necessario, se si vuole trarre un qualche senso dalla varietà e dall'articolazione delle culture musicali basate sulla canzone che si sono sviluppate sul nostro pianeta.

2. *Come è fatta una canzone?*

Se c'è un tratto comune ai numerosissimi esempi e tipi di canzone, oltre alla relativa brevità, questo è certamente la struttura ripetitiva. Moltissime canzoni – anche se non si può dire tutte – contengono elementi testuali e/o musicali che si ripetono, spesso basati su una medesima successione di metri e versi, che corrisponde alla nozione letteraria di strofa. Ricorrere senza mediazioni alla nozione di strofa e definire la canzone (come spesso si trova sui dizionari e sulle enciclopedie) una composizione strofica è rischioso nella misura in cui può sottintendere un primato – gerarchico e genetico – del testo; di fatto ciò che si riscontra è la ripetizione di elementi testuali e/o musicali, la messa in atto di quella che Richard Middleton [1998] ha chiamato una «politica della ripetizione», indipendentemente dall'elemento nel quale la ripetizione ha origine. In altre parole, è vero che quando viene musicato un testo preesistente la sua struttura strofica influenza la stesura della musica; è vero che quando un compositore crea due o più sezioni uguali (nel caso che la musica venga invece creata prima del testo) sottintende comunque uno schema strofico per l'autore del testo che interverrà successivamente; ed è altrettanto vero che la regolarità del verso è importante sia nello sviluppo storico della canzone sia nel suo sviluppo compositivo (filogeneticamente e ontogeneticamente, insomma): ma ciò che conta, ciò che "fa funzionare" le canzoni che la contengono, è la ripetizione in sé, non che questa si articoli a partire dal testo. Questo aspet-

to (eminentemente musicale) pone la canzone, intesa in questo caso come sineddoche di tutto il campo della popular music, in diretta antitesi con il pensiero musicale egemone nel campo "colto" in larga parte del xx secolo, ben rappresentato dagli scritti di Theodor Wiesengrund Adorno: un pensiero che non solo ha visto la ripetizione come pratica da evitare eliminandone ogni traccia attraverso un processo di variazione continua, ma che ha anche additato nella popular music, proprio in quanto basata sulla ripetizione, la responsabile del «regresso dell'ascolto» [Adorno 1959]. La più recente rilettura del pensiero adorniano, che ha messo in evidenza tra l'altro gli «scarti della dialettica» rappresentati da musicisti come Bartók, Ives, Šostakovič e altri che non hanno feticizzato la variazione continua, e il dibattito teorico intorno alle tecniche ripetitive dei cosiddetti minimalisti, hanno messo in una luce diversa la "politica della ripetizione" della popular music in generale e della canzone in particolare. Negli ultimi anni musicologi specializzati nel repertorio eurocolto e studiosi della popular music si sono trovati spesso insieme ad affrontare argomenti di interesse comune, ad esempio sulla retorica della musica; ma se si volge lo sguardo all'indietro non si può fare a meno di notare che in Europa e negli Stati Uniti per gran parte del xx secolo il campo musicale è stato costruito e interpretato basandosi sull'antitesi fra una musica colta negatrice della ripetizione e protesa all'innovazione radicale e una musica leggera (popular music, musica di intrattenimento, canzonetta, ecc.) ripetitiva e "quindi" sempre sostanzialmente uguale a se stessa. In che scarsa e parziale misura questa interpretazione aderisse allo sviluppo reale delle musiche lo si è potuto comprendere solo verso la fine del secolo.

Richard Middleton [1983] ha proposto una distinzione tra ripetizione *musematica*, cioè di brevi cellule melodico-ritmiche (come nel caso dei *riffs* del rock) e ripetizione *discorsiva*, basata su elementi dell'ordine della frase, del periodo, della sezione. Se la ripetizione musematica è comunque estremamente importante (e di importanza crescente) nella popular music di derivazione afroamericana, la ripetizione discorsiva è, si potrebbe dire, un elemento fondante della stessa struttura della canzone. Da questo punto di vista, anche se con qualche eccezione, le canzoni si presentano come composizioni modulari: il problema della segmentazione, che ogni musicologo deve affrontare quando inizia ad analizzare una composizione, è almeno in parte risolto in principio, perché molto spesso, quasi sempre, le parti in cui si segmenta una canzone vengono già date, non richiedono scrupolose indagini e polemiche fra studiosi. Anche questo può avere indotto una parte dei musicologi - nel periodo dell'egemonia adornista - a sottovalutare l'importanza dell'analisi formale della canzone. Che può offrire, invece, stimoli interessanti. Il caso del blues è esemplare: in questo genere afroamericano l'articolazione formale è data come norma, non solo prevedendo che un blues sia formato da una successione di sezioni di dodici battute,

ma anche fornendo per la sezione modulare una successione armonica standard, che salvo varianti è la seguente: quattro battute sul I grado, due sul IV, due sul I, una sul V, una sul IV, una sul I, una sul V, cioè I-IV-I-V-IV-I-V (o, raggruppando le ultime due coppie per rendere conto di un numero maggiore di varianti, I-IV-I-V-I). È stato osservato che questa struttura si consolida e assume carattere normativo stretto col tempo, anche in rapporto alle edizioni discografiche che la confermano: nondimeno, il blues emerge – pur con tutte le varianti che una tradizione orale comporta – con questa e non con altre strutture (vale a dire, con una distribuzione statistica che induce a pensare che le dodici battute e la relativa successione di accordi siano la norma, e le varianti le eccezioni), lasciando gli studiosi perplessi sulle sue origini. Paul Oliver [1982], attraverso un'analisi testuale e musicale, le riconduce a un «principio binario» che sarebbe all'opera (la struttura del blues nascerebbe da una ramificazione di opposizioni binarie), mentre Peter Van der Merwe percorre un filo sorprendente, ma documentato e credibilissimo, secondo il quale la successione armonica del blues deriverebbe da quella tipica di una danza rinascimentale italiana, il passamezzo moderno, popolarissima in tutta Europa e migrata in America insieme agli inglesi e agli irlandesi, dai quali (per frequentazioni comuni dovute al fatto di trovarsi insieme sui livelli più bassi della scala sociale) sarebbe giunta, naturalmente trasfigurata, ai neri d'America [Van Der Merwe 1989, p. 199]. Al di là delle origini, la struttura del blues è particolarmente interessante per l'accelerazione formale che contiene, implicita negli spazi sempre più ristretti tra un accordo e l'altro man mano che si procede dall'inizio verso la fine di una sezione, e nel fatto che dei tre versi di cui si compone il testo di ogni sezione i primi due sono uguali, e l'ultimo (che è differente) mantiene una rima conclusiva, richiamando e riassumendo quello che è già stato esposto, secondo un principio gestaltico che richiama l'uso della sezione aurea per disciplinare le proporzioni di durata, e le stesse strutture della sonata e della fuga. Il fascino ipnotico del blues, e la straordinaria stabilità della sua forma, deriverebbe quindi dalla sovrapposizione di due processi, di due movimenti: quello iterativo della riproposizione di sezioni identiche e quello accelerato all'interno di ogni sezione, come in una sorta di pendolo o di ruota deforme. Vedremo più avanti che l'accelerazione formale (o il suo contrario, l'indugio) costituisce un elemento particolarmente significativo nella costruzione delle canzoni.

Passando dal blues ad altri repertori, si osserva che molte canzoni prevedono la ripetizione di un'intera sezione, identica nelle parole e nella musica, che quasi sempre contiene il titolo: è la parte che in italiano si chiama ritornello, in francese *refrain*, in inglese *chorus*. La diversa nomenclatura rispecchia anche modi differenti di intendere la struttura della canzone, e si vedrà più avanti che il *chorus* degli anglosassoni, mentre sottintende una particolare funzione di quella parte della canzone (essere accattivante e fa-

cilmente memorizzabile, quindi cantabile in coro), non implica necessariamente la ripetizione integrale del testo, come avviene di norma nelle canzoni italiane (e anche in moltissime canzoni di altre nazioni, comprese quelle in cui la cultura anglosassone è egemone).

Se una sezione viene ripetuta uguale nella parte musicale, ma con un testo diverso, prende il nome di strofa (*verse* in inglese). L'identità della parte musicale ammette qualche deroga, non solo perché il suono della voce (un elemento musicale) è comunque diverso articolando un testo differente, ma perché spesso si trovano varianti, motivate dalle esigenze del testo: per esempio, le strofe di *Mr Tambourine Man*, di Bob Dylan (1965, dall'album *Bringing It All Back Home*), sono di lunghezza diversa e contengono numerose varianti nella scansione metrica, ma questo non impedisce che la canzone venga percepita come una forma regolare determinata dall'alternanza di strofe e ritornelli. Queste varianti sono un'evidente eredità della tradizione popolare, e in qualche modo testimoniano l'importanza della funzione narrativa nella strofa; un modello di canzone diffuso in numerose culture è quello della ballata, costituito da una successione di strofe nelle quali viene articolato un discorso (non necessariamente una narrazione in senso stretto: lo dimostra l'esempio di Dylan appena citato), con l'eventuale interposizione di ritornelli ai quali spetta il compito di riassumere, trarre la morale o la logica conclusione, riaffermare esclamativamente, commentare il discorso proposto nella strofa. Allo stesso tempo, il ritornello – quando c'è – si presenta come il culmine musicale di una preparazione avvenuta nel corso della strofa: un'altra canzone di Bob Dylan, *Like a Rolling Stone* (1965, dall'album *Highway 61 Revisited*: una vera ballata narrativa, con un *chorus* particolarmente memorabile) ne è una dimostrazione davvero esemplare.

Il testo inizia con il più chiaro dei marcatori narrativi, «Once upon a time», seguito da una verbosa enumerazione di tutte le cose che la protagonista – sempre nominata solo per attributi: «Miss Lonely», «Princess on the steeple» – si poteva permettere prima del misterioso rovescio di fortuna che la porterà, nel tempo presente del racconto, a sperimentare la vita dura e infelice del vagabondo. Ma mentre la voce narrante passa in rassegna vestiti, gioielli, scuole private e altri lussi (o i presagi di chi «glie l'aveva detto»), con un'intonazione *talking blues* prevalentemente ribattuta sulla stessa nota, il basso sale verso la dominante (I-II-III-IV-V), creando una prima aspettativa, subito reiterata. Il rivolgimento della fortuna incombe (in modo simile in ciascuna delle strofe: ne viene solo un po' anticipato il riferimento nelle strofe successive alla prima, dato che ormai il narratore ci ha informato): l'ascesa del basso viene abbreviata, con un'ulteriore reiterazione del passaggio IV-V (due volte). Ma non c'è verso che quella dominante risolve: adesso comincia la *discesa* del basso, mentre il racconto si sposta al presente, e vengono narrate tutte le miserie attuali della povera protagonista (IV-III-II-I, due volte). Cosicché, dopo tante vicende, quando finalmente l'armonia ci

riporta verso la dominante (ma dopo aver indugiato ancora sul II grado e sulla sottodominante), il fatidico «How does it feel?» del ritornello risuona di tutta la nostra empatia. E certo, il *chorus* di *Like a Rolling Stone* è memorabile e accattivante, anche per come mette a nudo una successione di accordi semplicissima (I-IV-V), inquadrandola fra le ricorrenze dell'inciso melodico destinato a catturare la nostra attenzione (quello che gli anglosassoni chiamano *hook*) che si svolge quasi tutto sulla dominante per ritornare (con una sincope) sulla tonica, e sulla fondamentale.

L'inserimento del ritornello nella struttura della ballata accentua la direzionalità, il finalismo impliciti nel racconto, a tal punto da rendere quasi superflua una vera tensione narrativa: in effetti moltissime canzoni, forse la maggioranza di quelle di argomento romantico-sentimentale, possono fare a meno dei meccanismi implacabili (testuali e musicali) all'opera nell'esempio appena citato e basarsi su una retorica meno stringente, formata da un'introduzione (*proöimion*) e un'esposizione del fatto (*dièghesis*) piuttosto generica, un'argomentazione (*pístis*) insinuante, posta al termine della strofa, e una perorazione (*epílogos*) appassionata, focosa, come è proprio non solo degli avvocati a corto di argomenti (e certo non solo all'oratoria giudiziaria si può applicare la segmentazione del discorso introdotta da Ermagora e citata qui sopra nelle sue parti principali), ma in particolare degli innamorati, secondo il *cliché* dell'amore romantico. Non sfugge a nessuno, del resto, che il procedere della canzone così concepita (strofa-ritornello) segua un'evoluzione propria di un rapporto erotico, con un climax finale spesso sottolineato dalla reiterazione del ritornello, accentuato con ogni possibile artificio musicale (modulazione un tono sopra, rinforzo corale e orchestrale, acuto conclusivo).

Ma non tutte le canzoni attuano questa medesima strategia nel tentativo di attirare l'attenzione dell'ascoltatore e di fissarsi nella sua memoria. Anzi, allo schema finalistico appena esemplificato, che potrebbe formare la base per una classe molto popolata di canzoni, se ne potrebbe contrapporre un altro, forse altrettanto ricco di esempi, che appare piuttosto orientato verso l'inizio, anziché verso la fine, secondo un meccanismo di progressiva sottrazione del piacere piuttosto che di rinnovata e crescente sollecitazione. È lo schema tipico di molte canzoni nate per la commedia musicale americana, e di moltissime altre ben distribuite durante tutto l'arco del xx secolo: in particolare della grande maggioranza delle canzoni scritte da John Lennon e Paul McCartney per i Beatles.

Le origini teatrali di questo modello sono chiaramente deducibili dalla presenza (in molti casi) di una strofa introduttiva, che nel gergo tecnico degli autori di canzoni anglosassoni viene indicata come *verse*. Si tratta, però, di un *verse* particolare, diverso dalla strofa modulare e ripetitiva della canzone strofa-ritornello: di norma, infatti, non viene mai ripetuto, e si colloca all'inizio della canzone con il compito di preparare la scena, spesso con

un andamento di recitativo, e con un carattere che può anche essere molto diverso da quello di tutto ciò che segue. Come si vedrà più avanti, il *verse* in molti casi non è sopravvissuto, tagliato in omaggio al ritmo serrato degli spettacoli delle orchestre da ballo o per la brevità delle esecuzioni discografiche o radiofoniche, ma dato che molte delle canzoni costruite secondo questo modello sono diventate degli standard, cioè elementi del repertorio di base di ogni jazzista, i musicisti che coltivano questo genere si fanno un puntiglio di conoscere il *verse* (che in questo caso è tale per antonomasia) di qualsiasi canzone, anche di quelle delle quali questa parte introduttiva non viene eseguita quasi mai: come il *verse* lento, lungo e triste di una canzone brillante come *I Got Rhythm* (George e Ira Gershwin, 1930, dal musical *Girl Crazy*) o quello stucchevolmente romantico, ma perfettamente funzionale, di una canzone emancipata e passionale come *The Man I Love* (stessi autori, 1924, dal musical *Lady Be Good*).

In questo modello di canzone, al *verse* segue il *chorus*. Anche in questo caso la nomenclatura può essere fonte di confusione, perché il *chorus* di cui si parla ora ha struttura e funzioni diverse da quelle del ritornello di una canzone basata sul modello finalistico accennato più sopra. In un manuale ad uso di aspiranti autori di canzoni Stephen Citron [1986, p. 34] afferma che termini come questi avevano un significato completamente diverso fino alla metà degli anni Sessanta: di fatto, se il *verse* delle canzoni delle commedie musicali degli anni Venti e di quelle che in seguito ne hanno imitato il modello ha funzioni puramente preparatorie e non si ripete, il *chorus* è più lungo e articolato di quello delle canzoni strofa-ritornello, e soprattutto il suo testo non viene ripetuto integralmente. Questo *chorus* contiene molto spesso il titolo, che per lo più si appoggia allo *hook* più accattivante e memorabile, ma contiene anche altro testo, che varia da *chorus a chorus*. Altro aspetto importante: il *chorus* si ripete all'inizio della canzone, senza che vengano interposte altre sezioni: così, mentre nello schema strofa-ritornello quest'ultimo può trovarsi ripetuto senza interposizioni proprio alla fine della canzone, nello schema che stiamo esaminando il *chorus* si ripete senza interposizioni all'inizio. Dopo questa doppia esposizione del *chorus*, che come si è detto contiene di norma gli elementi più memorabili – i “ganci” offerti all'attenzione e al piacere dell'ascoltatore –, segue una sezione intermedia, contrastante, nella quale l'elemento di contrasto spesso è costituito da una riduzione degli elementi di interesse, da un tono medio, “grigio”: questo inciso viene denominato *bridge* (ponte) o *middle-eight* (otto di mezzo, sottintendendo il numero di battute: anche se talora la lunghezza della sezione è diversa). Il *bridge* separa i primi due *chorus* dal successivo, ed è ripetuto eventualmente se si dovesse presentare un'ulteriore istanza del *chorus*, di modo che la struttura di questo modello di canzone (che chiameremo *chorus-bridge*, CB) può essere schematizzata come segue: (*verse*), *chorus*, *chorus*, *bridge*, *chorus*, (*bridge*, *chorus*), dove sono state indicate tra parentesi le sezioni facoltative.

Per confronto, ecco uno schema tipico dell'altro modello, che per evitare ambiguità di nomenclatura viene riportato usando i termini in lingua italiana (lo chiameremo ancora *strofa-ritornello*, SR): *strofa, ritornello, strofa, ritornello, (strofa, ritornello) ritornello*.

Se si tiene conto della funzione del *bridge*, che spesso è geometrico, basato su progressioni, schematico anche nel testo (con ricorso a figure retoriche elementari), talora molto ingegnoso nel respingere ogni elemento di interesse fino alla rapida successione di accordi conclusiva che conduce alla dominante e al successivo *chorus*, laddove nell'altro modello (SR) la strofa ha sempre uno sviluppo argomentativo che cerca di rendersi interessante, e se si valuta il peso ben differente che assumono le ripetizioni dell'elemento principale (due *chorus* all'inizio in un caso, due ritornelli alla fine nell'altro), si può concludere che davvero questi due modelli di canzone mettono in atto strategie dell'attenzione e della fascinazione molto diverse:

Lo schema SR è discorsivo, coinvolgente, additivo, finalistico; il piacere (la bella melodia, l'inciso accattivante, i versi indimenticabili) è la conseguenza di un percorso, giunge al termine di una fase preliminare, è un premio, il risultato di una dimostrazione, la conclusione di una vicenda appassionante: il Paradiso dopo il Purgatorio, l'orgasmo al termine dell'amplesso (e corale, quindi simultaneo), la vittoria dopo la guerra, la torta dopo la bisteccina con gli spinaci. In termini psicanalitici, corrisponde alla soddisfazione di un piacere orale. Piacere che può essere reiterato, ma che dopo essere stato provato tollera poco l'attesa, per la sua stessa natura: per cui, semmai, alla fine si può passare a un nuovo ritornello saltando la strofa, e intensificandolo con la modulazione un tono sopra o aumentando volume e ricchezza del suono.

Lo schema CB è esclamativo, distaccato, sottrattivo, orientato all'inizio, piuttosto che alla fine; il piacere è immediato, ma la sua fonte, dopo essere stata presentata, rivelata in tutti i suoi aspetti, ripetuta per una migliore assimilazione, viene sottratta e sostituita dal grigiore, dalla disciplina asservita alla geometria e alla logica dell'inciso intermedio (il Paradiso è su questa Terra, ma quello che conta davvero nella vita è il duro lavoro). Non è una narrazione, ma una messa in scena. Il *chorus* si ripete ancora, ma il numero delle ripetizioni diminuisce, man mano che si procede; in molti casi, questo processo di sottrazione è accentuato dal fatto che l'intero *chorus* (o, meglio ancora, una sua parte) viene ripresentato in versione strumentale. Spesso il *chorus* per intero, con tutto il suo corredo di agganci all'attenzione, si può ascoltare solo all'inizio, dopodiché il meccanismo del piacere resta legato alla privazione e alla memoria, al contrasto del *middle-eight*, ai brevi riaffioramenti del *chorus*; in qualche modo l'accelerazione formale che porta rapidamente alla fine produce un crescendo, un accumulo di piccole frustrazioni. Un piacere anale-ritentivo, come forse lo vedrebbe lo psicanalista; o una strategia da commesso viaggiatore, che dopo aver sciorinato la confezione di spazzole la mette via, sapendo che se il cliente chiede di rivederle un'ultima volta l'affare è fatto; o forse ancora un solletico alle nostre risorse percettive, di attenzione e di memoria, basato su un sottofondo antropologico che sembra essere comune all'incalzare della forma-sonata, al procedere implacabile della fuga verso gli stretti, alle illusioni prospettiche basate sulla sezione aurea.

La struttura CB è chiusa, senza evoluzione: la sua condizione di esistenza è il restringimento, l'implosione, il ridursi allo *hook* del *chorus* che si rimpicciolisce fi-

no a diventare un punto, come l'immagine di un televisore spento; la struttura SR può gonfiarsi, accumulare nuovi elementi, esplodere. Basata com'è sulla crescita, la struttura SR assolve alla sua funzione se testo e musica sviluppano al meglio le loro capacità narrative; viceversa perché la struttura CB funzioni è sufficiente che vengano presentate situazioni efficaci: la struttura CB è una macchina scenica in sé. [Fabbri 1996, pp. 67-69].

Proprio per questa sua natura, il modello della canzone *chorus-bridge* è ampiamente sopravvissuto anche alla separazione dal palcoscenico, perdendo per strada il *verse* introduttivo, la cui funzione preparatoria divenne presto superflua quando non ingombrante: come si è già ricordato, un incentivo all'eliminazione del *verse* (sia nell'esecuzione di canzoni preesistenti, sia nella composizione di canzoni nuove) venne dalla durata limitata dei dischi (in particolare di quelli a 78 giri), ma anche dal ritmo incalzante della programmazione radiofonica. In qualche modo la struttura CB incarna l'esigenza di "tutto e subito" che i *mass media* avviarono fin dagli anni Trenta, con l'introduzione del concetto di *format radio*, cioè di una programmazione orientata a un *target* di ascoltatori omogeneo per gusti e consumi, al quale non deve essere lasciato il tempo di annoiarsi e di cercare un'altra stazione. Se è vero che «una strategia essenziale del fascino (non solo di una canzone) sembra proprio quella di negarsi, almeno per un po'» [*ibid.*, p. 66], la canzone basata sulla struttura CB si nega *dopo* aver presentato tutte le sue grazie, non prima. Naturalmente, anche strategie diverse vengono messe in atto dalle canzoni, come quella dell'indugio, della *delectatio morosa*, descritta da Umberto Eco nella terza delle sue *Norton Lectures* [1994, pp. 61-90]: questo collaudato artificio retorico è certamente all'opera negli ingegnosi meccanismi narrativi di Bob Dylan in *Like a Rolling Stone*, o nel sofisticato piano-sequenza cinematografico che costituisce l'introduzione (una sorta di *verse* fuori epoca) di una delle poche canzoni composte da Ennio Morricone (*Se telefonando*, 1966, testo di M. Costanzo e G. De Chiara), cantata da Mina. L'inizio rimanda alle colonne sonore per i film di Sergio Leone, ma più per il tono affermativo e la possibile allusione a spazi aperti («Lo stupore della notte spalancata sul mar») che per qualche caratteristica specificamente western. In cosa consiste, allora, l'abilità cinematografica di Morricone nel *verse* di *Se telefonando*? Nella capacità di mettere in relazione il movimento della musica con quello della scena, che in questo caso è suggerita dal testo (un testo che, almeno in questa parte, naviga in una generica mediocrità, sottolineata dal ricorso a fruste apocopi come *mar* e *amor*, ma che la musica di Morricone valorizza in modo straordinario). Così, a una fase statica (quella che coincide con una sorta di panoramica sul paesaggio, dall'alto in basso – dalla «notte» al «mar» – e contrassegnata dalla successione I-IV-V-I, sugli arpeggi diligenti del pianoforte) segue il movimento generato da una cadenza evitata, che mette a fuoco, come al termine di un lungo zoom, i due personaggi («ci sorprese che eravamo

sconosciuti, io e te» – ed è proprio sull'«io e te» che arriva la falsa cadenza, sottolineata dagli archi). Gli eventi precipitano, preannunciati dal primo (e unico) passaggio a una tonalità minore di tutta la canzone; un primissimo piano sulle mani («le tue mani d'improvviso sulle mie») è sottolineato dal motivo della tromba, che a questo punto rivela la minaccia dell'evento, pur piacevole, che non avrebbe dovuto accadere. E infine la più classica delle modulazioni verso la dominante sottolinea come in ogni *verse* che si rispetti l'introduzione del tema narrativo del *chorus*: «è cresciuto troppo in fretta questo nostro amor».

Proprio una canzone strutturalmente anomala come quella di Morricone – un *verse* seguito da una doppia presentazione del *chorus*, al quale fa seguito un'iterazione corale e strumentale *ad libitum* che sfuma nel silenzio – mostra che le strategie dell'attenzione e della fascinazione sono molteplici, e al tempo stesso è un esempio pertinente delle trasformazioni anche repentine che queste strategie (e di conseguenza l'organizzazione formale delle canzoni) hanno subito in certi periodi nel corso del xx secolo. Il periodo che va dalla metà degli anni Sessanta ai primi anni del decennio successivo è uno tra questi, e osservare come sono fatte le canzoni in quell'arco di tempo è non meno rivelatore dei rivolgimenti culturali che lo hanno caratterizzato di quanto non lo sia qualsiasi altro studio. L'organizzazione formale delle canzoni può essere messa in relazione con le culture delle comunità che ne fanno uso a vari livelli: c'è un livello profondo, antropologico, che ha a che fare con schemi comportamentali e gestaltici, con stimoli motori, con suggestioni che si collocano in un patrimonio di esperienze non facilmente categorizzabili, tra il presemiotico (lo psicoanalitico: è quanto sembra sostenere Middleton [1998, p. 140] citando il noto gioco del *fort-da* analizzato da Freud) e il semiotico; c'è un livello più alto, che ha a che fare con comportamenti e aspettative fortemente radicate nella storia delle relazioni interne ed esterne della comunità (in questo senso è forse troppo facile ma inevitabile associare lo schema *chorus-bridge* al puritanesimo anglosassone e quello strofa-ritornello ai meccanismi di frustrazione e di premio di una cultura influenzata dal cattolicesimo); c'è infine un livello “di superficie”, in stretto contatto con lo spirito del tempo, con i movimenti culturali, con le mode. La storia della canzone nel xx secolo offre vari spunti per esaminare quest'ultimo livello di relazioni.

3. *Dall'Ottocento al Novecento.*

Folk o popular? L'ultimo decennio del secolo, o poco più, ha visto tra i fenomeni musicali di maggiore rilievo il diffondersi dell'interesse nel Nord del mondo per le culture musicali del Sud, sotto l'etichetta di world music. Fenomeno interessante e contraddittorio, ricco di sfaccettature: sotto cer-

ti aspetti può essere considerato un nuovo affioramento del fascino dell'esotico, che aveva già fatto vittime illustri tra i musicisti europei di un secolo prima; sotto altri aspetti è la manifestazione di una ricerca di autenticità, di radici, in un mondo musicale industrializzato e artefatto; ma al tempo stesso quella "musica del mondo" (ignorata fino a poco prima) viene finalmente consumata proprio perché soggiogata al suono tecnologico della medesima industria musicale. E mentre produttori discografici dei paesi ricchi vanno alla ricerca di musicisti "autentici" da incorniciare nella perfezione della registrazione digitale, i musicisti dei paesi poveri praticano un continuo *bricolage* con le tecnologie a loro accessibili, trasformando e "sporcando" la loro autenticità. Distinguere il vero dal falso diventa problematico, e gli etnomusicologi vedono alterarsi quasi ogni giorno il loro oggetto di studio. Dove termina il folk, e dove inizia il popular? È forse scomparso il confine rigoroso fra le culture orali e quelle basate sul professionismo e sul commercio?

Gli stessi etnomusicologi sanno che questo confine è sempre stato sfumato; alcuni si spingono a dire che non è mai esistito, e se può parere eccessiva la posizione di studiosi come Dave Harker [1985], secondo i quali la «musica folk» è un'invenzione, prodotto del pensiero desiderante di studiosi borghesi di ispirazione socialista, è del tutto ragionevole pensare che una divisione netta sia inapplicabile a oggetti culturali complessi, se non al fine di creare rappresentazioni mentali schematiche, utili solo per una prima esplorazione dei problemi.

Anche alla fine del secolo precedente la situazione era simile: sí, i prodotti della nascente industria musicale dell'epoca non erano pervasivi come quelli di oggi (dove, nel mondo, si può viaggiare senza trovare una radio, una cassetta?) e certo esistevano comunità rurali isolate che coltivavano le proprie tradizioni, ma i fogli volanti con i testi delle canzoni (i *broad-sides* del mondo anglosassone, le «copielle» di Napoli) si vendevano a milioni di copie, e gli spettacoli di varietà (vaudeville, music hall) accoglievano una mistura di repertori dove insieme a canzoni di origine folklorica si trovavano romanze da salotto, brani di operetta, parodie di brani famosi del teatro musicale colto. La parodia, intesa precisamente come il mettere parole nuove a una melodia già nota, è una tecnica di appropriazione tipicamente popolare, e più volte nella storia della canzone compare come ingrediente fondamentale per la fertilizzazione e la crescita dei repertori; alla fine dell'Ottocento, nei *café-chantant* e negli altri luoghi di ritrovo dove si fa musica, l'interazione fra la tradizione orale implicita nella parodia e il professionismo di una nuova classe di musicisti intrattenitori crea le premesse per la formazione di nuovi generi. Molte delle musiche che lasceranno una traccia permanente nella cultura musicale del xx secolo – il jazz, il tango, il rebetico, il fado – nascono nelle bettole dei porti, dall'incontro di etnie diverse che le grandi migrazioni mettono in contatto: sono musiche for-

temente caratterizzate sotto il profilo etnico, ma nascono dal confronto e da insospettabili mescolanze, proprio per affermare nuove identità. Le canzoni parlano di passioni forti, di miseria e piccola criminalità, di nostalgia, di emigrazione; ma ci sono anche repertori per un pubblico pagante di estrazione borghese, dove dominano la malizia, l'amore romantico, una comicità svagata: già prima della Grande Guerra il mondo offre un'articolazione di generi di canzone che se non ha la vastità e la penetrazione caratteristiche degli ultimi decenni del secolo, presenta comunque una grande ricchezza di stili e di contenuti.

Gli anni a cavallo tra il XIX e il XX secolo vedono la nascita, quasi contemporanea, di generi e repertori che cent'anni dopo saranno ancora ben presenti nella memoria e nella pratica musicale: basta ricordare *'O sole mio*, musica di Eduardo Di Capua (1865-1917) su versi di Giovanni Capurro (1859-1920), composta nel 1898, e la serie straordinaria di canzoni napoletane scritte intorno a quegli anni che rapidamente conquistano l'Italia e - non solo attraverso l'emigrazione - raggiungono ogni angolo del mondo. Sono canzoni create da professionisti, alcuni dei quali nemmeno napoletani: compositori dediti anche al repertorio della romanza, come Francesco Paolo Tosti (1846-1916), abruzzese, e Luigi Denza (1846-1922), di Castellammare di Stabia, o dell'operetta, come Mario Costa (1858-1933), pugliese, e Vincenzo Valente (1855-1921), calabrese; poeti come Salvatore Di Giacomo (1860-1934), napoletano "verace", e giornalisti come Giuseppe Turco (1846-1903). Quest'ultimo, insieme a Luigi Denza, aveva scritto nel 1880 *Funiculi funiculà*, del cui spartito si vendettero nel giro di un anno un milione di copie, dando inizio al duraturo successo internazionale della canzone napoletana. L'influenza di questo repertorio è stata talmente grande che nonostante l'uso del dialetto e il carattere musicale "esotico" (intinto di arabismi e di riflessi zingareschi) la canzone napoletana è considerata nel mondo - a un secolo di distanza - parte del *mainstream*, della cultura egemone: non se ne troveranno tracce nei testi sulla world music, né nelle relative raccolte discografiche. La compiutezza della forma strofa-ritornello, la straordinaria efficacia narrativa, il melodizzare fresco di reminiscenze della tradizione operistica (si ricordi l'attribuzione a Donizetti di uno dei prototipi, *Io te voglio bene assaje*) costituirono da subito un modello, un vero e proprio canone per molti dei repertori di canzone che si sarebbero formati in seguito in altre parti del mondo.

E certamente la canzone napoletana è tra i materiali che furono all'origine del tango, insieme ad altre musiche portate in Argentina dall'Europa (il flamenco andaluso, le polche e le mazurche degli emigranti dell'Est, inclusi gli ebrei), dall'Africa (il *candomblé*), dall'America centrale (l'habanera cubana). Senza dimenticare che il *bandoneón* - la fisarmonica a tasti che dalla fine del XIX secolo si unì a violino, flauto e chitarra nella formazione tipica del tango - era uno strumento nato in Germania, come organo portativo (inventato da tale Heinrich Band). Il crogiolo per questa miscela di

culture musicali fu la zona portuale di Buenos Aires, con le sue bettole, i suoi bordelli, dove uomini della malavita, o che amavano atteggiarsi a tali, mimavano un rituale di possesso ballando al ritmo allegro della milonga, una danza ispirata all'habanera. Un portamento piú staccato, forse influenzato dalle danze europee, un ritmo sensibile alle mosse improvvise, quasi guerriere, dei ballerini, ispirate al *candomblé*: cosí dalla milonga prende forma il modello del tango. Il tango nasce come musica da ballo, ma nel repertorio sono molto importanti le canzoni, che confermano con i loro testi l'appartenenza sociale, intrecciando le difficoltà della vita – spesso interpretate umoristicamente – con passioni accese, nostalgie e rimpianti.

Simili al tango per il contesto sociale delle origini sono due altre culture musicali, basate su forme di canzone, che raggiungono una qualche diffusione anche al di fuori del loro paese, pur non diventando mai altrettanto famose e influenti: il fado e il rebetico. Il primo comincia a essere conosciuto con il proprio nome già nel XIX secolo: nasce in Portogallo, anche in questo caso dalla confluenza di musiche etniche europee e africane, con testi ispirati a una rassegnata nostalgia (*saudade*), all'accettazione del fato (da cui il nome del genere), con un'intonazione malinconica e uno scarno accompagnamento strumentale (chitarra portoghese, a dieci o dodici corde, e chitarra spagnola).

Il rebetico nasce nei primi anni del secolo nelle bettole di Atene, Salonicco e Smirne, frequentate da piccoli malavitosi (*rembetes*) dediti all'alcol e all'hashish; le canzoni, accompagnate da un organico che può comprendere violino, clarinetto, *kanonaki* (cetra), *sandouri* (salterio), *outi* (liuto), *saz* (un liuto dal manico lungo, di origine turca) e varie percussioni, iniziano con una lunga introduzione strumentale virtuosistica (*taximi*), cui segue una struttura strofica, con versi anche improvvisati, e frequenti interiezioni e richiami ai musicisti o al pubblico. I testi sono crudi, spesso mettono in scena un conflitto di ruoli tra uomini possessivi, vanitosi e infedeli, quasi sempre nei guai con la giustizia, e donne forti e sfortunate. La musica è fortemente segnata dall'influenza ottomana e balcanica, con modi caratterizzati dalla presenza della seconda aumentata, intonazioni non temperate, suggestive ambiguità fra maggiore e minore, metri spesso composti, una tendenza all'eterofonia. Dopo la cacciata di piú di un milione di greci dall'Asia Minore nel 1922 ad opera di Atatürk, in seguito alla sciagurata avventura militare ellenica sul suolo turco, una massa enorme di profughi invade i sobborghi delle città greche, e il rebetico assume un ruolo dominante anche rispetto ai generi piú leggeri (*amanedhes*, smirneico) nati negli equivalenti del *café-chantant* dell'Ionia.

Una cultura musicale – e non solo, avendovi un ruolo importantissimo la danza – che mette alla prova le distinzioni schematiche tra folk e popular è il flamenco (quando ci si riferisce all'aspetto piú strettamente musicale si usa di solito il termine «cante jondo»). Certo, il suo fortissimo radicamen-

to in una comunità chiusa, quella dei gitani dell'Andalusia, fa propendere verso un'interpretazione strettamente in termini di folklore, assecondata anche da un purismo nei confronti delle "contaminazioni" commerciali che è interno alla stessa cultura del flamenco. Ma fin dai primi decenni del xx secolo artisti professionisti del flamenco ottengono un largo successo internazionale, e attorno a questa cultura si condensa anche l'interesse di intellettuali, come Federico García Lorca e Manuel de Falla, intenzionati a preservarla dalla banalizzazione ma al tempo stesso ad aumentarne la circolazione: ne nasce anche - nel 1922 - un Concurso de Cante Jondo, promosso dal poeta e dal musicista a Granada. Il cante jondo è preminentemente improvvisato, con una struttura di versi (*coplas*) che si alternano a brevi interludi della chitarra (*falsetas*). Nei diversi stili del flamenco è comune uno schema ritmico in dodici movimenti (*compas*) con accenti distribuiti asimmetricamente (sul terzo, sesto, ottavo, decimo, dodicesimo tempo nella *soleá*, sul primo, terzo, quinto, ottavo, undicesimo nella *siguiriya*); l'intonazione si discosta dal temperamento; la tipica voce arrochita è detta *affillá*, dal nome del *cantaor* El Fillo che a metà del XIX secolo introdusse questo stile di canto [Assumma 1995].

Se il flamenco mette in mostra le trasformazioni culturali, i processi di acculturazione e inculturazione che rendono inevitabile una lettura e un ascolto di questi fenomeni sia sotto una prospettiva folklorica che sotto l'aspetto popular, altrettanto significativo e problematico è il caso del blues. Retrospectivamente, è difficile avanzare dubbi che il blues sia alla base della cultura musicale egemone in campo popular; tuttavia le sue origini sono altrettanto indubitabilmente folk, radicate in processi di contaminazione fra culture che coprono un arco di tempo che si misura in secoli. Di alcune delle ipotesi sull'origine del blues si è già detto; si può aggiungere che non mancano studiosi che suggeriscono collegamenti tra le musiche afroamericane e lo stesso flamenco, motivati dalla presenza di significative comunità di africani nei porti dell'Andalusia, all'epoca della tratta degli schiavi. Comunque sia, all'inizio del xx secolo il blues è già formato (uno dei protagonisti, Big Bill Broonzy [1893-1958], afferma che alcune delle canzoni da lui interpretate risalgono al 1890), e poco per volta trova la sua strada anche nell'industria musicale, nonostante i pregiudizi razziali. Il primo blues è pubblicato nel 1912, il successo di *Saint Louis Blues* di William C. Handy (che non tutti, però, considerano un "vero" blues) è del 1914, e negli anni Venti iniziano le incisioni di artisti come Mamie Smith (1883-1946), Bessie Smith (1894-1937), Robert Johnson (1911-38) e molti altri, accomunati dalle vite difficili, dalla miseria, in alcuni casi dalla morte violenta, e dalla successiva riscoperta e glorificazione. Il repertorio del blues è stato incorporato dal jazz e da tutti i musicisti coinvolti nel processo evolutivo che dal blues porta al rhythm and blues, al rock'n'roll e alle varie forme di *revival* sempre più popolari a partire dagli anni Sessanta.

4. *Il disco, la radio.*

Canzone e disco si identificano. Questo è un processo che si avvia con decisione negli anni Dieci, dopo un periodo iniziale durante il quale il repertorio destinato all'incisione rimane vario, incerto, a volte bizzarro. I condizionamenti tecnici del mezzo – non solo la durata limitata disponibile su ogni facciata, ma anche la risposta in frequenza ridotta – influiscono pesantemente. Gli strumenti piú “discogenici” ne sostituiscono altri meno facilmente riproducibili: è il caso del clarinetto rispetto al violino (come avviene in molti organici orchestrali, comprese le orchestre *kletzmer* che ne rimangono permanentemente segnate) e della voce – in particolare di quella tenorile – rispetto agli insiemi puramente strumentali. Arie e romanze interpretate da grandi tenori (piú di tutti Enrico Caruso [1873-1921]) diventano grandi successi discografici, creando nell'uso l'associazione fra il disco a 78 giri e una forma vocale di breve durata. Verso la fine degli anni Venti, alla vigilia della Grande Depressione del 1929, il mercato discografico mondiale ha dimensioni gigantesche, che ritroverà solo a trent'anni di distanza: la base del suo repertorio è la canzone. Già da tempo l'editoria musicale è un'industria, ma con il volgere del secolo la produzione di canzoni assume un carattere propriamente seriale, industriale: gli editori hanno staff di compositori e di autori di testi, e anche di propagandisti (negli Usa *song pluggers*) che se ne stanno tutto il giorno in stanzette seduti al pianoforte, per far ascoltare le ultime novità ai direttori delle orchestre e agli impresari. Il suono di quei pianoforti dall'accordatura approssimativa ispira al giornalista americano Monroe H. Rosenfeld, in un articolo pubblicato nel 1903, il soprannome di Tin Pan Alley (vicolo dei pentolini di stagno) per il quartiere di New York intorno alla Ventottesima Strada, fra la Quinta e la Sesta Avenue, dove hanno sede gli editori. Quel nome diventa rapidamente sinonimo dell'industria della canzone americana, e piú tardi anche di un genere e di una forma di canzone.

Uno di quei *song pluggers*, negli anni della Grande Guerra, è George Gershwin (1898-1937), che in breve diventerà autore (insieme al fratello Ira [1896-1985]) di commedie musicali e di canzoni di grandissimo successo, nelle quali l'influenza dell'operetta è genialmente trasformata dall'ammirazione per lo stile di Maurice Ravel. Con gli anni Venti inizia l'età dell'oro del musical americano, con una produzione straordinaria di canzoni che dai palcoscenici di Broadway si trasferiranno nel repertorio dei cantanti e delle orchestre negli Stati Uniti e in tutto il mondo. Oltre a Gershwin (*The Man I Love, Fascinatin' Rhythm, Embraceable You, Summertime* e *It Ain't Necessarily so* fra le sue canzoni piú note) si ricordano Jerome Kern (1885-1945), autore di *Ol' Man River, Smoke Gets in Your Eyes, All the Things You Are*, Cole Porter (1891-1964), autore di *Night and Day, I Get a Kick*

out of You, Begin the Beguine, I Love Paris, Richard Rodgers (1902-79), che lavorò insieme a Lorenz Hart (1895-1943) e Oscar Hammerstein II (1895-1960) per canzoni come *The Lady Is a Tramp, My Funny Valentine, Bewitched, Bothered and Bewildered, You'll Never Walk Alone*, Harold Arlen (1905-1986), autore di *Stormy Weather* e *Over the Rainbow*, e uno dei più longevi e prolifici, Irving Berlin (1888-1989), autore tra le molte altre canzoni della popolarissima *White Christmas*.

Con gli anni Trenta – mentre il mercato discografico subisce i colpi della crisi economica – entrano in gioco altri *mass media* di grande rilievo musicale: la radio e il cinema sonoro. Anche questi contribuiscono alla crescente articolazione del campo popular e alla moltiplicazione dei generi, in particolare attraverso la diffusione del concetto di *format radio*. Negli Stati Uniti, mentre a Broadway furoreggiano le commedie musicali, il jazz raggiunge una maturità espressiva e organizzativa nelle *big bands* dell'era dello swing (Fletcher Henderson, Duke Ellington, Benny Goodman), che adottano nel repertorio anche i grandi successi del palcoscenico rivisitandoli armonicamente, intervenendo sulla forma (con l'eliminazione progressiva del *verse*) e proponendoli con la vocalità diversa dei cantanti afroamericani o – in seguito – dei *crooners*. Ma, nello stesso tempo, si consolidano generi come il blues o come la country music, forma mediatizzata del folklore contadino dei bianchi. I primi dischi di artisti come Jimmie Rodgers (1897-1933) o della Carter Family erano apparsi alla fine degli anni Venti. Gli anni Trenta vedono anche l'inizio dell'attività di uno dei più importanti autori e interpreti di canzoni popolari, basate in larga parte sulla tradizione orale ma con testi ispirati alla realtà e alle speranze delle classi più povere: Woody Guthrie (1912-67) darà voce a questa “altra America” con ballate come *Pastures of Plenty, This Land is Your Land, Do Re Mi, Roll on Columbia*, creando un modello di canzone e un repertorio che saranno alla base, negli anni Sessanta, per il folk revival e per la formazione di artisti come Bob Dylan.

Negli anni Venti e Trenta l'Europa subisce il fascino delle novità provenienti dalle Americhe, a cominciare dal jazz (che scatena follie tra gli ammiratori, compresi molti intellettuali) e dal tango. Nascono molti prodotti di imitazione, tra i quali un jazz bianco edulcorato, totalmente privo di swing, che avrà scarsissima influenza sullo sviluppo delle musiche, ma risultati nefasti sulla collocazione critica del jazz e della popular music in generale, se è vero che uno studioso influente come Theodor W. Adorno formerà la sua opinione (severissima) sul jazz non sul “vero” jazz afroamericano, ma sulla sua versione adulterata in voga tra le orchestre tedesche durante la Repubblica di Weimar [Robinson 1993]. Il jazz, comunque, entra in qualche modo nel linguaggio di molti compositori europei, ed è certamente una delle componenti stilistiche del *Kabarett* tedesco degli anni Venti, e delle canzoni che Kurt Weill (1900-50) e Hanns Eisler (1898-1962) compongono per i testi teatrali e poetici di Bertolt Brecht. La forma con-

centrata, il linguaggio asciutto e armonicamente emancipato di canzoni come *Moritat* (*Ballade von Mackie Messer*), *Alabama Song*, *Surabaya Johnny*, tutte di Weill, o del *Solidaritätslied* e *Das Lied von der Moldau* di Eisler costituiranno a loro volta dei modelli, specialmente a partire dal 1933 quando, dopo l'avvento del nazismo, i due compositori dovranno emigrare per raggiungere quasi contemporaneamente gli Stati Uniti.

Il totalitarismo condanna la canzone ad aderire alle funzioni più banali dell'intrattenimento, recidendo progressivamente ogni legame con le origini "basse" e con musiche "volgari": è concessa solo qualche allusione scolacciata, qualche doppio senso, che convivono secondo i principî della doppia morale piccolo-borghese con la celebrazione di mamme, chiesette, nostalgie, in un clima musicale bozzettistico e falsamente ingenuo, al quale sembra resistere, in Italia, solo la canzone napoletana. Ben lontani i turbamenti del jazz e le suggestioni malavitose che negli stessi anni alimentano altre tradizioni nazionali: oltre al tango, al rebetico, al fado e al blues, si può ricordare la *chanson canaille* francese, già di eredità ottocentesca (con il protagonista Aristide Bruant [1851-1925]), la cui tradizione verrà ripresa sotto certi aspetti da Edith Piaf (1915-63, suoi maggiori successi *La Vie en rose*, *Non, je ne regrette rien*, *Milord*) negli anni Quaranta e Cinquanta. Prima della Piaf la scena francese è dominata da Josephine Baker (1906-1975), afroamericana stabilitasi a Parigi nel 1925, per la quale Vincent Scotto scrisse *J'ai deux amours*, e da Maurice Chevalier (1888-1972), protagonista come la Baker del music hall. Verso la fine degli anni Trenta inizia il successo anche di Charles Trenet (nato nel 1913), cantante, autore, poeta, esponente di un'altra delle correnti principali della canzone francese, quella segnata dall'incontro fra musicisti e letterati, che avrà particolare importanza internazionale nel secondo dopoguerra.

Mentre l'Europa si avvicina al conflitto mondiale, nel mondo arabo si afferma, fino a raggiungere un successo straordinario, la cantante egiziana Umm Kulthum (1904-75), interprete di un repertorio basato su testi di poeti arabi (circa la metà, 132 canzoni su 286, di Ahmad Rami, con musiche di Muhammad al-Qsabji) nel quale si mette in luce l'abilità di improvvisare, con un processo di variazione continua, che si protrae anche molto a lungo. Le canzoni di Umm Kulthum formeranno la base della musica tradizionale araba alla fine del secolo, ma va ricordato che la cantante veniva considerata un'innovatrice, spesso in dichiarata rottura con la tradizione. Praticamente sconosciuta in Occidente, ai suoi funerali nel febbraio del 1975 parteciparono oltre tre milioni di persone [Danielson 1997].

5. *Il dopoguerra: «crooners», «rockers», cantautori, gruppi.*

Negli Stati Uniti e in Europa i deliri di massa per protagonisti della popular music e della canzone assumono i connotati che saranno caratteristi-

ci degli ultimi decenni del secolo a partire dal dopoguerra, con i *crooners* e in particolare Frank Sinatra (1915-98). I *crooners* devono il loro nome (alla lettera: «sussurratori») alla tecnica vocale resa possibile dall'uso del microfono, che permette di indirizzarsi al pubblico con una voce non "in maschera" anche se accompagnati da una grande orchestra. Erano tutti - a cominciare da Bing Crosby (1903-77) - cantanti di *big bands*, che varie circostanze (compreso uno sciopero degli orchestrali e una controversia fra le radio e l'ASCAP, una società degli autori americana) portarono in primo piano. La loro voce "quotidiana", il modo disinvolto con cui tagliavano le frasi senza indugiare su acuti e melismi li fece amare dal pubblico. Per decenni *White Christmas*, nell'interpretazione di Bing Crosby (del 1942), rimase il disco piú venduto, mentre Frank Sinatra si meritò l'appellativo di The Voice, incarnando il canone della vocalità maschile.

Se il repertorio dei *crooners* si basa sui classici della canzone americana di Tin Pan Alley e su nuove aggiunte che ne seguono il modello (anche in un'interpretazione "colta", come quella del musical *West Side Story* scritto da Leonard Bernstein nel 1957), altre musiche di successo negli Usa nel dopoguerra si collegano a tradizioni diverse. Continua ad arricchirsi il filone della country music, mentre nelle sale da ballo trionfa il rhythm and blues, una musica caratterizzata da una forte presenza della ripetizione musematica [Middleton 1983] costituita soprattutto da *riffs* incalzanti. Nonostante la segregazione razziale sia ancora una realtà drammatica, specialmente negli stati del Sud, elementi di integrazione tra la cultura afroamericana e quella dei bianchi diventano sempre piú evidenti soprattutto nelle canzoni: il rhythm and blues esce volentieri dalla struttura in dodici battute e incorpora *ballads* in trentadue battute, le *blue notes* sono ormai accettate da tempo nel linguaggio della canzone dei bianchi; il levare accentato, sottolineato dal rullante della batteria [Tamlyn 1998], migra dalle polche europee alla country music, e di lí a una nuova musica ibrida fra country e rhythm and blues, il rock'n'roll. Musica specificamente indirizzata ad un pubblico giovanile (è la prima volta), il rock'n'roll si avvale di un nuovo potente *medium*, il *juke-box*, nato fin negli anni Trenta ma potenziato nel dopoguerra con altoparlanti che invadono gli ambienti (e gli ascoltatori) con la forza delle basse frequenze. L'ampliamento della gamma - soprattutto verso il basso - è reso possibile anche dall'apparire del disco microscolco (fine degli anni Quaranta), dall'introduzione di nuovi strumenti come il basso elettrico, dalle tecniche di missaggio che permettono di creare intrecci sonori aggressivi, veri e propri "muri del suono": così li definirà, per analogia con un mito tecnologico dell'epoca (il superamento del muro del suono da parte dei primi jet sperimentali), Phil Spector, rappresentante di una nuova categoria professionale, il produttore discografico.

Il rock'n'roll trova il suo protagonista in Elvis Presley (1935-77), che alterna ai rock veri e propri (canzoni basate sulla sequenza armonica del blues,

molto ritmate, con una caratteristica sovraeccitazione vocale) *ballads* lente e romantiche, ricollegabili alla tradizione di Tin Pan Alley, cantate con un'affettività sensuale ai limiti dell'imbarazzo. Come osserva Middleton [1994], un tratto caratteristico di Presley è l'integrazione e la sovrapposizione tra i due stili di canto, tra *boogification* e *romantic lyricism*, con un impiego del microfono che agisce da lente di ingrandimento nei confronti delle più lievi increspature della voce.

Il successo mondiale del rock'n'roll (a partire dal 1956) è un segnale di svecchiamento per la popular music di molti paesi, che hanno vissuto il dopoguerra più attraverso l'invasione di musica americana che come occasione per rinnovare generi e repertori. In Italia, ad esempio, il panorama della canzone ancora fino a metà degli anni Cinquanta non sembra dare atto della fine del Ventennio fascista, e le canzoni del Festival di Sanremo, nato nel 1951, sembrano ancora ben radicate in una tradizione fasulla e provinciale: gli unici segni di vitalità vengono offerti da cantanti e musicisti che tendono le orecchie alla scena internazionale, dal Quartetto Cetra a Gorni Kramer (già attivi durante la guerra), da Natalino Otto a Fred Buscaglione (1922-60) e Renato Carosone. Perfino la tradizione napoletana sembra essersi esaurita, se non nelle rivisitazioni di qualche interprete come Roberto Murolo. L'arrivo del rock'n'roll, che genera fenomeni di imitazione e contrappone i nuovi "urlatori" (tra i quali il rocker Adriano Celentano e l'esordiente Mina) ai cantanti "melodici" sostenitori della tradizione, fornisce lo stimolo per una riflessione sulla natura e sulla funzione della musica leggera: ci si domanda se in un panorama apparentemente dominato da cantanti di scarso spessore e da imitatori delle mode ci sia posto per autori e interpreti di qualità, sensibili ai cambiamenti del costume e alle nuove modalità che le stesse relazioni affettive (argomento abituale delle canzoni) stanno assumendo. Ci si guarda intorno, incuriositi dall'apparire di tendenze nuove in altri paesi: la bossa nova in Brasile, un movimento che coinvolge poeti come Vinicius De Moraes (1913-80) e musicisti influenzati dal jazz come João Gilberto (nato nel 1931) e Antonio Carlos Jobim (1927-94): bossa nova significa «nuovo disturbo» e il primo successo, *Chega de saudade* di Jobim, è del 1958; gli *chansonniers* francesi come Jacques Brel (1929-78) e Georges Brassens (1921-80); il folk revival britannico (col protagonista Ewan MacColl, autore a partire dal 1957 di *radio ballads*, modernissime inchieste radiofoniche sulla vita e le tradizioni popolari); il folk revival americano, che sulla scia di Woody Guthrie ha come protagonista Pete Seeger e presto vedrà il successo di Bob Dylan. Nel 1958 il Festival di Sanremo è vinto, con la canzone *Nel blu dipinto di blu*, da Domenico Modugno (1928-94), autore-interprete che incarna le aspettative di novità pur restando in qualche modo vicino alla tradizione: la canzone, forse anche in virtù della sua struttura standard, con *verse*, *chorus* e *bridge*, diventa un successo clamoroso anche negli Usa, incoraggiando alcuni pionie-

ri della nuova discografia italiana a cercare altri autori-interpreti di qualità. In breve tempo si chiameranno cantautori, e più avanti (in modo definitivo solo negli anni Settanta) la loro produzione si stabilizzerà in un genere, quello della canzone d'autore. La possibile contraddizione tra il riferimento alla qualità (implicito nella dizione di canzone d'autore, modellata sul concetto cinematografico di *Autorenfilm* introdotto fin dal 1913) e la necessità dell'identificazione tra autore e interprete emergerà solo in seguito, quando (ma ormai verso la fine del secolo) si converrà che canzoni d'autore possono anche essere create da autori che non le interpretano; ma lo statuto della canzone d'autore, basato sulla figura del cantautore, ha forti radici storiche nel periodo a cavallo tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, proprio perché solo i cantautori – e non gli interpreti convenzionali – rischiavano nell'interpretare canzoni fuori dagli schemi della tradizione. Unica eccezione fu Mina, con *Il cielo in una stanza* (1960) di Gino Paoli, e il suo successo sancì l'affermazione di cantautori come lo stesso Paoli [Fabbri 1998], e come Umberto Bindi, Luigi Tenco (1938-67), Sergio Endrigo, Fabrizio De André (1940-99).

L'identificazione tra autore e interprete è un fenomeno che in quello stesso periodo coinvolge diversi generi della popular music in varie parti del mondo: non solo *chansonniers* francesi e cantautori italiani, non solo i protagonisti della bossa nova e di diversi folk revival, ma anche cantanti (e autori) che si collocano nel filone principale della popular music americana, come Paul Anka e Neil Sedaka. C'è evidentemente qualche elemento, nell'assetto dei *media* e della produzione musicale, che favorisce questa tendenza. C'è la televisione, che porta le immagini dei cantanti nelle case; c'è il disco LP, che insieme a una edizione più curata degli stessi "singoli" contribuisce a rafforzare ulteriormente la percezione di una personalità individuale; c'è anche il potere crescente dell'industria discografica nei confronti di quella editoriale, che porta a focalizzare l'attenzione sull'interpretazione originale di una canzone (e quella dell'autore è la massima garanzia di questa originalità). Insomma, le aspirazioni anticommerciali dei cantautori e quelle commercialissime dell'industria cospirano in un'unica direzione: che le canzoni siano cantate da chi le ha scritte.

Questa spinta al "fai da te" trova all'inizio degli anni Sessanta un curioso esito musicale nel successo di un gruppo inglese, The Shadows, che suona brani strumentali (raramente anche canzoni) con una formazione composta da due chitarre, basso e batteria. In qualche modo questa formazione diventa un modello per decine di altri gruppi, che emulano gli Shadows estendendo il repertorio a classici del rock'n'roll; alcuni iniziano a comporre proprie canzoni, proponendosi come entità musicali totalmente autosufficienti. Nel giro di pochi mesi, tra il 1962 e il 1963, The Shadows sono quasi dimenticati, sommersi dal successo di gruppi come Beatles, Rolling Stones, Animals, Who, Kinks, Them, e altri: tutti inglesi, tutti in grado di scrive-

re, arrangiare, suonare e cantare. Ognuno si caratterizza per il proprio *sound*, ma soprattutto sono diverse le canzoni. I Beatles resteranno fedeli per gran parte della loro carriera allo schema *chorus-bridge*, particolarmente adatto anche alle caratteristiche di Paul McCartney, melodista curvilineo, eccellente nel *chorus* (valga l'esempio di *Yesterday*), e di John Lennon (1940-80), incline a una linearità e a uno spirito geometrico apprezzabili nella composizione del *bridge* (come in quello, di sua composizione, di *From Me to You*). I Rolling Stones non compongono quasi mai secondo questo schema, e il loro stile si basa soprattutto su canzoni nelle quali ha un ruolo determinante la presenza di *riffs*, di chiara derivazione dal *rhythm and blues* (*Satisfaction*, *Jumpin' Jack Flash*). Dall'altra parte dell'Atlantico la scena è dominata da Bob Dylan, autore molto più maturo per quanto riguarda i testi e abile nel piegare alle proprie esigenze espressive gli schemi tradizionali della ballata folk (si vedano gli esempi già citati), ma anche – più tardi – della canzone *chorus-bridge* (*I Threw It All Away*), e dai Beach Boys, rivali dei Beatles nello sfruttamento delle risorse creative dello studio di registrazione ma ben più modesti sperimentatori della forma, se non nel caso (peraltro esemplare) di *Good Vibrations* (1966).

Il successo di questi musicisti e gruppi, e in particolare dei Beatles, coincide con l'espansione globale e con la multinazionalizzazione dell'industria discografica. La proliferazione di artisti, di generi e di stili che ne consegue è vertiginosa, e se all'inizio degli anni Sessanta il campo della popular music si potrebbe ancora dividere schematicamente in due (una canzone tradizionale per il pubblico adulto, il rock'n'roll e le sue derivazioni per il pubblico giovane) alla fine del decennio lo stesso campo del rock è finemente segmentato: il festival di Woodstock del 1969 offre un panorama di generi caratterizzato da modalità compositive e interpretative divergenti, e nemmeno completo (mancano del tutto, ad esempio, i rappresentanti della soul music afroamericana, che ha rappresentato uno dei momenti di più alta qualità musicale del periodo, specialmente nella figura di Otis Redding [1941-1967]). La forma della canzone è esplosa (come nei *collages* beatlesiani del periodo psichedelico, tra il '67 e il '68) o si va articolando in lunghe *suites*, che sanciscono il recentissimo predominio dell'album LP sul "singolo" (a Woodstock trionfano Crosby, Stills & Nash – con la recente aggiunta di Neil Young – e il loro album di successo si basa su una lunga *suite*: *Judy Blue Eyes*); anche quando permangono strutture di canzone più o meno convenzionali, queste sono montate all'interno di percorsi narrativi (*concept albums*, come *In Search of the Lost Chord* dei Moody Blues, 1968) o di «opere rock» (come *Tommy*, degli Who, 1969). Nasce il rock progressivo, e l'ambizione dei musicisti di questo genere è di costruire grandi forme, che coprono tutta una facciata di LP (intorno ai 20'). In molti casi si tratta di *suites* di canzoni, in altri di canzoni ipertrofiche, con lunghissimi interventi strumentali e strofe ripetute *ad libitum*, ma a volte il risultato si presenta

come un elaborato Lied *durchkomponiert*, la cui forma si sviluppa a partire da una densa esigenza espressiva (come in *Living in the Heart of the Beast*, degli Henry Cow, 1975).

Nel momento in cui le forme piú mature del rock progressivo, cercando di «espandere i confini della popular music contemporanea col rischio di diventare impopolari» (come dichiararono i Gentle Giant) si avvicinano al linguaggio colto (e Frank Zappa [1940-93] finirà per essere accettato come un compositore contemporaneo), scatta la rivolta: a metà degli anni Settanta il punk rock si contrappone violentemente al *progressive*, basandosi soprattutto sulla brevità, la velocità, la sintesi di canzoni basate su schemi elementari. L'essenzialità e la riconoscibilità della forma tornano ad essere, nella seconda metà degli anni Settanta, la parola d'ordine in molti generi popular: nella new wave (genere che sembra raccogliere le aspirazioni intellettuali del *progressive*, ma con un atteggiamento disincantato e sintetico), nel reggae, nello ska, come nella canzone d'autore.

In un quadro di dominio generalizzato dell'industria multinazionale e della popular music anglosassone (ma con qualche eccezione: si veda il caso degli svedesi Abba), che impone al mondo generi e mode in un rapporto sempre piú sinergico fra disco, cinema e televisione (pionieristico il caso de *La febbre del sabato sera*, 1977, e della disco music), l'Italia conosce negli anni Settanta uno sviluppo relativamente autonomo, per la particolare vicenda politica e culturale e per la durata anomala che vi hanno i movimenti nati intorno al '68. Assume un rilievo particolare la canzone politica, sulla scia di un movimento iniziato negli anni Sessanta con i Cantacronache (gruppo di intellettuali e ricercatori votato al rinnovamento della canzone, piú in teoria che nei risultati, ma molto influente sugli sviluppi successivi) e proseguito con l'attività di riscoperta del folklore e della canzone politica storica da parte del Nuovo Canzoniere Italiano (con Giovanna Marini, Ivan Della Mea, Paolo Pietrangeli), continuato negli anni Settanta nella politica di confronto fra generi musicali di cui si fanno sostenitori lo stesso NCI, i musicisti e gli intellettuali di «Musica/Realtà» (tra cui Luigi Pestalozza, Luigi Nono, Maurizio Pollini, Claudio Abbado), la cooperativa l'Orchestra (fondata nel '75, con Stormy Six, Gruppo Folk Internazionale ed esponenti del jazz d'avanguardia); queste vicende portano anche alla presenza in Italia, o alla maggior visibilità, di gruppi e musicisti stranieri protagonisti di movimenti politico-musicali, come i cileni Inti-Ililimani (Nueva Canción Chilena) o gli inglesi Henry Cow (Rock In Opposition). Anche la canzone d'autore è influenzata da questo clima, sia per l'impegno diretto di alcuni esponenti (Francesco Guccini, Francesco De Gregori), sia per la nascita del Club Tenco e del Festival della canzone d'autore, che lascia ampio spazio agli incontri (anche conviviali) e ai dibattiti. Tanto che anche la carriera di altri autori e interpreti di canzoni, che ottengono il massimo successo in quel periodo pur essendo talora anche in po-

lemica esplicita con l'impegno politico (è il caso di Mogol e di Lucio Battisti), deve essere necessariamente letta alla luce di quel clima culturale. Le canzoni di Battisti (1943-98) filtrano verso la sensibilità italiana il linguaggio della popular music anglosassone egemone, anche attraverso un'attenzione al dettaglio, al suono e alla costruzione formale che la puntigliosità contenutistica dell'epoca impedisce ad altri di concepire. Ma anche al termine dell'autonoma traiettoria italiana degli anni Settanta sta il ritorno alla concisione, nei sintetici *collages* linguistici di Franco Battiato o negli intensi ritratti di vita provinciale di Paolo Conte.

Gli anni Ottanta si aprono, per l'industria della canzone, nella prospettiva di un radicale rinnovamento tecnologico. Diventano sempre più accessibili le tecniche di controllo computerizzato della produzione del suono, determinando un ricorso sempre più frequente a *sequencers* e computer per elaborare trame sonore, arpeggi, *riffs*, con un riflesso inevitabile nella schematizzazione delle canzoni (il cosiddetto electropop); al tempo stesso, alcuni musicisti iniziano a lavorare con strumenti a campionamento, creando nuovi livelli di profondità timbrica e motivi di interesse che sembrano aprire la strada a una nuova complessità (Peter Gabriel, Laurie Anderson); soprattutto, il compact disc appare sul mercato, e con accelerazione crescente (nella seconda metà del decennio) sostituisce l'LP di vinile. Ne consegue una rapida demolizione dei principi di costruzione sintattica dell'album, basati sull'esistenza di due facciate e sull'inevitabilità del flusso musicale prestabilito, laddove il CD offre una lunga durata ininterrotta, ma facilmente manipolabile anche con l'uso del telecomando. Resistono bene a questa sfida autori con una forte personalità vocale e una certa facilità di scrittura, intesa come la capacità di produrre con abbondanza materiale di forte impatto: a vari livelli, il già citato Peter Gabriel, Sting, Bruce Springsteen. Altro elemento importantissimo è l'adozione del videoclip, prima come curiosità promozionale, poi sempre più (in seguito alla nascita di canali televisivi tematici come MTV) come elemento di consumo musicale primario, alternativo al disco. Anche in seguito al perfezionamento delle tecniche di produzione e di regia, l'elemento visivo entra a far parte delle variabili compositive, influenzando necessariamente sulla scrittura dei testi e sulla costruzione formale. A partire dalla fine degli anni Ottanta, e per almeno un decennio, l'elemento tecnologico tende a essere onnipresente: sia come amplificatore dell'immagine in videoclip e in spettacoli sempre più sofisticati, sia – anche in contrapposizione con l'aspetto precedente – come oggetto di un *bricolage* attraverso il quale culture “di strada” (hip hop) si appropriano di tecniche a buon mercato. In questo periodo la canzone, forse per la prima volta nel secolo, diventa un oggetto musicale controverso in sé: vi si oppongono i *rappers*, convinti che solo la parola ritmata possa “dire la verità”, “rappresentare” il pensiero della *posse*, mentre il fatto stesso di cantare introdurrebbe elementi di artificio, quindi di insincerità; vi si oppone di fatto la musica techno, la musica dei

rave parties, che limita al massimo gli interventi cantati – limitandosi spesso a rubarli con campionatori – in un «tramonto della figura» a tutto vantaggio dello sfondo [Tagg 1994]; vi si oppone un consumo musicale nel quale la funzione fática, di puro contatto, diventa sempre piú importante, come nella musica new age. Nonostante l'industria musicale alla fine del secolo debba ancora una parte rilevante dei suoi introiti a raccolte di canzoni vendute in decine di milioni di copie (con successi internazionali anche per cantanti italiani), la sopravvivenza di una forma che ha dominato l'esperienza musicale del Novecento sembra piú legata all'apertura esotica rappresentata dalla world music, o dal lavoro artigianale, premiato da un consumo affezionato, di autori-interpreti come Caetano Veloso, Chico Buarque, Tom Waits, Prince, Elvis Costello, Richard Thompson, Paolo Conte.

AA.VV.

1994 *World Music. The Rough Guide*, Rough Guides, London.

Adorno, Th. W.

1958 *Dissonanzen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen (trad. it. *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano, pp. 9-51: *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*).

Assumma, M. C.

1995 *Il fascino e la carne. Il flamenco racconta*, Melusina, Roma.

Citron, S.

1986 *Songwriting. A Complete Guide to the Craft*, Hodder & Stoughton, London.

Danielson, V.

1997 *The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic Song and Egyptian Society in the Twentieth Century*, The University of Chicago Press, Chicago Ill.

Eco, U.

1994 *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University, Norton Lectures 1992-1993*, Bompiani, Milano.

Fabbri, F.

1996 *Il suono in cui viviamo*, Feltrinelli, Milano.

1998 «*Il cielo in una stanza*», in F. Fabbri e L. Pestalozza (a cura di), *Mina. Una forza incantatrice*, Euresis, Milano, pp. 25-39.

Harker, D.

1985 *Fakesong. The Manufacture of British "Folksong" 1700 to the Present Day*, Open University Press, Milton Keynes.

Middleton, R.

1983 «*Play it again Sam*». *Some notes on the productivity of repetition in popular music*, in «*Popular Music*», n. 3, pp. 235-70 (trad. it. *Sulla ripetizione*, in L. Marconi e G. Stefani (a cura di), *Il senso in musica. Saggi di semiotica musicale*, Clueb, Bologna 1987, pp. 287-98).

- 576 Piaceri e seduzioni
- 1990 *Studying Popular Music*, Open University Press, Milton Keynes (trad. it. *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 1994).
- 1998 "Over and over". *Appunti verso una politica della ripetizione (I e II)*, in «Musica/Realtà», n. 55, pp. 135-50; n. 56, pp. 169-80.
- Oliver, P.
1982 *Blues and the binary principle*, in D. Horn e Ph. Tagg (a cura di), *Popular Music Perspectives*, Iaspm, Göteborg-Exeter, pp. 163-73.
- Robinson, J. B.
1993 *Gli scritti sul jazz di Theodor W. Adorno. Riflessioni sulla ricezione del jazz in Germania durante la Repubblica di Weimar*, in «Musica/Realtà», n. 41, pp. 35-67.
- Tagg, Ph.
1994 *Dal ritornello al "rave": tramonta la figura, emerge lo sfondo*, in *Popular Music. Da Kojak al Rave*, a cura di R. Agostini e L. Marconi, Clueb, Bologna, pp. 367-85.
- Tamlyn, G.
1998 *The rhythmic roots of rock 'n' roll in rhythm and blues*, in T. Hautamäki e H. Järviluoma (a cura di), *Music on Show: Issues of Performance*, University of Tampere Press, Tampere, pp. 330-35.
- Van der Merwe, P.
1989 *Origins of the Popular Style*, Oxford University Press, Oxford.

GIANFRANCO VINAY

Il musical

1. *Le convenzioni drammaturgiche nel musical.*

La fortuna della commedia musicale (*musical comedy*, o semplicemente *musical*) nel corso di un secolo segnato da numerosi e frequenti mutamenti (di mercato, di politica, di gusto e di costume) dimostra che questo tipo di teatro musicale, popolare nei paesi di lingua inglese (Inghilterra e Stati Uniti, innanzi tutti), è dotato di due caratteri essenziali alla vitalità di un genere spettacolare nel lungo periodo: adattabilità alle trasformazioni e permanenza di un certo numero di convenzioni drammaturgiche. Una storia delle trasformazioni stilistiche prodotte da vari fattori interni (linguistici-strutturali) ed esterni (economici-sociologici) coglie soltanto una parte – in fondo quella piú transeunte – di questo tipo di spettacolo. Ciò che ha permesso al musical di sopravvivere come genere dotato di una specifica natura spettacolare è proprio la permanenza di certe convenzioni che ne determinano la struttura profonda e soddisfano le attese del suo pubblico: del pubblico di oggi come di quello di ieri. Osservato da una prospettiva antropologica oltreché storica, sociologica oltreché artistica, il musical è dunque un oggetto di studio e di riflessione che permette di cogliere qualche riflesso della cultura e della società che l'ha generato e continua a rigenerarlo.

Nonostante oggi sia invalso l'uso di rappresentare certi musical di particolare successo anche in versione straniera per ampliarne la diffusione internazionale, il musical è legato consustanzialmente alla lingua inglese (e angloamericana) ed è questa una delle principali ragioni della sua scarsa diffusione nei paesi mediterranei. Il fondamento del musical è il rapporto fra un testo ricco di immagini e di stimoli ritmico-fonetici ed una musica che sappia valorizzare la duttilità metrica e la sonorità della lingua inglese. Anche se il successo di numerosi musical è legato ad uno *hit song* sentimentale, il motore del musical non è la memorabilità melodica di una canzone sentimentale, bensí i numeri in cui il rapporto fra gioco metrico-fonetico del testo e gioco ritmico-melodico della musica diventa esplosivo, crea un tipo di comunicazione trascinate e coinvolgente.

Una delle formule utilizzate piú di frequente per raggiungere tale esito è l'elencazione o la catena di varianti dello stesso modello poetico intonate su un tema che asseconda musicalmente la struttura ripetitiva del testo. Si pensi, ad esempio, alle due canzoni piú famose di *Anything Goes* (1934, libretto

di Guy Bolton, parole e musica di Cole Porter), uno dei musical di maggior successo dei primi anni Trenta: *You're the Top!*, una lunga filastrocca basata sull'elencazione delle metafore iperboliche che i due protagonisti, Reno Sweeney e Billy Crocker, fingono di improvvisare per celebrare la personalità eccezionale dell'altro («You're the top | You're the Colosseum | You're the top! | You're the Louvre Museum | You're a melody from a symphony by Strauss | You're a Bendel bonnet | A Shakespeare sonnet | You're Mickey Mouse»); *Anything Goes*, il *title song*, e la sua terza strofa in particolare («If driving fast cars you like. | If low bars you like. | If old hymns you like. | If bare limbs you like. | If Mae West you like. | Or me undressed you like»).

Negli anni Venti-Trenta altri grandi maestri dell'utilizzo di questa formula sono i fratelli Gershwin. Molte fra le canzoni che divennero degli *hit* e furono determinanti al conseguimento del successo dei musical nei quali vennero inserite appartengono a questa tipologia. Si pensi a *Do, Do, Do* da *Oh, Kay* (1926, libretto di Guy Bolton e P. G. Wodehouse, parole e musica dei fratelli Gershwin): «Do, do, do | What you've done, done, done | Before, Baby. | Do, do, do | What I do, do, do | Adore, Baby»; o a *Let's Call the Whole Thing off* da *Shall We Dance* (1937, film musicale, sceneggiatura di Allan Scott ed Ernest Pagano, parole di Ira Gershwin, musica di George Gershwin): «You say eether and I Say eyther | You say neether and I say nyther | Eyeher, eyther, | neether, nyther | Let's call the whole thing off».

Andando avanti negli anni la situazione non muta nella sostanza, ma si trasforma adattandosi ai tempi nuovi. In *Annie Get Your Gun* (1946, libretto di Herbert e Dorothy Fields, parole e musica di Irving Berlin) dei due *hit song* l'uno è una canzone sentimentale (*They Say it's Wonderful*), l'altro, che diventerà tosto l'inno ufficiale dello *show business*, utilizza, ma solo all'inizio delle strofe, il gioco di parole («There's no business like show business | Like no business I know [...] | There's no people like show people | They smile when they are down»). Nel finale sono ripresi entrambi in successione, ma *There's no Business* è ripreso un'altra volta dalla protagonista nel corso dello spettacolo.

Annie Get Your Gun è una commedia musicale nel senso proprio del termine, ma se consideriamo un musical molto più drammatico e sofisticato sotto il profilo drammaturgico e spettacolare come *West Side Story* (1957, libretto di Arthur Laurents ispirato a *Romeo and Juliet* di Shakespeare, parole di Stephen Sondheim e musica di Leonard Bernstein) la situazione è ancora la stessa, soltanto più complessa. A fronte di uno *hit song* di carattere melodico-sentimentale come *Maria* ed un altro più mosso e danzante come *Tonight*, almeno due altri che hanno contribuito al successo del musical sono filastrocche giocate sulle ripetizioni (*America*: «I like to be in America! | Okay by me in America! Everything free in America | For a small fee in America [...] | Automobile in America | Chromium steel in America | Wire-spoke wheel in America | Very big deal in America!»), sulle assonanze e sulle al-

litterazioni (*I Feel Pretty*: «I feel pretty | Oh! So pretty. | I feel pretty and witty and bright, | And I pity | Any girl who isn't me tonight»).

Memory, l'unica canzone sentimentale di *Cats*, è su parole di Trevor Nunn, mentre gli altri testi utilizzati nel musical sono tratti da poesie di Th. S. Eliot e per la maggior parte da *Old Possum's Book of Practical Cats* (del 1939), una raccolta poetica concepita espressamente per i suoi figliocci. Tutte queste poesie sono basate su allitterazioni, elencazioni, giochi fonetici e verbali del tipo «Jellicle cats come out tonight | Jellicle cats come one come all | the Jellicle moon is shining bright | Jellicles come to the Jellicle ball», oppure «If you offer me pheasant I'd rather have grouse | If you put me in a house I would much prefer a flat | If you put me in a flat than I'd rather have a house | If you set me on a mouse then I only want a rat | If You set me on a rat then I'd rather chase a mouse». Andrew Lloyd Webber per valorizzare musicalmente queste filastrocche poetiche utilizza una grande varietà di temi e di registri parodistici che servono a identificare i caratteri dei gatti, suggeriti da atmosfere sempre diverse. Il fatto che il prodotto di questo felice connubio artistico, che non narra nessuna storia, sia divenuto lo spettacolo più replicato nell'intera storia del musical in un'epoca di particolare fascinazione collettiva nei confronti della narrazione, può servire a dimostrare che la fortuna di un musical non è legata tanto al soggetto o alla sua struttura drammaturgica, ma ad altri elementi ancor più essenziali e determinanti.

La fusione di vitalità ritmica, di *verve* parodistica e ludica, è uno dei fondamenti primi del musical: un'eredità della grande stagione operettistica di Gilbert & Sullivan, che si nutre della linfa più succosa della cultura anglosassone, della sua predisposizione al gioco verbale e fonico, al *nonsense*, alla filastrocca, come in *Into the Woods* (1987, libretto di James Lapine, parole e musica di Stephen Sondheim). I personaggi delle favole dell'infanzia, fra cui Cappuccetto Rosso, Raperonzolo e Cenerentola, si incontrano e intrecciano le loro storie in un bosco sinistro e mortifero, stregato dalla presenza di un gigante che i protagonisti uccidono infine, quando uniscono le loro forze per far fronte al pericolo comune. Morale della storia: la solidarietà è l'unico modo per poter sopravvivere nel bosco periglioso della vita. Le riprese del *title song* *Into the Woods*, una filastrocca a ritmo di marcia, e diversi numeri parodianti le «Nursery Rhymes» (del tipo: «Jack Jack Jack, | Head in a sack, | The house is getting colder, | This is not a time for dreaming. | Chimney stack, | Starting to crack, | The mice are getting holder, | The floor's gone slack, | Your mother's getting older, | Your father's not back, | And you can't just sit here dreaming pretty dreams») inducono ad una regressione infantile che è il miglior viatico per inoltrarci nel bosco delle favole: in un mondo magico in cui parole, suoni e azione scenica non sono altro che giocattoli a disposizione di un pubblico di tutte le età. Tale regressione è uno dei meccanismi fondamentali del musical. Una regressione non nello psicologico e nell'individuale, ma in un gioco collettivo cui si è

invogliati a partecipare da efficaci mezzi di comunicazione spettacolare: la presenza del coro; una forte, costante pulsazione ritmica, gli *hits songs* e le riprese tematiche, la parodia musicale.

Ciascuna di queste componenti è essenziale al musical. Il coro, anche nella commedia musicale piú leggera e soubrettistica, non è soltanto un pretesto per esibire le gambe delle *girls*, una cornice che serve a valorizzare e dar spicco agli episodi solistici, o un personaggio collettivo che, come nell'opera, rappresenta un gruppo, una pluralità di individui. Le riprese corali degli *hit* e le canzoni in cui il coro si alterna a *call and response* con un solista creano una forte immedesimazione nel pubblico che è come se partecipasse anch'esso al canto corale (situazione che peraltro può effettivamente verificarsi): il pubblico stesso diventa (virtualmente) interprete collettivo. Specialmente in questi casi il musical rivela quanto profonde siano le sue radici nei riti collettivi (sacri e profani) della civiltà angloamericana. Quando è possibile gli autori del musical non si lasciano scappare l'occasione di inserirli direttamente come numeri particolari, anche in musical che appartengono alla categoria della commedia leggera. È il caso, ad esempio di *Anything Goes* quando, nel bel mezzo di una commedia interamente giocata sugli equivoci comici, Reno Sweeney, cantante e predicatrice, interpretata nella prima produzione da Ethel Merman, intona il gospel *Blow, Gabriel, Blow*, tosto ripreso dal coro femminile.

Nei musical degli anni Venti e Trenta spesso sono introdotti numeri in cui il coro partecipa all'esecuzione di temi modellati sul folklore afroamericano. In certi casi tale folklore diviene la tinta esotica dominante, da cui dipende in larga parte il successo del musical. *Show Boat* è il piú celebre di questi musical. Su libretto di Oscar Hammerstein II, con musica di Jerome Kern, andò in scena allo Ziegfeld Theater di New York il 20 dicembre 1927. La vicenda, tratta da una novella di Edna Ferber, è ambientata su uno di quei battelli fluviali che intrattenevano con i loro spettacoli le cittadine in riva al Mississippi, il *Cotton Blossom*. È una saga familiare bianca che introduce però personaggi di colore in ruoli solo apparentemente secondari: la coppia di cuochi di bordo Joe e Queenie e un'altra di attori della compagnia, Julie Dozier e Steve. Poiché Julie è mulatta e Steve invece è bianco, il loro matrimonio infrangeva le leggi vigenti in quegli stati. La denuncia della loro unione da parte di Pete, lo spasimante respinto da Julie, provoca il loro allontanamento dal *Cotton Blossom*, uno dei momenti piú drammatici dell'intera vicenda.

La presenza di personaggi di colore e lo sfondo su cui è ambientata la vicenda offrirono spunto all'inserimento di alcune fra le canzoni piú suggestive e memorabili di *Show Boat*: *Ol' Man River*, *Mis'ry's Comin' Aroun'* e *Can't Help Lovin' Dat Man*. Queste canzoni non sono semplici macchie di colore nero spruzzate qui e là nel corso della vicenda, ma intrattengono con essa rapporti drammatici molto stretti. *Mis'ry's Comin' Aroun'* è un

tema lamentoso e nostalgico messo in particolare risalto nell'Ouverture, intonato da Queenie (I, IV) e poi ripreso dal coro all'inizio e alla fine dell'episodio dell'allontanamento dal *Cotton Blossom* di Julie e Steve. *Can't Help Lovin' Dat Man*, con le sue inflessioni blues, è invece la canzone preferita da Julie. Quando la intona nel corso della scena in cui Magnolia le confida il suo improvviso amore per Gaylor Ravenal (I, II), Queenie riconosce subito la sua origine nera e si stupisce di sentirla cantare da Julie, che si interrompe subitaneamente, terrorizzata dall'idea di poter così esser scoperta. Più tardi (II, IV) sarà Magnolia a cantarla nel corso di un'audizione cui si assoggetta per poter trovare lavoro al Trocadero.

Ol' Man River, suggestiva versione broadwayana di uno spiritual di ispirazione fluviale (tipo *Deep River*), è il filo conduttore dell'intera vicenda. Ad apertura di sipario la sua strofa funge, assieme a *Cotton Blossom*, da *work song*, e alla fine del musical, la conclusione del ritornello incornicia l'azione drammatica in una staticità fatale. Intonata da Joe in momenti cruciali della vicenda amorosa incarna l'astoricità degli eventi naturali, lo scorrere eterno del fiume, in contrapposizione alla scansione dinamica della storia dei protagonisti.

Il cospicuo innesto di numeri corali ispirati alla ritualità dei neri d'America certo si può spiegare con una moda esotica legata al forte inurbamento della gente di colore in quel periodo, e a fenomeni culturali come la Harlem Renaissance. Ma si tratta anche di un fenomeno di mimetismo: il bianco, anziché rappresentare apertamente i propri riti collettivi, li maschera dietro quelli di un'altra etnia più disinibita nelle manifestazioni delle proprie emozioni. Questo discorso non riguarda soltanto gli episodi corali ma, più in generale, l'utilizzazione sistematica di elementi ritmici mutuati dal folklore afroamericano (blues, jazz, più tardi rhythm and blues e rock).

Non esiste una precisa data di nascita del musical. Dal mitico *The Black Crook* che dal settembre del 1866 fu replicato per ben 474 volte ai Niblo's Gardens di New York, fino all'inizio del nostro secolo, si può parlare piuttosto di una preistoria del musical. Sotto questa etichetta sono indicati filoni che sicuramente influenzarono molto il musical, ma che conservavano ancora molti tratti di generi paralleli come quello dell'operetta (ad esempio, la produzione di Gilbert & Sullivan o quella di Victor Herbert, quest'ultima più orientata verso i modelli tedeschi). Il musical moderno è inoltre alla confluenza di generi di intrattenimento popolare come il minstrel show, la rivista, la pantomime e altri ancora. Senza poter indicare una data precisa, si può però affermare che il musical moderno, quale si venne a strutturare all'inizio del Novecento con l'apporto determinante di musicisti come Jerome Kern, Irving Berlin e George Gershwin, nasce quando nello spettacolo popolare angloamericano la pulsazione ritmica diventa l'elemento fondamentale relegando in secondo piano la cantabilità melodica. Essa non scompare, ma diventa anzi tanto più preziosa in quanto rara ed eccezionale ri-

spetto alla concitazione ritmica mantenuta costantemente ad alto regime.

La contemporaneità fra la nascita di questo tipo di musical e la febbre della danza sincopata che esplose in America e in Europa nel corso del secondo decennio del nostro secolo, non è certo casuale. Il musical, nella sua essenza, è la trasposizione scenica e drammatica di questa febbre, alla quale il pubblico partecipa emotivamente senza però poter scaricare nel movimento l'energia, l'eccitazione nervosa accumulata: questa catarsi può avvenire quando i numeri di maggior successo, diffusi dai dischi, dalla radio, o eseguiti dalle orchestre da ballo, vengono utilizzati effettivamente per accompagnare le danze da intrattenimento. I mezzi di comunicazione di massa, le sale da ballo e il musical vengono così a creare una sorta di circuito chiuso che, specialmente nel periodo fra le due guerre, fu una delle cause principali della fortuna di questo tipo di spettacolo e contribuì non poco alla definizione del suo assetto più caratteristico: sia che si tratti di una commedia musicale vera e propria, sia che si tratti di un musical più complesso sotto l'aspetto drammaturgico e narrativo, il risultato finale della produzione deve cercare di offrire anche e specialmente una successione di *hit song* che componga una serie di danze di intrattenimento.

Ciò provocò un definitivo distacco del musical dall'operetta. Anche la canzone sentimentale per divenire uno *hit* multiuso deve distaccarsi dai modelli della vocalità belcantistica per assumere quelli di una danza lenta. I più celebri musicisti che collaborarono alla produzione dei musical degli anni Venti-Quaranta divennero maestri nel confezionare questi *hit song* sentimentali polivalenti: si pensi a *Cheek to Cheek* di Berlin, a *Smoke Gets in Your Eyes* di Kern, a *All Through the Night* di Porter o a *Embraceable You* di Gershwin. Questa dipendenza del musical dalla danza diventa ancora più esplicita con l'affermarsi delle grandi coppie di ballerini, prima fra tutte Adele e Fred Astaire. *Lady Be Good*, il primo musical in cui il ritmo gershwiniano si scatena in numeri memorabili come *Fascinatin' Rhythm* e *Oh, Lady Be Good!*, non a caso è lo stesso che lanciò sulle scene di Broadway la coppia dei fratelli ballerini.

Tanto rapidamente il musical si appropriò dei ritmi e delle forme espressive della musica afroamericana, quanto invece stentò ad appropriarsi del *rhythm and blues* e del *rock* che nel secondo dopoguerra venivano a soppiantare le precedenti forme di danza. La difficoltà di questo nuovo innesto dipendeva innanzitutto dall'incompatibilità fra le trame predilette dal musical fino ad allora, attestate sul gusto di un pubblico adulto, e una musica che stava divenendo il simbolo di una gioventù sempre più arrabbiata e separata dal mondo degli adulti. È tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta che il musical tenta un rinnovamento basato sull'introduzione dei nuovi generi di danza e di espressione ritmica, scegliendo innanzitutto trame compatibili: o la protesta giovanile, sotto forma di *happening* anticonformista che prende gusto a esibire i simboli della cultura alternativa di quel periodo (*Hair*, 1967, libretto e parole di Gerome Ragni e

James Rado, musica di Galt MacDermot), oppure temi decisamente inediti nell'ambito del musical, come gli ultimi anni della vita di Gesù (*Jesus Christ Superstar*, 1971, parole di Tim Rice, musica di Andrew Lloyd Webber) messi in scena secondo una formula spettacolare e drammaturgica di confine fra un grand-opera e un oratorio rock.

Colpo di genio di Rice e di Webber fu quello di organizzare la drammaturgia musicale secondo un piano che prevede la successione di una gran quantità di episodi fra i personaggi singoli e i personaggi collettivi (apostoli, seguaci, folle varie). Ciò fa sì che il rock in una certa misura si sacralizza, fondendo assieme aggressività ritmico-sonora e forme della salmodia mescolate con il soul afroamericano: in *Jesus Christ Superstar* si possono così identificare sia i giovani sensibilissimi nei confronti del nodo drammatico fondamentale – il fossato incolmabile fra il messaggio utopistico e la violenza del mondo – sia i meno giovani e anche i credenti che possono interpretarlo come una sacra rappresentazione originale e trasgressiva rispetto ai canoni tradizionali, ma non blasfema.

Anche le più tradizionali storie di amori, odi e passioni, sono assunte come trame di musical-rock di quegli anni, ma allora il rock, nella sua forma primitiva di rock'n'roll, serve ad evocare un'epoca già passata: gli anni Cinquanta, periodo in cui è ambientata la vicenda di *Grease* (1972, libretto, parole e musica di Jim Jacobs e Warren Casey). Il rock'n'roll, vent'anni dopo, è già un pezzo da museo. Ed è proprio il museo delle forme e dei ritmi di danza del passato prossimo ad alimentare per lo più il musical della seconda parte del secolo. In luogo dell'esotismo geografico, da sempre utilizzato come mezzo scenografico e drammaturgico (nel musical come nel teatro musicale in genere), viene introdotto l'esotismo storico. L'assenza di un legame diretto tra il musical e le forme di danza d'intrattenimento contemporanee non impedisce che l'elemento ritmico continui ad essere il motore del musical, ma stimola i musicisti più sensibili all'utilizzazione di una più vasta gamma di soluzioni parodistiche rispetto ai modelli del presente e del passato. Nel musical del periodo fra le due guerre la danza d'intrattenimento era, assieme al cinema, il mezzo più potente di diffusione degli *hit* del musical. Scaduta la prima, relegata ad un ruolo del tutto marginale rispetto alla sempre maggior diffusione delle danze giovanili legate al rock, il disco e il cinema rimangono oggi il mezzo più potente di diffusione.

Sia *Jesus Christ Superstar* che *Evita* (1978, testo e parole di Tim Rice, musica di Andrew Lloyd Webber), ad esempio, sono divenuti dei *best-seller* in versione discografica prima che i rispettivi musical venissero rappresentati. A distanza di due anni dalla creazione del musical nel primo caso (1973) e di ben diciotto nel caso del secondo (1996) furono proiettate le rispettive versioni cinematografiche. Questa sinergia fra musical, disco (nella versione long play o compact disc) e cinema di carattere spettacolare, ha contribuito a stimolare la produzione di musical basati più sulla quantità e la varietà di nu-

meri musicali in funzione di una struttura narrativa articolata e complessa, che su una molteplicità di *hit*. Nel caso specifico dei due musical prima citati gli autentici *hit* sono soltanto due, uno per ogni musical: *Superstar* e *Don't cry for me Argentina*, quest'ultima ripetuta più volte nel corso del musical.

La fortuna di un musical dipende in larga misura dalla memorabilità di una o più canzoni di successo. Il principio della memorabilità tematica, una delle soddisfazioni emotive che la musica (teatrale e concertistica) offre ai suoi ascoltatori, non è certamente prerogativa esclusiva del musical. Ma mentre in altri generi teatrali tale meccanismo fa parte delle componenti spettacolari e drammaturgiche, nel musical diventa, nella maggior parte dei casi, un elemento essenziale. Un principio innanzitutto attivato dal lavoro congiunto del paroliere e del musicista, ma che deve essere rinforzato da tutta una serie di ripetizioni tematiche nel corso dello spettacolo. Uno dei compiti principali dell'autore del libretto è quello di elaborare la trama in modo da valorizzare e dare il massimo risalto a quelle canzoni predestinate a diventare degli *hit*. E questo, sia nella commedia musicale propriamente detta, sia nei musical di carattere più drammatico. In entrambi i casi la ripresa dei potenziali *hit* deve fare i conti con una certa qual verisimiglianza nella costruzione del libretto.

Poiché ciò che più conta è la ripetizione tematica, il testo può esser modificato e adattato via via alle diverse situazioni, senza perdere però certe parole o certe espressioni chiave che sono importanti per la memorizzazione tematica quanto la melodia. Per fare un paio di esempi tratti dai due diversi tipi di musical, i primi due versi dello *hit* *Oh, Lady Be Good!* dell'omonima commedia musicale («Oh, sweet and lovely lady, be good | Oh, Susie, be good to me!») nelle sue diverse riprese diventa: «Oh, sweet and lovely lady, be good. | Oh, lady be good to me!», oppure «Oh, sweet and lovely wiffie, be good. | Oh, wifie, be good to me!» Parimenti, i primi due versi dello *hit song* di *Evita* «Don't cry for me Argentina | For I am ordinary, unimportant» nelle successive riprese divengono «Don't cry for me Argentina | The truth is I never left you», e ancora «Don't cry for me Argentina | For the truth is I shall not leave you». L'unione inscindibile di musica e testo fa sí che lo *hit* si scolpisce nella memoria come un tema indipendente ed estraibile dal contesto drammatico e narrativo.

La ripetizione tematica viene poi moltiplicata in modo iperbolico dalla diffusione dei mezzi di comunicazione di massa che contribuiscono enormemente alla reificazione delle canzoni: distaccate dal loro contesto originale si trasformano in oggetti sonori di consumo quotidiano. Il musical diviene quindi uno dei principali rifornitori dei supermercati delle canzonette. Questo smercio, per un fenomeno di *feed-back*, non serve soltanto a determinare la fortuna del musical, ma contribuisce a creare un più stretto rapporto fra il teatro musicale e la vita quotidiana: una specie di circolazione continua tra la situazione occasionale dello spettatore (anche di quello più appassionato) e la

quotidianità dell'ascolto. Le canzoni di successo, staccate dal musical, si trasformano in un vissuto individuale e collettivo che può però mantenere ancora un certo legame con il contesto originario. Il musical diviene uno schermo sul quale il pubblico proietta il proprio vissuto e, viceversa, il vissuto si colora di emozioni suggerite dal musical. È questa un'altra delle ragioni del grande successo di questo tipo di spettacolo. Il musical non produce una catarsi trasformando la vita o rimettendola in discussione, ma non è neppure un genere di pura evasione, un semplice passatempo effimero.

2. Narrazione e drammaturgia.

Per orientarsi nella vastissima produzione novecentesca gli autori del più recente repertorio di musical pubblicato in Inghilterra, Michael Patrick Kennedy e John Muir [1977, pp. 18-20] propongono una decina di categorie diverse che talora si riferiscono al carattere narrativo o non narrativo del libretto («The Story Musical» e «The Non-Linear Musical»), talaltra alla prossimità con altri generi del teatro musicale («The Operetta Musical», «The Almost-an-Opera-Musical», «The Musical Revue and Intimate Revue») o con altri generi di musica popolare («The Pop/Rock Musical», «The Disguised Rock Concert»), talaltra ancora, a certi elementi che determinano il carattere dello spettacolo, come il musical prodotto per valorizzare la presenza di una *star* («The Star Vehicle») o quello prodotto dalla collaborazione di diversi musicisti («The Musical Survey»). Una classificazione di questo tipo risulta superficiale non tanto e non solo perché uno stesso musical può appartenere a diverse di queste categorie (*Jesus Christ Superstar* è al tempo stesso uno «Story Musical», un «Almost-an-Opera Musical» e un «Pop/Rock Musical»), ma perché essa non si basa sui principi drammaturgici profondi.

È innegabile che vi sono musical che raccontano una storia, la cui trama è determinante alla strutturazione dello spettacolo. In altri, invece, la trama, esilissima, è soltanto un pretesto per mettere in scena una serie di numeri musicali attraenti, sulla falsariga della rivista. In altri ancora non esiste neppure una trama nel senso proprio del termine. Ma se confrontiamo la struttura di alcuni musical appartenenti all'una o all'altra di queste categorie, troviamo che una stessa tendenza, quella narrativa ad esempio, presenta impianti drammaturgici diversi.

In *Evita*, ad esempio, che inizia con l'annuncio della morte della protagonista in una sala cinematografica, per ripercorrere poi in *flash back* le tappe principali della sua carriera, la ripresa di alcuni temi è alla base dell'impianto drammaturgico: primo fra tutti lo *hit song* *Don't Cry for Me Argentina*, le cui movenze di lenta danza sudamericana creano attorno ad *Evita* e alle sue apparizioni pubbliche un'atmosfera particolarmente suggestiva. Uno di questi temi, *On This Night of a Thousand Stars*, un tema sentimentale dal-

le inflessioni alla Elvis Presley, serve invece a creare l'ambiente di due differenti cabaret argentini dove si svolgono due episodi della vita di Evita a distanza di dieci anni (1934 e 1944). Poiché questo stile canoro è tipico degli anni Cinquanta, Andrew Lloyd Webber dimostra di non esser per nulla intenzionato a rievocare fedelmente un'epoca storica, bensì a spezzare la continuità del recitativo rock che trascorre interamente il musical, con la ripresa di temi variati che servono al tempo stesso a creare un senso di continuità drammatica e a riattivare la memoria tematica.

Il prototipo di questo tipo di drammaturgia musicale nell'ambito del musical è *Show Boat*. Kern, per creare un senso di continuità temporale e drammatica in una vicenda che abbraccia un arco di ben trentasette anni (dal 1890 al 1927, anno della prima rappresentazione), non solo riprende le canzoni più significative, adattandole alle diverse situazioni, ma i loro temi, in versione strumentale, sono introdotti all'inizio delle scene oppure utilizzati come sottofondo musicale ai dialoghi: oltre a creare un senso di continuità narrativa queste ripetizioni offrono l'occasione e il vantaggio aggiuntivo di riattivare il più possibile la memoria tematica. Il fatto che la prima realizzazione di questo nuovo tipo di musical sia contemporanea alla nascita del film sonoro non è una semplice coincidenza: è l'inizio di una simbiosi, di un'interscambiabilità e di un potenziamento spettacolare reciproco fra cinema e musical che dura tutt'oggi.

Il più recente musical, *Titanic. A New Musical* (1997), ispirato all'unica e fatale crociera del colosso d'acciaio colato a picco il 15 aprile 1912, a differenza del film non è imperniato su una storia d'amore. I suoi autori, Maury Yeston (parole e musica) e Peter Stone (libretto) hanno scelto la strada dell'interpretazione mitologica venata di intenti polemicisti. Il simbolo del trionfo tecnologico all'alba del nostro secolo colò a picco non soltanto a causa della natura ostile e matrigna, ma anche dell'irresponsabilità di coloro che, inebriati dal prestigio derivato da quella prima traversata, trascurarono di adottare diverse misure di sicurezza. Inoltre, poiché proporzionalmente furono molti di più i passeggeri appartenenti alla seconda e alla terza classe a perdere la vita, rispetto a quelli che viaggiavano in prima classe, l'intento polemico, oltre che esser filosofico, è anche politico.

L'impianto drammaturgico di *Titanic* è del tutto diverso da quello di *Evita*. I due autori del musical non assegnano un ruolo protagonista a certi personaggi per poi seguirne le vicende nel corso del tempo (i sei giorni dall'imbarco all'affondamento), ma mettono in scena dei personaggi (singoli e collettivi) e delle situazioni che rappresentano emblematicamente le responsabilità e le contraddizioni che porteranno inevitabilmente alla tragedia. Un impianto, dunque, che, nei limiti di questo genere spettacolare, possiamo definire più epico che narrativo; musicalmente è realizzato con la costruzione di scene in cui si avvicendano senza soluzione di continuità cori, concertati (spesso terzetti), numeri solistici. Non mancano certo le ri-

prese tematiche fra i due atti del musical, ma un po' affastellate, giusto per soddisfare le esigenze mnemoniche proprie del genere.

Prototipi di questo genere di impianto drammaturgico sono i tre musical nello spirito dell'operetta satirica che i fratelli Gershwin produssero tra il 1927 (*Strike up the Band*) e il 1933 (*Let 'em Eat Cake*, continuazione di *Of Thee I Sing*, del 1931) in collaborazione con i librettisti George S. Kaufman e Morrie Ryskind. Nei libretti di George S. Kaufman, affiancato da Morrie Ryskind nella seconda versione di *Strike up the Band* e nei due altri lavori teatrali, la dimensione satirica è creata dal contrasto ironico tra la serietà dei temi trattati (la guerra, il militarismo in *Strike up the Band*, i maneggi politici e il totalitarismo in *Of Thee I Sing* e *Let 'em Eat Cake*) e l'assurdità delle situazioni che banalizzano e ridicolizzano i temi medesimi. Una satira che mordeva nel vivo di una situazione politica particolarmente corrotta, negli anni attorno alla grande crisi del '29.

Of Thee I Sing, quella che delle tre operette satiriche ottenne il maggiore successo e anche il Premio Pulitzer per il miglior testo (copione e parole), inizia con una campagna elettorale per la presidenza degli Stati Uniti. Il candidato del partito nazionale, John P. Wintergreen, dietro suggerimento di un giornalista, decide di basare la sua campagna elettorale su un tema che interessi davvero l'intera nazione: l'amore. E così indice un concorso di bellezza impegnandosi a sposare la miss vincitrice. Viene eletta Diana Devereaux, ma nel frattempo Wintergreen si innamora perdutamente di una segretaria, Mary Turner, che fra le sue molte virtù possiede quella di saper cucinare i pasticcini di granoturco. Wintergreen viene eletto presidente e si sposa con Mary Turner, ma Diana Devereaux giunge a reclamare il premio che le è stato promesso. Dapprima la corte suprema non le presta attenzione, ma dopo diversi mesi di inutili tentativi per sensibilizzare l'opinione pubblica Diana riesce infine a mettere Wintergreen con le spalle al muro trovando un autorevole sostegno nell'ambasciatore francese, che dichiara essere Diana figlia illegittima di un figlio illegittimo di un nipote illegittimo di Napoleone; dunque il presidente deve annullare il matrimonio e sposarla per evitare di far scoppiare una crisi internazionale. La questione è portata in giudizio al cospetto del senato, e Wintergreen rischia l'*impeachment*, senonché Mary Turner annuncia di esser in procinto di diventare madre, e suo marito, dunque, padre. E poiché gli Stati Uniti non hanno mai messo sotto accusa un futuro padre, Wintergreen è scagionato. La Francia continua a reclamare il rispetto degli impegni assunti; poiché il presidente non può onorarli, sarà il vicepresidente a sostituirlo in questa incombenza, secondo i doveri connessi al suo ruolo istituzionale.

Per confezionare i testi dei numeri musicali, Ira Gershwin diede libero sfogo alla sua vena umoristica, traendo abbondante ispirazione da William S. Gilbert, così come l'elaborazione musicale di certe filastrocche responsoriali di George ricorda Arthur Sullivan. Se Gilbert & Sullivan sono certa-

mente sullo sfondo di queste operette, non soltanto come ascendenti ma anche come veri e propri modelli, l'originalità della formula gershwiniana consiste nell'innesto di questo tipo di comicità, basata su raffinati giochi verbali e su una grande varietà di formule metrico-ritmiche, nel contesto del teatro musicale statunitense. Il che naturalmente non fu cosa da poco, perché significò sovvertire le regole drammaturgiche fino ad allora vigenti nello spettacolo "leggero": non più una successione discontinua di *hit*, ma un meccanismo che aumenta la sua efficacia se organizzato in scene che, per mezzo di una successione rapida di episodi diversi quanto a metro poetico e ritmo musicale, creano un dinamismo indiatolato che fa esplodere l'umorismo del testo. Un meccanismo che viene tenuto a regime particolarmente elevato nei "finaletti" e nei "finali" d'atto.

Musical complessi come *Show Boat* e le tre operette satiriche realizzate dai fratelli Gershwin indicarono quella che sarebbe stata la linea maestra del musical fino ad oggi: uno spettacolo che, senza nulla perdere delle attrattive sentimentali, comiche e spettacolari ereditate dalla rivista e dalla commedia, può assumere una struttura drammatica più complessa e articolata (*Oklahoma!*, 1943, libretto e parole di Oscar Hammerstein II, musica di Richard Rodgers), affrontare soggetti tratti da capolavori della letteratura mondiale (*West Side Story*; *Oliver!*, 1960, libretto, parole e musica di Lionel Bart; *Les Misérables*, 1980, libretto di Alain Boublil e Jean-Marc Natal ricavato dal romanzo di Victor Hugo, parole di Herbert Kretzmer, musica di Claude-Michel Schönberg), dalla storia sacra (*Jesus Christ Superstar*), dalla vita di personaggi storici (*Evita*) e da numerosi altri personaggi e vicende.

Riconoscere una certa qual affinità drammaturgica fra musical contemporanei e capolavori del passato non significa però voler sostituire le dieci categorie proposte da Kennedy & Muir con altre categorie basate su certi modelli drammaturgici; e, tanto meno, voler instaurare un rapporto storico di causa ed effetto fra certi prototipi e musical più recenti. Il musical, ogni musical, è il risultato di una produzione che deriva dall'intreccio fra diversi modelli drammaturgici e i principi fondamentali di comunicazione che determinano la natura spettacolare del genere. È compito dei diversi autori coinvolti nella produzione di far in modo che questi principi siano valorizzati al massimo.

Si comparino, ad esempio, i tre lavori musicati da Andrew Lloyd Webber che, assieme a *A Chorus Line* (1975, libretto di James Kirkwood e Nicholas Dante da un'idea di Michael Bennett, parole di Edward Kleban, musica di Marvin Hamlisch), ottennero il maggior numero di repliche e di diffusione mondiale dell'intera storia del musical, *Jesus Christ Superstar*, *Evita* e *Cats*. Mentre in quest'ultimo tali principi sono tutti valorizzati in egual misura, sia in *Jesus Christ Superstar* che in *Evita* i numeri basati sui giochi di parole sono scarsi, certamente a motivo dei soggetti drammatici. Ma perfino in *Jesus Christ Superstar* non sono del tutto assenti. Nella scena in cui Gesù

reagisce violentemente alla dissacrazione mercantile del tempio, i venditori iniziano a magnificare la loro merce su questa filastrocca: «Roll on up for my price is down | Come on in for the best in town | Take your pick of the finest wine | Lay your bets on this bord of mine». Nella tredicesima scena di *Evita*, quando la protagonista affida la sua persona a degli esperti perché si occupino del suo *look* prima di partire per il tour di propaganda in Europa, il testo da lei intonato contiene passaggi del tipo: «I came from the people | They need to adore me | So Christian Dior me | From my head to my toes | I need to be dazzling | I want to be rainbow high!», e un po' dopo «I'm their product! | It's vital you sell me «So Machiavell-me | Make an Argentina Rose», e ancora più avanti «That's why they call me | So Lauren Bacall me | Anything goes | To make me fantastic | I have to be rainbow high | In magical colours | You're not decorating a girl | For night on the town!»

Le convenzioni imposte dalla comunicazione spettacolare non hanno impedito ai musicisti e ai parolieri più creativi di imprimere una sigla stilistica personale non solo alle singole canzoni, ai singoli numeri musicali, ma anche alle produzioni teatrali globalmente intese. A differenza del teatro musicale più impegnato e d'avanguardia, però, il musical, basandosi elettivamente sulla parodia nei confronti dei modelli linguistici più disparati, ma anche più popolari, non può varcare la soglia oltre la quale la comunicazione diviene troppo complessa e ostacola un successo commerciale. Proprio questa regola del gioco ha fatto sí che in un secolo caratterizzato da un'atomizzazione del teatro musicale nei molti rivoli della creatività individuale il musical sia stato l'unico genere che ha mantenuto una sua ben precisa identità, come nel passato l'opera seria e comica, il melodramma e l'operetta.

Alpert, H.

- 1990 *The Life and Times of Porgy and Bess. The Story of an American Classic*, Knopf, New York.

Altman, R.

- 1981 (a cura di), *Genre: The Musical*, Routledge & Kegan Paul, London-Boston.
1987 *The American Film Musical*, Altman, Bloomington Ind.

Bordman, G.

- 1979 *American Musical Theatre: A Chronicle*, Oxford University Press, New York.
1981 *American Operetta*, Oxford University Press, New York.

Druzman, M. B.

- 1980 *The Musical from Broadway to Hollywood*, Barnes, New York.

Ewen, D.

- 1958 *Complete Book of the American Music Theater*, Henry Holt & Company, New York (Id., *New Complete Book of the American Musical Theater*, Holz Rinehart, New York - Chicago - San Francisco 1970).

- 1961 *The Story of America's Musical Theater*, Chilton, Philadelphia Pa.
- 1964 *The Life and Death of Tin Pan Alley; the Golden Age of American Popular Music*, Funk and Wagnalls Company, New York.
- Feuer, J.
1982 *The Hollywood Musical*, Indiana University Press, Bloomington.
- Gänzl, K.
1986 (a cura di), *The British Musical Theatre*, 2 voll. (1865-1914 e 1915-1984), MacMillan, London.
1994 *The Encyclopaedia of the Musical Theatre*, 2 voll., Blackwell, Oxford.
- Green, J. L. jr
1976 *Encyclopedia of the Musical Theater*, Dodd, Mead & Co, New York.
- Hamm, C.
1979 *Yesterdays: Popular Song in America*, Norton, New York.
- Hatch, J. V.
1970 *Black Image and the American Stage. A Bibliography of Plays and Musicals 1770-1970*, Dbs, New York.
- Kennedy, M. P., e Muir, J.
1997 *Musicals*, Harper Collins, Glasgow.
- Krasker, T., e Kimball, R.
1988 *Catalog of the American Musical: Musicals of Irving Berlin, George and Ira Gershwin, Cole Porter, Richard Rodgers and Lorenz Hart*, National Institute for Opera and Musical Theater, s. l. (Washington Dc).
- Kreuger, M.
1977 *Show Boat: The Story of a Classical American Musical*, Oxford University Press, New York.
- Masson, A.
1981 *Comédie musicale*, Stock, Paris.
- Steyn, M.
1997 *Broadway Babies Say Goodnight - Musicals Then and Now*, Faber and Faber, London-Boston.
- Vinay, G.
1992 (a cura di), *Gershwin*, Edt, Torino.
- Wildbihler, H., e Völklein, S.
1986 *The Musical. An International Annotated Bibliography. Eine internationale annotierte Bibliographie*, Saur, München - London - New York - Oxford - Paris.
- Wilder, A.
1972 *American Popular Song: The Great Innovators, 1900-1950*, Oxford University Press, New York.

PATRICK VILLANUEVA

Il jazz

Il ricorso ai codici appartenenti alla musica classica occidentale (la notazione ritmico melodica e i principî della musica tonale) ci permette di cogliere bene talune particolarità del jazz. I metodi che insegnano l'armonia nell'improvvisazione e anche le raccolte di temi e trascrizioni sono, proprio per questo motivo, numerosissimi. Tuttavia, fatti salvi i principî stabiliti in questi lavori, è pur vero che, nella fase attuativa, al neofita sembra venir meno la necessaria precisione. Questo fatto, nel peggiore dei casi, provoca il rigetto e, nel migliore, lo stupore per un'ispirazione la cui essenza è misteriosa. Nel jazz c'è sicuramente una "magia" della creazione artistica, ma esistono anche elementi, non descrivibili con i criteri analitici classici, dei quali occorre talvolta cercare una spiegazione al di fuori degli standard abituali. È il caso del blues, musica di essenza modale che dà al jazz quel senso di libertà che esso sprigiona. Ed è anche il caso dello swing, un'espressione ritmica strettamente collegata a questo genere di musica. La pratica mette in evidenza l'impiego di principî trasmessi per via orale piú che testuale (Nel presente articolo abbiamo scelto per ogni sezione una registrazione esemplificativa capace di mettere in risalto un aspetto particolare. Proponiamo al lettore di riferirvisi per seguire i diversi punti sviluppati nel testo. Tuttavia il disco è un'immagine catturata del tempo e talvolta si è parlato di "opera" a proposito di un'esecuzione immortalata con questa tecnica. Chiediamo al lettore di non dimenticare che la creazione jazzistica è per il musicista un divenire continuo rispetto al quale una particolare registrazione costituisce soltanto un momento).

Jelly Roll Morton, *The Chant*, 1926
[*His Best Recordings 1926-1939, Best of Jazz 4008*]

Quella di swing è la nozione piú indissolubilmente legata al jazz. Molti musicisti utilizzano il termine come criterio assoluto d'autenticità. È normale associarlo, fino agli anni Quaranta, al fatto di provocare il movimento e dunque la danza, in chi ascolta. Quando, in seguito, il jazz prenderà una direzione piú astratta, la nozione di movimento persisterà a livello intellettuale. Il jazz viene descritto come una musica ternaria, vale a dire con un flusso che si esprime non per crome uguali, ma per terzine di crome. Ma

ciò è un po' semplicistico, perché il fatto di sostituire delle crome con crome semiminime in terzina non produce alcun effetto particolare di swing. D'altronde, un'analisi più approfondita mostra che il valore delle crome eseguite dai jazzisti non obbedisce a questa regola sistematicamente, come illustra lo studio di André Hodeir [1995] effettuato con i calcolatori dell'IR-CAM. In pratica, l'apprendista jazzista sa bene che la difficoltà maggiore di questa musica è quella di fornire a ogni nota un significato insieme sufficientemente preciso e flessibile, per riuscire a creare una sensazione di movimento fisico.

1. *Origini, dal sincopato allo swing.*

Per cercar di comprendere la nascita del jazz, è necessario risalire ai suoi momenti iniziali a New Orleans. Nel XIX secolo, la ricchezza artistica di questa città, un porto commerciale aperto sul Golfo del Messico, è data dal *melting pot* musicale che vi regna. La musica si ascolta ogni giorno in molteplici forme, dal blues all'opera, passando per il ragtime, per le marce di Sousa o le musiche a percussione caraibiche. Ogni gruppo della popolazione può sviluppare la sua propria cultura, ma restando sempre in contatto con quella dei quartieri vicini. Si possono individuare tre direzioni principali che, fra le musiche popolari del passaggio al Novecento, ci avvicinano al jazz: la musica d'influenza afrocaraibica, il ragtime e il blues.

1.1. La musica d'influenza afrocaraibica [Cuba, *La Danse des dieux*, Ocora C 559051].

Per spiegare quella percezione dello scorrere del tempo che i musicisti jazz chiamano "pulsazione", proponiamo un'analogia con musiche più direttamente ispirate alle fonti africane. Le musiche afrocaraibiche non sono, il più delle volte, basate ritmicamente su una segmentazione regolare per unità di misura, ma su cicli d'accentuazioni irregolari in un flusso costante. Come per la musica africana, non esiste una divisione in tempi propriamente detta. Sono per lo più degli strumenti acuti ad esprimere ciò che nei Caraibi spagnoli viene chiamato le *claves*, termine che significa esattamente "chiavi".

Una delle figure più presenti è quella dei tre accenti disposti come nella figura 1:

Figura 1.



Per esempio, questo motivo è rintracciabile nella *beguine*, nel *Gwo'ka* (Guadalupa), nel *calypso* (Trinidad) o nella *bomba* (Portorico). Una *clave* piú complessa sta alla base delle musiche raggruppate sotto il termine "salsa".

Una caratteristica essenziale delle musiche popolari dei Caraibi è la sovrapposizione di questa *clave* con la battuta a due tempi (2/2) di tradizione europea. Ciò influisce sull'esecuzione delle crome sovrapponendo ad esse un'accentuazione la cui rappresentazione vocale potrebbe essere come nella figura 2.

Si osserva che, oltre agli accenti, questo genere di musica utilizza delle vocali piú o meno gravi o acute, aperte o chiuse a seconda della posizione in cui l'accento è posto, sul tempo o sulla *clave*. Una simile vocalizzazione dei ritmi è molto frequente nelle musiche afrocaraitiche; la trasmissione orale permette a tutti di mettervi gli accenti obbligati in maniera individuale, il che dà elasticità all'interpretazione dei ritmi di base. D'altronde, ciò si traduce spesso in una regionalizzazione molto spinta della musica, soprattutto nelle isole. La nozione di accentuazione utilizzata dai musicisti jazz si avvicina a quella che si è appena descritta succintamente. È certo che, suonando, i musicisti non contano i tempi, ma si riferiscono inconsciamente a dei motivi ritmici sovrapposti al tempo di base, che forniscono un'ossatura al loro fraseggio melodico; per esempio, sul tipo d'accentuazione fondamentale del jazz posta sul secondo e sul quarto tempo (*after beats*) della misura a quattro tempi, si sovrappone una figura analoga alla *clave* vista in precedenza, motivo utilizzato molto di frequente nel corso dell'intera storia del jazz. La pratica dello swing consiste quindi nella memorizzazione e nella collocazione corrette (trasmissione orale) di formule idiomatiche che funzionano bene con l'*after beat*, che è una sorta di *clave* del jazz. D'altra parte, la vocalizzazione ritmica è molto frequente: viene chiamata *scat* e consiste nell'improvvisare servendosi delle onomatopee (cfr. fig. 3).

Figura 2.



Figura 3.



Uno dei primi musicisti di New Orleans ad avvalersi dell'atteggiamento ritmico proveniente dai Caraibi è Jelly Roll Morton. Egli lo chiama *spanish tinge* («tocco spagnolo»), e compone un certo numero conseguente di pezzi di questo filone: *New Orleans Joys*, *Mamanita*, *Tía Juanita*, ecc. [Jelly Roll Morton, *The Chronological*, 1923-24, Classics 584]. Egli introduce anche un tipo di accentuazione paragonabile a quella delle musiche caraibiche in composizioni del genere ragtime (cfr. fig. 4).

Non è possibile sostenere che questo tipo di ritmica sia alla base della creazione del jazz, cosa non verificabile. Comunque, è interessante riprendere la nozione, espressa da Jelly Roll Morton, di una coloritura latina della musica suonata all'epoca. È un tipo di rimbalzare ritmico rintracciabile praticamente in tutte le musiche popolari tipiche di New Orleans fino ai nostri giorni: musica di parata (Carnevale del Martedì Grasso), blues (Professor Longhair [*Crawfish Fiesta*, ALCD 4718], Doctor John [*Goin' back to New Orleans*, Warner Bros. 7599-26940-2]), funk (The Meters e i Neville Brothers [*The Meters*, *The Very Best of*, Rhino R2 72642]). I jazzisti nativi di New Orleans (la famiglia Marsalis [Ellis Marsalis, *Twelve's it*, Columbia CK 69123], Nicholas Payton [*Gumbo nouveau*, Verve 531 199-2]) sono impregnati, ancora adesso, delle ritmiche chiamate *Second Line* diffuse principalmente dalle *brass bands* tradizionali [Riley e Vidacovitch 1995].

Gli elementi che sembrano avvicinare il jazz alle musiche dei Caraibi sono: 1) l'impiego di cellule ritmiche idiomatiche che forniscono uno "scheletro" ritmico al discorso; 2) la vocalizzazione degli accenti.

1.2. Il ragtime.

Si può affermare che la forma ragtime è servita da fondamento alla nascita del jazz. Tuttavia a chi chiedesse se lo stile ragtime appartenga al jazz, si dovrebbe dare una risposta negativa. Ciò che in esso manca è l'elemento essenziale del jazz, lo swing. Però, con le sue strutture, le sue melodie sincopate, il suo impiego dell'armonia nell'elaborazione melodica, esso preparò il terreno favorevole allo sbocciare del jazz: si potrebbe parlare di preistoria del jazz. Il ragtime consiste nella reinterpretazione, nel XIX secolo, da parte dei neri americani, di una musica per danza d'origine europea, la quadriglia. La struttura consiste in una successione di sezioni chiamate *strains* (generalmente della durata di sedici misure), inquadrata da un'introduzione e un interludio (prima della sezione detta *trio*). Musica per piano, prima di tutto, la mano sinistra, alternando bassi e accordi, produce un

Figura 4.



battito regolare in una misura a due tempi (2/4). La mano destra espone i diversi temi in maniera sincopata, ma non accentata (cfr. fig. 5).

Si potrebbe descrivere il fraseggio della mano destra da tre punti di vista che sono strettamente intrecciati fra loro:

- 1) il *décalage* ritmico creato dalla accentuazione naturale delle ottave, che dà una segmentazione 2. 3. 3. 3. 2 prendendo la semicroma come unità;
- 2) l'uso delle note complementari dell'arpeggio come riempimento ritmico (*sol, si bemolle*);
- 3) la linea melodica *mib-re-reb-do-sib* che, con l'effetto sincopato, s'opponne al ritmo e all'armonia sottostanti (passaggio del *re* naturale sull'accordo di dominante di *mi bemolle*).

Il principio dell'impiego degli arpeggi a fini melodico-ritmici è dunque già presente nel ragtime e, per la verità, è proprio questo trattamento dell'armonia il punto di partenza di quella tecnica d'improvvisazione armonica dei jazzisti che privilegia un susseguirsi di tensioni e di distensioni armoniche e ritmiche.

Lo stesso Jelly Roll Morton ci fornisce una testimonianza eloquente della differenza fra ragtime e jazz in occasione delle registrazioni effettuate dall'etnomusicologo Alan Lomax, nel 1938. Egli suona una prima volta *Maple Leaf Rag* alla maniera di Scott Joplin (a parere degli specialisti forse un po' troppo rapidamente), quindi in una versione jazz, vale a dire con una maggiore varietà di accentuazione, e un bilanciamento più pronunciato: le crome vengono suonate *ternarie* (a terzine) in una misura a quattro tempi (4/4) (cfr. fig. 6).

Figura 5.



Figura 6.



1.3. Il blues.

Dipper Mouth Blues di King Oliver (1923).
[Louis Armstrong, *Volume 1, complete edition*, MJCD 1]

Definire il blues è altrettanto delicato del fornire una definizione del jazz. I principali criteri distintivi di questa musica afroamericana sono:

- 1) una musica vocale i cui testi devono esprimere insieme disperazione e sollievo nell'esprimere questa pena;
- 2) l'impiego esclusivo di un modo che corrisponde a una gamma maggiore con tre gradi mobili (3° grado minore/maggiore, 7° grado minore/maggiore e talvolta 5^a giusta/diminuita);
- 3) l'aggiunta, fondamentale, d'effetti a fini espressivi (glissando, vibrato, rumore, abbellimento);
- 4) un battito regolare il piú delle volte ternario.

È possibile paragonare queste caratteristiche a quelle delle musiche puramente modali nelle quali l'abbellimento melodico e ritmico rivestono un ruolo preponderante: questa maniera di cantare conserva un legame molto forte con l'espressione vocale in certi paesi africani. È il testo a guidare il progredire della frase musicale, spesso a detrimento di una sottolineatura ritmica precisa, ma che si mantiene sempre sottostante (cfr. fig. 7).

La nozione di *carrure* è comparsa molto tardi nel blues. Si potrebbe dire che questo sia stato "messo in armonia" dal contatto con quei musicisti neri colti che, nell'Ottocento, erano i musicisti che cantavano nelle chiese e nei templi. Grazie ai cantici, costoro conoscevano l'armonia classica. Per contro, si può constatare una certa influenza del blues che impregna i canti religiosi neri (Negro Spirituals, Gospel). Ed è all'inizio del Novecento che il blues sembra essersi codificato come forma di dodici misure (tre serie di quattro misure), soprattutto grazie al lavoro editoriale di W. C. Handy, che è poi il compositore del celebre *Saint Louis Blues* (cfr. fig. 8).

Proprio come Jelly Roll Morton, Handy ha permesso d'integrare il blues in forme del tipo ragtime. Ciò ha avuto come conseguenza di aprire il ragtime a un modo di suonare piú *bluesly*, vale a dire adottando un'esecuzione piú libera: libertà armonica (il suonare *minore* su accordi *maggiori*), libertà ritmica (il non tener conto dell'emissione in sottofondo), libertà so-

Figura 7.

I wan - na be Lord, a dog no more

nora (l'imitazione strumentale di tecniche vocali quali glissando, vibrato, tremolo, *growl*).

Ecco un esempio fra i piú celebri e antichi del modo di suonare *bluesy*, con il primo grande musicista di New Orleans che sia stato registrato: King Oliver. Questo *a solo* viene eseguito con la cornetta e degli effetti di sordina. Tappando ora piú ora meno il padiglione dello strumento, egli dà a ogni nota un suono del tipo *uah-uah* che sarà in seguito ampiamente sfruttato dagli strumentisti di ottoni (cfr. fig. 9).

Si avverte in questa frase un senso d'accelerazione, quindi di rallentamento, che però è difficile annotare ritmicamente con precisione: il musicista si allontana gradualmente dalla pulsazione originaria per riprendere quindi alla fine della terza misura. È proprio la semplicità del motivo e la coerenza del suo sviluppo che permette questa indipendenza rispetto alla pulsazione regolare dell'orchestra. Per altro verso, la costante esitazione fra il *re* bemolle e il *re* naturale rivela, in rapporto alla tonalità di *si* bemolle maggiore, una maniera di suonare piú modale che non armonica. È chiaro che, in queste frasi, non v'è nulla di casuale, bensí un'intuitiva ricerca di alternanza tensione-distensione.

2. Lo swing e la sua espansione.

Il periodo seguente (1925-40) è quello che vede la diffusione della musica di New Orleans a Chicago e poi a New York. A questo punto, il di-

Figura 8.

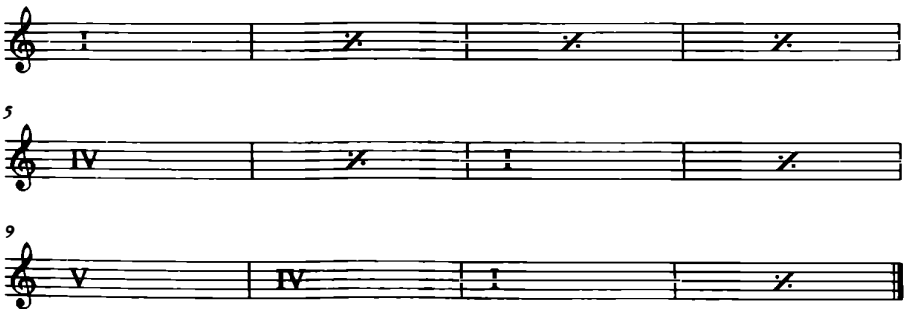


Figura 9.



scorso dell'improvvisazione raggiunge tutta la sua ampiezza. Ed è, prima di tutto, un cambiamento del repertorio a modificare considerevolmente l'atteggiamento dei musicisti di jazz.

Le melodie della *Tin Pan Alley* (New York), la celebre via degli editori musicali, possiedono una forma del tutto caratteristica: divise in due parti, la prima chiamata *verse* è la presentazione della situazione che conduce all'altra parte, detta *chorus*, un ritornello elaborato per lo più su una serie di sequenze di otto misure, i cui schemi più frequenti sono A-A-B-A o A-B-A-C. Questa forma di canzone corrisponde al genere delle commedie musicali di Broadway che consistono in commedie teatrali inframmezzate da "numeri musicali", come nell'operetta. Questi "numeri" diventano canzoni popolari e ogni orchestra degna di questo nome dovrà interpretare tali melodie di successo. I compositori si chiamano George Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin, Jerome Kern, Hoagy Carmichael, ecc. Peraltro, essi s'ispirano ad una visione esotica del jazz: l'opera *Porgy and Bess* di Gershwin è l'esempio più vistoso.

Già dalla metà degli anni Venti, i musicisti di jazz abbandoneranno gradatamente la forma tradizionale del ragtime. Il loro materiale di base diventa la parte *chorus* delle canzoni più apprezzate in quel momento. La concisione di queste melodie, il più delle volte di trentadue misure, permette loro, ripetendola più volte, di produrre delle variazioni sempre più spinte. Per estensione, gli *a solo* inseriti su questa struttura verranno chiamati *chorus*. Il tema originario diventa un pretesto per l'interpretazione del solista. Il materiale armonico di questi brani è più spesso sviluppato di quello dei ragtime, perché i compositori di Broadway vi hanno sovente integrato tecniche di composizione tonale derivate dalla musica occidentale. Con l'imperativo di restare popolari, utilizzano queste tecniche al servizio di melodie facilmente memorizzabili. I musicisti di jazz possono così abordarre con facilità queste melodie e scoprire delle concatenazioni armoniche relativamente complesse.

2. I. Il solista.

Weather Bird di Louis Armstrong (1928)

[Louis Armstrong, *Volume IV, Louis Armstrong and Earl Hines*, CBS 466308 2]

La musica di Louis Armstrong rappresenta nella storia del jazz il più bell'esempio di libertà individuale. E certo che se il mondo intero lo conosce è perché egli ha saputo adattarsi a tutto un ambiente commerciale circostante favorevole, traendone il massimo profitto. Questo fatto, peraltro, viene ammesso più negli Stati Uniti che in Europa, dove la nozione romantica di artista *maudit* è dura a morire. Non che Louis Armstrong non abbia dovuto superare grosse difficoltà (infanzia difficile, operazione alle labbra nel corso della sua carriera), ma di fatto egli è stato «the right man at the right place».

In qualità di primo grande solista del jazz, le sue registrazioni più memorabili datano dagli anni Venti. Egli comincia la sua carriera discografica nel 1923 a fianco del suo "padre musicale" King Oliver come seconda cornetta. A quel tempo egli pratica una musica New Orleans molto codificata (forme derivate dal ragtime), ma in termini realizzativi di una libertà assoluta. L'improvvisazione collettiva quasi permanente obbliga i singoli musicisti a porsi in rapporto costante con gli altri. È una musica dallo svolgimento difficile da seguire, a causa dell'interattività dei musicisti che dialogano fra loro. Non c'è proprio nessuna lotta per affermare un'egemonia, come talvolta si è voluto credere; le voci s'impongono con naturalezza. Questa era la maniera con cui, a New Orleans, i musicisti neri dei quartieri bassi interpretavano le musiche ragtime e di marcia. Una maniera, fra l'altro, spesso malvista dai musicisti creoli come Jelly Roll Morton che poi, tutto sommato, seppe incorporare questa energia in un quadro molto più arrangiato.

È stato sicuramente ai tempi del suo intervento nell'orchestra di Fletcher Henderson, nel 1924, che Armstrong ha compreso quale poteva essere il suo ruolo. Questa orchestra aveva d'originale che gli arrangiamenti orchestrali erano destinati a valorizzare uno strumentista solista oppure una certa sezione di strumenti, un po' come per il cantante. Sotto questo aspetto, la si può considerare la prima *big band* della storia del jazz. Un brano del 1925, dal titolo *Sugar Foot Stomp* [Fletcher Henderson, *His Best Recordings, 1921-1941*, Best of Jazz 4019], è in realtà un'orchestrazione del *Dipper Mouth Blues* registrato due anni prima da King Oliver; Armstrong, all'inizio del proprio *a solo*, vi riprende nota per nota l'improvvisazione di King Oliver ed è certamente in questa occasione che prende coscienza del suo posto di *super solista*.

Armstrong consolida questa posizione con l'orchestra che riunisce nel 1925, l'Hot Five, che riprende gli ingredienti stilistici della musica di New Orleans, li semplifica, soprattutto a livello delle strutture (più canzoni Tin Pan Alley e blues che ragtime). Ma soprattutto si fa più avanti sul palcoscenico sia come trombettista che come cantante. Per reggere in questa posizione, deve usare un'inventiva smisurata, in seguito difficilmente uguagliata.

È possibile discernere, nell'interpretazione musicale di quel tempo, tre direzioni che saranno poi largamente sfruttate. Passando da un procedimento all'altro, lo scopo del musicista è quello di rendere il proprio discorso il più equilibrato possibile:

- La variazione tematica: i brani interpretati sono spesso molto diatonici e in un'unica tonalità. Le variazioni melodiche e ritmiche ne risultano facilitate, e Armstrong favorirà questo tipo di variazioni (cfr. fig. 10).
- Il riempimento con arpeggi: si è visto che lo svolgimento melodico del ragtime viene arricchito con lo sviluppo degli arpeggi. I clarinettisti delle fanfare conoscono bene questa funzione di riempimento armo-

nico, che per loro è un richiamo all'interpretazione delle marce. Nelle prime orchestre jazz, i clarinettisti continuano a mantenere questo ruolo, ma in una maniera del tutto improvvisata, il che fornisce a questi strumentisti un orecchio armonico molto efficiente, in mancanza di una teoria precisa delle funzioni armoniche. Si vedrà piú avanti come i primi sassofonisti, spesso ex clarinettisti, tendano rapidamente a sfruttare gli accordi per arricchire le proprie interpretazioni (cfr. fig. 11).

- L'effetto *bluesy*: come s'è visto, questo dà agl'improvvisatori una libertà ancor maggiore, grazie all'aspetto modale del blues. Per estensione, i musicisti utilizzano questa tecnica d'esecuzione e l'applicano ai brani non-blues una volta che la tonalità è chiara. L'esempio seguente è un uso distinto di *I Got Rhythm* di George Gershwin, tema la cui progressione armonica principale è: I-VIm-IIIm-V7 in *si bemolle* maggiore. Lester Young impiega gli effetti del blues in *si bemolle* (note mobili: *la* [7^a], *fa* [5^a] *re* [3^a]) per esprimere un sovrappiú d'energia (cfr. fig. 12).

Figura 10.

Figure 10 shows a musical score for a theme and a first solo. The theme is written in G-flat major (three flats) and 4/4 time. It consists of two staves: the top staff is labeled 'Tema' and the bottom staff is labeled '1° assolo'. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with a strong rhythmic drive. The solo section continues the theme with improvisation, featuring triplets and a more complex rhythmic pattern.

Figura 11.

Figure 11 shows a single melodic line in G-flat major (three flats) and 4/4 time. The melody is written on a single staff and consists of eighth and sixteenth notes, with a strong rhythmic drive. The line is characterized by a series of eighth notes and sixteenth notes, with a strong rhythmic drive.

Figura 12.

Figure 12 shows a single melodic line in G-flat major (three flats) and 4/4 time. The melody is written on a single staff and consists of eighth and sixteenth notes, with a strong rhythmic drive. The line is characterized by a series of eighth notes and sixteenth notes, with a strong rhythmic drive. It features two triplet markings over groups of three notes.

Nel jazz dei primi tempi (stili New Orleans, Dixieland o Chicago), l'improvvisazione non è fine a se stessa, ma un modo per fornire un carattere particolare all'interpretazione di una melodia. Louis Armstrong è il primo musicista a mettere in primo piano il discorso dello strumentista solista. Gli è stato spesso rimproverato il carattere stereotipato di versioni successive di una stessa melodia, ma, come la maggior parte dei musicisti dell'epoca, egli privilegia sempre la coerenza del discorso, preferendo sovente l'impiego di elementi prestabiliti, dando ad essi un'interpretazione swing. L'improvvisazione solistica vera e propria si stabilirà negli anni Trenta.

2.2. L'arrangiatore.

Il *Concerto for Cootie* di Duke Ellington (1940)

[Duke Ellington, *The Indispensable Duke Ellington, Volume 5/6*, 1940, Best of Jazz 4024]

La semplicità delle canzoni di Tin Pan Alley non ha permesso ai musicisti jazz solamente la sperimentazione di diverse tecniche d'improvvisazione, ma anche una riappropriazione del materiale con l'"arrangiamento": si trattava di rendere jazzistiche melodie che inizialmente non ne avevano le caratteristiche. Contrariamente alla musica di New Orleans, così strettamente legata al compositore, l'arrangiamento d'un tema è soprattutto connesso al tipo di *sound* dell'orchestra che l'interpreta. La strumentazione diviene così fondamentale, giacché la maggior parte degli arrangiamenti vengono trasmessi per via orale dall'arrangiatore, che sia o meno il direttore d'orchestra: ad esempio, per una sezione di tre sassofoni, questi detta un controcanto e una sequenza di accordi e saranno poi i musicisti stessi a organizzare le parti di ognuno. Nella maggior parte dei casi, l'arrangiamento standard consiste in:

- un'introduzione;
- l'esposizione della melodia (la parte *chorus* quando si tratta di una canzone *verse/chorus*);
- un interludio;
- alcuni *a solo* più o meno improvvisati e accompagnati dall'orchestra;
- la riesposizione parziale della melodia;
- eventualmente, una coda.

Tale pratica richiede un certo tempo per le prove, ma soprattutto la conoscenza di alcune convenzioni. Una di queste, correntemente utilizzata, è la tecnica detta *riff*, che consiste in una frase di due o quattro misure ripetuta per tutta la durata del brano (o almeno della parte A di una struttura AABA, per esempio). Questo *riff* è spesso del tipo blues, perché così si potrà "scavalcare" il problema dei movimenti armonici, nel caso di un brano con tonalità affermata: per esempio *I Got Rhythm*, una delle canzoni più

apprezzate dai musicisti del periodo swing per fare dell'improvvisazione (cfr. fig. 13).

Si può prevedere un *riff* combinato con altri, in qualità di tema, oppure improvvisato come accompagnamento di un solista. L'orchestra rappresentativa dell'arrangiamento a base di *riff* è certo quella di Count Basie [*Count Basie at Birdland*, ES 12011], alla quale riescono alcune fra le interpretazioni jazzistiche più efficaci del blues.

L'arrangiatore e il compositore generalmente sono figure distinte, però il musicista che ha sfruttato meglio l'occasione di arrangiare le sue stesse composizioni e di farne dei successi è Duke Ellington. La sua prolungata permanenza (1927-31) al Cotton Club di New York, uno dei cabaret più rinomati di quel periodo, gli permette di diventare il direttore d'orchestra nero più in vista del momento e, in tal modo, di formare un nucleo affiatato di musicisti che lo seguiranno per tantissimi anni, di sperimentare le sue stesse composizioni e di raffinare le proprie tecniche d'arrangiamento. Ha l'ottima intuizione di ricercare la stabilità del gruppo, non prendendo i musicisti più in voga (come Fletcher Henderson), ma quelli, meno conosciuti, che potevano apportare un complemento sonoro all'insieme. Può in tal modo, serata dopo serata, raffinare ciò che egli stesso chiama il suo strumento: l'orchestra. La notorietà che ottiene già alla fine degli anni Venti (*tournees* mondiali) gli permetterà, negli anni Trenta, di elaborare liberamente un discorso sempre più sofisticato.

Le composizioni più note di Duke Ellington sono sulla falsariga del modello delle canzoni popolari dell'epoca, elevandosi al livello di quelle migliori (*Sophisticated Lady* [Duke Ellington, *His Best Recordings*, 1927-41, Best of Jazz 4024], *Solitude* [*ibid.*]). Triturando le sonorità, grazie all'influenza del blues suona in una maniera un po' esotica (il famoso stile *jungle* a base di effetti vocali con gli ottoni). Ellington spinge all'estremo configurazioni strumentali inedite: per esempio, *Mood Indigo*, interpretato con la tromba con sordina, il trombone con sordina che suona una seconda voce nell'acuto, e il clarinetto che suona una terza voce nel grave; indubbiamente, un tipo di disposizione poco ortodossa per l'epoca (cfr. fig. 14).

Anche se Duke Ellington è il musicista di riferimento del periodo swing, sarà soprattutto nell'epoca successiva che la sua musica acquisisce una dimensione non passeggera, pervenendo ai più elevati livelli con un lavoro

Figura 13.



notevole sulla forma. Ellington vuol dare all'orchestra jazz la stessa consistenza di un'orchestra sinfonica classica. La composizione di *suites tematiche*, sulla storia del popolo nero americano, ambiscono a una trasposizione delle suites sinfoniche: *Black, Brown and Beige* [Duke Ellington, *The Duke Ellington Carnegie Hall Concerts, January 1943*, Prestige/Carrere 9031-74610-2] è la più celebre. Ma è soprattutto con l'integrazione, nelle melodie più semplici, di procedimenti nuovi per il jazz che egli esercita un'influenza sulla scrittura di questa musica. *Concerto for Cootie* del 1941 è, a questo riguardo, esemplare: il supporto di questo arrangiamento è una canzone dello stesso Ellington, *Do Nothin' Till You Hear from Me*. Il cambiamento del titolo è significativo: Cootie sta a indicare il trombettista Cootie Williams che ne è dunque il solo solista, come da concerto, e che interpreta diverse variazioni attorno al tema originario. In tutto questo, per la verità, non vi è nessuna improvvisazione, e nessuno può contestare che si tratti di jazz, per via di una scrittura e di un'interpretazione di grande flessibilità, valorizzate da una costante presenza di swing. Al di là delle molteplici variazioni nell'armonizzazione del tema principale, la cosa più interessante è il tipo di commento permanente prodotto dall'orchestra che segue il solista, a costo di travolgere la "normale" struttura del tema (cfr. fig. 15).

L'arrivo, nel 1941, di Billy Strayhorn, arrangiatore impregnato della musica di Ellington ma anche di musica classica occidentale, permetterà a questa orchestra di sfruttare con maggior profitto tali invenzioni e, in que-

Figura 14.

Figure 14 is a musical score for four instruments: tromba (trumpet), trombone, clarinetto (clarinet), and contrabbasso (double bass). The score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The top staff is for the tromba and trombone, the middle staff for the clarinetto, and the bottom staff for the contrabbasso. The music consists of a series of chords and rhythmic patterns, with the clarinetto and contrabbasso parts showing a steady, rhythmic accompaniment.

Figura 15.

Figure 15 is a musical score showing two parts: a theme for tromba assolo (trumpet solo) and a commentary for the saxophone section (commento sezione di sassofoni). The score is written in 4/4 time with a key signature of two flats. The top staff is for the tromba assolo, and the bottom staff is for the saxophone section. The theme for the tromba assolo is a melodic line that is followed by the saxophone section. The saxophone section includes a triplet of notes and a final note marked "fine della struttura normale" (end of normal structure). The saxophone section also includes a triplet of notes and a final note marked "tromba assolo" (trumpet solo).

sto modo, di rivelare nuove possibilità per la scrittura del jazz. Strayhorn mostra un lavoro sistematico su tutti i piani (melodia, armonia, timbro, sonorità, forma), sempre fondandosi su un materiale di base evidente: melodia facilmente memorizzabile e presenza dello swing. Le qualità naturali della musica di Ellington vengono esaltate dal lavoro di Strayhorn, e, fra i due uomini si stabilisce un fenomeno raro di osmosi musicale [Duke Ellington, ... *and his Mother Called him Bill*, RCA 74321257622].

2.3. L'improvvisatore.

Body and Soul di Coleman Hawkins (1939)

[Coleman Hawkins, *His Best Recordings 1923-1945*, Best of Jazz 4049]

Nota per il suo impareggiabile virtuosismo, Art Tatum fu, spesso lo si dimentica, un punto di riferimento nel dominio dell'armonia. Nelle sue numerose registrazioni in *a solo* si avverte una moltitudine di procedimenti di progressioni, cadenze, sostituzioni, appoggiature, ritardi, anticipazioni armoniche che qui non è possibile registrare. Egli deve la sua grande cultura all'ascolto attento di tutti i fenomeni musicali della sua epoca, nonché allo studio di partiture di musica classica occidentale (utilizzava la scrittura Braille, a causa di una cecità quasi totale) (cfr. fig. 16).

Il suo impeccabile senso dello swing fa di Tatum, indiscutibilmente, una figura importante del jazz, anche se taluni gli rimproverano di riprodurre nota per nota i suoi arrangiamenti. Anche qui, il fine di Tatum resta mettere in evidenza la melodia, anche se egli vi aggiunge le sue personali concezioni ritmiche e armoniche.

Il sassofonista Coleman Hawkins è uno dei musicisti che più ha sviluppato il lavoro di Art Tatum. È stato il primo a nobilitare l'improvvisazione solistica. Partendo dalla fluidità del gioco strumentale di Louis Armstrong (con cui suona nel 1924-25 nell'orchestra di Fletcher Henderson), Hawkins si sforzerà di farvi entrare tutto quello che la canzone contiene in potenza, soprattutto sul piano armonico. Questo ex clarinettista conosce perfettamente

Figura 16.

Standard

Am⁷ D⁷ Am⁷ D⁷ G Bm⁷ E⁷ Am⁷ D⁷ Am⁷ D⁷ G

Am⁷ D⁷ B^bm⁷ E^b7 Cm⁷ F⁷ Bm⁷ E⁷ B^bm⁷ E^b7 Am⁷ D⁷ G

Art Tatum

il funzionamento dell'armonia, ma vi aggiunge anche il lirismo melodico di Armstrong. Così egli comprende che la versatilità d'impiego del sassofono tenore gli permette d'associare la potenza e l'espressività dell'ottone al virtuosismo del clarinetto, in un registro prossimo a quello della voce umana maschile. Grazie a lui, il sax tenore diventerà lo strumento principe del jazz.

Negli accordi prestabiliti, egli introduce certi itinerari supplementari; per esempio, aggiunge un approccio cromatico ad una cadenza dominante-tonica, cosa abbastanza temeraria per l'epoca, giacché la sezione ritmica s'attiene agli accordi prestabiliti, e ottiene così una tensione molto forte proprio prima dell'arrivo sul primo grado (cfr. fig. 17).

Inoltre egli utilizza frequentemente il ritardo dell'arrivo del primo grado, prolungando l'accordo di dominante precedente. Coleman Hawkins gioca costantemente su queste tensioni, è davvero un musicista del rischio, è il primo musicista di jazz, non pianista, a registrare in *a solo* assoluto. La sua disinvoltura nelle progressioni armoniche gli consente di suonare, da solo, tema e armonizzazione. Egli registra anche delle improvvisazioni senza tema, sulle armonie di *Body and Soul*, per esempio: *Rainbow Mist* [Coleman Hawkins, *His Best Recordings, 1923-1945, Best of Jazz 4049*]. Infine, sarà sostenitore infaticabile della nuova musica a partire dagli anni Quaranta, per esempio ingaggiando il rappresentante piú iconoclasta di questa, Thelonious Monk.

Le *jam sessions*, chiamate anche *after hours* (riunioni informali), sono laboratori nei quali i musicisti inanellano *chorus* dopo *chorus*. Si tratta di mostrare la loro padronanza di uno o di piú aspetti dell'improvvisazione (originalità del suono, energia ritmica, conoscenza armonica) sulla base di un repertorio derivato ampiamente dalle orchestre da ballo nelle quali essi lavorano regolarmente.

3. Il bebop, un linguaggio nuovo.

È a partire dagli anni Trenta che i jazzisti diventano consapevoli delle potenzialità dell'armonia per l'improvvisazione. Questa sarà gradualmente ricondotta a un sistema, abbastanza semplicistico, se si vuole, ma molto flessibile nell'impiego, perché ridotto a tre "coloriture" fondamentali:

– l'accordo minore con settima minore, detto "minore sette" e annotato "m7", corrispondente all'accordo del secondo grado della scala maggiore;

Figura 17.



- l'accordo maggiore con settima minore detto "sette" o "dominante", annotato "7" corrispondente all'accordo del quinto grado di una scala maggiore;
- l'accordo maggiore con settima maggiore, detto "maggiore sette", annotato "M7", che è l'accordo di primo grado della scala maggiore.

Queste denominazioni, ovviamente, non hanno nulla d'ortodosso, ma esprimono bene la specificità dell'approccio armonico del jazz. La concatenazione di questi tre accordi fornisce una formula cadenzale che negli anni Quaranta diventa la sequenza di base dell'esplorazione armonica improvvisata: il II-V-I.

I pianisti adotteranno un tipo d'accompagnamento, chiamato *voicings*, che bene rappresenta l'aspetto non tradizionale del modo di trattare l'armonia nel jazz. Non si tratta più come prima di accordi rivoltati. Si metteranno in evidenza le note che forniscono le coloriture, soprattutto la terza e la settima e il loro itinerario attraverso i movimenti cadenzali (cfr. fig. 18).

Questa base viene completata in maniera molto libera e per dare densità alla sensazione sonora dell'accordo, per esempio, si potrà rivoltare l'asse $3^a/7^a$ e aggiungere delle estensioni non alterate: 9^a , 11^a o 13^a [Villanueva e Siron 1996] (cfr. fig. 19).

3.1. Ritmo e armonia.

Koko di Charlie Parker (1945)

[Charlie Parker, *Bird, the Savoy Master Takes*, VG 660 660506]

Quello che consentirà l'esplorazione più spinta delle funzioni armoniche sarà un atteggiamento ritmico differente. Segnando il tempo sempre con i

Figura 18.

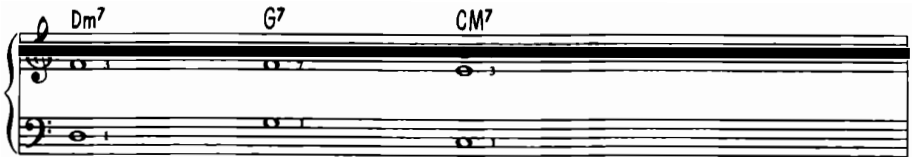


Figura 19.



piatti, quello grande detto *ride* (tempo e crome), e quelli detti *charleston* (*after beat*), il batterista Kenny Clarke [Fats Navarro, *Featured with Tadd Dameron's Band, Royal Roost Sessions 1948, FSR-CD 171*] vi aggiunge delle punteggiature libere sulla grancassa e la cassa chiara. Questi accenti sono sempre sull'emissione di crome swing, ma non collocate sistematicamente, come prima, al ritorno delle "quadrature" di quattro misure. Ciò fornisce degli "scheletri" ritmici in *décalage* con la quadratura del tema (cfr. fig. 20).

Oltre all'approccio cromatico, quello piú comune, i musicisti introducono delle formule cadenzali supplementari per "riempire" gli spazi creati ritmicamente. Le frasi cosí elaborate ignorano le barre di battuta e le quadrature di due, quattro o otto misure (cfr. fig. 21).

Questi *décalages* si traducono anche in anticipazioni o ritardi sistematici. I musicisti di bebop utilizzano un gran numero di abbellimenti melodici per approssimarsi ai punti d'appoggio armonici. Si rintraccia un ottimo esempio dell'influenza del *décalage* ritmico rispetto allo sviluppo melodico e armonico nel tema di Charlie Parker *Donna Lee* (cfr. fig. 22).

Figura 20.

Figure 20 shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'piano ride' and contains a series of rhythmic patterns represented by eighth notes with stems pointing up. The middle staff is labeled 'cassa chiara' and 'grancassa' and contains a series of rhythmic patterns represented by eighth notes with stems pointing down. The bottom staff is labeled 'piatti charleston' and contains a series of rhythmic patterns represented by eighth notes with stems pointing down. The patterns are arranged in a way that suggests a complex rhythmic structure.

Figura 21.

Armonizzazione originale

si bemolle maggiore

mi bemolle maggiore

Figure 21 shows a musical score with a single staff. The top part of the staff shows the original harmonization for the key of B-flat major, with chords: Bb (I), Fm7 (IIIm7), Bb7 (V7), and Eb (I). The bottom part of the staff shows the reharmonization for the key of E-flat major, with chords: F7 (V7), Bb (I), Cm7 (IIIm7), F7 (V7), Bb7 (V7), Bb7aug, and Eb (I). A melodic line is written below the chords, consisting of eighth and quarter notes.

«Riarmonizzazione» improvvisata

Figura 22.

Figure 22 shows a musical score with a single staff. The top part of the staff shows a melodic line with chords: AbM7, F7, Bb7, and Bbm7. The melodic line consists of eighth and quarter notes, with some notes marked with a circle and a vertical line, indicating ornaments or grace notes. There are also some rhythmic markings like '3' and '3' above the notes.

I due tempi di *décalage* armonico all'inizio della melodia si ripercuotono per tutta la durata della prima frase. La seconda frase comincia con un abbellimento che riporta il *décalage* a un solo tempo. La tensione resta costante in questo tema, con procedimenti simili. Si può anche osservare che l'insistenza sulle note sottese dell'armonia (7^a, 9^a, chiamate sovrastrutture) ritarda di altrettanto la risoluzione sulle note di distensione. Così il gioco strumentale che è di Coleman Hawkins viene liberato grazie agli spiragli ritmici che si aprono fra una battuta e l'altra.

La padronanza delle modificazioni profonde del linguaggio armonico apportate da Charlie Parker è eccezionale. Peraltro, lo sfruttamento di questi procedimenti ha spesso comportato nei suoi imitatori un che di meccanico, rimprovero che viene comunemente rivolto ai musicisti di bebop. La sua agilità ritmica gli deriva sicuramente da un'intensa pratica del blues nei suoi anni di formazione a Kansas City, sotto l'influenza del suo maestro Lester Young; comunque egli resta sicuramente il piú grande *bluesman* della storia del jazz, insieme a Louis Armstrong (*Parker's Mood* [Charlie Parker, *Bird, the Savoy Master Takes*, VG 660 660506]).

3.2. La composizione.

Crepuscle with Nellie di Thelonious Monk (1957)
[Thelonious Monk Septet, *Monk's Music*, Riverside 6207]

Il periodo del bebop segna una sorta di nuovo inizio del jazz. Ma la presa di coscienza della dimensione armonica si compirà molto lentamente. L'autobiografia di Dizzie Gillespie [Gillespie e Fraser 1979] fornisce qualche indicazione su un pensiero in formazione; per esempio, egli descrive la scoperta della quinta diminuita in un accordo, precisando che all'epoca la si chiamava *half step* (semitono) della quinta! In un altro passaggio, descrive la creazione dell'accordo detto *semi-diminuito*, vale a dire il *minore 7 con quinta bemolle (diminuita)*: è un accordo minore con sesta aggiunta collocata al basso, procedimento utilizzato da Thelonious Monk. Ciò permette di sostituire una concatenazione IVm6-V7 con la IIIm7(b5)-V7. Gillespie ha sistematizzato questo principio in certe sue composizioni, *Woody'n You* [Coleman Hawkins, *His Best Recordings, 1923-1945*, Best of Jazz 4049], *Manteca* [Manteca, Dizzie Gillespie, *Verve Jazz Masters 10*, Verve 516 319-2], *Con Alma* [*ibid.*], ma soprattutto nell'introduzione e la coda del famoso tema di Monk, *Round Midnight* [*ibid.*], che ora sono parte integrante dell'esposizione del tema.

Thelonious Monk era tutto tranne che un teorico. Tuttavia, intuitivamente, ha esplorato meglio di chiunque altro il potenziale armonico dell'accordo di settima. Il suo aspetto insieme maggiore e minore (terza maggiore, settima minore) lo hanno fatto diventare un po' alla volta l'«accordo del blues» esemplare. La tensione e l'incertezza di questa coloritura armonica

corrisponde alla personalità musicale di Monk. Egli non suona il blues in senso stretto, ma introduce nel jazz la sua «indifferenza armonica» [Siron 1992, p. 492]. L'esempio seguente mostra come Monk operi una successione di piú accordi di settima nella melodia di *Tea for Two* e crei in questo modo delle coloriture alterate; la notazione impiega *b* per diminuito e *#* per aumentato (cfr. fig. 23).

Citiamo due temi, che fra l'altro furono sovente la sigla delle diverse orchestre di Monk. Innanzitutto *Epistrophy* [Thelonious Monk, *Monk's Music*, Riverside 12-242 (M)/1102(S)], scritto in collaborazione con Kenny Clarke le cui armonie della parte A', consistono in un va e vieni cromatico *reb7-re7* (quattro volte), poi *mib7-mi7* (otto volte), infine il ritorno a *reb7-re7* (quattro volte). O anche *Thelonious* [Thelonious Monk, *Genius of Modern Music Volume I*, Blue Note 81510], la cui melodia insiste su un'unica nota (*si* bemolle) nella concatenazione armonica *si**b**7-lab7-sol**b**7-mi7-mib7-re7-reb7-do7-fa7-sol**b**7-si7-sib7*. Questi brani sono sempre sembrati difficili da maneggiare nell'improvvisazione: il musicista si sente innanzitutto limitato dalla successione di accordi privi di evidenti rapporti funzionali fra loro.

Per sviluppare un discorso coerente è necessario un approccio che non sia unicamente armonico: ritornando allo spirito del blues, si possono ricercare uno o piú centri tonali (*si**b*** in *Thelonious* o *reb* ed *mib* in *Epistrophy*) e suonare esclusivamente in queste tonalità, con gli accordi di passaggio che apportano differenti chiarificazioni ogni volta. Un approccio che assomiglia, una volta di piú, a una visione modale, e conferma ne è che Monk impiega frequentemente la scala di ogni determinata nota con un limite nelle trasposizioni. La tensione creata da questo tipo di tecnica viene risolta dentro il sistema, perché questa musica non è atonale, contrariamente alle apparenze. Thelonious Monk utilizza anche il silenzio che mette in risalto un linguaggio molto ritmato e basato sui contrasti sonori. I grandi artisti dei periodi seguenti ne trarranno la lezione, ognuno alla sua maniera, e così negli anni Cinquanta Monk diventa una sorta di punto di riferimento musicale.

L'importanza dell'accordo di settima nel periodo bebop è anche dimostrata da un'utilizzazione sistematica di accordi di sostituzione, piú frequentemente quella detta tritonica. Le note caratteristiche di un accordo di settima (la 3^a e la 7^a) che formano un tritono, possono anche essere le note caratteristiche di due accordi la cui nota fondamentale è situata a una di-

Figura 23.

The figure shows a musical staff with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 4/4 time signature. The staff contains a sequence of seven chords: D7, G7, C7, F7, Bb7, Eb7, A#M7, and Db7. The notes are written as eighth notes. Below the staff, the notes are labeled with their corresponding chord symbols: 9b, 5#, 9, 13, 9.

stanza di tritono per enarmonia. Per esempio, le note modali dell'accordo *sol7* sono *si* (3^a) e *fa* (7^a). Queste due note, se le chiamiamo *do* bemolle e *fa*, sono anche la terza e la settima dell'accordo di *reb7*. Per estensione, si potrà sostituire il ciclo IIm7-V7 con VIIm7-IIb7, e così *rem7-sol7* diventa *labm7-reb7*. Il procedimento apparirà un po' approssimativo, ma qui i criteri dell'armonia classica non possono più essere applicati, si tratta di riarmonizzazione. Nei primi tempi del bebop, i musicisti dell'orchestra si mettevano preventivamente d'accordo e suonavano insieme queste sostituzioni, allo scopo sovente di sconcertare i musicisti "vecchio stile"! Ma, col passar del tempo, il solista utilizzerà liberamente le sostituzioni, creando in tal modo una tensione supplementare nei confronti della sezione armonica (piano e contrabbasso). Si potrebbe utilizzare l'immagine di una forza centrifuga che allontana il discorso del solista dall'armonia di base per poi farvelo ritornare.

Un procedimento corrente, la demarcazione, consiste nel prendere una canzone popolare e aggiungerle, insieme a una nuova melodia, delle sostituzioni armoniche. Questo tipo d'impegno su un funzionamento nuovo dell'armonia raggiunge tutta la sua ampiezza fin dalla metà degli anni Quaranta, periodo in cui i jazzisti, come Tadd Dameron [Fats Navarro, *Featured with Tadd Dameron's Band, Royal Roost Sessions 1948*, FSR-CD 171], si mettono a scrivere numerosi brani senza un diretto legame con le canzoni del periodo swing. Uno degli esempi più puri di composizione di jazz è *Crepuscule with Nellie* di Thelonious Monk, sul quale egli peraltro non improvvisa mai...

3.3. La forma.

So What di Miles Davis (1959)
[Miles Davis, *Kind of Blue*, CK 64935]

L'intenzione di Dizzy Gillespie di formare una grande orchestra nel 1946 [Dizzy Gillespie, *100 ans de jazz*, BMG 74321670832], sull'esempio delle *big bands* del periodo precedente, rivela un reale desiderio di riportare la nuova musica verso un pubblico dal quale sembrava allontanarsi. Le scoperte dei giovani musicisti erano tutt'altro che condivise da tutti, sia presso i musicisti che presso il pubblico: il solo fatto di voler rompere la stabilità ritmica e melodica facevano dire a taluni che il bebop non era jazz.

Fino agli anni Quaranta, si contrapponeva in termini semplicistici il carattere "naturale" del jazz all'accademismo della musica classica o contemporanea, un tipo di contrapposizione che sapeva non poco di discriminazione. Ma le ricerche del bebop attireranno dei giovani musicisti impregnati anche di formazione classica. Una corrente di pensiero, i cui punti di riferimento principali sono le musiche di Charlie Parker e di Duke Ellington,

s'organizza attorno all'arrangiatore Gil Evans, fin dalla metà degli anni Quaranta. Sarà il trombettista Miles Davis a mettere in pratica le idee formulate da Gil Evans, e da Gerry Mulligan fra gli altri, riunendo nel 1949 l'orchestra per le sedute di registrazione raggruppate in un secondo tempo sotto il nome *Birth of the Cool* [Birth of the cool, Miles Davis, *The Complete Birth of the Cool*, Capitol Jazz 7243 4 94550 2 3].

Pur mantenendosi nel retaggio sonoro di Billy Strayhorn, questa musica riprenderà talune caratteristiche del bebop, soprattutto l'aspetto ritmico e le sue conseguenze relative al superamento delle "quadrature" tradizionali. Tuttavia quello che ha colpito la sensibilità del pubblico dell'epoca, è stato soprattutto l'aspetto "levigato" di questa musica, dovuto a un'attenuazione della segnatura dell'accentuazione ritmica. Roger Guérin, trombettista francese molto attivo negli anni Cinquanta [Martial Solal, *Vol. I 1959-1964, jazz et cinéma*, EMI 794 249-2], suggerisce che il fatto di suonare con un'emissione sensibilmente più uguale (più *binaria*), permette al jazz d'integrare meglio alcune tecniche di scrittura classiche, come, per esempio, il contrappunto, senza apparire caricaturale.

Come conseguenza di questa esperienza, si possono citare diverse tendenze nell'esplorazione delle forme:

- una continuità con le idee espresse nelle registrazioni di *Birth of the Cool*, una sorta di "jazz da camera" che sarà conseguentemente chiamato *Cool* o *West Coast* perché eseguito da musicisti originari della costa Ovest degli Stati Uniti (Gerry Mulligan / Chet Baker [*The Best of the Gerry Mulligan Quartet with Chet Baker*, Pacific Jazz CDP 795487-2], Marty Paich [Mel Torme, *Swings Shubert Alley*, Verve 821 581-2]);
- un avvicinamento alle forme del blues, del gospel o della musica latina, con una forte coloritura *bluesy*, l'*hard bop*, che rappresenta un ritorno alle fonti afroamericane del jazz (Art Blakey [*Moanin'*, EMI 746516-2], Horace Silver [*Song for My Father*, Blue Note CP32-5213]);
- alcuni musicisti sperimentali che lavorano su nuove nozioni, quali le metriche dispari e irregolari, il contrappunto, l'improvvisazione non inquadrata, le tecniche di registrazione, di montaggio o di *re-recording* (Lennie Tristano [*Lennie Tristano/The New Tristano*, Rhino 8122-71595-2], George Russell [*The Jazz Workshop*, KOC-CD-7850], Charles Mingus [*presents Charles Mingus*, Candid 9005], Dave Brubeck [*Time Out*, Columbia 460611-2]);
- il *Third Stream* che cerca di realizzare il matrimonio del jazz con la musica classica e contemporanea occidentali, il più delle volte per *collage* musicale (John Lewis, Gunther Schuller [*Outstanding Jazz Compositions of the 20th Century*, Columbia 475639 2]), e i cui risultati non sono molto convincenti, con qualche eccezione (Modern Jazz Quartet [Modern Jazz Quartet, *Concorde*, WEA 98427]).

Prima degli anni Cinquanta, pochi musicisti pensano il jazz in termini concettuali. Ma il calo di popolarità di questa musica permetterà ai musicisti di creare piú liberamente a partire da idee musicali o extra musicali nuove. Si può citare come caso estremo Charles Mingus, che si considera il cantore della società afroamericana, fino alla denuncia, nel titolo dei suoi brani, delle ingiustizie contro il popolo nero. Egli vuole una musica espressiva e colta, soprattutto tramite l'uso di canoni, cambiamenti di tempo, melodie con tendenza atonale e impiego di svariati timbri orchestrali.

Per quanto riguarda Miles Davis, abbiamo lo sviluppo di una nozione assolutamente nuova di spazio, che utilizza consapevolmente il silenzio come componente del suo discorso. È molto significativo il fatto che non proseguirà nello stile *cool* che ha contribuito a creare. Egli associerà pian piano all'elemento silenzio un'espressività sempre piú sottile, grazie all'introduzione di elementi del blues (impiego controllato del vibrato, tasti mezzopiano, sordina), senza suonare specificamente il blues. Ritorrerà alle idee del 1949 solo in occasione delle nuove collaborazioni con Gil Evans alla fine degli anni Cinquanta, per i dischi piú noti al grande pubblico: *Miles Ahead* [Miles Davis, *Miles Ahead*, CBS 460606 2], *Sketches of Spain* [Miles Davis, *Sketches of Spain*, CBS 460604 2] sono dei veri e propri concerti di jazz per tromba e orchestra. La registrazione piú significativa di questo periodo resta *Kind of Blue* del 1959, nella quale sembrano riunirsi il passato e il futuro del jazz. Già nel 1951 Miles Davis aveva approfittato della nuova tecnica *long playing*, registrando un brano di una decina di minuti. Proponendo ai musicisti un materiale d'improvvisazione molto ridotto, egli lascia loro la libertà d'organizzare, in un tempo libero, il loro discorso in modo da creare spontaneamente una forma musicale. Questo verrà chiamato «jazz modale», per l'impiego di zone molto lunghe di soli accordi: Miles Davis riduce il materiale armonico nell'intento di sfruttare piú intensamente il tempo musicale.

L'*a solo* di Miles Davis di *So What* è diventato un archetipo della costruzione dell'*a solo*, con l'utilizzo esclusivo del modo proposto, senza riarmonizzarlo alla maniera dei musicisti di bebop. La chiave del suo *a solo* risiede nel gioco suono-silenzio, procedimento che non mancherà di usare anche in seguito (cfr. fig. 24).

Figura 24.



terpretazione è influenzata in modo molto netto dalla musica classica dell'India, nell'impiego ornamentale del modo o nella scelta del sassofono soprano, prossimo al timbro degli strumenti a fiato orientali;

- 3) il blues, messo in evidenza nell'album *Coltrane Plays the Blues* (John Coltrane, *Plays the Blues*, Atlantic 1382), che gli permette di ritornare su un concetto modale piú tipico della musica afroamericana, con i mezzi espressivi abituali di questa musica, ma anche con la trasformazione della scala del blues in una scala tendenzialmente pentatonica I-bIII-IV-bVII.

Le sedute di registrazione del 21, 24 e 26 ottobre 1960 segnano gli inizi di una collaborazione con i musicisti della sua mitica orchestra con McCoy al piano, Elvin Jones alla batteria e Steve Davis al contrabbasso (sostituito da Reggie Workman, poi in modo durevole da Jimmy Garrison), per arrivare al 1964 a un punto culminante, il disco *A Love Supreme*. Questa registrazione mostra un'immagine esacerbata dell'espressione individuale; per esempio, si può ricordare la prima parte di questa suite, *Acknowledgment*, che è uno sviluppo sul motivo melodico *A Love Supreme* (*fa-lab-sib*), o anche *Psalm*, l'ultima parte, che è una trasposizione strumentale letterale del poema che figura sulla copertina del disco. Gli elementi tecnici instancabilmente elaborati arrivano a una fusione totale e, malgrado una sensazione di lotta permanente, John Coltrane con l'aiuto dei suoi musicisti riesce a comunicare con una generosità musicale raramente raggiunta.

Tuttavia, per sua stessa ammissione, manca a Coltrane la facoltà di perdersi fuori da ogni tipo di sistema (anche se è parso riuscirci proprio alla fine della sua vita). Per lui tre musicisti sono rappresentativi del risultato da raggiungere:

- 1) Eric Dolphy [*Out to Lunch*, Blue Note CDP 0777 7 46524 2 1], il precursore, che esegue una sorta di bebop di "secondo grado", ignorando volontariamente le concatenazioni armoniche (essendone cosciente), e che utilizza, in particolare col clarinetto basso, procedimenti vocali abbastanza violenti;
- 2) Ornette Coleman [*Free Jazz*, Atlantic R2 75208], il dissodatore, che, con una visione iconoclasta del bebop, sarà il primo a infrangere le "quadrature" imposte dalle barre di misura, fino alla negazione di qualsivoglia

Figura 26.



glia gerarchia musicale, favorendo soprattutto l'improvvisazione collettiva totalmente libera;

- 3) Albert Ayler [*Live in the Greenwich Village, the Complete Impulse Recordings*, IMP 22732], il dinamitaro, che mette alle strette l'espressività con uno scatenamento puramente sonoro su un repertorio volontariamente sfalsato, tipo marcia militare o spiritual nero.

Questi tre musicisti, insieme con Coltrane, aprono le porte a tutte le forme d'espressione liberate da condizionamenti, note con l'appellativo «free jazz». Essi sono stati influenti soprattutto in Europa dove le loro idee musicali si sono unite alla ricerca, tipica della loro generazione, di una maggiore libertà individuale dello strumentista.

4.1. L'astrazione.

Nefertiti di Wayne Shorter (1967).
[Miles Davis, *Nefertiti*, CBS 467089 2]

I fenomeni musicali degli anni Sessanta sono legati a un contesto sociale molto instabile: è impossibile non associare gli «eccessi» del free jazz alle rivendicazioni più o meno violente dei neri americani desiderosi di ottenere il loro riconoscimento nella società. Questa tendenza, per quanto interessante sul piano musicale, ha avuto un'eco molto ridotta negli Stati Uniti.

Altri musicisti hanno fatto la scelta di non distruggere sistematicamente le basi della loro musica, ma di portare l'improvvisazione a un livello d'astrazione superiore. Il capo di questo movimento è ancora una volta Miles Davis il quale, grazie al suo lavoro sull'allargamento del tempo musicale, permette a giovani musicisti d'integrare forme di sviluppo più moderne: sovrapposizioni ritmiche, coloritura degli accordi con l'aggiunta di sovrastrutture alterate (9^e, 11^e, 13^e aumentate o diminuite), o addirittura delle sovrapposizioni armoniche (cfr. fig. 27).

Questi accordi dalle coloriture complesse permettono anche di suonare scale che hanno una qualità di tipo modale: scala semitono-tono, che è un modo di trasposizione limitato, o scala detta «alterata», che può essere considerata come una scala minore melodica ascendente a partire dal secondo grado (cfr. fig. 28).

Figura 27.



Questi elementi vengono utilizzati liberamente nel corso dell'interpretazione, favorendo la sensazione di sospensione dovuta all'impiego di sovrapposizioni ritmiche improvvisate dal piano, dal contrabbasso e dalla batteria simultaneamente. Il brano *Nefertiti* rappresenta l'apice della libertà concettuale: questo tema viene suonato in modo ripetitivo dalla tromba e dal sassofono tenore, mentre la sezione ritmica improvvisa liberamente attorno al canovaccio armonico, invertendo così la configurazione abituale. Si potrebbe caratterizzare questa orchestra come l'"arte della suggestione": niente viene espresso direttamente e la sofisticazione estrema che ne promana è dovuta in gran parte alla scelta dei temi, il più delle volte quelli del sassofonista Wayne Shorter.

Le sue melodie hanno un carattere molto vicino ai modi: nel caso di *Fee-Fi-Fo-Fum* si tratta di una sorta di blues in *sol* e, in quattro misure, si passa per i colori armonici di *sol* minore, *si* maggiore e *do* maggiore. Come per la musica di Monk, è molto delicato e condizionante il voler sviluppare gli accordi nell'improvvisazione, e lo stesso Shorter si serve moltissimo delle note del tema come di passerelle che scavalcano i movimenti armonici (cfr. fig. 29).

È interessante vedere Miles Davis, che dirige una delle orchestre più sofisticate della storia del jazz, messo di fronte al paradosso di una musica il cui pubblico diminuisce a vantaggio di altre musiche afroamericane: egli è affascinato dall'immenso successo di *vedettes* come Ray Charles, James Brown, Jimi Hendrix o Sly Stone. L'album *Filles du Kilimanjaro* [Miles Davis, *Filles du Kilimanjaro*, CBS 467088 2] è il segnale di una volontà deliberata di condurre il jazz su un terreno nuovo, ancora una volta con l'aiuto del preveggenete Gil Evans: ritmiche binarie, strumenti elettrici (basso e piano), melodie più facili da ricordare (*riffs*), improvvisazioni basate essenzialmente

Figura 28.

Figure 28 shows two musical scales on a single staff. The first scale is labeled "scala semitono-tono" and consists of the notes G \flat , G \sharp , A \sharp , B \flat , B \sharp , C \sharp , D \flat , D \sharp , E \flat , E \sharp , F \sharp , G \flat . The second scale is labeled "scala «alterata» (re \flat minore melodico ascendente)" and consists of the notes G \flat , G \sharp , A \sharp , B \flat , B \sharp , C \sharp , D \flat , D \sharp , E \flat , E \sharp , F \sharp , G \flat , A \sharp , B \flat , B \sharp , C \sharp , D \flat , D \sharp , E \flat , E \sharp , F \sharp , G \flat .

Figura 29.

Figure 29 shows a melodic line on a single staff with various chords indicated above it. The chords are E \flat 7(\sharp 11), D \flat 7(\sharp 9), Gm11, A \flat M9, B \flat M7, D \flat 13, Dm7, and G7. The melodic line consists of eighth and quarter notes, with triplets indicated by a '3' over the notes.

sul *sound*. Ma l'orchestra non gli permette di raggiungere il suo scopo, a causa della sua eccessiva propensione alla costante interattività: la musica proposta è ancora troppo "complessa".

5. *Jazz di ieri, di oggi e di domani.*

Non è facile, all'alba del XXI secolo, decidere a che punto fermarsi quando si illustra la storia del jazz. Risulta comunque evidente che, sebbene lo sviluppo del jazz non si sia chiuso con la fine degli anni Sessanta, in seguito si verificherà un fenomeno abbastanza sorprendente: se fino a quel momento i jazzisti avevano integrato le influenze esterne entro il loro sistema musicale, negli anni Settanta tenderanno a utilizzare le loro tecniche d'improvvisazione per avvicinarsi alle pratiche musicali più diverse.

È una sorta di ribaltamento verso elementi fondamentalmente rock che permetterà all'orchestra di Miles Davis di cambiare profondamente il proprio modo di far musica: la batteria e il contrabbasso che suonano degli *ostinato* senza variazioni, un chitarrista (John McLaughlin) che esegue il blues con un suono trattato elettricamente (effetti *wah-wah*, *chorus*, *phasing*, ecc.), una sovrapposizione di diverse tastiere elettriche (piano Wurlitzer, Rhodes Fender, organi Hammond, sintetizzatori) e diverse percussioni, creano un'atmosfera molto aderente alla tendenza «psichedelica» dell'epoca. Ancora una volta Miles Davis non lascia nulla al caso e i dischi che registra sono, in effetti, montaggi delle sequenze più ispirate ricavate nel corso di lunghe sedute d'improvvisazione su queste atmosfere sonore: si tratta di una vera e propria messa in scena esemplificata ottimamente dall'album *Bitches Brew* [Miles Davis, *Bitches Brew*, CBS/Sony CSCS 5151/2].

I musicisti più giovani scoprono, grazie alla loro esperienza con Miles Davis, nuovi terreni da esplorare e la maggior parte di loro seguiranno nelle rispettive direzioni le musiche soul, latine (America latina, flamenco), africane o anche la musica classica dell'India. Essi si creeranno un proprio mondo musicale e si assisterà alla nascita di "gruppi" il cui nome è indicativo di una sorta di filosofia: Lifetime, Head Hunters, Return to Forever, Weather Report, Mahavishnu che riecheggiano nomi come Rolling Stones, Beatles, Led Zeppelin: questa tendenza viene chiamata «jazz-rock» oppure «fusion».

L'interrogativo che molti si pongono è se questa musica si possa collocare ancora nella scia della tradizione jazzistica. I musicisti detti del jazz-rock sono dei perfetti jazzisti improvvisatori, ma hanno deciso, spesso per ragioni di sopravvivenza commerciale, di tirarsi fuori da un quadro già esplorato fin nei suoi aspetti più reconditi da Miles Davis o John Coltrane negli

anni Sessanta: la particolare pulsazione dello swing. I risultati migliori di questo periodo sono soprattutto dovuti al talento organizzativo dei direttori d'orchestra (composizione, orchestrazione): Herbie Hancock [*Head Hunters*, Columbia CK 65123], Chick Corea [*My Spanish Heart*, Polydor 825 657-2] o il duo Wayne Shorter / Joe Zawinul [*Weather Report*, *Heavy Weather*, CDCBS 81775]. È significativo che questi musicisti siano ritornati, una volta acquisita la notorietà, a forme di jazz più "tradizionali". Un ritorno che, ovviamente, è contrassegnato dal bagaglio musicale nel frattempo accumulato.

Parallelamente, sono sopravvissuti agli anni Settanta un buon numero d'irriducibili (dal punto di vista commerciale, soprattutto), che hanno continuato la ricerca introspettiva cominciata da John Coltrane e i musicisti del jazz-free degli anni Sessanta. Questo li ha spesso condotti a forme musicali prossime alle ricerche di musica contemporanea occidentale sul suono, i fenomeni aleatori o l'improvvisazione totale. Questi musicisti, spesso "esiliati" in Europa, hanno favorito la fioritura del movimento musicale chiamato «jazz europeo» o anche «musiche improvvisate»; rappresentativi di questa realtà sono l'Art Ensemble of Chicago [*Nice Guys*, ECM] o Steve Lacy [*Momentum*, Novus 3021-2-N], con i loro numerosi anni passati a sviluppare una musica appassionante nel vecchio continente.

All'inizio degli anni Ottanta, con un paesaggio di musica popular uniformizzata, il jazz, come del resto il rock, sembrano poter rappresentare, come ai primi tempi, l'individuo e la collettività alla quale appartiene. Si vengono a formare delle famiglie musicali in rapporto alle diverse tendenze della creazione jazzistica: il *neo-hardbop* dei fratelli Marsalis [Wynton Marsalis, *Black Codes (from the Underground)*, CDCBS 36686], la direzione "post-coltraniana" di Dave Liebman [*Quest*, STCD 4158], o quella "elettrica" del gruppo Steps Ahead [*Steps Ahead*, Elektra musician 7559-60168-2]. A causa della diffusione di massa di musiche commercialmente indicate con l'appellativo di «world music», il jazz diventa negli anni Novanta una sorta di folklore personale. E questo va dalla New Orleans (neo-ellingtoniana) di Wynton Marsalis al *hip-hop* di Steve Coleman, passando per il Romanticismo introspettivo di Brad Mehldau o l'energia traboccante di James Carter.

Tuttavia, senza un distacco sufficiente, diventa difficile intravedere quale tendenza porterà la sua parte di creatività nel XXI secolo. In ogni caso, quella che oggi merita di essere conservata è la voce di King Oliver, in *Dipper Mouth Blues*, che si allontana dall'improvvisazione collettiva per l'imperiosa e naturale necessità di compiere il passo necessario per qualsivoglia atto creativo del singolo.

Con il suo approccio insieme intuitivo e fondato sull'esperienza, il jazz ha reintrodotto nella musica occidentale la presenza del corpo. Esso, attra-

verso la sua evoluzione, ci mostra come l'espressione dell'essere umano possa, a partire da elementi semplici, rivestire tante forme quanti sono gli individui esistenti. Il gesto favorito del poeta giapponese Hakuin era quello di tracciare un cerchio perfetto con un sol colpo di pennello. E anche il jazz ci dà la sensazione che esista in noi una dimensione nella quale è il corpo a pensare e la mente a danzare.

Berendt, J. E.

- 1953 *Das große Jazzbuch*, Fischer Taschenbuch GmbH, Frankfurt am Main (trad. it. *Il nuovo libro del jazz*, Vallardi, Milano 1992).

Berliner, P. F.

- 1994 *Thinking in Jazz: the Infinite Art of Improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago Ill.

Chambers, J.

- 1983 *Milestones, the Music and Times of Miles Davis*, Quill, New York.

Cooke, M.

- 1997 *Chronicle of Jazz*, Thames and Hudson Ltd, London.

Cugny, L.

- 1993 *Électrique Miles Davis, 1968-1975*, Birdland-Dimanche, Marseille.

Feather, L.

- 1949 *Inside Jazz*, Da Capo Press, New York.

Gillespie, J. B., e Fraser, W. A.

- 1979 *To be or not to bop*, Doubleday, New York.

Hodeir, A.

- 1981 *Hommes et problèmes du jazz* (1954), Parenthèses, Marseille.
1995 *Deux temps à la recherche*, in «Musurgia», II, n. 3, pp. 35-42.

Jalard, M. C.

- 1986 *Le Jazz est-il encore possible?*, Parenthèses, Marseille.

Jones, L.

- 1968 *Le Peuple du blues* (1963), Gallimard, Paris.

Kernfeld, B.

- 1988 (a cura di), *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2 voll., Macmillan, London; nuova ed. in un solo volume, St Martin's, New York 1994.

Lacy, S.

- 1994 *Findings, my Experience with the Soprano Saxophone*, Outre Mesure, Paris.

Liebman, D.

- 1988 *Self-Portrait of a Jazz-Artist, Musical thoughts and Realities*, Advance Music, Rottenburg.
1991 *A Chromatic to Jazz Harmony and Melody*, Advance Music, Rottenburg.

Lomax, A.

1956 *Mister Jelly Roll* (1950), Grove, New York.

Lyons, L.

1983 *The Great Jazz Pianists: Speaking of their Lives and Music*, Da Capo Press, New York.

Monson, I.

1996 *Saying something: Jazz Improvisation and Interaction*, The University of Chicago Press, Chicago-London.

Porter, L.

1998 *John Coltrane, his Life and Music*, The University of Michigan Press, Ann Arbor Mich.

Priestley, B.

1982 *Mingus, a Critical Biography*, Da Capo Press, New York.

Rattenbury, K.

1990 *Duke Ellington, Jazz Composer*, Yale University, New Haven Conn. - London.

Riley, H., e Vidacovitch, J.

1995 *New Orleans Jazz and Second Line Drumming*, Manhattan Music Inc, New York.

Russell, G.

1959 *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*, Concept Publishing Company, New York.

Schuller, G.

1968 *Early Jazz; its Roots and Musical Development*, Oxford University Press, New York.1989 *The Swing Era, the Development of Jazz 1930-1945*, Oxford University Press, New York.

Siron, J.

1992 *La Partition intérieure, jazz, musiques improvisées*, Outre Mesure, Paris.

Spellman, A. B.

1966 *Four Lives in the Bebop Business*, Limelight, New York.

Sturm, F.

1995 *Changes over Time: the Evolution of Jazz Arranging*, Advance Music, Rottenburg.

Taylor, B.

1982 *Taylor Made Piano*, Brown, Dubuque Iowa.

Tucker, M.

1993 (a cura di), *The Duke Ellington Reader*, Oxford University Press, New York.

Vian, B.

1967 *Chroniques de jazz*, La Jeune Parque, Paris.

Villanueva, P., e Siron, J.

1996 *Accompagner*, Outre Mesure, Paris.

Werner, K.

1996 *Effortless Mastery*, Jamey Aebersold Jazz, New Albany Ind.

ALAIN POIRIER

Le funzioni della musica nel cinema

La consuetudine legittima l'equivoco. L'espressione «musica da film» contiene in se stessa un principio riduttivo, stabilendo in apparenza una gerarchia nella quale il secondo termine verrebbe a imporre la sua preminenza sul primo. L'ambiguità sta nel fatto che la partecipazione musicale, così presentata, sembra costituire soltanto uno degli anelli di una catena interamente dipendente dal film, mentre la musica è invece il principale e unico elemento suscettibile di mantenere una sua propria autonomia, sia in termini di "musica da film", sia in quanto musica "presente" nel film:

Anche ridotta dal mixaggio a un ruolo di "musica di sottofondo" al di sotto del parlato, anche ridotta in brevi frammenti separati, la musica resiste, lombrico immortale, con l'organismo musicale più elementare che le si concede: embrione di ritmo, cellula melodica minima; essa persiste rivendicando la propria vita autonoma, andando sempre oltre la funzione localizzata che le si attribuisce [Chion 1994, p. 115].

Questa è la musica nel suo significato più comunemente diffuso, oscillante tra un ruolo collaterale e una posizione di primo piano, tra una funzione di supporto e il carattere di musica in quanto tale. Se esiste una gerarchia, ed esiste non appena si parla di "musica da film", non la si può intendere in modo così caricaturale: risolvere la questione limitandosi a funzioni molto sommarie, come illustrare, sottolineare o evidenziare, o meglio ancora contrappuntare, significa in ultima analisi risolvere sbrigativamente il problema dell'integrazione della musica in un film. Il fatto è, in ogni caso, che l'importanza della musica al cinema, tanto per la durata quanto per il volume sonoro, è suscettibile di modificare il risultato finale complessivo. Molti registi hanno espresso riserve, se non addirittura una vera e propria diffidenza al riguardo. Lo stesso Brecht ha denunciato i film letteralmente "sommersi dalla musica":

il solo argomento che si possa addurre per continuare a utilizzare una tale quantità di musica è che, in fondo, non la si sente più, perché quando la musica copre, come avviene in un film medio, fino al 75 per cento del tempo di proiezione, ne risulta un'inflazione e svalutazione totale della musica [1963, p. 468].

Le osservazioni di Varèse nel 1940 andavano nella stessa direzione:

La maggior parte delle recenti critiche espresse a proposito dell'assordante baccano delle orchestre tradizionali che accompagnano lo svolgimento di un film, emergono

dalla consapevolezza (cosciente o meno) che lo stimolo emotivo provocato dalla musica si fonda troppo spesso sui ricordi, e non corrisponde in modo sufficientemente diretto allo svolgersi dell'azione sullo schermo. Anziché accentuare l'effetto drammatico, sottolineare il significato di alcuni precisi passaggi del film, o intensificare le emozioni, la musica diventa un eccitante oppure un soporifero [1940, trad. it. p. 118].

Come trovare, dunque, un giusto equilibrio fra una musica puramente utilitaristica, che rischia di non essere altro che un goffo doppione, e una musica creativa, tesa a conservare le proprie aspirazioni artistiche? Le risposte saranno tanto più differenziate quanto più i tipi di percezione impiegati dal cinema sono molteplici: una dimensione narrativa, assicurata sia dal testo - e a volte il testo stesso è doppio, quando il film sia proiettato in una lingua straniera e accompagnato dalla traduzione in sottotitoli -, sia dall'immagine, e una dimensione sonora ove sono integrati sia i rumori che accompagnano l'azione sia la musica. Il trattamento simultaneo di questi segnali, oggetto di studio privilegiato per le scienze cognitive, dipende da fattori complessi, e non è un caso che questo argomento costituisca una fonte di preoccupazione per i compositori contemporanei, per quanto riguarda le modalità di trascrizione dell'informazione (per trattare dell'«ordine del sensibile», Hugues Dufourt deve tener conto della «diseguaglianza dei registri sensoriali, nelle rispettive capacità di informazione», dal momento che l'occhio possiede «una capacità d'informazione superiore di settantacinque volte a quella dell'orecchio» [1991, trad. it. p. 183]).

Ci interrogheremo qui intorno ad alcuni tipi di relazione tra film e musica, prendendo in considerazione talune problematiche già evidenziate all'epoca del cinema muto o agli esordi del sonoro, numerose delle quali sono rimaste indubbiamente attuali. La vera questione riguarda quindi i legami tra musica e immagini, non tanto come censimento dei modelli d'impiego della musica nel cinema - gli studi di Colpi [1961], Miceli [2000], La Motte - Haber e Emons [1980], Chion [1985; 1993; 1995] hanno abbondantemente trattato l'argomento -, quanto piuttosto a partire da un esame delle problematiche più specificamente musicali: qualità proprie della musica potenzialmente interessanti per il cinema, mezzi e tecniche utilizzati, concezioni di scrittura; tutte nozioni, queste, che permettono appunto alla musica di rimanere "musicale".

1. *Il cinema, ovvero il potere di unificare.*

Facendo riferimento alla teoria della *Gestalt*, André Souris osserva che se il linguaggio musicale possiede in sé un potere di coesione straordinariamente adatto all'organizzazione delle "forme forti", esso oppone in ogni caso una notevole resistenza ad amalgamarsi con qualsiasi altro tipo di linguaggio [1976, p. 144].

L'autore insiste sulla fragilità di tale mescolanza tra le varie componenti nel contesto dell'opera lirica, mentre «il carattere morfologico essenziale del film risiede probabilmente nel suo potere di unificazione». Laddove Souris fa in modo di evitare pericolosi confronti con il genere dell'opera lirica, Walter Benjamin rileva al contrario, nel suo celebre saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1936], la perdita dell'«autenticità» dell'opera d'arte, e del suo rituale, conseguenza diretta della sua riproducibilità, e peggio ancora il venir meno della sua «aura», il «singolare intreccio di tempo e di spazio» che assicura l'unicità dell'opera d'arte in quanto condizione della sua integrazione nella tradizione. Benjamin ha ben compreso le conseguenze di tale condizione in termini politici, condizione che modifica in profondità il rapporto della massa con l'opera d'arte:

Da un rapporto estremamente retrivo, per esempio nei confronti di un Picasso, si rovescia in un rapporto progressivo, per esempio nei confronti di un Chaplin [Benjamin 1955, trad. it. pp. 22, 38].

Il cinema, come dimostra la sua storia, saprà mettere in gioco tali criteri, con consapevolezza, portando con sé un'immagine della musica che, nell'ambito di questa singolare mescolanza di mezzi, oscillerà fra la presentazione di stereotipi e l'occasione di creare nuovi inediti rapporti.

2. *Il cinema e la musica: punto di incontro.*

In un certo senso, la musica ha anticipato, molto prima dell'avvento del cinema, una serie di procedimenti che saranno poi riproposti in questo nuovo contesto. Esistono da tempo diversi generi musicali nei quali essa è associata a uno spettacolo, come le musiche di scena – sminuite dal pregiudizio che assegna loro mere funzioni di transizione o di congiunzione – come i melodrammi, in cui la musica funge da supporto a un testo recitato –, e più ancora come le musiche per balletto, senza contare il complesso caso dell'opera lirica appena citato. La particolarità dei generi ricordati è proprio quello di stabilire una gerarchia tra l'intento principale – teatro, poema epico o tema danzato – e la musica, che deve dunque piegarsi alle sue esigenze, fino ad arrivare alle precise indicazioni dei tempi dettati al secondo, proprio come era capace d'imporre a Čajkovskij il coreografo Petipa. Non è un caso che, in simili circostanze, si ritrovino gli stessi giudizi, spesso dispregiativi, riguardo alla musica, giudizi che insistono sullo squilibrio *qualitativo* esistente tra le due parti, che vengono attentamente distinte, teatro e musica, poema e musica, danza e musica. È comunque vero che i casi in cui la musica riesce a trasfigurare un testo qualunque o mediocre potrebbero fornire delle ottime controprove.

In determinati periodi, la storia della musica ha conosciuto estesi fenomeni di codificazione che, interessando una vasta gamma di situazioni, portavano all'affermarsi di stereotipi: il concetto di "retorica" nel discorso musicale del periodo barocco basterebbe a illustrare tale atteggiamento restrittivo, che solo i musicisti piú creativi, a partire da Monteverdi, hanno saputo trasgredire e condurre ad un alto livello di pertinenza. Di fatto, da quando la musica ha tentato di farsi carico dell'assunto della "rappresentazione", ogni periodo ha generato le proprie modalità di ascolto, che hanno avuto una durata piú o meno lunga, sia che fossero dettate da criteri socio-politici, dipendenti da fenomeni economici, sia che, piú semplicemente, corrispondessero al gusto di una moda passeggera. È pur vero che il progressivo slittamento della funzione "poetica" verso una funzione "referenziale", avvenuto nel secolo XIX, dalla sinfonia verso il poema sinfonico, per fare un esempio concreto, ha conferito alla musica il potere di produrre significato laddove il livello verbale raggiunge i propri limiti:

A prescindere dal fatto che la musica [dice Françoise Escal] sia o non sia piú ricca, a livello simbolico, del linguaggio verbale, è comunque certo che qualsiasi forma (musicale o altra), qualsiasi significante è in quanto tale e di per se stesso portatore, induttore di significato, anche se questo significato, nel caso della musica, è difficile da spiegare, da trascrivere [1990, p. 193].

In un contesto come quello del cinema, alla musica, investita del dovere di andare al di là di se stessa, non viene assegnato un compito semplificato: da supporto, essa rischia di diventare impedimento, e può persino rivelarsi un temibile concorrente nei confronti dell'intento narrativo. Da qui, la diffidenza manifestata da alcuni registi nei suoi confronti.

«Un genere è una convenzione sociale che produce "orizzonti di attesa" nel destinatario, nel "consumatore di spettacolo"»: questa definizione data da Umberto Eco [1986, p. 329] può giustificare da sola la diversificazione dei generi nel cinema, piú ancora che in campo musicale. Il fatto che la musica da film abbia aderito alle convenzioni legate ai film d'avventura, storici, di spionaggio o polizieschi e altri, e persino ai film sentimentali, è dovuto piú alla sua storia che alla sua natura:

Molto rapidamente la musica (la musica dei primi film sonori) ha acquisito un certo stile, una certa forma, e in modo abbastanza naturale si è appropriata di tutti i tic, di tutti gli stereotipi, di tutti i convenzionali rimandi con la narrazione messi in atto dall'opera lirica delle epoche precedenti, mostrando una sorta di inconsapevolezza culturale collettiva che ha portato ad associare, nella musica di accompagnamento dei film muti dell'epoca, dispositivi musicali specifici a specifiche situazioni. Codificazione, *prêt-à-porter* musicale ancora in auge oggi [Fano 1981a, p. 105].

Simili archetipi di "situazioni" conducono rapidamente ad una musica facilmente identificabile grazie al peso dell'acculturazione, creando degli automatismi che finiscono per rivolgersi contro di essa. Alla saturazione della mu-

sica denunciata da Varèse e da Brecht corrisponde uno «stile sinfonico» derivante dalla tradizione europea dell'inizio del secolo xx. I compositori che rientravano in questa corrente erano soprattutto quelli che l'emigrazione forzata dell'inizio di quegli anni aveva portato a lavorare a Hollywood. Ne citerò soltanto tre fra i più rappresentativi: il viennese Max Steiner, proveniente da un *milieu* musicale molto fecondo e che aveva come padrino addirittura Richard Strauss; Franz Waxman, che aveva studiato alla Hochschule di Berlino diretta dal compositore d'opera Franz Schreker, e infine Erich Wolfgang Korngold, la cui brillante carriera di compositore era cominciata in Germania con un'opera molto apprezzata, *Die tote Stadt*, scritta a ventitre anni. I tre illustrano, soprattutto, la mutazione da musicista "colto" a "compositore di musica per film" (Korngold riceverà, com'è noto, due Oscar) che si porta appresso un mestiere e delle capacità di alto livello. I modelli cui attingevano la maggior parte delle composizioni sinfoniche erano Richard Strauss e Prokof'ev. Da Strauss i compositori prendono a prestito un senso eccezionale dell'orchestrazione, associato con una scrittura armonica capace di adattarsi a diversi contesti: il costruire una grande forma musicale contrapponendo episodi discordanti che poggiano tutti su una tematica comune, conferisce a *Così parlò Zarathustra* o al *Don Chisciotte* il loro potere seduttivo, con i vantaggi e gli inconvenienti che accompagnano un simile fascinoso virtuosismo. Lo stile di Prokof'ev riaffiora invece più chiaramente negli spartiti di altri compositori, in termini di nervosismo ritmico, con un'orchestrazione più netta che, senza pervenire alla vivacità coloristica di Strauss, compensa con l'"incisività" quel che perde in vivacità. Progressivamente soppiantato da altre forme di espressione, dopo la seconda guerra mondiale, lo stile sinfonico ritornerà in auge negli anni Settanta, soprattutto con la musica, nuovamente molto straussiana, composta da John Williams per gli episodi di *Guerre stellari*, la cui dimensione spettacolare deve molto alle scelte di registrazione.

Al di là degli aspetti tecnici della scrittura o dell'orchestrazione, il riferimento a Strauss implica a livello profondo il rapporto tra cinema e poema sinfonico [Chion 1993] e, più in generale, quello con i generi che guardano più o meno da vicino alla musica a programma, cosa che spinge Michel Chion ad affermare che «le musiche fatte al cinema, quale che sia la loro qualità, non potrebbero pretendere di appartenere ad un genere musicale specifico» [1994, p. 105].

Se dunque la musica da film trae la maggior parte delle proprie modalità dalle esperienze antecedenti, dal sincronismo rigoroso tra gesto, rumore e musica – come succede per il cosiddetto *mickeymousing*, ossia la realizzazione tecnica del sincronismo tra balletto e musica messo a punto nei cartoni animati e che avrà conseguenze importanti nella musica da film – fino alle procedure di illustrazione, il fatto che per un film si possa ricorrere ad una musica già esistente, piuttosto che a una composizione originale, non è assolutamente una soluzione in grado di semplificare le cose.

Grazie all'orchestrazione, alla scrittura o allo stile, la musica può contribuire in modo decisivo a ricreare le condizioni di un periodo o di un luogo, con effetti di denotazione di primo grado, che si rifanno tanto al repertorio culturale universalmente conosciuto (inni, canti popolari, ecc.), come a quello reinventato dal compositore sulla base di caratteristiche forti: la "ricostruzione" di una musica egizia o romana antica per i film storici rischia di assumere aspetti caricaturali, ed è comica quanto certi eccessi di esotismo musicale tipici della metà del secolo XIX. Boilès cita l'esempio della partitura scritta da Friedhofer per la *Giovanna d'Arco* del 1948, che utilizza una scala modale e il procedimento del canone per evocare il secolo XV... in modo assolutamente privo di autenticità [1975, pp. 76-77].

Il fattore essenziale, e allo stesso tempo più complesso da controllare, quello che lega strettamente cinema e musica, riguarda evidentemente il trattamento del "tempo". I differenti gradi di velocità (accelerazioni, rallentamenti) o di staticità sono da tempo utilizzati nella pratica musicale, e non costituiscono i casi più interessanti di parallelo tra musica e immagine a causa delle soluzioni spesso convenzionali che implicano. Il tempo drammaturgico, al contrario, offre possibilità infinitamente maggiori, e mette alla prova le autentiche qualità del creatore. Risulta più utile, anziché constatare gli effetti ben riusciti in un certo numero di film, esaminarne la realizzazione a partire da una musica che possa essere definita come altamente "cinematografica". In questa ottica si collocano le osservazioni di Michel Fano circa la compiutezza musicale e scenica del tempo nel *Wozzeck* di Berg: tempo «circolare», con proiezioni di temporalità diverse, tempo della «peripezia» – utilizzo dell'effetto di fuso-concatenato (grazie alla parziale sovrapposizione di due tematiche), montaggio negli interludi fra le scene, presenza-assenza di *Wozzeck* e suo percorso *off* raffigurato soltanto dalla musica –, tempo dell'«occhio», allorché la partitura regola in modo preciso il movimento del sipario, *cut* cinematografico. Tutto nella partitura sembra dimostrare fino a qual punto «Berg fosse anche musicista dell'immagine» [1981b, pp. 96-99]. Non è un caso che queste osservazioni sul *Wozzeck* espresse dal punto di vista di un compositore collimino con quelle di Pierre Suvčinskij, che a proposito della musica di questa stessa opera afferma:

non tenta mai di «duplicare» o illustrare il dramma, non lo poetizza, lo *retorizza* musicalmente grazie a procedimenti che risultano dal trattamento, attraverso forme tradizionali, di un linguaggio nuovo [1965, p. 34].

Che Berg sia stato incontestabilmente il compositore più vicino allo spirito del cinema – «sono sempre stato sicuro del grande avvenire del cinema parlato (anche in relazione alla nostra musica)», scrive Berg a Schönberg nel 1930, incitando il collega a vedere l'*Angelo azzurro* di Sternberg – è confermato dal suo progetto di realizzare un film tratto dal suo *Wozzeck* an-

cor prima di poter individuare un possibile sviluppo cinematografico per *Lulu*. Su questo punto torneremo in seguito.

Se le condizioni “cinematografiche” della musica di Berg trovano evidentemente la loro origine nell'espressionismo degli anni che precedono il 1914, nel periodo in cui i compositori della Scuola di Vienna privilegiano la condensazione del discorso e la discontinuità, una parte importante della musica europea di questo stesso periodo mette in pratica il montaggio di materiali di provenienze diverse. Questo è soprattutto evidente nell'opera di Mahler, che nei *Ländler* accosta marce e fanfare ai procedimenti della scrittura colta. Questa collusione tra fonti così diversificate è illustrata nel secondo movimento della sua *Sinfonia n. 9*, ove tre discorsi nettamente caratterizzati si alternano, s'interrompono, scompaiono e riappaiono in una tessitura complessa di “sequenze” che si rifanno al principio della forma “differita”, quella che Berg riprenderà, sviluppandola, nel quadro della sua seconda opera, *Lulu*. Allo stesso modo, Stravinskij praticherà sia il montaggio formale sia quello dei motivi, soprattutto nelle *Sinfonie per strumenti a fiato*, ove le diverse sezioni sono fondate su rapporti di velocità che creano una relazione particolare tra movimento e immobilità. Anche Debussy sviluppa, grazie a un senso dell'evoluzione fondato sulla «duplicazione» [Ruwet 1972, p. 57], un concetto nel quale Jean-Pierre Olive vede, in particolare nel caso di *Jeux*,

una similitudine di problematiche con il cinema francese, nella misura in cui vi emerge nettamente la posta in gioco, costituita da dati quali “l'intervallo di tempo in quanto presente variabile”, la nozione di “differenziale di movimento”, o ancora l'idea di “algebra numerica” [1998, p. 213].

Per quanto ben più complessa di quella delle musiche a programma, la musica di Debussy, e più in generale la musica cosiddetta “impressionista”, si è rapidamente affermata come uno degli stili di riferimento per un cinema che desiderava mantenere un margine tra narrazione e immaginazione, evitando così la tentazione di un accordo perfetto tra immagine e musica, in un parallelismo troppo costrittivo e soprattutto troppo limitato.

3. *La musica e la diegesi: funzioni della musica.*

La terminologia attinente alla qualità d'intervento della musica, di solito suddivisa in musica “diegetica” (inclusa nell'azione) e “non diegetica” (esterna all'azione), è stata abilmente adattata da Chion, che ha così introdotto la distinzione fra «musica da schermo» (identificata in quanto «emanante da una fonte presente o suggerita nell'azione») e «musica da buca» (in riferimento a una buca d'orchestra immaginaria) [Chion 1995, p. 189]. Se quest'ultima si richiama una volta di più al contesto dell'opera lirica, si

riferisce in modo ancor più particolare al golfo mistico coperto del teatro di Bayreuth che non permette, contrariamente alle sale d'opera tradizionali, di distinguere la fonte fisica del suono. Stravinskij estenderà questo concetto sdoppiando ogni personaggio in *Les Noces*, ponendo i cantanti nella buca insieme coi musicisti, e ottenendo l'effetto di dissociare la danza dal canto. Questa separazione dei compiti tra il visto e l'udito a vantaggio della rappresentazione su scena / su schermo, permette di distinguere in un primo tempo la funzione della musica nel cinema, grazie alle tre categorie definite da Chion: la musica *empatica*, «che partecipa direttamente alle emozioni del personaggio, vibrando simpateticamente con esse, avvolgendole, prolungandole e amplificandole», la musica *non empatica*, «che esibisce una dichiarata indifferenza nei riguardi di una situazione emotiva molto intensa», e quella di *contrappunto didattico*, utile a «dare significato ad un concetto, a un'idea complementare» [*ibid.*, pp. 122-24]. E l'autore cita come esempi l'irrinunciabile cetra di Anton Karas nel *Terzo uomo* (non empatica) o l'intervento inatteso del *Danubio blu* in *2001 Odissea nello spazio* (contrappunto didattico).

Quanto al «pleonasma», regolarmente invocato quando la musica fa ricorso a diverse forme di mimetismo e si riduce alla funzione narrativa che intende sostenere, consegue in realtà un altro livello, quello dell'enfasi: parafrasando Barthes, quando parla dell'«Arte vocale borghese», il pleonasma è una forma di rappresentazione «essenzialmente *segnaletica*, [che] impone senza tregua, non l'emozione, ma i segni dell'emozione» [Barthes 1957, trad. it. p. 166].

Tra i mezzi più efficaci per rendere una continuità in termini musicali, la pratica del *Leitmotiv* occupa, naturalmente, il primo posto. Grazie all'efficacia del procedimento, che propone una continuità per il tramite della memoria in un contesto fondato sulla discontinuità dei suoi interventi, la musica guadagna in coerenza ciò che, a volte, perde in originalità (Adorno e Eisler insistono sul suo «carattere dubbio» [1969]). L'uso del *Leitmotiv* non incide affatto sulla qualità o sulla fragilità di una partitura tanto gli impieghi risultano molteplici. È un peccato che ancora oggi il *Leitmotiv* venga sistematicamente associato all'opera di Wagner dove, se anche viene utilizzato e in modo senz'altro significativo, non può essere ridotto a una dimensione unica e caricaturale che tradisce una totale ignoranza dell'elaborazione del discorso wagneriano da parte di chi imprudentemente avanza simili ragionamenti. Non essendo la funzione del *Leitmotiv* di ordine strettamente segnalitico, a indicare cioè la presenza del personaggio o dell'idea, s'incontrano talvolta tentativi raffinati di sviluppo musicale a partire da un elemento tematico per l'intera durata di un film. Uno degli esempi più interessanti è quello che ci fornisce la musica di Waxman per *La finestra sul cortile* (Hitchcock, 1954). Costruito su una successione di narrazioni "differite" - ogni finestra rimanda a una storia individualizzata -, il film di Hitchcock domina con un vir-

tuosismo inimitabile questa discontinuità permanente, per rendere la diversità dei piani su cui si svolgono le varie scene “a porte chiuse”. Si distinguono essenzialmente due piani sonori, uno legato all’ambiente circostante (la radio dei vicini, la ballerina che mette un disco per danzare, le conversazioni lontane di cui si percepiscono le intonazioni più che il significato, ecc.) e la parte più strettamente “musicale”, che riguarda il personaggio del compositore che sta scrivendo una canzone. Una canzone «che si direbbe scritta proprio per noi», dice Grace Kelly, aggiungendo più avanti: «Dove troverà l’ispirazione per scrivere una canzone così?» Il commento musicale del film, che rimane del tutto estraneo allo svolgersi del dramma che vede un vicino di casa assassinare la moglie, consiste precisamente nel percorso parallelo della nascita di una canzone, all’inizio incerta sotto le dita del compositore e poi sempre meglio delineata – Grace Kelly ne canticchia addirittura uno dei passaggi – fino a trovare la sua forma e il suo stile definitivi alla fine del film. Una musica non “in situazione”: per questo è stata spesso oggetto di critiche, quando invece segue da vicino gli sviluppi e la conferma finale dell’amore esistente tra i due protagonisti.

Il rapporto tra musica e cinema risiede dunque essenzialmente nella natura del loro incontro, essendo il cinema in grado di assorbire stili musicali di diverso genere e di associarli, qualche volta in modo indelebile, ad un film, il quale può a sua volta esaltare una musica al massimo grado, o alterarne del tutto le caratteristiche di originalità “in quanto musica”. L’appropriazione del famoso preludio di *Così parlò Zarathustra* da parte di Kubrick nel suo *2001 Odissea nello spazio* (1968) non è che un esempio fra i tanti. Questo celebre film è tanto più interessante in quanto Kubrick si è avvalso di musiche molto diverse, dal momento che vi ha anche inserito delle partiture di Ligeti, da *Requiem a Lux aeterna* e *Atmosphères*: musiche essenzialmente “lisce”, la cui lenta progressione armonica per impalpabili scivolamenti si è vista associare suo malgrado – e malgrado la volontà del suo compositore! – alle immagini di un futuro da fantascienza. Attraverso una simile associazione, questa musica per nulla scontata in termini di prevedibilità – musica non tematica, fluire continuo – sarà a sua volta caricata di un significato inedito in relazione all’immagine, e appare così perfettamente adattata al contesto, liberando però lo spettatore dal dover considerare proprio quella musica come “contemporanea”. La distinzione tra gli intenti della musica e quelli del film, considerati individualmente, si annulla a vantaggio di un inedito riflesso culturale, ormai incapace di dissociare le due dimensioni che sono venute a costituire un’unità. Osservare, come Chion, che la complicità tra musica e film «esiste solo nel tempo e nello spazio della loro unione» [1985 e 1994, p. 117], equivale a tenere in considerazione gli effetti di mescolanza, per associazioni e ancor più per condizionamento, che la nostra memoria conserva irrimediabilmente: l’uso della musica nella pubblicità ce lo ricorda continuamente.

4. *Il testo assente: la musica e il film muto.*

In assenza del sonoro, fino al 1928, la musica è considerata come funzione essenziale, non tanto per coprire il rumore del proiettore o imporre il silenzio in sala focalizzando l'attenzione degli spettatori, come pure è stato spesso affermato, quanto per colmare un vuoto percettivo:

A causa del suo carattere «irreale» [scrive Jean Mitry], il film muto era incapace di far sí che lo spettatore provasse un reale senso di *durata*. Il tempo vissuto dai personaggi del dramma, i rapporti temporali tra inquadrature e sequenze, erano tutte cose perfettamente riconosciute, ma *capite* piú che *percepite*. Mancava al film una sorta di pulsazione che permettesse di misurare interiormente il tempo psicologico del dramma, raffrontandolo con la sensazione del tempo reale [...]. Molto piú di un ambiente sonoro finalizzato a fare da eco ai trasporti sentimentali, o ancora a liberarci dal silenzio pur rendendone, al tempo stesso, riconoscibile il nucleo, la musica forniva allo spettatore la sensazione di una durata effettivamente vissuta. Raffrontata con il tempo del dramma, questa durata permetteva di sentirne il valore espressivo [1965, II, p. 117].

Nei momenti in cui la recitazione degli attori doveva essere sufficientemente esplicita, evocatrice e al servizio del realismo – qualche volta fino a giungere all'accorgimento didattico di mimare un testo assente, o soltanto suggerito dagli inserti per le indispensabili risposte – la musica era volta a facilitare la “percezione emotiva del tempo” durante la proiezione. Tale essenziale condizione della percezione costituisce probabilmente il punto comune piú importante riguardo al ruolo della musica dal film muto al film parlato, anche se il modo di considerare il problema è diverso, dato che si evolve dal senso della durata a quello del ritmo.

La questione della funzione della musica nel cinema è effettivamente emersa molto presto, durante il periodo del muto, con gli inconvenienti dovuti al parallelismo tra lo sviluppo meccanico dell'immagine e la relatività dell'esecuzione di una musica suonata dal vivo. L'evidente mancanza di sincronizzazione, nel senso comune del termine, ha effettivamente portato alla coscienza della dissociazione della percezione tra immagine e suono, e appare come una delle principali critiche riscontrabili all'epoca. Il giornale «Le film», per esempio, propone nel 1919 una importante inchiesta sul tema «musica e cinema», rivolta non tanto ai cineasti quanto a una trentina di compositori. Due delle domande proposte riguardano la natura stessa e i limiti degli elementi in gioco: può la musica scoprire nuove strade associandosi al cinema? Deve limitarsi all'ambito della musica di scena già utilizzata nel teatro, o potrebbe approfittare delle differenze esistenti tra le concezioni teatrali e quelle cinematografiche attuali per ampliare la propria tecnica e ricercare nuovi livelli di espressione? Tali domande resteranno a lungo attuali. La rivendicazione principale riguarda, naturalmente, la man-

canza di coerenza constatata tra musica e immagine, e la necessità di una sincronizzazione efficace. Se viene spesso evocato il parallelo con la pantomima, Auric distingue nettamente la musica da cinema dalla musica di scena, che definisce: «genere spurio, privo di risorse profonde, che utilizza l'orchestra per riempire i silenzi, sottolineare i cambiamenti di scena, accompagnare i chiari di luna o guarnire gli intervalli»; proprio le stesse critiche che si ritroveranno di frequente attribuite alla musica da film... Da qui l'importanza, sottolineata sempre da Auric, di una collaborazione reale tra compositore e autore del film. Da un punto di vista strettamente musicale, le osservazioni sono più difensive che audaci, giacché la discontinuità imposta dal film rischia di limitare, o persino compromettere, qualsivoglia "sviluppo" musicale: piuttosto che sfruttare le caratteristiche di "ritmo" e di "durata" che propone il cinema, una simile osservazione illustra chiaramente il malinteso di una pratica artistica che non intende lasciarsi imporre leggi da un'altra pratica artistica, oppure, se si vuole, la manifestazione di orgoglio del creatore che non intende perdere la propria anima.

Al contrario, la risposta di Roussel esamina le nuove costrizioni emerse:

La musica scritta ad uso delle nuove rappresentazioni cinematografiche dovrà, se vorrà farsi ascoltare, ornarsi di linee semplici e di contorni molto netti, esprimersi in modo chiaro e non appesantirsi con motivi sovrapposti gli uni agli altri e con complessi contrappunti. Il che però non dovrà impedire l'emergere di armonie nuove e incisive e neppure di orchestrazioni colorite. La musica andrà dritta allo scopo, sottolineando le diverse peripezie dell'azione, suggerendo persino sentimenti, tanto più libera di cantare quanto meno avrà il timore di soffocare delle voci o di fare perdere il filo di un dialogo a chi ascolta.

Il merito di questo punto di vista sta sia nella consapevolezza del ruolo e della natura della musica, sia nella speranza di una missione educativa che risulterebbe da questa nuova collaborazione:

La musica appositamente scritta per un film, se riesce a fondere tutte le qualità citate in precedenza, sarà ascoltata e capita; gli spettatori ne discuteranno i meriti durante l'intervallo o all'uscita, il loro gusto si formerà o si affinerà poco a poco, e chissà che, per esempio, persino il profano, che dall'infanzia non conosce che i ritornelli più o meno banali del caffè-concerto, non abbia un giorno la curiosità di andare a sentire la musica che si suona ai *Concerts Pasdeloup* [in Toulet e Belaygue 1994, p. 28].

I musicisti del gruppo Les Six furono, all'inizio degli anni Venti, tra quelli maggiormente coinvolti da tali esperienze; in modo particolare, fin dal 1923, lo fu Honegger con *Cœur fidèle* di Jean Epstein, ma soprattutto con *La Roue* di Abel Gance, regista con il quale collaborò ancora, tre anni più tardi, per il suo celebre *Napoléon*.

È curioso che Honegger abbia incontrato il cinema poco dopo aver scritto il dramma biblico *Le Roi David* (1921) e la «Sinfonia mimata» *Horace victorieux*, e che abbia nel frattempo flirtato con diverse forme di teatro, ad

esempio con la «Sinfonia coreografica» *Skating Rink* per i Balletti svedesi («balletti per pattini a rotelle» su soggetto di Canudo), o con le musiche di scena per l'*Antigone* di Cocteau e *La tempesta* di Shakespeare, mentre nello stesso tempo scriveva il suo movimento sinfonico *Pacific 231* (che sarà adattato per lo schermo nel 1933 dal sovietico Cechanovskij). Privo di legami musicali diretti con l'ultima opera citata, se non per uno studio preparatorio, il breve preludio, quattro minuti appena, scritto da Honegger per *La Roue* (il cui "personaggio principale" è una locomotiva) non costituisce che una parte della musica del film, consistente in un montaggio di frammenti tratti da alcuni musicisti contemporanei, con la sola preoccupazione di ricercare «la corrispondenza assoluta tra lo spirito che anima un frammento del film e la sua *conferma ritmico-musicale*». Fernand Léger, che già aveva collaborato con Honegger nella realizzazione delle scenografie e dei costumi per *Skating Rink*, reagirà con entusiasmo al film di Gance che ha «fatto assurgere l'arte cinematografica al rango di arte plastica» e nel quale egli ha identificato la rivoluzione del cinema che consiste nel «farci vedere tutto ciò che abbiamo soltanto intravisto» [1922, pp. 56-59]. «Il cinema personalizza "il frammento", lo inquadra e ne risulta un "nuovo realismo" le cui conseguenze possono rivelarsi inestimabili»: il valore plastico del film e la rivelazione della potenza del primo piano, associati al gusto del pittore per la macchina, lo portano, nel 1925, a realizzare *Le Ballet mécanique*, in collaborazione con Dudley Murphy e Man Ray e con la musica di George Antheil. Questo film, della durata di circa trentacinque minuti, si basa su una successione di brevi sequenze filmate da Léger in modo ripetitivo – la pressa di un'officina e gli ingranaggi in azione, il movimento rotatorio di tre fruste da frullatore, ecc. – con l'inserimento di personaggi cubisti, ispirati ai costumi da lui disegnati per *Skating Rink* e dal suo *Charlot* disarticolato già fissato sulla tela. Emancipazione degli elementi «che non sono puramente cinematografici», demolizione della sceneggiatura e ricerca dell'«oggetto spettacolo», partecipano all'«estetica meccanica» (Le Corbusier) diffusasi in Europa dopo i manifesti futuristi di Marinetti (*Splendore geometrico e meccanico*, 1914) e di Severini (*Il macchinismo e l'arte*, 1917) e anche dopo i lavori di Depero con le marionette nei suoi «Balli plastici» (1918). La partitura composta da Antheil per il film di Léger sfrutta le medesime modalità di montaggio applicate all'immagine, sotto forma di brevi sequenze contrapposte, ciascuna delle quali concepita come una progressione fondata sulla ripetitività, senza per questo cercare la coincidenza: immagini e musica s'incontrano nel principio ritmico di un *movimento* imposto a oggetti inanimati. Per questa meccanizzazione scevra da qualsiasi sentimentalismo, Antheil aveva proposto per la prima esecuzione a Parigi un insieme composto da otto pianoforti, un pianoforte meccanico, delle percussioni... e il rombo dell'elica di un aereo.

L'interesse dei musicisti per gli strumenti meccanici deve essere consi-

derato nell'ambito di questo contesto: Stravinskij, che non avrà verso il cinema che rapporti di diffidenza, s'interessa ai pianoforti meccanici e trascrive diverse sue opere proprio per questi nuovi mezzi, soprattutto per la pianola.

Onde evitare, nell'avvenire, una deformazione delle mie opere da parte dei loro interpreti, avevo sempre cercato di trovar modo di porre dei limiti a una libertà eccessiva, vizio diffuso soprattutto ai nostri giorni e che impedisce al pubblico di farsi un'idea precisa delle intenzioni dell'autore. Tale possibilità mi veniva offerta dai rulli del pianoforte meccanico. Poco più tardi, i dischi del grammofono me l'avrebbero rinnovata [Stravinskij 1962, trad. it. pp. 95-96].

Inoltre, il nuovo Festival della musica contemporanea di Donaueschingen avrebbe proposto nel 1926, pur nel contesto della «Nouvelle objectivité», una programmazione sul tema degli strumenti meccanici e soprattutto su quello della musica da film per la riedizione del 1928 trasferita a Baden Baden (il film di Léger con la musica di Antheil aveva partecipato al festival nell'edizione precedente); qui furono principalmente presentati dei tentativi di sincronizzazione, a mezzo di un apparecchio di Robert-Karl Blum che sovrapponeva l'immagine alla partitura e permetteva un cronometraggio di una precisione fino a quel momento impossibile da raggiungere; il film *Fantômes du matin* (o *Jeux de chapeau*) di Richter, proiettato con le partiture di Hindemith scritte per piano meccanico Welte-Mignon, e un disegno animato di *Félix il gatto al circo* per organo meccanico. Lo stesso Hindemith avrebbe inserito ben presto la musica da film nel suo programma per il corso di composizione che teneva alla Hochschule di Berlino.

Tutti gli approcci miravano a contrastare la qualità, giudicata spesso mediocre, delle musiche da film, e il fatto che i compositori si siano interessati alla questione sottolinea l'importanza del nuovo mezzo di diffusione. Tuttavia, diverse sono le posizioni assunte al riguardo, come avviene nel caso della musica composta da Edmund Meisel per *Berlino, sinfonia di una grande città* di Ruttman (1927) criticata soprattutto da Kurt Weill, non soltanto in termini di qualità musicale ma anche per la mancanza di efficacia e la tendenza all'illustrazione:

All'inizio del film, un treno si dirige verso Berlino. Meisel descrive, fa sentire per diversi minuti il suono delle ruote finché lo spettatore immagina: adesso, da un momento all'altro, succederà qualcosa, una catastrofe ferroviaria, una collisione, un attacco. Ma non succede niente del genere. Nella situazione data, un episodio succede sempre a un altro. Si dimentica del tutto che l'intensità dell'opera d'arte non può essere accresciuta dall'intensificazione di mezzi di espressione esterni [Weill 1993, pp. 77-78].

Ejzenštejn, al contrario, avrebbe esplicitamente domandato a Meisel, per *La corazzata Potëmkin* (1925), una progressione sonora in velocità e in intensità che si ispirasse al ritmo delle macchine, e questo poco prima del

suo tentativo di teorizzare la «non-coincidenza» tra suono e immagini visive nel suo manifesto pubblicato nel 1928 in collaborazione con Alexander e Pudovkin [Ejzenštejn 1976].

È possibile poi che questa non-coincidenza fosse deliberata, e che la musica si riducesse a «musique d'ameublement», musica da arredamento come l'aveva pensata Satie nel 1920, quando aveva proposto un sottofondo sonoro per una galleria di dipinti, parlando di musica «senza intenzione», che «scivola senza calcare», che «si sente ma che non si ascolta» [Léger 1922].

Questa musica priva di qualsiasi intento estetico e destinata soltanto a «migliorare i rapporti sociali» (Satie) è stata paragonata a una sorta di tappezzeria musicale, celebre formula ripresa in seguito per denigrare la pochezza di talune musiche per film. Apparterrà a questo stesso filone la musica che accompagna il film di René Clair, *Entracte*, del 1925. Destinato ad essere inserito fra le due parti del balletto surrealista *Relâche* di Satie, *Entracte* propone, a partire da un soggetto di Picabia, un caso estremo nel quale musica e immagine hanno in comune solo il fatto di essere private di ogni capacità di significare:

L'azione sullo schermo è accompagnata da frasi musicali di una certa lunghezza, ripetute e sovrapposte senza sosta; queste frasi sono completamente dissociate dal senso delle immagini offerte agli occhi, e non tentano neppure di illustrarle [...]. Così lo spettatore è libero di concentrarsi sull'immagine visiva, e questa gli viene presentata con ornamenti musicali che fungono essenzialmente da cornice intorno al quadro [Myers 1959, p. 87].

Un simile atteggiamento, che si può leggere come provocazione ma anche come manifestazione di avanguardia, non avrà molto seguito se non nei tentativi surrealisti di Man Ray; sta di fatto, comunque, che afferma chiaramente, e per la prima volta, il concetto di “differenza” tra ciò che si vede e ciò che si ascolta.

La reazione di Satie, che in questo frangente partecipa alla ribellione contro l'arte «nobile» che si manifesta negli anni Venti, e che sedurrà ovviamente John Cage, preannuncia piuttosto l'idea della musica «ambientale» proposta dal compositore canadese Murray Schafer, musica che invita a ripristinare un ascolto autentico e una riscoperta del nostro universo sonoro e del silenzio per mezzo della contemplazione [Schafer 1977]. Sostituire il concetto di «colonna sonora» a quello di «musica» permetterà, come vedremo più avanti, di definire una gamma di elementi infinitamente più ampia, che comprende rumori e suoni, e include pure il silenzio. Il problema posto in questi termini comporterebbe una riconsiderazione globale della funzione del compositore, il quale, anziché esser coinvolto solo *dopo* la lavorazione del film, potrebbe intervenire in stretta collaborazione con i tecnici e il regista sin dall'inizio dei lavori.

5. *L'immagine assente: la musica senza film.*

L'idea che la musica possa pervenire a una totale autonomia equivarrebbe a rovesciare la proposizione "musica da film" a vantaggio di quella di "musica che ha il sopravvento sul film". Questa nuova gerarchia, che implica un tipo di ascolto differente, presupporrebbe l'ipotesi estrema di una musica che potesse privarsi dell'immagine, fatto che non esaurisce la questione del rapporto esistente con l'immagine stessa, anche se questa fosse assente o più in generale immaginaria. Se infatti la natura di questa musica, che non sarebbe destinata a essere associata a una proiezione, può ancora essere attinente all'ambito della musica da film, è solo perché adotta talune caratteristiche del genere dal quale prende a prestito le sue intenzioni.

Già all'epoca del cinema muto gli editori di musica avevano da molto tempo preso in considerazione il problema della corrispondenza tra immagine e musica, moltiplicando, sia in Europa sia negli Stati Uniti, le raccolte di musiche "pronte all'uso". Questo approccio utilitaristico, e redditizio sul piano commerciale, ha prodotto "estemporanei" cataloghi di brani adattabili a ogni sorta di situazione ridotta a stereotipo - coprendo una gamma che andava dalle scene di vita quotidiana alle scene comiche, drammatiche, fantastiche o ancora esotiche, ecc. - e di solito illustrate da arrangiamenti di opere di repertorio o composte dallo stesso autore della raccolta suddetta. Non è difficile immaginare a quali abusi ed equivoci abbia potuto condurre una simile produzione di musica parallela, destinata ad ampliare il repertorio degli accompagnatori, messi a confronto con il film quasi sempre in tempo reale e senza una vera e propria preparazione. I limiti della musica da accompagnamento, di questa musica senza immagine, vengono elaborati in particolar modo nel 1924 da Ernö Rapee, i cui consigli di carattere essenzialmente pratico consistono nel suddividere in modo assolutamente netto le funzioni della musica in tre fasi:

Un terzo della durata del film ha la funzione di rappresentare l'azione; un altro terzo non presenta alcuna azione fisica ma riguarda in modo preponderante le situazioni psicologiche; l'ultimo terzo non rappresenta alcun tipo di azione, né suggerisce una situazione psicologica, ma serve strettamente a descrivere o a creare un'atmosfera o un ambiente [in Robinson 1995, pp. 59-60].

Così, introducendo la sua opera *Motion Pictures Moods for Pianists and Organists. A Rapid Reference Collection of Selected Pieces*, propone un voluminoso catalogo di estratti musicali «adatti a cinquantadue atmosfere e situazioni». Ma sono i sei volumi della *Kinotek* di Giuseppe Becce, pubblicati a Berlino tra il 1919 e il 1933, che verranno a costituire il fondo più caratteristico di musica per il cinema, dedicato alle seguenti categorie: «musica drammatica», suddivisa in tre volumi e riguardante drammi tragici, lirici -

il cui secondo sottotitolo, *Chopiniana*, ne richiama esplicitamente le fonti – e nobili, «agitato drammatici», «Intermezzi» e «soggetti esotici». Perfezionando i suoi repertori, Becce pubblicherà ancora il suo *Allgemeines Handbuch der Filmmusik* in collaborazione con Hans Erdmann [Becce e Erdmann 1927], nel quale esplora in modo piú specifico le musiche adatte ai drammi. Oltre alla loro funzione di semplici cataloghi, le sue opere rappresentano anche dei modelli teorici di composizione adattati a situazioni particolari.

È esattamente ciò che tenta Schönberg nella sua *Musica da accompagnamento cinematografico* op. 34, composta a Berlino nel 1929-30, e il cui intento generico è espresso nel sottotitolo: «pericolo minaccioso, paura, catastrofe». Se l'opera è stata ordinata dalla casa editrice Heinrichsofen, piú preoccupata di arricchire il proprio catalogo di musiche per il cinema (*Preis-Kini-Bibliothek*) che di sostenere il repertorio contemporaneo, per il quale non era specializzata, non per questo è meno corrispondente agli interessi che stimolavano un musicista come Schönberg. In effetti, accettando di partecipare a una simile impresa il compositore ha l'occasione di dimostrare la fondatezza del proprio atteggiamento estetico, e questo a diversi livelli: dimostrare che una musica contemporanea "atonale" è capace di corrispondere alle esigenze di una situazione drammatica filmata tanto quanto una musica tonale; innalzare nello stesso tempo la qualità della musica per il cinema, che Schönberg trova, nella maggior parte dei casi, esecrabile; dimostrare che la pratica della serie dodecafonica permette di elaborare le medesime forme di espressione in uso fino a quel momento. L'esposto teorico sulla serie di dodici suoni non sarà commentato che con le seguenti parole: «Ci si impone di seguire la serie fondamentale, ma, detto questo, si compone secondo la propria volontà come si era abituati a fare» [Schönberg 1941].

Collocata tra le *Variazioni per orchestra* op. 30 e l'opera *Von Heute auf Morgen* («Dall'oggi al domani»), la composizione amplia progressivamente il campo di applicazione del «metodo di composizione con dodici suoni».

Si potrebbe riscontrare un paradosso tra la destinazione, «per una scena di film» come indica il titolo originale – indicazione che riporta, dunque, a un passaggio privilegiato e particolarmente drammatico, dato che si tratta della progressione verso una catastrofe –, e l'opzione «musica da accompagnamento», che pare relegare la partitura a un ruolo di sostegno, se non si trattasse semplicemente di corrispondere alle convenzioni relative alla musica da film, ancora spesso definita in quest'epoca in termini di sostegno alle immagini. Inoltre, il parallelo con la celebre ripartizione del dramma in «esposizione-peripezia-catastrofe» che Berg aveva esposto in *Conferenza su Wozzeck* nel 1929, non può che rafforzare l'intenzione di Schönberg di fornire a sua volta la dimostrazione in musica di un simile schema.

Di fatto, l'intento stesso dell'opera risponde all'archetipo di un film drammatico che preveda una scena simile, adottando soprattutto i criteri definiti

nelle opere di Bece. Tuttavia, l'atteggiamento di Schönberg non è tanto quello di un compositore che applica delle tecniche e dei codici, quanto quello di chi vuol trascendere certe modalità del fare per produrre un'opera degna del proprio stile: si pensi qui a Haydn, che si esercita a realizzare i processi di trasformazione contrappuntistica, definiti da Albrechtsberger nel suo trattato *Grundliche Anweisung der Komposition*, per il suo quartetto *Les Quintes*. D'altronde, Schönberg riprende nel suo lavoro tematiche già trattate da tempo, in particolare nel monodramma *Erwartung* (1909) il cui intento volutamente generico si fonda allo stesso modo sul «pericolo minaccioso» (la donna sola vaga alla ricerca del suo amante), sulla «paura» (progressione del suo delirio) e sulla «catastrofe» (scoperta del cadavere dell'amante). Analogamente, i *Cinque Pezzi per orchestra* op. 16, composti immediatamente prima dell'*Erwartung*, rispondono a uno scenario simile, se non altro per i titoli che Schönberg è portato ad attribuire (in un secondo tempo, nel 1912), che sono appunto «Presentimento», «Passato» e «Peripezia». Ma sono i processi musicali fondati sulla discontinuità del discorso, nelle opere citate del 1909 e nella *Musica da accompagnamento cinematografico*, che meritano di essere commentati per poterne constatare la persistenza nella scrittura musicale di Schönberg. Nella recensione di Helga de La Motte - Haber [La Motte - Haber e Emons 1980] si nota infatti il ricorso agli *ostinato*, agli intervalli protratti che determinano una particolare tensione, agli effetti timbrici (corni con sordina, *flutterzunge*), tutte caratteristiche delle opere del periodo atonale, così come di partiture più tarde (*Un sopravvissuto di Varsavia*, op. 46, 1945). Con la sua breve durata (circa nove minuti) la musica di Schönberg riprende i criteri espressionisti di densità musicale associati alla dispersione motivica e orchestrale; il tutto in un contesto non-tonale, all'epoca della «Nuova oggettività» durante la quale la tendenza "estetica" non soltanto era passata di moda ma addirittura veniva aspramente criticata. In altri termini, la potenza espressiva delle sue opere atonali ha contribuito in grandissima misura a stabilire nuovi archetipi musicali, dei quali innumerevoli musiche da film posteriori hanno riprodotto le "gesta". Proprio in questo senso la *Musica da accompagnamento* di Schönberg ha potuto favorire l'acculturazione al contesto atonale di un pubblico non avvezzo a questo stile, e insieme ha potuto partecipare, suo malgrado, alla definizione musicale di soggetti cinematografici basati sulla *suspence*.

6. Il film integrato nella musica.

La reazione di Berg alla lettura dello spartito (18 maggio 1930) è caratteristica dei rispettivi atteggiamenti dei due compositori:

Si tratta naturalmente di un'opera d'arte *risolta*, anche senza il film; ma non sarebbe meraviglioso poterla ascoltare sincronizzata con un film *concepito da te*? Se la cosa ti interessasse, si potrebbe senz'altro realizzarla a Berlino! [Berg e Schönberg 1987, p. 402].

Mentre Schönberg propone un'opera puramente musicale, basata solo su un intreccio generico, Berg prende in considerazione il ricorso al cinema soltanto nel contesto di un'integrazione, come farà per l'interludio centrale di *Lulu*. Qualificando questo brano sinfonico centrale come «accompagnamento dell'interludio musicale per un film muto», Berg rovescia qui i termini della relazione abituale fra musica e immagine, portando alla «messa in immagini di una musica» concepita in modo cronometrico e in cui la successione delle inquadrature è rigorosamente dettata dallo *script*, così come Berg lo ha puntigliosamente descritto nel suo libretto:

Il film, seguendo lo svolgimento simmetrico della musica, deve anch'esso svilupparsi quasi simmetricamente (vale a dire progredendo e retrocedendo). In questo senso occorre adattare il più possibile gli avvenimenti che si corrispondono e i fenomeni ad essi relativi.

La necessità di rivelare il destino di Lulu nella parte centrale dell'opera, che in Wedekind era risolta con un semplice cambiamento di scena, consente al film di assicurare la continuità dell'azione e nello stesso tempo di concentrare gli episodi dell'assenza di Lulu sotto forma di un *reportage* informativo: il film interviene nel momento in cui Lulu è messa ai margini della società, «fuori dallo spazio scenico» e «fuori dal tempo musicale», ma sottolinea, con il suo intervento inconsueto, il centro dell'opera e l'asse di simmetria a partire dal quale l'equilibrio si sposta sul versante opposto.

Se per Berg *anche* nel cinema il primato era riservato alla drammaturgia – all'opposto della opzione di Picabia-Satie in *Entracte* –, in Schönberg era dominante l'intenzione estetica. Quando, nel 1913, Schönberg ipotizza il possibile adattamento cinematografico di *La mano felice*, op. 18 (che non sarà realizzato che nel 1924) puntualizza le condizioni dello spettacolo, auspicando «il contrario di ciò cui il cinema abitualmente aspira. Io voglio: *L'ultima irrealtà*». Il compositore predispone il lavoro musicale con orchestra e cantanti, propone i nomi di Kokoschka, Kandinskij o Roller per la scenografia, e prefigura le prove: «Quando tutte le scene saranno pronte in preciso accordo con i tempi della musica, si passerà alla ripresa cinematografica e poi il film verrà colorato dal pittore [...] secondo le indicazioni del mio testo» (la partitura prevede un parallelo tra la gradazione di luce in scena e il discorso musicale). Viste le esigenze del compositore si capisce la ragione per cui il progetto non abbia superato questo stadio di ipotesi, dato che, oltre all'investimento economico che richiedeva (orchestra e cori), comportava un impressionante carico di difficoltà tecniche [Schönberg 1958, trad. it. p. 38].

7. *Un caso particolare: la musica come soggetto.*

Il particolare genere di film in cui la musica è direttamente implicata in quanto soggetto, perché riguarda la biografia di un interprete o di un

compositore, comporta normalmente un *pot-pourri* di estratti di brani già noti, sorta di «The best of...» *ante litteram*, nel quale l'intervento della musica sembra giustificare solamente il tema del film, essendo la musica per la maggior parte del tempo relegata in secondo piano a vantaggio della biografia romanzata nelle forme e nei modi delle riviste da edicola di stazione. Poco importa, si dirà, se la *fiction* cinematografica ha la meglio sui criteri storici, dal momento che la narrazione filmica è convincente. Sempre che lo sia...

Se gli interventi musicali "ritmano" con una certa regolarità lo svolgersi del film, la dimensione di "musica da schermo" agisce poco in termini di cambiamento della percezione del tempo, e più per la varietà degli interventi stessi. Lo "spazio" della percezione musicale nei film che hanno la musica come soggetto emerge generalmente in tre forme che occorre alternare, "montare" con abilità per creare il vero ritmo del soggetto: la suggestione della musica "vista" in tempo reale (il compositore suona le sue opere per se stesso o davanti a un pubblico) è la ragione d'essere - o il pretesto - del film in quanto risultato "produttivo" del creatore; salvo che nella situazione del concerto, nella quale il musicista svolge la sua propria funzione sociale, questo genere di scena può dar luogo a qualsiasi eccesso, ed essere caricata a piacimento di intenzioni, come quando Harry Baur, interpretando un Beethoven dal carattere irrimediabilmente tetro (*Un grande amore di Beethoven*, Abel Gance, 1936) porta consolazione e serenità ad una famiglia raccolta intorno al letto del defunto, accomodandosi al piano per eseguire, senza proferir parola, la Sonata «al chiaro di luna»!

L'evocazione di un'opera in sovraimpressione, che può essere ascoltata in parallelo a un dialogo al quale partecipi o meno il personaggio principale, contribuisce efficacemente alla trama ribadendo l'onnipresenza del compositore; in modo più sottile, l'evocazione sotto forma di "ascolto interno", resa efficace in quanto mostra "l'immaginazione in tempo reale", permette di fare assurgere la musica al rango di un "linguaggio" dominato e personalizzato esclusivamente dal compositore; il realismo della prima situazione cede qui il passo al fantasmatico: nessuno spettatore sarà sorpreso di sentire il brano di una sinfonia o di un'opera fuori campo, visto che essa è il soggetto, e tanto più quando il musicista è affetto, il che è il massimo, da sordità!

Partecipando ancor più della mitologia dell'eroe investito di simili caratteristiche, la descrizione della genesi dell'opera è divenuta uno degli archetipi del film incentrato su un artista, mostrandocelo preferibilmente in una situazione di crisi: è il caso di Jean-Louis Barrault che presta il volto a un Berlioz (Christian-Jacque, 1942) che scrive febbrilmente in una sola notte, sotto dettatura di qualche musa celeste, la sua *Symphonie Fantastique*! Il soggetto musicale evolve dal musical verso l'*illustrazione* musicale con i consueti *cliché* relativi all'«ispirazione», che accreditano l'idea po-

polare del compositore quale *medium* tra le forze soprannaturali e l'uditorio degli umani in ammirazione beata. Notiamo che quando la musica è realmente soggetto, succede che l'attenzione che le si porge è rafforzata da un discorso *in situ* e dall'intervento di un personaggio che permette di collegare percezione e comprensione: il Salieri di *Amadeus* (Forman, 1984) che si lascia andare in diretta a un'analisi del movimento lento della *Gran partita* di Mozart, dettagliandone i piani di scrittura progressivamente sovrapposti (1. instaurarsi di una pulsazione, 2. inserimento di un accompagnamento, 3. comparsa di un tema per oboe e sua ripresa da parte del clarinetto) è un esempio concreto del didattismo il cui impatto sullo spettatore, che integra simultaneamente la musica e la sua guida all'ascolto, è garantito.

«Qui, se fossi musicista, ci infilerei qualche nota». Questa replica, apparentemente innocente, tratta da *Paltoquet* (Deville, 1986) potrebbe sia servire da spunto di riflessione – in quale momento fare intervenire la musica in un film? – quanto rappresentare un elemento conduttore, ponendo la musica a giustificazione della narrazione. Utilizzando un *Quartetto* di Janáček, il regista si serve, ad un primo livello della metafora ispirata dal quartetto, di musicisti/personaggi che si ritrovano per giocare a carte, ogni ingresso del tema venendo a sottolineare il loro successivo apparire; a un secondo livello, il tema interviene in quanto motivo conduttore, dapprima per solo violoncello – «Ecco il tema del dottore», dice uno dei partecipanti – successivamente per gli altri strumenti, che corrispondono alla estrema personalizzazione delle voci degli attori (la «grana della voce» per Barthes) pur compensando la de-personalizzazione dei protagonisti: il dottore, il professore, il giornalista, il commerciante. A un altro livello, tutto basato sul sogno di un uomo che mette in scena fantasmaticamente i personaggi del suo ambiente, il film conferisce a Michel Piccoli il ruolo di un direttore d'orchestra sia in senso proprio che figurato (Piccoli, messo sul fonografo un disco, mima gli ingressi musicali). Infine, Deville sfrutta la particolarità del tempo musicale del quartetto di Janáček che combina l'avvenimento (il tema fortemente ripetitivo) e la stasi (le armonie fisse degli strumenti a corda), creando un'ambiguità costante tra il movimento della dimensione narrativa e l'immobilità dell'intento onirico.

Quanto alla musica come "oggetto" di un film, dall'operetta fino al film-opera passando per la commedia musicale, essa tende a rovesciare le proporzioni, dato che a fornire il soggetto di un film sono le esigenze proprie di una musica "preesistente sotto forma di spettacolo". La trasposizione dalla scena allo schermo non ha beneficiato che in misura minima delle visioni autenticamente cinematografiche, che sfuggono alla captazione amplificata di tipo teatrale senza proporre una vera interpretazione: Losey nel *Don Giovanni* o Straub-Huillet nel *Mosè e Aronne* potrebbero rappresentare i casi estremi di questi rari successi.

8. *Dalla musica alla colonna sonora.*

Nel corso di una riflessione sulla musica al cinema, la questione di sapere cosa si intenda col termine “musica”, per ingenua che possa apparire, è pur tuttavia fondamentale. Quando Luciano Berio definisce, non senza malizia, la musica come « tutto ciò che si ascolta con l'intenzione di ascoltare della musica » [Berio 1981, p. 21] pone innanzitutto il problema in termini di “strategia percettiva”, in funzione dell'importanza che si attribuisce all'ascolto della parte sonora. La conseguenza di questa posizione consiste nella neutralizzazione della dimensione “qualitativa” della musica così ascoltata.

Non c'è [dice giustamente Michel Chion] un vero e proprio stile di musica da film. Quest'ultima si ispira a tutto quanto, alla maniera, d'altronde, di un compositore di musica da concerto o d'opera. La differenza sta nel fatto che quest'ultimo ha tutte le possibilità di crearsi un proprio stile personale, non soltanto sulla base di quello che inventa, ma anche grazie a quello che prende dagli altri [1995, p. 248].

Che la musica di un film prenda a prestito da Johann Sebastian Bach o da una canzone popolare o alla moda non dipende tanto dalla qualità culturale del risultato, quanto piuttosto dall'“efficacia” dell'incontro tra certe immagini e certa musica. Le partiture di Nino Rota scritte per i film di Fellini sono, da sole, sufficienti a dimostrare quanto siano rispondenti agli intenti cinematografici e, a causa di un fenomeno di riverbero inverso, a che punto soddisfino i suddetti criteri “di qualità”.

A un secondo livello, la musica non è da tenersi a volte in considerazione in quanto tale ma piuttosto come uno degli elementi che partecipano alla «colonna sonora»: dialoghi, rumori funzionali o meno e musica sono inevitabilmente portati a coesistere all'interno di una sequenza, e il dosaggio che ne risulta garantirà o meno la riuscita della scena. L'esperienza acquisita da Orson Welles con gli adattamenti radiofonici della *Guerra dei mondi* o di *Dracula*, nel 1938, incentrati sull'amalgama tra testo, qualità della dizione, rumori e musica, è stata senz'altro preziosa per l'elaborazione della sorprendente colonna sonora di *Citizen Kane* tre anni più tardi (la differenziazione dei modi di emissione della voce in sei livelli – dal parlato al cantato – che Berg mette a punto per *Lulu* non è distante da questo tipo di approccio). In questo stesso periodo Varèse precisa la propria posizione riguardo al ruolo della musica, che «deve sostenere, nel cinema, un ruolo più importante che mai in quanto supporto dinamico e drammatico»; «la sua forza di suggestione è più irresistibile di quella di qualsiasi altra espressione artistica, perché è difficile sfuggire alla sua influenza e perché è più penetrante». Preferendo allargare il campo della musica verso quello del «suono organizzato», Varèse ne colloca le possibilità d'intervento all'interno del fragile spazio delimitato dalle soglie del testo e dell'immagine, «quando la parola ha

raggiunto i limiti della sua efficacia e quando la precisione dell'immagine sembra ridurre il respiro della sua immaginazione». Se il suono «organizzato» richiedeva una vera collaborazione tra il compositore – «ossia l'organizzatore del suono» – e l'ingegnere del suono al servizio di una nuova complementarietà, non si può non constatare che il musicista resta il più delle volte escluso dal lavoro di elaborazione della colonna sonora. Una «partitura sonora» ha da essere composta di suoni che non si devono considerare «come entità separate che creano una atmosfera con degli effetti isolati, ma piuttosto come materie tematiche suscettibili di essere organizzate in una partitura che possa bastare a se stessa» [Varèse 1940, trad. it. pp. 117-21]. Questo concetto essenziale, ripreso da Michel Fano nel corso della sua collaborazione con Alain Robbe-Grillet, in particolare in *L'Homme qui ment* (1968) e poi ancora nel documentario *La Griffe et la dent* (Bel, 1975), è effettivamente basato sullo studio delle dimensioni semantiche dei mezzi utilizzati che egli situa, rifacendosi a Eco, tra i limiti del registro della parola («spessore semantico massimo») e il limite del suono musicale («spessore semantico nullo»). Il «terzo discorso» costituito in questo modo dal suono, valore che viene ad aggiungersi a quelli dell'immagine e del testo, accresce le ambizioni di Varèse. Attraverso diversi trattamenti, queste zone potranno contaminarsi a vicenda, dissolversi le une nelle altre, acquisire un «potere» che condivideranno in seguito, nel momento dei passaggi di testimone che danno corpo alla narrazione cinematografica [*ibid.*, p. 118].

Il desiderio di ricercare un *continuum* sonoro si rifà alla posizione di Fano, legata soprattutto

[all']aspetto musicale della narrazione, [alle] sue funzioni temporali, energetiche che stabiliscono la connivenza, e aprono, in un film come *L'Homme qui ment*, le porte del film-opera, vale a dire quelle di una retorizzazione sonora della narrazione filmica che annulla la contrapposizione immagine-suono [1975, p. 12].

Il fatto di assumere parallelamente le dimensioni di un tale *continuum* può evidentemente demoltiplicare l'impatto del soggetto. Mentre il cinema degli anni Trenta sfrutta abbondantemente la tecnica del parlato, che per la musica a volte giunge alla saturazione, Fritz Lang in *M. il mostro di Düsseldorf* del 1931, sceglie di restringere la parte musicale al generico iniziale e agli ultimi dieci secondi del film (limitata alla cadenza perfetta finale del pezzo). Al di là di una funzione meramente introduttiva, persino decorativa, il tema tratto dal *Peer Gynt* di Grieg («Nell'antro del re delle montagne») viene presentato una sola volta nella sua forma originale e costituirà il segnale dell'assassino, che lo fischietterà ogni qualvolta il suo stato di eccitazione lo spingerà a uccidere una bambina: il contrasto risulta ancora più forte in quanto il «tema-segnaletto» – che Grieg sviluppa dapprima lentamente, portandolo quindi al parossismo – è esterno al dramma che si sta compiendo e simboleggia perfettamente tutto ciò che separa la mente ma-

lata dell'assassino dalla società circostante. Pur essendo gli interventi del tema fischiato riservati all'assassino, Lang ritma lo svolgersi del film a partire da questa emissione particolare del suono, variandone meno l'effetto che non la funzione: funzione di coesione, quando il fischietto di un poliziotto dà il segnale di via alla retata in una bisca, o quando i mendicanti braccano l'assassino nella seconda metà del film; funzione di opposizione collettiva, nel momento in cui, dopo la retata, arriva il commissario, che viene letteralmente fischiato da tutti i presenti; funzione di potere, quando lo stesso commissario esamina i documenti falsi di un sospetto fischiando con ironia. L'assassino è dunque il solo a fischiare per se stesso, la musica di Grieg è riservata a un mondo interiore, mentre le altre forme di fischio svolgono una funzione di comunicazione.

Questa consapevolezza del potere del suono emerge in Lang rispetto a quella del ruolo determinante che può assumere il silenzio. Due passaggi sono eccezionali da questo punto di vista: quello in cui la madre sente i figli tornare da scuola, è sempre più inquieta perché non vede la figlia Elsie tra di loro, interroga il postino e, al colmo dell'ansia, si precipita per la tromba delle scale ripresa in prospettiva, e il cui vuoto spaventoso coincide con un silenzio dalla densità irripetibile. Il fatto di gestire il silenzio come un elemento musicale è altrettanto efficace nella scena finale, nella quale *M*, catturato dai barboni, viene condotto a forza, vociante, nella grande cantina predisposta come una sala di tribunale, e ammutolisce di colpo nel momento in cui il suo sguardo percepisce l'assemblea accusatrice: con un sottile rovesciamento, e con quello che Varèse chiamava «la contrapposizione simultanea di due forze vive», è la massa imponente della gente pigiata che coincide qui con il silenzio, piuttosto che non la sensazione di assenza e di vuoto della scena precedente.

La «materia del silenzio» svolge un ruolo importante nelle colonne sonore composte da Toru Takemitsu, che ricorre spesso al mixaggio tra musica e rumori. La famosa scena della battaglia fratricida in *Ran*, ispirata al *Re Lear* di Shakespeare (Kurosawa, 1985), è integralmente privata del sonoro delle cavalcate, degli urti e delle grida la cui violenza risulta amplificata dall'incedere di un lento *crescendo* che culmina appena prima che la realtà sonora e l'immagine tornino a coincidere brutalmente con uno sparo che colpisce a morte uno dei personaggi principali. Già nell'episodio di un'altra sanguinosa battaglia raccontata dal narratore cieco Hôishi, in *Kwaidan* (Kobayashi, 1964) la musica si sostituiva ad ogni altro effetto sonoro e decuplicava, con gli attacchi rauchi della *biwa* (strumento a corde percosso con un plettro), l'effetto dei nugoli di frecce che si abbattevano sugli avversari: grazie all'impatto del suono e alla sua risonanza, rafforzati dal sordo secondo piano sonoro del nastro magnetico, Takemitsu riesce a combinare i tempi dell'evento e la durata. Nel primo dei quattro racconti fantastici che compongono questo film, le grida del samurai che scopre il cadavere

mummificato della donna amata, dalla quale ha fatto ritorno dopo averla abbandonata, sono cancellati a vantaggio di una lunga monodia, lacerata a sua volta dal rumore secco di legni spezzati. Evitando ogni sincronismo con l'immagine, Takemitsu riesce a immergere lo spettatore nello stato interiore di terrore che prova il samurai, cosa che nessun testo e nessuna immagine avrebbero saputo rendere con altrettanta forza.

Se il cinema continua il suo cammino proponendo delle combinazioni di musica e di immagini diverse, dalle più convenzionali alle più creative, ci si può ancora interrogare sul guadagno effettivo che la musica potrebbe ricavare da tale associazione. Il genere «opera», che fatica a rinnovarsi e a uscire da sentieri già ampiamente battuti, potrebbe andare oltre la semplice inclusione di una proiezione per nutrirsi delle tecniche del cinema. Boulez aveva per un attimo sognato un simile progetto per un testo di Genet, nel 1964, utilizzando il cinema

per via della sua qualità di visione «artificiale», in contrasto con la visione «normale»; lì la musica avrebbe da dire la sua per legare l'immagine virtuale e l'immagine reale, per offrire delle prospettive mobili. Quello che mi interesserebbe, sarebbe un gioco dialettico tra la visione specifica del cinema, ingrandente e che sceglie per noi, e la visione del teatro dove siamo noi a scegliere [1964, p. 28].

Mauricio Kagel ha tentato di fornire una risposta a questa visione delle cose, realizzando dei film a partire dalla sua musica e dal suo concetto di teatro strumentale:

I film di Kagel sono una versione interlineare della musica, un'analisi e un'interpretazione della partitura per immagini, soprattutto laddove non raccontano soltanto la produzione del suono, ma mettono piuttosto a nudo i significati immanenti della musica stessa [Klüppelholz 1992, p. 50].

Si può notare, parallelamente, l'interesse che i giovani compositori mostrano in questi ultimi anni per la musica composta con mezzi moderni, compresa l'elettronica, associata ai film muti (Martin Matalon per *Metropolis*, 1995, o Michael Obst per i due episodi del *Dottor Mabuse* di Lang, 1995). L'opera del secolo XXI ci dirà se riuscirà a trovare un nuovo respiro in tale confronto.

Adorno, Th. W., e Eisler, H.

1969 *Komposition für den Film*, Rogner und Bernhard, München (trad. it. *La musica per film*, Newton & Compton, Roma 1975).

Barthes, R.

1957 *L'Art vocal bourgeois*, in Id., *Mythologies*, Seuil, Paris, pp. 168-70 (trad. it. *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974).

Bece, G.

1919-33 *Kinotbek, Neue Filmmusik*, 6 voll., Berlin-Wien.

Becce, G., e Erdmann, H.

1927 *Allgemeines Handbuch der Filmmusik*, 2 voll., Berlin.

Benjamin, W.

1955 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 1991).

Berg, A.

1981 *Conférence sur Wozzek*, in *Glaube, Hoffnung und Liebe, Schriften über Musik*, Reclam, Leipzig.

Berg, A., e Schönberg, A.

1987 *Correspondence*, Norton & Cie, New York - London.

Berio, L.

1981 *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Laterza, Roma.

Boilès, C.

1975 *La Signification dans la musique de film*, in «Musique en jeu», n. 19, pp. 71-85.

Boulez, P.

1964 *Entretien*, a cura di J. Rivette e F. Weyergans, in «Cahiers du cinéma», CLII (febbraio), pp. 19-29.

Brecht, B.

1963 *Schriften zum Theater*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. parziale *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1985).

Chion, M.

1985 *Le Son au cinéma*, L'Étoile, Paris.

1993 *Le Poème symphonique et la musique à programme*, Fayard, Paris.

1994 *Le Son au cinéma*, in «Cahiers du cinéma», ed. riveduta e corretta.

1995 *La Musique et le cinéma*, Fayard, Paris.

Colpi, H.

1961 *Défense et illustration de la musique de film*, Société d'édition, de recherche et de documentation cinématographiques, Lyon.

Dufourt, H.

1991 *Musique, pouvoir, écriture*, Bourgois, Paris (trad. it. *Musica, potere, scrittura*, Ricordi-Lim, Milano-Lucca 1997).

Eco, U.

1986 *Eco in ascolto. Intervista di Umberto Eco a Luciano Berio*, in H. J. Jans (a cura di), *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*, Paul Sacher Stiftung, Basel, pp. 329-34.

Ejzenštejn, S. M.

1976 *Le Film: sa forme, son sens*, a cura di A. Panigel, Bourgois, Paris.

Escal, F.

1990 *Contrepoints: musique et littérature*, Klincksieck, Paris.

Fano, M.

1975 *Film, partition sonore*, in «Musique en jeu», n. 21, pp. 10-13.

1981a *Le Son et le sens*, in D. Château, A. Gardies e F. Jost (a cura di), *Cinéma de la modernité, film, théories*, Klincksieck - Colloque de Cerisy, Paris, pp. 103-12.

1981b *Quatre notes sur le "temps" dans Wozzeck*, in AA.VV., *Wozzeck*, in «L'Avant-Scène-Opéra», n. 36, pp. 96-99.

1986 *Les Images et les sons*, in «InHarmoniques», n. 1, pp. 182-87.

Klüppelholz, W.

1992 *Opéra sans chants: les film de Mauricio Kagel*, in «Circuit», III, n. 2, pp. 45-63.

La Motte - Haber, H., e Emons, H.

1980 *Filmmusik, eine systematische Beschreibung*, Hanser, München.

Léger, F.

1922 *"La Roue", sa valeur plastique*, in Id., *Fonctions de la peinture*, Denoël-Gonthier, Paris, pp. 55-60.

Miceli, S.

2000 *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Sansoni, Milano.

Mitry, J.

1963-65 *Esthétique et psychologie du cinéma*, 2 voll., Éditions Universitaires, Paris.

Myers, R.

1959 *Eric Satie*, Gallimard, Paris.

Olive, J.-P.

1998 *Musique et montage. Essai sur le matériau musical au début du XX^{ème} siècle*, L'Harmattan, Paris-Montréal.

Robinson, D.

1995 *Musique et cinéma muet*, Réunion des Musées Nationaux, Paris.

Ruwet, N.

1972 *Note sur les duplications dans l'œuvre de Claude Debussy*, in Id., *Langage, musique, poésie*, Seuil, Paris, pp. 70-99 (trad. it. *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi, Torino 1983).

Schafer, M. R.

1977 *The Tuning of the World*, McClelland and Stewart, Toronto (trad. it. *Il paesaggio sonoro*, Ricordi-unicopli, Milano 1985).

Schönberg, A.

1941 *Composition with Twelve tones (I)*, in *Style and Idea (1950)*, University of California Press, Berkeley Cal. 1975, pp. 214-45 (trad. it. *Stile e idea*, Feltrinelli, Milano 1975).

1958 *Briefe*, a cura di E. Stein, Schott, Mainz (trad. it. *Lettere*, La Nuova Italia, Firenze 1969).

Souris, A.

1976 *Condition de la musique et autres écrits*, Éditions de l'Université de Bruxelles - Éditions du CNRS de Paris, Paris.

Suvčinskij, P.

1965 *Alban Berg*, in «L'Arc», n. 27, *L'Opéra*, pp. 33-38.

Stravinskij, I.

1962 *Chroniques de ma vie*, Denoël-Gonthier, Paris (trad. it. *Cronache della mia vita*, Feltrinelli, Milano 1981).

Toulet, E., e Belaygue, C.

1994 *Musique d'écran. l'accompagnement musical du cinéma muet en France 1918-1995*, Réunion des Musées Nationaux, Paris.

Varèse, E.

1940 *Le Son organisé pour le film sonore*, in Id., *Écrits*, a cura di L. Hirbour, Bourgois, Paris 1983, pp. 108-12 (trad. it. *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, prefazione di G. Manzoni, introduzione di L. Hirbour, Ricordi-Unicopli, Milano 1985).

Weill, K.

1993 *Illustration musicale ou musique de film? Entretien avec Lotte H. Eisner* (1927), citato in Id., *De Berlin à Broadway*, Scritti presentati in francese da P. Huynh, Plume, Paris, pp. 75-79 (e in D. Drew (a cura di), *Kurt Weill: ausgewählte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975).

RÉAL LA ROCHELLE

Il regista e la musica da film: una testimonianza dei fratelli Taviani

Il nostro debito col melodramma lo paghiamo facendo cinema e solo cinema.

PAOLO e VITTORIO TAVIANI*

I miei film sono delle opere.

MAURICIO KAGEL (1988)

Da quando, poco a poco, è divenuto un'espressione artistica, il cinema intrattiene con la musica, e più in particolare con la musica lirica, un rapporto manifestamente stretto e molto denso, per quanto sempre un po' misterioso e resistente all'analisi. Una relazione talora anche quasi opaca, dal momento che si è dovuto attendere l'avvento del cinema sonoro, nella seconda metà degli anni Venti, perché l'opera cinematografica, il film-opera, potesse davvero esser concepito e realizzato. Questo fece dire allora a Kurt Weill che i «prototipi di un "film-opera" futuro» erano legati alla comprensione e al controllo delle «possibilità musicali e delle leggi formali fondamentali del cinema sonoro» [Huynh 1993, p. 88].

In precedenza, il gemellaggio opera/cinema si può cogliere con maggior difficoltà, ad esempio nelle forme embrionali, maldestre, e addirittura ingenuamente rappresentate da alcuni tentativi di sonorizzazione cinematografica tra cilindri e pellicole, tra dischi e film "muti", di cui si trovano tracce a partire dal 1894. O ancora in fantomatici tentativi (privi di suono sincronizzato) quali all'inizio del secolo *La dannazione di Faust* di Méliès, il *Parsifal* di Edison o i molti frammenti e cortometraggi che adattano i *Pagliacci* e *Carmen* (i film di Méliès e di Edison sono stati realizzati nel 1904; molti *Pagliacci* sono stati realizzati tra il 1907 e il 1923, come pure numerose *Carmen*, tra cui la celebre di De Mille del 1915 con Geraldine Farrar).

In quell'epoca pre-cinematografica, il passaggio tra l'opera tradizionale di repertorio e il cinema testimonia ancora che un'arte lirica d'immagini e

* Brano tratto da un'intervista ai fratelli Taviani, da me realizzata a Montréal il 2 settembre 1996. Le due parti di questa intervista compaiono nella prima parte del presente articolo. Nell'ultima parte, figura un secondo incontro con i cineasti, alla Mostra di Venezia il 7 settembre 1998, che aveva fatto seguito alla proiezione di *Tu nidi*. Il testo di questo incontro è stato rivisto da Paolo e Vittorio Taviani a partire da una prima trascrizione fatta dall'Istituto Italiano di Cultura di Montréal, rispettivamente da Bruno Busetti e Maria Antonietta Cichi, che ringrazio vivamente per la loro collaborazione.

di suoni, fuori dai teatri e dalla configurazione scenica, non ha altra ambizione se non quella di essere un nuovo strumento di diffusione del *corpus* lirico tradizionale. Edison era convinto che il film avrebbe permesso di riprodurre rappresentazioni del Metropolitan fuori da quel teatro, una volta che i cantanti e i musicisti che li avevano registrati se ne fossero andati o fossero morti [Edison nel 1894, in Parker 1985, p. 187]. C'è voluto un po' di tempo prima che si elaborasse l'idea che dalle inedite risorse dell'audiovisivo potesse nascere una nuova opera moderna, che si potesse giungere, come dicono Paolo e Vittorio Taviani, al fatto che l'opera apparisse nei film come «quell'elemento che è stato rivoluzionato, e si è trasformato rispetto a quel che era in partenza prima di diventare cinema» [Gili 1993, p. 30].

Paradossalmente, è nello stesso cinema muto che grandi realizzatori troveranno la plastica e la ritmica di queste "musiche visive" o ancora, come diceva Ejzenštejn, i montaggi e le strutture filmiche che permetteranno ai film di *cantare*, di essere un'opera cinematografica lirica. Per salti qualitativi, questo approfondimento permetterà a Ejzenštejn di passare dai film "musicali" alla maniera dell'opera quali *La corazzata Potëmkin*, alla pienezza audiovisiva di film-opera come *l'Aleksandr Nevskij* e *Ivan il Terribile* (in collaborazione con Prokof'ev). La stessa fluttuazione condurrà René Clair alle sue opere moderne: *Sous les toits de Paris*, nel 1930, *Le Million* e *À nous la liberté* nel 1931, coadiuvato da Georges Van Parys e da Georges Auric, o ancora aiuterà Chaplin, grazie al compositore David Raskin, a strutturare *Tempi moderni* in una dinamica unificata di musiche, voci, effetti sonori. E che dire del cineasta sperimentale tedesco Walter Ruttmann, il cui vero ritratto operistico di una grande città è forse il suo *Week-End*, montaggio sonoro filmico senza immagini, più che il suo film muto *Berlino, sinfonia di una grande città*.

In quest'ottica, il film-opera creativo e innovatore appare come un oggetto culturale che trasforma e trasgredisce la vecchia forma dell'opera scenica per concorrere alla nascita di un'opera moderna prodotta con mezzi diversi da quelli del teatro. Non si tratta tuttavia di una rottura radicale e assoluta (il film-opera non getta mai il bambino-lirica con l'acqua sporca): essa giunge piuttosto, nello sforzo della metamorfosi e con gli strumenti propri della nuova officina audiovisiva di creazione, a «negare l'opera attraverso lo stesso cinema» [*ibid.*, p. 61], come dicono assai bene i fratelli Taviani.

Questa è una delle ragioni per cui la scelta di Paolo e Vittorio Taviani si è imposta come emblematica nella messa in scena lirica della musica filmica. Se è importante ricollocare brevemente la loro opera nel contesto dell'evoluzione storica mondiale dell'emergere del film-opera, sembra che il *corpus* dei Taviani (come le riflessioni che lo accompagnano) sia uno dei più coerenti e dei più validi in materia, dagli anni Sessanta ad oggi, da *Uomo da bruciare* (1962) a *Tu ridi* (1998). Ne descriveremo dunque un certo numero di esempi, fondendo le analisi ai dialoghi con i cineasti.

1. *Il film*: «un organismo audiovisivo che si pone come rappresentazione».

«Eredi dell'arte lirica» [*ibid.*, pp. 54, 171], in particolare del melodramma italiano (teatro musicale, come lo si definisce da Monteverdi in poi), i fratelli Taviani si sono imposti nel film-opera in virtù di una riflessione e di una pratica che, pur affondando le sue radici nella tradizione lirica, si è tuttavia collocata nella modernità dell'opera attraverso tutti e soli i mezzi del linguaggio filmico. Questa modernità del teatro lirico, certi caratteri del quale sono molto antichi, è uno dei vettori che alimentano il film-opera, in particolare al livello del sottilissimo rapporto tra musica e poesia o, più precisamente tra musica ed altri suoni, in primo luogo la dizione e il dialogo, nel modo in cui i Taviani considerano che «le parole sono suoni» [*ibid.*, p. 46]. Tale idea dello *speech-song* (come lo chiama Leonard Bernstein), che ha forse origine nel recitativo monteverdiano, si sviluppa nelle molte forme della ballad-opera inglese, del Singspiel tedesco e dell'opéra-comique francese. È stata arricchita storicamente, fra gli altri, da Purcell, Mozart, Beethoven, Weber, trionfando nella versione originale della *Carmen*.

Nell'opera contemporanea, questa sottile dialettica musica/dialogo si ritrova *mutatis mutandis* in diverse forme di *parlar cantando*, nelle versioni originali del *Boris Godunov* di Musorgskij, *Pelléas et Mélisande* di Debussy, *Louise* di Charpentier, *La fanciulla del West* di Puccini, nello *Sprechgesang* tedesco, o ancora nelle varianti del musical americano di Gershwin, Bernstein e Sondheim. Il cinema, che aggiunge ai dialoghi e alle musiche gli effetti e gli sfondi sonori, comunica questa modernità lirica del parlar cantando per esempio nei dialoghi magici degli eroi epici di Ejzenštejn, o ancora, magnificamente, nella *Gertrud* di Dreyer, un vero film-opera. E anche nei film di Robert Bresson, le cui «declamazioni» *recto tono* degli attori hanno sconcertato numerosi spettatori. Si trovano molti esempi pure in Godard o in Manoel de Oliveira, come in *Au pays de Zom*, film-opera bello e sorprendente di Gilles Groulx, un francese del Québec (musiche di Jacques Hétu).

Questo prestito dall'eredità del dramma lirico conferisce al verbo filmico un valore di musicalità che si estende contemporaneamente alle altre componenti della colonna sonora e, ovviamente, delle immagini. «I film sono materiali [di immagini e di suoni] che trovano il loro fine nel fatto puramente cinematografico», o ancora, proseguono i Taviani, quando un film come *Un uomo da bruciare* «cercava di mediare la realtà attraverso il linguaggio, rivelando chiaramente la sua natura di *fiction*, di spettacolo» [*ibid.*, pp. 40, 19].

Tale priorità della musicalizzazione audiovisiva è quel che dà al cinema la sua forza di «vero linguaggio musicale del nostro tempo», la sua caratteristica di nuova opera, di melodramma contemporaneo. Quest'ottica è sta-

ta adottata da un certo numero di compositori, Kurt Weill, Maurice Hoérée, Michel Fano, Maurice Blackburn, Mauricio Kagel, Bernard Hermann, così come da alcuni cineasti che, più che un orecchio fine, hanno un approccio essenzialmente musicale al film, un legame stretto con la musica, lirica in particolare. Questa concezione non ha dunque nulla a che vedere con l'opera filmata (la riproduzione scenica ottenuta tramite il dispositivo cinematografico), che hanno rifiutato cineasti come Luchino Visconti, Alain Resnais e i Taviani. Pure Kurt Weill l'aveva scartata:

Dubito che «l'opera in scatola» possa offrire al grande pubblico un qualunque equivalente delle rappresentazioni viventi dell'opera. La rappresentazione di opere classiche [...] è assolutamente inutilizzabile al cinema [Huynh 1993, p. 87].

2. «Negare l'opera attraverso il cinema stesso».

Incontrare Paolo e Vittorio Taviani, discutere con loro della musica e del suono nei loro film, non rientra nell'ordine delle interviste, ma in quello del dialogo e dello scambio culturale. Jean Gili, che per anni ha conversato con questi cineasti, l'ha ben capito, notando quel modo tipico e caloroso dei Taviani di «intrattenere un rapporto creativo con gli altri» [Gili 1993, p. 11].

Per questi registi il referente culturale è il punto nodale della drammaturgia filmica. Che sia una frase musicale, un fatto storico, la letteratura russa, l'arte e la filosofia tedesche del XIX secolo, un paesaggio, un luogo che lascia trapelare leggende e miti, il tratto culturale è, nel presente, nella contemporaneità degli avvenimenti, la radice che nutre e arricchisce questa attualità. Tra tutti questi referenti culturali, il più potente per i Taviani è il suono:

Per noi il suono è tutto: il timbro di una voce, una parola, lo stormire di un albero, tutti i rumori della natura, e la musica [*ibid.*, p. 77].

In quest'ottica il suono è un materiale musicale che conduce i Taviani ad affermare: «Per noi il cinema ha ereditato il patrimonio musicale del passato». In particolare il patrimonio del dramma musicale (melodramma) che, ripensato, trasformato e ristrutturato nel cinema, permette di affrontare la «decifrazione della realtà».

È chiaro [sottolinea Paolo Taviani] che quando parliamo dell'opera, non vuol dire che ne sposiamo totalmente la struttura. Noi creiamo grandi scene orizzontali, ove si muovono gli attori e, nello stesso tempo, ne prendiamo le distanze, neghiamo l'opera attraverso il cinema stesso, attraverso il montaggio, l'aumento della colonna sonora, i dialoghi sovrapposti [*ibid.*, p. 61].

D. Da dove deriva l'importanza capitale della musica e dei suoni che compongono una totalità nei vostri film?

R. Nessuna teoria, ma solo qualche riflessione sulla nostra esperienza diretta nel fare cinema. Il cinema è certo l'erede di tutti i linguaggi che lo hanno preceduto (di qui la sua centralità nel secolo che si sta concludendo), ma il patrimonio linguistico a cui noi due lo sentiamo piú vicino è quello musicale. Per altri registi le influenze sono diverse: per Visconti probabilmente la letteratura e il teatro; per Pasolini l'arte figurativa; per Ejzenštejn l'architettura e tante altre cose... Per noi due la musica.

Forse non è un caso che la musica abbia rappresentato il nostro primo incontro con lo spettacolo. Eravamo bambini, e a maggio i nostri genitori ci portavano – premio ambito per un buon esito scolastico – a Firenze: al Teatro Comunale abbiamo visto le opere di Verdi, Donizetti, Rossini e abbiamo scoperto, cosí, l'altra dimensione del reale, quella che solo lo spettacolo può rivelare. Il tendone rosso che si apriva – l'abbiamo ricordato piú volte – sembrava azionato da onde sonore che si alzavano dal golfo mistico e ci introducevano nel tutto possibile e nel tutto immaginabile. Pochi anni dopo, nell'immediato dopoguerra, quando a Pisa scoprimmo quasi per caso il cinema di Rossellini, di Visconti e di De Sica, avvenne in noi come una deflagrazione, che azzerò tutto il resto: lo schermo era il nostro specchio. Anzi: avevamo vissuto sulla nostra pelle di ragazzi il passaggio della guerra, ora stavamo attraversando i giorni di un dopoguerra di guerriglia e lo schermo, riproponendoci quelle nostre stesse esperienze, ne rivelava anche i sensi piú nascosti. Da quando ci siamo resi conto che il linguaggio cinematografico aveva questo potere, abbiamo vissuto di cinema e per il cinema.

Quasi con stupore, dopo qualche tempo ci accorgemmo che nel fare cinema, nel ritmare lo spettacolo cinematografico, qualcosa riaffiorava dal profondo, e questo qualcosa aveva cadenze musicali, quasi un'eco di lontane emozioni. Ecco perché forse la musica – meglio la colonna sonora – ha per noi un'importanza centrale. Solo marginalmente ci interessa la musica come sottolineatura o rinforzo delle immagini. La musica entra nei nostri film come elemento strutturale al pari del volto di un attore, dell'invenzione di una scenografia, di una pagina di dialogo.

Ecco, durante il lavoro di sceneggiatura ci capita che di fronte a un nodo drammaturgico ci affidiamo a un evento musicale, a cui si riconducono le azioni e le immagini: la canzone popolare intonata da tutti i componenti di una famiglia, che finalmente si è ritrovata (*Allonsanfán*); il blasfemo ritornello tedesco dei servi-pastori contro il canto sacro dei patriarchi sardi (*Padre Padrone*); il coro della *Vergine degli angeli* che si alza da un vagone fermo nella desolata pianura americana, e che cambia il destino dei due giovani artigiani emigrati dall'Italia (*Good Morning Babilonia*); la filastrocca infantile che spezza le pareti di una cella di segregazione (*San Michele aveva un gallo*).

A proposito di *San Michele aveva un gallo*, della sua partizione in quattro lunghe sequenze e dell'economia dei mezzi usati, qualcuno ha parlato di struttura quartettistica. Per noi è imbarazzante arrivare a conclusioni cosí perentorie (e che comunque possono essere solo riflessioni *a posteriori*), ma non possiamo fare a meno di riconoscere che, per esempio, il nostro *Allonsanfán* ha delle parentele con il melodramma, soprattutto verdiano: con le sue romanze, i cori, i balletti, i concertati e il gran finale.

Ma piú che di un incontro, ci rendiamo conto che si tratta di uno scontro fra due energie, quelle del melodramma ottocentesco e quelle contemporanee del cinema: la scarica che si sprigiona dai due poli opposti è ciò che ci interessa e ci stimola. È anche per questo che abbiamo sempre detto no alle proposte di regia che ci so-

no venute dai piú grandi teatri d'opera europei: il nostro debito col melodramma b paghiamo facendo cinema e solo cinema... E continuando sempre a sperimentare nuovi modi di rapporto tra musica e immagine. Nelle *Affinità elettive*, per esempio il senso piú nascosto del film che intendevamo fare lo abbiamo percepito pensando proprio alla sua colonna sonora. Il film, ispirato al romanzo di Goethe, racconta l'ininterrotta ricerca da parte dell'uomo di una vita armonica ed equilibrata, dei i moti misteriosi e oscuri della natura che la mettono in crisi, rinnovando ogni volta il conflitto tra natura e razionalità. Per questo abbiamo cercato la collaborazione di un giovane musicista, Carlo Crivelli, partecipe delle esperienze musicali piú informali. È stato emozionante registrare la partitura: da uno strumento una nota, da un altro strumento un'altra, buchi di silenzio, suoni allo stato puro, naturali, segmenti di suoni, eco di suoni come sospesi nel vuoto. Poi lentamente dalla disgregazione di ogni articolazione strutturale i suoni cominciano a cercarsi, si riconoscono, riconquistano insieme qualcosa che si configura nel nostro grande patrimonio musicale: in questo caso un Lied di Schubert, adattato per clarinetto e pianoforte. Tutto sembra ricomposto, e l'equilibrio sonoro suggerisce armonici rapporti fra gli uomini, e fra gli uomini e le cose: rapporti d'amore, soprattutto. Ma il pendolo non si arresta, e di nuovo a poco a poco le articolazioni tra le note, e tra i personaggi, si spezzano e i suoni tornano allo stato puro, nel loro oscuro movimento inconoscibile.

3. *Una cantilena di Verdi nel Midwest americano.*

La scena chiave di *Good Morning Babilonia* si situa nel momento in cui i due fratelli, emigrati dalla Toscana in America, marciscono nelle lande povere e deprimenti dell'Ovest. Un treno si ferma improvvisamente per un guasto. Ne esce una dolce melodia che i giovani, stupefatti, riconoscono alle prime note: *La Vergine degli angeli* dall'opera *La forza del destino* di Verdi. I fratelli - artisti decaduti, sporchi degli escrementi degli animali che curano per vivere in modo miserabile - si rialzano in lacrime, cantano l'*aria*, toccati dalla grazia della musica riconosciuta, della cultura ritrovata. Sono salvi, l'America non li avrà distrutti. Seguiranno il treno e poi incontreranno Griffith nella nascente Hollywood, e parteciperanno allo scenario babilonese di *Intolerance*.

Questo film evoca potentemente la memoria e il patrimonio di Giuseppe Verdi, ricordando tuttavia contemporaneamente l'altro grande pilastro dell'opera italiana moderna, Giacomo Puccini. Il titolo del film, ibrido di inglese e d'italiano, evoca a modo suo quello dell'opera "americana" *La fanciulla del West* (1910). Un accostamento che Paolo Taviani approva ridendo, dal momento che questo film descrive un'America sognata esattamente come quella dell'opera pucciniana, un'America "italiana"!

Questa sequenza da *Good Morning Babilonia* è tipica di un metodo e di un'estetica capace di unificare materiali diversi, e addirittura contraddittori ed eteroclitici. Qui una breve aria di Verdi si sposa in maniera ingegnosa con la partitura originale di Nicola Piovani, il compositore feticcio e complice dei

Taviani dalla *Notte di San Lorenzo*. Del resto, la mescolanza di queste musiche vecchie e nuove è, come ripetono i cineasti, soltanto una delle componenti dell'insieme dei suoni vocali o degli effetti sonori della colonna sonora.

In tutta questa gamma di sonorità, è tuttavia la musica – e in primo luogo la musica lirica – che, in certi momenti chiave del film, veicola la semantica emotiva e intellettuale di una sequenza, la sua dinamica strutturante, nello stesso modo in cui funziona la musica del dramma lirico. Da questo punto di vista, *Allonsanfan* (del 1974, con la collaborazione di Ennio Morricone) segna un'accentuazione più netta ed evidente dei materiali culturali del melodramma. Già i titoli di testa ci preparano a ciò, lasciando udire i suoni di un'orchestra che si prepara ad una rappresentazione teatrale. I cori e i canti si moltiplicano poi, nel corso di questa lacerante avventura tra i Fratelli Sublimi, anarchici che sognano di liberare i contadini siciliani, e il ritorno violento alla pace, ristabilita dopo le guerre napoleoniche: radioso *Te Deum* alla liberazione, coro della famiglia lombarda o ancora *Dirindindin*, con i suoi gioiosi accenti da *Ancien régime*; melopea funebre per la sepoltura di un rivoluzionario; un *Sanctus* stridente durante il Carnevale; e poi i canti della rivoluzione fallita: innanzitutto le frasi notturne e fantomatiche della *Marsigliese*, ma più ancora, nel finale, quella vigorosa danza siciliana falsamente trionfante, contemporaneamente realtà e sogno del fallimento rivoluzionario.

Se *Allonsanfan* segna un ancoraggio operistico che sempre accompagnerà i film dei Taviani, i film anteriori testimoniano tuttavia anche un'attenzione fine e sensibile al lirismo musicale. Ad esempio, nei *Fuorilegge del matrimonio* (1963, codiretto da Valentino Orsini, musica di Giovanni Fusco), le musiche e gli altri suoni si organizzano in astuti montaggi. Il prologo termina nel dormitorio di un manicomio, dove una Susanna, incapace di riconoscere suo marito, canticchia la filastrocca per bambini *Fra' Martino*, tema che Fusco riprende per la sua musica dei titoli, adattamento moderno alla Kurt Weill.

Seguono cinque episodi che raccontano delle storie strampalate su casi di matrimoni insolubili in Italia a causa della legge sul divorzio e della rigida presenza della *Sacra Rota* vaticana. Tre di questi *sketches* sono particolarmente ricchi dal punto di vista dei materiali sonori. Il primo, in cui Catarina, in fabbrica, sente dall'altoparlante la canzone *Il mondo nuovo* che si collega (in accordo col tema musicale di quest'episodio) al suo sogno di essere al tribunale della *Rota* per vincere la sua causa di divorzio. Lo stesso motivo è ripreso nel sogno, in coro *a cappella* dai preti e all'organo, mescolato alle voci degli ecclesiastici, a tuoni, al vento del temporale, alla benedizione latina cantata dal papa; Fusco la ricollega al suo tema e al ricordo della canzone in fabbrica. Tutto ciò conclude il sogno di Catarina e preannuncia il fallimento della sua richiesta.

Un altro episodio, che presenta una coppia adultera in piani e monolo-

ghi separati, mostra l'eroina esitante tra la sua carriera di animatrice musicale alla televisione e la rinuncia al lavoro per seguire l'amante. Questo duplice soliloquio in parallelo è intervallato e legato dall'esecuzione in studio di una messa di Bach, che struttura l'insieme dell'episodio come una sorta di opera lirica da camera. L'ultimo racconto, infine, mostra un ex soldato che sprofonda nel delirio e nella follia canticchiando una sorta di melopea africana accompagnata da un tam-tam e da un flauto esotico mediorientale. Poi, siccome l'infanzia è un motivo ricorrente in molti film dei Taviani, come non essere sensibili al commovente finale di un altro episodio: quei bambini nascosti fra gli alberi, resi "visibili" con una canzone, con un ritmo di twist e con qualche nota dell'orchestra ironica e triste di Fusco.

Ancora più efficace è il film *Sotto il segno dello scorpione* (1969), per cui i Taviani e il compositore Vittorio Gelmetti hanno costruito una colonna sonora allucinante e tenebrosa, di una modernità stridente, quasi tagliente. Dopo una sontuosa *ouverture* al momento dei titoli, le brevi frasi musicali (a volte solo qualche accordo) saranno intimamente legate alle voci e ai dialoghi, che presentano essi stessi una gamma molto vasta di sonorità: in primo piano nettamente distaccate, ancora conversazioni amorose appena percettibili, bocche che imitano animali, oppure una sorta di cinguettio di molte voci, che risuonano come chiacchiericcio di voliere umane. I cineasti hanno anche realizzato una sorprendente danza popolare con campanelle, dall'andamento selvaggio e arcaico, dello stesso tipo di quelle che, anni dopo, si ritroveranno in *Allonsanfan*, oppure nell'episodio *La Giara di Kaos*.

La partitura di Gelmetti si aggroviglia in un tessuto sonoro di colpi che sembrano inferti dalla fatalità, o di lunghi gemiti continui, che commentano questo racconto allegorico sulla sopravvivenza umana, in zone vulcaniche ove la civiltà è appesa ad un filo, sempre minacciate, ove tutto deve ogni volta ricominciare. Una sorta di film radicalmente "sessantottino", il cui partitopreso di durezza, d'intransigenza e di violenza fa apparire la scrittura sonora quasi una sorta di partitura di rumori o macchine.

D. Per arrivare nei vostri film al risultato di una struttura musicale d'insieme che integri tutti gli elementi della colonna sonora, come lavorate durante il percorso della produzione filmica?

R. Noi facciamo un film ogni due-tre anni. Procediamo lentamente durante l'ideazione del soggetto e la struttura della sceneggiatura. Al contrario, tutto corre veloce, con un'ansia quasi febbrile, durante le riprese, per tornare a un ritmo pacato in sede di montaggio. È in questa fase che mettiamo a punto il lavoro col musicista. Con lui, sin dalle prime pagine della sceneggiatura, abbiamo cominciato a sentire quello che sarà il «colore dell'orchestra». Se è necessario, e possibile, incidiamo in modo ancora approssimativo quegli interventi musicali, quelle cadenze, quei ritmi necessari per le riprese. Mentre il musicista continua a lavorare al pianoforte, noi in moviola procediamo in parallelo, ma poiché non riusciamo a montare senza l'ausilio della musica, ci avvaliamo per il momento sia dei materiali già usa-

ti in ripresa, sia di tutti quegli spunti che il patrimonio della storia della musica ci offre, in rapporto alla particolare atmosfera di questa o quella sequenza. Brani che poi naturalmente vengono sostituiti dalla partitura definitiva dei nostri musicisti; i quali – lo dobbiamo riconoscere – non si dichiarano entusiasti del nostro modo di procedere, perché – dicono un po' scherzando, un po' sul serio – non è simpatico dover competere con Bach, Sostakovič o Stravinskij. Ma dalla loro parte sta il fatto che il film ha bisogno dell'omogeneità della colonna sonora, di un'intuizione musicale che conduca ad unità la molteplicità degli impulsi: che, insomma, scorra nelle vene del film, contribuendo a regolarizzarne il respiro. Se la moviola segna la messa a punto con il musicista degli interventi musicali e della loro esatta collocazione (alcune volte lo spostamento di pochi fotogrammi può cambiare addirittura il senso di una sequenza), la sala del missaggio è il luogo dove più che mai la collaborazione tra regista e musicista diventa essenziale, aperta ad ogni nuova avventura. Può accadere di tutto: che quella certa frase debba salire o calare di un'ottava, che il timbro previsto del flauto sia meno espressivo di quello del corno, che il brano pensato per una certa sequenza si riveli stranamente più emozionante se usato in una sequenza di segno opposto... Insomma è in questa sede che sai se un nuovo organismo audio-visivo – il tuo film – è finalmente nato.

Il capovolgimento drammatico di *Good Morning Babilonia*, attraverso la cantilena verdiana, funziona in modo simile in *Padre padrone*: il giovane pastore sardo Gavino è salvato da un valzer di Johann Strauss figlio, quello dell'*ouverture* del *Pipistrello*, suonata un giorno, per caso, nella montagna desertica, da un fisarmonicista ambulante. Sotto lo *shock* rivelatore di questa musica, Gavino Ledda, a vent'anni, rompe violentemente la tutela del suo «padre e padrone» e l'analfabetismo in cui questa tutela l'ha confinato, e decide di studiare, di accedere al linguaggio, alla storia e alla cultura. Per accentuare la forza d'impatto di questo momento, i Taviani hanno chiesto al compositore Egisto Macchi di arrangiare il valzer in grandioso concerto per fisarmonica e orchestra, anni luce distante da una maniera realista o "neorealista" di filmare una piccola fisarmonica di campagna in un paesaggio arido. I Taviani precisano a questo proposito la loro presa di distanza dal neorealismo italiano: «Volevamo innestare sul neorealismo il filone classico della cultura europea» [Gili 1993, p. 18].

Un'altra sequenza molto potente è quella della processione in cui i giovani sardi, desiderosi di andare a lavorare in Germania, portano l'immensa e pesante statua di un santo. L'urto drammatico fra la volontà di affrancarsi dei giovani e il conservatorismo dei loro genitori si esprime qui soltanto con la musica. Le musiche, si dovrebbe dire, dal momento che si tratta dell'intreccio tra un canto religioso arcaico – rauco, lamentoso, straziante – e una gioiosa melodia tedesca,

una celebre canzone conviviale delle birrerie... Tutto lo scontro avviene al livello del suono, non delle immagini: i due cori si oppongono in frasi alternate fino che uno dei due vince, e in questo caso sono i pastori a vincere [*ibid.*, p. 78].

La finezza del gioco di montaggio consiste qui nella capacità dei cineasti e del compositore di legare in una sola dinamica musicale delle melodie antinomiche, appartenenti a culture sonore contraddittorie.

Padre padrone è senza dubbio, rispetto al problema dei suoni e delle musiche filmiche, l'opera piú riuscita ed emblematica dei Taviani, un film-opera contemporaneo che esalta il tessuto ricco e complesso di tutte le sonorità naturali ed umane per farne, secondo la felice espressione di Paolo Taviani, una miscela nettamente «audio-audio-audio-visiva». L'elenco è lungo e accattivante: canti di bambini brutalmente interrotti da un greve coro d'uomini; arazzi sonori fatti di grida e cicaliccio di bambini; mormorii della quercia e del torrente, suoni placidi dell'alba; campana a morto il cui suono si prolunga all'infinito; canti funebri di donne... Film tanto piú forte proprio perché, al di là della scrittura, porta la problematica del sonoro nel suo stesso soggetto, nella

questione da risolvere cinematograficamente: un film che nasceva davvero dal tema del passaggio dal silenzio alla comunicazione, la comunicazione intesa come suono [...]. È chiaro che il momento sonoro, il momento fonico, diventava il grande protagonista, protagonista nel senso che il suono aveva davvero un valore di struttura portante [*ibid.*, pp. 46, 77].

Un uso simile del patrimonio lirico è sottolineato nella *Notte di San Lorenzo*, grazie a citazioni musicali che, nonostante la loro brevità, veicolano una carica drammatica di gran potenza. Qui i Taviani impiegano frammenti dei due giganti dell'opera del XIX secolo, Wagner e Verdi. Nel primo caso, l'aria di *O du mein holder Abendstern* del *Tannhäuser* designa l'aggressore tedesco, sottolinea nei meandri lirici delle sue «note meravigliose» la figura ambigua del giovane soldato, portatore di «quell'orrore di quel mistero che c'è in quel popolo» [*ibid.*, pp. 103-4]. Altrove, per amplificare l'ecatombe assassina nella cattedrale, i Taviani utilizzano la melopea tragica e straziante di *Hostias*, dal *Requiem* di Verdi, cui succedono le vendicative frasi guerresche del *Dies Irae* quando, in mezzo ai campi di grano della Toscana, un San Michele distrugge i fascisti italiani collaborazionisti. Qui l'immagine di Epinal, voluta così com'era, si situa in contrappunto con una musica anch'essa quasi arcaica, carica del peso della storia e del patrimonio italiani. Mettendo così in un parallelo a contrasto le due grandi figure del crepuscolo del melodramma, i cineasti offrono una sorta di parafrasi dello straziante libro di Franz Werfel, *Verdi* (1924).

«Musica!», esclama il pastore liberando il corvo al collo del quale ha appena attaccato un campanellino. È la fine del prologo di *Kaos*. L'uccello se ne fugge via, il suo volo musicale diventa il tema di raccordo delle cinque novelle di Pirandello che formano le sequenze di questo film-fiume. Accordandosi a questo motivo, la musica di Nicola Piovani prende contemporaneamente il volo per costruire una delle sue partiture piú prestigiose,

dalla grandezza verdiana, contrastata, che evoca, ad esempio, il fascino epico dei *Vespri siciliani*.

Grave e malinconica, ma anche vicina ad una melopea popolare, a volte marziale e sontuosa come nel ricordo delle armate garibaldine (l'episodio *L'altro figlio*), questa partitura sviluppa una tavolozza molto ampia. Le corde gravi e gli oboi si accostano alle grida delle bestie e del malato (in *Mal di luna*) o disegnano una cantilena amorosa; nella *Giara* la composizione è beffarda e umoristica (i colpi sulla grossa giara diventano belle musiche di campane), prima di dispiegarsi in un balletto cantato siciliano di grande effetto magico; in *Requiem*, frasi lancinanti e sorde si mescolano alle grida e ai canti funebri, punteggiati di campane e di timpani.

Nell'epilogo, *Colloquio con la madre*, Piovani modifica poco a poco il suo tema per sposare la cantilena emblematica della madre, la breve aria *L'ho perduta, me meschina!* di Barbarina, nel quarto atto delle *Nozze di Figaro* di Mozart. Ancora una volta Mozart. Alla fine di *Padre padrone* si trovava già il secondo movimento del Concerto per clarinetto in la maggiore, prima dello scontro finale tra Gavino e il suo padrone-patriarca. Mozart torna alla fine di *Kaos*, prima di riemergere in *Tu ridi* come compagno di Rossini.

Nicola Piovani ha scritto per *Il sole anche la notte*, una delle sue musiche "tavianesche" piú malinconiche e strazianti. Essa accompagna, seguendo liberamente un racconto di Tolstoj, l'itinerario mistico di un nobile napoletano che rinuncia al mondo materiale e diventa eremita, una ricerca disperata di Dio in un mondo ove «Dio è morto».

Una sequenza che colpisce particolarmente è in forma di mini-opera. Una grande coorte della Chiesa cattolica romana ha appena invaso l'eremo deserto di padre Sergio, ora consacrato Santo. Si introduce allora una musica cerimoniale, iniziata *pianissimo* da un organo barocco e da un piccolo coro di bambini. Il canto si spiega poco a poco e diventa un enorme coro con accompagnamento potente e trionfale di campane a distesa. L'immagine lascia il deserto dell'eremita e si riempie di inserti di chiese rutilanti e decadenti, per finire nella smisurata architettura di San Pietro a Roma. Così, in pochi minuti, questa *Pregghiera dei castrati* si è tramutata in sequenza-opera dalle dimensioni semantiche molto cariche, dal momento che la pompa della chiesa violenta il desiderio di silenzio dell'eremita.

Per *Fiorile*, una leggenda toscana insieme storica e contemporanea sul potere e la maledizione del denaro, Piovani ha tessuto un arazzo musicale di fili contrastanti, in cui s'incrociano le melopee malinconiche del tema principale e quello della *Leggenda dell'oro*, il coro "a cappella" dei soldati napoleonici *Mon beau voyage*, un miscuglio di musiche popolari antiche e contemporanee nel *Rock Mediceo*, senza contare l'intreccio di francese e italiano, le cui sublimi consonanze si ritrovano nel passaggio al violoncello intitolato *La memoria di Jean*. Così *Fiorile* si presenta come un'opera da camera per questa secolare e favolosa storia dei Benedetti/Maledetti, ove si

mescolano racconti epici e d'attualità sul tema dei «soldi sporchi e delle mani pulite».

4. «In fondo al mare».

Chissà che pensieri corrono tra lui e il mare...⁴

Tu ridi è una meditazione musico-filosofica sull'essenza della commedia, se non addirittura della farsa, che consiste spesso nel nascondere un desiderio di morte. Un primo episodio del film esplora, nella Roma mussoliniana degli anni Trenta, la tragedia di un baritono ex divo diventato un povero contabile al Teatro dell'Opera, che nei suoi sogni pieni di incubi sghignazza e ci avvisa *sotto voce* che il suo suicidio è stato preannunciato in un'aria buffa rossiniana (dell'*Italiana in Algeri*), in cui il personaggio di Taddeo evoca il «fondo del mare». Il secondo episodio, nella Sicilia contemporanea, mette in scena una vendetta arcaica perpetrata contro un bambino. Quest'ultimo deve giocare e ridere, con i videogiochi da adolescente e la discomusic, fingendo di ignorare la sua fine tragica, che lo ferma brutalmente alle porte del futuro, vittima lucida e chiaroveggente, per quanto muta, di una follia e di una cultura assassine.

Il *Leitmotiv* del ridere diventa uno strumento di lucidità davanti alla morte ineluttabile, la musica un metodo terapeutico o di accompagnamento delle agonie *fin de siècle*. Questo sublime *Tu ridi*, fedele alla dinamica di *Kaos*, prolunga quest'ultimo in «dramma giocoso» (Mozart chiamava così il suo tragico *Don Giovanni*), come una sorta di postludio musicale pirandelliano, retto dalle partiture di Rossini e di Mozart, di Nicola Piovani, e dall'ombra di Puccini.

D. Mi sembra che *Tu ridi* riprenda là dove ci aveva lasciati l'ultimo episodio di *Kaos*, con Mozart. Perché Mozart?

R. Perché Mozart, e perché Rossini? Per il nostro nuovo film avevamo bisogno dell'uno e dell'altro... Alla fine della sua vita Rossini confessò «Mozart è stata la gioia della mia giovinezza; il tormento della mia maturità; la consolazione della mia vecchiaia». Avevamo bisogno della loro energia, ora solare ora oscura, ora comica ora drammatica.

Ieri nel cinema le due categorie del comico e del tragico procedevano su strade parallele; raramente si incontravano. Oggi, nella nostra realtà di ogni giorno, ci sembra che il tragico scivoli spesso nel grottesco e che il grottesco sfoci nel tragico, rendendo il tragico ancora più tragico e il grottesco ancora più grottesco. Per questa ragione abbiamo scelto, per i nostri due tragici protagonisti, due attori che si sono im-

* I Taviani dicono del personaggio di Leonardo, nei *Soversivi*: «Leonardo è in riva al mare. Guarda l'immensità. I suoi studenti, gli ospiti, lo spiano con venerazione e col senso del mistero: "Chissà che pensieri corrono tra lui e il mare..."» [*ibid.*, p. 34].

posti come attori comici. La loro è una comicità anomala, non realistica, volta ai piani dell'assurdo, che accompagna i due personaggi sino ai loro esiti di morte. Felice è stato un grande cantante, un basso-buffo; e allora ecco che *L'Italiana in Algeri* permette al nostro attore di scatenarsi con la fantasia e la fisicità che il cinema richiede, nel gioco dei ritmi, delle invenzioni più esilaranti e geniali del ventenne Rossini. Quando il cammino di Felice si fa nebbioso (Felice ha dovuto abbandonare il palcoscenico), Mozart ci viene in aiuto sia con l'aria asprigna di Figaro («Se vuoi ballare, signor continuo...»), sia con le note dolenti, di una estenuante dolcezza, dell'aria della Contessa («Dove sono i bei momenti?»); due arie da *Le nozze di Figaro*.

D. Nell'aria buffa dell'*Italiana in Algeri*, il personaggio canta «in fondo al mare». Il comico prende così una coloritura tragica.

R. Proprio così. In quel finale indiolato – e che ha sempre rappresentato il cavallo di battaglia di Felice –, improvvisamente una frase musicale, una battuta, risuonano sinistre come presagi di morte. Felice indugia nel mettere in atto il suo proposito suicida: sprofondare nel mare. Taddeo, il basso-buffo dell'opera, sospira: «Ah Taddeo, quanto era meglio che tu andassi in fondo al mar...!» E ancora: Felice è combattuto tra la volontà di morte e la rinata speranza di una felicità d'amore. Taddeo, interrompe a un tratto la sua esibizione per esclamare: «Ah Taddeo, che bivio è questo... Che ho da far?»

La cosa abbastanza straordinaria è che noi due ci siamo resi conto di queste coincidenze solo dopo aver scelto il brano rossiniano, di cui ricordavamo soprattutto l'esaltante carica di energia. Vien voglia di pensare che anche queste coincidenze si possano annoverare tra i tanti miracoli che il genio di Rossini è venuto in terra a mostrare.

D. Come avete gestito il rapporto tra il vostro compositore, Nicola Piovani, e le musiche di Mozart e di Rossini: le relazioni tra la composizione nuova e le musiche esistenti?

R. Un problema simile si era posto con Nicola già per *La notte di San Lorenzo*. In quel film erano presenti alcune pagine del *Requiem* di Verdi, cui si contrapponevano poi filastrocche popolari o un canto wagneriano. Nicola ci disse: «Capisco che il vostro cinema tende musicalmente all'eterogeneità e presenta molti punti di fuga. Bene: proprio per questo ho bisogno di un unico "contenitore" che riporti la complessità all'unità. Per questo film sarà una specie di ninna-nanna, una musica notturna...» Per *Tu ridi*, incontro-scontro con Mozart e Rossini su un terreno ben delimitato, quello di una scrittura musicale novecentesca aperta all'informale, dove le rotture, le contraddizioni, gli improvvisi rimandi sono parte integrante della struttura.

D. *Tu ridi* è forse un "dramma giocoso", come Mozart ha chiamato il suo *Don Giovanni*? In fondo è un film sulla morte.

R. Un filo rosso lega i due episodi del film, ed è il filo rosso della violenza. Violenza nella storia di Felice durante l'epoca fascista (anni Trenta): una violenza che corrompe anche l'anima dei buoni, popolando le loro notti di incubi di atroce malvagità; violenza nella storia del dottor Ballarò agli inizi del secolo, in Sicilia, sequestrato su un monte selvaggio da tre giovani pastori, selvaggi anch'essi, ma per necessità, per fame. Violenza nella storia, purtroppo ispirata a un fatto reale, del figlio di un «pentito di mafia», che viene ucciso e sciolto nell'acido, allo scopo di punire il padre che «ha tradito».

Sí il filo rosso della violenza, ma un filo che lega anche storie d'amore. Per noi è una storia d'amore non solo quella che riscalda Felice per lo spazio di una giornata, incontrando di fronte al mare Nora, la giovane cantante di cui un tempo forse fu innamorato; è una storia d'amore quella che si instaura fra i tre giovani sequestratori e il vecchio dottor Ballarò, che fa scoprire loro, attraverso la scienza, gli orizzonti piú vasti che esistono al di là della loro vallata; è una strana storia d'amore quella del bambino sequestrato dalla mafia: ama il disegno e grazie a questo scopre, nella solitudine della prigionia, che qualcuno è vicino a lui, che ne ha pietà, che conosce il suo dolore e piange con lui. Scopre le immagini di Giotto, la sua "strage degli innocenti", i suoi angeli che gridano lo strazio per il male del mondo. È una voce, quella di Giotto, che viene da lontano, ma ha la forza dell'arte, che certo non libera dalla violenza ma dà consapevolezza e testimonianza di un'altra possibile dimensione, dove l'uomo è amico all'uomo. E poi infine – e ritorniamo cosí al discorso di partenza –, il nostro film è attraversato da un grande impulso d'amore: amore per lo spettacolo, per quel momento magico che si stabilisce tra il pubblico in platea e gli attori, i cantanti lassú sul palcoscenico, dove, grazie alla giovinezza di Rossini, di Mozart, si rinnovano i ritmi piú trascinati della vita.

5. «*Melancholia generosa*»*.

Vista la messe dei tratti culturali presente nei loro soggetti, le cui ramificazioni, passando dal XIX secolo dell'opera e della letteratura, si estendono fino al secolo dei Lumi e alla Rivoluzione francese, senza contare gli strati profondi della cultura toscana e siciliana, si potrebbe credere che i film dei Taviani siano passatisti e nostalgici. Al contrario, niente è piú contemporaneo di questa produzione, di una modernità che non teme di guardare in faccia certe crudeltà, di scrutarvi il peso della storia e della cultura assieme alla luce dell'avvenire.

In questi film, si aggira costantemente questo fluire insolito del passato nel presente. Pochissimi cineasti della modernità lavorano seguendo questa fastidiosa coesistenza di mondi antitetici, difficile coabitazione tra l'arcaico e il postmoderno. Un Manoel de Oliveira lo fa in Portogallo, in Québec un Denys Arcand. Il cinema italiano, invero, è stato maestro su questo difficile terreno, come testimoniano ad esempio Vittorio De Sica (*Miracolo a Milano*), Rossellini (*Vanina Vanini*, *La presa del potere di Luigi XIV*), Visconti (*Il Gattopardo*), Pasolini (*Edipo Re* e *Medea*), Bertolucci (*Novecento*), qualche film di Ettore Scola, come *La notte di Varennes*, *Splendor* e *Il viaggio di Capitan Fracassa*.

Paolo e Vittorio Taviani hanno fatto del loro cinema la *summa* e la sintesi di questa peculiarità unica del cinema italiano, in parte grazie al peso

* Da Klibansky, Panofsky e Saxl 1979. *Melancholia generosa* è il titolo del capitolo sul «neoplatonismo fiorentino».

glorioso della storia e della cultura antiche – di cui la musica è una vetta –, ma anche a causa delle crudeli disillusioni della modernità, dall'unificazione della penisola alla fine del XIX secolo. Come non sentire in profondità, grazie alla magia della musica, la tenacia della vita presente e futura in questi ritratti di giovani, confrontati ai sogni e ai demoni della storia millenaria della Sicilia e della Toscana? Coorte grave e luminosa: angeli rivoluzionari di *Allonsanfan*, pastore sardo di *Padre padrone*, in *Kaos* quel vecchio che viaggia nel paese dei morti per riannodare i legami con la sua infanzia, i giovani di *Good Morning Babilonia*, quei bimbi di *Fiorile* nel loro percorso iniziatico attraverso due secoli di storia della loro famiglia. E infine quel bambino siciliano assassinato alla fine di *Tu ridi*.

«È nella disperazione che la vita vi viene incontro», dicono ancora. I Taviani, piú di ogni altro, sono artisti della malinconia, non dolore morboso e annichilente, ma zona saturnina del sincretismo di tristezza e di speranza. Con le loro musiche liriche e le loro emozioni, i Taviani hanno messo a fuoco alcuni dei pensieri che corrono tra loro e il mare...

Gili, J.

1993 *Paolo et Vittorio Taviani, Entretien au pluriel*, Institut Lumière - Actes Sud, Lyon-Arles.

Huynh, P.

1993 (a cura di), *Film parlant, opéra-filmé, film-opéra*, in Id., *Kurt Weill de Berlin à Broadway*, Plume, Paris, pp. 82-88.

Klibansky, R., Panofsky, E., e Saxl, F.

1979 *Saturn and Melancholy: Studies of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nelson, London (trad. it. *Saturno e la malinconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Einaudi, Torino 1983).

Parker, D. L.

1985 *Golden voices. Silver screen. Opera singers and movie stars*, in *Wonderful Inventions. Motion Pictures, Broadcasting and recorded Sound at the Library of Congress*, Library of Congress, Washington D.C.

Werfel, F.

1924 *Verdi*, Hachette, Paris 1966.

ENNIO MORRICONE

Un compositore dietro la macchina da presa

1. *La molteplicità delle tecniche.*

Debbo confessare che la richiesta di scrivere un articolo sulla mia esperienza di compositore di musiche per film mi ha messo inizialmente a disagio. Il mestiere del compositore è quello di comporre, non quello di scrivere. Certo a me piace anche riflettere su ciò che faccio, ma un conto è riflettere fra me e me, un conto è mettersi di fronte a una pagina bianca e riempirla di riflessioni che finiranno nella testa di chissà chi e saranno accolte chissà come. Francamente mi sento più a mio agio quando posso parlare a tu per tu con qualcuno, quando questa persona può reagire a ciò che dico, quando insomma si instaura un dialogo piuttosto che quando devo fare tutto da me. Ci sono e ci sono stati anche musicisti scrittori, ma non tutti hanno avuto questa vocazione: Wagner l'aveva, ma non Verdi, se posso permettermi citazioni di questo calibro. Dunque, caro lettore, fai finta che noi siamo uno di fronte all'altro e che stiamo chiacchierando. Non aspettarti discorsi teorici astratti, aspettati piuttosto un dialogo, e ogni tanto fammi qualche domanda. Io cercherò di risponderti.

Comincerò da qualche dato autobiografico, che ritengo necessario per introdurre meglio i discorsi che intendo fare. Ho avuto una doppia formazione: in Conservatorio, dove ho studiato strumento e composizione secondo i corsi regolari, e fuori dal Conservatorio, in sale da ballo, teatri di vario tipo e locali pubblici, dove facevo musica per vivere. Per questo secondo aspetto, ho avuto come guida e modello mio padre. È lui che mi ha aperto questa strada, perché proprio questa era la sua professione. Io sono, per quest'aspetto, un figlio d'arte. E devo anche aggiungere che proprio grazie a questo io sono probabilmente uno dei pochi compositori italiani che si è sempre guadagnato da vivere componendo musica.

In Conservatorio ho assimilato a fondo le basi tecniche del mestiere. Senza di esse non avrei potuto far niente di ciò che ho fatto in seguito. Fuori dal Conservatorio ho imparato altre cose importanti che la scuola non insegna: ho imparato da autodidatta le tecniche dell'arrangiamento, e ho imparato anche a comporre musiche che avessero un buon effetto teatrale. E devo avere imparato abbastanza bene se dopo qualche anno mi hanno chiamato alla RAI per fare arrangiamenti per le orchestre radiofoniche e più

tardi per lavorare alla televisione. Sono entrato nel cinema solo dopo essermi fatto le ossa e avere acquistato un po' di notorietà negli ambienti che ho appena nominato.

Io credo che la mia fortuna sia dovuta proprio alla mia partenza così umile. In quegli anni io cercavo di riscattare la materia bassa delle canzonette, di cui qualche volta mi capitava perfino di vergognarmi, cercando di farla diventare qualche cosa di diverso, inserendovi ad esempio citazioni di pezzi classici o abbozzi di serie dodecafoniche. Era una maniera di nobilitare quei tipi di musica. E questo forse è servito a dare ai miei lavoretti d'allora certe caratteristiche impreviste che qualcuno trovava non spiacevoli e che mi hanno aiutato a farmi apprezzare e accettare. Confesserò che caratteristiche di questo tipo mi davano quasi il senso di una rivincita rispetto a quella che io consideravo una specie di professione secondaria e qualche volta persino un po' deprimente.

I primi incoraggiamenti nel campo dell'attività cinematografica mi sono venuti da Luciano Salce, col quale collaborai al suo primo film italiano nel 1961: si trattava de *Il federale*. Avevo allora poco più di trent'anni, ma una carriera pubblica già abbastanza lunga. Infatti lui mi chiamò perché già aveva avuto occasione di apprezzare le mie musiche in due commedie teatrali, una di Marceau e una sua.

Tutta questa premessa biografica non è fine a se stessa. Non avrei nessuna ragione di raccontare qui la mia vita. Il fatto è un altro: è che tutto questo mi serve a spiegare che cos'è in fin dei conti la musica per il cinema. Per farla breve, direi che è un'arte molto particolare e diversa dalle altre: richiede creatività, ma non quel tipo di creatività che si può imparare in una scuola come il Conservatorio, per quanto completi e solidi possano essere i suoi insegnamenti. La creatività della musica cinematografica deve essere, paradossalmente, priva di un orientamento stilistico proprio e univoco; un musicista che voglia fare buona musica per film non deve specializzarsi solo in musica classica o sinfonica, vecchia o nuova, non deve essere solo un musicista pop, un jazzista o un rocchettaro: deve specializzarsi in tutto e deve anche saper maneggiare bene le contaminazioni fra generi musicali diversi.

Per questo la mia esperienza precedente, che era stata così varia e libera, mi ha aiutato a inserirmi in questa professione. La musica di un film è influenzata dal film stesso, dai personaggi, dalla vicenda narrata, ma è soprattutto influenzata dal rapporto fra il musicista e il regista. Ogni regista ha una sua cultura speciale, ha una sua esperienza del mondo e dell'arte, e anche una sua esperienza musicale. E la musica deve saper interpretare tutto questo: il regista dà la struttura culturale di fondo allo spettacolo; la musica non può né smentirla né esserne indifferente, se vuol essere buona musica filmica. Capita perfino qualche volta che il regista tenda a imporsi anche a scapito dell'autonomia del compositore. Cosa che può essere tutt'altro che simpatica. Ma a parte questi problemi di natura personale e psicologica, è

il dialogo fra musicista e compositore, è il loro accordo artistico che a questo punto diventa fondamentale. Ho detto questo non tanto per entrare nei particolari anche difficili di questo dialogo, ma soprattutto per sottolineare come la disponibilità, l'elasticità mentale, la varietà delle esperienze e la loro adattabilità a contesti diversi siano aspetti essenziali del musicista che vuole scrivere per il cinema.

Il rapporto con un regista, quando diventa abbastanza continuo e ha successo, può produrre anche delle conseguenze devianti. Per esempio certe volte ho avuto difficoltà a sottrarmi a certe etichettature che mi venivano affibiate grazie al tipo di regista col quale avevo a che fare. In un certo periodo, all'epoca del mio rapporto con Sergio Leone, io ero diventato il musicista western, che era un'etichetta a cui francamente io mi sentivo estraneo. Poi mi avevano associato al film politico. E così via. Ma io sapevo benissimo di non essere specializzato in generi filmici; ero specializzato in musica. Sapevo in maniera camaleontica trasfigurarmi, cambiarmi la pelle e adattarmi alle necessità del film attingendo alla varietà delle mie esperienze musicali. Aver lavorato tanti anni prima per la rivista, con Rascel o con Modugno, per esempio, mi aveva insegnato moltissimo. E gli arrangiamenti per la radio mi avevano dato altrettante esperienze. Certe volte quando lavoravo alla radio mi davano una canzone da elaborare e mi dicevano: modificamela alla Bach. E io giocavo con temi e controsoggetti divertendomi un mondo. Tutto questo ha fatto sí che la mia tecnica si perfezionasse e assumesse quei caratteri di duttilità che hanno costituito sempre il suo segreto.

Un compositore di musica per cinema deve adattarsi a un sacco di situazioni imprevedibili che magari lui non si aspetta: per esempio non deve solo tener conto del film, del pubblico, del regista e del produttore, che qualche volta hanno idee strane e spesso non sono neppure d'accordo fra di loro, ma anche delle esigenze dell'editore musicale. Quando il musicista non è sufficientemente autorevole, l'editore tende a far pressioni (in altri tempi qualche volta è successo anche a me) perché la colonna sonora del film sia la piú appetibile possibile, sia melodica, facile, piaccia alla maggioranza del pubblico. Spinge perché la musica dei titoli di testa si balli e quella dei titoli di coda pure. Piú il compositore è ricattabile, piú le pressioni dirette o indirette si fanno sentire. D'altra parte la cosa si può anche capire: l'editore musicale è quello che paga le spese dell'esecuzione musicale utilizzando i diritti di vendita del film, e se il film non ha sufficiente successo (anche per colpa della musica) le sue spese non vengono coperte. Le sue esigenze in fin dei conti sono ragionevoli. Poi naturalmente c'è l'eventuale edizione discografica, che viene finanziata o dallo stesso editore o anche da un diverso produttore. Dunque c'è una miriade di persone che si fa avanti, ciascuna con le proprie esigenze. Per quanto mi riguarda mi propongono sempre di fare i conti in primo luogo con il film stesso e con il regista; ad esempio ho lavorato con il regista Dario Argento a tipi di film che mi han-

no spinto a introdurre anche tecniche d'avanguardia, non tonali, strutturalistiche. A questo punto l'editore musicale doveva star zitto e accettare.

2. *Come si compone una musica per film.*

Il mio rapporto primario, e nella maggior parte dei casi addirittura esclusivo, è quello con il regista. Il colloquio con il regista è stato sempre per me, in ogni occasione, il vero punto di partenza del lavoro compositivo. Lo considero più importante della stessa lettura delle sceneggiatura, perché, a seconda del regista che la realizza, una stessa sceneggiatura può acquistare significati molto diversi. Dal colloquio con il regista il mio lavoro prende sempre inizialmente le mosse. Il punto immediatamente successivo è quello della composizione di una quantità di musiche, anche semplici spunti o temi, che si adattano al carattere generale del film e che costituiscono il primo risultato di quel colloquio. Partendo da quelle iniziali composizioni torno poi a confrontarmi con me stesso e con il regista. E questa è una terza fase del lavoro.

Purtroppo capita spesso che il rapporto con il regista, anche con registi di talento, si giochi in maniera predominante su fatti tematici. Ho avuto spesso l'impressione che i temi siano quasi l'unico terreno col quale ci si possa intendere con persone che non abbiano pratica diretta di musica, che non siano musicisti in senso stretto: uso qui la parola tema nel senso classico di filo conduttore musicale che il pubblico apprende, riconosce e capisce, e magari fischiatta. Io penso che in realtà ci siano altri aspetti, forse più sottili ma altrettanto importanti, anzi, più importanti del tema stesso: sonorità, suoni, ritmi, armonie. Ma su questi è molto più difficile intendersi con chi non è musicista. Anche perché il rapporto con il regista avviene tramite il pianoforte. Ma con un solo pianoforte il povero compositore che cosa può far sentire? Dei temi ovviamente; ma non certo la ricchezza timbrica della musica che egli ha immaginato, né le sottigliezze di ogni tipo che possono derivare da un'esecuzione strumentale completa. Io a un regista faccio sentire sempre tanti temi. Fra l'altro non sempre i registi scelgono i migliori, per cui da un po' di tempo mi sono abituato a selezionarli in precedenza. Prima li faccio sentire tutti a mia moglie, che è donna di grande sensibilità e saggezza, e che non essendo musicista mi rappresenta un po' i gusti del pubblico medio. Quelli che lei considera buoni e che anche a me sembrano buoni, cioè musicalmente originali, anche indipendentemente dal loro rapporto con il film, quelli e solo quelli porto infine al regista.

Ma, ripeto, il tema non è per me la cosa principale. Certo, so bene che un tema è importante, che un tema bello funziona meglio che un tema brutto. Ma ormai non dò più molta importanza ai temi. Le combinazioni tematiche possibili me le sento quasi esaurite. Per me sono assai più importanti altre piccole cose: considerazioni strumentali, timbri, pause, fram-

mentazioni ed espansioni tematiche. E poi per me è diventata importante anche la speculazione sugli intervalli: da un po' di anni mi sono messo a comporre temi considerandoli come esercizi su un certo intervallo: l'intervallo di sesta a me sembra ottimistico, gioioso, mentre quello di quinta ha un carattere piú pensoso e riflessivo. Altre ricerche ho fatto sui valori di durata. In breve, ho cercato di trasferire la mia esperienza di compositore di musiche del Novecento entro la musica tonale e filmica.

Una cura particolare la dedico anche alla strumentazione: quando alla fine del percorso i registi ascoltano la mia musica, spesso si meravigliano perché non se l'aspettavano. Il piú delle volte reagiscono positivamente perché non pensavano che l'uso degli strumenti potesse aggiungere tante novità e tanti effetti espressivi ai temi che già avevano sentito eseguiti al pianoforte. Anche perché di solito io mi diverto a trattar male il pianoforte e gli stessi miei temi: suono svogliatamente e con trascuratezza, un po' perché la cosa in se stessa mi annoia abbastanza, e un po' perché così facendo i registi si meravigliano infine di un effetto imprevisto e ne restano piú soddisfatti.

Dopo che il regista ha discusso con me e infine ha scelto le situazioni musicali che secondo lui si adattano meglio ai vari episodi del film, si passa poi al lavoro di vero e proprio montaggio, cioè di applicazione della musica alle immagini. Dopo che ci siamo messi d'accordo sui punti in cui inserire la musica, comincia un lavoro altrettanto importante e delicato: si prendono le lunghezze dei vari pezzi che devono essere accompagnati da musica e all'interno di ognuno di essi si decide quali debbono essere i punti di convergenza fra la musica e l'immagine. Poi si procede al montaggio vero e proprio.

Le decisioni su tutti questi problemi vengono prese sempre con discussioni fra il musicista e il regista. Per quanto mi riguarda devo dire però che i registi con i quali ho lavorato, o perlomeno i migliori fra essi, a questo punto avevano quasi sempre idee molto chiare sul da farsi. Talvolta, però, in queste discussioni io trovo un problema, per così dire, di forma musicale. Mi capita infatti di dover consigliare i miei registi di anticipare di qualche secondo i tempi d'inizio della musica, perché sono convinto che prima di far sentire il brano vero e proprio, occorra quasi sempre allo spettatore qualche momento di preparazione: lo si preavverte che qualche cosa sta per accadere e gli si fa capire anche di che cosa piú o meno si tratterà. Lo si predispone in sostanza ad accogliere con grazia e benevolenza il significato della musica che sta per incontrare. Basta anche pochissimo ma questo è essenziale per ottenere l'effetto giusto. La stessa cosa può accadere alla fine dell'episodio, dove io prediligo spesso un'estinzione graduale che mi porta a consigliare al regista qualche dilatazione dei tempi. È un problema di forma: in tutte le musiche, da sempre, i processi di introduzione e di conclusione devono avere un peso ben calcolato.

Anche durante il lavoro di montaggio, così come nel vero e proprio la

voro di invenzione, il musicista deve stare attentissimo a ciò che si sta raccontando. La musica da film deve avere un effetto drammaturgico. Ho già detto prima che deve anche essere buona musica in assoluto, ma deve anche favorire la narrazione, essere funzionale al racconto. E qui non si tratta solo di racconto puro e semplice. Ci sono anche altri aspetti di cui tener conto. Ad esempio la qualità visiva delle immagini, che sembrerebbe un aspetto trascurabile per il musicista, è invece, io credo, uno degli stimoli più potenti per l'invenzione musicale. In senso più generale direi che la musica deve essere capace di suggerire quello che i personaggi nei dialoghi non dicono.

Un esempio può servire a far capire ciò che intendo. In *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* l'uso di un pianoforte stonato, di un mandolino e di un tema vagamente danzante con un'accentuazione metrica un po' sbilenca sull'ultimo ottavo di una battuta di quattro quarti, hanno introdotto un tocco ironico e grottesco che descriveva bene le caratteristiche del commissario di polizia siciliano che è presente in scena. In questo caso è bastato pochissimo per introdurre nel film un intero mondo di allusioni. La musica ha parlato al di là delle immagini e della storia, e ha precisato molte cose sulla psicologia del personaggio. In questo caso la musica mi ha convinto perché mi è parsa calzante alle esigenze del racconto. Anche se non si può dire che questa musica fosse l'unica possibile o la più giusta per quel racconto. Una musica giusta non esiste. Dieci buoni compositori possono comporre dieci musiche diverse e tutte giuste per lo stesso film. Ciascuna metterà in rilievo, se è buona musica filmica, particolari diversi.

In qualche altro caso il tipo di linguaggio che è stato scelto ha la capacità di introdurre le connotazioni opportune. Fino a questo momento ho citato quasi sempre temi, legati più che altro a musiche tonali, ma le cose non cambiano se si passa a linguaggi più sofisticati. Per esempio quando ho lavorato a *L'uccello dalle piume di cristallo* di Dario Argento non ho scritto temi, ma ho scritto strutture per ogni strumento e poi, usando una particolare tecnica gestuale, ho diretto io stesso il complesso strumentale, adattando gli eventi musicali ai contenuti delle singole scene (oppure in qualche caso dando istruzioni specifiche al direttore che era Bruno Nicolai). Si trattava dunque di una musica di tipo strutturale e aleatorio scritta secondo procedimenti in uso nelle avanguardie degli anni Sessanta e Settanta. Qui sorgevano problemi perché quando il regista mi chiedeva di rifargli qualche esempio per riascoltarlo meglio io non potevo mai risuonarglielo uguale perché me lo impediva l'aspetto improvvisativo e aleatorio della tecnica adottata: il direttore infatti era libero volta per volta di improvvisare i suoi gesti, e l'esecutore aveva a disposizione strutture entro le quali poteva scegliere percorsi in parte obbligati e in parte improvvisati. L'uso di linguaggi di questo genere cambiava anche il procedimento di montaggio fra la musica e l'immagine. L'esecuzione doveva avvenire direttamente in presenza delle immagini che scorrevano. Ciò che era programmato rigidamen-

te erano solo le durate del brano: ogni frammento, per sincronizzarsi con le immagini, doveva durare un numero preciso di secondi.

Scelte di questo genere tuttavia, mi hanno creato spesso difficoltà d'intesa con i registi per alcuni dei quali le musiche d'avanguardia risultavano poco comprensibili. Le dissonanze, a chi non conosce bene questo tipo di musica, sembrano tutte uguali. A me questo non sembra affatto, anzi trovo che la pratica della dissonanza abbia una gamma di sfumature immensa. Devo però aggiungere a questo proposito una precisazione: c'è una specie di tradizione secondo la quale le musiche dissonanti del nostro secolo sono spesso collegate a film terrificanti o inquietanti: si è instaurata anche a livello di coscienza comune una specie di convenzione per la quale le musiche non melodiche e dissonanti suscitano paura. In un certo senso io posso anche capire questo tipo di collegamenti. Quando l'ascoltatore perde quel senso di chiarezza tonale, di sicurezza nelle attese e nei percorsi, a cui la nostra civiltà è stata abituata da secoli, si sente come disorientato ed è portato a reagire con un senso di vuoto, di mancanza di ancoraggio, di vertigine, che crea inevitabilmente angoscia. Anch'io me ne sono reso conto e ho cercato di utilizzare questa particolare situazione quando l'ho ritenuto utile ai fini della buona riuscita di un film.

Un amico, bravo musicologo, mi ha quasi rimproverato questo atteggiamento. Abbiamo avuto discussioni infinite su questo punto. La sua tesi era che quando usavo dissonanze o richiami al Novecento nei punti di maggiore tensione di un film, nei punti che lo spettatore avrebbe potuto considerare piú angosciosi e in un certo senso sgradevoli, io rendevo in quel momento un cattivo servizio alla musica contemporanea, cioè confermavo il pregiudizio diffuso secondo il quale la musica contemporanea sarebbe sgradevole all'ascolto, scoraggiante, poco allettante. Questa osservazione mi ha certamente colpito. Ci ho pensato molto, credo per mesi. Poi gli ho risposto che la dissonanza anche nei grandi classici ha sempre avuto questa funzione espressiva, e che a me sembrava che l'uso di musiche di questo tipo potesse invece abituare l'orecchio all'ascolto di massa della musica contemporanea.

Alla fine del lavoro compositivo, una volta che tutti i frammenti musicali abbiano trovato la loro giusta collocazione, è possibile avere un'idea complessiva dell'atmosfera sonora globale dell'intero film, averne un'idea per così dire unitaria dal punto di vista musicale. Mi si potrebbe chiedere se la musica di un film abbia secondo me una coerenza interna paragonabile ad esempio a quella di una sonata o di un altro pezzo di musica qualsiasi. Non ho mai trovato una risposta certa a questa domanda. Devo dire che in linea di massima mi pare che una coerenza anche musicale molti dei miei film ce l'abbiano, ma che in alcuni casi sia piú difficile da individuare. Mi ricordo ad esempio del primo film che ho fatto con il regista Faenza. Lui mi disse: prova a fare quello che ti pare, quello che la tua fantasia ti suggerisce. E io mi sono sbizzarrito a mettere insieme frammenti estremamente disartico-

lati: ho accumulato riferimenti alla musica indiana, giochi tematici con sonorità infantili, suoni di bocca e di gola che avevo imparato quando a Roma partecipavo alle attività del gruppo di improvvisazione Nuova Consonanza. In quell'occasione lavorai con estrema libertà e anche assumendomi pesanti responsabilità di scelta, se non altro perché il confine fra suoni e rumori era diventato molto labile. Ecco, questo è un caso in cui proprio per l'eterogeneità dei linguaggi e delle tecniche usate, non so se si possa parlare di coerenza interna dell'invenzione musicale. Ma si tratta di un caso un po' speciale.

Per associazione di idee mi viene in mente in questo momento anche il problema dei rumori: è vero che in ogni film, al di là di quelli eventualmente presenti nella musica, ci sono i rumori delle persone o degli oggetti che entrano a far parte del racconto. Ma il musicista ha ben poco a che fare con questo diverso apparato sonoro; può al massimo consigliare di tenerlo più o meno evidente a seconda dei casi; i rumori realistici possono intrecciare un dialogo con la colonna sonora, ma non devono interferire fino a offuscarla. Ciascuno ha i suoi diritti.

Mi ricordo a questo proposito del primo film che feci con Elio Petri, *Un tranquillo posto di campagna*, in cui c'era una parte di musiche composte e una parte di musiche eseguite direttamente sul filmato, con il gruppo di improvvisazione Nuova Consonanza. In questo caso le improvvisazioni tendevano a sostituirsi ai rumori di fondo del film, soprattutto in certi momenti particolari, per esempio in certe scene oniriche del protagonista, un pittore d'avanguardia psicologicamente abbastanza eccitato. In questi momenti di sogno i risultati sonori erano bellissimi. Poi purtroppo il film è caduto malamente dal punto di vista commerciale. Evidentemente quando si usa una musica che la gente considera ostica il film stesso può incontrare delle difficoltà. Io però credo che questo non succeda esclusivamente a causa della musica: una musica di quel tipo è suggerita dal carattere della narrazione e delle immagini con le quali deve trovarsi in sintonia. E allora è il film nel suo complesso che viene rifiutato dal pubblico, perché viene considerato troppo strano o difficile.

3. *Le altre musiche.*

Io amo molti dei film che ho fatto anche se il loro successo commerciale non è stato quello che a mio parere avrebbero meritato. Amo meno, devo dire, altri tipi di attività di commento alle immagini, come per esempio le musiche per prodotti televisivi e pubblicitari. Ho fatto anche attività in questo settore e qualche volta ho anche avuto delle soddisfazioni: per esempio quando mi sono sentito dire che grazie al commento musicale un certo prodotto ha raddoppiato le sue vendite. È stata senza dubbio un'esperien-

za gratificante. Ma in questo campo bastano piccole idee, e trovatine. Non occorre un grande lavoro immaginativo. L'importante è che si tratti di idee utili per il loro scopo. Le tecniche non sono molto diverse da quelle della musica per film, ma sono in un certo senso più ridotte: bastano brevi incisi melodici o ritmici, piccoli *riff* jazzistici o spunti di musica di tradizione orale che evocano civiltà lontane dalla nostra vita quotidiana. Sono tecniche che i musicisti minimalisti conoscono molto bene e che poi applicano ripetitivamente, magari facendo eseguire questi piccoli spunti a una macchina che glieli riproduce in maniera algida e perfetta, introducendo le necessarie alternanze, modificazioni e sfasature ritmiche. Ma si tratta sempre di roba di bassa qualità che si compone con poco sforzo.

Io però non compongo solo musica applicata. Compongo anche musica da concerto. Quando mi capita di riflettere attorno a questa molteplicità di esperienze debbo dire che mi trovo in un labirinto non facile da decifrare. Per esempio qualche anno fa le mie esperienze di musica da concerto erano per me completamente separate dalle altre: due mondi incomunicanti, due dimensioni non commensurabili. C'è stato un periodo lungo in cui ho quasi completamente tralasciato di scrivere musica per concerti. Componevo solo per il cinema. Quando mi sono rimesso a scrivere avevo bisogno ogni volta di prendermi un buon periodo di tempo per disintossicarmi, per rientrare nei ranghi. A poco a poco però mi sono accorto che questi periodi di distacco e di separazione mi occorreivano sempre meno. Adesso io posso scrivere un pezzo senza bisogno di alcun distacco. Anzi, le due cose possono anche avvenire in parallelo: quando io devo scrivere un pezzo di musica mi occorre tempo per concepirlo e maturarlo; di solito mi metto a scrivere solo quando ho le idee sufficientemente chiare per farlo. Dunque il pensiero della musica da comporre può accompagnarmi anche per lungo tempo nel corso delle altre mie attività quotidiane. Da sintomi di questo genere mi sembra di poter dedurre che si possa essere verificato una sorta di avvicinamento fra due mondi che fino a pochi anni fa erano in me così separati, e che anche qualche convergenza fra essi possa essersi messa in atto.

Anche le discussioni con Sergio Miceli, che ha scritto un bellissimo libro su di me, mi sono state molto utili in questo senso, mi hanno messo di fronte a un punto di vista del quale avevo fiducia, ma che era diverso dal mio, mi hanno costretto a pensare a cose alle quali non avrei dato importanza, e che invece l'importanza l'avevano. Miceli ha studiato le mie musiche con grande attenzione e cura, molto approfonditamente. Ebbene, lui ha usato qualche volta per la mia musica l'aggettivo "difficile". Secondo lui, più la pensavo e più risultava complessa, più era frutto di un lungo studio e di un lungo pensiero (ma io ho sempre bisogno di pensare molto alla musica che scrivo) più la mia musica risultava difficile nel contatto con la gente. Il bello è che io non me ne rendevo conto chiaramente, o non sempre me ne rendevo conto anche se qualche dubbio potevo averlo: per me quel

la musica era estremamente limpida e trasparente; ma per l'ascoltatore comune forse no. Così Miceli mi consigliava di scrivere piú di getto, di calcolare meno quello che scrivevo, di essere piú immediato, così come lo ero quando componevo le mie musiche per il cinema.

Certe volte ho pensato che veramente una maggiore immediatezza potesse giovarmi, certe volte ho anche pensato che inconsciamente qualche cosa della mia capacità di comunicazione attraverso il film potesse anche sparire negli altri tipi di musica che componevo. Ma poi mi prendono i dubbi. Comunicare a un pubblico è veramente la cosa piú misteriosa che possa esserci. Noi crediamo alle nostre fantasie, e nel momento in cui ci accingiamo a scrivere le troviamo così presenti alla mente che ci sembrano perfettamente parlanti. Ma poi chi mai riesce a capire che cosa passa per la testa della gente che ascolta? Con quali criteri ascolta? Qual è la cultura che mette in atto nel giudicare? Questo per me è veramente il grande mistero della comunicazione musicale.

Però credo che oggi la mia musica comunichi piú di qualche tempo fa. È una pura e semplice sensazione, ma certi sintomi mi pare che me la confermino. Un pezzo come la mia *Cantata per l'Europa*, che non è un pezzo in sé difficile perché mi ero proposto proprio di parlare, di farmi capire dalla gente, mi sembra che sia andato in questa direzione. A dire il vero ci ho messo nove mesi a comporlo, quindi forse non ho tenuto conto proprio alla lettera dei consigli di Miceli, però è un pezzo dai cui risultati ho capito che è comprensibile. Così uno degli altri miei pezzi ultimi, *Ombra di lontana presenza*, che ho dedicato alla morte di Dino Asciola, ha avuto anche dei bis di fronte a pubblici che non ho ragione di ritenere particolarmente sofisticati.

In questo pezzo ho lavorato con tecniche strutturalistiche; ma ho gradualmente prosciugato la sonorità complessiva: dai dodici suoni di partenza l'ho ridotta in fine a quattro soli suoni, a un tetracordo che forse si avvicinava di piú alle abitudini acustiche della gente; forse aveva persino qualche cosa che poteva vagamente ricordare ciò che nella musica per film io chiamo tema. A me piace comunque, sia nel cinema sia nell'altra musica, adottare il principio della riduzione dei materiali. L'economia sonora mi affascina molto. Debbo dire che questo principio mi si è fissato in testa fin da quando ero giovane e da quando scoprii al Conservatorio quello straordinario capolavoro che è il *Ricercare cromatico* di Frescobaldi, che a me è sempre sembrata una delle opere piú profetiche e geniali di quel grande e troppo sottovalutato compositore. I sei suoni che costituiscono il tema di quel ricercare mi sono sempre rimasti scolpiti in testa. Ogni tanto li ho usati anche nelle mie musiche per film, certe volte anche manipolandoli per moto contrario o retrogrado; nessuno ovviamente se ne accorge, ma non si tratta di un puro e semplice omaggio a Frescobaldi, si tratta di un lavoro interno profondo che la sua musica ha compiuto dentro di me.

A questo punto mi accorgo di aver trovato convergenze non secondarie

fra i tanti tipi di musica che mi sono abituato a maneggiare e la musica da concerto alla quale io mi sento profondamente legato. Forse dopo tanti anni una certa unità di fondo sta cominciando a emergere. Forse Morricone non è fatto di tanti pezzi diversi come in molti periodi della mia vita ero stato indotto a credere. Certo, a un obiettivo di fondo io ho sempre teso: ho avuto fiducia nei miei ascoltatori, ho sempre cercato, anche se non sempre ci son riuscito, di farmi capire. Forse oggi i tempi sono diventati maturi per agevolare questa mia esigenza profonda. Forse qualcosa sta cambiando anche nel mondo delle cosiddette avanguardie e nella coscienza musicale collettiva, e sta trasformando anche le attese musicali del pubblico. Non sta a me dirlo, perché non sono uno specialista di questi problemi, ma certamente mi concedo di sperarlo.

LUCA MARCONI

Muzak, *jingle*, videoclip

I. *Musica negli ambienti.*

I. I. Muzak.

Muzak è il nome di un'azienda statunitense, fondata nel 1922 da George Owen Squier, che, dopo essersi occupata genericamente di diffusione musicale attraverso la rete telefonica, a partire dagli anni Trenta si è specializzata nell'installazione di musica negli ambienti di lavoro (in particolar modo fabbriche e uffici), nei ristoranti e negli alberghi. Per estensione, questo termine viene usato (come sinonimo di «programmed music» o «background music») per indicare qualsiasi musica venga inserita in ambienti dove essa viene «sentita senza essere ascoltata» [Lanza 1994], anche quella non gestita dall'azienda omonima (altre aziende di «musica programmata» sono, ad esempio, la 3 M Corporation, la Tape-Athon, la Ditchburn Organization, la Rowe International e la Magnetronics); con un'estensione ancora più generale, questo termine a volte viene utilizzato per indicare musica di scarso valore estetico e/o che non merita di essere ascoltata attentamente [in questo testo, il termine «muzak», quando sarà utilizzato nella prima accezione sopra indicata (come nome dell'agenzia) verrà scritto maiuscolo, mentre quando verrà usato nella seconda accezione (per indicare la musica diffusa in ambienti pubblici) verrà scritto minuscolo].

Negli Stati Uniti i primi esperimenti di diffusione della musica negli ambienti di lavoro sono stati compiuti già nei primi decenni del Novecento, ma quest'attività si è sviluppata solo a partire dagli anni Venti, quando sono cominciati a essere disponibili dei mezzi adeguati per la registrazione, la riproduzione, l'amplificazione e la trasmissione a distanza dei suoni (per la trasmissione a distanza delle loro programmazioni sonore, la Muzak e le altre aziende produttrici di «musica di sottofondo» nel passato hanno utilizzato soprattutto le linee telefoniche o i canali radiofonici. Ultimamente, sono molto usate anche le trasmissioni via satellite).

Nel 1937 due psicologi britannici pubblicano un rapporto per il British Industrial Health Research Board [Wyatt e Langdon 1937] nel quale si suggerisce che la presenza di musica può ridurre l'assenteismo e aumentare la produttività nei luoghi dove i lavori sono particolarmente ripetitivi. Sulla base di tale rapporto, durante la seconda guerra mondiale, in Gran Bretagna e negli Stati Uniti la musica viene utilizzata ampiamente per incrementare il lavoro nell'industria bellica. Il periodo d'oro dell'uso di muzak nelle

fabbriche e negli uffici inizia comunque nei primi anni del secondo dopoguerra e prosegue negli anni Cinquanta e Sessanta, seguendo lo sviluppo della produzione in serie con la tecnica della catena di montaggio, e condividendo le sorti della "ingegneria sociale", che pone le scienze sociali al servizio delle strategie del taylorismo e del fordismo, sotto forma di studi di psicologia e organizzazione del lavoro attraverso i quali i comportamenti dei lavoratori vengono quantificati e catalogati al fine di poterli ottimizzare.

1.2. Musica nei luoghi di lavoro.

In primo luogo, la diffusione di muzak mira a far apparire più confortevole l'ambiente di lavoro: se l'inserimento di qualsiasi tipo di musica può servire a eliminare il silenzio – che, come ha rilevato MacLeod [1979, pp. 28-29], è spesso sgradito a chi compie lavori ripetitivi e noiosi – e a coprire alcuni rumori o a distogliere l'attenzione da altri suoni fastidiosi, i brani scelti dalla Muzak e dalle altre ditte di "musica programmata" vengono tratti dai repertori comunemente più graditi (le canzoni *evergreen*, i brani del repertorio colto più diffusi dai *mass media*, i grandi successi più recenti), per far sí che il lavoratore si senta il più possibile "a suo agio" e avverta una certa somiglianza tra il posto di lavoro e l'ambiente casalingo [Jones e Schumacher 1992, p. 162].

Nell'ambito di tale repertorio, vengono utilizzati soprattutto i brani nei quali è presente una melodicità «dolce» [Stefani e Marconi 1992, p. 14], affinché ci si senta in una situazione amichevole e accogliente, quelli che esprimono emozioni "positive" (buon umore, allegria, entusiasmo, ecc.), che invitano a sintonizzarsi con tali stati d'animo, e quelli associabili al mondo del divertimento, che possono alleviare attraverso tali associazioni la noia del lavoro. A tale fine, inoltre, si cerca di fare in modo che i brani scelti si succedano con una certa varietà.

Fondamentale è però che la percezione dei pezzi programmati non interrompa le attività lavorative né distolga l'attenzione necessaria a svolgere tali attività nel miglior modo possibile; «la musica non deve distrarre [...] ha il compito di occupare, come un riempitivo, gli spazi residui della coscienza» [La Motte - Haber 1972, trad. it. p. 96]. Per conseguire questo obiettivo, il volume dei suoni diffusi viene tenuto piuttosto basso, e i brani scelti vengono arrangiati in modo tale che non siano udibili delle parole (evitando, di solito, anche l'uso strumentale della voce) né ci siano timbri e figure ritmiche, melodiche o armoniche troppo appariscenti [Jones e Schumacher 1992, p. 160; Lundin 1953, p. 295]. Si cerca inoltre di fare in modo che le aspettative inconsapevoli che, attimo dopo attimo, possono sorgere ascoltando ciascun brano non vengano smentite dal prosieguo del pezzo, giacché, come viene rilevato dagli studi di Meyer [1956], tali smentite potrebbero attirare l'attenzione e far passare il loro fruitore dall'attività del

«sentire inconsapevolmente» a quella dell'«ascolto consapevole» [MacLeod 1979, p. 23].

Ci si è poi accorti che non conviene diffondere musica ininterrottamente durante tutta la giornata lavorativa: «un massimo da due ore e mezza a tre ore di musica per un periodo di lavoro di otto ore dà i risultati migliori nelle fabbriche» [Lundin 1953, p. 294]; la Muzak, dopo una successione di brani che dura dai quindici ai trenta minuti, inserisce una pausa (da un minimo di cinque a un massimo di quindici minuti), in modo da evitare che la presenza continua della sua programmazione risulti troppo opprimente, e per impedire «che la stimolazione prodotta dalla musica si esaurisca per logorio» [La Motte - Haber 1972, trad. it. p. 96]; si ritiene invece che, quando tornano a sentirsi dei suoni musicali dopo una pausa di almeno cinque minuti, i soggetti possano provare un senso di sollievo capace di alleviare la noia e la fatica [Tagg 1994, p. 362].

Un'altra strategia adottata dalla Muzak si basa sul principio della *stimulus progression* [Lanza 1994]: numerosi esperimenti hanno mostrato che, proponendo una successione di brani "in progressione" (partendo da quelli più delicati e lenti, e arrivando gradualmente fino a quelli più dinamici e veloci) si possa provocare una maggiore efficienza rispetto ai casi nei quali si propone una successione casuale degli stessi brani.

La spiegazione di tale fenomeno, suggerita da Jones e Schumacher [1992], va vista nell'incidenza della percezione del tempo sullo stato d'animo del lavoratore: se la noia e la fatica, facendo sentire che il tempo non passa mai e che ciò che si sta facendo non ha senso, provocano svogliatezza e inefficienza, ascoltare una successione di brani sempre più intensi e vivaci, creando l'illusione che il tempo sta passando più velocemente e facendo percepire un senso di "progresso", di "movimento in avanti", può produrre un effetto diametralmente opposto.

La Muzak, che utilizza esclusivamente brani arrangiati dai propri musicisti, progetta i loro arrangiamenti sulla base di una scala di *stimulus value* espressa numericamente, dove il valore più alto è dato agli arrangiamenti con le scansioni più veloci, le orchestrazioni dai colori più brillanti e gli organici dotati del maggior impatto dinamico, mentre i valori più bassi coincidono con le scansioni più lente, le orchestrazioni dai colori più tenui e gli organici dinamicamente più ridotti [Jones e Schumacher 1992, p. 160; Mac Leod 1979, p. 20]: realizzare una *stimulus progression* consiste allora nel proporre una successione di brani partendo da quelli con l'arrangiamento corrispondente ai valori più bassi, passando gradatamente fino a quelli con i valori più alti. Nei luoghi di lavoro, la Muzak usa costantemente la *stimulus progression* in ciascuna delle successioni di brani musicali che vengono diffuse tra una pausa di silenzio e l'altra, combinando i brani in modo da non presentare mai la stessa successione, e alzando o abbassando il livello medio di ciascuna successione a seconda della fase della giornata nella quale tale successione deve essere collocata.

1.3. Critiche alla muzak.

L'attività svolta negli anni Cinquanta e Sessanta dai produttori di "musica programmata", oltre a rispecchiare la tendenza del taylorismo e del fordismo a organizzare "scientificamente" il lavoro, ne ha condiviso l'ideologia ottimistica: l'introduzione della muzak è stata infatti presentata come un fattore di progresso nell'ambito di un più ampio processo di miglioramento delle condizioni di vita nei luoghi di lavoro, propagandato da altre attività [Jones e Schumacher 1992, p. 162]. E gli studi psicologici [Cardinell 1948; Farnsworth 1958; Kaplan e Nettel 1948; Lundin 1953; Uhrbrock 1961] a lungo si sono limitati a rilevare l'efficacia delle strategie che utilizzavano la musica per rendere i lavoratori più produttivi.

Solo a partire dagli anni Settanta, quando questo fenomeno inizia a essere considerato non solo da intellettuali "integrati", cominciano a essere sollevate delle critiche nei suoi confronti: a tale proposito, Yale [1970-71] sostiene che la muzak spinge i lavoratori a ignorare i loro bisogni reali e li induce ad accettare passivamente le situazioni di lavoro noiose e alienanti. Helga de La Motte - Haber [1972], invece, sostiene che una massiccia diffusione di muzak incrementa il rifiuto nei confronti della musica "seria" e fa assumere (più o meno consapevolmente) l'idea che l'unico modo sensato di ascoltare musica consista nell'utilizzarla come sfondo mentre si fa qualcos'altro.

Per affrontare tale "inquinamento dei modi d'ascolto" vale la pena di passare dalla riflessione sull'uso di suoni musicali nei luoghi di produzione a quella sul più generale utilizzo della musica in ambienti nei quali le persone non sono intente ad ascoltarla.

1.4. Satie e la Musique d'Ameublement.

La pratica di inserire musica "sentita ma non ascoltata" in ambienti diversi da quelli lavorativi non nasce certo nel Novecento: si pensi ad esempio all'uso della Tafelmusik nei banchetti; ma quando, nel 1920, Erik Satie annuncia che «la "Musique d'Ameublement" è in sostanza un prodotto industriale», egli è tra i primi ad accorgersi che le condizioni socioculturali novecentesche legate allo sviluppo dell'industria sono destinate a incidere profondamente sulle caratteristiche di tale pratica.

Due sono i temi sui quali Satie maggiormente si concentra: la relazione tra la Musique d'Ameublement e il "paesaggio sonoro" quotidiano e la distinzione tra la musica "utilitaria" e la musica d'arte.

Per quanto concerne la prima relazione, egli «deplorava l'abitudine, che stava già allora prendendo piede, di "sostituire, con della cattiva musica, il dolce e eccellente silenzio"» [Volta 1980, p. 235]; la sua Musique d'Ameublement non ha tale funzione, ma invece, come egli stesso afferma, «si sottomette umilmente alla realtà dei nostri giorni, che soffoca il canto dell'usignuolo sotto il frastuono del tranvai» [*ibid.*].

Bisognerebbe comporre – dice un giorno a Ferdinand Léger – una musica d'arredamento, che conglobasse i rumori dell'ambiente in cui viene diffusa, che ne tenesse conto. Dovrebbe essere melodiosa, in maniera da addolcire il suono metallico dei coltelli e delle forchette, senza troppo imporsi, però, senza volervisi sovrapporre. Riempirebbe i silenzi, a volte pesanti, tra i commensali. Risparmierrebbe il solito scambio di banalità. Neutralizzerebbe, nello stesso tempo, i rumori della strada che penetrano, indiscreti, all'interno [*ibid.*, p. 236].

Satie non ritiene che la *Musique d'Ameublement* determini la morte della musica d'arte; si tratta semplicemente di "un'altra cosa": essa «crea una vibrazione» senza altro scopo, ha «la stessa funzione della luce, del calore e del comfort in tutte le sue forme» [*ibid.*].

Da tali premesse, l'autore delle *Gymnopédies* trae la conclusione che non si debbano usare come *Musique d'Ameublement* dei brani «composti per altro fine», e scrive tra il 1917 e il 1920 alcuni pezzi dotati delle caratteristiche da lui ritenute più adatte per «decorare un ambiente per l'orecchio, così come i quadri l'ammobiliano per l'occhio» [*ibid.*, p. 195]: ogni brano consiste in «un piccolo numero di misure da ripetere "a volontà, ma non di più"» [*ibid.*, p. 235], così come nelle decorazioni d'arredamento alcuni semplici elementi grafici vengono reiterati regolarmente.

Con tale *Musique d'Ameublement*, nella seconda metà del Novecento, si sono confrontati soprattutto due musicisti: John Cage e Brian Eno.

1.5. Cage e i suoni dell'ambiente.

In numerosi suoi testi, e soprattutto nello scritto *On Erik Satie* del 1958, Cage ha affermato che Satie sia stato il primo musicista a porre la questione di come si debba impostare la relazione tra i suoni intenzionali di una composizione e quelli non intenzionali dell'ambiente [Cage 1961]. Ciò che egli riprende da quest'ultimo è l'idea di inventare una musica che intenda integrarsi con i suoni non intenzionali dell'ambiente, e che dunque non faccia apparire tali suoni come disturbi sgraditi.

Va comunque tenuto presente che, mentre Satie immagina che la *Musique d'Ameublement* debba essere utilizzata quando si sta facendo qualcosa di diverso dall'ascoltare musica, Cage si disinteressa di tali circostanze, concentrandosi invece sulle situazioni nelle quali di solito si è intenti ad ascoltare musica attentamente.

In secondo luogo, mentre il compositore francese suggerisce di considerare la *Musique d'Ameublement* come un riempitivo decorativo, lo statunitense invita a un ascolto che non cerchi di discernere tra suoni intenzionali della composizione e suoni non intenzionali dell'ambiente e che non consideri i suoni come simboli o veicoli di qualcos'altro, ma che si limiti a «interessarsi a tutti i suoni come suoni in se stessi» [Cage 1961; 1987].

Tali discrepanze negli obiettivi determinano anche una differenza nei mezzi adottati dai due musicisti per conseguirli: in primo luogo, mentre Sa-

tie, progettando la sua *Musique d'Ameublement*, prescrive la presenza di suoni musicali dove di solito essi sono assenti, inserendoli tra i suoni dell'ambiente, Cage, nella sua composizione del 1952 *4'33''*, prescrive l'assenza di suoni musicali dove di solito essi sono presenti, in modo che siano i suoni dell'ambiente a inserirsi nei silenzi da lui creati.

Inoltre, mentre la *Musique d'Ameublement* di Satie riduce al minimo la quantità di informazione veicolata aumentando il più possibile la ridondanza, Cage spesso cerca di creare nelle *performance* delle sue composizioni un livello di entropia talmente alto da scoraggiare il pubblico dal praticare un ascolto contemplativo capace di individuare i suoni non intenzionali e di sentirli come disturbi: «si ha allora una situazione che non può essere considerata un *oggetto*, ma che somiglia piuttosto a un *ambiente*» [Cage 1987, trad. it. p. 136].

1.6. Eno e la Ambient Music.

Nella *Discreet Music* del 1975 e negli altri suoi progetti successivi di Ambient Music, Brian Eno ha ripreso dalla *Musique d'Ameublement* di Satie non solo l'idea di inventare una musica che si integri con i suoni non intenzionali dell'ambiente, ma anche quella di inserirla in un contesto nel quale non si è intenti ad ascoltarla attentamente: si pensi, ad esempio, a *Music for Airports*, ideata nel 1979 per essere trasmessa nelle sale d'attesa degli aeroporti.

Tra la *Musique d'Ameublement* di Satie e la Ambient Music di Eno si possono rilevare due fondamentali differenze:

- mentre la *Musique d'Ameublement* veniva suonata dal vivo, determinando il fatto che gli spettatori cercassero di ascoltarla attentamente, a dispetto dell'intenzione dell'autore [Volta 1980, p. 237], la Ambient Music è stata concepita da Eno per essere ascoltata mentre viene diffusa dagli altoparlanti, e dunque riesce ad attirare di meno l'attenzione su di sé;
- mentre la *Musique d'Ameublement* era basata sulla continua ripetizione di un unico modulo, la Ambient Music è basata sulle tecniche del minimalismo, e dunque non solo sulla ripetizione, ma anche sulla produzione di "motivi risultanti" attraverso il "defasaggio".

La principale novità introdotta da Eno rispetto a Satie e Cage è comunque il fatto che egli si occupa dell'ascolto privato di musica registrata.

Prima delle riflessioni del compositore britannico, era possibile distinguere, a grandi linee, due fondamentali modalità di realizzazione di tale pratica:

- l'ascolto "concentrato", mediante il quale il fruitore punta l'attenzione sui suoni intenzionali registrati, disinteressandosi del loro rapporto con l'ambiente nel quale egli si trova e considerando i suoni non intenzionali di tale ambiente come disturbi sgraditi;

- l'ascolto "distratto", che fa assolvere alla musica registrata le funzioni realizzate dalla muzak nei luoghi di lavoro.

Eno concepisce invece la propria Ambient Music in funzione di un nuovo tipo di ascolto privato, affine a quello suggerito da Cage per affrontare le *performance* pubbliche delle sue composizioni; egli racconta di aver sperimentato la prima volta tale approccio un giorno che, a letto malato, aveva posto sul piatto del giradischi un disco a un livello di volume estremamente basso e non aveva avuto piú la forza di alzarsi per modificarlo:

mi trovavo nella condizione di non sentire quasi il disco. Mi si rivelò cosí quello che per me era un nuovo modo di ascoltare la musica - come una parte dell'ambiente d'intorno, cosí come lo erano, in quell'occasione, il colore della luce e il suono della pioggia [Eno 1982, p. 153].

In questo senso la Ambient Music è molto diversa dal piú recente fenomeno della musica *new age* [Scaruffi 1996]: quest'ultima infatti tende, come la muzak, a mascherare i suoni dell'ambiente, in modo da permettere all'ascoltatore di rilassarsi e di compiere attività che usino la musica come sfondo, quali ad esempio meditare o fare ginnastica. La Ambient Music, invece, si presenta come un velo trasparente che invita ad affrontare gli ambienti nel quale tale velo viene inserito in modo diverso dagli approcci piú consueti, assaporandone tutti gli elementi.

1.7. Musica nei luoghi di acquisto.

Se Eno, progettando *Music for Airports*, riprendeva l'idea di Satie di utilizzare come *Musique d'Ameublement* dei brani concepiti *appositamente* per tale uso, la *Musique d'Ameublement* sviluppatasi nel corso del Novecento è consistita invece soprattutto nell'appropriazione di brani musicali composti per altri fini.

A partire dagli anni Settanta, si è avuta una forte contrazione dell'occupazione nell'industria e una crescita dell'occupazione nel settore dei servizi: le installazioni musicali sono state allora progettate soprattutto per gli ambienti del terziario e per i luoghi di vendita e di consumo [Jones e Schumacher 1992, p. 163].

Sotto alcuni aspetti, la muzak per i negozi persegue gli stessi obiettivi di quella posta negli uffici e nelle fabbriche: comune è la volontà di combattere il silenzio, di coprire i rumori e di distogliere l'attenzione dai suoni fastidiosi in modo da far apparire confortevole il luogo nel quale vengono diffuse.

Nei luoghi di vendita, poi, l'uso di musiche "euforiche", che esprimono slancio, buon umore, allegria, entusiasmo, desiderio di gratificazione e ottimismo, mira a invogliare l'acquirente a sintonizzarsi con tali stati d'animo, abbandonando il malumore e il senso di depressione e di noia che spes-

so lo accompagnano all'entrata del negozio, adottando un atteggiamento che favorisce una maggiore disposizione all'acquisto.

Anche in questo caso, vengono privilegiati i brani dotati di una melodicità non invadente, che porterebbe a concentrare troppo l'attenzione sulla musica, ma sufficiente a far sentire (anche inconsapevolmente) la presenza di una voce amica, dolce, carezzevole e gratificante [Stefani e Marconi 1992, pp. 13-23], per far sí che l'acquirente non avverta un senso di solitudine, ma si senta invece in un ambiente amichevole, accogliente, distensivo, finendo cosí per soffermarvisi (e comprare) piú a lungo.

Inoltre, l'inserimento nella musica programmata di brani associabili a situazioni di festa, di vacanza, di divertimento e di convivialità spinge a immaginarsi in tali situazioni assumendo cosí uno stato d'animo che di solito incrementa l'impulso all'acquisto.

Dato che nei luoghi di vendita si transita per periodi non molto ampi, in tali ambienti non vengono praticate né l'alternanza tra momenti di musica e pause di silenzio, né la *stimulus progression*. Si tende piuttosto ad utilizzare dei brani con una velocità moderata, che invitano l'acquirente a sincronizzarsi nei propri movimenti con tale andamento [Tagg 1981], evitando sia l'eccessiva lentezza, che può togliere motivazione all'acquirente, che l'eccessiva velocità, che può diminuire il tempo di permanenza nel negozio [Bruner 1990; Milliman 1982]. Il livello di energeticità della musica programmata varia comunque nel corso della giornata: nelle prime ore del mattino e nel tardo pomeriggio, quando l'acquirente entra stanco, si cerca di spingerlo a sincronizzarsi con un ritmo piú sostenuto, mentre negli orari nei quali egli entra nervoso e sovraccitato lo si invita a sintonizzarsi con un ritmo piú moderato.

Un'altra differenza tra la muzak per i luoghi di produzione e quella installata nei negozi consiste nel fatto che, mentre nel primo caso una certa programmazione musicale può essere diffusa in piú fabbriche o in piú uffici anche molto diversi tra loro, nel secondo caso ciascun "palinsesto musicale" viene progettato *ad hoc* per ciascun cliente, facendolo convergere con gli altri elementi compresenti (le merci, la loro disposizione, l'arredamento, ecc.) per creare una immagine (un *look*) e un ambiente che possano attirare il suo *target*: ad esempio, una serie di brani che hanno in comune il fatto di evocare un ambiente/*look* giovanile possono contribuire alla strategia di un negozio di costruire una correlazione tra l'essere suoi acquirenti e l'essere "giovani".

1.8. La muzak, i paesaggi sonori e il silenzio.

Della musica diffusa in ambienti non lavorativi si è occupato con particolare attenzione Murray Schafer, analizzandone il rapporto con i suoni della vita quotidiana e con il silenzio.

A proposito della prima relazione, egli denuncia il fatto che la muzak, invece di cercare di non sovrapporsi ai rumori, come suggeriva Satie, sia concepita spesso come una maschera che copre i suoni sgradevoli in modo

da non farci accorgere della loro presenza. A suo parere, invece di compiere tale operazione di mascheramento bisognerebbe sviluppare dei progetti di *design* acustico volti a limitare il più possibile la presenza di fattori che determinano la «bassa fedeltà» del paesaggio sonoro, favorendo il più possibile la presenza di quegli elementi che conferiscono invece «alta fedeltà» [Schafer 1977, trad. it. p. 288].

Per quanto concerne la seconda relazione, riprendendo le riflessioni di Cage sull'argomento, lo studioso canadese distingue tra un silenzio assoluto, possibile solo in un ambiente nel quale sono assenti gli esseri viventi, e un silenzio parziale, che consiste nell'assenza di suoni prodotti e/o diffusi intenzionalmente da un essere umano: ma, soprattutto, egli nota che il silenzio parziale, che per lungo tempo è stato giudicato positivamente e praticato assiduamente in numerose circostanze, giacché favorisce la concentrazione e la riflessione critica, oggi, invece, essendo considerato solo come evocazione del silenzio totale, e dunque della morte e dell'assenza dell'umanità, viene svalutato ed evitato [*ibid.*, p. 353].

Ne consegue che l'uomo comune, sia nella società industriale che in quella postindustriale, dovendo scegliere se l'ambiente nel quale si trova sia silenzioso o dotato di musica di sottofondo, opti per la seconda soluzione per paura del silenzio; fenomeno che non può che essere gradito da chi, detenendo il potere su tale ambiente, preferisce che chi vi passa del tempo integri l'atto del produrre o del consumare con l'attività di sentire musica senza ascoltarla, piuttosto che con quella di riflettere sulla propria condizione. Oltre a sviluppare progetti di *design* acustico, è allora necessario rivalutare il silenzio parziale [*ibid.*, p. 142; Mayr 1995].

Un discorso analogo può essere fatto per l'altro effetto che, come abbiamo già accennato, può essere provocato dalla diffusa presenza odierna di muzak sia negli ambienti di lavoro che in quelli del consumo: la tendenza a pensare che l'unico modo sensato di ascoltare musica sia quello di utilizzarla come sfondo mentre si fa qualcos'altro. Anche in questo caso, si tratta di trovare le strategie più adatte per far assumere il giusto valore ai modi di ascolto diversi da quello "distratto".

Con questi discorsi sulla relazione tra i modi di ascolto e le preferenze dell'ascoltatore ci siamo avvicinati a un secondo ambito nel quale è possibile osservare l'uso non-estetico della musica nel Novecento: la musica nella pubblicità massmediatica.

2. *Musica nella pubblicità.*

2.1. Messaggi cantati e messaggi illustrati.

Come è stato ampiamente documentato dagli studi di Jean-Rémy Julien, l'uso della musica nelle pratiche pubblicitarie è iniziato molto prima del No-

vecento, ma il suo inserimento nella radio, avvenuto a partire dagli anni Venti, ha modificato tale fenomeno facendogli assumere i caratteri della comunicazione di massa.

La musica è stata inserita nella pubblicità radiofonica in seguito alla constatazione che i comunicati pubblicitari parlati venivano accolti con fastidio dal pubblico sottoposto alla loro continua ripetizione [Julien 1989, trad. it. pp. 211-22].

Per rimediare a tale problema con l'utilizzo della musica, fin dai primi tempi ci si è mossi in due direzioni: nel «messaggio cantato» [*ibid.*, pp. 303-323] vengono intonati uno o più frammenti di un discorso pubblicitario oppure l'intero comunicato verbale; nel «messaggio illustrato» [*ibid.*, pp. 292-303], invece, la musica (strumentale e/o cantata) funziona come preludio, accompagnamento e/o postludio rispetto a una o più voci che enunciano il testo pubblicitario parlando.

Quando poi si è iniziato a realizzare, oltre alle pubblicità esclusivamente sonore della radio, anche quelle audiovisive (gli spot per il cinema, la televisione, ecc.), per quanto concerne la presenza della musica si sono continuati a percorrere i due filoni sopra indicati: nel primo caso, le strategie pubblicitarie vengono realizzate soprattutto dal canto, mentre le immagini e il parlato svolgono ruoli comprimari; nel secondo, la musica (strumentale e/o cantata) funziona come sfondo sonoro rispetto a delle immagini (di solito, ma non sempre, integrate da una o più voci) che presentano il messaggio principale.

Rispetto alle strategie pubblicitarie, quindi, la musica assolve sostanzialmente alle stesse funzioni sia nei comunicati sonori che in quelli audiovisivi. Va poi tenuto presente che spesso il fruitore di *mass media* audiovisivi tende a distogliere la propria attenzione quando compaiono messaggi pubblicitari; se è abbastanza semplice sottrarsi al registro visivo, risulta molto meno agevole evitare il registro sonoro: in tali casi, la fruizione dei comunicati pubblicitari audiovisivi si avvicina molto a quella radiofonica.

Sulla base di tali premesse, vediamo allora in cosa consistono le funzioni della musica nella pubblicità massmediatica.

2.2. Spettacolarizzazione.

L'inserimento di suoni musicali è sufficiente, anche se non necessario, per realizzare una "spettacolarizzazione" del comunicato pubblicitario, cioè per far sí che le parole (e, nel caso degli spot, le immagini) di tale messaggio appaiano al suo destinatario non come delle informazioni e/o delle argomentazioni, da considerare mediante condotte conoscitive o "critiche" [Huron 1989, p. 566] sulla base di opposizioni quali vero/falso, informativo/ridondante, utile/inutile o giusto/sbagliato, ma come parte di uno spettacolo da fruire mediante condotte estetiche, edonistiche, ludiche, empatiche e/o figurativizzanti [Delalande 1993] sulla base di opposizioni quali bello/brutto, piacevole/spiacevole, divertente/noioso o coinvolgente/straniante.

Inoltre, scegliendo dei brani musicali già noti di grande successo o dei pezzi che, pur essendo inediti, riprendono elementi delle musiche di successo, si cerca di fare in modo che il piacere di ascoltare un brano amato o un genere musicale gradito annulli la sensazione di fastidio che può insorgere al primo incontro con un comunicato pubblicitario, se lo si sente come un'intrusione indesiderata, oppure nei successivi incontri, se ci si accorge di dover assistere alla ripetizione identica di tale intrusione [Huron 1989, p. 560].

In terzo luogo, si ritiene che, se il messaggio pubblicitario, grazie a tale inserimento musicale, piace allo spettatore, questi potrà trasformare la gratitudine nei suoi confronti nel desiderio di acquistare l'oggetto reclamizzato.

La musica può servire, oltre che a gratificare, a sorprendere, in modo da attirare l'attenzione [Julien 1989, trad. it. pp. 231-32]: tale sorpresa viene raramente conseguita adottando elementi musicali inconsueti per la maggioranza del pubblico, dato che si teme che la mancanza di familiarità nei loro confronti porti a rifiutare di interessarsi al contesto nel quale essi sono contenuti. Piuttosto, vengono realizzati degli accostamenti insoliti della musica con gli altri elementi del messaggio pubblicitario [Cano 1990, p. 516].

Infine, esiste una stretta relazione tra la «spettacolarizzazione del comunicato» e la capacità della pubblicità di realizzare delle forme di «persuasione occulta» [Packard 1954]: il pubblico, mentre crede di limitarsi ad assistere a uno spettacolo, senza accorgersene compie una serie di inferenze, attraverso le quali attribuisce alla merce reclamizzata delle qualità che la rendono desiderabile rispetto ai suoi bisogni «profondi», in modo tale che, anche senza rendersene conto, si disporrà a sentire il bisogno di tale merce.

2.3. Persuasione occulta.

Nell'ambito della spettacolarizzazione del comunicato pubblicitario la musica può assumere due ruoli fondamentali: da una parte può svolgere tutte quelle mansioni che normalmente ricopre negli spettacoli non pubblicitari (la demarcazione rispetto a ciò che precede e che segue, la punteggiatura rispetto all'organizzazione interna, la creazione di continuità e discontinuità, lo sviluppo di archi di tensione e distensione, ecc.); dall'altra, può anche presentare degli elementi suggestivi, capaci di orientare le inferenze inconscie che valorizzano positivamente il prodotto pubblicizzato [Gatta 1987; Julien 1989, trad. it. pp. 226-27; La Motte - Haber 1972, trad. it. pp. 101-5; Simeon 1995].

Quest'ultima funzione è stata studiata soprattutto nell'ambito degli spot televisivi [Ala e Ghezzi 1983; Cook 1994; Scott 1990; Stefani 1976], anche se era già ampiamente rilevabile, prima della nascita della televisione, nella pubblicità radiofonica [Julien 1989].

Volendo fornire qualche esempio sommario delle dinamiche presenti in tali circostanze, si può iniziare notando che se, come afferma Eco [1968],

la figura retorica predominante nel registro visivo dei messaggi pubblicitari è l'antonomasia, anche nel registro sonoro capita assai frequentemente che delle entità musicali singole vengano ostese come rappresentanti, per antonomasia sottintesa, del loro genere o della loro specie: l'*incipit* della Sinfonia K 550 n. 40 può rappresentare allora la specie "musica di Mozart", mentre un *riff* di chitarra elettrica può rappresentare il genere rock, una successione di bicordi di settima e nona possono rappresentare la categoria "dissonanze", mentre una triade maggiore può rappresentare la categoria "consonanza". Per attribuire un valore positivo a un certo oggetto ci si avvale poi molto spesso delle associazioni stereotipate che la «competenza comune» [Stefani 1982] del pubblico massmediatico attribuisce a un genere, uno stile o un'altra "specie musicale" evocata per antonomasia. (Il problema di sviluppare una classificazione di tutte le possibili "specie" di elementi musicali associabili con altri elementi - musicali e/o extramusicali - è una delle questioni che la riflessione sull'uso pubblicitario della musica condivide con le teorie che si interrogano sul suo funzionamento semantico - e/o semiotico, simbolico, linguistico, espressivo, ecc. Sulla relazione fra tali ambiti si soffermano, tra le altre, le trattazioni di Julien sui «musisemi» [1989, trad. it. p. 333] e di Tagg sui «musemi» [1994, p. 56], l'applicazione di Stefani del «Modello Semantico Riformulato» di Eco [Stefani 1976, pp. 205-11] e le argomentazioni di Cristina Cano sulle funzioni semantiche della musica pubblicitaria [1990, pp. 533-35]).

Consideriamo uno spot dell'Aspirina del 1989 analizzato da Linda Scott [1990, pp. 228-29]: lo spot si apre *ex abrupto* con l'immagine di un uomo che appare in preda al dolore e, simultaneamente, con dei suoni musicali che rappresentano per antonomasia delle dissonanze; mentre i suoni divengono sempre più dissonanti appare la parola «Pain» e vediamo altre immagini di persone che mostrano di stare soffrendo; quindi, contemporaneamente all'apparizione dell'immagine di una confezione di Aspirina, nella musica, i suoni dissonanti risolvono in suoni che rappresentano la consonanza, dopodiché, simultaneamente a questi ultimi, vediamo delle persone sorridenti.

In questo caso, dunque, dato che comunemente il passaggio dalla dissonanza alla consonanza viene associato (denotativamente) alla soluzione di un problema e a un passaggio da uno stato di tensione a uno di distensione che, a sua volta, è correlato (connotativamente [Eco 1975; Stefani 1976]) a un passaggio dal malessere al benessere, la presentazione del prodotto pubblicizzato in concomitanza con dei suoni che rappresentano la consonanza può far scattare l'inferenza inconsapevole che il "valore d'uso" di tale prodotto consiste nel fatto che esso può risolvere dei problemi legati a una situazione di dolore, trasformando uno stato di tensione causato da tale dolore in uno di distensione nel quale tale dolore è scomparso.

Va comunque tenuto presente che per suscitare un'inferenza del genere non è sufficiente porre un passaggio da alcune dissonanze a una conso-

nanza in concomitanza con la presentazione della merce da reclamizzare: nella pubblicità dell'Aspirina alla quale stiamo facendo riferimento, il contesto nel quale vengono inseriti tali elementi converge a invitare a realizzare l'inferenza esplicitata poc'anzi, dirigendo l'attenzione dello spettatore verso le opposizioni "tensione *vs* distensione" e "malessere *vs* benessere".

2.4. Parodie con funzione mnemonico-identificativa.

Un testo verbale si imprime nella memoria molto piú facilmente reiterando una canzone che lo contiene piuttosto che facendo ascoltare piú volte una voce che lo enuncia parlando (anche se tale voce è accompagnata dalla musica) [Bruner 1990]: per tale ragione, i "messaggi cantati" vengono spesso preferiti dai pubblicitari a quelli "illustrati musicalmente", giacché piú di questi ultimi sono dotati di una funzione mnemonica [Cano 1990, pp. 528-29; Huron 1989, pp. 562-64; Julien 1989, trad. it. p. 332].

Essi possono inoltre contribuire alle strategie pubblicitarie svolgendo anche un'altra funzione: dal momento che l'ascolto di un canto può spingere il fruitore a identificarsi empaticamente con il soggetto che egli immagina nell'atto di intonarne la melodia, i "messaggi cantati", che tendono ad apparire come la manifestazione di un atto di elogio entusiastico, vicino all'inno di giubilo, nei confronti del prodotto reclamizzato, spingono a «una venerazione di carattere religioso, un'accettazione immobile» [Ala e Ghezzi 1983, p. 116]: invitando a identificarsi con chi canta le lodi del prodotto [Rösing 1982, p. 43] si invita ad avere un atteggiamento favorevole nei suoi confronti, che prelude al desiderio di acquistarlo.

Per assolvere a tali funzioni mnemoniche e identificative, sia nei primi usi pubblicitari della musica che nei casi piú recenti, una delle attività praticate piú frequentemente è consistita nel modificare le parole di una canzone già nota (pratica che la musicologia chiama «parodia musicale»), in modo da trasformarla in un brano che promuove la merce da reclamizzare [Julien 1989, trad. it. p. 304]. A tale proposito molto sfruttate sono l'assonanza (mentre in Italia «Lui cerca la Titina» si trasforma in «Lui cerca Lagostina», in Francia «Je cherche après Titine» diviene «Je cherche Diamantine»), le associazioni di idee stereotipate (il caffè si canta con musica sudamericana, il whisky con motivi scozzesi) e la "sovrainterpretazione" (ad esempio, la canzone viene inserita nel comunicato in modo tale che il desiderio erotico espresso dalle sue parole si trasformi nel desiderio di possedere un certo oggetto).

2.5. Canzoni pubblicitarie originali e *jingle*.

Nelle strategie pubblicitarie, l'uso di musica con funzione mnemonico/identificativa non si è limitato al caso delle parodie: a partire dalla fine degli anni Trenta è iniziata la moda di realizzare canzoni originali [*ibid.*, p. 254], che hanno come inconvenienti il rischio di non incontrare i gusti del

pubblico e la necessità di dover essere ripetute più volte per imprimersi nella memoria, ma possono avere il vantaggio di attirare l'attenzione sulla loro novità, lasciando campo libero per le strategie di persuasione occulta.

La canzone pubblicitaria, per essere facilmente memorizzabile, cantabile e orecchiabile, di solito è di breve durata, e ha una linea melodica e un profilo ritmico molto semplici ed evidenti, con un'articolazione fluida, una velocità media, gradi in prevalenza congiunti, ambito non troppo ampio, regime tonale-modale normale, qualità timbriche familiari e una certa semplicità nell'organizzazione strutturale discorsiva [Cano 1990, p. 515; Stefani e Marconi 1992, pp. 13-24].

Accanto alle "parodie musicali" e alle "canzoni originali", un terzo tipo di musica pubblicitaria dotata di funzione mnemonico-identificativa, è costituito dal *jingle* - chiamato anche da Julien «aria di riconoscimento» - breve motivo musicale che può essere considerato come l'equivalente nel campo sonoro del *logo* grafico [Julien 1989, trad. it. pp. 320-23]: di solito associato non a un certo prodotto, ma a una marca, è uno dei mezzi comunicativi che le garantiscono, nelle diverse operazioni promozionali, quella riconoscibilità che è fondamentale per tentare di conquistare l'affetto dei clienti.

Il *jingle*, dovendo assolvere a funzioni affini a quelle della canzone pubblicitaria (dalla quale spesso viene estratto) in situazioni nelle quali il tempo a disposizione è molto inferiore, ne ripropone le caratteristiche formali, spingendole all'estremo: la durata è ridotta ai minimi termini, e si cerca di fare in modo che il profilo melodico e ritmico siano il più possibile semplici, evidenti e familiari [Ala e Ghezzi 1983, pp. 111-12].

2.6. Pubblicità postindustriali.

Come nel caso della muzak, anche per la musica pubblicitaria il passaggio dalla società industriale a quella postindustriale ha comportato notevoli cambiamenti. In primo luogo, nel messaggio promozionale gli elementi musicali suggestivi di inferenze non riguardano più il "valore d'uso" della merce, ma il suo valore simbolico, cioè la sua capacità di funzionare come strumento di comunicazione sociale. Tale strategia è adottata soprattutto per reclamizzare i *parity products*, che competono tra loro pur essendo dotati sostanzialmente dello stesso valore d'uso [Huron 1989, pp. 567-68; La Motte - Haber 1972]: ad esempio, per rendere più desiderabile un certo gelato a scapito di altri sostanzialmente simili, si associa il suo nome e/o la sua immagine a un brano che rappresenta la musica classica, in modo tale per cui, essendo questa musica sentita come autorevole e prestigiosa, si inferisca che chi compra tale gelato acquisisca un *quid* che comunica autorevolezza e prestigio.

Per promuovere un *parity product*, spesso si invita lo spettatore a costruire una correlazione tra un certo tipo di persone (dotate di un certo stile di vita e di una certa "identità") e tale prodotto. Questa correlazione, grazie a dei meccanismi affini a quelli che abbiamo rilevato analizzando le

strategie di vendita nei negozi, fa scattare una doppia implicazione: da una parte si suggerisce che acquistando la merce pubblicizzata si acquisisca una certa identità, e dall'altra si cerca di convincere che chi è dotato di tale stile di vita debba per coerenza acquistarla.

La musica può contribuire a tale strategia, dato che è molto comune, sentendo un brano, immaginare chi abitualmente ascolta il tipo di musica che esso rappresenta per antonomasia: di conseguenza, nei messaggi pubblicitari (sia radiofonici che audiovisivi) focalizzati sul *look* del *target* del prodotto pubblicizzato, è frequentissimo l'inserimento dei generi musicali più ascoltati dal tipo di persone corrispondente a tale *target* [Huron 1989, pp. 566-68].

Un'ulteriore strategia promozionale spesso sviluppata nell'ambito della società postindustriale prende spunto dal rilevamento che i *fan* dei divi massmediatici cercano di procurarsi a qualsiasi prezzo gli oggetti legati al loro "culto"; facendo apparire la marca da reclamizzare come un divo, come una *star* capace di avere nel pubblico massmediatico un alto numero di *fan*, è possibile allora invogliare tali *fan* a comprare gli oggetti di questa marca.

I brani musicali presenti in un messaggio pubblicitario, sia esso un comunicato radiofonico o uno spot audiovisivo, possono contribuire a fare in modo che al suo interno venga sviluppata tale strategia, imitando le musiche che sono presenti nei contesti nei quali le *stars* massmediatiche si presentano abitualmente.

Per approfondire la conoscenza di quest'ultima strategia, vale la pena di soffermarsi su quel tipo particolare di messaggio pubblicitario che è rappresentato dai videoclip.

3. *Videoclip*.

3.1. Spettacolo o pubblicità?

I videoclip, audiovisivi costruiti a partire da un brano di popular music già esistente, nei contesti nei quali si trovano più frequentemente (reti televisive dedicate alla loro trasmissione, programmi televisivi basati sulla loro diffusione, videocassette che ne raccolgono una *compilation*, ecc.), non vengono presentati come messaggi pubblicitari, né vengono di solito percepiti come tali dal loro pubblico più consueto.

Per rendersi conto di quale possa essere la loro valenza pubblicitaria, consideriamo ciò che è avvenuto nei primi cinque anni di vita di MTV, la più famosa rete televisiva dedita alla trasmissione di videoclip, il cui successo è comunemente riconosciuto come l'elemento che ha maggiormente inciso sulla fortuna massmediatica di tali prodotti.

La televisione via cavo MTV ha iniziato le proprie trasmissioni il 1° ago-

sto 1981, quando già da alcuni anni si producevano videoclip: è stato spesso sostenuto che il primo videoclip è stato quello di *Bohemian Rhapsody* dei Queen, diretto da Bruce Gowers nel 1975; va comunque tenuto presente che già negli anni Sessanta si producevano dei filmati promozionali di singole canzoni – ad esempio di *Penny Lane* e *Strawberry Fields Forever* dei Beatles – con caratteristiche sostanzialmente analoghe a quelle dei videoclip [una storia della produzione di videoclip dalle loro origini al 1984 si trova in Shore 1985 e Veltroni 1986]. MTV si è presentata all'inizio con una struttura molto simile a quella delle emittenti radiofoniche: i videoclip venivano trasmessi ventiquattr'ore al giorno, intercalati da spot pubblicitari e da brevi presentazioni realizzate da appositi vj (i disk jockey del video), con alcune saltuarie integrazioni costituite soprattutto da una serie di informazioni su concerti e altre attività musicali (nel 1984, anche in Italia è nata una rete televisiva con una struttura simile, Video Music, attualmente inserita nel palinsesto di Tele Montecarlo). Se il primo anno poteva contare solo su un milione e mezzo di abbonati, MTV nei cinque anni successivi ha avuto una crescita vertiginosa, che l'ha portata a poter contare nel 1986 su più di ventinove milioni di abbonati sparsi in tutto il mondo [Goodwin 1993a; Walker 1987, p. 1].

I proprietari della rete, la Warner Communications e l'impresa di banche e credito American Express, ne trassero un notevole incremento finanziario, dato che, nel mercato discografico, dopo che nel 1981 fu raggiunto il livello minimo di crisi di vendita, tra il 1982 e il 1984 ci fu un aumento complessivo delle vendite del 15 per cento e, contemporaneamente, aumentò il numero di abbonati delle reti via cavo, con un conseguente aumento di prenotazioni bancarie e di acquisti mediante carte di credito, che tali reti permettono di compiere [Wicke 1988]: per queste aziende, dunque, MTV ha funzionato come un'impresa pubblicitaria.

Una volta accertata la doppia funzionalità del videoclip, come spettacolo e come messaggio pubblicitario, vale ora la pena di analizzarne le caratteristiche più in dettaglio.

3.2. Videoclip come spettacolo.

Cominceremo considerando quali tipi di relazione di solito un videoclip, presentandosi come una forma di spettacolo, cerca di intrattenere con il suo pubblico:

- innanzitutto, si cerca di fare in modo che l'attenzione del fruitore sia equamente distribuita tra la canzone e le immagini e che l'esperienza che egli sta vivendo con una delle due componenti sia ricca di convergenze con l'esperienza dell'altra componente [Björnberg 1992; Goodwin 1993a, pp. 60-71] (accurate analisi della relazione tra la musica e le immagini dei videoclip sono state condotte da Björnberg [1992; 1994] e Goodwin [1993a]). Entrambi mostrano che molti di-

scorsi correnti sui videoclip risultano inadeguati giacché si limitano a considerarne solo gli aspetti visivi. Per sviluppare un approccio più adeguato, Björnberg si concentra soprattutto sulla relazione tra le forme di “significazione” e “narratività” sviluppate dalla sintassi musicale della canzone visualizzata e quelle sviluppate dalle immagini corrispondenti; Goodwin, invece, individua nella canzone visualizzata tre componenti: il testo verbale, la musica, e la *performance* realizzata dai suoi esecutori che ci si immagina mentre la si ascolta [*ibid.*, p. 90]; egli, allora, analizza se fra tali componenti e le immagini a cui corrispondono nei videoclip ci sia una relazione di «illustrazione», di «amplificazione» o di «disgiunzione» [*ibid.*, pp. 86-90].

- In secondo luogo, si inseriscono delle immagini che si ipotizza possano essere gradite al *target* della canzone utilizzata, canzone, che nell'ambito di MTV e di molte altre reti musical-televisive affini appartiene di solito a un repertorio ben preciso, corrispondente con i generi più apprezzati dalla maggioranza del pubblico che va dai dodici ai trentaquattro anni.
- In terzo luogo, si fa riferimento a molti generi di spettacolo audiovisivo già esistenti (riprese di concerti, spettacoli televisivi musicali, film, cartoni animati, ecc.) [Burns e Thompson 1987; Goodwin 1993a, pp. 159-66; Kaplan 1987], cercando comunque di apparire come una nuova forma di spettacolo; a tale proposito, sottolineando con forza il fatto di fare grande uso del montaggio e di molte altre tecniche di manipolazione dell'immagine, si cerca di apparire il più possibile diversi da quegli audiovisivi che si presentano come una riproduzione impersonale e “oggettiva” della realtà [Burns e Thompson 1987, p. 18]; un altro tipo di audiovisivi dal quale il videoclip cerca di distinguersi è poi lo spot pubblicitario tradizionale, mentre, in seguito al suo successo, sono stati gli spot più spettacolari a tentare di imitarne lo stile.
- In quarto luogo, si invita a mettere in atto condotte fruibili sensoriali, sinestesiche, ludiche, empatiche, che implicano l'adesione affettiva e/o motoria di uno spettatore appagato dal seguire lo svolgimento dell'intreccio, mentre si scoraggia l'utente dal praticare condotte logico-riflessive, che implicano distacco critico e ricerca, dietro l'intreccio, di una trama [Aufderheide 1986, pp. 63-64; Burns e Thompson 1987, pp. 22-23].
- Attraverso il tipo di immagini scelte e soprattutto attraverso il montaggio di tali immagini si cerca inoltre di fare in modo che lo spettatore a cui ci si rivolge viva delle emozioni particolarmente intense e insolite, che facciano uscire dalla vita quotidiana e/o che facciano vivere il mondo quotidiano in un modo diverso dal solito [Aufderheide 1986, p. 64; Burns e Thompson 1987, pp. 22-23]; a tale proposito di-

versi studiosi hanno mostrato numerose analogie tra le caratteristiche del videoclip e quelle del sogno [Aufderheide 1986, p. 65; Burns e Thompson 1987; Morse 1986]: secondo Marsha Kinder [1984], entrambi condividono una certa «discontinuità strutturale» (i cambiamenti di scena sono improvvisi e imprevedibili), sono «decentrati» (nel flusso degli episodi non si distingue ciò che è centrale da ciò che è marginale), fanno leva sui ricordi (alcune immagini particolarmente vivide fanno rivivere le catene di associazioni già presenti nella memoria alle quali sono legate) e sono caratterizzati dalla «onnipresenza dello spettatore» (lo spettatore sente che le immagini a cui assiste, nonostante siano spesso prive di connessioni sintattiche e logiche, continuano costantemente a rivolgersi a lui).

- Di solito si fa in modo che lo spettatore, pur passando costantemente da un'emozione a un'altra grazie alla varietà degli stimoli dai quali è bombardato, avverta la presenza di un altro elemento che conferisce unità e identità al videoclip oltre alla canzone visualizzata, la figura del cantante [Baroni e Nanni 1989, p. 178; Burns e Thompson 1987], che di solito mima con la bocca l'atto di cantare, come si fa nel *play-back*, praticando così ciò che viene chiamato *lip-synch*.

3.3. Videoclip come pubblicità.

Passiamo ora a considerare quali elementi dei videoclip li fanno funzionare come messaggi pubblicitari.

In primo luogo, nelle loro fasi iniziali e conclusive, vengono di solito indicati il titolo della canzone visualizzata, quello del disco dal quale è tratta e il nome di chi firma il disco: tali titoli e tali nomi finiscono per essere così più familiari dei nomi dei musicisti (e ovviamente anche dei brani) di cui non vengono realizzati videoclip.

Di solito, poi, al loro interno si cerca di inserire degli elementi visivi piacevoli e sorprendenti, per incidere maggiormente nella memoria il loro ricordo, in modo tale che lo spettatore se ne rammenti quando si trova ad acquistare un nuovo disco.

Spesso, poi, si mostra un certo stile di vita [Fry e Fry 1986], un tipo di persone dotato di una certa "identità", in modo tale che si crei la doppia implicazione che comprando il disco ad esso associato si acquisisce tale identità e che chi conduce tale stile di vita per coerenza debba comprare tale disco.

Ma la strategia pubblicitaria che maggiormente caratterizza il videoclip consiste nel far apparire il protagonista della canzone come un divo, come una *star* [Goodwin 1993a]. Analogamente a quanto avviene negli spot apertamente pubblicitari, anche in questo caso, se il videoclip riesce a far desiderare di essere il più possibile in sintonia con la *star* da questo celebrata, chi è in preda a tale desiderio cercherà di acquistare tutto ciò che sente le

gato a tale *star*: non solo tutti i suoi dischi, ma anche tutto il resto del *merchandising* che la riguarda (manifesti, libri, indumenti, *gadget*, ecc.); è indubbio che, a partire dalla nascita di MTV, tale fenomeno si sia verificato in molti casi, i piú eclatanti dei quali possono essere indicati citando i nomi di Michael Jackson, Madonna, Duran Duran, Take That e Spice Girls.

Nei videoclip si possono individuare diversi modi di far apparire il cantante come una *star* "oggetto del desiderio", corrispondenti a diversi tipi di divo:

- divo da sogno; nell'atmosfera onirica evocata dal videoclip, si fa in modo che la *star* appaia come un personaggio che tale atmosfera valorizza (può essere il premio riservato a chi supera l'avventura o l'Aiutante dotato di sapere e potere, come notano Burns e Thompson [1987]), oppure figure come l'autore che l'ha creata [Aufderheide 1986; Morse 1986]; tale strategia è spesso praticata, ad esempio, nei videoclip piú recenti di Madonna;
- divo virtuoso; si fa in modo che la figura da "divinizzare" appaia dotata di capacità straordinarie nel cantare, nel ballare o nel suonare uno strumento; si pensi, ad esempio, a ciò che avviene in molti videoclip di Prince;
- divo eroe; si mostra il personaggio da "immortalare" nell'atto di compiere grandi gesti e in atteggiamenti di grande impegno fisico, mentale e affettivo nei riguardi di una questione alla quale egli sembra tenere particolarmente [Grossberg 1988, p. 328]; uno degli esempi piú eclatanti è costituito dal videoclip di *Born in the Usa* di Bruce Springsteen;
- divo ironico; si presenta la *star* nell'atto di assumere un certo atteggiamento e nello stesso tempo nell'atto di prenderne le distanze ironicamente, suggerendo che ciò che conta per tale figura non è tanto l'identità assunta, quanto l'atto di assumerla [*ibid.*, p. 327]; questa strategia è stata spesso messa in atto, ad esempio, nei primi videoclip di Madonna;
- divo della porta accanto; il protagonista appare come un ragazzo qualsiasi al quale viene data la possibilità di avere un momento di celebrità; è ciò che accadeva, ad esempio, in molti videoclip dei Take That.

3.4. Gli effetti dei videoclip.

Le discussioni sui videoclip si sono orientate soprattutto attorno a due principali filoni: da una parte, la valutazione dei loro effetti nell'ambito delle pratiche musicali nelle quali sono stati inseriti; dall'altra la riflessione sulla loro relazione con il concetto di "postmoderno".

Per quanto concerne il primo filone, è stato piú volte affermato che essi hanno fatto in modo che il rock, a partire dagli anni Ottanta, si preoccupasse piú dell'immagine che della qualità musicale, favorendo il successo di chi, pur non essendo particolarmente dotato nella realizzazione delle can-

zioni e delle prestazioni dal vivo, è adatto al tipo di strategie visive che caratterizzano i videoclip, a scapito di chi, all'inverso, è abile nel fare canzoni e nel suonare dal vivo, mentre "rende poco" nei videoclip [Abt 1987; Aufderheide 1986]. Tali affermazioni sono state confutate soprattutto da Goodwin [1993a, pp. 184-88] e Straw [1988].

Un'altra critica spesso rivolta ai videoclip consiste nel sostenere che essi si limitano a riproporre una serie di stereotipi [Aufderheide 1986] e, correlando a ciascuna canzone sempre la stessa sequenza di scene, fossilizzano quell'operazione fruitiva che consiste nell'elaborare con la fantasia delle immagini a partire dall'ascolto musicale [Abt 1987]. Se è innegabile che i videoclip possono produrre tale effetto [*ibid.*; Baroni e Nanni 1989; Sun e Lull 1986], va comunque tenuto presente che essi non sono gli unici testi in grado di provocarlo [Goodwin 1993a] e che spesso i brani da loro visualizzati non si prestano a sviluppare un'ampia gamma di possibili elaborazioni visive.

Particolarmente preoccupante è, comunque, l'eccessiva presenza di scene di violenza, spesso anche a sfondo sessuale, rilevata specie nei videoclip legati al genere heavy metal [Abt 1987; Aufderheide 1986, p. 71]. Inoltre, molto spesso i videoclip negano qualunque tipo di soggettività alle figure femminili presenti al loro interno, riproponendo la tradizionale immagine della donna-oggetto vista da un'angolazione di solito decisamente maschilista [Goodwin 1993a; Kaplan 1987].

3.5. Videoclip e postmoderno.

Sulla relazione tra i videoclip e il postmoderno si è sviluppata un'ampia e vivace discussione, specie a partire da un numero monografico dedicato a questo tema dal «Journal of Communication Inquiry» (X, 1986, n. 1), che ha visto, tra i protagonisti, oltre ai redattori di tale rivista, Ann Kaplan [1987], Will Straw [1988], Lawrence Grossberg [1988], Dick Hebdige [1988] e Andrew Goodwin [1993a; 1993b]. Se, indubbiamente, i saggi di quest'ultimo hanno mostrato che spesso l'inserimento nell'ambito dei *postmodern studies* del fenomeno dei videoclip «ha reso scarsa giustizia in egual misura sia a tale campo concettuale che a tale oggetto di studio» [Goodwin 1993b, p. 46], è comunque individuabile nelle discussioni attorno a questi temi una questione cruciale, che vale non solo per i videoclip, ma più in generale per tutti gli usi industriali e postindustriali della musica che in questo testo sono stati affrontati: di fronte alle strategie capitalistiche che quotidianamente vengono messe in atto, sono possibili delle tattiche di "resistenza"?

A tale domanda, Fiske, rifacendosi alle teorie di Baudrillard e dell'ultimo Barthes, risponde con entusiasmo che MTV e la musica rock, privilegiando il significante a scapito del significato, sostituendo le sensazioni al senso, rivolgendosi al corpo e non alla mente, e sviluppando il piacere e non l'ideologia, sono forme di resistenza al *mainstream* e propongono «il rifiuto di dar senso alle cose nel modo in cui la televisione normalmente dà loro senso» [Fiske 1986, p. 74].

Su posizioni diametralmente opposte si trova David Tetzlaff, che rileva come di solito la fruizione dei videoclip metta in atto, seppure inconsapevolmente, moltissimi di quei processi di significazione ideologica che, secondo Fiske, essa riuscirebbe invece a evitare; i videoclip – come, più in generale, tutte le «culture pop» – «permettono o persino incoraggiano delle letture che forniscono un'illusione di opposizione» [Tetzlaff 1986, p. 89] e, in questo modo, fanno sì che i loro spettatori, trovando rappresentato il loro desiderio di opposizione, credano che l'assistere a tale rappresentazione sia una forma di resistenza, e non passino dal pensiero all'azione: fornendo un piacere che permette di fuggire momentaneamente dai problemi più assillanti, possono essere uno strumento di sopravvivenza, ma non una vera forma di resistenza nei confronti del potere economico-politico imperante.

Non è certo questo il luogo adatto per stabilire in maniera definitiva quale posizione convenga assumere nei confronti di due argomentazioni così cariche di implicazioni quali quelle esemplificate dai saggi di Fiske e Tetzlaff qui sintetizzati.

Comunque, nell'analizzarne i contenuti, così come più in generale nel corso di queste pagine, è emerso che la musica, nei suoi usi industriali e postindustriali novecenteschi, non è certo un elemento "neutro", privo di incidenza sullo stato di chi lo riceve, ma non funziona nemmeno come uno stimolo meccanico, capace di provocare immediatamente un unico effetto in chiunque entri nel suo raggio di azione: piuttosto può essere considerata come un invito, un suggerimento a scegliere di comportarsi in un certo modo piuttosto che in un altro, invito che lo spettatore, in maniera di solito inconsapevole, accetta o rifiuta, a seconda di quali sono i suoi desideri e le sue competenze.

In tale scenario, fondamentale è il ruolo degli educatori musicali, non solo per sviluppare le competenze musicali degli utenti delle strategie massmediatiche e per far loro assumere un approccio critico nei confronti di tali strategie, ma anche per aiutarli a vivere un buon rapporto tra i loro desideri musicali personali e le offerte presenti sul mercato.

Abt, D.

- 1987 *Music video: the impact of the visual dimension*, in J. Lull (a cura di), *Popular Music and Communication*, Sage, Newbury Park, pp. 96-110.

Ala, N., e Ghezzi, E.

- 1983 *Musica e pubblicità nella televisione italiana*, in «Musica/Realtà», n. 12, pp. 103-1.

Aufderheide, P.

- 1986 *Music videos: the look of the sound*, in «Journal of Communication», n. 36, pp. 57-78.

Baroni, M., e Nanni, F.

- 1989 *La musica da vedere: il videoclip, i canali e i modi di fruizione*, in Id., *Crescere con il rock*, Clueb, Bologna, pp. 169-94.

Björnberg, A.

- 1992 *Music video and the semiotics of popular music*, in R. Dalmonte e M. Baroni (a cura di), *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, Università di Trento, Trento, pp. 379-88.
- 1994 *Structural relationship of music and images in music video*, in «Popular Music», XIII, n. 1, pp. 51-74.

Bruner II, G.

- 1990 *Music, mood and marketing*, in «Journal of Marketing», LIV, n. 4, pp. 94-104.

Burns, G., e Thompson, R.

- 1987 *Music, television and video: historical and aesthetic considerations*, in «Popular Music & Society», XI, n. 3, pp. 11-26.

Cage, J.

- 1961 *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown Conn. (trad. it. parziale in *Silenzio. Antologia da Silence e A Year from Monday*, Feltrinelli, Milano 1971).
- 1987 *Conversing with Cage*, a cura di R. Kostelanetz, Limelight, New York (trad. it. *Lettera a uno sconosciuto*, Socrates, Roma 1996).

Cano, C.

- 1990 *Il registro sonoro*, in V. V. Moroni (a cura di), *Marketing della pubblicità*, Il Sole 24 Ore Libri, Milano, pp. 515-37.

Cardinell, R. L.

- 1948 *Music in industry*, in D. M. Schullian e M. Schoen (a cura di), *Music and Medicine*, Schuman, New York, pp. 352-66.

Cook, N.

- 1994 *Music and meaning in the commercials*, in «Popular Music», XIII, n. 1, pp. 27-40, ora in Id., *Analysing Musical Multimedia*, Oxford University Press, Oxford, pp. 3-22.

Delalande, F.

- 1993 *Le condotte musicali*, Clueb, Bologna.

Denisoff, R. S.

- 1988 *Inside MTV*, Transaction, New Brunswick - Oxford.

Eco, U.

- 1968 *La struttura assente*, Bompiani, Milano.
- 1975 *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.

Eno, B.

- 1982 *Tutti i testi e gli scritti*, Arcana, Milano.

Farnsworth, P. R.

- 1958 *The Social Psychology of Music*, The Dryden Press, New York.

- Fiske, J.
1986 *MTV: post-structural post-modern*, in «Journal of Communication Inquiry», X, n. 1, pp. 74-79.
- Frith, S., Goodwin, A., e Grossberg, L.
1993 (a cura di), *Sound and Vision: The Music Video Reader*, Routledge, London.
- Fry, V., e Fry, D.
1986 *MTV: the 24 hour commercial*, in «Journal of Communication Inquiry», X, n. 1, pp. 29-33.
- Gatta, F.
1987 *Sopra tutto, la musica*, in C. Delfrati (a cura di), *Esperienze d'ascolto*, Ricordi, Milano, pp. 73-93.
- Goodwin, A.
1993a *Dancing in the Distraction Factory: Music, Television and Popular Culture*, Routledge, London.
1993b *Fatal distractions: MTV meets postmodernism theory*, in Frith, Goodwin e Grossberg 1993, pp. 45-66.
- Grossberg, L.
1988 *"You (still) have to fight for your right to party": music television billboards of post-modern difference*, in «Popular Music», VII, n. 3, pp. 314-331.
- Hebdige, D.
1988 *Hiding in the Light. On Images and Things*, Comedia-Routledge, London (trad. it. *La lambretta e il videoclip*, Edt, Torino 1991).
- Huron, D.
1989 *Music in advertising: an analytic paradigm*, in «The Musical Quarterly», n. 73, pp. 557-74.
- Jones, S., e Schumacher, T.
1992 *Muzak: on functional music and power*, in «Critical Studies in Mass Communication», n. 9, pp. 156-69.
- Julien, J.-R.
1989 *Musique et publicité: du Cri de Paris aux messages publicitaires radiophoniques et télévisés*, Flammarion, Paris (trad. it. *Musica e pubblicità*, Ricordi-Unicopli, Milano 1992).
- Kaplan, A.
1987 *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism & Consumer Culture*, Methuen, New York.
- Kaplan, L., e Nettel, R.
1948 *Music in industry*, in «Biological Human Affairs», n. 13, pp. 129-35.
- Kinder, M.
1984 *Music video and the spectator: television, ideology and dream*, in «Film Quarterly», n. 38, pp. 2-15.

La Motte - Haber, H. de

1972 *Musikpsychologie. Eine Einführung*, Arno Volk, Köln (trad. it. *Psicologia della musica*, La Nuova Italia, Firenze 1986).

Lanza, J.

1994 *Elevator Music. A Surreal History of Muzak, Easy-Listening and other Mood-song*, St Martin's Press, New York.

Lundin, R. W.

1953 *An Objective Psychology of Music*, Wiley, New York.

MacLeod, B.

1979 *Facing the muzak*, in «Popular Music & Society», VII, n. 1, pp. 18-30.

Mayr, A.

1995 *Ascoltare e comporre il tempo*, in A. Mayr, A. Colimberti e G. Montagnano (a cura di), *L'ascolto del tempo. Musiche inudibili e ambiente ritmico*, (mp)xi editore, Firenze.

Meyer, L. B.

1956 *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago-London (trad. it. *Emozione e significato nella musica*, il Mulino, Bologna 1992).

Milliman, R.

1982 *Using background music to affect the behavior of supermarket shoppers*, in «Journal of Marketing», n. 46, pp. 86-91.

Morse, M.

1986 *Postsynchronizing rock music and television*, in «Journal of Communication Inquiry», X, n. 1, pp. 15-28.

Packard, V.

1954 *The Hidden Persuaders*, Longman, London (trad. it. *I persuasori occulti*, Einaudi, Torino 1958).

Rösing, H.

1982 *Music in advertising*, in D. Horn e Ph. Tagg (a cura di), *Popular Music Perspectives*, Iaspm, Göteborg-Exeter, pp. 41-50.

Scaruffi, P.

1996 *Enciclopedia della musica New Age: elettronica, ambientale, pan-etnica*, Arca, Milano.

Schafer, M. R.

1977 *The Tuning of the World*, McClelland and Stewart, Toronto (trad. it. *Il paesaggio sonoro*, Ricordi-Unicopli, Milano 1985).

Scott, L.

1990 *Understanding jingles and needledrop: a rhetorical approach to music in advertising*, in «Journal of Consumer Research», n. 17, pp. 223-36.

Shore, M.

1985 *The Rolling Stone Book of Rock Video*, Sidgwick & London, London.

Simeon, E.

- 1995 *La musica nella televisione. Lo spot pubblicitario. Il video musicale*, in Id., *Per un pugno di note. Storia, teoria, estetica della musica per il cinema, la televisione e il video*, Rugginenti, Milano, pp. 235-46.

Stefani, G.

- 1976 *Denotazione e connotazione nei caroselli*, in Id., *Introduzione alla Semiotica della musica*, Sellerio, Palermo, pp. 200-10.
- 1982 *Una teoria della competenza musicale*, in Id., *La competenza musicale*, Clueb, Bologna, pp. 9-32, ora in Id., *Il segno della musica*, Sellerio, Palermo 1987, pp. 15-35.

Stefani, G., e Marconi, L.

- 1992 *La Melodia*, Bompiani, Milano.

Straw, W.

- 1988 *Music video in its contexts: popular music and post-modernism in the 1980s*, in «Popular Music», VII, n. 3, pp. 247-66.

Sun, S.-W., e Lull, J.

- 1986 *The adolescent audience for music videos and why they watch*, in «Journal of Communication», n. 36, pp. 115-25.

Tagg, Ph.

- 1981 *On the Specificity of Musical Communication*, Gothenburg University Musicology Department, n. 8115, Göteborg.
- 1994 *Popular Music. Da Kojak al Rave*, a cura di R. Agostini e L. Marconi, Clueb, Bologna.

Tetzlaff, D.

- 1986 *MTV and the politics of postmodern pop*, in «Journal of Communication Inquiry», X, n. 1, pp. 80-91.

Uhrbrock, R. S.

- 1961 *Music on the job: its influence on worker morale and production*, in «Personell Psychology», XIV, n. 1, pp. 9-38.

Veltroni, V.

- 1986 *La musica da vedere*, in «Comunicazione di Massa», III, n. 6, pp. 58-66.

Volta, O.

- 1980 *Fonti e note*, in E. Satie, *Quaderni di un mammifero*, Adelphi, Milano 1980, pp. 177-304.

Walker, J.

- 1987 *The context of MTV: adolescent entertainment media use and music television*, in «Popular Music & Society», XI, n. 3, pp. 1-10.

Wallis, R., e Malm, K.

- 1988 *Push-pull for the video clip: a systems approach to the relationship between the phonogram/videogram industry and music television*, in «Popular Music», VII, n. 3, pp. 267-84.

Wicke, P.

- 1988 *Video Killed the Radio Star: splendore e miseria della videomusic*, in «Musica/Realtà», XI, n. 25, pp. 91-104, ora in F. Fabbri (a cura di), *Musiche/Realtà. Generi musicali / Media / Popular music*, Unicopli, Milano 1989, pp. 278-90.

Wyatt, S., e Langdon, J.

- 1937 *Fatigue and Boredom in Repetitive Work*, Her Majesty's Stationary Office, London.

Yale, D. R.

- 1970-71 *The politics of muzak: big brother calls the tune*, in «Student Musicologists at Minnesota», n. 4, pp. 80-103.

ALLAN F. MOORE

Come si ascolta la popular music

1. *Origini e storia della popular music.*

1.1. Cosa si intende per popular music.

L'espressione inglese *popular music* indica quell'insieme di attività musicali comuni nel mondo contemporaneo che va dalle canzoni al rock, dalla musica cinematografica e televisiva al jazz. Traduciamo quest'espressione con quella italiana "musica popolare contemporanea" oppure, piú semplicemente, "musica popolare", anche se in Italia negli studi musicali l'aggettivo "popolare" porta con sé connotazioni legate alle tradizioni orali e alle comunità pre-industriali che rendono l'espressione "popolare" una traduzione non del tutto coincidente con *popular*.

In molti ambiti, "popular music" è considerato sinonimo di "musica dei o per i giovani", un punto di vista che trova conferma, ad esempio, nella "cultura dei club", nella percentuale di reddito giovanile che viene spesa in concerti e dischi, o nei discorsi dei sociologi della cultura, che hanno concettualizzato la musica popolare come "musica del dissenso". Questo punto di vista solleva due problemi. In primo luogo, non si smette di ascoltare musica popolare semplicemente perché non si è piú giovani: anche al volgere del millennio, cantanti come Al Bowlly, Richard Tauber e Frank Sinatra sono giustamente etichettati come "popolari", ma questo non significa sostenere che essi vengano ascoltati da coloro che attualmente sono giovani dal punto di vista anagrafico. In secondo luogo, non esiste una "musica popolare" unitaria, proprio come non esiste una "musica classica" unitaria, e neppure una "musica africana" unitaria: le similarità trasversali a ognuno di questi campi sono sufficienti a distinguere ciascuno di essi da altri ambiti musicali, ma le differenze al loro interno sono tali da permettere loro di interessare diversi pubblici di ascoltatori. L'individuazione delle origini della musica popolare contemporanea a New York tra fine Ottocento e inizio Novecento [Hamm 1983, pp. 284-325] nei generi piú leggeri del Classicismo dell'Europa centrale [Van der Merwe 1989, pp. 223-86], ha spinto a interpretare la tradizione musicale popolare del xx secolo come uno sviluppo lineare di quello stesso Classicismo, sviluppo che è andato ad occupare il territorio lasciato vacante da modernismo e avanguardia [Middleton 1990, trad. it. pp. 19-24]. Tuttavia, la concomitanza tra l'invasione dello spazio di ascolto del pubblico bianco statunitense da parte del rock'n'roll negli anni 1954-56 [Peterson 1990] e la nascente importanza attribuita in questa musica alla pratica della registra-

zione, significò che, dall'epoca in cui tali sviluppi furono opportunamente adottati dall'industria discografica (verso il 1958), non abbiamo mai avuto un'unica corrente di musica popolare con cui fare i conti.

1.2. Aspetti distintivi della ricezione della popular music.

La musica popolare contemporanea ha una storia lunga e intricata. Questo perché gli stili che la costituiscono sottolineano aspetti diversi della ricezione. È probabile che gli aspetti di maggiore importanza siano tre: le pratiche di ascolto, la geografia, lo stile. In termini di pratiche di ascolto, le caratteristiche fondamentali sono di tipo dualistico. Sebbene la musica popolare contemporanea sia stata inizialmente commercializzata come fenomeno tipico della classe operaia, a metà degli anni Sessanta l'incredibile popolarità dei Beatles e lo sviluppo del "circuito dei college" consentì all'industria discografica britannica di sviluppare un mercato rivolto alla classe media che, per un certo periodo, puntò ad un pubblico dedito all'ascolto musicale svincolato dal ballo [Frith 1983, pp. 32-34, 167-68]. Negli Stati Uniti, sviluppi analoghi s'incentrano sull'importanza della produzione dei cantautori, il cui archetipo è incarnato da Bob Dylan [Mellers 1984]. La risultante di queste due situazioni fu l'emergere di quella distinzione tra il "pensare" e il "fare" nel modo di porsi di fronte alla musica. La distinzione tra il pensare e il fare musica viene rappresentata nel modo più evidente dalle opposizioni culturali fra *hippies* e *bikers* [Willis 1978]. Possiamo riscontrare gli echi di tale dualismo anche nei tardi anni Novanta, benché oggi esso prenda la forma di un'opposizione tra il ballo e il rilassamento, susunta nella distinzione stilistica fra *jungle* e *ambient*.

Nelle trattazioni sulla musica popolare, l'importanza della geografia è spesso trascurata. Non si tratta solo di notare la vitale importanza delle collocazioni specifiche (New Orleans e Chicago negli anni Cinquanta; Liverpool, Londra e San Francisco nei Sessanta; Manchester, Detroit, Seattle e Parigi negli Ottanta; Bristol nei Novanta), né di rammentare che gli sviluppi innovativi hanno luogo all'interno delle comunità dalle quali nascono i musicisti, ma occorre anche tenere nel dovuto conto l'importanza dell'origine stessa della pratica musicale contemporanea negli Stati Uniti alla metà degli anni Cinquanta. E per questo (se non per altre ragioni) che la lingua dominante nelle canzoni di musica popolare, e magari anche nella critica, tende a essere l'inglese. Di fatto, la maggior parte dei miei esempi sarà tratta da artisti britannici, perché questa è la mia personale prospettiva geografica. Nelle aree del mondo con una storia coloniale francese alle spalle (che comprendono, in particolare, la maggior parte del crescente mercato dell'Africa occidentale e alcune parti degli Stati Uniti meridionali) la lingua dominante sarà invece il francese. L'influenza spagnola nell'America latina e negli Stati Uniti sudoccidentali è altrettanto importante, e si estende ad elementi quali ad esempio la strumentazione, l'inflessione modale e le sfumature ritmiche.

Solitamente, all'interno delle tradizioni anglofone (e in qualche misura anche al di fuori di esse) è presente una chiara direzionalità nello sviluppo stilistico della musica popolare registrata: rock n'roll, beat, psichedelia, progressive rock, disco, punk, ecc. Era comune ritrovare questa concezione storica lineare nel giornalismo, che preferiva concettualizzare la musica popolare come forma di dissenso dalla società dominante [una prospettiva ben colta in Bangs 1988 o in Cohn 1970, oppure, in modo più serio, in Chambers 1985], ma con l'avvento delle posizioni critiche postmoderne è diventato più facile riconoscere la grossolana artificialità di questo schema. Oggi, ad esempio, è evidente che un pop *mainstream* contro il quale hanno funzionato gli stili sopra menzionati è sempre esistito, mentre è sempre più difficile definire anacronistico qualsiasi stile [Moore 1997a], cosa resa evidente dalla quantità di *tribute bands* che fanno tornare in vita la musica e gli spettacoli di chiunque, da Jimi Hendrix agli Abba fino agli Oasis (il revival Dixieland degli anni Cinquanta era forse un'anticipazione di questo fenomeno). Inoltre, non tutti gli stili si equivalgono nel graduare l'importanza da attribuirsi ai diversi aspetti dell'esperienza musicale popular. Alcuni stili privilegiano la canzone in sé, come accade quando siamo interessati a identificare gli autori (ad esempio, Billy Joel o Jacques Brel) oppure singole ben individualizzate opere di progressive rock (come, ad esempio, nel caso degli Yes o della Premiata Forneria Marconi). Alcuni privilegiano invece il personaggio, ossia l'immagine rappresentata da un singolo cantante (o, più raramente, da un intero gruppo musicale). In questo caso, gli esempi possono essere quelli del glam rock, del teenybop pop e della recente esplosione delle ballate eseguite dalle cosiddette *boy bands*, tendenze esemplificate rispettivamente da David Bowie, dagli Osmonds e dai Take That. Alcuni stili – e qui il caso più lampante è forse quello del britpop – privilegiano la nozione di intertestualità, cosicché troviamo abitualmente musica tratta da stili del passato incastonata in strutture contemporanee (ad esempio, la comparsa dei Beatles negli Oasis e nei Boo Radleys, o l'abbondante ironia di Elio e le Storie Tese). Altri stili, in particolare la jungle e la techno (Goldie, Orbital, Prodigy), privilegiano la registrazione e le possibilità di intervento che questa offre attraverso il mixaggio successivo, elementi che dipendono dalle potenzialità tecnologiche. Di fatto, nei tardi anni Novanta questo è divenuto un aspetto così importante che è ormai pratica quotidiana sottoporre a mixaggio successivo qualunque cosa (inclusa la musica chiaramente commerciale e, addirittura, quella di musicisti folk come Capercaille).

1.3. *Teenagers* americani e *teenagers* inglesi negli anni Cinquanta.

La nascita di una musica per i giovani è in gran parte basata sull'identificazione di "gioventù" come categoria a sé stante. Prima dell'inizio degli anni Cinquanta, i giovani erano semplicemente "adulti in attesa". La società che si stava sviluppando in quegli anni, spinta dal progresso tecnolo-

gico e caratterizzata dagli alti salari, concedeva ai figli della classe operaia un certo controllo sulla cultura popolare tecnologicamente evoluta. Negli Stati Uniti la redistribuzione della ricchezza, l'espansione dei nuovi mezzi di comunicazione e la crescente commercializzazione del tempo libero favorì la convinzione che la prosperità fosse a portata di mano per tutti, o stesse per diventarlo [Grossberg 1992, pp. 137 sgg.]. In Gran Bretagna, specie dopo il 1957, il pieno impiego, l'aumento dei livelli di consumo e lo sviluppo dello stato del benessere (*welfare state*) cominciarono a suggerire che le divisioni di classe non fossero più rilevanti, malgrado in quel momento stesso le connotazioni di classe rappresentassero un tratto cruciale del *teenager* emergente. Da qui il paradosso dei *teenagers* britannici: la loro cultura era essenzialmente un fenomeno di separatezza la cui esistenza dipendeva tuttavia dal potere d'acquisto raggiunto tramite la prosperità, la quale a sua volta derivava necessariamente dal funzionamento degli stessi *teenagers* come membri integrati a pieno titolo nella società economica. Comunque, dal momento che questo nuovo *teenager* era non solo diverso, ma anche separato, la sua identità sociale non poteva essere trovata all'interno delle strutture stabilite, ma doveva essere creata *ex novo*. Per questo nuovo pubblico, la cultura popolare statunitense degli anni Cinquanta rappresentava un immaginario mondo "altro", la cui espressione senza limitazioni seduceva promettendo pericolose delizie. Se le stesse dimensioni dell'industria statunitense dell'intrattenimento le consentivano di colonizzare il mercato della classe operaia britannica, d'altro lato la stagnazione dei *media* britannici (cui i *teenagers* voltavano comunque le spalle) portò all'identificazione fra "americano" e "nuovo" e quindi - dato che noi *teenagers* britannici eravamo "nuovi" - fra "americano" e "nostro" [Bradley 1992, pp. 84-98; Chambers 1985, pp. 18-49; Marwick 1982, pp. 124-37].

2. *Principi generali dei procedimenti compositivi.*

2.1. Gli "strati" del testo musicale.

Nonostante l'eterogeneità della musica popolare contemporanea, è necessario postulare alcuni principi riguardanti le norme inter-stilistiche al fine di mettere a fuoco i procedimenti musicali che rendono possibile qualsiasi tipo di coinvolgimento. In generale, tali procedimenti ricadono entro due insiemi: quelli che la musicologia positivista tradizionale potrebbe almeno riconoscere, e quelli meno evidenti che richiedono maggiore sforzo interpretativo. Sebbene nella musica popolare ci si aspetti di incontrare determinati organici (batteria, basso elettrico, una o più chitarre elettriche, pianoforte o tastiere elettroniche, voci, forse un sassofono), è anche possibile trovare altri tipi di strumentazione. Sarà allora più produttivo far riferimento non tanto agli strumenti, quanto piuttosto alle funzioni che que-

sti svolgono – agli “strati” che questi costituiscono – nel tessuto musicale. La musica popular tenderà spesso a utilizzare un insieme discreto di quattro funzioni. La prima di queste è di articolare una serie di pulsazioni, il cosiddetto *groove*. È questo il ruolo della batteria – strumento che di solito ha suono indeterminato e spesso è associato ad altre percussioni – in combinazione con il profilo ritmico di qualsiasi strumento basso venga utilizzato. La seconda funzione è quella di rendere esplicita la successione delle fondamentali armoniche. Questo strato viene, di norma, articolato dal basso elettrico o, a volte, da una tastiera. In certi stili possiamo trovare alcune variazioni all’assunto di base, che esige la sottolineatura delle fondamentali. Comunque, anche se è possibile incontrare qualche occasionale rivolto, in genere sono le fondamentali a presentarsi nella parte più grave della tessitura. La terza funzione è quella di esplicitare una serie di linee melodiche: quelle principali e quelle secondarie (“motivi”). Queste sono normalmente eseguite da una o più voci, spesso dalla chitarra elettrica, a volte dal sassofono e più raramente dal flauto, dal violino o dalla tromba, con l’accompagnamento delle tastiere. Se si chiede a un ascoltatore di ricordare una particolare canzone, è questo lo strato su cui tenderà a concentrarsi. La quarta funzione è quella di colmare lo spazio tra gli strati gravi e quelli acuti. Questo è il “ripieno armonico”. È qui che possiamo trovare la più vasta gamma di strumenti: dalle chitarre ritmiche agli organi e ai pianoforti, fino ad arrivare alle sezioni di sassofoni, alle voci, alle sezioni di ottoni e anche alle orchestre intere. Esiste una grande quantità di testimonianze aneddotiche sul fatto che, per un ascoltatore inesperto, è proprio la costituzione di questo strato a incidere maggiormente sull’attribuzione di una categoria stilistica a una particolare esecuzione di una canzone.

Rispetto a questi strati, ci sono tre importanti punti da rilevare. Anzitutto, si noti che la presenza del primo strato differenzia gli stili popolari da quelli della tradizione colta occidentale. In secondo luogo, si noti che nel costituire lo “stile” è di importanza fondamentale il quarto livello. Ciò è vero perfino in quei casi in cui parliamo di un singolo strumento, come esemplificano bene gli usi della chitarra. Nel pop degli anni Sessanta si usavano spesso tocchi regolari sulla chitarra per creare un senso di densità. Ad esempio, in *Taxman* dei Beatles (1966) i pungenti tocchi in levare rafforzano il senso di disillusione espresso dal testo. Un procedimento alternativo è stato sviluppato dai Kinks – ad esempio in *You Really Got Me* (1964) – dove la chitarra suona un singolo *riff* anziché gli accordi completi. Alla sua prima comparsa, la ruvidità di suono così ottenuta faceva da supporto alla blanda spregiudicatezza associata ai primi *mods*. In un decennio questa tecnica si sviluppò trasformandosi nel *power riff*, che avrebbe accompagnato l’incontrollata espressività connessa allo heavy metal. E ancora, negli anni Ottanta, la componente più barocca e meno anarchica dello stile metal mostrava, se così vogliamo dire, il pugno d’acciaio nel guanto di vel-

luto combinando questo tipo di articolazione con l'arpeggio squillante della sequenza armonica di base, in genere all'interno della stessa canzone, come esemplificato da *Victims of the Future* di Gary Moore (1984). Si noti in terzo luogo il clima risultante quando viene sovvertita la relazione attesa fra questi strati. *The Riddle* di Nick Kershaw (1984), una canzone di sapore abbastanza pop con una chitarra melodica in primo piano e un *groove* vagamente reggae, cambia improvvisamente verso la fine. Ad un certo punto udiamo un'estesa modulazione accompagnata dalla trasformazione del complesso in una finta banda di tamburi e pifferi. Tale cambiamento, e la cruciale assenza del basso in questo punto, sembrano creare un effetto analogo al cambio di inquadratura durante un film, quando la macchina da presa, spostando l'attenzione da un particolare, fa una panoramica permettendo improvvisamente allo spettatore di rendersi conto che, nell'ambiente circostante, sta accadendo ben altro. In *Army of Me* di Björk (1995), la totale assenza del "consolatorio" strato di ripieno in un contesto rock comunica un senso di minaccia appena velata nei confronti dell'ascoltatore maschio, una minaccia che può essere mitigata soltanto tramite il riconoscimento dell'importazione di una norma stilistica estranea (*drum & bass*). Il tutto rafforza il rovesciamento dei rapporti di genere suggerito dal testo cantato.

2.2. Il *sound* negli anni Sessanta e Settanta.

Contro il luogo comune secondo il quale le canzoni popolari sono basate su strutture armoniche, ritmiche e melodiche suonabili da chiunque, sono state sviluppate varie argomentazioni, fondate sul fatto che esse siano fruite come *sound* [per tre recenti formulazioni di questo concetto, del tutto diverse tra loro, cfr. Brackett 1995; Covach e Boone 1997; Gracyk 1996]. La registrazione acquisisce dunque il primato sulla canzone in quanto testo ancora da eseguirsi. Gracyk fa risalire tale nozione alle prime registrazioni di Elvis Presley (1954). Eppure, se è vero che in Presley il *sound* era di importanza centrale, è altrettanto vero che la pratica del fare *covers* di canzoni – pubblicare cioè varie interpretazioni concorrenti di una canzone nuova che si pensava destinata al successo – rimase in auge per tutti gli anni Sessanta. Di fatto, sebbene ingegneri del suono come Phil Spector, Smokey Robinson e Joe Meek si sforzassero di raggiungere un proprio *sound* [Cunningham 1996, pp. 41-61, 77-86], fu solo dopo le collaborazioni più mature di George Martin con i Beatles (*Revolver* nel 1966 e *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* nel 1967) che la pratica del fare *covering* cadde in disuso. E perfino allora, come mostra la registrazione di *With a Little Help from My Friends* effettuata nel 1967 da Joe Cocker, è stato possibile pubblicare una nuova versione di una canzone la cui identità era saldamente e significativamente basata sul proprio *sound*. Ciò che affascinava nella versione di Cocker (e affascinava perfino i Beatles) era il fatto che questa funzionasse

come una canzone diversa, non semplicemente come una versione alternativa della stessa canzone [Moore 1997b].

2.3. Il *groove*.

Forse il tratto di maggior rilievo nella musica che ha le proprie origini nel gospel e nel blues, è la presenza di un esplicito strato metrico. Piuttosto che lasciar inferire la presenza della pulsazione ritmica negli indizi offerti da una serie di strumenti a intonazione variabile, la musica popolare contemporanea propende decisamente a fondere tali informazioni in un'unica linea, quella del batterista (o dei batteristi). Abitualmente rinforzato attraverso l'aggiunta di uno strumento basso (basso elettrico, contrabbasso pizzicato, e al limite sintetizzatore), questo strato dà origine al *groove* [Goodwin 1998], un aspetto che viene frequentemente citato dagli ascoltatori come fondamento della propria esperienza, in particolare quando è collegato al ballo. In realtà, esso possiede parecchie caratteristiche distinguibili. Rendendo esplicita la pulsazione ritmica, permette immediatamente di ballare, ma, quando si muove *contro* la pulsazione, consente anche altre manifestazioni fisiche (come in molta musica da ballo dell'Africa occidentale [cfr. ad esempio Chernoff 1985, pp. 109-18]). Inoltre esso rende libero il solista (cantante compreso) di "giocare" con la regolarità della pulsazione. Sono molti i cantanti che raggiungono nelle loro esecuzioni un senso di personalizzazione tecnica esercitandosi con regolarità a cantare leggermente in ritardo o in anticipo rispetto alla pulsazione, oppure a mutare la propria relazione con essa durante una frase secondo modalità peculiari. Questa flessibilità sembra funzionare in gran parte a causa del fatto che la pulsazione ritmica è esplicita.

Il *groove* può inoltre essere d'aiuto nel definire taluni stili in particolare. Nel rock'n'roll, ad esempio, abbiamo uno schema ritmico standard ottenuto su *charleston*, rullante e grancassa [Tamlyn 1988] (cfr. fig. 1) che, pur arricchito con varie sottigliezze, diventò standard anche nel rock degli anni Sessanta. È quindi la modalità con cui viene suonata la batteria a definire lo stile. Il primo heavy metal potrebbe rielaborare lo schema precedente, come mostra la figura 2, tratto da *When the Levee Breaks* dei Led Zeppelin (1971). Negli anni Ottanta, la ripresa della musica da ballo, a partire dal proprio radicamento nel genere euro-disco dei tardi anni Settanta, utilizza un *groove* sottilmente diverso, basato su campane sintetizzate, rullante e grancassa, come ad esempio in *The Power* degli Snap (1990, cfr. fig. 3), ma ad una velocità più alta (108 pulsazioni al minuto piuttosto che le 69 dei Led Zeppelin), inoltre sottolinea maggiormente le frequenze alte. È comunque molto più opportuno individuare l'origine di questo modello nel ritmo di base della habanera piuttosto che nel rock'n'roll. Anche la musica house gioca su una pulsazione potente (in una misura di 4/4, il rullante anticipa o ritarda il primo o, alternativamente, il terzo quarto), ma all'interno di

un modello generalmente piú animato che, a quel che si dice, deriva dalla batteria funk. Si veda a questo proposito la figura 4, *Street Spirit* dei Radiohead (1995), dove il basso elettrico sostituisce il *charleston* suonando le crome pari. In conclusione, sono molti gli stili della musica popolare contemporanea che segnalano la loro diversità attraverso l'immediatezza del *groove* di base.

2.4. Forma e armonia.

Nella musica popolare contemporanea il *groove* viene spesso considerato il luogo privilegiato della ripetizione, anche se non è certo l'unico. In realtà, la ripetizione si presenta su due livelli strutturali. Il livello minimale è quello *musematico*, dove per «musema» intendiamo la piú piccola unità musicale che trasmette significati ad un ascoltatore competente [il suo ruolo vitale è stato esaurientemente mostrato in Tagg 1991]. È questo il livello in cui avviene ad esempio la ripetizione di un particolare schema ritmico. Coloro che non hanno dimestichezza coi piaceri dell'ascoltare la musica popular, ritengono che la ripetizione a questo livello induca alla noia; altri, invece, ritengono di grande valore la sottigliezza dell'interazione che questa rende possibile, oppure la sua regolarità, che crea le condizioni per spostare la concen-

Figura 1.



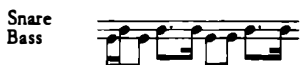
Figura 2.



Figura 3.



Figura 4.



trazione altrove. Il livello piú alto della ripetizione è quello *discorsivo*, che funziona circa a livello di frase [Middleton 1990, trad. it. pp. 249-66]. Nella strofa di *Life on Mars* di David Bowie (1971) intervengono idee contrastanti nella ripetizione di un motivo-base di due misure, che ogni volta si ripresenta innalzato di un grado; anche nella musica popular la ripetizione non esclude infatti l'elaborazione [Moore 1993, p. 35]. A questo livello la musica popular ha inoltre una forte tendenza alla ripetizione di schemi armonici [Moore 1992], per poter attuare la quale gli stili provenienti in modo piú diretto dalla tradizione della ballad statunitense fanno uso di formule armoniche e di vari tipi di fraseologia basata sullo schema "domanda e risposta". E tuttavia «queste [due] categorie non si presentano mai allo stato puro, bensí stabiliscono una interrelazione dialettica» [Middleton 1990, trad. it. pp. 243-326]. L'uso di tali formule armoniche non sembra toccato dal "progresso" storico, dal momento che gli schemi rinvenibili nella musica commerciale del 1963 sono ancora ben presenti nel 2000.

La relazione tra forma e armonia trae profitto da alcune ulteriori considerazioni. Anche se l'ascoltatore non istruito considera i dettagli dell'armonia fra gli aspetti piú complessi della comprensione musicale, cionondimeno questi influiscono senza dubbio sul modo in cui un ascoltatore reagisce di fronte ad un particolare stile. Come ha dimostrato Van der Merwe [1989], le pratiche armoniche della musica popular nel rock non provengono da un'unica fonte. Le pratiche dei neri d'America, come il blues e il gospel e, piú tardi, il soul, sono importanti. Altrettanto lo sono quelle provenienti da Broadway e da Tin Pan Alley. C'è chi sostiene che anche le pratiche piú vicine alla tradizione centro-europea sono da considerarsi rilevanti, ma, nella maggioranza dei casi, esse risultano essere marginali. Recentemente ha assunto una certa importanza il minimalismo armonico, comparso nei generi della musica da ballo elettronica. Al fine di comprendere i contributi di queste diverse fonti, è necessario riconoscere i ruoli di interdipendenza dell'armonia e degli archetipi formali.

Richard Middleton ha individuato due modi estremi di organizzare la forma [1990, trad. it. pp. 74-89]. Il primo deriva dagli stili blues e gospel e dà origine a ciò che egli chiama «gesti aperti ripetitivi». A questo estremo, un modulo armonico che sia composto da un minimo di due a un massimo di cinque armonie fonda la base dell'invenzione melodica, ma non determina in alcun modo il profilo formale della canzone. Sono piuttosto le parole (specie se si presentano in forma narrativa) a stabilire quante volte ascolteremo il modulo. All'altro estremo troviamo pratiche che derivano dalla struttura di trentadue misure tipiche dell'epoca delle orchestre da ballo. In questo caso la divisione di trentadue misure in, ad esempio, quattro periodi è di suprema importanza, con le armonie che hanno il compito di articolare il modulo formale mediante diversi livelli cadenzali. Oltre a questi due estremi, ci sono altri punti di questo *continuum* che varrebbe la pena

trattare. Tra essi, i piú importanti sono probabilmente le strutture blues e alcuni particolari "giri", come spesso li chiamano i musicisti.

Verso il primo estremo del *continuum* vi è la tendenza ad un movimento armonico regolare, per cui è possibile trovare successioni di due o quattro armonie di eguale lunghezza (una o due misure) oppure successioni di tre armonie di cui la prima o l'ultima durano lo stesso tempo delle restanti due prese insieme. Naturalmente, nella pratica le cose non sono mai così semplici. In *Hong Kong Garden* dei Siouxsie and the Banshees (1978) si alternano solo due armonie, sebbene il basso mascheri questo schema fin dall'inizio. L'esempio all'estremo opposto è *Hey Joe* di Jimi Hendrix (1966), dove si ripete una sequenza, che proviene dal circolo delle quinte, costituita da cinque armonie. Molti musicisti sono consapevoli della natura formulare dei moduli che ne risultano, tanto che alcuni di questi hanno assunto dei veri e propri nomi: ad esempio, il giro de La Bamba (dall'omonima canzone latinoamericana), oppure quello del Flamenco (dove il basso forma una scala discendente di quattro note familiare da secoli) oppure quello, celebre negli stili vocali dei neri d'America, di *Stand by Me* (che ha preso il nome dall'omonimo successo del 1961 di Ben E. King). L'importanza del riconoscimento di questo modulo è resa evidente da *Bitters end* dei Roxy Music (1972), una canzone la cui potente ironia si basa non solo sull'evocazione della vocalità *doo-wop*, ma anche sull'uso aperto del giro di *Stand by Me*.

In questo contesto, mi sembra che la forma blues di dodici misure risulti avere caratteristiche di entrambi i poli del *continuum*. Non solo si distingue in quanto formula fissa (sebbene con una gamma di variazioni armoniche ammissibili), ma è diventata normativa per la lunghezza di dodici misure: tutto ciò di cui abbiamo bisogno per riconoscere le sue origini è sentire il passaggio all'accordo di IV grado nella quinta misura.

Spostandoci verso l'altro estremo del *continuum*, troviamo le strutture periodiche. Qui le strofe e i ritornelli di sedici o trentadue misure sono in genere caratterizzati da un alto grado di chiusura cadenzale al termine di ciascuna frase (di solito quattro). Combinazioni aperto/chiuso (dove la chiusura è segnata dall'accordo di I grado) sono comuni, ma non sono ignote combinazioni chiuso/chiuso e aperto/aperto. Come possiamo aspettarci dalla pratica colta, queste combinazioni hanno un qualche effetto sul senso di continuità acquisito da una canzone. Ad esempio, *Waterloo Sunset* dei Kinks (1967) utilizza la struttura AABA nota sin dai tempi delle ballate popolari nell'epoca tra le due guerre. Entrambi i periodi sono aperti - A finisce sul IV grado e B finisce sul V - ed entrambi riportano all'accordo di I grado posto all'inizio del periodo seguente. Questa elisione strutturale e questo lungo anticipo della melodia dà slancio ad una strofa altrimenti banale.

3. *L'ascolto.*

3.1. Il virtuosismo.

Come mostra il problema della ripetizione, le ragioni per cui il pubblico degli ascoltatori attribuisce valore alla musica per la quale spende tempo non sono univoche. Anche la dote del virtuosismo, che è sempre stata considerata come un valore quasi universale [Kaemmer 1993, p. 155], non è sempre presente. Il punk rock, ad esempio, fu in parte caratterizzato da una calcolata rinuncia ai segni del virtuosismo strumentale, atteggiamento che rappresentava uno degli elementi di opposizione ai valori del progressive rock. Questo, naturalmente, entro certi limiti, dal momento che ciò che produsse il punk rock fu nondimeno riconoscibile come musica fondata sulle caratteristiche armoniche, ritmiche e formali del rock dell'epoca (anche i più recenti revival del punk rientrano in tale continuità). In generale, le potenzialità di esibizione visiva offerte dalla chitarra elettrica grazie alla sua maneggevolezza, sono probabilmente ineguagliate da qualsiasi altro strumento. Forse non ci sorprenderà, quindi, che il virtuosismo strumentale chitarristico sia in assoluto quello maggiormente apprezzato, in special modo in stili quali ad esempio lo heavy metal. Tale fenomeno ha assunto varie forme. L'estrema velocità di esecuzione, che ritroviamo ad esempio nel modo di suonare di Yngwie Malmsteen o Joe Satriani, può diventare per alcuni ascoltatori l'esibizione di un vacuo virtuosismo. Le radici di questo modo di suonare possono essere collocate nelle origini della tecnica nata negli anni Settanta per mano di musicisti quali Ritchie Blackmore, Randy Rhoads e Eddie Van Halen, il cui repertorio di tecniche era esplicitamente ricalcato sugli stili violinistici italiani: ad esempio, di Torelli e Paganini [Walser 1993, pp. 57-107]. Oltre a riconoscere la presenza di virtuosi anche in altri strumenti (il tastierista Keith Emerson, il batterista Bill Bruford), dobbiamo altresì notare l'uso della voce. Qui, al contrario, ci si aspetta quasi sempre che il/la cantante sia in grado di fare uso di un certo livello di virtuosismo, almeno nel modo in cui riesce a mettere in mostra a fini comunicativi la propria dimensione più intima usando la propria voce per stabilire un contatto empatico con gli ascoltatori. Ritorrerò più avanti su quest'argomento.

3.2. La «scatola sonora».

Le risposte quasi sinestesiche agli stili popolari contemporanei giocano un importante ruolo nei giudizi sul loro valore. Ciò spiega le frequenti critiche rivolte al progressive rock degli anni Settanta e al flash metal degli anni Ottanta e Novanta, entrambi accusati di un'evidente mancanza di "sentimento" [per l'analisi delle motivazioni di tale critica, cfr. Moore 1993, pp. 62-66, 82-83]. In effetti, le qualità tattili della musica possono sembrare

pressoché dirette, non mediate. La migliore teorizzazione di questo carattere si ha nel concetto di «scatola sonora» [*ibid.*, pp. 105-10]. Si immagina una scatola tridimensionale all'interno della quale sia possibile identificare la collocazione di ciascuna fonte sonora. Le due estremità destra e sinistra sono costituite da una coppia di casse stereofoniche: la dimensione dell'altezza è costituita dal registro in cui si posizionano i vari strumenti, mentre l'impressione di profondità dipende dal volume percepito di un singolo strato strumentale. Ciascuna fonte sonora può essere collocata all'interno di questo spazio in modo abbastanza preciso. Ecco quindi che il compatto spessore sonoro delle registrazioni degli anni Sessanta diviene spesso nei tardi anni Ottanta una gestione estremamente sottile della densità. Le fonti sonore sono in movimento. Esse possono tendere a scomparire per farne emergere altre, mentre i varchi nella tessitura possono assumere precise profondità. Di fatto, il grado di precisione che in questo modo viene messo a disposizione all'ingegnere del suono è davvero grande, ma probabilmente tutto ciò avviene a spese delle possibilità di controllo che un qualsiasi compositore (esterno) può esercitare sul prodotto finito. Il modello della «scatola sonora» funziona chiaramente all'interno dello spazio d'ascolto privato di singoli impianti stereofonici e, ancor più precisamente, nello spazio intimo creato dalle cuffie, quando la «scatola» viene sovrapposta al corpo in ascolto. L'impatto è molto minore quando l'ascolto avviene in spazi pubblici, ed è solitamente irrilevante nell'ascolto di spettacoli dal vivo. Tutto ciò mette in rilievo una delle principali differenze fra il piacere di ascoltare musica dal vivo e quello di ascoltare musica registrata.

3.3. Gli *hooks*.

Ho suggerito che nell'ascolto il fattore più importante in assoluto è la tessitura musicale. Non è però questo l'aspetto che sembrerebbe dare identità alle singole canzoni. Un tratto distintivo tenuto in alta considerazione per alcuni stili è indicato dal concetto di *hook*, la cui importanza è riconosciuta dagli ascoltatori come dagli autori e dai dirigenti delle case discografiche. Sebbene gli *hooks* siano di solito concepiti come brevi idee melodiche accattivanti che rimangono in mente, non dobbiamo comunque restringere la loro presenza solo a questo campo. Burns [1987] ha suggerito che gli *hooks* possono essere prodotti in tre fondamentali dimensioni: attraverso «elementi testuali» (ritmo, melodia, armonia, parole), «elementi esecutivi» (strumenti, tempo, improvvisazione, ecc.) ed «elementi produttivi» (montaggio, mixaggio, distorsione del segnale, ecc.). Non esiste comunque un consenso generale sui fattori che possono tramutare una particolare qualità o sequenza sonora in uno *hook*, poiché il riciclaggio degli standard (e le tecniche standard di produzione) sono qui più che mai preponderanti. Probabilmente, uno *hook* di successo è determinato da un equilibrio fra l'insolito e il familiare, fra la stabilità strutturale e la sorpresa, il

tutto collocato all'interno di un processo storico. Questo argomento, tuttavia, è ancora poco visitato dalla critica.

3.4. Il fattore "autenticità".

La questione del perché particolari (gruppi di) ascoltatori diano maggior valore ad alcune esperienze musicali rispetto ad altre può dipendere non solo da ciò che la musica connota o denota, ma anche da come l'esperienza musicale si articola intorno a una distinzione di fondo riassumibile nell'opposizione *mainstream*/margini o centro/periferia, oppure, secondo la sua più potente espressione storica, pop/rock. La questione scottante è quella dell'appartenenza e, in base alla teorizzazione di Green [1988], del modo in cui i significati intrinseci della musica possano valorizzarci o svalorizzarci nel momento in cui ci sentiamo bene o male disposti nei confronti delle tracce di un particolare stile. Qui la distinzione fra pop e rock riguarda la natura degli interessi commerciali che orbitano intorno ad un qualsiasi stile: la misura in cui esso può essere percepito come "autentico". Oggettivamente parlando, la dicotomia commerciale/autentico è illusoria, dato che qualsiasi musica trasmessa dai *mass media* è soggetta a leggi commerciali. Quel che conta per gli ascoltatori, però, è quanto tali interessi appaiano accettati, avversati o contrattati dagli artisti. Nonostante questo sia un punto cruciale, ad esso non si presta abbastanza attenzione nella letteratura critica specializzata. A questo proposito, spesso si riconduce il tutto a tre principali categorie di autenticità fra loro interrelate che spesso, sfortunatamente, non reggono. Avremo quindi anzitutto l'autenticità dell'espressione, che si presenta quando un compositore o un interprete riescono a comunicare l'impressione dell'integrità del proprio enunciato, l'impressione che esso rappresenti un tentativo di comunicare in modo non mediato con il pubblico. L'autenticità dell'esecuzione si ha quando un interprete riesce a comunicare l'impressione di rappresentare con precisione le idee altrui. Avremo infine l'autenticità dell'esperienza, quando un'interpretazione riesce a comunicare agli ascoltatori l'impressione che il momento da loro condiviso sia valido, che la musica «la stia dicendo proprio così com'è».

Alcuni esempi possono risultare utili. Il modo di cantare più recente di Paul Weller, caratterizzato dall'enfasi sulle vocali stridule (la voce è forse resa roca dal gridare), dal rifuggire melismi e abbellimenti raffinati, e dal rifiuto di trattare la voce come fine a se stessa, comunica al pubblico che quanto sta percependo è un'emozione vera, specie se a ciò si somma la propensione di Weller per la registrazione "dal vivo" in studio (ovvero con il minimo necessario di sovraincisioni, di registrazioni multitraccia e di altri mezzi che ingannano l'orecchio dell'ascoltatore). All'estremo opposto, il modo di cantare di Neil Tennant (dei Pet Shop Boys) comunica nel suo dispiegarsi piatto e regolare, specie se messo in relazione alla postura generalmente statica del cantante, un rifiuto del coinvolgimento emotivo, che sembra anche essere spesso percepito come rifiuto di "ingannare" l'ascoltatore.

Il movimento blues-rock degli anni Sessanta era in parte fondato sull'impegno di uno stile – il blues – che, per le sue origini nel delta del Mississippi razzista ed economicamente depresso, era percepito come tanto rappresentativo di quella dura realtà da giungere a incorporarla come parte integrante. Utilizzare il blues in un contesto sociale completamente diverso osannandone i creatori (come fece ad esempio John Mayall) permette di appropriarsi della sua autenticità. (Che questa categoria di autenticità si compenetri con la prima può essere esemplificato nella figura di Eric Clapton, il cui uso del blues sembra quasi sottendere che quella sia stata la realtà della *sua* vita). Volendo prendere un altro esempio del tutto diverso, l'uso dei gruppi «ipermetrici» 3 + 4, così comune nelle ballate angloceltiche (si veda, ad esempio, la versione di *Scarborough Fair* di Simon & Garfunkel del 1966, nella quale il 3 + 4 si alterna con un 3 + 2), comunica autenticità suggerendo un riferimento ad un passato rurale. Lo sfruttamento di questo modulo da parte di John Lennon in *Working Class Hero* (1970) sembra progettato per comunicare una denotazione consimile.

Questa categoria di autenticità si sovrappone anche alla terza. Nella scena pop degli anni Ottanta, dominata dal sintetizzatore, l'attenzione alla chitarra era considerata segno di fedeltà ai valori rock tradizionali e, per la gioventù bianca e borghese delle aree urbane, la musica di gruppi simbolicamente provenienti dalla periferia celtica (U2, Big Country, The Alarm) o da aree socialmente depresse degli Usa (Bruce Springsteen) creava lo spazio in cui poteva realizzarsi la fuga in un ideale comunitario premoderno. Tutto questo venne ottenuto non soltanto attraverso tecniche chitarristiche, ma anche mediante strutturazioni pentatoniche, sequenze armoniche aperte e una «scatola sonora» carica di elevato potenziale. Se tali costrutti per mimare l'autenticità debbano sempre essere legati al concetto romantico di immediatezza premoderna è una questione ancora aperta. È chiaro peraltro che tutte queste nozioni di autenticità sono costruite socialmente (un pubblico nero di classe operaia, ad esempio, troverà la propria autenticità altrove). Fra i non numerosi autori che hanno studiato la costruzione dell'autenticità nella musica rock, Taylor ha presentato un'analisi simile a quella qui sviluppata [1997, pp. 21-28]. Altre importanti prospettive (incentrate su pubblici differenti) si possono trovare in Pickering [1986], Thornton [1995, pp. 26-86], Gilroy [1993, pp. 72-110], Fornäs [1995, pp. 274-79] e Grossberg [1992, pp. 201-39].

4. *Cambiamento e immobilismo.*

In contrasto con il linguaggio del classicismo e del modernismo europeo, il linguaggio della musica popolare contemporanea, come ho suggerito, non

“progredisce” in senso convenzionale. I vocabolari ritmici, armonici e melodici a disposizione sembrano richiedere una certa immobilità per poter rimanere accessibili, e l’accessibilità è un requisito indispensabile per la musica popular. A questo proposito, si potrebbe argomentare che le caratteristiche armoniche e ritmiche presenti nella musica rock si svilupparono intensamente durante gli anni Cinquanta e Sessanta per culminare negli eccessi di gruppi quali i King Crimson e i Gentle Giant. A questo punto la “popolarità” dello stile divenne dubbia, anche se un’osservazione di questo tipo, a causa dell’accento che pone sui tratti più evidenti della musica, tende unicamente a evidenziare la successiva stasi. Ma ciò non significa negare che il mutamento avvenga. Le tradizioni hanno un’origine (ska, rhythm and blues, disco), si sviluppano (blues rock), entrano in conflitto (disco contro punk) e si riconciliano (alcuni codici rock e classici nel progressive rock), regrediscono (britpop), si rinnovano (il pop al sintetizzatore) e si consolidano (nelle mani di migliaia di sconosciuti musicisti a tempo perso). Il mutamento stilistico, sia questo spinto da cambiamenti nelle formazioni culturali o nella tecnologia (o in entrambi, come nella jungle o simili), può certo rielaborare elementi costitutivi di base, ma alla fin fine non negherà mai categorie fondamentali come quelle di melodia, linea di basso o *groove*. In questi ambiti, il miglior modello del mutamento stilistico è rappresentato dal rapporto dialettico tra l’estrema sofisticazione e l’estrema semplificazione. Cambiamenti più profondi tendono invece a verificarsi in ambiti più sfuggenti, come quelli del timbro e della tessitura. Ad esempio, i timbri puliti e le tessiture sottili del pop sintetico degli anni Ottanta (Eurythmics, Human League) e le radici del rock elettronico (Kraftwerk), possono essere interpretati come casi di uno sviluppo che andava oltre il punk. Lo stesso discorso può essere fatto a proposito dell’evoluzione timbrica di molta techno; ad esempio in *Mother* (1998) di Goldie vi sono reminiscenze timbriche di musica elettronica d’avanguardia degli anni Sessanta. Se è vero che gli stili non si succedono letteralmente gli uni agli altri, sebbene ci sia evidentemente un tempo prima del quale da un punto di vista musicale uno stile non può comparire, non c’è però un simile vincolo a proposito della sua scomparsa, come mostra chiaramente la quantità di *tribute bands* nate negli anni Novanta, quindi si deve ripensare il paradigma secondo cui gli stili morirebbero a causa delle ripetute infrazioni alle loro «regole». Il fatto che le regole stilistiche siano relativamente stabili e disponibili all’appropriazione (anziché necessariamente innate all’interno dell’opera di un singolo gruppo o musicista), suggerisce che un paradigma più appropriato potrebbe essere quello della discrasia fra una singola canzone e lo stile al quale l’ascoltatore la riferisce. Questo punto può essere ben esemplificato dalla famosa registrazione dal vivo di *Ball and Chain* di Janis Joplin (1970). Lo schema «strofa - ritornello - (ripetizione...) - assolo - (strofa e) ritornel-

lo finale» è assai comune in tutta la musica popolare. All'interno di questa canzone, però, l'assolo è rappresentato da un discorso cantato/parlato della Joplin sulle consuetudini sessuali degli hippie. Peraltro, l'omissione del gruppo nel ritornello conclusivo impone di forza la realtà di Janis su quella del suo pubblico: piuttosto che rappresentare un personaggio (secondo la strategia abituale), ella sembra proiettare il proprio sé reale, creando attaccamento affettivo.

Ascoltare musica popolare contemporanea è quindi simile e insieme diverso dall'ascoltare altri tipi di musica. È possibile ascoltare «musicologicamente» [Cook 1990], ma non è affatto necessario. Ciò che ciascuno percepisce dipenderà in larga parte dalle sue competenze nello stile chiamato in causa. Le questioni relative all'armonia, sebbene importanti per i musicisti, sono insignificanti per molti ascoltatori. Ad avere maggior peso è piuttosto il senso globale associato ai particolari stili. Nel corso degli ultimi quarant'anni la sensazione di un progresso stilistico si è rivelata illusoria. Di fatto solo il tempo potrà dirci se i prossimi quarant'anni ci racconteranno la stessa storia, o se il crollo della distinzione tra colto e popolare, precorizzato dalla critica postmoderna, introdurrà un reale cambiamento.

Bangs, L.

1988 *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*, Vintage, New York.

Brackett, D.

1995 *Interpreting Popular Music*, Cambridge University Press, Cambridge.

Bradley, D.

1992 *Understanding Rock'n'roll*, Open University Press, Buckingham.

Burns, G. C.

1987 *A typology of "hooks" in popular records*, in «Popular Music», VI, n. 1, pp. 1-20.

Chambers, I.

1985 *Urban Rhythms*, Mcmillian, Basingstoke (trad. it. *Ritmi urbani*, Costa & Nolan, Genova 1985).

Chernoff, J. M.

1985 *The drums of Dagbon*, in G. Haydon e D. Marks (a cura di), *Repercussions*, Century, London, pp. 101-27.

Cohn, N.

1970 *AwopBopaLooBop ALopBamBoom*, Paladin, London.

Cook, N.

1990 *Music, Imagination and Culture*, Oxford University Press, Oxford.

- Covach, J., e Boone, G.
1997 (a cura di), *Understanding Rock Music*, Oxford University Press, New York.
- Cunningham, M.
1996 *Good Vibrations. A History of Record Production*, Castle, Chessington.
- Fornäs, J.
1995 *Cultural Theory and Late Modernity*, Sage, London.
- Frith, S.
1983 *Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'roll*, Constable, London.
- Gilroy, P.
1993 *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge Mass.
- Goodwin, A.
1998 *Drumming and memory: scholarship, technology, and music-making*, in Th. Swiss, A. Herman e J. Sloop (a cura di), *Mapping the Beat: Popular Music and Contemporary Theory*, Blackwell, Oxford.
- Gracyk, Th. A.
1996 *Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock*, Tauris, London.
- Green, L.
1988 *Music on Deaf Ears*, Manchester University Press, Manchester.
- Grossberg, L.
1992 *We Gotta Get out of this Place*, Routledge, London.
- Hamm, Ch.
1983 *Yesterdays: Popular Song in America*, Norton, New York.
- Kaemmer, J.
1993 *Music in Human Life*, University of Texas Press, Austin (Tex).
- Marwick, A.
1982 *British Society since 1945*, Pelican, London.
- Mellers, W.
1984 *A Darker Shade of Pale*, Faber, London.
- Middleton, R.
1990 *Studying Popular Music*, Open University Press, Buckingham (trad. it. *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 1994).
- Moore, A. F.
1992 *Patterns of harmony*, in «Popular Music», XI, n. 1, pp. 73-106.
1993 *Rock: the Primary Text*, Open University Press, Buckingham.
1997a *Anachronism, responsibility and historical*, in «Critical Musicology Journal», (<http://www.leeds.ac.uk/music/info/CMJ>).
1997b *The Beatles. Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Cambridge University Press, Cambridge.

- Peterson, R. A.
1990 *Why 1955? Explaining the advent of rock music*, in «Popular Music», IX, n. 1, pp. 97-116.
- Pickering, M.
1986 *The dogma of authenticity in the experience of popular music*, in G. McGregor e R. S. White (a cura di), *The Art of Listening*, Croom Helm, Beckenham, pp. 201-20.
- Tagg, Ph.
1991 *Fernando the Flute*, Liverpool University Institute for Popular Music Research Report, Liverpool.
- Tamlyn, G.
1998 *The rhythmic roots of rock 'n' roll in rhythm and blues*, in T. Hautamäki e H. Järviluoma (a cura di), *Music on Show: Issues of Performance*, University of Tampere Department of Folk Tradition, Tampere, pp. 330-35.
- Taylor, T. D.
1997 *Global Pop. World Music, World Markets*, Routledge, New York.
- Thornton, S.
1995 *Club Cultures*, Polity, London (trad. it. *Dai club ai rave*, Feltrinelli, Milano 1998).
- Van der Merwe, P.
1989 *Origins of the Popular Style*, Oxford University Press, Oxford.
- Walser, R.
1993 *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Wesleyan University Press, Hannover.
- Willis, P.
1978 *Profane Culture*, Routledge e Kegan Paul, London.

PIERFRANCESCO PACODA, GINO STEFANI

Rave, techno, transe

I. *Origini e metamorfosi della nuova dance.*

Si chiamavano Paradise, Sanctuary, Heaven le discoteche americane dove, verso i primi anni Ottanta, nasce la dance contemporanea. Luoghi che offrivano scampoli di eden terreno a poco prezzo a una moltitudine di adolescenti di colore relegati, dai lustrini del travoltismo imperante, anche ai margini dell'intrattenimento.

Qui, tra New York e Chicago, il dj diventa forza creativa, si trasforma da puro selezionatore dell'intrattenimento (un *juke-box* umano, come veniva definito), in consapevole manipolatore di piatti e mixer, capace di intervenire su fonti sonore preesistenti, intersecandole, incrociandole, facendole convivere (e collidere), sino all'ossessione. Trasformando due dischi, spesso uguali, e programmati a velocità lievemente diverse, in un inedito prodotto dell'ingegno. Il *remix* segna l'inizio della cosiddetta «club culture», ovvero la modificazione della discoteca, da spazio del consumo del sabato sera, in *workshop*, laboratorio dove mettere in scena creatività estreme e definire "oceani di suoni" che si credevano sinora relegati tra gli scaffali polverosi degli etnomusicologi.

La vera svolta si consuma tra Chicago e Detroit, a metà degli anni Ottanta.

A Chicago, Frankie Knuckles, reduce da New York, è invitato a mettere i dischi al Warehouse Club, un vecchio deposito abbandonato, uno stanzone disadorno, dove, come dirà lo stesso dj, sembrava che la gente fosse stata toccata dalla divinità. Knuckles sperimenta la rilettura della tradizione nera, del soul, del funk e del più struggente *rhythm'n'blues*, intervenendo sulle radici e, pur rispettandole profondamente, adattandole alla moderna sensibilità tecnologica. Basta un mixer, una rudimentale batteria elettronica, un registratore a bobine dove inserire in *loop* i frammenti ritmici capaci di esaltare i ballerini, e le voci afroamericane entrano nell'immaginario adolescenziale dei protagonisti della *bip generation*. Ragazzi cresciuti con l'iperrealismo dei videogiochi, dove la strada convive con il metronomico pulsare di macchine tecnologiche che permettono, finalmente, a universi interi di entrare nelle stanzette di giovanissimi maniaci dell'elettronica.

Fenomeno di costume, ancora prima che musicale, infatti, la house ha contribuito, in maniera definitiva, a divulgare l'elettronica casalinga, azzerando ogni possibile barriera tra chi crea e chi produce la musica, volgariz-

zando l'etica punk del «Potete Farlo Anche Voi». La tecnologia digitale consente, infatti, di trasformare ogni sottoscala in un minuscolo, ma efficiente e professionale, studio di registrazione, ma soprattutto consente al mixer e ai piatti di conseguire, definitivamente, lo *status* di strumento musicale (permettendo persino virtuosismi che si credevano possibili soltanto con chitarre e batterie) e al dj quello di «non musicista», espressione coniugata negli anni Settanta da Brian Eno, teorico del suono ambient, per indicare la possibilità di produrre musica originale intervenendo su fonti sonore ben definite e preesistenti. Ma mentre Eno pensava ad un suono tappezzeria, etereo e rarefatto, al punto da favorire la cosiddetta «Percezione distratta», la house music è pura fisicità, nasce sulla pista da ballo e si rivolge ad un pubblico esclusivamente giovanile.

Il nome 'house music' prende origine dai *warehouse*, i grandi magazzini abbandonati che, per una notte soltanto, diventano discoteche, luoghi dove dare visibilità "mediologica" a neri, ispanici, segmenti di popolazione allontanati anche dai meccanismi del consumo notturno, che qui possono finalmente ostentare la propria creatività, pagando un continuo, inarrestabile tributo alle musiche create dai propri avi. Non più destinate a nostalgici *revival* o ad un ascolto familiare e malinconico nel salotto buono, ma rinnovate, filtrate attraverso i più disparati ritrovati tecnologici e pronte per descrivere gli scenari prossimi venturi.

Qui nasce il fenomeno, attualissimo, dei *rave parties*, dell'occupazione, veloce e temporanea, di posti dismessi, dove le tribù della dance music celebrano la propria aspirazione a un edonismo selvaggio. Fuori dalle codificate catene di montaggio del divertimento a tutti i costi, gestito con la stessa efficienza (imprenditoriale e asettica) di qualsiasi azienda. Una esperienza irripetibile, ricorda Knuckles, il vecchio sound di Philadelphia mixato con la new wave elettronica dei Devo, l'Africa e la tecnologia insieme. Non era mai accaduto prima. La house, così, da semplice genere, si trasforma in linguaggio, in metodologia sonora, in connessione tra tradizione e modernità.

Contemporaneamente in un'altra città americana le innovazioni tecnologiche influenzavano profondamente l'essenza stessa della musica per adolescenti: Detroit, la capitale dell'ingranaggio e dell'industria automobilistica, dei primi esemplari di robotica applicata alla catena di montaggio, scenari che si adattano alla perfezione alle suggestioni *cyber* di scrittori come William Gibson.

Qui, tramontato il sogno dell'industrializzazione a tutti i costi, con il modello della fabbrica-famiglia che tende inesorabilmente a scomparire, travolto dalla gestione computerizzata della produzione, le visioni, sempre meno ottimistiche, di un futuro prossimo venturo influenzano una ondata di dj e musicisti interamente votati alle trasformazioni tecnologiche. Proprio «techno» si chiama la musica, che in contemporanea con la house di Chicago, viene generata dalle cantine di Detroit.

Ma qui, a differenza della house, qualsiasi legame con il passato viene

inesorabilmente reciso. Non c'è più alcuna tradizione cui pagare malinconici tributi, lo sguardo è ormai rivolto in avanti, sono i robot a permettere l'esplorazione dello spazio più profondo. Non a caso l'ispirazione non arriva dal soul, dal funk e dalla cultura afrocentrica, ma da quattro ingegneri del suono di Düsseldorf, i Kraftwerk.

Nel 1981, il gruppo realizza *Computer World*. Le prime trentadue battute del disco sintetizzano perfettamente l'immaginario futuribile della techno. Un mondo dove le avventure nella galassia convivono con la *fiction* di 2001: *Odissea nello spazio* e con i saggi dello scrittore culto del movimento, Alvin Tofler, che, con il libro, *The Third Wave*, dà una definizione di «Techno Ribelli», immediatamente assimilata dal movimento. «Si tratta – dice Tofler – di una generazione nata dall'innesto tra macchine e menti umane». Con questa musica, la tecnologia diventa puro sistema narrativo, dove le piogge acide sono, alla fine, un frammento di quotidianità, e non qualche fotogramma, visto e rivisto, di *Blade Runner*.

«Benvenuti nella Techno City», recita una canzone incisa dalla «unità Cybotron», proprio in quei primi anni Ottanta. Secondo Juan Atkins, uno dei protagonisti dell'ondata techno:

Volevamo soltanto trasportare in musica le sensazioni che vivevamo quotidianamente. Quelle di chi osserva impotente il collasso di una delle più importanti realtà industriali del xx secolo.

L'unica possibilità, per i techno ribelli, è la fuga, l'abbandono dei sogni industriali in pieno disfacimento, attraverso il culto della macchina, indispensabile complemento per l'avventura nei mondi paralleli.

Con la techno, dunque, l'identificazione tra l'*hardware* e il musicista è totale. Ancora prima di indicare un genere, l'espressione rivendica l'indiscutibile supremazia del microprocessore. Basti pensare al fascicolo pubblicato nel 1995 dal mensile specializzato «MixMag», *Respect Forgotten Heroes of Dance Music*. Una galleria di "indispensabili" dj, musicisti e produttori, dove però il posto d'onore è riservato a una macchina. Si chiamava Roland TR909, prezzo molto contenuto (meno di un milione di lire); dalla immissione sul mercato, nel 1984, col suo inconfondibile suono che univa le risorse analogiche a quelle digitali, ha caratterizzato tutta la nuova musica da ballo. Non a caso, lo stesso anno, proprio grazie a questo strumento, Juan Atkins registra *Clear*, il primo, autentico pezzo di techno music. Gli elettrodomestici musicali, così, modificano il nostro approccio alla vita, portando dentro casa, senza difficoltà, ogni possibile spezzone del mondo conosciuto (e anche di quello immaginato).

Molti osservatori della "cultura giovanile" sostengono che persino il successo planetario di Internet sia dovuto all'innovazione techno e house, che per la prima volta ha regalato agli adolescenti macchine sofisticate, ma programmabili con la stessa dimestichezza di un videogioco.

Come la 909, appunto, o il modello precedente, la Roland TB303 (1982),

una *baseline* che, dopo un iniziale insuccesso di vendite (il suono prodotto, dicevano i musicisti, era poco "reale"), caratterizza, con il suo *bleep* petulante, la svolta "acida" della house, iniziando a regalare alla musica nera una dimensione "lisergica", un'aspirazione psichedelica, che sembra riportare l'immaginario postadolescenziale alle stesse «modificazioni di stati di coscienza», teorizzate dagli «Acid Test» di Ken Kesey (Oscar per la sceneggiatura di *Qualcuno volò sul nido del cuculo*) e Timothy Leary, il santo della psichedelia "estrema".

Così racconta il dj Marshall Jefferson, a proposito della prima volta che si recò al Music Box, uno dei club della versione "acida" della house di Chicago:

Mai provato nulla di simile. L'aspetto piú impressionante della rivoluzione house e techno, al di là del fatto musicale, resta la comunione che si creava tra la gente, una intensità spirituale molto simile alla trance. Come se una ventata di puro misticismo fosse prepotentemente entrata in discoteca [...]. Per la stragrande maggioranza dei frequentatori, il Warehouse club era una autentica chiesa!

Il dj si trasforma in sciamano, in "maestro di cerimonie" capace di catalizzare le risorse spirituali amplificate dal pulsare della batteria elettronica, per innestarle definitivamente nel centro della terra. Cambiano le musiche, si evolvono le stagioni, ma l'aspirazione alla trascendenza, dalla californiana *Summer of Love* del 1965 ad oggi, rimane la medesima. Il rave ne è la dimostrazione. Diretta emanazione della cultura del *warehouse*, favorisce la connessione tra la scena dei *travellers*, i moderni nomadi, tribú sopravvissute all'ondata hippie che si muovono per rotte (geografiche e della mente) indicate dal celebre slogan di Allen Ginsberg, il grande poeta beat, «Fuori dalla società, è lì che voglio essere».

Il rave è proprio questo, una «Zona Temporaneamente Autonoma» (TAZ: Temporary Autonomous Zone), un territorio sottratto all'inutilità e al disfacimento urbano, dove mettere in scena le piú torride aspirazioni, i piú segreti desideri. Qui, sulla strada, fuori dalle discoteche, si incontrano i moderni tecnoribelli e le tribú nomadiche, retaggio della controcultura degli anni Sessanta.

Qui è stato partorito un nuovo ibrido, gli *zippies*, ennesima mutazione dello stile, metà hippie, metà cultore della tecnologia estrema. Spirito comunitario e individualità elettronica ai "margini", che si avventura con disinvoltura verso Goa, Ibiza, Bali, Rimini o Tel Aviv mettendo insieme frammenti di immaginario, conservandoli preziosamente nella voluminosa borsa che contiene i dischi. Fedele all'altro slogan di Allen Ginsberg, «Accenditi, Sintonizzati, Scompari», che trasforma una spiaggia infinita, una foresta del Galles, un deposito ferroviario in disuso in qualche periferia urbana in una pista da ballo. Dove la musica è quella nata dalla house e dalla techno, in perenne mutazione, in continua evoluzione, con un gioco di incastri e collisioni che adotta i nomi piú disparati e le forme piú singolari.

Jungle, esasperazione ritmica della complessità multirazziale della me-

tropoli; breakbeat, ricerca affannosa del ritmo perfetto, totale azzeramento della melodia ed esaltazione dei fraseggi di basso e batteria (reali o sintetici); speed garage, ovvero l'accelerazione, disordinata e brutale, delle macchine tecnologiche a fare da contrappunto al puro sentimentalismo soul. Un universo in movimento di suoni e di rumori che non appartengono piú al piatto consumo plastificato della serata in discoteca, ma son divenuti l'essenza stessa della cosiddetta «club culture», la cultura del nottambulismo, che, sovente per vie sotterranee e poco tangibili, finisce per influenzare ogni singolo momento della vita di tutti i giorni, dall'abbigliamento alle bevande (basti pensare alle *designer beers*, birre fatte piú per essere ostentate che bevute, o alle bibite energetiche, a base di guaraná e altre erbe tropicali). Attraverso la pratica dell'assoluto eclettismo, che l'antropologo di strada britannico Ted Polhemus ha definito il «Surfismo dello stile. Lo sport piú praticato dalla generazione della techno music».

P. P.

2. Musica e «transe»: la techno nell'esperienza rave.

Secondo il Modello della Competenza Musicale [Stefani 1998], la musica techno non si configura come un repertorio di "pezzi" ovvero "opere". La pratica sociale del rave («festa scatenata») e delle discoteche di tendenza, a cui è funzionale, richiede in sostanza un "flusso" sonoro praticamente continuo, che può iniziare e finire in qualunque punto, ottenuto sovrapponendo finali e inizi di pezzi precomposti ma perlopiú sprovvisti di identità artistico-culturale autonoma (etichette bianche, titoli ignoti al pubblico).

L'identità musicale della techno si situa a livello di "stile", ovvero di "genere". Un modello prototipico di stile techno (ossia un elenco aperto di tratti di cui quanti piú ce n'è tanto piú si riconosce lo stile cercato) è certamente possibile, e comprende un insieme di tecniche. Ma va detto subito che al suo interno, o ai suoi margini, prolifera una congerie di sottostili o sottogeneri: Chicago house, acid house, ambient, trance, hardcore, breakbeat, progressive, deep house, jungle, tribal, ecc., ciascuno caratterizzato da un suo sound particolare.

Le tecniche musicali piú comuni: una pulsazione regolare preferibilmente martellante e veloce (tra 116 e 144 battiti al minuto, media tendenziale intorno ai 132); figura ritmico-accordale sincopata alla tastiera; *grooves*, «brevi frammenti musicali ripetuti incessantemente o isolati, cosa che favorisce la percezione di essi o come flussi sonori indifferenziati (sonorità tenute), oppure come unità "statiche" dotate di senso compiuto spesso sottoposte a ripetizione (*patterns, riffs, loops*, frammenti melodico-ritmici isolati)» [Agostini in Salvatore 1998, p. 53], normalmente di due battute di 4/4 o di quat-

tro di 2/4, «mattoni sonori agevolmente manovrabili», che vengono ripetuti e variamente trasformati (trasposti, sfalsati, invertiti, ritardati, cancrizzati, ecc.); un sound ricco, intenso, a volume alto, aggressivo, sostanzialmente tecnologico ma che fonde insieme anche rumori vari non musicali; l'impiego sistemico della modalità, in particolare il modo frigio; una tecnologia rigorosamente tecnologica, centrata sull'uso del campionatore.

Mai come nel nostro caso il senso di una musica risulta nella e dalla "pratica sociale" di cui è funzione; infatti la techno viene semplicemente e autorevolmente definita come «la musica del rave» [*The official alt.rave FAQ*]. Di questa pratica si è già detto in parte sopra. Si può tuttavia evidenziarne altre componenti in relazione alla musica, e indicarne qualche approfondimento a livello di "codici generali" dell'esperienza fisio-psico-antropologica dell'*homo musicus*.

«Tramonta la figura, emerge lo sfondo» [Tagg 1994, pp. 367-85]. Nella techno non c'è più melodia; la voce umana, quando appare, emette pochi suoni; il canto, se c'è, si può ridurre alla ripetizione di una sola parola. La scomparsa della struttura melodia/accompagnamento – sostituita da un "modello stratificato" di livelli di suoni in organizzazione abbastanza libera –, questa è, nella storia della musica popolare contemporanea, la vera rivoluzione instaurata dalla musica techno. Nella musica colta era già avvenuta da tempo: come rappresentazione di processi e non più di figure; di masse di materia e non di oggetti; di eventi di una complessità in qualche modo cosmica, regolati dal caso e dalla necessità, non articolati e organizzati in azioni e discorsi. Anche lì, in certe poetiche, era rappresentata quella "fine dell'individuo", quell'uguaglianza spersonalizzante che oggi si vuole caratteristico del popolo dei rave.

In realtà una figura emerge, anzi giganteggia imponente sullo sfondo del rave e della techno: il dj. Animatore, conduttore del gioco, sacerdote del rito, sciamano che guida la *transe*. Musicalmente, è arrangiatore di musiche già composte e direttore non dell'orchestra ma senz'altro del pubblico.

Rispetto alla musica, il suo ruolo si svolge a livelli diversi: compone il flusso sonoro continuo sovrapponendo finali e inizi di brani precomposti; regola l'andamento dell'intera azione-evento musicale secondo grandi fasi biofisiologiche di accelerazione e distensione; con il campionatore manipola i "mattoni sonori agevolmente manovrabili", per cui la "composizione" risulta così un arrangiamento di unità elementari dotate di senso compiuto, conforme alle esigenze di un'estetica popolare dell'appropriazione.

La "presa di suono" nell'esperienza techno-rave è quella di un corpo umano che vuole vivere con la massima intensità il dinamismo bioenergetico "carica/scarica". Un denso magmatico sound prende il corpo, lo avvolge caricandolo di energia, mentre al contempo il ritmo lo colpisce al plesso solare con potenti impulsi che scatenano la scarica motoria verso terra. Ma è anche un corpo che vuole vivere al massimo con la musica le sensazioni, la sinestesia, e per questo cerca un sound qualitativamente ricco, differenziato, capace di creare nel

più breve tempo possibile un'atmosfera. Ritmo e sound dicono entrambi al *raver*: qui e adesso, tutto subito, senza dilazioni o tergiversazioni. La forma è un istante sonoro costantemente riaffermato, o un ritorno incessante allo stesso punto: una immobile circolarità, una pulsazione concentrica.

Immersione nel sound e trascinarsi nella danza, le due dimensioni tipiche di questa esperienza; incrociate, fuse e a volte distinte mediante il *break* che interrompe il flusso dei battiti per elettrizzare il corpo con un'iniezione supplementare di sound. Nessuno spazio a elevazioni affettive nella melodia, né a divagazioni mentali nella forma (armonia, discorso, ecc.): solo un corpo che pulsa e vibra in sinestesie cenestesiche; un *homo dionisiacus* allo stato puro, forse, direbbe Nietzsche.

Il contesto rave è un dispositivo per la *transe*.

«Dispositivo». Si tratta di una definizione molto vicina a quella di «rito». In quanto dispositivi, la scena ipnotica e il culto mettono a disposizione del soggetto uno spazio entro il quale egli può lasciarsi andare alla *transe*. Un dispositivo di *transe* è l'offerta fatta a delle persone di entrare in *transe*, di autoipnotizzarsi, di installarsi nello stato voluto da una certa cultura, proposto da un certo rituale [Lapassade 1993, p. 46].

Spazio, quadro, contenitore, il dispositivo rituale rende possibile al soggetto un'esperienza che fuori di quel "contenimento" o non avverrebbe, o potrebbe avere esiti distruttivi per lui; si ha quindi una catarsi in senso psicologico, in quanto risolve gli impulsi irrazionali contagiosi offrendo loro uno sfogo rituale. Tali i rituali antichi (dionisiaco, coribantico, ecc.) e tradizionali. Di fatto il dispositivo rave è contenitore sufficiente a esiti catartici? Testimonianze in positivo non mancano; ma si hanno motivi per pensare anche il contrario, a come cioè la carica energetica sonora non sia sempre seguita da una scarica soddisfacente, e dunque rimanga implorsa (il rischio è di sfogarsi fuori del rito).

«Un rito senza mito»: così si dice del rave e della sua musica. Nelle pratiche religiose il contesto rituale dà all'esperienza musicale il senso del mito. E qui? Il suggerimento (di Lapassade) è che molti comportamenti relativi a esperienze di *transe* si comprendono meglio se si vedono come forme secolarizzate (e individualizzate) di condotte rituali, che agiscono universi simbolici.

"Comunione", unione, identificazione, sentimento oceanico della fusione con il cosmo: il rito del rave, la musica techno, si dice, realizzano questo. Certo il suono, e più che mai quello "totale" della techno, è un'esperienza avviluppante, e riempie un'intera presenza con la sua capacità di "tenere" (possedere) il suo recettore. Riduce la distanza dell'oggetto, è vicino alle esperienze del prendere e del toccare. Nei *raves*, nelle discoteche di tendenza, l'assunzione di pasticche di *ecstasy* (o di alcolici) coadiuva questa espansione del sé verso gli altri, che diventa voglia di abbracciare tutti, come spesso raccontano i *ravers*.

Musica e droga sono ovviamente entrambe elementi del dispositivo globale che regola l'ambiente (spazio, luci, colori, odori, ecc.), le azioni, gli attori, convergenti verso un senso inteso. Musica come droga? C'è chi lo pensa:

La musica come droga condivide molti effetti delle sostanze drogali e della loro storia: ci prende la mano, conduce in altri mondi, distende, protegge dal mondo esterno «cattivo», permette di consolare, riprendere forze, eccitare e rilassare, sviare e paralizzare, far tacere tutto, rapire, mettere in transe [Bolfn 1994, p. 33].

Ma per contro: chi parla molto di “musica come droga” lo fa spesso per pregiudizio verso la differenza in musica; c'è ideologia, intolleranza in questo senso nell'Occidente cristiano; in particolare influisce qui la repressione del corpo e del ritmo; la differenza è che la droga soggioga, mentre la musica seduce [Rösing 1991].

L'ideologia rave propone positivamente di “andar fuori”, di “essere fuori” di sé e della società: di raggiungere la coscienza accesa, esplosa, modificata, l'estasi, la *transe*, e nel contempo un anarchico «essere insieme» comunionale.

Nella musicodanza l'aspetto rituale – primario catartico con immedesimazione – permane, oltre i tempi, nel coinvolgimento degli eventi musicali di massa fino a ricercare ormai il gruppo ristretto con iniziatore esperto – dj o *raper* – di musiche che portino allo stato di scarica e abbandono. Questi stati alteri di coscienza fino alla morte apparente sono sempre aspirazione di rinascita.

Abbandonandosi a forze inconse, si perde il senso della realtà che ci circonda, ma non quello dato dall'esaltazione di sentire o intuire il compagno che compie le medesime cose: è questa la radice del principio «iso» e dello «specchio sonoro», così efficaci in musicoterapia. Il rave riporta a questo rito regressivo collettivo nell'allestimento di uno spazio convibrante cromofonico di forma circolare, in cui discendere in profondità, conchiuso e privo di orizzonte, senza consapevolezza del mito latente [Guerra Lisi in Salvatore 1998, p. 96].

Nella prassi, il dispositivo rituale del contesto e la disposizione e l'esperienza dei partecipanti si può situare su un *continuum* di coinvolgimento che va dalla socializzazione, all'esaltazione, alla *transe* iperestesica. Su questo stesso *continuum* si può situare la funzione della musica.

La musica è, anzitutto, pertinente all'esperienza rave: non è pensabile un rave senza musica; inoltre, se non c'è quella data musica non c'è quella data esperienza. E questo vale, per la musica, sia in quanto stimolo neuro-fisiologico, sensomotorio, emozionale, sia in quanto “segno” che qui è certamente iconico (un beat martellante per un analogo scuotimento del corpo, un accelerando per un'intensificazione del coinvolgimento) ma anche simbolico (per cui ogni *trend* o tendenza riconosce nel suo sound una bandiera, una «divisa» direbbero Rouget e Giannattasio). Resta che, anche qui, come in generale nelle relazioni fra musica e *transe*, «il concatenamento delle cause e degli effetti gode di un ampio margine di libertà» [Rouget 1980, trad. it. p. 121]: libertà di appropriazione, di possedere o essere posseduti, che permette appunto il *continuum* di esperienza descritto.

Ci arrestiamo, nella nostra rapida esplorazione dell'esperienza rave, a questa suggestiva visione di Stefania Guerra Lisi:

Se la melodia ci conduce per mano e il ritmo fa muovere i piedi, il sound «prende alle trippe»: sollecita cioè una elaborazione interiore, chimico-immaginativa, di

vissuti emotoniconfonici che è essenzialmente *personale*. Il senso estetico fisiologico si esprime così dall'ascolto all'attivazione di una voce interiore. Dalle viscere scaturiscono timbriche risonanze metaforiche dell'oscuro grembo, come della caverna. L'*homo ludens* può rimettere in gioco, secondo un genetico inconscio collettivo, la vibrazione sonora di un'aria compressa fino alla profondità addominale (caverna inferiore del corpo) o nella cavità superiore della gola. Imitando le frequenze gravi, il sound ruvido, granuloso, opaco, caldo, oscuro di questi suoni si avverte il paesaggio interno al corpo. Si scende nell'Ade, nelle viscere del corpo come in quelle della terra: membrane nasali, lingua, palato come stalattiti e stalagmiti che vibrano come in cunicoli di organi faringolaringei, meandri bronchiali, curvilinee caverne polmonari, in labirintiche vibrazioni intestinali fino alla «sala addominale» in cui l'aria-voce gira spiralicamente, comprimendosi sul fondo della metamorfica parete pelvica. Un'aria che filtra dalla bocca-luce e scende progressivamente nell'antropologica coscienza del corpo umano per poi risalire in superficie, dando all'Essere, immerso in questo soundviaggio nell'oscurità, la percezione eroica di sé, capace di entrare e uscire dal profondo, in un'inconscia ricognizione di Sé, esploratore di sé e della propria Identità umana, proprio quando la realtà vissuta potrebbe disumanizzarla per annichilimento dei sensi nella deprivazione di motivazione in stati induttivi, ipnotici, narcomusicali.

C'è una possibilità di riscatto, musicalmente parlando, del piacere personale di vivere attivando l'immagine dei sensi, in virtù della facoltà evocatrice che permette di immergersi e di riattingere attraverso la scelta del suono, l'espressione della propria vocalità e musicalità, a questa preziosa miniera di mnemo-placet sepolta e inestinguibile nel profondo del corpo, come della psiche [Guerra Lisi 1998, pp. 100-1].

G. S.

Benson, R.

1997 (a cura di), *Night Fever*, Boxtree Books, London.

Bolín, N.

1994 *Musik - eine Droge?*, in «Musik und Unterricht», n. 27, pp. 29-35.

Champion, S.

1997 (a cura di), *Disco Biscuits*, Hodder and Stoughton, London (trad. it. Guanda, Milano 1998).

1998 *Disco 2000*, Hodder and Stoughton, London.

Collins, M.

1997 *Altered States. The Story of Ecstasy Culture and Acid House*, Serpent's Tail, London.

Feder, S., Karmel, R. L., e Pollock, G. H.

1993 *Psychoanalytic Explorations in Music*, Seconda Serie, International University Press, Madison Conn.

Ferraro, A., e Montagano, G.

1994 (a cura di), *La scena immateriale. Linguaggi elettronici e mondi virtuali*, Costa & Nolan, Genova.

Fontaine, A., e Fontana, C.

1996 *Raver*, Anthropos, Paris (trad. it. Sensibili alle foglie, Roma 1997).

Guerra Lisi, S.

1998 *Musicavermoteca. Dalla caverna al rave*, in Salvatore 1998.

Guerra Lisi, S., Stefani, G., Balzan, A., Burchi, R., e Parrini, G.

1998 *Musicoterapia nella Globalità dei Linguaggi*, 2^a ed., Borla, Roma.

James, M.

1997 *State of Bass*, Boxtree Books, London.

Kempster, Ch.

1996 *History of House*, Sanctuary, London.

Lapassade, G.

1993 *Stati modificati e transe*, Sensibili alle foglie, Roma.

1997 *Dallo sciamano al raver*, Urra, Milano.

Minganti, F.

1994 (a cura di), *Rock steady/rock study*, Annali Istituto Gramsci Emilia-Romagna, n. 2, Bologna 1995.

Polhemus, T.

1997 *Style Surfing*, Thames and Hudson, London.

Rösing, H.

1991 (a cura di), *Musik als Droge?*, Villa Musica, Mainz.

Rouget, G.

1980 *La Musique et la transe*, Gallimard, Paris (trad. it. *Musica e trance*, Einaudi, Torino 1986).

Salvatore, G.

1998 (a cura di), *Techno-Trance*, Castelvecchi, Roma.

Stefani, G.

1996a (a cura di), *Intense emozioni in musica*, Clueb, Bologna.

1996b (a cura di), *Musica 'fuori di sé'*, Ed. Musicali Pcc, Assisi.

1998 *Musica: dall'esperienza alla teoria*, BMG Ricordi, Milano.

Stone, C. J.

1996 *Fierce Dancing*, Faber and Faber, London.

Tagg, Ph.

1994 *Popular music. Da Kojak al rave*, a cura di R. Agostini e L. Marconi, Clueb, Bologna.

Thornton, S.

1995 *Club Cultures*, Polity Press, Cambridge (trad. it. *Dal Club al Rave*, Feltrinelli, Milano 1998).

Torti, M. T.

1997 *Abitare la notte*, Costa & Nolan, Genova.

Wayne, A.

1998 *Class of 88*, Virgin Books, London.

MARYSE SOUCHARD

Rap e protesta sociale

Alla fine degli anni Settanta nasce negli Stati Uniti un nuovo movimento culturale: l'*hip-hop*. Una danza, la *smurf* o la *breakdance*; firme decorative scritte calligraficamente sui muri, i *tag*; vasti affreschi murali che rivestono la città, i *graffi*; codici di abbigliamento – berretto con visiera, blusotto, larghi pantaloni che cadono sulle scarpe da ginnastica; l'*hip-hop* è anche, e forse soprattutto, musica: il rap.

La parola "rap", prima d'indicare l'arte del parlare in rima e a ritmo, è correntemente utilizzata nel gergo di strada: «Don't give me this rap» («Non farmi la predica!») Quanto al termine "hip-hop", esso rinvia a due espressioni: «hip», designa lo slang dei ghetti afroamericani, caratterizzato da un vocabolario, una sonorità e un ritmo particolare della frase, e deriva da «hep», che nel gergo significa «essere cool» (in inglese nel testo; in italiano è usata l'espressione «tranquillo!», nel senso di «essere disinvoltato», «esserci dentro»), e «to hop», danzare, che sottolinea, nell'espressione hip-hop, il ruolo preponderante svolto dalla musica.

All'inizio, il rap è considerato un movimento marginale e periferico, destinato a restar tale. Pochi osservatori osano immaginare la longevità che avrà una tale pratica: i più importanti fra loro vi vedono solo la manifestazione, in genere violenta, di un'esclusione sociale che lo stesso rap può talora giustificare. Come integrare tali comportamenti di rivendicazione? Come accettare che dei giovani se la prendano con le istituzioni dell'ordine e della morale? I cronisti dei grandi *media* insistono soprattutto sulla dimensione bellucosa dei *rappers*. È vero, d'altronde, che i loro lettori non desiderano vedersi ricordare una realtà sociale che è più comodo ignorare: il rap, infatti, così come tutto il movimento hip-hop, rappresenta innanzitutto la realtà dei quartieri più degradati dei grandi agglomerati urbani, ghetti o periferia, a seconda dei casi. Esso dà la parola a quegli abitanti che vivono nelle situazioni più disagiate e rifiutano con decisione le condizioni loro imposte.

Dopo alcuni anni, vedendo che il rap non solo non si spegne ma tende anzi a espandersi ampiamente, le case discografiche lo inseriscono nei cataloghi di vendita, ma in forme edulcorate: musiche e testi rimandano all'universo più familiare e tranquillo della canzonetta. Parallelamente, di fronte alla difficoltà di cambiare i loro propositi per soddisfare le regole del mer-

cato, i *rappers* creano associazioni di produzione, etichette indipendenti e riviste per farsi conoscere, le *fanzine*. Oggi, vent'anni dopo, piú nessuno parla del rap come di un movimento marginale o periferico. Un recente sondaggio compiuto a Parigi dimostra che il 30 per cento dei quindici-venticinquenni ascoltano soprattutto musica rap, e cioè poco piú di quelli che ascoltano prevalentemente musica rock (29 per cento) e musica leggera francese (27 per cento). Il sondaggio mostra anche che il rap è ampiamente dominante tra i quindici-ventenni poiché il 45 per cento di loro dichiarano che «è la musica che ascoltano di piú» [AA.VV. 1997]. I negozi di dischi propongono ormai anche le etichette indipendenti – che nella maggior parte dei casi sono sopravvissute al loro successo – e il rap influenza sempre di piú il ritmo e la prosodia di molti brani della pop music e della musica leggera.

1. *Gli aspetti musicali del rap.*

Il rap ha avuto dapprima un'immagine musicalmente povera, poiché il testo, in sé grezzo, è articolato secondo motivi melodicamente e ritmicamente ripetitivi, sostenuti da una pulsazione regolare [Bazin 1995, pp. 263-272]. Questa ripetitività sembra essere in contrasto con il "normale" concetto di creatività musicale. Tuttavia, è proprio grazie a tali ripetizioni che il rap diventerà un movimento musicalmente innovativo, il cui impatto si fa sentire ancor oggi nei differenti generi della techno o della musica leggera.

Le ripetizioni tipiche della musica rap hanno origine in quella pratica che vede i dischi fatti scorrere con la mano sotto la puntina di un vecchio giradischi, per produrre un ritmo. Questi dischi non sono utilizzati a caso, ma corrispondono alle scelte fatte dal dj, che si serve di alcuni estratti musicali per produrre un'altro brano: è l'era dello *scratch* e del *mix*, e nuovi brani di musica vengono prodotti combinando gli elementi ottenuti con lo *scratch*. Questi estratti prendono presto il nome di *samples*, una sorta di campioni, che costituiscono la trama sonora e formano l'architettura di un brano rap. Prestiti, citazioni, o frammenti, i *samples* sono alla base di una nuova estetica musicale nella musica pop. Fino all'inizio degli anni Novanta, la produzione resta essenzialmente artigianale, e i nastri così costruiti sono registrati con magnetofoni tradizionali. Lo sviluppo delle tecniche informatiche – e la loro accessibilità economica – renderà possibile un nuovo lancio di queste produzioni nella musica elettronica, alla quale oggi il rap appartiene. I *samples* possono così essere prodotti informaticamente, a partire da suoni reali elaborati elettronicamente o da suoni creati in studio. Il *sampler* è la macchina con cui si possono realizzare dei *samplings*, campionature numeriche che permettono di suonare all'infinito. Ciò che all'inizio era una costrizione economica diviene in tal modo una scelta estetica.

Gli effetti elettronici sono sostenuti dalle basi ritmiche e alcuni gruppi

inserirsi di nuovo sulla scena la chitarra, il basso e la batteria. Ma va sottolineato soprattutto lo sviluppo musicale permesso dall'elettronica: grandi insiemi di archi e di ottoni, orchestra sinfonica o minimalismo assoluto, tutto è ormai possibile, e i *rappers* non perdono occasione per esplorare queste possibilità.

Contemporaneamente, anche le musiche etniche s'inseriscono nelle composizioni: musiche e ritmi dell'Africa, del Maghreb, ma anche dell'America del Sud e dei Caraibi, rappresentano fonti di ispirazione le cui tracce sono sempre più frequenti nei brani rap. Nello stesso tempo, l'«Human Beat Box» resta una delle possibili scelte dei *rappers*, il corpo è uno strumento e i suoni che la bocca può produrre vanno ad accompagnare i movimenti del collo e delle spalle che seguono il ritmo rap.

Ciò che continua a differenziare la musica rap dalle altre musiche pop è proprio questa volontà di creare dei suoni diversi da quelli "tradizionali", "normali". I suoni del rap devono sempre sorprendere per la loro diversità e, per ottenerli, possono essere utilizzati tutti i mezzi.

2. *Le condizioni socioeconomiche della nascita del rap.*

Per cogliere la specificità del rap in rapporto agli altri movimenti musicali che hanno segnato la storia degli adolescenti e dei giovani negli ultimi cinquant'anni, il rock per esempio, conviene soffermarsi un poco sulla nascita di questa nuova pratica culturale.

Nelle strade dei quartieri degradati, i giovani dei ghetti non hanno i mezzi per ascoltare musica con gli apparecchi a disposizione delle classi medie: i vecchi giradischi e i 33 giri inascoltabili sono spesso il loro unico lusso. La ricerca del ritmo è l'ultima possibilità che resta loro di produrre del suono: il disco è messo sotto la puntina e manipolato con le mani, avanti e indietro, con movimenti sincopati che accompagnano la danza e la parola. Nello stesso tempo, in questi stessi quartieri, dei giovani più grandi, intorno alla ventina, si raggruppano in associazioni e tentano di lottare contro l'estrema violenza sociale in cui i più giovani crescono. Per ricreare la collettività e il legame sociale laddove sembra esistere solo la lotta per la sopravvivenza, questi giovani organizzano dei *Block Party*, feste di quartiere, e le strade si trasformano in piste da ballo e di scambi.

Il «dj» - disc jockey - controlla la scelta dei dischi e impone il suo ritmo, mentre il «mc» - Master of Ceremonies (Maestro di Cerimonia) - interviene al microfono per incoraggiare i partecipanti, stimolarli a stabilire con loro il contatto che manca. Musicalmente, il dj privilegia il *break*, momento di rottura ritmica durante il quale tutto scompare per lasciar posto solo al "tempo", cioè alla pulsazione metrica regolare scandita dalle percussioni e dai bassi. Verbalmente, il mc costruisce gradatamente i suoi in-

cantesimi, che si trasformano in testi rimati, la cui pronuncia si attacca al *break*. Proprio da questa dinamica nasce formalmente il rap, assai lontano dalle sofisticazioni della disco-music dominante in quelle discoteche notturne che i giovani non possono frequentare (siamo nel 1976, è l'anno delle grandi sommosse dei quartieri neri di Boston. Ancora oggi (1999), nelle grandi città americane, la principale causa di decesso per un afroamericano tra i quindici e i ventisette anni è l'omicidio. Gli uomini di questa comunità, che sono il 6 per cento della popolazione, rappresentano il 50 per cento della popolazione carceraria). Dal punto di vista dei contenuti, le parole si radicano nella realtà sociale di quelli che ascoltano, e cercano di proporre nuovi comportamenti, denunciando l'ingiustizia e la disuguaglianza [Cachin 1996; Eure e Spady 1991; Nelson e Gonzalez 1991].

Intanto, gli Stati Uniti entrano negli anni Ottanta, quelli di Ronald Reagan e dei repubblicani. I ghetti subiscono brutalmente le conseguenze delle scelte politiche che limitano l'intervento dello stato e delle istituzioni. Il rap diventa uno strumento di rivendicazione per quelli che temono di essere definitivamente esclusi da ogni ascesa sociale. Fin dall'inizio del movimento, il rap si divide in due orientamenti: una corrente dai contenuti leggeri, con musiche melodiche che viene diffusa per radio; una corrente più politica, dai contenuti impegnati, con musiche spoglie, che si ascolta soprattutto fuori dagli spazi istituzionali. Quest'ultima è la corrente che più ci interessa, essendo la prima più vicina alla musica leggera.

Il rap non resta isolato nei ghetti americani. S'installa rapidamente in Francia e in Inghilterra e nel corso degli anni Ottanta si espande in tutta Europa. Gli anni Novanta lo vedono diventare l'espressione musicale principale dei dieci-ventenni e, in questa fine di secolo, si fa musica rap al Cairo e a Mosca, in giapponese e in indiano, nell'Africa sub-sahariana, nel Brasile come nel Québec, in Italia e in Australia. Ovunque, sono gli stessi gruppi sociali ad essere coinvolti per primi: giovani ai margini della società, che temono di non integrarsi perché la povertà del loro gruppo li tiene fuori dal progetto collettivo (anche se è vero che, con il successo avuto, il rap è praticato oggi anche dai bambini delle classi medie, prova della fine della sua marginalità). Questi giovani aderiscono senz'altro al rap per imitazione del modello americano, sicuramente, ma anche – e ciò non è meno importante – perché il rap non richiede mezzi tecnici e condizioni materiali particolari. Se i testi tengono conto delle situazioni geopolitiche specifiche, essi si strutturano però intorno alle stesse tematiche: la denuncia di un sistema d'esclusione e la rivendicazione di un'identità socialmente riconosciuta [Chamberland 1999].

3. *Rap e rock: differenze importanti.*

Ancor oggi non disponiamo, come avviene per altre pratiche musicali o culturali, di studi sociologici sul rap che indichino precisamente chi sono i

rappers. Il solo modo che permetta di affrontare il movimento dall'interno è l'analisi dei loro testi. Ma, prima di soffermarci su di essi, possiamo tentare di far luce sulle grandi linee di sviluppo, per comprendere su quali basi sociologiche si costituiscano questi gruppi. È importante, in effetti, prestare particolare attenzione a questo aspetto della questione, per poter contribuire alla costruzione di una sorta di ritratto del movimento rap: senza di esso qualunque riflessione finirebbe per essere terribilmente lontana da quella realtà sociale che tanto interessa sia chi pratica il rap, sia chi lo studia. Per far questo, il modo piú efficace è senza dubbio quello di prendere come punto di partenza una conoscenza già acquisita, quella relativa alla storia del rock.

Confrontare il rap con il rock significa, in effetti, indicare in maniera per quanto possibile chiara le informazioni che ancora mancano per affrontare a dovere lo studio del movimento rap. Nello stesso tempo, significa pure determinare le linee su cui condurre la riflessione. Tre aspetti consentono di effettuare questo confronto:

- a) I musicisti rock provengono soprattutto da gruppi maschili, postadolescenziali, inseriti nel mercato del lavoro, eterogenei da un punto di vista socioeconomico. I membri dei gruppi rock appartengono in genere alle classi medie superiori, mentre il loro pubblico appartiene, originariamente, alle classi socioprofessionali che occupano posti subalterni. Nel rap, al contrario, la legittimazione di colui che parla, che fa musica rap, si fonda soprattutto sulla sua appartenenza all'ambiente di quelli che lo ascoltano: classi economicamente deboli, adolescenti ancora in fase di alfabetizzazione, ambienti non esclusivamente maschili, con forte omogeneità sociale dei gruppi.
- b) Il rock, in generale, dà un'importanza maggiore all'esplorazione del suono piuttosto che alle parole, che vengono concepite principalmente come sostegno sonoro (le parole, cioè, hanno poca importanza al di fuori della loro "musicalità"), con una grande profusione di tecnica. Benché oggi i *rappers* registrino in condizioni moderne normali, lo strumento e la tecnica strumentale sembrano essere meno importanti della capacità del *tchatcheur*, di colui che parla. Le parole hanno piú importanza del suono, ipercodificato al fine di permettere un riconoscimento facile e immediato del genere. La prosodia domina la creazione musicale, diventando essa stessa musicalità. Questo ritmo, che si ritrova anche nella lingua parlata dei *rappers*, giova a sostenere il senso piuttosto che annullarlo.
- c) Il rock partecipa, ai suoi inizi, ai movimenti che mettono in discussione l'organizzazione sociale, gli impegni degli adulti e il progetto collettivo che è loro proposto. Il rap rivendica l'integrazione sociale di quelli che rappresenta, in una società che è messa in discussione solo perché li esclude. Al contrario dei *rockers*, i *rappers* non desiderano

restare ai margini di una società che rifiutano: «Se tu capisci ciò che ho appena mostrato | Questa non è la mia vita | Ma quella di un uomo comune bandito per il suo destino inesorabile | Quindi segui i miei consigli e non fare spettacolo | Resta tranquillo, fai attenzione alla tua pelle | Vivi con rispetto e sii molto regolato» (*Le Messenger*, Simple Pose, Francia, 1994). I *rappers* non dichiarano ostilità ai *media* e agli ambienti professionali. La diffusione commerciale della musica rap è prova della loro integrazione, oltre che del loro recupero: «Ma io ho pietà per il grosso padrone ottantenne | Che trova il rap troppo torturante per le sue povere vecchie orecchie | [...] | Ma la cosa piú triste è che i grandi gruppi | Rap in Francia sono vietati alla radio» (*Provocation* [«Provocazione»], Facteur X, Francia, 1993).

Laddove il rock si situa in un conflitto generazionale che oppone gli adolescenti ai loro genitori, sulla base di ideali sociali contraddittori, i *rappers* chiedono di inserirsi in una società alla quale vogliono fundamentalmente appartenere, piú di quanto non desiderino modificarla.

4. I discorsi dei *rappers*.

La specificità del rap consiste essenzialmente nel tipo d'impegno che i testi propongono ma anche nella messa in opera dei differenti gruppi d'interlocutori ai quali si rivolge. I *rappers* parlano ai giovani per convincerli a seguirli, o per dare loro consigli. L'unione dei *rappers* e dei giovani ai quali essi si rivolgono costituisce i *banlieusards*, gli abitanti della periferia, il gruppo omogeneo che il rap vuole mobilitare: «Ma io, MC JEO, aiuto tutti i galeotti | Che hanno vissuto nelle città, nella povertà | Ma che oggi vogliono esprimersi | Quindi neri, bianchi, gialli, *beur*, rossi | Seguiteci» (*Je viens de banlieue* [«Vengo dalla periferia»], Driver JEO, Francia, 1991 [il termine «*beur*» indica i cittadini francesi nati da genitori magrebini. Viene dal *verlan*, e cioè dal francese al rovescio, per cui «arabe» diventa «rabe» e poi «*beur*»]); «La periferia deve svegliarsi [...] | Noi abitanti della periferia scuoteremo quelle persone | Quelli che pensano che la periferia non pensa | Essi ci cancellano decisamente dalla lista | Pensando che nessuno di noi esista» (*La Crasse dans les banlieues* [«Il sudiciume nelle periferie»], GB Force, Francia, 1990).

Questo costituirsi in gruppo è fondamentale, perché in tal modo viene legittimata la presa di parola dei *rappers*. In altri termini, i *rappers* prendono la parola perché i *banlieusards* devono affrontare una serie di problemi e difficoltà, e per lo stesso motivo essi mirano a convincere i giovani a formare intorno a loro un gruppo coerente, che sarà in grado di lottare contro questi problemi e difficoltà. La presa di parola appartiene ad una élite, a

quelli che hanno il potere di parlare e di far musica rap: essi rappresentano l'avanguardia degli abitanti delle periferie. Sono loro che si esprimono e che hanno la capacità di farlo: anche se la loro padronanza della lingua e delle norme linguistiche è debole, essa è comunque superiore a quella dei giovani che li ascoltano. È per questo motivo che i *rappers* si rivolgono ai *banlieusards*, ma parlano anche al loro posto, perché questi ultimi, in qualche misura, hanno perso la parola.

Per questa ragione, alcuni testi rap hanno un taglio decisamente pedagogico. Non soltanto i *rappers* parlano per quelli che non possono farlo, ma comunicano anche delle capacità utili per agire e per comprendere la società: «Noi vi diamo un consiglio da seguire | Prendete un preservativo per non danneggiarvi | Se avete una relazione sessuale | Non sarete colpiti dalla nuova malattia» (*Maladie nouvelle* [«Nuova malattia»], FTV, Francia, 1991). Tuttavia, essi non si escludono dal discorso che rivolgono ai *banlieusards*: «È l'aids il virus che ci infesta | Che devasta il mondo più velocemente della peste» (*ibid.*). Possiamo dire che i *rappers* giustificano in due modi la loro posizione d'élite fra i *banlieusards*: da una parte, hanno la capacità di parlare, dall'altra possiedono il sapere. Questo è ciò che dà loro il diritto di "rappare" ed è anche quel che essi intendono trasmettere ai giovani che li ascoltano, per aiutarli a prendere coscienza della propria esistenza in quanto gruppo omogeneo. Poiché forma propri interlocutori, coloro a cui si rivolge e che vuol mobilitare, il rap non pone generalmente l'accento sulle differenze sociali, culturali, etniche o religiose; intende piuttosto costruire l'uguale e il simile a partire dalla base comune dell'esclusione sociale. Per questo motivo le derive razziste di alcuni gruppi rap non sono rappresentative delle grandi tendenze del movimento, al contrario di quanto è stato diffuso dai *media*.

I *rappers* costruiscono, quindi, un fenomeno che possiamo chiamare un'organizzazione politica del mondo: si costituiscono in élite avanguardista per coinvolgere una popolazione che rappresenta la loro base sociale, dando così luogo ad un altro interlocutore, il "nemico", la cui presenza giustifica la loro presa di parola e le loro azioni.

L'altro interlocutore di cui parlano i testi rap è rappresentato dai «loro» o da «quelli» che si pongono contro il «noi» dei *rappers* e dei *banlieusards*: «Ma essi sono proprio là, non puoi negarlo [...] | Essi vogliono la tua pelle, sono individui senza valore» (*La Galère* [«La galera»], GB Force, Francia, 1990); «A tutti quei ruffiani, bisogna far la festa» (*Je viens de banlieue* cit.). E i *rappers* vogliono farlo dimostrando che i *banlieusards* sono «degli esseri come gli altri»: «Ci trattano tutti come fumatori di *shit* | Ma in quanto abitante della periferia, voglio provare il contrario | Che io e mio fratello siamo uomini normali» (*ibid.*). Il rap mira anche a convincere gli ostili "nemici" che hanno torto, e che questi giovani meritano un giudizio diverso. L'ostilità che "loro" manifestano è della peggiore natura, perché gra-

tuita, basata su un pregiudizio che nega ai *banlieusards* la loro umanità e, allo stesso tempo, la benché minima intelligenza. Questo discorso è anche decolpevolizzante per i *banlieusards*, in quanto non mette in discussione nessuna azione, nessun gesto che spiegherebbe, anche senza giustificarla, una tale ostilità: «Il rap è attualmente una forza d'azione | Che comunica i messaggi e le intenzioni positive | Contrariamente a tutti quelli che si attivano | Per farci passare da sedicenti violenti» (*Unique en matière de musique* [«Unico in materia di musica»], T. Rick, Francia, 1990). Questa frase definisce in maniera precisa il programma che il rap propone, e mette in rilievo l'impegno politico del movimento. Essa sintetizza, in qualche maniera, le due grandi dimensioni del discorso rap: la creazione del gruppo, il «noi» di fronte a «tutti quelli» che lo minacciano, e la costruzione di una coscienza politica, la «forza d'azione».

I «nemici» sono rappresentati dai «benestanti», «il borghese», «l'abitante del centro città (o dei quartieri ricchi e *puliti*)»: «Scusate se offendo la borghesia | Io, il mio volume, lo metto sul 10, o anche più alto» (*I Can't Live without My radio* [«Io non posso vivere senza la mia radio»], LL Cool J, Usa, 1985); «Creare per distruggere, odiare, bandire ciò che si compone | Ribellarsi di fronte ai magistrati, proprietari | Che dall'alto del loro trono, sembrano controllare l'universo» (*À l'ombre du 47°* [«All'ombra del 47°»], Constellation, Québec, 1998). Ma il nemico è altresì una struttura sociale, la cui legittimità è considerata negativamente dal *rapper*, che ne descrive gli atti compiuti, e che viene rappresentata simbolicamente dall'«amministratore». I discorsi dei *rappers* denunciano l'idea di un complotto, di una corruzione inafferrabile contro cui bisogna combattere: «Il mio avviso è stato inteso e tu l'hai sentito | Contro l'amministrazione stracolma di quattrini | Con tendenza a seminare sporcizia nelle periferie» (*La Crasse dans les banlieues* cit.). L'amministrazione non è «colpevole» solo perché abbandona le periferie, ma per il fatto che è contemporaneamente sia la causa sia la cura dei mali ai quali i giovani sono sottoposti. I *rappers* non dicono solo che i giovani delle periferie e dei ghetti non sono considerati come degli esseri umani, ma denunciano anche l'esclusione subita da parte di un'amministrazione disumana. L'amministrazione non ha dimensione politica: i *rappers*, infatti, distinguono la vita politica dal potere amministrativo, confondendoli solo raramente. Temono soprattutto una struttura anonima e potente, causa di tutti i loro problemi: «Risultato finale: enormi danni | Causati dall'amministrazione, senza nessuna opinione | Che considera la periferia come un ambiente pericoloso» (*ibid.*). Questi discorsi vanno allora nel senso di una richiesta di riconoscimento sociale. Il rap diventa strumento per costruire un linguaggio, un «mondo» culturalmente identificato, l'espressione dei giovani delle periferie e dei ghetti, ma anche l'espressione di una richiesta di umanità spesso assente negli ambienti in cui questi giovani vivono: «Tu sei meravigliato, mi ascolti con attenzione | Ma appena sai che

sono un abitante della periferia chiudi il discorso | Cosa ti ho fatto? Sono un uomo come te | Un uomo normale, che deve obbedire alle leggi | Mal fatte, e questa cosa mi prende alla testa | Tutti prendono il mio cervello per un'arachide» (*Je viens de banlieue* cit.); «Non spingermi, perché sono sul bordo di un precipizio | Cerco di non perder la testa | È come una giungla; talvolta mi chiedo come faccio a non affondare» (*The Message* [«Il messaggio»], Melle Mel & Duke Bootee, Usa, 1982).

Se è vero che i testi rap propongono un'idea politica che mira all'integrazione sociale, resta il fatto che tale messaggio ha poche possibilità di diventare attivo ed efficace al di fuori dello stretto gruppo sociale d'origine. Ciò non dipende solo dalla posizione economica dei *rappers*, ma anche dal fatto che, a causa di questa posizione, essi non hanno imparato a padroneggiare la struttura della lingua e le norme di costruzione del discorso. La costruzione sintattica e semantica dei loro testi è povera, spesso errata, a volte difficile da capire. Ora, c'è differenza fra trasgredire una norma linguistica che si controlla, e trasgredire una norma linguistica perché non la si conosce. Nel primo caso, si dimostra la capacità di giocare con il linguaggio, di fronte a un interlocutore che si vuol rendere consapevole dell'esistenza di un sapere acquisito che autorizza il gioco; nel secondo caso, si palesa più che altro l'ignoranza. In una società ove la presa di parola e il controllo del discorso sono spesso strumenti di potere, ignorare le regole del gioco significa screditarsi come interlocutori, rendendo il proprio discorso non solo inaccettabile ma, ancor prima, inascoltabile. In questa posizione si trovano appunto i *rappers*, i cui testi formalmente irregolari possono essere attribuiti alla loro ignoranza. In tal modo, sulla base dell'ignoranza linguistica pure i contenuti dei loro discorsi vengono screditati. Di colpo, «l'azione o la violenza *con le parole*» che desideravano i *rappers*, rischia di deviare verso «l'azione o la violenza *con i gesti*», con cui potranno farsi capire, con cui sarà impossibile non capirli, se prendere la parola non è più sufficiente per essere intesi al di là della cerchia degli iniziati.

5. Rap e violenza: simbolo o realtà?

Rivendicando lo statuto «di esseri umani», i *rappers* domandano alle Leggi di riconoscere anche la loro specificità e le loro norme, rifiutando così la legittimità di quelle stesse Leggi. Questa incomprendimento delle regole del gioco sociale dimostra, in parte, che i *rappers* se ne sentono esclusi. Essi non possiedono la chiave per inserirsi in una società che tuttavia non rifiutano affatto; infatti, la loro richiesta di riconoscimento è molto forte. Sentendosi esclusi, i *rappers* rivendicano un'umanità nella quale ogni forma di violenza sia bandita, non solo perché la violenza è un male in sé, ma soprattutto perché dà ragione al discorso sociale che viene rivolto loro. Infatti, i *rappers*

diffidano della violenza che potrebbero esercitare, perché li discredita: «A tutti quei ruffiani, bisogna fare la pelle | Senza violenza io lo ripeto ancora | Perché tu comprenda che io ho un'intelligenza nel mio corpo» (*Je viens de banlieue* cit.). La violenza – e soprattutto la violenza fisica – costituisce una trappola che conviene evitare: «Tu non puoi pagare, devi rubare | È ciò che essi desiderano: rinchiuderti | Questo circolo vizioso, attento a non caderci dentro | Perché è un gioco dove non vinci» (*La Galère* cit.).

Il rap esprime, quindi, una rivolta dei giovani contro la società alla quale essi aspirano, ma da cui si sentono rifiutati perché non ne comprendono la logica e le norme: «Il guinzaglio con il quale ci fanno passeggiare | Troppo stretto è il collare, non possiamo scappare» (*Unique en matière de musique* cit.). I *rappers* conoscono bene la violenza che la società esercita su di loro e la temono: «Il Ku Klux Klan è sul tetto | Essi addestrano i loro ragazzini a tirare nel mucchio» (*How We Gonna Make the Black Nation Rise?* [«Come faremo insorgere la nazione nera?»], Brother D, Usa, 1980). Da una parte, sono sensibili a questa violenza, dall'altra esaltano il loro spirito di rivolta: «Nei prossimi anni | Predico una rivoluzione | Quella degli abitanti delle periferie che saranno in rivolta | Pronti a rivendicare pronti a parlare» (*Je viens de banlieue* cit.). Tale situazione può sembrare irrimediabilmente contraddittoria: il rap è insieme un modo per riunire i *banlieusards* e una denuncia del nemico che detiene il potere; ma è pure una richiesta di appartenenza a una società che essi denunciano, e alla quale tuttavia aspirano.

La violenza potenziale è spesso esplicita: «Figliolo, tu vedi il nostro movimento è indomabile | Io preparo la pallottola nell'arma per essere avvantaggiato | La nostra rabbia si propaga, noi siamo in prima pagina» (*Unique en matière de musique* cit.). Nello stesso tempo, è in musica che la violenza si realizza: «La musica è uno strumento di accusa» (*ibid.*) o ancora: «Bisogna reagire | Preparare l'avvenire | Per preservare la nostra libertà di espressione | E il nostro suono darà la lezione» (*Provocation* cit.). Il rap è ad un tempo espressione e strumento di questa violenza: «Ma se io faccio musica rap, non è per fare la questua | Ma semplicemente per dare il via a una futura conquista | Spero che ciò riesca | Perché è il mio solo modo di agire | Sí, vengo dalla periferia e non ho freddo agli occhi» (*Je viens de banlieue* cit.). I discorsi dei *rappers* insistono su quest'ultima dimensione perché ben si comprenda che la violenza è la trappola, che bisogna evitare: «Non lasciare che l'adrenalina rovini la tua esistenza, pazienza | Verrà il momento della vendetta | Non entrare in questo gioco di violenza, resta ragionevole | Il valore della vita non è altro che il prezzo di poche pallottole» (*Dualité* [«Dualità»], Constellation, Québec, 1998).

La costa occidentale degli Stati Uniti conoscerà ciò che sembra essere la sola deriva decisamente violenta del movimento rap: «Sto uccidendo una o due persone, ecco cosa diavolo faccio | Non ti piace il mio stile di vita? Bene, fottiti | Questa è la gang» (*Gangsta gangsta*, NWA, Usa, 1990). Il

Gangsta Rap dà al rap quell'immagine ultra violenta, quella che assimila il movimento agli stupri collettivi, alle minacce all'ordine pubblico, al banditismo rivendicato. Gli eventi gli danno a volte ragione, come quando, per esempio, Snoop Doggy Dogg, *rapper* californiano, condannato per complicità in omicidio nel 1993, approfittando di una libertà sotto cauzione di un milione di dollari, ha promosso il proprio album vendendolo in più di quattro milioni di copie. In California si sono verificati gravi tumulti nell'aprile del 1993, quando taluni poliziotti furono subito scagionati nonostante avessero picchiato a sangue un automobilista nero. Qui le tensioni fra le diverse comunità raggiunsero il culmine all'inizio degli anni Novanta, e oggi la situazione socioeconomica dei ghetti è sempre più degradata. I discorsi - e alcune volte le azioni - dei *rappers* sono un'eco della violenza sociale, quella che essi subiscono nell'esclusione assoluta imposta loro. Il *Gangsta Rap*, però, divide la comunità; non tutti i *rappers* si riconoscono in quella che molti di loro qualificano come una deriva, giacché questa violenza dà ragione ai loro avversari, che considerano i giovani dei ghetti e delle periferie prima di tutto - e soprattutto - degli individui pericolosi. Il movimento si ricompone quindi nella sua dimensione rivendicatrice con i gruppi della costa orientale degli Stati Uniti, e l'internazionalizzazione del rap confermerà questa scelta.

6. *Gli sviluppi recenti.*

Alla fine degli anni Novanta, il rap rivendica anche un'estetica, e numerosi sono i *rappers* che dicono di dare alle forme artistiche un ruolo privilegiato nel loro percorso. In questa dinamica, si distinguono due correnti: la prima s'iscrive nell'«art pour l'art», dove il gesto ha valore per la sua bellezza intrinseca; la seconda, pur dichiarando essenziale la qualità creativa, mantiene la dimensione impegnata dei testi, e sconfina perfino nella dimensione sociale, creando associazioni per insegnare ai più giovani le pratiche dell'*hip hop* o semplicemente per procurare loro dei luoghi dove possano esprimersi (si può per esempio consultare il sito Internet del gruppo francese IAM - www.iam.tm.fr -, molto rappresentativo di questa tendenza, attivo da tempo sul territorio marsigliese, dove agisce vicino ai giovani dei quartieri degradati). Parallelamente, il rap produce ormai anche canzoni leggere, largamente diffuse dai grandi *media*, che possono dare l'impressione che la politica sia assente dai testi e che le rivendicazioni scompaiano, quasi non fossero più necessarie.

Ma non accade nulla di tutto ciò: al contrario, possiamo dire che il rap, nel corso degli ultimi anni, ha meglio precisato le sue richieste e le ha politicizzate, mettendo ormai in discussione direttamente gli uomini politici eletti e i giudici: «Pensano che la gente sia | Imbecille. Sanno che la gente

crepa di | Fame in una miseria nera e non fanno | Niente [...] | Più ci fanno votare, più | La miseria è grande. Promettono molto | Lavoro, molto lavoro. Dopo, quando | Sono eletti, dimenticano tutto» (*Porcos no poder* [«Porci al potere»], Thaïde & DJ Hum, Brésil, 1996); «Si ricordano di me in prossimità delle | Elezioni, mi parla di bilancio, per il mio | Quartiere in ristrutturazione, un piccolo colpo di | Pittura sulla mia spazzatura, io dovrei trovare la vita | Più bella, amico mio, io me ne frego di queste apparenze!!!» (*NTM 94*, Tribu, Francia, 1994. Il titolo di questa canzone rinvia alle elezioni comunali che si svolgevano in quel periodo. NTM vuol dire «Nique (= baise) ton maire» («Nique (= fottiti) il tuo sindaco»), gioco di parole basato sull'insulto più diffuso negli ambienti rap, «Nique ta mère» («Fottiti tua madre»), sulla somiglianza fonetica tra «maire» (sindaco) e «mère» (madre) e sul nome di uno dei più celebri gruppi rap francesi, NTM).

Nello stesso tempo, e sebbene questi discorsi tendano a divenire pragmatici, essi sono prima di tutto performativi (accezione di Austin [1970]), nel senso che il solo fatto di pronunciare questi discorsi costituisce già un'azione. Il rap agisce dal momento in cui viene enunciato o, più esattamente, esso agisce enunciandosi. Come con le parole il presidente dell'Assemblea "apre" la seduta dichiarandola "aperta", la parola rap vuole essere l'azione di cui essa parla. Certo, non tutti s'illudono circa il potere performativo del proprio discorso: «Perché parlare è certamente bello | Ma scusate | Ne abbiamo piene le scatole dell'astratto | La gente vuole cose concrete | Un lavoro per guadagnare denaro» (*Attirés par le vrai* [«Attirati dal vero»], TSA, Francia, 1995). Quasi tutti i testi rap, però, rinviano costantemente al potere del loro discorso, a ciò che le parole provocano – devono provocare – per il solo fatto di essere pronunciate: «L'infernale sistema che mi accompagna con un choc di parole demoniache | Uno per tutti e tutti uniti nel rap» (*Le Choc des mots* [«Lo choc delle parole»], ISP, Francia, 1996); «Oggi nel mondo, ci sono molti *plémpros* che ti riguardano | Soprattutto per te che vivi nei ghetti | Allora se ti senti coinvolto da questo argomento | Ascolta bene quello che ho da dirti» (*La Vérité* [«La verità»], Libre Écoute, Francia, 1995. *Plémpros* significa «problèmes» (problemi), secondo il procedimento del *verlan* – cfr. *supra*); «Allora ascolta le mie parole, no, non sono folli | Io te le offro in maniera che tu capisca la lezione | Una volta per tutte, elimino ogni dubbio dalla tua testa, introduco un nuovo modo di essere | La vita non è un gioco, un uomo esperto ne vale due» (*La Morale*, Dubmatique, Québec, 1997).

Il rap resta una forza di mobilitazione e i *rappers* (i più politicizzati) non esitano a mettere i loro testi al servizio delle cause che essi difendono, perché la loro parola sostiene concretamente. Così, in Francia, nel 1997, una quindicina di gruppi rap si associano per comporre, cantare e produrre insieme *11'30'' contre les lois racistes* [«11'30'' contro le leggi razziste»], rap molto impegnato contro le leggi che limitano i diritti degli immigrati: «Leg-

ge Deferre, legge Joxe, legge Pasqua o Debré, una sola logica: | La caccia all'immigrato. E non dimenticare tutti i decreti e | Le circolari. Noi non perdoneremo mai la barbarie delle loro leggi | Disumane! | Uno stato razzista può creare solo leggi razziste» (Collectif, Francia, 1997). Due anni più tardi, il disco è ancora in vendita presso i grandi distributori. L'estrema destra non s'inganna e, nonostante l'ostilità nei confronti del rap, in Francia e altrove, essa promuove ormai un rap «dall'identità francese ed europea» con il pretesto che «le musiche nuove, secondo la terminologia in uso, non sono di proprietà dei "giovani dei quartieri"». I testi sono destinati a mobilitare i più giovani fra i loro simpatizzanti: «Arriviamo, coraggio | Ora bisogna far fronte | Noi vinceremo domani | L'avvenire ci appartiene» (*Mon clan et les miens* [«Il mio clan e i miei»], Brixia, Francia, 1998).

Se abbiamo scelto il rap [dice il cantante di Basic Celtos] è proprio perché con esso si può dir tutto. Che ciò piaccia o meno, viviamo in una generazione che ascolta solo questo. Bisogna servirsene e attraverso questa via, portare la gente alla riflessione.

Ma questo rap perde di valore per

la frequente povertà della parte musicale e ritmica, limitata alla battuta di due tempi. C'è un ritorno ad una strumentazione al servizio della melodia [anche se] sono sicuramente i testi che meritano un'attenzione e una menzione particolare [Topoline 1998].

Non possiamo certo prevedere gli sviluppi del rap nei prossimi decenni. Possiamo comunque supporre che la mobilitazione prodotta, le nuove solidarietà suscitate, l'abitudine creata nei più giovani a giudicare politicamente e ideologicamente la società in cui vivono, non resteranno senza conseguenze. Se prima si parlava della fine dell'impegno e del trionfo dell'individualismo, il rap ha contribuito forse a instaurare il senso di collettività, dello scambio e della libertà di espressione per quelli che, fino ad allora, avevano taciuto.

AA.VV.

1997 *Les Pratiques musicale des 15-25 ans*, Sondage SCP Communication - EFAP-Paris, Rapport interne, France (sondaggio realizzato con 1028 persone della regione parigina).

Adler, B., e Beckman, J.

1991 *Rap! (Portraits and Lyrics of a Generation of black Rockers)*, Omnibus Press, London.

Austin, J. L.

1970 *Quand dire c'est faire*, Seuil, Paris (trad. it. *Quando dire è fare*, Marietti, Torino 1974).

- Bazin, H.
1995 *La Culture Hip Hop*, Desclée de Brouwer, Paris.
- Berlioz, G., e Richard, A.
1995 (a cura di), *Les 15-25 ans, acteurs dans la cité*, Syros, Paris.
- Cachin, O.
1996 *L'Offensive Rap*, Gallimard, Paris.
- Caliom, J.
1998 *Le Rap: une réponse des banlieues*, Alias, Lyon.
- Chamberland, R.
1999 *Rap in Canada*, in Id., *Global Noise. Rap and Hip Hop outside USA*, Wesleyan University Press, Middletown Conn., in c.d.s.
- Eure, J. D., e Spady, J. G.
1991 *Nation Conscious Rap*, PC International Press, New York.
- Nelson, H., e Gonzalez, M. A.
1991 *Bring the Noise (A Guide to Rap Music and Hip Hop)*, Harmony Books, New York.
- Seca, J.-M.
1994 *De la signification psycho-politique des vocations rock et rap en France*, in Id., *L'Identité politique*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Souchard, M.
1996 *La Différence Rap*, in A. Darré (a cura di), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, pp. 257-64.
2000 *Rap. Le cri (politique?) des banlieues*, in M. Souchard e altri (a cura di), *Les Jeunes - pratiques culturelles et engagement collectif*, Nota Bene, Québec, pp. 95-106.
- Souchard, M., e Wahnich, S.
1993 *Rap, marginalité et discours politique*, in «L'Acquarium», n. 11-12, *Musique et politique*, pp. 225-32.
- Topoline
1998 *Réponse du berger celtique à la bergère de banlieue. Le rap, ça n'arrive qu'aux autres*, in «National Hebdo», 10 settembre, p. 15.

JOHN SHEPHERD

Maschile/femminile nella musica dei giovani

1. *Madonna, sesso e identità.*

Nel dicembre 1990 il video di Madonna *Justify My Love* fu respinto dal canale televisivo statunitense di video musicali MTV. Il motivo del rifiuto fu il contenuto erotico del video. Come riporta Shuker, il video è costituito da

una serie di fantasie: bisessualità, voyeurismo, sesso di gruppo, travestitismo e bando sado-masochismo [...] abbondano le icone: catene, cuoio nero e crocefissi [1994, p. 193].

E come se il suo carattere fortemente evocativo non fosse sufficiente, la breve esibizione di un seno nudo a un certo punto del video sarebbe bastata ad escluderlo dalla principale rete televisiva nordamericana in lingua inglese, o perlomeno a farlo tagliare. Come è avvenuto per molte altre attività e spettacoli musicali di Madonna, il video *Justify My Love* ha toccato un nervo scoperto del pubblico. Il dibattito che è scaturito dalla sua esclusione ha avuto come conseguenza, tanto negli Stati Uniti che in Inghilterra, la messa in onda senza tagli nel palinsesto notturno dei principali canali televisivi, lo ha trasformato in una *cause célèbre*.

Una spiegazione di questo fenomeno è, ovviamente, il fatto che l'opera di Madonna, insieme al suo successo e alla sua ricchezza, hanno a che fare col sesso. Tuttavia, il contenuto di *Justify My Love*, pieno com'è di simboli ed emblemi di una vasta gamma di fantasie erotiche, rende difficile sostenere che il video sia centrato su uno sfruttamento sessuale puro e semplice. Il tradizionale *voyeur* maschio trova molte immagini che potrebbero servire a gratificare il suo sguardo, ma anche molte altre che potrebbero servire a turbarlo e a destabilizzarlo, dal momento che mettono in questione la scontata sicurezza della sua stessa identità sessuale. Inoltre, la posizione di autorità, potere e dominio tradizionalmente e apertamente assunta da questo tipo di sguardo – uno sguardo di solito corrisposto solo dallo sguardo supplice delle donne – è in questo video sfidata direttamente e da vari punti di vista in modo continuativo. Possiamo sostenere che Madonna, in *Justify My Love*, sia riuscita non solo ad aprire uno spazio «per altri modi di concepire il sesso nella cultura popolare» [Henderson 1993, pp. 111-12], ma che, attraverso questa prima operazione, sia riuscita anche ad aprire spazi per la ricostruzione e la riarticolazione di un'ampia gamma di identità e

di orientamenti sessuali, e per una serie ancora maggiore di modi di concepirli. Fondamentali in questo processo di ricostruzione sono state l'immagine e la posizione della donna.

I dibattiti pubblici occasionati dal lavoro di Madonna vertono poi sul dubbio se la cantante faccia appello semplicemente al voyeurismo maschile, oppure se abbia un fondo di femminismo. Comunque, quello che è interessante del "fenomeno Madonna" non sono certo le varie posizioni sostenibili in questi dibattiti, che indubbiamente continueranno a sussistere. Il punto interessante è che il fenomeno si sia verificato. Come ha osservato Shuker, Madonna «è diventata una delle figure più discusse e analizzate della cultura popolare» [1994, p. 130]. Durante gli anni Novanta si è sviluppata una vera industria scientifica in subappalto della «critica di Madonna» [Faith 1997; Frank e Smith 1993; Robertson 1996; Schwichtenberg 1993]. Si può dedurre che Madonna abbia toccato un nervo scoperto del pubblico non perché ha sfruttato il sesso in un modo comune e diretto, ma perché ha posto in discussione, e dall'interno della cultura dominante, nozioni tradizionali e consolidate della sessualità, e le ha sfidate direttamente.

A questo proposito è interessante mettere a confronto Madonna con un'altra icona della musica e della cultura popolari del tardo xx secolo, Prince (o l'artista un tempo noto come Prince). Il sesso e la sessualità erano al centro dell'opera di Prince. Tuttavia egli non ha raggiunto niente di paragonabile alla posizione di Madonna in termini di discussione pubblica, scientifica o di altro tipo. Il fatto ha due spiegazioni. Innanzitutto, Prince è un maestro riconosciuto delle registrazioni in studio: il suo lavoro in studio ha prodotto nella musica pop una serie di nuovi *sounds* che mescolano elementi pop, rock, funk, gospel, hip hop, psichedelia e disco. In secondo luogo, mentre Madonna ha messo in discussione e sfidato direttamente nozioni di sessualità tradizionali e consolidate, Prince ha continuato perlopiù ad occuparsi dei temi eterosessuali e delle tradizionali delimitazioni sessuali nella musica e nella cultura afroamericane di cui egli era erede. Con i suoi testi diretti ed espliciti può aver scandalizzato, ma non ha lanciato sfide. La ragione per cui Prince non ha attirato il genere di attenzione suscitato da Madonna è che il vero interesse dei suoi fans è diretto alla sua musica, e molto meno invece al suo lascivo proselitismo in favore di abitudini sessuali più convenzionali. E mentre Prince è indubbiamente importante nella storia della popular music del tardo xx secolo a causa delle sue innovazioni musicali, tuttavia non è unico a questo riguardo. Viceversa, la posizione di Madonna è decisamente più singolare.

Se nell'ultima parte del xx secolo Madonna e la sua opera sono divenute emblematiche della sessualità nella popular music e, certamente, per la sessualità nella cultura popolare più in generale, si tratta di una posizione più che giustificata. Poiché quanto l'opera di Madonna ha messo in luce - ed è stato questo ad attrarle davvero il disprezzo di quelli che la criticavano -

era che la sessualità non è qualcosa di “dato” o di “naturale”, ma qualcosa di costruito, costruito dalle persone, e dunque a loro misura, e sotto il loro controllo. Mettendo in luce il carattere costruito della sessualità, Madonna seguiva altri sviluppi nella musica e nella cultura popolari che possono essere fatti risalire agli anni Settanta. Quando temi di piacere e identità nella musica e nella cultura popolari vennero a sostituire le più austere problematiche di politica culturale che avevano caratterizzato gli anni Sessanta, gli autori di popular music cominciarono ad adeguarsi e ad esaltare i processi di costruzione e di fabbricazione dell'immagine. L'innovatore in questo campo fu David Bowie che, a partire dall'album del 1972, *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, ha continuato a reinventarsi con immagini pubbliche sempre diverse. Questa sottolineatura dell'artificio in opposizione all'autenticità è stata ulteriormente promossa dall'avvento del punk rock inglese alla fine degli anni Settanta, che prosciugò i simboli quotidiani del loro significato convenzionale, ma che, invece di sostituirli con altri, li lasciò “vuoti”.

Questo attacco al significato convenzionale ha aperto la porta alle donne. Come hanno notato Ward, Stokes e Tucker:

Dal momento in cui ha rifiutato di accettare i consueti moduli del rock, che insieme ad altri fenomeni degli anni Settanta si è ancora più arroccato in una sorta di sessismo reattivo, l'atteggiamento *punk* secondo cui «tutti lo possono fare» ha incoraggiato le donne che fino a quel momento erano state scoraggiate dal tentare di mettere in piedi un gruppo, o di scrivere una canzone, o di produrre un disco [1986, p. 560].

Il successo più degno di nota è stato quello di Poly Styrene, «una donna corpulenta con le bretelle che non corrisponde a nessuna idea di quello che dovrebbe essere una “cantante *chick*”» [*ibid.*; *chick*, abbreviazione di *chicken*, ossia «pollastrella», allude all'esteriore attrattiva sessuale di certe cantanti, così come percepita da un pubblico prevalentemente maschile]. Al successo di un significativo numero di donne nel *punk* britannico si accompagnò un attacco ai simboli convenzionali della sessualità. Come conclude Hebdige,

se dovessimo scrivere un epitaffio per la subcultura punk, non potremmo far altro che ripetere il famoso motto di Poly Styrene: «Frusta e catene, vaffanculo!», oppure, un po' più diffusamente: il proibito è permesso, ma allo stesso modo niente, e neppure questi simboli (gli apparati del *bondage*, come fruste, catene, spille da balia, tinture per capelli, ecc.) sono sacri e immutabili [1979, p. 115].

David Bowie e il *punk* in generale spalancarono gli orizzonti del possibile nella popular music. Come concludono Ward, Stokes e Tucker,

non sarebbe azzardato affermare che altri artisti non punk – gente come Prince, Michael Jackson, Cyndi Lauper, Bruce Springsteen – non avrebbero potuto permettersi i gesti radicali che hanno compiuto senza l'azione dei punk, i quali hanno ampliato l'intero concetto di quel che si può fare nel rock – e di come farla franca [1986, p. 560].

Nel processo di continua reinvenzione di se stesso, Bowie fece ricorso a elementi di androginia e si lanciò nel travestitismo a somiglianza di quanto fecero altri artisti come i New York Dolls e i Tyrannosaurus Rex negli anni Settanta, e poi, negli anni Ottanta, Boy George del Culture Club. Quello che nel caso di Boy George catturò l'attenzione generale, osservano Ward, Stokes e Tucker,

fu il suo sfoggio di sartoria: esibendo un elaborato trucco femminile, prediligendo le camicie coi *volants*, e coltivando uno stile di conversazione malignamente ridanciano, Boy George divenne nel 1982-83 la ragione ultima per far desiderare ai genitori che il rock and roll finisse una buona volta [1986, pp. 603-4].

Verso la metà degli anni Ottanta, il vivo interesse per una politica culturale in cui la «buona musica», secondo le parole di Frith, fosse «l'autentica espressione di qualcosa – una persona, un'idea, un sentimento, un'esperienza condivisa, uno *Zeitgeist*» [1987, p. 136], è stato sostituito nei fans da un interesse per il piacere personale e per l'autonomia, man mano che si facevano esperimenti e giochi con le identità, e i fans crescevano sviluppando identità loro proprie. In questo la longevità delle *stars* dipendeva da una continua reinvenzione della loro immagine pubblica, processo in cui divenne chiaro che le immagini erano una costruzione, e non qualcosa di dato (magari solo dall'industria dell'intrattenimento). Rendendo manifesto il carattere costruito e quindi contrattabile della sessualità, Madonna percorreva una strada già aperta da David Bowie e da altri. Quello che la carriera di Madonna mostra è che mentre il sesso in termini di capacità riproduttiva delle persone è una questione di biologia, la sessualità come costruzione sociale e culturale è intimamente legata a questioni di identità, al nostro domandarci chi siamo e chi pensiamo di essere. La messa in discussione di queste identità – che di norma sono largamente date per scontate – è un processo destabilizzante per eccellenza. Da qui le reazioni spesso violente cui è stata sottoposta l'opera di Madonna.

2. *La popular music e la sessualità: dimensioni storiche.*

Frith ha sostenuto che la popular music

fornisce un'esperienza che trascende la dimensione mondana, che ci porta “fuori di noi stessi” [...] [e] ci libera dalla monotonia quotidiana e dalle aspettative che impacciano le nostre identità sociali [1987, p. 144].

Se tutto ciò è vero, allora l'opera di Madonna mette in luce il modo in cui la popular music può servire da mezzo di esplorazione e messa alla prova della sessualità, al servizio della creazione e del mantenimento di identità personali e collettive. Ciò che Madonna ha reso esplicito verso la fine del xx

secolo era implicito nella popular music perlomeno dalla fine del secolo precedente. Mentre la sessualità nella musica leggera della cultura dominante rimase muta fino agli anni Venti, la canzone popolare ha avuto a che fare con nozioni di amore romantico perlomeno dalla fine del XIX secolo. Il tardo Ottocento è stato testimone negli Stati Uniti di una sensazionale esplosione della crescita urbana, alimentata tanto dall'immigrazione dall'Europa centrale e orientale quanto dalla crescente industrializzazione. Peraltro, muovendo dalla campagna alla città in cerca di lavoro, la gente fece esperienza di un grande cambiamento culturale. In particolare, la presenza e il rilievo della famiglia allargata s'indebolirono notevolmente nel territorio urbano a favore della famiglia nucleare. Mentre prima era eccezionale che i membri di una coppia non si conoscessero sin dall'infanzia, ora accadeva sempre più spesso che la coppia si formasse solo poco tempo prima delle nozze, nel contesto di una relazione romantica che avrebbe poi condotto al matrimonio. In una situazione in cui c'era una notevole opposizione al capitalismo industriale come nuovo sistema di vita, il concetto di amore romantico divenne di importanza basilare come fondamento e ragion d'essere del nucleo familiare. La canzone popolare in forma di ballata sentimentale divenne un importante mezzo di promozione e fondazione di questo ruolo dell'amore romantico. Ad esempio, *Bird in a Gilded Cage*, una delle ballate sentimentali più popolari del 1900, raccontava la storia di una giovane donna che aveva scelto di sposare per denaro un vecchio invece del giovane che amava. La morale della canzone è didatticamente chiara. La donna coperta di fronzoli e gioielli, afferma il ritornello della canzone, sembra felice mentre in realtà non lo è. Ha sprecato la sua vita, poiché «la gioventù non può accoppiarsi con la vecchiaia». La sua bellezza «è stata venduta per l'oro di un vecchio», e la canzone conclude: «è un uccello in una gabbia d'oro».

Questo approccio reticente alla sessualità è restato vivo nella cultura dominante degli Stati Uniti e in altre parti del mondo anglofono sino alla fine della prima guerra mondiale. L'avvento delle sale da ballo pubbliche nel periodo successivo al 1910 - luoghi di ritrovo ritenuti indesiderabili dalla cultura bianca e di ceto medio statunitense - divenne meglio accetto grazie allo sviluppo, da parte di gruppi di danza eleganti e sofisticati quali quello di Irene e Vernon Castle, di danze popolari decorose quali il *foxtrot*, il *maxixe* e lo *one-step*. Tuttavia, gli uomini continuavano a guidare le donne nella danza, e gli abiti femminili continuavano a raggiungere perlomeno le caviglie. Ma tutto questo cambiò nel periodo successivo al primo conflitto mondiale. Una generazione più giovane di ex combattenti pensava di essersi guadagnata il diritto ad una cultura propria, ed una percezione della possibile natura di quest'ultima venne influenzata da ciò che i soldati, reduci dai teatri di guerra europei, avevano appreso sulla vita e i divertimenti di centri cosmopoliti come Londra, Parigi o Berlino. Il 1917 vide l'introduzione del jazz nella cultura dominante bianca degli Stati Uniti grazie all'attività di

gruppi quali la Original Dixieland Jazz Band. Il jazz era accompagnato da balli come il *charleston* e il *black bottom*. In questi balli le donne divennero il centro dell'attenzione, coi loro orli appena sopra il ginocchio, e il movimento dei fianchi oltre che dei piedi. Si può ricavare un'impressione dell'atmosfera sessualmente piú emancipata dell'epoca da un'osservazione di Gilda Gray, una ballerina solista che si uní alla Original Dixieland Jazz Band nel 1920. La Gray eseguiva un ballo chiamato *shimmy* («sfarfallío»), in cui la ballerina stava in piedi con le punte unite, i talloni separati, e ruotava le spalle. La sua comparsa sulla pista da ballo in un vestito rosso vivo piuttosto attillato e decorato di *paillettes* fece sensazione. Quando un cliente le chiese cosa stesse facendo, replicò: «Mi sto scrollando lo sfarfallío, ecco cosa sto facendo» [Shepherd 1982, p. 59].

I tangibili eccessi della cosiddetta “età del jazz” e dei “ruggenti anni Venti” provocarono ben presto una reazione conservatrice, la cui forma piú vistosa fu il proibizionismo. Il jazz autentico fu sostituito, in particolare sul nuovo mezzo radiofonico, da una forma educata e controllata di musica da ballo con inflessioni jazz che si potrebbe definire “di intrattenimento per famiglie”. Questo genere di musica era esemplificato dalle esecuzioni di gruppi quali la Paul Whiteman and His Orchestra. Tuttavia un cambiamento nel senso comune della pubblica moralità era stato comunque provocato. Con l'affermarsi del capitalismo industriale come nuovo sistema di vita, l'*American way*, le ballate sentimentali cessarono di essere didattiche e divennero molto piú allegoriche, dipingendo quadri ideali di felicità e gioie domestiche. Ora si poneva l'accento sui piaceri di un ordinato sistema di vita, e non sul comportamento necessario per conseguirlo. Un esempio tipico di queste canzoni è il successo di Walter Donaldson, *My Blue Heaven* (1927), in cui uccelli chiamati *whipourwills*, che ritornavano al loro nido alla fine della giornata, servivano da allegoria per un marito che torna a casa dalla moglie e dal figlio. L'ideale dell'amore romantico era ancora al centro delle ballate sentimentali ma, invece delle melodie dirette e delle semplici armonie di vent'anni prima, queste ballate esibivano melodie complicate e armonie piú sofisticate che si accordavano al sentimento piú letterario dei loro testi. Insieme a questa crescente urbanità musicale e testuale arrivarono allusioni al sesso e alla sessualità, ma solo per accenni e insinuazioni. Esempi tipici di queste allusioni furono l'invito di Russ Colombo (1931) a «prendere tutto di me», *Take All of Me*, la descrizione di una «notte fonda» passata «nelle braccia dell'amore», *Deep Night “in the Arms of Love”*, di Rudy Vallee (1929), e l'arguta e spiritosa riflessione di Cole Porter secondo cui in quest'epoca «va bene tutto», *Anything Goes* (1934). Un nuovo vertice di sessismo oltreché di razzismo fu raggiunto dai brani dei Rhythm Boys, *Mississippi Mud* (1928) e *I Left My Sugar in the Rain*, in cui lo «zuccherino» di un uomo è rappresentato mentre «si scioglie» ripetutamente per finire «tutto pieno di fango» (i Rhythm Boys – un trio di voci maschili, fra cui Bing

Crosby, che facevano uso di dense armonizzazioni e di un'emissione velata e carezzevole - cantarono con Paul Whiteman e la sua orchestra nella seconda metà degli anni Venti). Questa impronta di sensualità levigata, anche se alquanto sessista, era rispecchiata nei film musicali hollywoodiani dell'epoca, e particolarmente in quelli diretti da Busby Berkeley. Rappresentativa di queste sceneggiature è l'asta degli schiavi nel film *Roman Scandals* del 1933, in cui le schiave, con indosso nient'altro che lunghe parrucche bionde, erano incatenate a un piedistallo rotante.

Questo genere di testi e di immagini continuò a rappresentare la norma della sessualità nella popular music di maggior successo fino agli anni del secondo dopoguerra, quantunque l'epoca dello swing (fra gli ultimi anni Trenta e i Quaranta) fosse testimone di qualche rottura, con l'avvento di forme più atletiche di ballo quali lo *jitterbug* e lo *jive*, e la creazione di un gergo privato o *jive talk* in cui qualunque cosa buona diventava *hep*, quelli cui piaceva lo swing erano «gatti», e ragazze e giovani donne erano diventate «pollastrelle». Come la fine della prima guerra mondiale, anche la fine della seconda segnò uno spartiacque nella corrente dominante della cultura statunitense e, di conseguenza, uno spartiacque nelle questioni concernenti la pubblica moralità. Non diversamente dal jazz, il rock 'n' roll attinse in modo significativo alla musica e alla danza afroamericana, e di conseguenza alla sessualità così come veniva ritratta da questa musica, in particolare dal blues. Come nota Oakley: «il tema principale del country blues e probabilmente di tutto il blues, è la relazione sessuale» [1997, p. 53], una sessualità che si esprimeva non per accenni e allusioni, ma in modo più diretto ed esplicito. A essere denigrato dai guardiani culturali della società bianca è proprio questo elemento di sessualità che aveva governato il jazz e il rock 'n' roll (termini che contengono essi stessi allusioni sessuali, come il termine *rag* o *ragtime*), così come avverrà con altre forme musicali di diretta provenienza o di ispirazione afroamericana, quali il ragtime o, molto più tardi, il rap.

Il carattere della sessualità espressa attraverso il blues può essere fatto risalire ai tempi della schiavitù, quando le famiglie di molti schiavi erano continuamente spezzate ogni volta che i loro singoli membri venivano venduti a diversi padroni bianchi. In questa situazione le donne impararono a far affidamento su di sé, considerando che in qualunque momento potevano essere lasciate senza marito. Impararono in fretta come provvedere a se stesse e ai loro bambini, cui era normalmente consentito di restare con loro, almeno finché fossero grandi abbastanza per essere a loro volta venduti. Tuttavia il blues non si sviluppò come forma musicale fino a dopo l'Emancipazione, quando il grido del mezzadro isolato sostituì le canzoni di lavoro collettive delle piantagioni. Tuttavia, emancipazione e mezzadria contribuirono ulteriormente all'instabilità delle famiglie afroamericane, dal momento che alcuni uomini lasciarono le loro famiglie per la frustrazione di

non essere capaci di mantenerle, e altri scoprirono di poter sbarcare il lunario diventando musicisti itineranti. In ogni caso, si stabilì un modello sociale per cui le donne, che di solito potevano trovar impiego più facilmente degli uomini nei lavori domestici, divennero il principale sostegno della famiglia, nella quale finirono per rappresentare l'effettiva guida e la presenza più stabile. Gli uomini si guadagnarono invece la reputazione di essere inaffidabili se non volubili, dal momento che se ne andavano in giro a cercare sostentamento e lavoro.

Il blues dava un'idea della dura realtà della vita degli uomini e delle loro reazioni ad essa. Oliver lo esprime eloquentemente quando dice che «il blues è sia uno stato mentale sia la musica che gli dà voce». Soprattutto, conclude, «il blues è l'emozione personale dell'individuo che, attraverso la musica, trova un modo per esprimersi» [1997, p. 3]. Garon conferma tutto ciò affermando che

il blues è davvero una musica orientata verso il proprio sé, altamente personalizzata, in cui gli effetti della vita quotidiana sono narrati nei termini della reazione del cantante [1996, p. 9].

Il sesso e la sessualità erano collocati al centro di questa musica, entrambi intesi quali emblema della forza e dell'indipendenza che molti di questi uomini vedevano come centrali per il loro senso di identità nel fronteggiare le loro dure realtà, e come principale fonte di piacere nel negoziare il proprio cammino attraverso la vita. Era nato così un antagonismo tra uomini e donne in cui il sesso giocava un ruolo di rilievo, un antagonismo che si trasferì nei ghetti delle città quando gli afroamericani migrarono nei centri urbani, ed era nato così il *rhythm and blues*. Keil è stato esplicito su questo punto. Nel ghetto, egli afferma:

uomini e donne erano considerati specie separate ed antagoniste, e questa distinzione era più forte delle secondarie distinzioni di fede, classe e colore. Gli uomini sono «per natura» interessati in primo luogo alla soddisfazione sessuale e all'indipendenza (il denaro vi darà entrambi) [...]. Delle donne si dice che siano innanzitutto interessate al sostegno emotivo e alla famiglia (il denaro è necessario al mantenimento dell'unità familiare) [...]. Gli uomini ritengono le donne ipocrite, avidi, imbroglione, e prepotenti. Le donne dicono semplicemente che tutti gli uomini non servono a niente [1991, p. 9].

Il rapporto tra musica e sessualità nel *rhythm and blues* dei neri e nel *rock 'n' roll* è stato ben documentato. L'incisione di *Hound Dog* (1953) eseguita da Willie Mae "Big Mama" Thornton, in cui paragona ad un cane un uomo che «annusa intorno» alla sua porta di servizio, fu reincisa con grande successo da Elvis Presley nel 1956, ma con i ruoli rovesciati. In modo analogo, *Shake, Rattle and Roll*, una canzone che, come registrata da Joe Turner nel 1954, è un "dialogo" sessualmente esplicito con la "sua donna", fu di nuovo registrato nello stesso anno, sempre con grande successo, da Bill

Haley and the Comets, tagliando bizzarramente le allusioni sessuali esplicite, e lasciando invece quelle che non vennero riconosciute come tali (da cui lo "strano" riferimento a un «gatto con un occhio solo che sbircia in una pescheria»). Ma forse il legame più stretto tra la sessualità del rhythm and blues afroamericano e quella del rock 'n' roll è da ricercarsi nella sfera del movimento: le giravolte dei pionieri dello *stage-act* quali T-Bone Walker (una figura di transizione tra il rural blues del Texas e il rhythm and blues della West Coast) furono ripresi dall'ancheggiare di Elvis Presley. Del nuovo modello di moralità pubblica fissato negli anni del secondo dopoguerra facevano parte la crescente accettazione di un ruolo più fluido e rilassato del corpo nella musica popular e nel ballo. Come sostiene Willis, il rock 'n' roll

permette il ritorno del corpo alla musica [...] la supremazia assoluta del ritmo nel rock 'n' roll segna stabilmente la supremazia del corpo sulla mente [1978, pp. 77-78].

Nonostante questa pretesa possa essere un po' esagerata, segnala tuttavia l'avvento del primo di due grandi cambiamenti nella sessualità entro la popular music di quest'epoca. Il secondo fu costituito da testi sempre più espliciti, dal momento che il sentimentalismo e il romanticismo degli anni d'anteguerra furono respinti in particolare dalla musica rock. Tuttavia, nessuno dei due cambiamenti fu accettato facilmente. Nel 1956, Elvis Presley apparve nel varietà della più importante rete televisiva americana, lo *Ed Sullivan Show*, ma fu mostrato solo dalla vita in su, per paura che i suoi movimenti pelvici fossero in contrasto con la pubblica morale e offendessero la cultura dominante. Nel 1967 i Rolling Stones apparvero nello stesso spettacolo, ma solo dopo che il testo della loro canzone *Let's Spend the Night Together* («Passiamo la notte insieme») era stato cambiato in *Let's Spend Some Time Together* («Passiamo un po' di tempo insieme»).

Gli ampliamenti del registro sessuale che furono raggiunti alla fine degli anni Cinquanta e negli anni Sessanta rispetto a quanto era o non era accettabile all'interno della cultura dominante, sono indicati dall'inclusione di espliciti riferimenti sessuali nei testi dei Beatles: «she is a prick teaser» («è una stuzzica-uccelli») in *Day Tripper* (1965), e «four of fish and finger pie» («quattro pence di pesce fritto e torta alla crema») in *Penny Lane* (1967), e così via. Come in *Walk on the Wild Side* (1973) di Lou Reed («but she never lost her head, even when she was giving head», «ma non ha mai perso la testa, neppure quando si concedeva»). *Je t'aime... moi non plus*, un successo internazionale del 1969 che fu proibito da molte istanze giudiziarie, divenne famoso - o famigerato - per la sospirante, quasi pornografica dizione del suo testo da parte di Jane Birkin. In effetti si è detto [Hunt 1998] che la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta furono il periodo in cui la pornografia entrò a far parte della cultura dominante. Se ne trovano prove nel mondo della popular music, per esempio in *Venus in Furs* (1967) dei Velvet Underground, o nel brano *In Every Dream Home a Heartache* (1973) dei

Roxy Music (in cui i testi alludono al sesso con una bambola gonfiabile), o ancora in *Deep Down Inside* (1977) di Donna Summer, che contiene il verso «something warm is sliding inside of me», «qualcosa di caldo sta scivolando dentro di me», oltre a suoni imitanti un orgasmo); per non parlare degli analoghi suoni di Yoko Ono in *Kiss Kiss Kiss* (1980) e dei Led Zeppelin in *Whole Lotta Love* (1971). Infine, gran parte della complessiva produzione di Frank Zappa aveva un carattere esplicitamente sessuale.

Questa esplicitezza sessuale possedeva tuttavia un carattere particolare. In un genere in cui, come nota Weinstein, «le donne non sono mai state un fattore importante» [1961, p. 67], l'accento era posto nel complesso sull'oggettualizzazione delle donne per la gratificazione degli uomini. Come conclude Weinstein, «il rock [...] era permeato di sessismo» [*ibid.*]. Sintomatico di tutto ciò è stato il fenomeno delle *groupies*, giovani donne la cui identificazione con i divi maschili è così intensa che li seguono da un concerto all'altro per farci sesso. Parlando di heavy metal, forse il genere più sessista e misogino di musica rock, Weinstein osserva che le *groupies* «si autodefiniscono come fornitrici di servizi sessuali ai membri della band» [*ibid.*]. Per fornire questo servizio, devono venire spesso a patti con le guardie del corpo. Come riporta Weinstein:

A parte i musicisti, gli uomini dei servizi di sicurezza sono quelli che hanno più accesso ai cantanti di chiunque altro: «il nome del gioco divenne: *Se vuoi scoparti la star, devi scoparti prima me*» [*ibid.*, p. 202].

Nello heavy metal, continua Weinstein, le *groupies*

sono celebrate nei testi delle canzoni e nei video, e sono i modelli esemplari del ruolo femminile nell'ideologia heavy metal [...], un ruolo non solo passivo, ma anche unidimensionale [...] esse riassumono, come spesso fa la subcultura metal, tendenze che caratterizzano la cultura rock più generale [*ibid.*, p. 67].

Queste tematiche si perpetuarono dagli anni Settanta agli anni Ottanta e Novanta. Se le presenze femminili nel punk rappresentarono un elemento di novità entro il movimento rock, nonché una sfida alle nozioni tradizionali di sessualità, i nomi di molti gruppi punk furono tuttavia scelti per il loro dirimponte effetto sessuale (Buzzcocks, Penetration, The Slits, Throbbing Gristle, e The Cunts). Wendy Williams, la cantante del gruppo Plasmatics, sfoggiava in scena feticistici abiti in pelle e si disse di lei che eseguiva «rock pornografico». I membri del gruppo dei Mentors, popolare negli anni Ottanta e Novanta erano porno-punkers con un proprio stile, mentre la band anglofrancese dei Rockbitch compiva atti sessuali non simulati durante i concerti, coerentemente con la sua ideologia del libero amore. *French Kiss* di Lil Louis e *The Dancer* (1995) di P. J. Harvey simulavano ancora i suoni di un orgasmo. Il ruolo della pornografia in particolare nella popular music fu l'argomento di un servizio in tre puntate sulla rivista «Record Collector» [Paytress 1998a].

Questa confluenza della sessualità esplicita e della pornografia nel filone principale della cultura popolare, avvenuta per mezzo della musica, non andò esente da critiche. L'azione legale contro la pornografia e i contenuti sessuali espliciti trova ostacoli nella maggior parte dei sistemi giuridici, poiché si fonda su leggi riguardanti l'oscenità, un concetto legalmente difficile da definire, e che di conseguenza è stato oggetto di continui dibattiti. Inoltre, la difficoltà di imputazione è maggiore negli Stati Uniti, dove il Primo Emendamento alla Costituzione garantisce assoluta libertà di parola, limitata solo dalla necessità di fronteggiare «un chiaro e imminente pericolo». Tuttavia, Frank Zappa fu arrestato nel 1963 per aver coinvolto una minorenni nell'incisione di una colonna sonora pornografica. Jim Morrison dei Doors fu arrestato a Miami nel 1969 e incarcerato sotto l'accusa di «comportamento dissoluto e lascivo in pubblico mediante esibizione delle sue parti intime nonché simulazione di masturbazione e copulazione orale» durante un concerto. Più degna di nota fu la denuncia subita dagli artisti rap dei 2 Live Crew a causa dei testi del loro album del 1989, *As Nasty as They Wanna Be*.

La musica rap era fra i principali bersagli del Parents Music Resource Center (PMRC) – costituito nel 1985 e diretto da personaggi ragguardevoli quali Tipper Gore, moglie di Al Gore, il vicepresidente degli Stati Uniti alla fine degli anni Novanta – quantunque l'ispirazione originaria fosse venuta da un fondatore, il quale contestava che sua figlia di otto anni ascoltasse il brano *Darling Nikki* di Prince (nel suo album *Purple Rain* del 1984), un brano che rappresenta la masturbazione femminile. Nonostante il lavoro di donne *rappers* quali Queen Latifah e Salt 'n' Peppa, che incoraggiavano le giovani afroamericane a sviluppare il rispetto di sé e a non concepirsi come sottomesse, passive e sessualmente disponibili, del rap si disse che esaltava l'oggettualizzazione sessuale e la violenza sulle donne, perpetuando così una tendenza già affermata col *rhythm and blues*. Il PMRC esercitò pressioni, ma senza successo, per ottenere una legislazione, che comunque finì per essere demolita dalla Corte Suprema perché in conflitto con le garanzie del Primo Emendamento. In ultimo gli riuscì tuttavia di persuadere le case discografiche americane a porre etichette di avvertimento su cassette e CD contenenti materiale esplicito. I cinici hanno sostenuto, forse non del tutto a torto, che queste messe in guardia servono più a pubblicizzare il "vietato", e quindi ad attirare i giovani, che non a consigliare l'acquisto.

Lo spirito decisamente conservatore e politicamente destrorso che motivava il PMRC – e che ha condotto ad accuse di razzismo contro questo e altri simili movimenti, poiché molte delle loro proteste sono rivolte contro la musica afroamericana – si è trasformato così in censura più informale della musica popolare, piuttosto che nel tentativo di una regolamentazione legale, fosse per mezzo di azioni giudiziarie o di modifiche legislative. La questione della censura nella *popular music*, che viene naturalmente ad ag-

giungersi a quelle dell'esplicitzza sessuale e dei contenuti pornografici, è stata trattata estesamente per il Regno Unito da Cloonan [1995a; 1995b; 1996]. Negli Stati Uniti è stata sottoposta a censura la musica dei 2 Live Crew, come pure quella del rapper di punta Ice-T. Negli Stati Uniti la censura è stata praticata anche dalla radio commerciale, che durante gli anni di Reagan e quelli successivi ha prestato orecchio alle posizioni della «maggioranza morale». Nel Regno Unito le autorità locali sono ricorse ai regolamenti antincendio e simili per impedire l'esibizione di taluni artisti, oscurando così la linea di demarcazione tra la legittima regolamentazione e la censura. Infine, nel 1983, il video girato da David Bowie per *China Girl* dovette essere tagliato ad uso del grande pubblico a causa di scene di nudo. Di fatto, i video musicali hanno rispecchiato l'impegno posto dal rock e da altri generi di popular music del dopoguerra nel riprodurre i tradizionali ruoli di genere, rafforzando in tal modo la reificazione sessuale della donna. Come riferisce Weinstein:

Analizzando l'intera programmazione della MTV, i ricercatori hanno concluso che «la rappresentazione dei ruoli di genere nei video rock sembra essere piuttosto tradizionale [...] Le donne sono rappresentate come sottomesse, passive, ma sensualmente e fisicamente attraenti» [1991, p. 67].

È in questo contesto che *Justify My Love* e altri video musicali di questo tipo assumono un particolare significato.

3. *E la musica?*

È certo sintomatico che la discussione sulla sessualità nella popular music tenda a concentrarsi su testi e immagini, e in particolare su quelli dei video musicali. Ciò solleva la questione del ruolo, sessuale o di altra natura, giocato dalla musica nel significato della popular music. L'evenienza che in questo ambito la musica possa essere significativa in sé è stata suggerita da due studiosi, un sociologo e un operatore nel campo della comunicazione. Frith ha sostenuto che i tentativi di scoprire il significato e il valore sociale della popular music a partire dal significato letterale dei testi sono del tutto insoddisfacenti. Questa è stata la tendenza dominante nella «analisi del contenuto», in cui si sosteneva che i testi delle canzoni popular rivelassero

aproblicamente le tendenze sociali dominanti, in modo particolare là dove erano coinvolti i giovani. Tuttavia [come osserva Frith] coloro che analizzavano il contenuto non erano lettori ingenui e c'erano ovvi difetti nel metodo [...]. Trattavano i testi troppo semplicemente: veniva dato lo stesso valore alle parole di ciascuna canzone, e il loro significato era ritenuto trasparente [1988, p. 107].

Inoltre le parole erano esaminate in modo isolato. «Non si dà alcun peso all'effettiva esecuzione [dei testi] – dice Frith – oppure al loro arrangia-

mento musicale» [*ibid.*]. Esisteva poi un'altra presunzione altrettanto sconcertante da parte degli analisti del contenuto, ed era che i fans ascoltasse effettivamente per intero i testi delle canzoni. Tuttavia le cose non stanno sempre così, come è illustrato da Shuker in una discussione della canzone di Tammy Winette, *Stand by Your Man*. Il ritornello di questa canzone, dice Shuker, era generalmente interpretato come un fervido appello alle donne, affinché sostenessero i loro uomini con spirito di servizio, riducendo il ruolo femminile ad un ruolo essenzialmente fisico, di offerta di «braccia» e di «qualcosa di caldo» [1994, p. 138]. Questa interpretazione è stata usata altrove per indicare la complessità della canzone popolare, quando musica e testi vengono presi congiuntamente in considerazione nell'analizzare la musica popolare. La voce di Tammy Winette, si è sostenuto, dura e senza compromessi durante il canto del ritornello, sembra contraddire questo presunto messaggio di sottomissione e passività che confermerebbe i tradizionali ruoli sessuali. L'interpretazione testuale cambia tuttavia alquanto se si presta maggiore attenzione alle parole delle strofe. La prima strofa, commenta Shuker, presenta

le sofferenze affrontate dalle donne nella loro relazione con gli uomini [...] mentre l'ultimo verso afferma in tono di chiara condiscendenza la superiorità femminile [*ibid.*, p. 139].

La ragione per «stare al fianco del proprio uomo» emerge ora nei termini della necessità di sostenere gli uomini in quanto inaffidabili, imprevedibili e deboli, piuttosto che per riaffermare e riprodurre ruoli sessuali stereotipati. In questa interpretazione è interessante notare il cambiamento della voce di Tammy Winette dalle strofe solistiche, dove è più morbida, più aperta, a tratti addirittura esitante, al ritornello, dove diventa più dura e intransigente, sintomatica della forza necessaria a sostenere la debolezza degli uomini, piuttosto che di una debolezza di fronte alla superiorità maschile.

Il fatto che un'interpretazione più superficiale di *Stand by Your Man* abbia avuto maggiore circolazione mette seriamente in dubbio l'assunto che i fans ascoltino attentamente i testi. Anche se ciò non fosse, resta nondimeno accertata l'importanza dei testi (prova ne sia lo scarso numero di pezzi strumentali che entrano nella *hit-parade*), e ci si deve dunque interrogare sul ruolo effettivamente svolto dalle parole delle canzoni. Frith indica un'interessante direzione sottolineando l'importanza delle sonorità nella popular music. Nelle canzoni, egli afferma,

le parole sono un segno della voce. Una canzone è sempre un'interpretazione e le parole di una canzone sono sempre pronunciate e ascoltate nell'accento di qualcuno. Le canzoni sono più simili al teatro che non alla poesia; le canzoni agiscono come un discorso o come atti linguistici, veicolando un significato non solo semanticamente, ma anche come strutture sonore, che sono diretti segnali di emozione e contrassegni

di personalità. I cantanti usano mezzi sia non-verbali che verbali per raggiungere i loro scopi - enfasi, sospiri, esitazioni, cambiamenti di tono [1988, p. 120].

Se i fans non sempre "ascoltano" i testi, si può concludere che ciò avviene perché di essi non ascoltano il contenuto semantico o il significato, ma si lasciano distrarre, sedurre dagli elementi non-verbali e perfino musicali in essi contenuti; elementi cui prestano di fatto un'attenzione non minore. Le acute osservazioni di Frith sul ruolo dei testi nella canzone popolare dimostrano quanto sottile sia il confine tra parole e musica, e quanto siano complementari questi due elementi nel successo delle singole canzoni.

Una conclusione analoga si può trarre a proposito dei video. Si è sostenuto che la capacità dei video di «emettere immagini casuali», per dirla con Goodwin, di creare mondi fantastici irreali (come in *Justify My Love*), e dunque di sospendere la realtà narrativa, segnalava non solo una dissoluzione delle linee tradizionali tra realtà e irrealtà, ma anche un «decentramento» del soggetto. Goodwin ha proposto una correzione di questa tendenza nell'analisi dei video musicali, osservando fra l'altro che «i ritmi e i timbri musicali (come le immagini delle stars) tengono assieme testi visuali altrimenti incoerenti» [1987, p. 41]. Ciò è senza dubbio vero per *Justify My Love*, un video musicalmente sottolineato da una canzone del tutto convenzionale, incorniciato all'inizio e alla fine da Madonna che entra ed esce da una camera d'albergo parigina, mentre per tutto il resto del tempo viene rappresentata in situazioni emblematiche. Tuttavia, continua Goodwin, l'elemento unificante introdotto dalla musica e dalla presenza della star «sono dimenticati nell'analisi testuale» [*ibid.*]. Goodwin procede poi suggerendo che, per quanto incoerenti possano essere sul piano visuale e narrativo, i video musicali possono tuttavia parlare ad una realtà che non è verbale o visuale in senso tradizionale. È questo che lo porta ad osservare che i video i quali

sembrano produrre immagini casuali incoerenti spesso tentano in effetti di mimare le tecniche del pop onde rappresentare strutture della percezione emotiva non facilmente riducibili alla parola.

Come conclude Goodwin:

La debolezza di questo tentativo di assimilare l'immaginario visuale non-realtà alla destabilizzazione testuale sta nel riprodurre come analisi del video musicale una nozione che è stata spesso usata come scappatoia per evitare un confronto razionale con la musica stessa: non diversamente dagli analisti pop che vedono la musica come non-rappresentativa e dunque come più o meno inaccessibile alla descrizione verbale, i postmodernisti sembrano a volte sostenere che il video musicale è non solo oltre il realismo, ma in qualche modo esterno al mondo della rappresentazione in generale [*ibid.*, p. 42].

La presunta coerenza "orale-uditiva" per le sonorità musicali della popular music può sottoscrivere, mentre allo stesso tempo ne viene arricchita.

ta, le immagini spesso incoerenti dei video musicali e il modo in cui i testi possono operare a due livelli contemporaneamente (quello del contenuto semantico, spesso ironico, allegorico e poetico, e quello delle vocalizzazioni paralinguistiche) richiamano alla memoria la descrizione di Feld di come la gente tende a parlare di musica. Feld osserva che:

Quando la gente dice, «È diverso da...», «È una specie di...», «Mi pare che mi faccia venire in mente...», e cose di questo tipo, sta creando tratti locazionali, categoriali e associativi. Quando dice, «Beh, se dovessi inventare un titolo...», «Voglio dire ad un certo livello...», «Almeno per me», «Non posso dire esattamente, ma capisci cosa voglio dire?», non è necessariamente impappinata, incapace di articolare o di parlare. È semplicemente colta in un momento interpretativo, nel tentativo di rivolgere una particolare attenzione alle proprie parole. Ci sta dicendo quanto presume che si capisca *esattamente* l'esperienza che sta facendo. Di fatto, si capisce esattamente la sua esperienza. Si ritiene socialmente tipico che la gente parli della musica in questo modo, mettendo insieme termini puramente espressivi, e si assume che ciò confermi quel che si suppone già risaputo: che ad un qualche livello non si può dire a parole ciò che la musica dice senza di esse [1984, p. 14].

L'idea «che non si può dire a parole ciò che la musica dice senza di esse» è riaffermata nell'opera di Wicke. Wicke ha sostenuto che le sonorità della popular music forniscono una base *strutturata* capace di accettare una serie di significati, i quali possono allora venire mediati da altri elementi, quali parole, immagini e movimenti, come pure dalle convenzioni di generi particolari (per esempio, convenzioni accettate di comportamento nei concerti heavy metal), e da vari processi di produzione e consumo [Wicke 1990; cfr. anche Shepherd e Wicke 1997].

Nella popular music la dimensione sonora che sembra di primario rilievo per la costruzione e la costituzione di identità sessuali e di genere è il timbro, la qualità del suono stesso, quell'aspetto del suono che ci dice, a parità degli altri parametri, che una nota è suonata da un flauto o da una tromba. Questo argomento – cui si è già accennato nella discussione sul modo in cui la qualità della voce di Tammy Wynette cambia tra le strofe e il ritornello di *Stand by Your Man* – fa da premessa a un aspetto della musica già identificato da Willis, e cioè che le sonorità della musica agiscono sulla gente non solo a livello cerebrale, attraverso le orecchie; ma anche, non secondariamente, attraverso il corpo in un senso più integrale della corporeità. Affermando che il primo rock 'n' roll «consente il ritorno del corpo alla musica», Willis metteva in luce il modo in cui le sonorità della musica ci toccano sia esternamente che internamente.

Il nostro corpo è inevitabilmente implicato nei movimenti necessari per suonare uno strumento, e ancor più nelle azioni necessarie a vocalizzare, in cui varie cavità del corpo, quali i polmoni, le cavità nasali e la bocca, vengono coinvolti mediante processi di amplificazione nelle più sottili sfumature della produzione della nota. Dal momento che questi movimenti e azio-

ni sono soggetti a processi di natura sociale e culturale tanto quanto ogni altro aspetto dell'attenzione e della soggettività, quando si ascolta la musica essi vengono esperiti mediante una condivisione delle emozioni, empaticamente e "per conto terzi". Così, possiamo sostenere, la voce roca e bassa del *macho* - rinvenibile nella storia della popular music a partire dai cantanti del rural blues come Willie Brown, passando attraverso Mick Jagger e Bruce Springsteen, per giungere a molti cantanti hard rock, heavy metal, punk e trash - è, quasi alla lettera, tutta bocca, dal momento che la voce è forzata attraverso la bocca tagliando fuori i polmoni e le cavità nasali. Si può sostenere che questo tipo di sonorità segnala una chiusura del corpo, una repressione e un contenimento delle emozioni sintomatico di questa figura sessuale; una volta udita, essa dà origine a un'analogia reazione indiretta negli ascoltatori. È per questa ragione che i messaggi sociali, culturali e personali articolati attraverso le sonorità della popular music (per la verità non diversamente da ogni altro tipo di musica) sono tanto esperiti quanto riconosciuti in un modo più cerebrale. Argomentazioni opposte si possono sostenere per la sonorità stereotipata della figura sessuale "donna balia", un timbro caldo e terrestre che risulta dall'uso di tutte le altre cavità di risonanza del corpo, ma in particolare di quella toracica. In questo caso - e le qualità vocali della cantante Anne Murray ne danno un buon esempio - si potrebbe sostenere che il corpo non è chiuso, ma più aperto, a indicare la volontà di impegnarsi in un colloquio di affetti. Infine, si può sostenere che la voce della "donna - oggetto sessuale", con l'accento sui toni di testa dalle inflessioni nasali, rimanda ad una visione più cerebrale del mondo, dal momento che, per usare le parole di Berger, la donna - oggetto sessuale accetta «la visione che l'uomo ha di lei» [1972, pp. 46-47, 51-64]. Cantanti come Shirley Bassey e Sheena Easton costituiscono buoni esempi di questa particolare qualità vocale [Shepherd 1987].

4. Conclusioni.

Se la sessualità nella popular music è legata a processi attraverso cui vengono negoziate e costituite identità sociali, culturali e personali, le reazioni negative verso di essa si possono spiegare in due modi. Innanzitutto possono essere intese come reazioni a forme di sessualità che per molti versi dichiarano di disprezzare le norme di pubblica morale, di sconvolgere le convenzioni stabilite della cultura dominante, e che spesso sono di carattere sessista se non misogino. Tuttavia, il fatto che la sessualità nella popular music venisse ad assumere questa forma - dopo essere stata sessista perlomeno dagli anni Venti, e avere sfidato le norme della pubblica morale a partire dagli anni Cinquanta - è un riflesso dei contesti sociali in cui si

è collocata non meno che della popular music in sé. È stato osservato che la tradizione giudaico-cristiana tendeva a indentificare il sesso con la procreazione piuttosto che col piacere. Le culture nordamericane, pesantemente influenzate dalle sette fondamentaliste e dal credo protestante, hanno mostrato nel tempo su questi temi una vena decisamente puritana. In queste circostanze è possibile sostenere che il sessismo e la misoginia sono in parte imputabili alla repressione sessuale, al timore puritano di una sessualità aperta e di una consapevolezza relativamente libera del corpo. In questo contesto non è privo di significato il fatto che la critica negativa rivolta contro Madonna sia, nelle parole di Schulze, White e Brown, «incentrata sul corpo ed espressa in un discorso sul corpo» [1993, p. 24].

In altre culture gli atteggiamenti nei riguardi della sessualità espressi tramite la musica sembrano essere diversi. Il lavoro di Keil con i Tiv della Nigeria [Keil 1979] rivela ad esempio che i canti "ereditati" e composti dai maschi sono in prevalenza di natura erotica. Tale erotismo fonda tuttavia una sessualità che, secondo la descrizione di Keil, contribuisce ai positivi «scambi energetici» fra i sessi, essenziali per la conservazione della società Tiv. Si tratta dunque di una sessualità in cui è spesso presente l'umorismo, e in cui i cantastorie-stregoni a volte individuano le debolezze sessuali dei capi per metterli in ridicolo, renderli più umani, e in questo modo esercitare un controllo sulla loro autorità potenzialmente assoluta. Sotto questo aspetto la sessualità sembra agire come una forma di mediazione tra ordine e disordine. Come ha osservato Merriam, ci sono molte società in cui i musicisti sembrano svolgere un analogo ruolo di mediazione. Per questo motivo gli atteggiamenti verso i musicisti sono a volte ambivalenti. In questi casi, osserva Merriam,

ci si chiede se i musicisti non occupino quella posizione perché hanno dei comportamenti che gli altri non tollerano o non accettano [1964, trad. it. p. 143].

È stata una comprensione di ruoli siffatti quella che ha permesso allo studioso afroamericano Jon Michael Spencer di rivalutare il blues in quanto «musica del Diavolo». Concentrandosi sul modo in cui il ruolo del cantastorie-stregone è stato interpretato dai bianchi, Spencer osserva che:

la caratterizzazione del cantastorie-stregone (e del cantante di blues) aiuta a spiegare il parallelismo tra i primi missionari bianchi in Dahomey che identificavano il Legba con Satana, e gli studiosi di orientamento europeo, i quali perpetuano la nozione che il blues, quando personificato, sia il Diavolo. Le qualità di «uomo cattivo» del Legba e del cantante blues – la propensione a fare scherzi, i capricci, la slealtà, la dirompente sessualità – sono state interpretate secondo prospettive vittoriane o europee come qualità demoniache piuttosto che olistiche. Si è creduto che queste qualità causassero l'anarchia e non che viceversa funzionassero per abbattere frontiere sociali e psicologiche, per allargare l'ambito dell'umano, e per trasformare vicoli ciechi repressivi in crocevia liberatori [1994, p. 12].

In altre parole, nonostante i loro sottintesi spesso sessisti e misogini, il blues e altri generi derivati possono avere aspetti positivi oltre che negativi.

Non è dunque solo nelle società tradizionali che i musicisti occupano posizioni ambivalenti. Molti musicisti popolari, in particolare quelli che rappresentano (se non addirittura propagandano) varie forme di comportamento sessuale, sembrano avere occupato nelle società occidentali questo tipo di posizione durante la seconda metà del xx secolo e forse anche prima. In questo contesto, è pertinente un'osservazione fatta da Weinstein sui musicisti heavy metal. Nonostante le sue osservazioni non riguardino direttamente i problemi della sessualità nella popular music, è istruttiva la sua analisi dei musicisti heavy metal quali mediatori tra il mondo razionale e ordinato della produzione (il *backstage*) e il mondo mitico e fantastico del consumo (il *frontstage* – il mondo degli ascoltatori). Questi mondi tanto diversi, quasi opposti, hanno tuttavia bisogno l'uno dell'altro, come sottolinea Weinstein, ed è proprio compito degli esecutori, cioè dei musicisti, quello di metterli in relazione in modo significativo pur tenendoli distinti e separati l'uno dall'altro. Come conclude Weinstein, nello svolgere questo ruolo i musicisti sono essenzialmente dei cantastorie-stregoni:

l'apparato [di produzione] e la subcultura [di consumo] hanno bisogno l'uno dell'altra. Le loro relazioni sono semplici e distanti: la subcultura paga e l'apparato fornisce. Il peso della transazione può essere dimenticato da entrambi i contraenti. Ma gli artisti non lo possono dimenticare, perché essi risiedono al confine tra i due mondi, e sono merce per l'uno ed eroi culturali per l'altro; mai ciò che sono prima d'ogni altra cosa ai loro propri occhi: artisti. Più in profondità, il *backstage* e il *frontstage* non possono mai mescolarsi perché l'artista non può mai essere un eroe culturale per il *backstage* e non si può mai permettere di essere visto come una merce dal *frontstage*. Qui l'artista è una figura stregonesca, il mediatore di una sintesi non-logica. L'artista si aggrappa alla musica come al filo che collega le due metà [1991, pp. 234-35].

Se, nelle parole di Frith, la musica popolare «fornisce un'esperienza che trascende il mondano, che ci porta “fuori di noi stessi” [...] [e] ci libera dalla monotonia quotidiana e dalle aspettative che ingombrano le nostre identità sociali», è sempre lei che, come sottolinea Weinstein, ci conduce dal mondo reale a quello irreal e viceversa. È questo – insieme al modo in cui i rapporti materiali tra le sonorità della musica popolare e la nostra consapevolezza corporea possono parlare in un modo diretto e concreto a questioni di sessualità e di identità – che spiega l'intensità con cui i fans si relazionano alla “loro musica”. In questo, la popular music appare diversa dalle altre forme culturali.

L'intensità di questa relazione tra gusto e autodefinizione [scrive Frith] sembra peculiare alla popular music – gli «appartiene» secondo modalità che le altre forme culturali non conoscono [1987, p. 144].

Egli osserva ancora:

Altre forme culturali – la pittura, la letteratura, il *design* – possono articolare ed esibire valori condivisi ed orgoglio, ma solo la musica li può far *sentire* [*ibid.*, p. 140].

E conclude:

Non siamo liberi di leggere tutto quel che vogliamo in una canzone [*ibid.*, p. 139].

I critici della sessualità come è stata espressa dalla popular music a partire dalla seconda guerra mondiale hanno ragione nell'opporci a sessismo e misoginia. Ma, con tutta la loro serietà e i loro toni altamente morali, gruppi come il PMRC stanno forse anche perdendo di vista un punto importante. Il punto è che la sessualità, così come è ritratta dalla popular music, non consiste solo in sessismo e misoginia, in una semplice sfida alle norme della pubblica morale e nel disprezzo delle convenzioni della cultura dominante. Essa consiste in una mediazione tra reale e irreale, nello sperimentare e nel provare identità, e nel sollevare disordine per giungere infine all'ordine e alla stabilità. In questo, la sessualità nella popular music può essere una forza tanto positiva che negativa. Come hanno mostrato le attività di molte donne, Madonna compresa, essa può dar luogo a un modo alternativo di essere, e può così contrastare sessismo e misoginia. E in tutto questo, forse un po' troppo sotto la superficie, c'è effettivamente un senso ludico, umoristico. Forse Madonna ha un buon motivo per ridere apertamente verso la fine di *Justify My Love*.

Berger, J.

1972 *Ways of Seeing*, BBC, London.

Cloonan, M.

1995a "Fought the Law": popular music and british obscenity law, in «Popular Music», XIV, n. 3, pp. 349-63.

1995b *Popular music and censorship in music: an overview*, in «Popular Music and Society», XIX, n. 3, pp. 75-104.

1996 *Banned! Censorship of Popular Music in Britain, 1967-1992*, Arena, Aldershot.

Faith, K.

1997 *Madonna, Bawdy and Soul*, University of Toronto Press, Toronto.

Feld, S.

1984 *Communication, music and speech about music*, in «Yearbook for traditional Music», XVI, pp. 1-18; ristampato in Ch. Keil e S. Feld, *Music Grooves: Essay and Dialogues*, University of Chicago Press, Chicago Ill., pp. 77-95.

Frank, L., e Smith, P.

1993 (a cura di), *Madonnarama: Essays on Sex and Popular Culture*, Cleis, Pittsburgh Pa.

Frith, S.

1987 *Towards an aesthetic of popular music*, in R. Leppert e S. McClary (a cura

- di), *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 133-49.
- 1988 *Why do songs have words*, in *Music for Pleasures: Essays in the Sociology of Pop*, Routledge, New York, pp. 105-28.
- Garon, P.
1996 *Blues and the Poetic Spirit*, City Light Books, San Francisco; 1^a ed. Edison Press, London 1975.
- Goodwin, A.
1987 *Music video in the (post) modern world*, in «Screen», XXVIII, n. 3, pp. 35-55.
- Hebdige, D.
1979 *Subculture: The Meaning of Style*, Methuen, London.
- Henderson, L.
1993 *Justify Our Love: Madonna and the Politics of Queer Sex*, in Schwichtenberg 1993, pp. 107-28.
- Hunt, L.
1998 *Low Culture: From Safari Suits to Sexploitation*, Routledge, London.
- Keil, Ch.
1979 *Tiv Song*, University of Chicago Press, Chicago Ill.
1991 *Urban Blues*, University of Chicago Press, Chicago Ill.; 1^a ed. 1966.
- Merriam, A.
1964 *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston Ill. (trad. it. *Antropologia della musica*, Sellerio, Palermo 1983).
- Oakley, G.
1997 *The Devil's Music: A History of the Blues*, Da Capo Press, New York; 1^a ed. BBC, London 1976.
- Oliver, P.
1997 *The Story of the Blues*, Pimlico, London; 1^a ed. Chilton Book, Philadelphia Pa. 1969.
- Paytress, M.
1998a *A soundtrack for the weekend, sir?*, in «Record Collector», n. 223, pp. 62-68.
1998b *Cum On, Cum On!*, ivi, pp. 56-61.
- Robertson, P.
1996 *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, Duke University Press, Durham.
- Schulze, L., White, A. B., e Brown, J.
1993 «A Sacred Monster in Her Prime»: *Audience Construction of Madonna as Low-Other*, in Schwichtenberg 1993, pp. 15-38.
- Schwichtenberg, C.
1993 (a cura di), *The Madonna Connection: Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, Westview Press, Boulder Col.

- Shepherd, J.
1982 *Tin Pan Alley*, Routledge, London.
1987 *Music and male hegemony*, in R. Leppert e S. McClary (a cura di), *Music and Society* cit., pp. 151-72.
- Shepherd, J., e Wicke, P.
1997 *Music and Cultural Theory*, Polity, Cambridge Mass.
- Shuker, R.
1994 *Understanding Popular Music*, Routledge, London.
- Spencer, J. M.
1994 *Blues and Evil*, The University of Tennessee Press, Knoxville Tenn.
- Ward, E., Stokes, G., e Tucker, K.
1986 *Rock of Ages: The Rolling Stone History of Rock & Roll*, Rolling Stone Press - Prentice-Hall, Englewood Cliffs N.J.
- Weinstein, D.
1991 *Heavy Metal: A Cultural Sociology*, Lexington Books, New York.
- Wicke, P.
1990 *Rock music: Dimension of a mass medium - meaning production through popular music*, in J. Shepherd (a cura di), *Alternatives Musicologies. Les musicologies alternatives*, ed. speciale della «Canadian University Music Review. Revue de musique des universités canadiennes», X, n. 2, pp. 137-56.
- Willis, P.
1978 *Profane Culture*, Routledge, London.

Parte terza
L'economia e i mezzi di diffusione

JEAN MOLINO

Tecnologia, globalizzazione, tribalizzazione

Le forme simboliche evolvono su un duplice piano, secondo che la loro trasformazione dipenda da cause interne o da fattori esterni al sistema simbolico stesso. È questa la ragione per cui il passaggio dalla musica dell'antichità classica alla musica medievale dell'Occidente si spiega anzitutto con la comparsa di nuovi principi d'organizzazione religiosa e sociale che – con la crisi dell'Impero e le invasioni “barbariche” – provocarono la morte della cultura antica: benché si sia avvalsa di elementi, soprattutto teorici, presi in prestito dalla tradizione anteriore, la musica cristiana dell'Alto Medioevo non presenta alcuna caratteristica che la ricollegghi direttamente alla musica dell'antichità classica. Viceversa, l'evoluzione musicale del XVIII e del XIX secolo avvenne preminentemente dall'interno del sistema, e infatti, nonostante siano intervenuti numerosi fattori sociali e culturali, è possibile tracciarne una storia coerente basandosi esclusivamente sulle trasformazioni interne del linguaggio musicale. Il segno indiscutibile dei mutamenti avvenuti nella musica da poco più di un secolo è senz'altro la grave crisi subita dal discorso musicale tanto sul piano interno che su quello esterno. Sul piano interno si tratta evidentemente della disintegrazione del sistema tonale, anche se è indiscutibile che le soluzioni adottate per uscirne sarebbero state di gran lunga diverse se tale crisi non fosse stata allo stesso tempo anche esterna. Pur non avendo rappresentato un terremoto culturale paragonabile a quello che aveva segnato la fine della cultura antica, le sue conseguenze furono tanto più dirompenti quanto più i cambiamenti esterni influirono in modo decisivo sul sistema musicale di cui determinarono in larga parte l'evoluzione. Tre furono sostanzialmente le trasformazioni che, dall'esterno, sancirono il mutamento del panorama musicale: la rivoluzione tecnica, la globalizzazione e la tribalizzazione.

1. *La tecnica.*

La musica tonale europea si era sviluppata in un periodo di grande stabilità tecnica nel campo della produzione dei suoni. Tutti i tipi di strumenti impiegati avevano già una lunga storia, e se erano stati via via perfeziona-

ti dal Medioevo all'età contemporanea, queste trasformazioni rientravano nella logica di ogni singola famiglia strumentale. Dal XVIII al XIX secolo non ebbe luogo – per così dire – alcuna invenzione di strumenti musicali: il clarinetto non era che lo sviluppo dello *chalumeau* popolare, la fisarmonica e il sassofono semplici varianti di tipi strumentali ben attestati. Le formazioni di musica classica si arricchirono soltanto di nuovi strumenti – più o meno modificati – derivati dalla musica popolare. L'evoluzione degli strumenti avvenne dunque nel quadro delle famiglie strumentali esistenti, che risalivano per lo più alle origini dell'attività musicale.

Alla fine del XIX secolo la situazione muta radicalmente: la tecnica, che invade a poco a poco i più disparati campi dell'esistenza, entra anche nel mondo sonoro. Nel 1877 Thomas Edison brevettò il fonografo, strumento che per la prima volta permette di registrare la voce, realizzando quel vecchio sogno simbolizzato dalle «parole gelate» scoperte dagli eroi di Rabelais durante i loro viaggi (*Gargantua et Pantagruel*, IV, capp. 55-56). Di quest'invenzione merita sottolineare soprattutto due aspetti, che sono rilevanti per il complesso delle tecniche, e per la loro utilizzazione musicale, non meno che per ogni altro impiego. In primo luogo, nella sua forma originaria l'invenzione è assai rozza, e richiede continui perfezionamenti prima di poter essere impiegata proficuamente. In secondo luogo, spesso non si sa a che cosa essa possa veramente servire. In un articolo pubblicato nel 1878, Edison elencava dieci possibili usi del nuovo apparecchio, tra i quali la riproduzione della musica figurava soltanto al quarto posto, dopo il suo impiego come dittafono, come libro parlato per i ciechi e per l'insegnamento delle tecniche della comunicazione in pubblico. Per un certo tempo, Edison oppose resistenza a un utilizzo che gli sembrava futile. La tecnica è dunque al servizio di nulla e di nessuno: non risponde a bisogni preesistenti, segue un cammino autonomo, e stravolge così, in modo imprevedibile, i campi nei quali viene applicata.

Per quanto concerne la musica, l'invenzione del fonografo prima, e poi quella di altre macchine per registrare, conservare e riprodurre i suoni, ebbe conseguenze decisive. Ciò che era cambiato, era il modo stesso di esistere del sonoro per la specie umana. La caratteristica peculiare del sonoro, a differenza del visuale e del tattile, era in effetti il suo carattere volatile, aereo, quasi incorporeo in rapporto alla materialità degli altri oggetti dei sensi. L'invenzione della scrittura – linguistica e musicale – aveva già trasformato lo statuto fenomenologico della parola e della musica. Il proverbio «*Verba volant, scripta manent*» traeva già le conseguenze di questa prima rivoluzione: grazie allo sviluppo dell'edizione musicale, la musica aveva a poco a poco cessato di essere – secondo la formula di Jacques Chailley – un oggetto effimero. La seconda rivoluzione, quella della riproduzione sonora, ebbe conseguenze ancora più importanti: il suono è ora “oggettivato” in un perpetuo presente. Il suono percepito è non soltanto fugace, ma anche inse-

parabile dalla sua fonte: a differenza di un qualunque oggetto del noto mondo tridimensionale – una sedia, un tavolo –, il suono giunge da qualche parte, è stato prodotto da qualcosa o da qualcuno, non ha autonomia ontologica, come le entità definite da Strawson «individualità spazio-temporali». Con il fonografo, il suono esiste, è davanti a me, separato dalla sua fonte, oggettivato: non è che l'inizio di un processo portato avanti da altre macchine che, più tardi, permetteranno di manipolarlo a nostro piacimento.

La comparsa del fonografo prima, e degli altri mezzi di riproduzione e di diffusione del suono poi, mette in moto uno sviluppo parallelo a quello avviato nel campo visuale dall'invenzione della fotografia. Nonostante le loro differenze, i due sviluppi presentano un punto comune, sul quale hanno alternativamente insistito filosofi e studiosi d'estetica: la riproduzione industriale dell'arte ne modifica la natura e il significato. Proprio come non è più necessario recarsi al museo o alla Cappella Brancacci per vedere le opere di Masaccio, così per ascoltare la musica non si è più costretti ad andare al concerto o a saper suonare uno strumento. La musica viene "inscatolata", venduta, e può essere ascoltata in qualunque momento e in qualsiasi luogo. Parecchi moralisti hanno inveito contro questa volgarizzazione della grande musica, tanto più che i moderni strumenti di diffusione favoriscono la cattiva musica, quella sciatta musica di consumo e d'atmosfera che invade luoghi pubblici e case private. Sulle orme di Adorno, i critici della società, che traevano ispirazione tanto dalle ideologie conservatrici quanto dal marxismo della Scuola di Francoforte, hanno tuonato contro l'onnipotenza dell'industria culturale che perverte la musica e contribuisce all'alienazione delle masse. Walter Benjamin [1935] vedeva piuttosto nella riproducibilità tecnica la possibilità di liberare definitivamente l'opera d'arte della sua «aura», ossia del suo radicamento mitico e religioso, nche le attribuiscono un significato collettivo e profetico: le nuove tecniche di riproduzione e di diffusione – Benjamin parlava della fotografia e del cinema, ma le sue analisi si applicano altrettanto bene alla diffusione della musica – aprono la strada a una trasformazione della realtà che deve condurre alla società razionalmente riconciliata del socialismo. Siamo allora costretti a scegliere tra la concezione elitaria e pessimistica di Adorno e quella profetica e collettivistica di Benjamin? A queste concezioni andrebbero ora aggiunte le analisi che considerano la diffusione delle musiche prodotte da gruppi appartenenti a minoranze oppresse come un mezzo di affrancamento. Alla resa dei conti, si finisce tuttavia per giungere sempre alla stessa conclusione: la tecnica è moralmente, politicamente o esteticamente neutra, ma essa è irresistibile e poiché, creando nuovi oggetti, stravolge le relazioni sociali e il rapporto dell'uomo con i suoi prodotti, fa nascere ovunque reazioni estreme, che vanno dalla condanna all'entusiasmo, l'una e l'altro parimenti poco fondati.

Poi fu la volta delle tecniche di produzione e di trasformazione del suo-

no. Storicamente, a essere introdotte per prime nel campo musicale furono le tecniche di trasformazione, nel quadro di quella «musica concreta» concepita intorno agli anni Cinquanta da Pierre Schaeffer. L'idea di base consiste nell'utilizzazione musicale di pratiche e di tecniche sviluppate all'interno di uno studio radiofonico – Schaeffer lavorava al Gruppo sperimentale della radio di Parigi – a scopo essenzialmente pratico: creare il *bruitage*, ossia gli “effetti sonori” delle trasmissioni radiofoniche (va ricordato che l'espressione compare in francese nel 1946), quei “rumori di fondo” che permettono all'ascoltatore di calarsi nel paesaggio sonoro nel quale si svolge un'azione. Schaeffer registra rumori “naturali” e li sottopone alle manipolazioni rese possibili dalle tecniche assai rozze di cui disponeva a quell'epoca uno studio radiofonico: selezione, trasformazioni (cambi della velocità di registrazione, di intensità, filtraggio, riverbero, e infine costruzione per combinazione delle sequenze ottenute). È la dimensione tecnica a predominare: si ha musica concreta soltanto là dove la macchina permette di elaborare il materiale sonoro. Siamo agli antipodi rispetto ai primi tentativi di musica del rumore proposti dai futuristi mezzo secolo prima: la tecnica porta con sé al tempo stesso il sapere e il potere sull'oggetto. La musica elettroacustica, che nasce alcuni anni dopo negli studi delle radio di Colonia, e poi di Milano, fa un ulteriore passo avanti nel dominio dei suoni: non si tratta più di trasformare dei rumori prelevati dal mondo naturale, ma di produrre suoni puramente artificiali tramite generatori (oscillatori) elettronici capaci di produrre oscillazioni elettriche, a loro volta trasformate in vibrazioni sonore da un altoparlante. Si verifica in tal modo uno slittamento impreveduto del modo d'esistere del suono. Il suono diviene meno materiale, più impalpabile, ma perde al tempo stesso la sua autonomia. La sua apparenza sonora non interessa direttamente il compositore, che non lavora più su delle note, ma sui parametri astratti che le definiscono: non soltanto su parametri relativamente semplici quali l'altezza, la durata e l'intensità, ma anche su quella realtà ancora misteriosa che è il timbro.

In realtà, la produzione sonora si associa ormai all'analisi dei suoni. La creazione musicale si combina così con la scienza dei suoni com'era stata concepita da Hermann Helmholtz nelle sue ricerche poi confluite in *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 1863 (*Teoria fisiologica della musica fondata sullo studio delle percezioni uditive*). Helmholtz intendeva stabilire relazioni precise tra le proprietà fisiche dei suoni, la fisiologia dell'udito e l'estetica musicale. Mentre le ricerche tradizionali passavano direttamente dall'acustica alla teoria musicale, Helmholtz riteneva che la fisiologia – scienza nuova e all'epoca nella sua forma sperimentale – costituisse il punto di passaggio obbligato fra le due discipline: gli elementi basilari della musica – scale, accordi, tonalità e modi – hanno un fondamento al tempo stesso fisico e fisiologico. Da oltre un secolo, si è inventata ogni sorta di strumenti al fine di permet-

tere l'analisi delle proprietà fisiche del suono (analizzatore di spettro, sonografo): è così che, grazie al metodo di analisi per sintesi, si è giunti a render conto in modo sempre più soddisfacente del timbro degli strumenti musicali. Esperimenti del genere si conducono in laboratori dove la pratica musicale non è disgiunta dalla ricerca scientifica. Un centro come l'Institut de Recherches et Coordination Acoustique-Musique (IRCAM) di Parigi dimostra chiaramente i nuovi legami esistenti fra la musica e la scienza.

Esiste adesso una ricerca musicale che si vuole parallela alla ricerca scientifica e che suggella ancora una volta, ma su nuove basi, l'antico connubio fra la matematica e la musica. La notevole differenza tra l'antico matrimonio pitagorico e il moderno è duplice: da un lato la ricerca musicale diviene strumentale e sperimentale, e dall'altro tiene conto delle tre dimensioni fondamentali dell'esistenza del suono, ossia la sua produzione, le sue proprietà acustiche e infine le condizioni fisiologiche e psicologiche della sua ricezione. Ciascuna dimensione, ciascun fenomeno, sono studiati da specialisti che lavorano all'elaborazione di una vera e propria scienza della musica. Gli ultimi arrivati a far parte di questo campo sono gli specialisti della psicologia della musica, che hanno vissuto un'autentica trasformazione della loro disciplina in seguito allo sviluppo delle scienze cognitive.

Il fatto è che un'ultima innovazione tecnica ha sconvolto il campo della ricerca, nella misura in cui ha inciso profondamente nel complesso della nostra esperienza: si tratta evidentemente dell'elaboratore elettronico, il computer, ossia di una macchina in grado di manipolare i simboli secondo regole precise. I simboli sono universali perché possono rappresentare entità appartenenti a qualsiasi ambito; le operazioni che il computer compie su di essi sono a loro volta operazioni qualsiasi – si tratta di un calcolo generalizzato –, a condizione che esse corrispondano a una procedura "efficace", a un algoritmo costituito da un insieme di regole o di istruzioni che conducono univocamente alla soluzione di un tipo dato di problemi. Il computer può così memorizzare, trattare e trasmettere qualsiasi informazione – che essa riguardi il suono, il linguaggio, o le forme visibili. Il suono subisce allora una nuova modificazione ontologica: esso viene digitalizzato, ossia convertito in insiemi di numeri corrispondenti ai diversi parametri che lo definiscono. E questi parametri non sono più soltanto le dimensioni classiche, altezza, intensità, ecc. L'analisi del suono ha messo in luce la complessità di queste categorie, e in particolare quella del timbro, per il quale intervengono fattori quali l'attacco, le fluttuazioni dei diversi armonici e la distribuzione spettrale dell'energia. Si possono allora far variare i diversi parametri indipendentemente l'uno dall'altro e sottoporli a qualunque tipo di trattamento formale di cui non si conosce, *a priori*, il risultato propriamente sonoro e musicale.

Si produce in questo modo una vera e propria rivoluzione, che incide tanto sull'ambito della produzione quanto su quello della ricezione della musica. Nel suo studio, il musicista si trova a disporre di macchine che fan-

no di lui il signore dei suoni: un campionatore, che gli permette di registrare qualsiasi suono e di trasporlo a tutte le possibili altezze e a tutte le durate immaginabili; un *sequencer*, grazie al quale il musicista, manipolando i parametri digitalizzati dei suoni, può registrare la rappresentazione astratta della sequenza sonora che sarà eseguita dal sintetizzatore. Perché è questo il nuovo strumento musicale per eccellenza, il sintetizzatore, meglio definibile come macchina musicale universale: può infatti simulare il timbro di qualunque strumento esistente, ma anche inventarne di nuovi. Si comprende allora perché è proprio il timbro – la qualità più complessa del suono – ad attirare tanto i compositori della grande musica quanto i creatori della musica d'uso, della musica da film o anche *underground*: è un mondo nuovo da scoprire, e che per questo suscita, nel produttore come nell'ascoltatore, il fremito dell'ignoto.

Con lo studio di produzione-registrazione si è giunti a padroneggiare un'altra dimensione del sonoro, la dimensione spaziale. La "messa in scena" della musica nell'epoca tonale è esterna alla musica stessa: alla musica viene ad aggiungersi lo spettacolo, e la distribuzione spaziale dei suoni non svolge più alcun ruolo strategico nella composizione o nell'ascolto. Computer e macchine musicali permettono ora di integrare lo spazio nella musica: le tecniche di localizzazione, di riverbero, di spostamento e di velocità differenziali dei suoni costruiscono uno spazio sonoro all'interno del quale si producono processi e avvenimenti; esse creano in tal modo una drammaturgia sonora, che si sostituisce parzialmente al filo del discorso musicale presente nella musica tonale.

Il computer, macchina tuttofare nello studio di fonologia, è suscettibile di innumerevoli altri impieghi. Funge da modello e da strumento per studiare, nell'ambito della psicologia cognitiva, le illusioni sonore, che sono ancor meno conosciute delle illusioni ottiche: è questo un campo di ricerca che può essere immediatamente utilizzato dalla creazione musicale. Permette la modellizzazione della composizione musicale e i diversi tentativi di composizione automatica, stocastica o aleatoria. Può essere infine utilizzato in tempo reale e quest'uso è, teoricamente e praticamente, di straordinario interesse, perché ricrea per la prima volta le condizioni della produzione musicale nelle comunità elementari. Disponiamo cioè di macchine che permettono di ricostituire il ciclo breve della musica di tradizione orale, nella quale il compositore, l'interprete e gli ascoltatori sono direttamente integrati in un'attività musicale globale e immediata: la mediazione della macchina ricrea l'immediatezza delle origini.

Ma si constata nel contempo che il sonoro non costituisce più l'oggetto immediato del produttore: è un risultato mediato da nuove entità e da nuove regole di costruzione. In ogni sistema musicale, tra l'uomo e le sue produzioni vengono ad inserirsi non soltanto degli strumenti, ma anche degli oggetti simbolici e dei principi di organizzazione: nel sistema tonale, gli ogget-

ti sono le note, gradi di una scala i cui valori sono ponderati dal loro ruolo armonico, con le loro durate, mentre i principi sono le regole di concatenamento orizzontale e verticale: anche se queste regole sono cambiate nel corso di tre secoli, il sistema, benché ampliato e trasformato, si è sviluppato nella continuità. Ora invece, con la dissoluzione del sistema tonale, sparisce anche l'insieme dei principi di costruzione della musica, principi di straordinaria coerenza, come dimostra la teoria di Schenker. Le nuove tecniche di produzione dei suoni provocano una rivoluzione nell'ordine delle tecniche intellettuali: come la scrittura, la notazione musicale e la stampa hanno trasformato il rapporto dell'uomo con il linguaggio e la musica, così il computer e il sintetizzatore costringono a rivedere le strategie di trattamento della realtà musicale. Creatori e ascoltatori hanno di fronte nuovi oggetti: non più le note, ma proprietà fisiche del suono, lontane dalle categorie correnti della teoria musicale tradizionale e d'ora in poi considerate autonomamente. Quanto alle regole di costruzione, esse non possono più essere i principi classici della scrittura musicale, l'armonia e il contrappunto. Come dunque orientarsi in questo nuovo mondo? La determinazione delle nuove entità di base pone problemi estremamente ardui, poiché non è troppo chiaro su quali basi fondare un solfeggio sonoro, come cercava di costruirlo Pierre Schaeffer nel suo *Traité des objets musicaux* [1966]: nozioni come quelle di massa, di grana o di andamento non forniscono che un repertorio di validità locale e circostanziale; tali nozioni qualitative, inoltre, a metà strada tra il percettivo e l'acustico, non formano un sistema né portano a principi naturali di organizzazione. Si è dunque condotti a cercare nuovi principi di strutturazione che saranno necessariamente più astratti di quelli della musica tonale. Una soluzione consiste nel riprendere – fra i principi della musica classica – quelli che presiedevano alla costruzione della forma e a trasporli nel campo della musica non tonale: forme binarie, ternarie, variazioni, dialoghi sul modello antifonico o responsoriale, ecc. Il compositore sembra invece servirsi sempre più spesso di concetti assolutamente generali, che si ritrovano nella pittura astratta e che sono di natura pressoché logica e metafisica: si presentano sotto forma di coppie di concetti opposti, quali ordine/disordine, semplice/complesso, omogeneo/eterogeneo, analogia/contrasto, continuo/discreto, statico/dinamico, ecc. Questi principi non hanno nulla di specificamente musicale, ma corrispondono piuttosto alle categorie più generali dell'esistente. Si spiegano in questo modo le ambizioni spesso cosmogoniche della musica d'oggi, che affronta, inerme, il problema centrale di qualsiasi creazione: quale ordine creare e come produrlo? Non è improbabile, infatti, che l'utilizzazione degli elaboratori e dei sintetizzatori in tempo reale condurrà alla formulazione di nuovi concetti musicali che siano all'altezza delle nuove realtà sonore.

La recente evoluzione dell'elaboratore e dell'informatica apre nuove prospettive ancora, in una situazione continuamente mutevole. I due orientamenti che sembrano destinati a prevalere sono il multimediale e la realtà

virtuale. L'associazione della musica all'immagine non è del resto che una forma di ritorno alle origini per la musica stessa, che per molto tempo non era affatto separata dal canto, dalla danza, dallo spettacolo, dalla festa. L'idea di musica pura non è che uno dei poli della realtà musicale, al quale si oppose, in pieno XIX secolo, il genere trionfante dell'opera. Non deve dunque sorprendere se compaiono oggi artisti multimediali che cercano di occupare il campo aperto dalla tecnica, senza tuttavia sapere esattamente che cosa farne. Lo stesso discorso vale per la realtà virtuale, dove l'artista può superare la nozione tradizionale di spettacolo per simulare mondi musicali del tutto originali. Al momento, nulla garantisce che i musicisti saranno in grado di sfruttare al meglio queste possibilità e che giungeranno a produrre musiche interessanti e belle: sta a loro dimostrarlo. Nell'attesa, i settori toccati più da vicino da questi nuovi sviluppi non sono quelli dei compositori professionali di grande musica, ma quelli degli scienziati e dei tecnici che lavorano ai giochi, agli spettacoli e ai divertimenti di domani nei «Media Lab» delle università o negli studi hollywoodiani. Accanto ad essi, i compositori di musica d'uso che entrano nelle *hit-parades* sono tra i primi a sfruttare proficuamente le nuove tecniche: le sottoculture giovanili sono per lo più tecnofile e anche tecno-entusiaste.

Dobbiamo dunque schierarci nella disputa filosofica e politico-morale sul significato e il valore della tecnica?

La tecnica, in musica come in qualsiasi altro ambito, non è né il mezzo per assoggettare il mondo e l'uomo stesso alla sete di potere della razionalità vittoriosa – ultima reincarnazione della metafisica della rappresentazione –, né la promessa di liberazione definitiva che ci permetterebbe di uscire dall'ordine della necessità. È il risultato del lavoro dell'uomo, ma la sua evoluzione è autonoma e imprevedibile, ed essa non è né padrona né schiava: una tecnica nuova è un nuovo attore nella società, e nulla ne prescrive o ne garantisce il ruolo. Le tecniche che hanno invaso il campo della musica e l'hanno fatto passare dall'era dello strumento all'era della macchina hanno già stravolto questo campo, e ancor più lo trasformeranno. Auguriamoci e scommettiamo che i musicisti di oggi e di domani – come gli artisti ingegneri e scienziati del Rinascimento nel campo delle arti plastiche – sappiano trarre da queste macchine musicali e dall'esplorazione del mondo sonoro nuovi oggetti musicali e nuovi modi di costruirli e ascoltarli.

2. *Diffusione mondiale.*

Nel corso del XVIII e del XIX secolo, l'evoluzione musicale dell'Europa avvenne grosso modo nel totale isolamento, anche se nel medesimo arco di tempo andavano sviluppandosi i movimenti che avrebbero contribuito a destabilizzare il sistema musicale. È l'epoca dell'Europa e della borghesia con-

quistatrice, che esplora, soggioga e sfrutta il resto del mondo. Spinti dalla volontà di potenza, gli europei sono al tempo stesso animati dal desiderio di sapere: al seguito degli esploratori, dei soldati, dei mercanti e dei missionari, arrivano gli scienziati, gli antropologi, e più tardi gli etnomusicologi. Un esempio emblematico è costituito dall'opera di Villoteau (1759-1839), membro della spedizione di Bonaparte in Egitto, che nella celebre *Description de l'Égypte* [1809-22] pubblica le sue ricerche sugli strumenti e sul sistema musicale arabo. Si vengono dunque a poco a poco a conoscere, con sempre maggior precisione, sistemi musicali diversi da quello occidentale: i sistemi delle grandi civiltà che conoscono la scrittura e che vantano una lunga tradizione di teoria musicale – come il mondo arabo, cinese o indù –, ma anche quelli delle musiche “popolari” tipici delle regioni periferiche europee meno toccate dalla diffusione della cultura dominante – come la Spagna o la Russia –, e infine i sistemi delle musiche di tradizione orale, di cui, alla fine del XIX secolo, comincia ad occuparsi la nascente etnomusicologia.

Gli effetti dell'imperialismo e del colonialismo europeo sono complessi e ambigui. L'elemento fondamentale è senz'altro il rapporto di forza imposto da un'Europa sicura di sé e dominatrice, convinta della propria superiorità materiale, ma anche culturale e morale. Non soltanto i suoi eserciti, la sua industria, le sue scienze e le sue tecniche sono preminenti nel mondo; anche la sua letteratura, la sua musica e la sua pittura sono le sole che davvero contino. In tal modo, le prime utilizzazioni di musiche extraeuropee hanno valore puramente aneddótico: il loro compito è quello di dare un tocco esotico di superficie a una musica classica che non può ammettere corpi estranei a sé se non integrandoli quasi totalmente nel proprio sistema.

La situazione muta nella seconda metà del XIX secolo. Da una parte infatti, nei paesi periferici europei che non dispongono di una propria “grande musica”, nascono le cosiddette «scuole nazionali». È un fenomeno di grandissima rilevanza, perché destinato a dar vita a una dialettica di scambi che persiste tuttora, sotto forme nuove, tra alcune musiche non europee e il sistema occidentale. L'evoluzione che si attua è al contempo esterna e interna. Nel paese periferico che è la Russia del 1850, la musica dominante è italiana e, come nel resto dell'Europa, il genere socialmente dominante è l'opera. Questa musica tuttavia è priva di legami profondi con le tradizioni musicali radicate nella massa del popolo. La nascita di una letteratura, di una musica, e poi di una politica nazionali, avviene sempre secondo percorsi ben precisi e si avvale sempre degli stessi meccanismi: rivolta contro una cultura giudicata estranea, rivendicazione di autenticità nazionale, appello alle tradizioni popolari misconosciute. È lo stesso cocktail che sta alla base del tentativo di rinnovamento portato avanti dal Gruppo dei Cinque. Ma il suo significato è ambiguo: si tratta di rivoluzionare il sistema occidentale a partire dalle tradizioni nazionali, o semplicemente di adattarlo e arricchirlo incorporandovi scale e ritmi nuovi? Di fatto, il sistema potrà

dirsi veramente rovesciato solo quando la sua evoluzione interna, accelerata da tali prestiti, l'avrà portato alla deflagrazione. È in fondo quanto avviene con *Le Sacre du printemps* (1913) di Stravinskij.

Alla fine del XIX secolo compare l'etnomusicologia, la cui simbolica data di nascita può esser fatta risalire alla pubblicazione dell'articolo di Alexander J. Ellis - traduttore inglese di Helmholtz - *On the Musical Scales of Various Nations* [1885], nel quale si afferma recisamente che «la scala musicale non è unica e non è naturale». Più o meno negli stessi anni, nel 1889, Debussy sente suonare, all'Esposizione Universale di Parigi, il *gamelan* giavanese. Con la comparsa degli strumenti di registrazione, a poco a poco tutta la produzione musicale mondiale viene raccolta e sistematizzata. Merita però sottolineare la lentezza relativa dell'impresa, come se - anche dopo la fine del sistema tonale - l'Europa faticasse ad accettare le altre musiche. Se le prime registrazioni di musiche etniche risalgono alla fine del XIX secolo, bisognerà infatti attendere la metà del secolo successivo perché l'inventario delle musiche del mondo oltrepassi lo stadio rudimentale della *Collection universelle de musique populaire enregistrée*, preparata da Brăiloiu per l'Unesco negli anni Cinquanta [Brăiloiu 1985], testimonianza del carattere ancora sommario che la ricerca esprimeva in quella fase storica. Evidentemente, nonostante l'entusiasmo degli etnomusicologi e degli appassionati, il mondo occidentale stenta a riconoscere che le altre musiche godano di uno *status* equiparabile a quello della propria.

La questione sta nel fatto che il dominio dell'Europa è proceduto di pari passo sia con la diffusione della scienza e della tecnica nate in Occidente, sia con i metodi di indagine che hanno determinato l'ambito delle ricerche nei vari settori, compreso quello musicale. Nel campo del sapere si è dunque prodotta una globalizzazione che è stata al tempo stesso anche una europeizzazione: partendo dalle proprie tradizioni, il sapere europeo ha analizzato gli altri sistemi musicali e ha tentato di integrarseli, ma, per far questo, ha dovuto ampliarsi e trasformarsi. È importante, a questo punto, distinguere due aspetti di tale evoluzione: l'Europa è stata il vettore della scienza e della tecnica moderne, ma queste due conquiste non le appartengono più di quanto l'invenzione dell'agricoltura non sia appartenuta alle popolazioni del Medio Oriente circa diecimila anni fa. Gli europei sono stati soltanto i portatori di creazioni che si inscrivono nel moto della storia umana. Ciò che - lentamente e faticosamente - si sta costruendo oggi, è una musicologia generale che integrerà via via le diverse tradizioni musicali in un quadro autenticamente universale. Su questo terreno, è legittimo affermare che i musicologi sono in ritardo rispetto ai linguisti, che hanno già compilato un inventario dei sistemi fonologici e sintattici e sono in grado di estrarne di universali.

La musica europea, sotto le sue varie forme, si è nello stesso tempo diffusa nel mondo intero. La musica classica è divenuta in molti paesi la mu-

sica dominante nelle classi superiori, piú modernizzate, della popolazione: è quanto è accaduto, ad esempio, in Giappone o in Turchia, e a maggior ragione nei paesi direttamente colonizzati e abitati da popolazioni di origine europea come gli Stati Uniti, il Canada, gli Stati dell'America centrale o quelli dell'America del Sud. Certo, sono entrati in gioco innumerevoli fattori che spiegano questa diffusione: la modernizzazione scientifica e tecnica si accompagna a prestiti culturali, e sono proprio gli strati piú modernizzati che adottano con maggiore facilità i modi culturali stranieri, i quali appaiono al tempo stesso come un tratto di distinzione. I paesi oggi meno influenzati dalla grande musica occidentale sembrano essere quelli dell'area culturale arabo-musulmana, fatta eccezione per la Turchia. Qui l'impatto dell'Occidente si è esercitato in modo piú discreto, ad esempio nell'impiego che un Abd al-Wahhab ha fatto dell'orchestra occidentale per accompagnare il canto tradizionale di Umm Kulthum e di Farid al-Atrach. Comunque, le classi popolari, e in particolare gli strati rurali, sono molto meno soggiogati dalla musica classica europea.

La diffusione, tuttavia, non avviene soltanto nel registro della grande musica. Piú importante dal punto di vista quantitativo è l'effetto della musica «popolare» occidentale, canti e danze che giungono soprattutto dal mondo anglosassone. Il parallelismo tra modernizzazione materiale e modi musicali giunti dagli Stati Uniti e dall'Inghilterra è qui ancora piú sorprendente: in gran parte del mondo, i giovani accolgono con entusiasmo queste musiche, che sembrano essere l'accompagnamento naturale della modernità, come l'automobile, la radio, la televisione, la Coca-Cola e i blue jeans. I mezzi di comunicazione moderni permettono infatti di diffondere immediatamente una musica nei quattro angoli del mondo, e di trasformare in pochi giorni una canzone in un successo mondiale.

Questo vuol dunque dire che la musica occidentale, nelle due varianti di musica classica e di musica d'uso, sta invadendo tutta la Terra e, sostenuta dalla potente rete finanziaria delle industrie dell'intrattenimento, sta americanizzando l'intero pianeta? È evidente che stiamo assistendo ad un cambiamento di civiltà ampio quanto il mondo intero, e che queste fratture hanno qualcosa di misterioso e di affascinante. L'umanità ne ha conosciute molte altre, come la rivoluzione neolitica, la diffusione della rivoluzione industriale e degli ideali dell'Illuminismo. I loro sviluppi e le loro ripercussioni sono molteplici e contraddittori, e i rapporti di forza si mescolano indissolubilmente alle interazioni culturali. È innegabile che l'espansione dell'Europa, con la sua superiorità materiale e la certezza della propria superiorità morale, ha provocato la scomparsa di innumerevoli culture tradizionali che, per le ragioni piú disparate, non hanno trovato i mezzi per resistere e sopravvivere: l'etnomusicologia raccoglie piú o meno pietosamente quelle che perlopiú sono soltanto le vestigia delle musiche tradizionali. Fra le musiche occidentali e le altre musiche, che le produzioni europee erodo-

no dall'alto – la grande musica classica – e dal basso – la musica d'uso – esistono in effetti uno scambio ineguale e un rapporto asimmetrico. Si comprende allora perché gli esponenti di queste culture minacciate cerchino di difenderle ad ogni costo: essi si trovano nella stessa posizione dei paesi della periferia europea del XIX secolo, di cui abbiamo fatto cenno in precedenza. Allo stesso tempo, però, l'impulso delle musiche occidentali sembra irresistibile: come il folklore europeo, le musiche del resto del mondo rischiano di diventare preziosi oggetti da museo, che, al pari dell'icona di un santo, vengono esposte nei giorni di festa per circondarle di un culto tanto più capzioso quanto più esse costituiscono un isolotto sperduto nell'oceano delle musiche venute da lontano. Il linguaggio tonale sembra proprio essere oggi una lingua comune, ed è questo linguaggio che – tramite la musica occidentale di provenienza tanto "alta" che "bassa" – invade il pianeta.

Qualcuno potrà obiettare che fra le diverse culture musicali avvengono degli scambi: in effetti, l'appassionato – soprattutto occidentale – può provare piacere nell'ascoltare musiche diverse dalla propria; il compositore potrà ispirarsi ad un ritmo o a una scala musicale derivata da un altro sistema; il musicista mescolare la musica pop, i ritmi latino-americani, la musica indiana, e integrare alla musica d'uso i motivi del repertorio classico. Viene in tal modo a costituirsi quella «world music» che è così di moda condannare. Con questo non si vuole negare che si tratti talvolta di cattiva musica, ma la cattiva musica è sempre esistita, anche nella «grande» musica di più alto livello, e il miscuglio sul quale si fonda questa musica è semplicemente il risultato e il sintomo di una situazione nuova: ciascuno ha virtualmente a disposizione tutte le musiche del mondo, quelle del passato e quelle del presente. Questo vuol forse dire che siamo minacciati da una forma di morte per noia, o che tutte le musiche si mescolano e si congiungono nella mediocrità senza sorprese della muzak?

3. *Tribalizzazione.*

È un'evoluzione non molto probabile, dal momento che la globalizzazione va di pari passo con un movimento di tribalizzazione e le nuove tecniche d'informazione favoriscono e rafforzano tanto la tribalizzazione quanto la diversità. Per comprendere la portata e i limiti di questo processo occorre riprendere il discorso da più lontano, poiché la musica, come tutte le produzioni simboliche, intrattiene stretti legami con l'organizzazione sociale. Le comunità che costituiscono i gruppi di cacciatori-raccoglitori e le tribù di pastori e di agricoltori sono culturalmente omogenee, nel senso che la musica di un gruppo etnico è la musica di tutto il gruppo, e non solo di una parte o di uno strato della società. L'attività musicale rientra in quello che si può definire il ciclo breve della produzione e della ricezione: il crea-

tore, che spesso è anche colui che canta e che suona, produce la sua opera all'interno di e per un pubblico specifico, vicino a lui, che lo giudica e lo apprezza immediatamente; il contatto fra il produttore, l'opera e il pubblico avviene senza distanza e senza intermediari. Le società suddivise in classi, nate dalla costituzione dello stato e dall'invenzione della scrittura, si caratterizzano invece per una duplice stratificazione: sociale e culturale. La società non è più una comunità ristretta, ma una complessa organizzazione di gruppo dotata di culture distinte. La gerarchizzazione avviene sia in senso verticale (piramide delle condizioni sociali), sia in senso orizzontale (distinzione fra città e campagna, cittadini e contadini). Il linguaggio, le maniere, la musica, come tutte le altre forme di creazione artistica, si distribuiscono così fra i due poli in livelli dotati di maggiore o minor prestigio che si possono definire "cultura alta" e "cultura bassa".

A questa prima stratificazione se ne aggiunge un'altra basata sulle conoscenze tecniche: la specializzazione del musicista, il suo apprendistato, la sua padronanza di una pratica, di una teoria e di una storia lo isolano all'interno della società globale, alla quale egli resta legato da una rete molto più complessa di quella propria del ciclo breve della comunità. Un fattore essenziale di questa duplice stratificazione è stato l'elaborazione della notazione musicale, senza la quale non sarebbero stati possibili il contrappunto e l'armonia. È in quel momento che appare l'opera intesa nel senso moderno del termine, risultato del lavoro di un compositore che in ciascun istante può avere una visione globale della sua produzione e modificarla a suo piacimento. L'opera si separa dal suo creatore e rivendica ora un interprete distinto da lui per essere eseguita davanti a un pubblico, che in generale non è più in grado di coglierne immediatamente l'organizzazione. In questo quadro si è sviluppata la musica classica europea, dal XVII al XIX secolo: non si tratta più dunque di una musica collettiva, ma della musica di categorie sociali ben distinte, una musica "alta", che solo eccezionalmente viene a contatto con gli altri strati della società. Le uniche forme di musica a conoscere una più ampia diffusione sono quelle attinenti al culto e alla formazione religiosa, in paesi che, come la Germania e l'Inghilterra, favoriscono il canto corale. Anche in questo caso, tuttavia - che si tratti del canto religioso o della musica borghese da camera -, queste forme non seguono l'evoluzione delle avanguardie, tanto che si crea un baratro fra la musica accettata e le nuove forme d'espressione suscitatrici di scandalo. Del resto, buona parte della popolazione ne rimane estranea, e continua a cantare e a tramandare una musica popolare molto più antica, quella delle ballate e dei canti tradizionali riscoperti dal Romanticismo. Esistono dunque almeno tre livelli nella cultura e nella pratica musicale delle nazioni europee alla fine del XIX secolo: la musica classica alta, la musica e il canto religiosi, la musica popolare di tradizione orale.

La situazione è in realtà resa ancora più complessa dall'esistenza di quel

crocevia di culture che è rappresentato dalla città. In città si possono ascoltare non soltanto i canti popolari degli immigrati appena giunti dalla campagna e le musiche del culto, ma anche le musiche militari e nazionali, le bande, il concerto e l'opera, e ancora i caffè-concerto, le canzoni alla moda o l'operetta. Nelle nazioni europee del XIX secolo, come del resto in quelle dei giorni nostri, esisteva dunque una straordinaria varietà di produzioni e di culture musicali, ma gli specialisti di musica non se ne preoccupavano più di quanto non se ne preoccupino oggi: per costoro non esisteva – come del resto tuttora non esiste – che la musica alta, e in questo non facevano che rispecchiare il parallelismo esistente fra la gerarchia culturale e la gerarchia sociale. Soltanto la musica di tradizione orale, espressione dello spirito del popolo, sfuggiva alla condanna che gravava su tutte le culture musicali intermedie, poiché essa costituiva il polo della cattiva musica contrapposta alla buona. Unico argomento di discussione era l'opposizione fra la musica classica di repertorio e la musica d'avanguardia: il divario fra le due musiche e i due pubblici si allargava sempre più. A metà del XX secolo, nell'ambito della musica alta si è definitivamente sancita la frattura fra il repertorio classico – dal Barocco a Stravinskij – e la musica contemporanea: gli esperti che si interessano di avanguardia sono soltanto una minoranza ben definita dal punto di vista sociale e culturale, mentre i concerti e i festival si rinnovano esclusivamente introducendo nei propri programmi oscuri compositori dell'era tonale.

Nel corso del XX secolo si verifica un movimento di democratizzazione e di individualizzazione che, se da una parte contribuisce a diffondere la musica alta in fasce sociali più ampie, dall'altra a poco a poco riconosce dignità a gruppi a cui in precedenza era negata la libera espressione dei propri gusti musicali. Come nello stesso tempo spariscono le scale di valori assoluti e trionfano i relativismi, così i detentori della cultura alta non possono più imporre i propri giudizi: le culture musicali si moltiplicano senza essere chiaramente gerarchizzate. Spesso sono le stesse élite sociali e culturali a sancire la moda di certe musiche "basse": come era accaduto nel XIX secolo per la canzone popolare e per il folklore nazionale, lo stesso accade anche nel corso del XX secolo. Ma la situazione è cambiata, come dimostra la straordinaria diffusione del jazz: è la prima volta che una musica proveniente dal basso, e che è al tempo stesso la musica di una minoranza disprezzata, conquista il mondo occidentale, e non perché è stata adottata da un'élite, ma perché è una musica da ballo, una musica impura – pensiamo ai *dirty tones*, a tutte le alterazioni che vengono a confondere la nota giusta –, una musica carica di sessualità, una musica di giovani e fatta per i giovani. Il successo del jazz è la prima manifestazione di un fenomeno di massa: lo sviluppo di una cultura musicale "giovane" indipendente dalla musica alta e che trova la sua ispirazione anzitutto nella musica americana e anglosassone, dal pop al rock, da Elvis Presley ai Beatles, alla techno.

Le società sviluppate si sono tribalizzate dal punto di vista sia sociale sia

culturale. Per chiarire la situazione precedente, non esiste piú la «cultura del povero» [Hoggart 1957] opposta alla cultura dell'élite borghese e aristocratica, ma un relativo livellamento degli stili di vita che porta a due movimenti a prima vista contraddittori: da un lato l'uniformazione dei modi culturali e dall'altro il proliferare di gruppi che cercano di elaborare delle microculture autonome. Due fattori hanno favorito questo duplice movimento: 1) la diffusione mondiale di tutte le musiche attraverso la radio, i dischi e la televisione; 2) gli spostamenti della popolazione e la presa di coscienza delle minoranze, di qualunque natura esse siano. I paesi sviluppati sono spesso paesi d'immigrazione, dove si insediano gruppi di origine diversa che portano con sé le proprie tradizioni culturali e in particolare musicali. Tanto che si tratti di paesi che, come gli Stati Uniti, hanno l'abitudine alla coesistenza di comunità distinte, o di nazioni che favoriscono un'integrazione culturale omogenea, i movimenti d'affermazione e di rivendicazione delle minoranze determinano il proliferare di focolai di trasmissione e di conservazione di tradizioni e di espressioni musicali eterogenee. La diffusione di tutte le musiche del mondo dà peraltro vita a un mercato musicale globale, al quale ognuno può attingere secondo i propri gusti o le proprie origini, e dove uno stile musicale può trasmettersi immediatamente da una parte all'altra del mondo; è qui che operano appieno i fattori di uniformazione, favoriti dal potere economico delle industrie d'intrattenimento.

Per comprendere quanto complessa e ambigua sia la situazione, possiamo immaginare due tipi ideali di funzionamento culturale, che potremmo chiamare culture di nazioni e culture imperiali. Nelle grandi nazioni centralizzate del XIX secolo i problemi culturali si ponevano solitamente in ambito nazionale: parliamo di storia della musica tedesca, della musica francese, ecc. La cultura delle classi dominanti si ergeva come modello ed escludeva la cultura degli altri gruppi. Di tutt'altro genere era il funzionamento delle culture imperiali: gli imperi conoscono la coesistenza di popoli, di religioni e di culture diverse. Sia che si tratti delle nazioni gravitanti nell'ambito dell'Europa politica o degli Stati Uniti, quanto delle nazioni dell'America del Sud, dell'Asia o dell'Africa, io penso che, nonostante gli sforzi compiuti per unificarle, tutte queste nazioni siano piú vicine ad un'organizzazione culturale imperiale, tanto che il mondo intero ne sta assumendo la forma. Esistono, da una parte, potenti forze di unificazione e di livellamento ma, dall'altra, una molteplicità di focolai autonomi d'innovazione: chiunque può oggi comporre musica in uno studio improvvisato, montarla e diffonderla via Internet. La vita e l'evoluzione musicale devono essere viste come la rete d'interazione fra i vari gruppi e individui produttori e consumatori che, al di là della loro specifica importanza, sono tutti attori autonomi. Le musiche si diffondono, si scambiano, si influenzano, e non basta certo il concetto di ibridazione a descrivere lo stato attuale, perché l'ibridazione corrisponde a un caso particolare, allorché si mescolino esplicitamente due

tradizioni musicali diverse. In realtà tutto è ormai permesso, e se una delle posizioni possibili è la strenua rivendicazione di una tradizione, pari dignità hanno anche il prestito e la ri-creazione. Le opposizioni fra livelli – musica “alta” e musica “bassa” –, fra generi o forme, sono sempre meno pertinenti: nel villaggio globale tutto è ormai azione e reazione, un ribollire che sconvolge la creazione musicale dei nostri tempi, come ben dimostra la consultazione dei siti musicali su Internet.

Benjamin, W.

- 1935 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Gesammelte Schriften*, vol. I, n. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1991).

Brăiloiu, C.

- 1985 *Collection universelle de musique populaire enregistrée* (1951-58), nuova ed. a cura di J.-J. Nattiez, Archives internationales de musique populaire du Musée d'ethnographie de la Ville de Genève, VDE 30-425/430, sei dischi a 33 giri.

Ellis, A. J.

- 1885 *On the musical scales of various nations*, in «Journal of the Society of Arts», XXXIII, pp. 485-527.

Helmholtz, H. von

- 1863 *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Friedrich Vieweg und Sohn, Braunschweig.

Hoggart, R.

- 1957 *The Uses of Literacy*, Chatto and Winders, London.

Schaeffer, P.

- 1966 *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris.

Villoteau, G.-A.

- 1809-22 *Description de l'Égypte*, Jomard, Paris.

JACQUES HAINS

Dal rullo di cera al CD

Nel xx secolo, uno dei fatti capitali della musica è stato lo sviluppo di una tecnologia per captare, fissare e riprodurre i suoni, designata con il termine generico di "registrazione". In fin dei conti si tratta di un problema poco trattato, se si considera che oggi la musica dipende dalla registrazione, e che le loro sorti sono intimamente legate.

La registrazione è innanzitutto uno «strumento di conservazione e di diffusione»: essa ha fornito alla musica un supporto materiale per trascendere il tempo e ha abolito i confini spazio-temporali che la limitavano. Ma la registrazione è anche uno «strumento di creazione»: essa influenza i generi musicali esistenti e ne ha fatti nascere di nuovi (musica da film, elettroacustica, rock, new age, ecc.).

La registrazione ha influenzato l'ascolto della musica in maniera quantitativa e qualitativa. L'assistere ad un concerto non rappresenta più se non una minima percentuale dell'ascolto musicale, che adesso si effettua attraverso dischi e cassette, comodamente seduti a casa propria o camminando in un parco; i riti della chiesa o della sala da concerto hanno perso terreno di fronte ad un rapporto più flessibile, intimo e quotidiano con la musica, riguardante anche la scelta delle opere, della loro successione, del momento e del numero di ascolti. La musica classica, un tempo elitaria, si è democratizzata per divenire un prodotto accessibile a tutti in ogni momento. Il ruolo dell'ascoltatore è stato rivalutato, il suo orecchio si è abituato a sonorità nuove.

La registrazione ha influenzato anche la composizione musicale. Essa ha esposto il compositore a innumerevoli influssi musicali, mentre gli procurava nuovi mezzi per elaborare direttamente il suono senza passare per la partitura. La registrazione ha influenzato l'interpretazione musicale. Oggi il direttore d'orchestra o l'interprete in carriera difficilmente può esimersi dal registrare dischi. In studio, egli collabora con un nuovo arrivato, l'ingegnere del suono, e deve soddisfare i suoi requisiti di eccellenza; in compenso, ha accesso anch'egli all'immortalità artistica.

La registrazione ha introdotto nel processo musicale tradizionale un nuovo operatore (l'ingegnere del suono) e un nuovo oggetto (il disco). L'interprete non consegna più il prodotto finito, bensì una "partitura sonora" che l'ingegnere del suono deve a sua volta interpretare:

compositore	→	partitura →
interprete/i + (direttore d'orchestra)	→	"partitura sonora"
ingegnere del suono	→	disco →
ascoltatore/i		

La registrazione ha influenzato l'apprendimento della musica. Nelle scuole di musica vengono utilizzati durante le lezioni dischi e cassette, e accanto alla biblioteca esiste una discoteca. Lo studente di strumento può consultare interpretazioni differenti, registrarsi e riascoltarsi. Lo studente di composizione dispone di un computer e di un vero e proprio ministudio di musica elettroacustica.

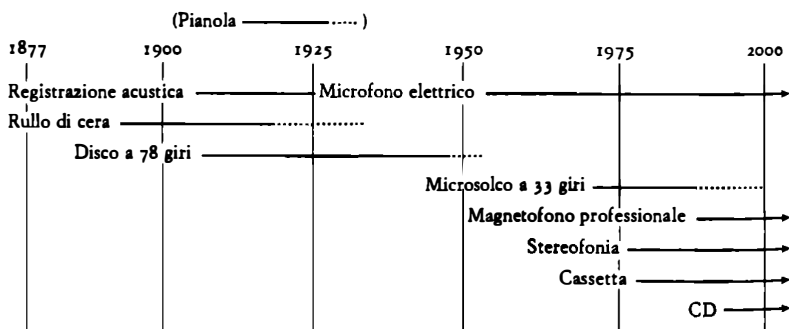
La registrazione ha influenzato la ricerca musicale. Essa ha incoraggiato l'esplorazione di repertori poco conosciuti, l'archiviazione sonora sistematica delle musiche del passato. L'anno di transizione 1877 rappresenta l'inizio di un'era, a partire dalla quale gli (etno)musicologi hanno a disposizione documenti sonori che permettono loro di lavorare su basi definite anziché sulla scorta di tracce indirette.

In fin dei conti la registrazione sta influenzando in profondità, lentamente ma inesorabilmente, la musica stessa, a somiglianza di quanto aveva fatto la scrittura musicale apparsa mille anni fa. Se in Occidente il secondo millennio è stato quello della musica scritta, il terzo sarà quello, a scala planetaria, della musica registrata.

La storia della registrazione è quella di un'avventura scientifica, commerciale e musicale che può essere schematizzata come segue:

Inventata alla fine del XIX secolo, la registrazione ha preso il volo nel primo quarto del XX, ma è solo a partire dal 1925 che la qualità sonora diviene accettabile grazie al microfono elettrico. Nella seconda metà del XX

Figura 1.



secolo essa raggiunge per cosí dire la maturità grazie al microsolco e al nastro magnetico.

1. *Preistoria.*

L'idea di registrazione si trova già in qualche antico racconto: nel suo *Quarto Libro del Pantagruel* (1548), Rabelais narra come i rumori e le grida di una battaglia combattuta in inverno rimasero congelati, e poi a primavera si sciolsero e divennero udibili (il suono scollegato dalla sua fonte, l'arresto del tempo); ne *Le Courier véritable* dell'aprile 1632, gli abitanti di un paese esotico comunicano tra di loro per mezzo di una spugna che assorbe la voce e la restituisce quando viene strizzata; nel 1657, Cyrano de Bergerac descrive in *Histoire comique des États et Empire de la Lune* una scatola che racchiude un meccanismo a orologeria mediante il quale è possibile ascoltare a volontà testi e musica.

In realtà, prima del fonografo di Edison (inventato nel 1877) non esisteva alcun mezzo di conservazione del suono. Qualsiasi conoscenza della musica anteriore a questa data si fonda dunque su tracce indirette: strumenti musicali, alcuni dei quali risalgono alla preistoria; allusioni contenute nei testi letterari; rappresentazioni visive; tradizione orale; frammenti di notazione musicale e, piú di recente, la partitura.

In Occidente, parallelamente ai progressi dell'orologeria, si costruirono strumenti musicali in grado di suonare da soli: *carillons* che, a partire dal XIII secolo, segnavano l'ora sui campanili dei municipi; i settecenteschi organetti di Barberia; scatole musicali svizzere; pianoforti meccanici del Novecento. I meccanismi piú antichi erano costituiti da un cilindro munito di punte che girava lentamente sotto la spinta di una molla o di una manovella. A seconda della loro posizione sul cilindro, le punte azionavano determinati tasti o leve, suonando in tal modo dei brevi pezzi. All'inizio dell'Ottocento fece la sua comparsa un meccanismo piú perfezionato che utilizzava l'aria sotto pressione e un disco perforato di metallo o di cartone intercambiabile con altri dischi, in modo tale da suonare differenti pezzi. Sebbene ingegnosi e divertenti, questi apparecchi suonavano in maniera meccanica e inespressiva, sicché i musicisti non li prendevano in seria considerazione.

2. *Il pianoforte pneumatico.*

Alla fine dell'Ottocento il *player piano* era un mobile montato su rotelle che veniva accoppiato alla tastiera di un comune pianoforte e ne azionava i tasti mediante un sistema pneumatico, davanti al quale si srotolava un nastro di carta spessa, largo circa 40 centimetri, dove ogni perforazione cor-

rispondeva a un tasto. Veniva messo in moto e mantenuto sotto pressione manovrando due grossi pedali simili a quelli di un harmonium. Più tardi il meccanismo fu integrato al piano vero e proprio, che in tal modo aumentò di peso e di ingombro. Questo strumento, denominato comunemente «pianola» (secondo un marchio depositato dall' Aeolian Co.), era apprezzato come accompagnamento del canto nelle serate in salotto; lo si trovava anche nei locali pubblici, dove era sufficiente inserire una moneta per farlo suonare.

Nel 1904, la ditta tedesca Welte mise a punto una nuova generazione di pianoforti meccanici, in grado di registrare e di riprodurre con elevata fedeltà l'interpretazione di un pianista, compresi i cambiamenti di tempo e dinamica. Il sistema era ugualmente in grado di registrare interpretazioni organistiche, ma di queste fu realizzato un minor numero di rulli. I grandi costruttori installarono il meccanismo di lettura, o *Welte-Mignon*, di fianco ai propri strumenti, in modo che divenne presto possibile far suonare a casa propria Rachmaninov, Gershwin, Paderewski, Debussy e molti altri. Queste registrazioni sono oggi preziose testimonianze del loro stile interpretativo, assieme a quelle di Mahler e di Richard Strauss, che realizzarono riduzioni per pianola delle proprie sinfonie. Hindemith e Stravinskij composero espressamente per la pianola (cfr. lo *Studio per pianola* op. 7 n. 1 di quest'ultimo). Nel 1921 Stravinskij firmò con Pleyel un contratto di sei anni per la trascrizione su pianola di tutte le proprie opere. A partire dal 1930 la popolarità della pianola declinò, a causa della crisi economica da un lato e della doppia concorrenza della radio e delle registrazioni dall'altro. Col *sequencer*, si è assistito negli anni Ottanta ad una reincarnazione informatica della pianola.

3. *Il fonografo di Edison (1877).*

La tecnologia di registrazione sviluppatasi nel xx secolo funziona secondo un principio totalmente differente da quello della pianola, dal momento che investe la vibrazione sonora in sé. Nei sei o sette processi tecnologici che si sono succeduti si ritrova comunque la stessa sequenza di operazioni:

- presa del suono: captare la vibrazione sonora nei suoi diversi parametri: frequenza, ampiezza, durata, timbro, propagazione nello spazio;
- incisione: fare in modo che essa lasci traccia sopra un supporto fisico;
- conservazione: assicurare durata e inalterabilità a questo supporto;
- diffusione (eventuale): duplicare tale supporto inciso nel maggior numero possibile di copie fedeli;

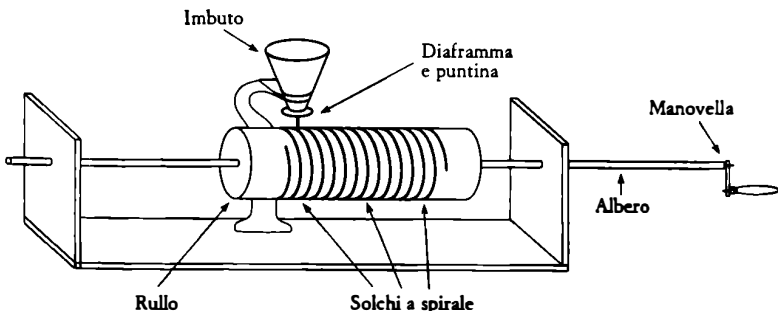
- riproduzione: ricostituire a volontà un'onda sonora analoga a quella originale per mezzo di un apparecchio che legge l'informazione trascritta sul supporto.

Se l'invenzione della registrazione è ufficialmente attribuita a Edison nel dicembre 1877, l'idea era già nell'aria dalla metà dell'Ottocento, con le ricerche sul telegrafo, il telefono, ecc. Nel 1857 il francese Scott de Martinville aveva inventato il *Phonautographe*, che trascriveva le vibrazioni sonore su un foglio di carta rivestito di nerofumo. Nell'aprile del 1877, Charles Cros, un altro francese giunto ancor più vicino alla meta, aveva depositato all'Académie des sciences di Parigi la descrizione del *Paléophone*, apparecchio destinato a incidere su disco le vibrazioni sonore.

Ma fu l'americano Thomas Edison (1847-1931) a concepire nel suo laboratorio di Menlo Park il primo apparecchio in grado di registrare e riprodurre il suono. Ne aveva scoperto il principio per caso, mentre cercava di registrare su rotolo di carta i punti e le linee dell'alfabeto Morse; affascinato dai suoni che produceva lo scorrimento della carta, immaginò un apparecchio che fece fabbricare dal suo assistente John Kruesi. Battezzato «fonografo», esso fu collaudato il 6 dicembre 1877 e funzionò al primo tentativo. Una richiesta di brevetto fu depositata il 25 dicembre successivo (cfr. fig. 2).

Nel fonografo si trovano in germe tutti gli elementi delle tecnologie posteriori. Un cilindro (o rullo) è percorso lungo tutta la sua superficie da un solco a spirale e ricoperto da una sottile foglia di stagno; esso è attraversato nel senso della lunghezza da un albero che termina con una manovella, azionando la quale il rullo viene fatto girare e avanzare lateralmente davanti a una specie di imbuto dentro cui si parla. L'estremità inferiore, più stretta, di questo imbuto è chiusa da una membrana (o diaframma) posta in vibrazione per risonanza; sul diaframma è fissato un ago (o puntina) che poggia sul solco e

Figura 2.
Fonografo.



incide avvallamenti e rilievi a seconda delle vibrazioni. Per ascoltare la registrazione si ricolloca la puntina all'inizio del solco e si torna a far girare il rullo; la puntina ripassa nel solco e, stimolata dagli avvallamenti e dai rilievi, fa vibrare di nuovo il diaframma che ricrea nell'aria le vibrazioni originali.

Il fonografo era un apparecchio rudimentale che produceva un suono detestabile. Fece la sua comparsa nel momento in cui, con la sinfonia e le grandi opere liriche, la musica occidentale toccava l'apogeo; sicché non fu preso per nulla sul serio dai musicisti, i quali lo relegarono al rango di giocattolo e di curiosità accanto agli strumenti musicali meccanici. Lo stesso Edison non credette mai alla vocazione musicale di quella che si dimostrò, assieme alla lampada a incandescenza, la sua invenzione più notevole; la società da lui fondata nel 1887, la Edison Phonograph Co., la propagandò soprattutto come dittafono per uffici. Il 1877 rimane ciononostante un anno fondamentale nella storia della musica: è in questa data che venne realizzata per la prima volta la riproduzione del suono, mentre la scrittura esisteva già da millenni.

4. *Il grammofofo di Berliner (1887).*

La fine dell'Ottocento era l'epoca degli inventori autodidatti, e numerosi furono coloro che con diversa fortuna si misero al lavoro sull'invenzione di Edison, sognando di apportarvi qualche miglioria degna di essere brevettata e sfruttata commercialmente. La foglia di stagno, troppo fragile, venne sostituita da uno strato di cera; venne aggiunto un padiglione acustico a forma di tromba per meglio captare e diffondere il suono; si studiarono la forma, le dimensioni e il materiale del diaframma e della puntina; la rotazione del cilindro fu motorizzata al fine di assicurarne la regolarità. Questo motore era perlopiù un meccanismo a molla che si ricaricava a mano, meno costoso del motore elettrico e utilizzabile dovunque.

È grazie a fonografi funzionanti senza elettricità che vennero ben presto recuperati campioni musicali provenienti da regioni isolate, dando impulso a quella che diverrà più tardi l'etnomusicologia. La prima registrazione di questo tipo venne effettuata nel 1899 tra popolazioni amerindie dall'americano Walter Fewkes. Nel 1902 Carl Stumpf fondò a Berlino il primo archivio di musica non occidentale. Bartók utilizzò anche un fonografo nelle sue campagne di raccolta dei canti folklorici.

Nel 1886 Chichester Bell e Charles Summer Tainter brevettarono negli Stati Uniti il «grafofono», il cui sfruttamento fu all'origine della Columbia Graphophone Company due anni più tardi. Ma fu Emil Berliner (1851-1929) ad apportare l'innovazione più importante. Nel 1887 questo tedesco emigrato negli Stati Uniti inventò un nuovo supporto: il disco, una sottile lamina di zinco di 12 centimetri ricoperta di cera, sulla quale veni-

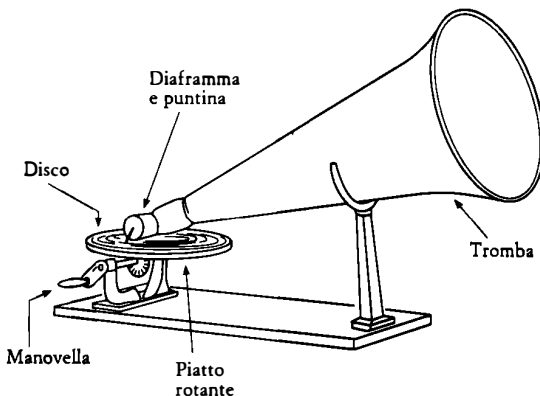
va tracciato il solco a spirale entro cui la puntina vibrava orizzontalmente, e non piú verticalmente come sul rullo di cera; quest'incisione laterale permetteva di utilizzare un supporto piú sottile (cfr. fig. 3).

Un anno dopo, nel 1888, Berliner mise a punto quella che era destinata a divenire la carta vincente del disco, l'equivalente di ciò che era stata la stampa per la partitura, ossia la duplicazione tramite bagno galvanoplastico a partire da un'impronta negativa (matrice). Egli perfezionò il suo disco e nel 1896 lo immise sul mercato assieme al relativo apparecchio lettore, il grammofono. Il disco veniva collocato su di un piatto messo in rotazione tramite un motore a molla (dopo parecchi tentativi fra i 70 e gli 82 giri al minuto, s'impose la velocità standard di 78 giri). Nel 1898 Berliner fece ritorno in Europa, e con alcuni soci londinesi fondò The Gramophone Company (la sua filiale tedesca, la Deutsche Grammophon Gesellschaft, ha celebrato ad Amburgo un secolo di vita il 21 gennaio 1998, ripubblicando su compact disc una collana di registrazioni storiche); negli Stati Uniti, la Gramophone si associò con la casa Victor che già sfruttava i brevetti di Berliner e di Eldridge R. Johnson. Nel 1899 la Gramophone acquistò un quadro di Francis Barraud che sarebbe divenuto il simbolo piú celebre della registrazione; rappresentava il fox terrier Nipper nell'atto di prestare orecchio al suono di un grammofono, riconoscendovi «la voce del padrone» (His Master's Voice o HMV).

Per un certo periodo disco e rullo si fecero concorrenza; ma a poco a poco il disco si impose, a onta di taluni problemi specifici dovuti alla forza centrifuga e alla diminuzione di velocità della puntina man mano che essa si avvicinava al centro. Il rullo fu conservato unicamente da Edison e scom-

Figura 3.

Grammofono. Prototipo di Berliner.



parve nel 1929 col fallimento della sua società. Diverse ragioni spiegano il successo del disco:

- 1) conteneva più musica. Ampliato a 18, quindi a 25 e (nel 1903) a 30 centimetri di diametro, poteva durare fino a quattro minuti; nel 1904 si cominciarono a incidere entrambe le facciate;
- 2) era più pratico, più facile da manovrare e da installare, meno ingombrante da riporre;
- 3) le case discografiche offrivano un repertorio classico di qualità, accattivandosi la fedeltà di un pubblico di conoscitori;
- 4) soprattutto, il disco aveva il grande vantaggio commerciale di poter essere riprodotto facilmente e in grande quantità. Il procedimento di copia del rullo, inventato nel 1896, era lento e laborioso: gli artisti dovevano registrare per ore la stessa prestazione al fine di completare una tiratura.

5. *La registrazione acustica (1877-1925).*

Agli inizi del xx secolo e fino al 1930 l'industria della registrazione fiorì in America e in Europa, appena rallentata dalla guerra del 1914-18. Alle compagnie Edison, Columbia, Gramophon e Victor vennero ad aggiungersi Brunswick (Stati Uniti), Pathé, Odéon e Lindström (Francia), Fonotopia (Italia). La concorrenza era aspra e insorsero cause legali, particolarmente negli Stati Uniti tra la Victor e le sue rivali, vertenti sulla protezione dei brevetti e dei diritti d'autore. Vennero commercializzati molti apparecchi dai nomi barocchi (Zonophone, Vanitrola, Grafonola, Sonora, Talkophone, ecc.) che funzionavano essenzialmente sui principi di Edison e di Berliner. Si differenziavano per il prezzo e la qualità, dal giocattolo da pochi soldi al mobile di lusso; per l'estetica della cassa o della tromba, a forma di fiore o di cigno; per l'aspetto pratico (i modelli portatili dissimulavano l'ingombrante tromba sotto la cassa o il coperchio); o per qualche singolarità, come il Polyphone, che montava due puntine collocate a un centimetro di distanza nello stesso solco, e inoltre due trombe, producendo così una specie di eco. Musei e nostalgici collezionisti conservano oggi il ricordo di questi apparecchi perfezionati, e il cinema ce ne restituisce qualche volta l'immagine, come in *Fitzcarraldo* del regista tedesco Werner Herzog (1982).

Fino al 1925 la registrazione era acustica, nel senso che l'incisione veniva fatta senza il contributo dell'elettricità. Era il suono emesso dal cantante o dal musicista a provocare direttamente la vibrazione della puntina e il suo affondamento nella cera; poiché una parte dell'energia andava così

dispersa nel processo meccanico, il suono inciso ne risultava abbastanza impoverito. Le dinamiche deboli andavano perdute, come pure le frequenze piú basse e piú alte; i timbri, privati dei loro armonici, risultavano snaturati (un violino poteva suonare come un flauto). La banda passante della registrazione acustica, al culmine delle sue prestazioni nel 1924, si situava fra i 164 e i 2088 Hertz. A ciò si aggiungevano altri inconvenienti: un sensibile rumore di fondo (sfrigolio) aggravato dall'elevata velocità di rotazione (78 giri al minuto); l'impossibilità di registrare i suoni forti, in particolare le percussioni, che facevano saltare la puntina fuori dal solco; la confusione con la quale venivano rese le sovrapposizioni di linee melodiche (effetto imbutito); la durata di registrazione limitata a quattro minuti per ogni rullo o facciata di disco; l'effetto «wah-wah» (simile ad un vagito) dovuto all'irregolare velocità di rotazione negli apparecchi piú a buon mercato.

In sede di registrazione era obbligatorio cantare o suonare a tutta forza proiettando il suono direttamente nella tromba. Questo era vantaggioso per la voce, gli ottoni e taluni legni, ma sfavoriva il pianoforte, gli archi e il flauto. Il pianoforte (verticale) era tenuto aperto e sollevato su una piattaforma affinché la tavola armonica si trovasse ad una certa altezza. Alcuni violini erano muniti di una tromba *Stroh* in modo da poterne dirigere il suono. Si facevano acrobazie per avvicinare alla tromba di registrazione il maggior numero possibile di musicisti. Se si registrava per mezzo di un grammofo, si ricominciava da capo una o due volte per precauzione, dal momento che il disco matrice poteva venir deformato durante il successivo stampaggio in fabbrica. Se si registrava su rullo, lo si faceva a ripetizione davanti a un fonografo speciale che incideva fino a dieci unità simultaneamente.

A causa della sua scadente qualità sonora, la registrazione acustica respingeva i grandi musicisti. I pianisti piú esigenti le preferivano la pianola. In tal modo si registravano soprattutto musica leggera, artisti di cabaret e musica leggera, fanfare (specialmente John Philip Sousa e la sua U. S. Marine Band), marce, valzer, polke, ecc.; tutto ciò che suonava forte, rapido e ritmato. Dal punto di vista commerciale il successo della registrazione era assicurato, ma si collocava al livello dell'intrattenimento facile e popolare.

Nel 1917 la Victor realizzò a New York la prima registrazione jazzistica: un blues e uno one step suonati dal complesso The Original Dixieland Jass [*sic*] Band, formato da cinque musicisti recentemente arrivati da New Orleans. Grazie al disco, il jazz uscito dai ghetti neri si diffuse rapidamente sotto la sua forma commerciale, fece ballare e contagiò tutto il paese, e perfino l'Europa. Alcune piccole società registrarono anche il jazz meno adulterato dei musicisti neri (Kid Ory, King Oliver, Louis Armstrong, Jelly Roll Morton, ecc.). Il disco fu per tutti i giovani jazzisti un mezzo di apprendimento: suonando i loro strumenti mentre ascoltavano i dischi, si appropriavano dello stile improvvisativo dei loro predecessori. Il jazz è il piú an-

tico genere musicale la cui storia sia interamente testimoniata da una documentazione sonora.

Nella registrazione acustica era la voce umana, in particolare certi tipi di voce, a dare i risultati migliori. Perciò le case discografiche si davano a corteggiare il mondo dell'opera, tentando per ragioni di prestigio di assicurarsi i grandi nomi. A volte la persuasione, il denaro o l'adulazione inducevano qualcuno di essi a incidere la propria voce per la posterità. La Victor negli Stati Uniti e la sua consociata europea Gramophon si segnarono con la loro lussuosa collana «Red Seals». Il loro rappresentante Fred Gaisberg percorreva l'Europa firmando contratti e registrando i grandi cantanti. È grazie a lui che conserviamo oggi alcune voci illustri del XIX secolo: Fëdor Saljapin, Adelina Patti, Nellie Melba, Emma Calvé, Pol Plançon, Francesco Tamagno, Mattia Battistini, ecc. Dobbiamo anche a lui la registrazione, fatta a Roma nel 1902, dell'ultimo castrato Alessandro Moreschi.

Enrico Caruso (1873-1921) rappresenta un caso diverso, poiché – anche se godeva già di una certa fama quando Gaisberg lo registrò a Milano nel 1902 – il seguito della sua favolosa carriera internazionale fu dovuto alle incisioni discografiche. Il suo *Vesti la giubba*, tratto dai *Pagliacci* di Leoncavallo e registrato con la Victor nel 1903, fu il primo disco a raggiungere il milione di copie vendute.

Fred Gaisberg (1873-1951), figura leggendaria tra i pionieri della registrazione, è il prototipo di quel nuovo venuto nel paesaggio musicale, poco conosciuto dal pubblico, che diverrà più tardi il produttore o il direttore artistico, e che a quell'epoca si chiamava *Artist and Repertory Man*. Il suo ruolo consisteva nello scovare artisti fonogenici e convincerli a firmare un contratto, assumendosi in seguito la reponsabilità tecnica e musicale della registrazione: un compito che richiedeva competenza, esperienza, intuizione, grande sensibilità uditiva, oltre ad una certa dose di psicologia per trattare con gli artisti. All'interno della casa discografica egli faceva parte di coloro che *fanno* i dischi, spesso in conflitto con l'altro reparto, dove li si *vende*.

Registrazioni di musica sinfonica, ben poco convincenti, furono realizzate a partire dal 1910, soprattutto in Europa. Il numero di musicisti era ridotto, i timpani soppressi, violoncelli e contrabbassi sostituiti da tromboni e tube; per di più la partitura veniva riscritta, condensata e suddivisa in frammenti. Nel 1913 un'orchestra e un direttore di fama (Arthur Nikisch e la Philharmonie di Berlino) registrarono per la prima volta un'intera sinfonia, la Quinta di Beethoven.

Nel 1923 lo scrittore britannico Compton Mackenzie fondò «The Gramophone», una rivista che si occupava della qualità dei dischi e di attualità fonografica. La registrazione cominciava a venir presa sul serio dai melomani, ma la sua qualità sonora era ancora troppo difettosa per poter far concorrenza al concerto.

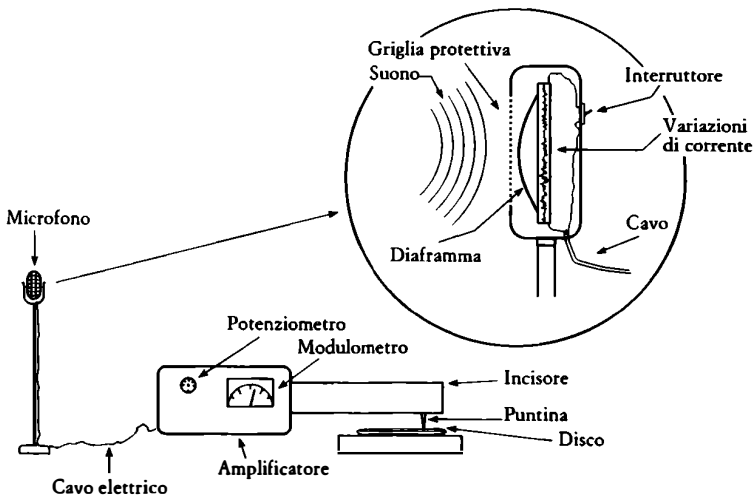
6. La registrazione elettrica.

Messo a punto nel 1924 dai laboratori della Bell Telephone (Stati Uniti) a seguito di ricerche scientifiche avviate fin dal 1919, il microfono elettrico operò una rivoluzione nel mondo della registrazione.

Nel microfono, una sottile membrana metallica (il diaframma) viene posta in vibrazione dal suono ed esercita variazioni di pressione su un materiale entro il quale circola una debole corrente elettrica; gli impulsi elettrici così generati, sotto forma di variazioni di voltaggio, riproducono esattamente l'onda sonora: si tratta del segnale. Quest'ultimo viene trasmesso lungo un filo metallico, amplificato, indi trasmesso all'apparecchio d'incisione. L'intensità del segnale, visualizzata su un quadrante (il modulometro), viene controllata manualmente per mezzo di un potenziometro (manopola del volume); essa deve venire abbassata nei passaggi in *fortissimo*, onde evitare la distorsione, e alzata nel *pianissimo*, così da risultare udibile (cfr. fig. 4).

Grazie al microfono la registrazione non dipendeva più dalla potenza dell'immissione di suono. Diveniva accessibile una dimensione di sensibilità sonora del tutto nuova: i suoni più deboli venivano captati; la banda passante (estensione delle frequenze registrabili) era stata ampliata fra i 100 e i 5000 Hertz; i timbri erano assai meglio definiti. Per l'interprete il microfono poteva avere l'effetto di uno "specchio sonoro" privo di compiacenze, poiché cap-

Figura 4.
Registrazione elettrica.



ta e ingrandisce i minimi particolari. D'altra parte non vi erano piú limiti al numero e alle famiglie di strumenti registrabili, i musicisti non erano piú accalcati davanti al fonografo, ma regolarmente disposti in una sala. Diveniva possibile la registrazione di un concerto dal vivo, dato che l'apparecchio di incisione, collegato al microfono via cavo, poteva essere collocato a distanza.

Il microfono, che capta i suoni deboli riflessi e riverberati, permette di rendere una parte delle caratteristiche spaziali del suono, ossia l'acustica della sala e l'effetto distanza. Ma questa presa di suono, detta monofonica, non consentiva ancora la localizzazione in ampiezza delle fonti sonore; ciò divenne possibile soltanto nel 1958, con la stereofonia.

7. *L'acustica.*

Si abbiano in uno spazio chiuso una fonte sonora (F) e un microfono (M). All'emissione di un suono, il microfono "percepisce" in primo luogo un suono diretto (D); poi, alcuni millisecondi piú tardi, dei suoni riflessi (R); e infine dei suoni riverberati che si ripercuotono tra le superfici durante $1/10$ - $1/20$ di secondo o piú. Questa interazione fra il suono emesso e lo spazio circostante determina l'acustica della sala.

La sensazione di prossimità o di lontananza dipende dal rapporto suono diretto / suono riflesso: piú il microfono è accostato alla fonte sonora, maggiore è la quantità di suono diretto in rapporto al suono riflesso, che resta costante (cfr. fig. 5).

In meno di un anno le società si riconvertirono tutte alla registrazione elettrica, acquisirono i brevetti, rinnovarono le attrezzature, formarono i tecnici, ampliarono e insonorizzarono gli studi, iniziarono a registrare nuovamente il proprio catalogo.

I nuovi dischi erano dello stesso formato dei precedenti (78 giri, 30 centimetri) e l'ascoltatore li poteva suonare sul vecchio grammofono. Poiché gli altoparlanti elettrici erano costosi, Bell aveva proseguito le sue ricerche sulla riproduzione acustica e nel 1924 diede alla luce la tromba ideale, cosiddetta «esponenziale», studiata scientificamente affinché il rapporto lunghezza / diametro / angolo di apertura assicurasse una qualità sonora ottimale. Lunga tre metri, essa veniva ripiegata e incassata in un mobile.

Si cominciarono a registrare dischi che sfruttavano le possibilità della nuova tecnologia: l'*Adeste fideles* cantato da un insieme di quindici corali (per l'etichetta Columbia); la *Danse macabre* di Saint-Saëns con i suoi effetti di percussioni e la sua parte di xilofono, eseguita dalla Philadelphia Symphony sotto la direzione di Stokowski; il poema sinfonico *I pini di Roma* di Respighi, diretto da Toscanini, nel cui terzo movimento si può sentire un usignolo su un sottofondo in *pianissimo* di archi e arpa.

Con la registrazione elettrica divenne chiaro che la riuscita di un disco

dipendeva, oltre che dalla qualità dell'interpretazione, anche dalla competenza tecnica e musicale dell'ingegnere del suono. La presa del suono (l'acustica della sala, la collocazione dei musicisti, la scelta e la disposizione dei microfoni) poteva fare la differenza tra un disco buono e uno scadente.

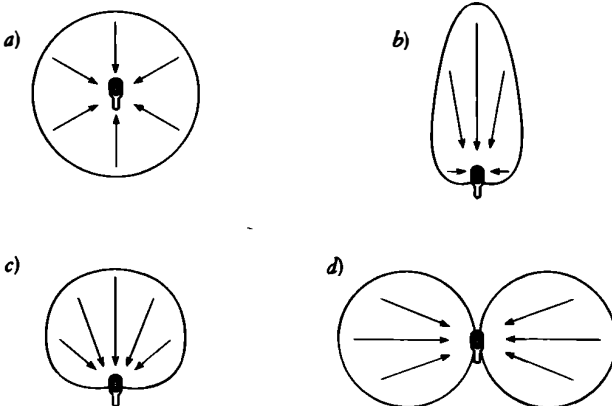
A quest'epoca si considerava la registrazione come un mezzo di riproduzione e il disco come una "fotografia sonora". Ma era divenuto ormai possibile creare equilibri sonori precedentemente inconcepibili in musica (ad esempio far suonare un flauto piú forte di un trombone collocandolo a ridosso del microfono). Il controllo esatto del volume fu il primo elemento di una tavolozza di risorse creative che si costituí poco a poco e trasformò lo studio di registrazione in un vero e proprio strumento di creazione.

Nel 1927 fu inventato un mezzo per fissare il suono su pellicola cinematografica. In precedenza, all'epoca del cinema muto, un pianista, un organista o una pianola accompagnavano la proiezione sotto l'ispirazione del momento. Ora invece una cellula fotoelettrica leggeva l'informazione audio tracciata sulla banda sonora della pellicola e la convertiva in corrente che alimentava gli altoparlanti. Il primo film sonoro fu *The Jazz Singer*, con Al Jolson. La musica da film divenne per numerosi compositori (Camille Saint-Saëns, Georges Auric, Darius Milhaud, Aaron Copland, Sergej Prokof'ev, Ennio Morricone, ecc.) un nuovo genere musicale, a volte un'arte e spesso

Figura 5.

I microfoni si distinguono in base alla loro direzionalità.

- a) Il microfono omnidirezionale (panoramico) capta i suoni provenienti da tutte le direzioni.
- b) Il microfono unidirezionale capta unicamente i suoni provenienti dalla direzione verso la quale viene puntato.
- c) Il microfono cardiode non capta i suoni provenienti dal retro.
- d) Il microfono bidirezionale capta soltanto i suoni provenienti dai lati.



un modo per guadagnarsi il pane. Essa ha contribuito a familiarizzare l'orecchio del pubblico con nuove sonorità e a metterlo in contatto con linguaggi musicali differenti.

Malgrado i progressi conseguiti, nel 1929 ebbe inizio un periodo difficile per l'industria della registrazione, a causa della crisi economica e della concorrenza della radio, la quale aveva il vantaggio di essere gratuita. Ciò particolarmente negli Stati Uniti, dove la RCA (Radio Corporation of America) assorbì la Victor, non già per interesse nei confronti del grammofono, ma per approfittare del suo stabilimento e della sua ben organizzata rete di distribuzione. Le società europee si fusero e in tal modo si trassero meglio d'impaccio: la Columbia, che aveva già acquisito Pathé e Lindström, diede vita assieme alla Gramophon alla potente EMI. D'altra parte, esse potevano contare sulla fedeltà di un pubblico di melomani: un sistema di sottoscrizioni permise di realizzare progetti di rilievo e di registrare un repertorio meno conosciuto. Dopo il successo della Hugo Wolf Society, nacquero la Beethoven Sonata Society, per conto della quale Arthur Schnabel registrò su disco le trentadue sonate, e la Bach Society, che commissionò ad Albert Schweitzer l'integrale per organo, a Pablo Casals le *suites* per violoncello solo, e a Wanda Landowska le *Variazioni Goldberg* eseguite al clavicembalo (ciò contribuì grandemente alla rinascita di questo strumento).

L'idea delle sottoscrizioni era stata lanciata e messa in pratica da Walter Legge (1906-79). Produttore presso la EMI, uomo di grande cultura, Legge si autodefiniva una levatrice della musica [Schwarzkopf 1982, p. v]: si devono a lui tremilacinquecento registrazioni di elevata qualità artistica (cfr. il cofanetto della Hugo Wolf Society, in particolare il Lied *Die Bekehrte* cantato da Alexandra Trianti, 1933). Al pari di Fred Gaisberg, Legge promosse la carriera di numerosi artisti. Essendo un perfezionista, egli vedeva nella registrazione il mezzo di ottenere dall'artista un'esecuzione ideale; lo sottoponeva a prove incessanti, registrava un gran numero di versioni e conservava soltanto la migliore. A causa di ciò la critica lo accusava di frode, adducendo il pretesto che il pubblico rimaneva deluso di non ritrovare la stessa qualità interpretativa quando ascoltava lo stesso artista in concerto.

8. Guerra (1939-45) e dopoguerra.

Il periodo bellico è caratterizzato dalle restrizioni: materiali e stabilimenti venivano requisiti per la produzione militare ed erano stati sospesi i commerci internazionali. Inoltre le case discografiche degli Stati Uniti subirono uno sciopero nazionale dichiarato il 1° agosto 1942 dai centoquarantamila membri dell'American Federation of Musicians; il loro presidente Caesar Petrillo reclamò e ottenne per la sua associazione il versamento dei diritti su ogni disco venduto, al fine di compensare la disoccupazione dei mu-

sicisti provocata dall'uso dei dischi nei locali pubblici e nelle stazioni radiofoniche.

Nel periodo postbellico la registrazione beneficiò di numerose innovazioni tecniche importanti che non solo supplirono alle sue carenze, ma ne fecero altresì una tecnologia potente e flessibile. In primo luogo, la Decca inaugurò nel 1945 il procedimento Full Frequency Range Recording, inventato dall'ingegnere Arthur Haddy, che permetteva di registrare e di riprodurre tutta la banda delle frequenze percettibili all'orecchio umano (da 20 a 20 000 Hertz). I dischi FFRR offrivano una freschezza e una qualità di timbro fino ad allora ineguagliate, dal momento che il timbro stesso si definisce mediante le frequenze superiori (o armonici) collegate al suono fondamentale (cfr. *Petruška* di Stravinskij, registrato da Ernest Ansermet per la Decca nel 1946, in cui gli effetti orchestrali sono resi magnificamente). Le altre innovazioni furono il microsolco, il nastro magnetico e la stereofonia.

9. *Il microsolco.*

La durata di un 78 giri, limitata a quattro minuti per facciata, restava un grave inconveniente (la *Messa in si minore* necessitava di diciassette pesanti dischi!) Per porvi rimedio bisognava diminuire la velocità di rotazione del disco o tracciare un solco più sottile, ma senza per questo provocare una perdita di qualità sonora, come era avvenuto per un disco di lunga durata che la RCA Victor aveva tentato di lanciare nel 1931.

Nel 1948 la statunitense Columbia operò una rivoluzione con la pubblicazione di un disco *Long Playing* in grado di immagazzinare da venti a trenta minuti di musica per facciata. Una sinfonia, che fino ad allora occupava dai quattro ai cinque dischi a 78 giri, poteva ora essere contenuta in un solo disco. Quest'ultimo era in vinile, un materiale più flessibile, più raffinato e nello stesso tempo più resistente della gommalacca in scaglie dei vecchi 78 giri. Ciò permetteva di fabbricare un disco più leggero, di incidervi un "microsolco" che occupava meno spazio (cento spire per centimetro invece di quaranta), e di ridurre la velocità di rotazione a 33 e $1/3$ giri al minuto. La durezza del materiale e la riduzione della velocità facevano diminuire lo sfrigorio di fondo, mentre la finezza del solco migliorava la qualità sonora.

La Decca e la maggior parte delle case discografiche adottarono rapidamente il 33 giri e si fecero un dovere di registrare nuovamente il loro catalogo, mentre in Europa la EMI resistette ancora quattro anni, e la statunitense RCA Victor reagì tentando di imporre un proprio microsolco (un disco di 18 centimetri che ruotava a 45 giri al minuto e durava soltanto cinque minuti) prima di aderire anch'essa al 33 giri, due anni più tardi. Ma questa "bataglia delle velocità" aveva nel frattempo tenuto il pubblico nell'incertezza, danneggiando l'industria discografica: in seguito si cercherà di evitare que-

sto genere di vicissitudini. Il 45 giri venne conservato per la musica leggera e per il *juke-box*, e si fabbricarono giradischi in grado di funzionare a 78, 45, 33 e perfino a 16 giri al minuto (quest'ultimo formato, destinato essenzialmente alla registrazione della voce parlata, ebbe però vita effimera).

Il 33 giri scatenò negli Stati Uniti una moda dell'alta fedeltà, che si traduceva nell'acquisto di materiale costoso e sofisticato: amplificatori potenti, puntine di zaffiro ultrasensibili, bracci di lettura minuziosamente bilanciati, grandi altoparlanti montati all'interno di casse, ecc. Questa ricerca ossessiva della perfezione sonora, spesso senza alcun rapporto con l'emozione musicale, aveva come obiettivo finale una qualità di riproduzione tale per cui il suono registrato non fosse più distinguibile da quello reale. A distanza di vari decenni, questo scopo resta ancora da raggiungere.

10. *Magnetofono e nastro magnetico.*

Durante la guerra il magnetofono era stato perfezionato a tal punto da poter ormai fare concorrenza al disco sul piano della qualità sonora. Fra il 1947 e il 1949 il suo utilizzo si era generalizzato negli studi professionali, liberando la registrazione dalla linearità temporale alla quale essa era soggetta e conferendole una notevole flessibilità.

La registrazione magnetica venne realizzata per la prima volta nel 1898 dal danese Valdemar Poulsen. Il suo *Télégraphon* magnetizzava un filo d'acciaio. In seguito si utilizzò un nastro d'acciaio, quindi un nastro magnetico su supporto cartaceo (brevettato nel 1928 dal tedesco Fritz Pfleumer) e, verso il 1932, su supporto di materia plastica. Nel 1935 la tedesca AEG-Telefunken mise in commercio un apparecchio battezzato *Magnetophon*, la cui qualità sonora era tutt'al più adeguata alla dettatura d'ufficio. In Germania, magnetofoni di qualità superiore a quella del disco furono sviluppati segretamente durante la guerra e installati negli studi radiofonici; ingombranti, rumorosi e costosi, avevano una velocità di scorrimento di 76 centimetri al secondo. Dopo la guerra, la società statunitense 3M mise a punto un nastro magnetico di qualità eccellente a 19 centimetri al secondo; questa velocità divenne lo standard professionale, mentre gli apparecchi amatoriali scorrevano a 9,5 centimetri al secondo.

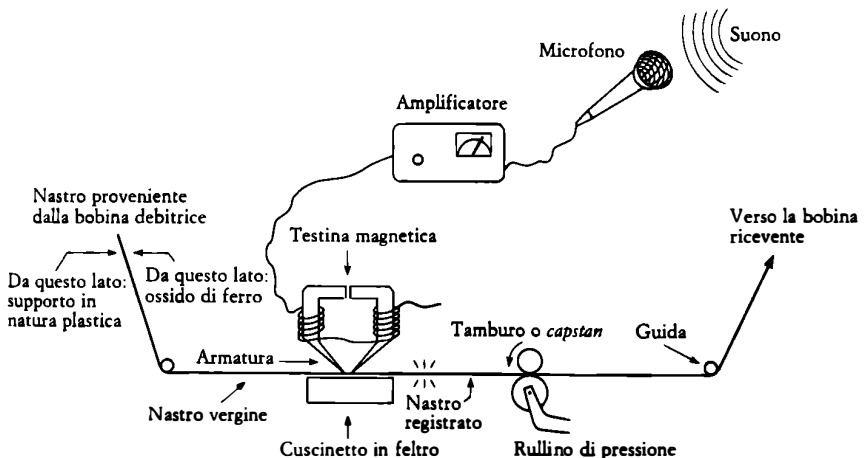
Nel magnetofono in funzione di registrazione, una sottile pellicola di materia plastica rivestita di ossido di ferro (il nastro magnetico) scorre a velocità costante davanti a un elettromagnete (la testina magnetica) nel quale circola una corrente elettrica amplificata proveniente dal microfono; le variazioni di questa corrente imprimono sul nastro delle analoghe variazioni di carica magnetica. Nella funzione di lettura, il nastro ripassa davanti alla testina, che riproduce le stesse variazioni di corrente; queste sono amplificate e incanalate verso l'altoparlante. La qualità di registrazione è direttamente

proporzionale alla velocità di scorrimento. La magnetizzazione del nastro può essere facilmente neutralizzata, cancellando così il contenuto (cfr. fig. 6).

Il nastro magnetico apportò numerosi perfezionamenti alla presa di suono e al lavoro in studio:

- Lunga durata delle prese: mentre la registrazione su disco si doveva limitare a prese di suono di cinque minuti, il nastro magnetico, avvolto su grandi bobine, consentiva registrazioni consecutive di trenta minuti o più. A questo punto persino Toscanini, che non aveva mai tollerato di dover interrompere l'interpretazione di una sinfonia, aderì senza riserve alla registrazione.
- Ascolto immediato: una registrazione effettuata su nastro magnetico può essere riascoltata al momento poiché non necessita, come il disco, di ulteriore trattamento in laboratorio. Ciò permette di giudicare una presa decidendo se conservarla o ricominciare da capo.
- Copiatura immediata: il contenuto di un nastro magnetico può essere facilmente copiato per mezzo di un secondo magnetofono, mentre la duplicazione del disco era un'operazione da effettuarsi in stabilimento. Si possono fare copie di sicurezza e costituire degli archivi. È sulla base di questi nastri magnetici conservati a partire dagli anni Cinquanta che oggi si ricavano antologie a basso prezzo su compact disc.
- Editing del suono: durante la copiatura si può aggiungere riverbero, o applicare al suono un filtro che ne modifica il timbro lasciando passare o escludendo selettivamente determinate bande di frequenza. Il nastro può inoltre essere riprodotto all'inverso e a velocità differenti.

Figura 6.



- Montaggio: il nastro magnetico può essere materialmente tagliato e incollato. Ciò permette di scegliere i passaggi migliori tra diverse prese di uno stesso brano e di raccordarli; di correggere una nota sbagliata o di eliminare un rumore disturbante sostituendo un breve frammento di nastro col frammento corrispondente ricavato da un'altra presa (perfino una nota molto rapida può occupare da 2 a 3 centimetri); di registrare in ordine arbitrario le diverse sezioni di una composizione.
- Mixaggio: due nastri magnetici possono essere copiati simultaneamente su uno solo ("mixati") controllando il livello sonoro di entrambe le fonti, ciò che permette fra l'altro di sovrapporre effetti speciali ad una musica già registrata. Nel 1956 la Mercury registrò l'*Overture 1812* così come indicato da Čajkovskij, con le campane del Cremlino, un'orchestra e una banda militare, e inoltre una salva di cannoni nel finale. Questi diversi elementi furono registrati separatamente e poi mixati in studio.
- Registrazione multipista: diverse piste magnetiche possono essere disposte parallelamente su uno stesso nastro; esistono magnetofoni e nastri a 4, 8, 16, 24 (o perfino, nei modelli più recenti, a 32, 48 e 64) piste; il volume di ciascuna pista (in funzione di registrazione oppure di lettura) viene controllato singolarmente da un banco mixer. Questa apparecchiatura multipista permette una registrazione per stadi successivi. Ad esempio una canzone pop può essere realizzata da un solo musicista: egli registra dapprima il basso, poi ognuna delle altre voci in successione mentre ascolta contemporaneamente il materiale già registrato; nello stadio finale del mixaggio il risultato registrato su numerose piste viene concentrato, dosando accuratamente il volume di ciascuna di esse, su due piste stereofoniche soltanto. Tale specie di montaggio verticale è divenuta la norma nella musica leggera per motivi economici e anche in funzione delle esigenze estetiche di questo genere; a volte, parecchi musicisti collaborano ad una canzone senza nemmeno incontrarsi! Nella musica classica la tecnologia multipista viene utilizzata molto più sobriamente per la registrazione di grandi complessi: in aggiunta all'installazione microfónica di base che capta il suono complessivo, un microfono individuale (chiamato «d'appoggio» o «volante») è posizionato davanti a ciascuna famiglia strumentale e la registra in modo privilegiato sopra una pista indipendente. Successivamente l'ingegnere del suono potrà evidenziare in studio l'una o l'altra linea melodica sommersa nella massa orchestrale alzando leggermente il livello sonoro della pista corrispondente; operazione delicata che non deve interferire con l'acustica dell'insieme.

- Economia: il magnetofono è leggero, pratico e poco costoso se paragonato a un'apparecchiatura d'incisione su disco; il nastro magnetico, cancellabile e riutilizzabile a volontà, è un supporto economico. Ciò rendeva la registrazione professionale relativamente accessibile sicché si ebbe un'esplosione di piccole etichette indipendenti: fra il 1949 e il 1954, soltanto negli Stati Uniti il numero delle case discografiche passò da undici a duecento. Questi nuovi venuti svolgevano spesso opera pionieristica, esplorando le nicchie trascurate dalle grandi società, che a loro volta si attestavano nel repertorio standard. Citiamo Vox e Argo (musica barocca), Westminster (musica classica), L'Oiseau-Lyre (Händel e Couperin), Erato (repertorio francese) e Atlantic (che rivelò Ray Charles e il rhythm and blues).

11. *Il rock and roll.*

Con Bill Haley nel 1954, e soprattutto con Elvis Presley un anno più tardi, l'industria discografica americana venne coinvolta nell'avventura del rock and roll, un genere dalle forti connotazioni sociali per le sue influenze non meno che per il suo ruolo simbolico agli occhi dei giovani. Nelle sue canzoni fortemente ritmate, Presley fondeva la musica di due gruppi minoritari: il country dei bianchi del Sud e il blues dei ghetti neri urbani (definiti dispregiativamente *hillbilly* e *nace*). Sulla scena egli emanava virilità ostentata e *sex-appeal*, incarnando una nuova specie di idolo carismatico, un adolescente in rivolta che rivendicava i diritti dei giovani e affrontava gli adulti attraverso la propria musica.

Dopo il *baby-boom* degli anni di guerra, negli Stati Uniti i giovani erano numerosi e disponevano di denaro. Nel 1955 Presley vendette dieci milioni di dischi; più tardi, un milione di copie del suo *Heartbreak Hotel* (RCA, 1956) andò venduto in tre mesi. Il rock creò un mercato di massa che coinvolgeva interessi finanziari al cui confronto la nicchia della musica classica appariva ben modesta. Nel 1950 quest'ultima costituiva il 25 per cento della vendita di dischi; nel 1970, nonostante l'aumento delle sue vendite in cifra assoluta, ne rappresentava solo fra il 5 e il 15 per cento a seconda dei paesi. Oggi un disco di classica venduto in quindicimila esemplari è considerato un successo. Solamente divi come Luciano Pavarotti o Plácido Domingo vendono centomila copie e oltre.

12. *Disco e radio.*

Durante gli anni Cinquanta la radio perse terreno a vantaggio della televisione. Anziché continuare a realizzare costosi programmi radiofonici,

si cominciarono a trasmettere dischi presentati da un animatore o *disc-jockey* (dj), soprattutto dischi di rock, i cui ritmi energici crearono un nuovo stile radiofonico. Ogni settimana si annunciava la classifica dei titoli più venduti e li si trasmetteva fino alla saturazione, ciò che senza dubbio non mancava di influenzare le vendite. Le case discografiche giunsero a pagare i dj affinché mandassero in onda i loro dischi. Questa pratica, chiamata *payola*, fu dichiarata illegale, ma sopravvisse di nascosto.

13. *Una musica di rumori.*

Nel xx secolo la registrazione ha fatto esplodere l'antica definizione della musica («melodia più armonia») per far posto a una più ampia utilizzazione espressiva del suono. Già nel 1939 l'americano John Cage aveva composto *Imaginary Landscape n. 1* per giradischi a velocità variabile. Ma la vera partenza di una musica basata sulle potenzialità creative della registrazione ebbe luogo nel 1948 a Parigi, quando Pierre Schaeffer, ingegnere alla radio, inaugurò la «musica concreta» e lo Studio d'essai della Radiodiffusion française. Un banale incidente (il «solco sigillato» che si produce quando la puntina di un giradischi salta e ripete ad anello lo stesso frammento sonoro) gli aveva suggerito l'idea di una musica rumoristica, non interpretata da strumentisti sulla base di una partitura scritta, ma elaborata a partire da suoni concreti captati per mezzo di un microfono e successivamente elaborati grazie alle tecniche di studio. Le sue prime opere, *Études des bruits* (1948) e *Symphonie pour un homme seul* (1950, in collaborazione con Pierre Henry), furono laboriosamente realizzate su disco; ma l'arrivo del nastro magnetico giunse a facilitare questo genere di ricerche.

Studi di fonologia creativa apparvero un po' dovunque nel mondo, appoggiandosi a varie istituzioni. Nel 1950 Herbert Eimert creò la musica elettronica, nella quale i suoni non sono registrati tramite microfono, ma creati sinteticamente; egli fondò lo studio di Radio Colonia, dove Stockhausen realizzò nel 1956 il suo *Gesang der Jünglinge*. Nel 1952, Otto Luening e Vladimir Ussachevsky fondarono a New York il centro di musica elettronica della University of Columbia at Princeton, dove si coltivò la tape music. In Canada, presso l'Office national du film, Norman McLaren sperimentò una musica disegnata direttamente sulla banda sonora della pellicola. Nel 1958 fu fondato a Milano lo Studio di fonologia musicale della RAI, per iniziativa di Bruno Maderna e Luciano Berio; quest'ultimo vi realizzò *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958) e *Visage* (1961), con la voce di Cathy Berberian. Tutte queste musiche e sperimentazioni vennero in seguito globate sotto l'appellativo di «musica elettroacustica». Molti dei suoi procedimenti vennero recuperati dal rock degli anni Sessanta e dalla musica new age degli anni Ottanta.

14. *La stereofonia.*

La stereofonia poneva rimedio a una grave carenza della musica registrata nel primo Novecento, ovvero la mancanza di prospettiva spaziale: in effetti, un'intera orchestra distribuita per tutta la larghezza del palco veniva concentrata dall'altoparlante in un sol punto dello spazio, donde una certa confusione sonora. Nel 1931 il fisico inglese Alan D. Blumlein fece brevettare un disco stereofonico e nel 1933 la EMI dedicò al problema qualche sperimentazione rimasta senza seguito; nel 1940 il pubblico cinematografico poté avere un saggio di spazializzazione del suono con *Fantasia* di Walt Disney; nel 1956 la EMI e la RCA Victor proposero senza successo le loro registrazioni «stereosoniche» su nastro magnetico. Ma è solo nel 1958 che la stereofonia si impose con i primi dischi commerciali "stereo" diffusi negli Stati Uniti da Audio Fidelity e in Inghilterra da Pye e Decca. A paragone dei dischi monoaurali, essi procuravano una sensazione di profondità e di leggerezza. La stereofonia inaugurava una nuova maniera analitica di ascoltare la musica, grazie alla possibilità di distinguere i profili melodici e la tessitura armonica, non escluso il caso di uno strumento solista come il pianoforte.

La stereofonia crea un'illusione di spazio sonoro giocando sulla fisiologia uditiva, proprio come la prospettiva in pittura crea un'illusione di spazio visivo. Dal punto di vista tecnico sono coinvolte tutte le tappe della catena di registrazione: in sede di presa del suono, due microfoni lo captano in due punti dello spazio, come fanno le nostre orecchie; i due segnali sono registrati su di un nastro magnetico a due piste e poi incisi sul disco (sul 33 giri, ogni parete del solco riceveva un segnale); l'apparecchio di lettura decodifica i due segnali, li amplifica e li trasmette ad altrettanti altoparlanti. Questi ultimi devono essere disposti sullo stesso piano di fronte all'ascoltatore, alla stessa altezza delle orecchie, in modo da formare con lui un triangolo equilatero. I due suoni, leggermente diversi, vengono analizzati dal cervello che ne deduce le caratteristiche di localizzazione spaziale (cfr. fig. 7).

La stereofonia crea davanti all'ascoltatore una scena virtuale, limitata in larghezza dai due altoparlanti e senza limiti di profondità, sulla quale le fonti sonore appaiono fisse oppure in movimento. La musica leggera, avida di novità, ha subito sfruttato le potenzialità espressive della ripartizione spaziale del suono creando ambienti particolari e a volte irreali: la voce di una cantante ci sussurra all'orecchio, un suono elettronico sorge dall'infinito, un altro si muove da sinistra a destra, ecc. Nella musica classica la stereofonia è generalmente utilizzata per riprodurre la disposizione ideale dei musicisti in orchestra (violini a sinistra, violoncelli a destra, ecc.), ma essa può anche riprodurre prospettive virtuali più elaborate, come la messa in scena di un'opera con mezzi puramente sonori (cfr. fig. 8).

15. *Il processo di registrazione in studio.*

Mentre all'inizio del Novecento si incideva un 78 giri in cinque minuti, nel corso degli anni Cinquanta la realizzazione di un disco in studio è divenuta un processo che necessita di molteplici fasi, analogamente alla realizzazio-

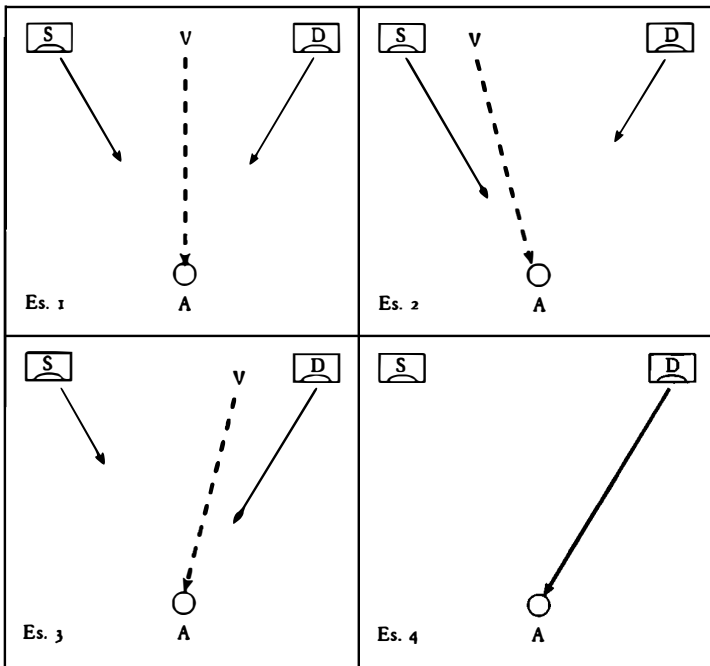
Figura 7.

Riproduzione stereofonica.

Quando uno stesso suono viene emesso dai due altoparlanti, l'ascoltatore (A) non percepisce due suoni, ma uno solo, la cui localizzazione dipende dal rapporto d'intensità del segnale miscelato sui due canali. Si possono così creare fonti sonore virtuali (V) a partire dalle due fonti sonore reali (gli altoparlanti S e D).

- Es. 1. Il suono viene emesso ad uguale volume dai due altoparlanti. Il cervello calcola la risultante dei due segnali e l'ascoltatore ha l'illusione di un suono unico (V) proveniente da un punto situato al centro.
- Es. 2. Il suono viene emesso a volume più alto dall'altoparlante di sinistra.
- Es. 3. Il suono viene emesso a volume più alto dall'altoparlante di destra.
- Es. 4. Il suono viene emesso da un solo altoparlante. Non viene creata alcuna fonte sonora virtuale.

(N.B. Gli auricolari e le cuffie non producono l'effetto stereofonico).



ne di un film, con la partecipazione di una squadra di musicisti e di tecnici operanti in collaborazione (cfr. piú avanti lo schema «Produzione e realizzazione di un disco»). Il risultato non corrisponde piú al tempo reale della presa di suono; quest'ultima è frammentata, e l'unitarietà è assicurata all'atto del montaggio in studio. Non si tratta piú di riprodurre un concerto con la maggior fedeltà possibile, ma di creare un'opera a sé stante; nulla è lasciato al caso, e tutte le risorse dello studio di registrazione sono messe a profitto. Un disco di questo genere differisce molto da un'interpretazione dal vivo.

Nel processo di registrazione, una quota ancora piú importante della responsabilità musicale è ormai sottratta ai musicisti per venire attribuita all'ingegnere del suono. Ma quantunque l'intervento di quest'ultimo sia determinante nella qualità di un disco, viene spesso occultata dal marketing (che coltiva l'immagine romantica dell'artista in concerto) e sottovalutata dall'ascoltatore. I motivi possono essere diversi: l'ascoltatore non percepisce gli interventi dell'ingegnere del suono (correzione delle note sbagliate, scelta delle prese migliori); ovvero li attribuisce a torto all'interprete o al direttore (acustica eccellente, equilibrio dei volumi); o ancora tali interventi agiscono su parametri specifici alla registrazione (qualità del timbro, dell'acustica, della spazializzazione) che per l'ascoltatore sono meno familiari di quelli tradizionali sui quali è abituato a fissare la propria attenzione (melodia, armonia, ritmo, forma e orchestrazione).

Produzione e realizzazione di un disco (progetto ridotto)

Il progetto è limitato alle tre funzioni essenziali. La stessa persona può assumere piú di una funzione. Il musicista ha una maggiore autonomia, soprattutto se è anche produttore o ingegnere del suono

1. produttore
ingegnere del suono
interprete
2. produttore
interprete - ingegnere del suono
3. interprete - produttore - ingegnere del suono (cfr. fig. 9).

Figura 8.

La scena virtuale ricreata dalla stereofonia: [da Moylan 1990, pp. 47-49].

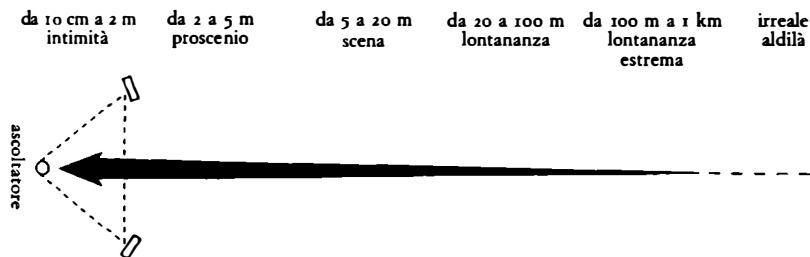
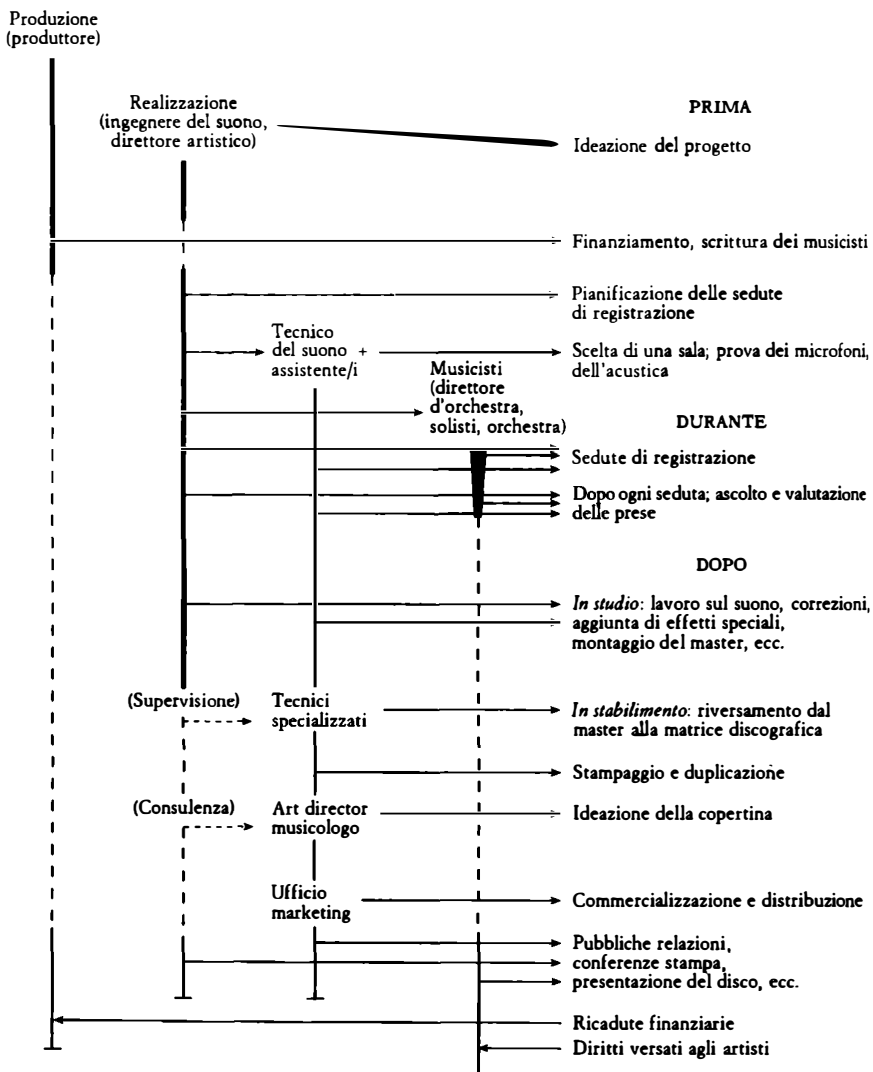


Figura 9.

Produzione e realizzazione di un disco (progetto su vasta scala).



16. *La polemica.*

Alla fine degli anni Cinquanta, con il microsolco, il nastro magnetico e la stereofonia, la registrazione raggiunse la sua maturità e il disco entrò in concorrenza con il concerto. Nello stesso tempo esplose una vivace polemica che prendeva particolarmente di mira il montaggio, e che fu sostenuta da Glenn Gould e John Culshaw.

L'eccentrico e geniale pianista canadese Glenn Gould (1932-82) preferiva di gran lunga registrare dischi piuttosto che suonare in concerto, e pertanto nel 1964, a trentadue anni, rinunciò ufficialmente alle scene per dedicarsi con passione alla musica registrata. Egli considerava il lavoro in studio alla stregua di un gesto interpretativo e partecipava volentieri, accanto all'ingegnere del suono, al montaggio dei propri dischi. Nel suo studio privato realizzò da solo tre notevoli documentari radiofonici utilizzando il montaggio e il mixaggio per ottenere un contrappunto di voci parlate (*Solitude Trilogy*, CBC Records, 1967-77). Sulla registrazione Gould produsse anche riflessioni scritte e in forma pubblica; in un magistrale articolo, *La registrazione e le sue prospettive*, apparso nell'aprile 1966 in «High Fidelity Magazine», egli espone e confuta una per una le argomentazioni dei detrattori della registrazione.

Nel solco tracciato da Gaisberg e Legge, John Culshaw (1924-80) rappresenta una terza generazione di produttori. Egli realizzò per la Decca un considerevole lavoro nel campo della registrazione operistica. Il suo capolavoro è la *Tetralogia* di Richard Wagner (con Solti e i Wiener Philharmoniker); un progetto colossale concluso nel 1966, il cui primo cofanetto, apparso nel 1959, consacrò la neonata stereofonia. Egli lavorava in stretta collaborazione con i musicisti e utilizzava a fondo, ma sempre con gusto, equilibrio e sobrietà, le innovazioni tecniche onde soddisfare le esigenze poste dalla partitura (eco, movimenti scenici, effetti speciali, ambientazioni particolari ottenute per mezzo di filtri, ecc.). Il lavoro conobbe un successo mondiale, tanto commerciale quanto artistico. Culshaw ha raccontato questa avventura in *Ring Resounding* [1967] e il resto della sua carriera nella propria autobiografia, *Putting the Record Straight* [1982], due libri che contengono una ricca riflessione estetica su registrazione e musica.

I progressisti come Gould e Culshaw consideravano la registrazione alla stregua di una forma d'interpretazione che conferisce all'opera musicale qualcosa di nuovo e di diverso, e lo studio di registrazione come uno strumento musicale le cui risorse devono essere poste integralmente al servizio dell'arte.

Nel campo opposto, taluni puristi rimettevano in discussione il principio stesso della registrazione. Il direttore d'orchestra Sergiu Celibidache affermava non senza fondamento che la musica sinfonica ha bisogno, per dispiegarsi, di una vasta sala e che non può essere riprodotta correttamen-

te in una stanza dai muri ravvicinati; egli ha sempre rifiutato la registrazione, salvo qualche volta a fini di radiodiffusione, ma negli ultimi anni del Novecento questi rari documenti sono stati riversati su compact disc.

Fra questi due estremi, i moderati tolleravano la registrazione come un male minore. Per loro la vera buona musica si fa unicamente in concerto e il disco dovrebbe limitarsi a riprodurre quest'ultimo con la maggior fedeltà possibile, senza quelle manipolazioni tecniche che conferiscono all'interpretazione una perfezione disumana. Essi considerano il montaggio come una giuntura che rompe la continuità dell'interpretazione, tradisce le intenzioni del compositore, inganna l'ascoltatore presentandogli una qualità interpretativa che il musicista non è capace di offrire sulla scena e diventa un artificio per quegli artisti che, invece di sviluppare il proprio talento, contano sulla tecnologia per compensare i difetti.

La polemica intorno al montaggio toccò il culmine con lo scandalo Flagstad-Schwarzkopf, narrato da Culshaw:

All'inizio degli anni Cinquanta la EMI registrò il *Tristano e Isotta* di Wagner, sotto la direzione di Furtwängler. Questa fu, e rimane tuttora, una notevole interpretazione. Ma per una ragione o per l'altra, al soprano Kirsten Flagstad (Isotta) era mancato il coraggio, o la capacità, di cantare i *do* sovracuti previsti dalla sua parte nel momento in cui i due amanti si incontrano per la prima volta (atto II). Si era perciò convocata Elisabeth Schwarzkopf, la cui voce, grazie alle magie dello studio, si era sostituita a quella della Flagstad in quelle due note soltanto. All'ascolto nessuno si accorse di niente, e la storia rimase segreta fin quando non esplose un anno più tardi a causa dell'indiscrezione di un dipendente, facendo il giro delle prime pagine; alcuni critici d'opera ostili alla tecnologia se ne impadronirono e diedero sfogo alla loro indignazione gridando che questa volta si era esagerato [1967, pp. 55-56; 1982, p. 125].

Nell'invocare la fedeltà all'opera e all'interpretazione si esigeva che l'ingegnere del suono limitasse il proprio intervento allo stretto necessario, che si accontentasse di collocare i microfoni, di lasciar partire la registrazione e poi di consegnare il disco all'ascoltatore senza ricorrere ad artifici per modificarne il suono.

Come riferisce Gould, negli anni Cinquanta esisteva una vera moda per questo genere di dischi dal sapore "autentico". Il loro ascolto tuttavia non convince per nulla. Prendiamo ad esempio i *Quadri di un'esposizione* registrati al pianoforte da Svjatoslav Richter (Sofia 1958, oggi disponibile in un compact disc della Philips), oppure l'integrale per organo di Olivier Messiaen interpretata dall'autore (disco Ducretet-Thomson). In entrambi i casi un'interpretazione degna di nota è compromessa da una mediocre presa di suono: si ha l'impressione di ascoltare da lontano, come se il microfono fosse stato collocato a caso. La tecnologia, lungi dallo scomparire, si intromette col suo effetto riduttivo, come se si filmasse un lavoro teatrale piazzando una macchina da presa fissa davanti alla scena.

In effetti, la registrazione di un concerto è accettabile per conservare la documentazione di un evento particolare, ma questo non è un buon modo per fare un disco. Troppe limitazioni s'impongono: limitazioni di tempo e spazio per installare e provare i microfoni, impossibilità di modificare la disposizione dei musicisti, indisponibilità psicologica di costoro alla registrazione, rumore di fondo dovuto alla presenza del pubblico, obbligo di una sola presa.

Ciononostante, Glenn Gould si prese la briga di provare che un montaggio ben fatto non influisce sulla qualità musicale, conducendo agli inizi degli anni Settanta un esperimento personale su una quindicina di musicisti e di melomani; le sue "cavie" dovevano ascoltare un certo numero di registrazioni e tentare di identificare le tracce del montaggio. I risultati non furono univoci: molte "cuciture" furono scoperte all'ascolto là dove non ce n'erano affatto; alcune furono scoperte, ma in nessun caso dalla maggioranza dei partecipanti all'esperimento [Gould 1985, pp. 315-18].

Pertanto il montaggio non solo può, ma deve essere utilizzato, almeno per correggere le note sbagliate. Se queste passano inosservate nella foga dell'interpretazione dal vivo, sono inaccettabili in un disco destinato ad ascolti multipli; bisogna correggerle come si correggono gli errori d'ortografia in un testo prima di pubblicarlo, e questo lavoro spetta all'ingegnere del suono. Quest'ultimo è anche, e soprattutto, un musicista; come il pianista restituisce lo spirito dell'opera al di là delle note scritte, l'ingegnere del suono deve interpretare l'opera musicale a partire dal proprio strumento: lo studio di registrazione. In *La registrazione e le sue prospettive* Glenn Gould offre un buon esempio di montaggio utilizzato a fini musicali e stilistici (si tratta della fuga in la minore dal *Clavicembalo ben temperato*). Delle otto prese che erano state registrate per questa fuga, soltanto due, la n. 6 e la n. 8, erano tecnicamente soddisfacenti, ma purtroppo si rivelavano monotone all'ascolto. Qualcuno fece osservare che entrambe le prese erano state suonate con l'identico tempo. Si decise di creare un'interpretazione originale sostituendo la parte centrale della n. 6 col suo equivalente della n. 8. Con questo felice montaggio Gould fu in grado di conseguire un'interpretazione superiore a tutto ciò che si sarebbe potuto realizzare con una presa di suono diretta [Gould 1990].

17. *Musicassette.*

Durante gli anni Cinquanta il magnetofono e il nastro magnetico avevano conquistato gli studi di registrazione, ma non il grande pubblico. Una delle ragioni di questa riluttanza (oltre al costo, alle dimensioni, ai formati eterogenei e alla concorrenza del disco) era la necessità di agganciare il nastro alla bobina ricevente all'inizio di ogni esecuzione. Per rimediare, si procedette a miniaturizzare l'apparecchiatura, racchiudendo il nastro e le bobine in una car-

tuccia o cassetta. Dopo alcuni tentativi infruttuosi (RCA, 1958; Fidelipac, 1962; Earl Muntz, 1963), il sistema Philips, presentato a Berlino nel 1963 e ceduto gratuitamente agli utilizzatori, s'impose a livello mondiale; esso è attuale ancor oggi e tiene testa al compact disc, grazie soprattutto al lettore portatile Sony (immesso sul mercato nel 1979) che si può utilizzare camminando.

La cassetta Philips in plastica misura 10 cm x 6,5 cm x 12 mm; in origine era chiamata «minicassetta» e veniva inserita in un piccolo magnetofono portatile monoaurale (30 x 12 x 8 cm) che comprendeva un amplificatore e un altoparlante ed era alimentato a pile o a rete. In seguito furono prodotti lettori stereo di elevata qualità, dotati fra l'altro del sistema inventato da Ray Dolby per ridurre il rumore di fondo. Il nastro, lungo 86 metri e largo 3,8 millimetri, scorre alla velocità di 4,75 centimetri al secondo; supporta quattro piste, il che consente una lettura stereofonica di 30 minuti su entrambi i lati, vale a dire 60 minuti in totale (esistono anche formati di 90 e 120 minuti).

Il solo modo di copiare la cassetta è da un magnetofono ad un altro. Se copiata a velocità normale, la qualità sonora è accettabile ai fini di un uso ordinario, benché al di sotto delle norme professionali. Al contrario, la copia industriale viene fatta ad altissima velocità (una C60 viene copiata in un minuto), dando luogo a una sensibile perdita di qualità. Questo rende la cassetta un supporto poco interessante sotto l'aspetto commerciale, almeno per la musica.

Per l'utente, la cassetta presenta lo svantaggio di un accesso laborioso (mediante il contagiri e le funzioni di avanzamento e riavvolgimento veloce); eppure essa era più pratica del disco a 33 giri, meno delicata da maneggiare, più resistente all'usura, e neppure esigeva di essere suonata in posizione orizzontale. Tuttavia il suo vantaggio incalcolabile, quello che l'ha resa popolare, sta nell'aver reso la registrazione un processo facile e accessibile a chiunque. Le si sono trovate mille e una applicazioni: per l'apprendimento delle lingue, della danza, della musica, della recitazione, ecc. La si è molto utilizzata anche per copiare i dischi evitandone l'acquisto; ciò ha provocato negli anni Settanta la seconda grande crisi nella storia della registrazione (dopo quella degli anni Trenta), che solo l'affermazione del compact disc è riuscita a riassorbire.

18. *La musica leggera negli anni Sessanta.*

Nel corso degli anni Sessanta il disco servì di supporto alla diffusione della musica rock, che tuttavia imboccò un nuovo corso con la moda dei complessi, lanciata in Inghilterra dai Beatles (1962). Questi ultimi si accontentavano inizialmente di registrare in sequenza su disco le canzoni dei propri spettacoli; ma in seguito privilegiarono il lavoro in studio e, con l'assistenza del loro ingegnere del suono George Martin, giunsero a monopo-

lizzare per notti intere gli studi londinesi della EMI per realizzare una serie di dischi dallo stile nuovo, sfruttando con fantasia e freschezza le risorse della tecnologia. *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) abbonda di trovate, rumori ed effetti sonori impossibili da realizzare in concerto dal vivo, perché creati o elaborati elettronicamente. Ciascuna facciata del disco è concepita come un tutto unico; la collocazione e il collegamento dei brani sono particolarmente curati. L'influenza dei Beatles fu considerevole in Inghilterra, negli Stati Uniti e in tutto il mondo. Comparvero molti altri complessi; il genere cosiddetto psichedelico divenne il riflesso dell'epoca, l'emblema del movimento hippy e della controcultura.

19. *Il fallimento della quadrifonia.*

Nel 1971 alcune società tentarono di introdurre la quadrifonia, uno sviluppo della stereofonia in grado di riprodurre lo spazio sonoro per 360 gradi attorno all'ascoltatore tramite quattro altoparlanti collocati ai quattro angoli della stanza. Come per la stereofonia, ciò coinvolgeva tutta la catena di registrazione a partire dalla presa di suono. I dischi quadrifonici Columbia indirizzavano i quattro segnali su due piste stereofoniche convenzionali. L'ascoltatore poteva quindi ascoltarli anche sul proprio sistema stereofonico, ma per ottenere l'effetto di quadrifonia doveva procurarsi un convertitore, un secondo amplificatore stereo e altri due altoparlanti.

La tecnologia era matura e la quadrifonia, che si presentava come la nuova frontiera della registrazione, fu accolta con entusiasmo da intenditori e melomani; ma per imporsi doveva ancora sedurre la grande platea dei consumatori. La maggioranza di costoro era invece soddisfatta delle proprie collezioni di dischi e cassette stereofoniche. Il perfezionamento introdotto dalla quadrifonia apparve loro come un lusso non necessario, tale da non giustificare l'acquisto di una nuova apparecchiatura; tanto più che la concorrenza fra diversi sistemi aveva risvegliato la diffidenza e suscitato un atteggiamento attendista. La quadrifonia fece cilecca e la stereofonia restò la norma.

20. *La svolta digitale.*

La digitalizzazione del suono fu introdotta negli studi di registrazione a partire dal 1979. Alcuni anni più tardi comparve un supporto audiodigitale destinato al grande pubblico: il compact disc, frutto di quelle ricerche optoelettroniche condotte dalla Philips già dalla fine degli anni Cinquanta che condussero contestualmente nel 1972 all'invenzione del videodisco. Nel 1979 la Philips presentò alla stampa il compact disc, e in seguito, onde evitare qualunque concorrenza imbarazzante, procurò di firmare accordi con

i propri rivali (in particolar modo con il gigante Sony, che portò in dote anche un certo *know-how* tecnico) e di imporlo come standard mondiale. CD e lettori laser fecero la loro apparizione nelle riviste a partire dal 1983. La soglia critica delle vendite fu oltrepassata nel 1986.

La registrazione digitale non interessa tutti gli anelli della catena: alla fonte il suono viene sempre captato mediante microfoni e, all'altro capo, viene riprodotto per mezzo di altoparlanti; ma è fissato, elaborato e conservato in un modo che rompe radicalmente con tutti i procedimenti anteriori, denominati analogici.

Nella registrazione analogica l'onda sonora viene successivamente convertita in diversi stati, ognuno dei quali è una sua rappresentazione (un'analogia) che ci si augura quanto più fedele possibile. Peraltro, ciascuna di queste conversioni è suscettibile di generare una perdita di qualità sonora (cfr. fig. 10).

Nella registrazione digitale l'onda sonora, una volta trasformata in segnale elettrico, è misurata a scala infinitesimale e tradotta in numeri binari (rappresentati da sequenze di 1 e di 0) (cfr. fig. 11):

Figura 10.

Registrazione analogica.

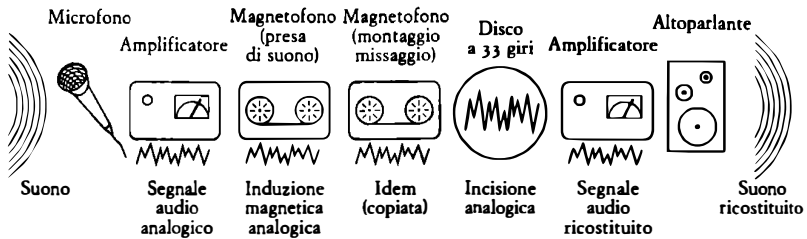
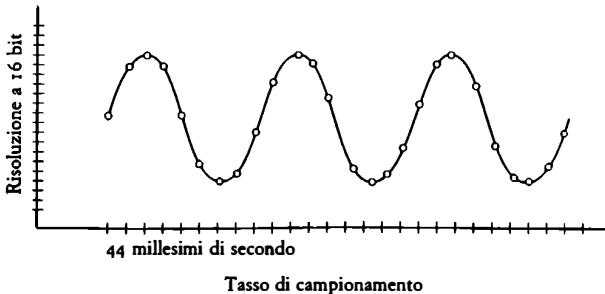


Figura 11.

Misurazione digitale del segnale audio.



Il segnale audiodigitale, un flusso di 1 e di 0 che scorre ad altissima velocità (fino a 800 000 unità al secondo), viene registrato su nastro magnetico in forma assai semplice: un impulso = 1, assenza di impulso = 0. A partire da questo momento fino a quello in cui sarà riconvertito in segnale analogico dal lettore laser dell'ascoltatore, il segnale digitale non subirà alcun deterioramento (cfr. fig. 12):

Sul compact disc il segnale audiodigitale viene inciso sotto forma di microscopici alveoli (fino a 5000 per centimetro) secondo il codice binario: un alveolo = 1, assenza di alveolo = 0. Proprio come il disco di vinile, il CD viene copiato industrialmente mediante bagno galvanoplastico. Il lettore di CD decifra l'informazione senza alcun contatto meccanico, tramite la riflessione di un fascio di raggi laser, ricostituendo così il segnale analogico.

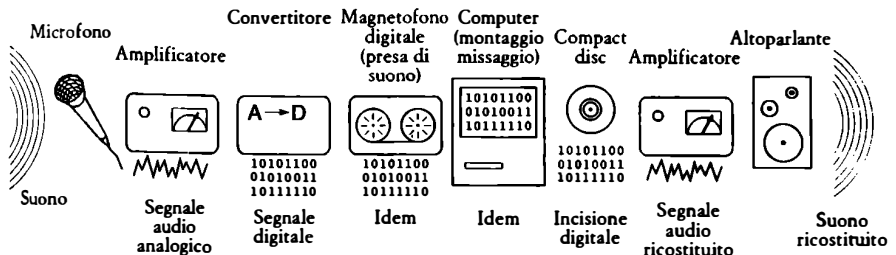
Per l'ingegnere del suono la tecnologia digitale presenta molteplici vantaggi: miglior qualità del suono, eliminazione del rumore di fondo, possibilità di un numero illimitato di copie senza perdita di qualità, immagazzinamento più economico, facilità e sicurezza di elaborazione (poiché montaggio e mixaggio si effettuano sullo schermo di un computer).

Dal punto di vista dell'ascoltatore, il CD contiene più musica del vinile a 33 giri, nonostante le dimensioni più ridotte (12 centimetri di diametro), è più facile da maneggiare (anche con una sola mano) e da classificare, e inoltre relativamente non soggetto ad usura. Anche il lettore laser è molto più piccolo di un giradischi, necessita di meno regolazioni e offre pratiche funzioni di accesso e programmazione. E tuttavia, a dispetto di questi vantaggi, la registrazione analogica ha ancora i suoi partigiani, che rimproverano al compact disc una certa freddezza.

La musica registrata di buona qualità è divenuta più varia e più a buon mercato che non mai. La longevità del CD ha dato vita a un importante mercato dell'usato. L'informatica ha messo a punto nuove tecniche per ripulire e restaurare le vecchie registrazioni, e molte antologie vengono prodotte con poca spesa a partire dal materiale conservato negli archivi sonori.

Figura 12.

Catena della registrazione digitale.



Compact disc e lettore laser sono soltanto un modesto esempio delle potenzialità dell'informatica. Sono già disponibili, sebbene a costi proibitivi, dischi e cassette digitali nuovamente registrabili. Poiché non comprerà più dischi, ma scaricherà le opere a casa propria via cavo o via Internet contro il pagamento dei diritti d'autore, l'ascoltatore del futuro disporrà di sofisticate apparecchiature ad alta capacità di memorizzazione in grado di offrire un controllo analitico dell'ascolto; il CD-Rom è solo un assaggio di tutto ciò.

Il CD-Rom è un disco digitale dello stesso formato di un compact disc, letto da un computer multimediale e utilizzato per immagazzinare testi, suoni, immagini e programmi informatici. I CD-Rom musicali permettono ad esempio di ascoltare un'opera mentre si vede la partitura scorrere sullo schermo, di mettere in evidenza una singola voce o un singolo strumento, di esaminare documenti testuali o iconografici riguardanti il compositore, il contesto storico, ecc.

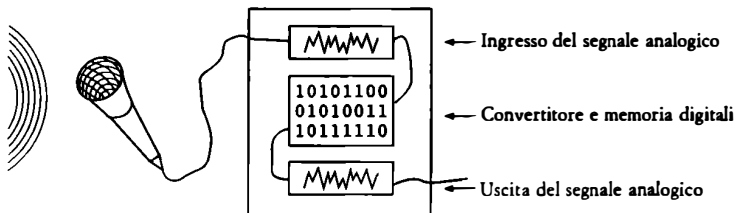
21. Informatica musicale.

Grazie alla miniaturizzazione del materiale e al ribasso dei costi, due sussidi informatici, il campionatore e il *sequencer*, sono divenuti accessibili (sotto forma di *hardware* o di *software*) al musicista, allo studente di musica e al compositore. Essi permettono di registrare e di ascoltare immediatamente, ma soprattutto di visualizzare e di elaborare, i suoni sullo schermo, ciò che ne fa degli autentici strumenti di creazione artistica.

Il campionatore, commercializzato nel 1980 dall'australiana Fairlight, è un registratore digitale (cfr. fig. 13).

Il suo elevato consumo di memoria informatica lo confina tuttavia a brevi frammenti sonori, ma permette diverse operazioni di montaggio (inversione, ripetizione ad anello, taglio, copia, incollaggio) e di trasformazione (altezza, timbro, volume). Ad esempio, un timbro viene visualizzato ed elaborato sullo schermo come una scultura sonora, mediante il dosaggio fine degli armonici, la scelta di un certo attacco e la modellazione del profilo dinamico.

Figura 13.



Il *sequencer*, molto meno avido di memoria, risuscita il procedimento dei pianoforti meccanici: non registra il suono ma l'azione dei tasti sotto le dita del musicista in funzione di differenti parametri (il tasto toccato, la forza, la durata, ecc.). Questi dati, conservati in memoria, vengono poi richiamati per attivare lo strumento musicale. Essi sono rappresentati sullo schermo sotto forma grafica oppure di notazione musicale e possono venire modificati; ad esempio per correggere una nota sbagliata. Con le sue funzioni di taglia, incolla, copia, trasponi, ecc., il *sequencer* è l'equivalente musicale di un programma di scrittura elettronica (*word processor*); tra le sue funzioni è presente anche la registrazione su più piste. Destinato soprattutto alle tastiere elettroniche, viene a volte accoppiato alla meccanica di strumenti acustici (organo o pianoforte). L'esecuzione di un virtuoso può così venire analizzata al computer e paragonata ad altre.

Campionatore e *sequencer* sono due anelli di una catena che permette di far musica con l'assistenza del computer. Tutti i programmi musicali e gli strumenti fabbricati a partire dal 1983 secondo la norma MIDI (Musical Instrument Digital Interface) sono reciprocamente compatibili.

22. *La registrazione è un gesto musicale.*

Pur se non produce suoni come gli strumenti tradizionali, lo studio di registrazione è uno strumento musicale. Esso capta e immagazzina i suoni; così facendo funge da prolungamento dell'orecchio e, soprattutto, della memoria uditiva. Come quest'ultima esso elabora i dati sonori durante e dopo la presa del suono, e lo fa provando, selezionando, cancellando, miscelando, ecc.

- Si potrebbe essere tentati di rifiutare alla registrazione la dignità musicale a causa del suo aspetto tecnico, sotto il pretesto che una macchina è priva di anima e non può rendere l'emozione artistica; ma che ne sarebbe allora dell'organo, del pianoforte e di tutti gli altri strumenti? Sono forse qualcosa di diverso da "macchine per suonare"?
- Si potrebbe obiettare che il disco, essendo fabbricato a fini commerciali e diffuso su scala di massa, non ha nulla a che vedere con l'arte; ma la letteratura non viene forse veicolata da secoli tramite un prodotto di massa come il libro?
- Si potrebbe argomentare che la musica, come la vita, è per sua natura effimera e non bisogna tentare di fissarla; eppure quanti quadri e sculture celebri non rappresentano precisamente un istante fuggitivo afferrato dall'artista?
- Si potrebbe negare all'ingegnere del suono la dignità di musicista perché non produce i suoni di persona; ma allora bisognerebbe fare altrettanto col direttore d'orchestra.

Sotto il pretesto dell'autenticità ci si potrebbe risparmiare di registrare le opere antiche perché sono state scritte in un'epoca in cui l'idea stessa della registrazione era ancora nel limbo. Ma allora bisognerebbe smettere anche di suonare Scarlatti e Bach al pianoforte, uno strumento per il quale non hanno mai scritto. E la storia dell'interpretazione abbonda di situazioni non previste dal compositore: trascrizioni, orchestrazioni, innalzamento del diapason, modificazioni di tempo, aggiunta di sfumature, perfezionamento o invenzione di strumenti, ecc.

Il disco è una realizzazione collettiva dilazionata nel tempo. Ciascuno dei tre collaboratori opera in un campo che gli è specifico: il compositore annota l'informazione musicale di base, le altezze (melodia, armonia) e le durate (ritmo, forma); l'interprete attualizza la partitura infondendovi l'espressione per mezzo di sottili variazioni non scritte di volume e di durata; l'ingegnere del suono interpreta questa "partitura sonora" intervenendo (appena un po') sul timbro, sul volume (in parte) e sulla spazialità (molto), tutti parametri non prescritti dal compositore.

L'ingegnere del suono è dunque responsabile della qualità musicale del disco almeno quanto l'interprete. L'ascoltatore cosciente di ciò sviluppa un ascolto critico in rapporto ai parametri specifici della registrazione, tenendo conto delle circostanze e delle condizioni di realizzazione del disco medesimo; è comunque auspicabile che tali informazioni siano chiaramente indicate nelle note di corredo.

23. *Disco «versus» concerto.*

In fin dei conti l'errore risiede nel considerare il disco null'altro che una semplice riproduzione del concerto, applicandogli i criteri di quest'ultimo, mentre si tratta invece di due diverse forme d'espressione come il cinema e il teatro; ognuna deve corrispondere ai propri codici.

Per l'ascoltatore e per l'interprete questa differenza è lampante. Il concerto è un luogo d'incontro dove si celebra un rituale sociale e magico, dove l'ascoltatore partecipa ad un avvenimento («io c'ero...») in comunione con l'interprete e col resto del pubblico; mentre allorché appoggia un disco sul piatto attua un comportamento individuale, come quando legge un libro. In concerto l'interprete fruisce di una immediata reazione del pubblico, mentre in studio si offre in condizioni fredde, senza le gratificazioni del palco, e investe tempo, talento e sforzi in vista di un beneficio differito.

D'altra parte, se il disco ha diritto all'autonomia, anche il concerto deve conservare la propria. Quest'ultimo non è stato sostituito dal disco, non più di quanto il teatro non lo sia stato dal cinema, né lo sarà mai. Sfortunatamente la registrazione gli ha imposto delle esigenze di perfezione tecnica che troppo spesso vengono raggiunte a spese di altre considerazioni

musicali. Gli interpreti dal vivo devono dunque recuperare la spontaneità dell'interpretazione in diretta, e il concerto deve distinguersi toccando l'ascoltatore con mezzi propri: l'interazione, l'improvvisazione, la dimensione visiva, l'uso dello spazio reale, la multidisciplinarietà, ecc.

24. *Una nuova estetica musicale.*

La registrazione arreca in germe una nuova estetica musicale che integra i cinque parametri fisici del suono.

Fino al XIX secolo la musica ha organizzato soprattutto le altezze e le durate. Il *continuum* delle altezze, ad esempio, viene segmentato minutamente in unità discrete (le note), le quali vengono in seguito combinate entro molteplici scansioni per dare luogo alla melodia, agli accordi, ecc., così come le lettere dell'alfabeto vengono combinate in parole, frasi, ecc. Anche il ritmo e la forma rivelano una strutturazione fondata su un'unità di base, la pulsazione. Orbene, lo studio di registrazione permette di elaborare, visivamente e con altrettanta precisione, gli altri parametri sonori che erano stati fino ad allora trascurati (spazialità) o relegati a ruoli secondari (volume e timbro) in quanto difficilmente trattabili mediante la scrittura o i soli mezzi acustici.

L'evoluzione del linguaggio musicale può quindi essere considerata sotto l'angolo di una conquista progressiva dei parametri fisici del suono:

- 1) organizzazione ancestrale dell'altezza e della durata nella tradizione orale (melodia, ritmo);
- 2) notazione esatta e sviluppo di questi stessi parametri nella partitura a partire dal Medioevo (contrappunto, armonia tonale, forma);
- 3) valorizzazione del volume e del timbro nei Romantici dell'Ottocento (dinamica, orchestrazione), con il pianoforte e l'orchestra sinfonica;
- 4) nel XX secolo: controllo accurato del volume, del timbro, e più particolarmente della spazialità tramite la registrazione e i mezzi elettronici.

Il rinnovamento del linguaggio musicale non si articola più a questo punto sul rifiuto del sistema tonale, ma sulla sua integrazione entro un sistema più vasto, così come la fisica newtoniana è stata inglobata dalla teoria della relatività.

AA.VV.

1980 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, Macmillan, London; articoli: «Gramophone», «Sound Recording», «Player Piano», «Legge, Walter», «Culshaw, John».

Chion, M.

1982 *La Musique électroacoustique*, Presses Universitaires de France, Paris.

Culshaw, J.

1967 *Ring Resounding. The Recording in Stereo of "Der Ring des Nibelungen"*, Secker & Warburg, London.

1982 *Putting the Record Straight. The Autobiography of John Culshaw*, Viking, New York.

D'Angelo, M.

1989 *La Renaissance du disque*, La Documentation française, Paris.

Eisenberg, E.

1987 *The Recording Angel. The experience of Music from Aristotle to Zappa*, McGraw - Hill Book, New York (trad. it. *L'angelo con il fonografo. Musica, dischi e cultura da Aristotele a Zappa*, Instar, Torino 1997).

Gaisberg, F.

1949 *La musica e il disco*, Fratelli Bocca, Milano.

Gelatt, R.

1977 *The Fabulous Phonograph*, Collier MacMillan, London (2^a ed. riveduta).

Gould, G.

1980 *Glenn Gould et le piano* (in «Keyboard Magazine», agosto), ora in *Le Dernier puritain*, montaggio e trad. a cura di B. Monsaingeon, Fayard, Paris 1983, pp. 100-15.

1982 *Ce que le processus de l'enregistrement signifie pour moi* (intervista realizzata per la CBS, estate), ora in *Contrepoint à la ligne*, montaggio e trad. a cura di B. Monsaingeon, Fayard, Paris 1985, pp. 315-18.

1990 *The Glenn Gould Reader*, a cura di T. Page, Vintage Books, New York (ripresa da Knopf, New York 1984): *The prospects of recording* (in «High Fidelity Magazine», aprile 1966), pp. 331-53; *Rubinstein* (in «Look», 9 marzo 1971), pp. 283-90; *Music and technology* (in «Piano Quarterly», inverno 1974-75), pp. 353-57; *Stokowski in six scenes*, pp. 258-82; *The grass is always greener in the outtakes: an experiment in listening* (in «High Fidelity», agosto 1975), pp. 357-68; *Strauss and the electronic future* (in «Saturday Review», 30 maggio 1964), pp. 92-99 (trad. it. *L'ala del turbina intelligente: scritti sulla musica*, a cura di T. Page, con una presentazione di M. Bortolotto, Adelphi, Milano 1988).

1986 *Non, je ne suis pas du tout un excentrique*, montaggio e presentazione di B. Monsaingeon, Fayard, Paris (trad. it. *No, non sono un eccentrico*, interviste e montaggio a cura di B. Monsaingeon, prefazione di E. Restagno, Edt, Torino 1989).

Hamm, Ch., Nettle, B., e Byrnside, R.

1975 *Contemporary Music and Music Cultures*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs N. J.

Hanus, J.-C., e Pannell, C.

1984 *Le Compact disc*, Éditions techniques et scientifiques françaises, Paris.

Harnoncourt, N.

- 1982 *Musik als Klagrede. Wege zu einem neuen Verständnis*, Residenz, Salzburg-Wien (trad. it. *Il discorso musicale: scritti su Monteverdi, Bach, Mozart*, Jaca Book, Milano 1987).

Hitchcock, H. W.

- 1977 (a cura di), *The Phonograph and our Musical Life*, The City University of New York, New York.

Honegger, M.

- 1976 (diretto da), *Science de la musique; dictionnaire; techniques, formes, instruments* (articoli: *Chaîne électroacoustique, Enregistrement, Prise de son, Stéréophonie, Studio d'enregistrement*), Bordas, Paris.

Josephson, M.

- 1959 *Edison, a Biography*, McGraw Hill Book & Co., New York.

Lewisohn, M.

- 1988 *The Complete Beatles Recording Sessions*, Hamlyn Publishing Group, London.

McLuhan, M.

- 1964 *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw - Hill Book, New York (trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967).

Moore, J. N.

- 1977 *A Matter of Records*, Taplinger, New York.

Moylan, W.

- 1992 *The Art of Recording. The Creative Resources of Music Production and Audio*, Van Nostrand Reinhold, New York.

Schwarzkopf, E.

- 1982 *On and Off the Record. A Memoir of Walter Legge*, Charles Scribner's Sons, New York.

Stuart, P.

- 1991 *Igor Stravinsky. The Composer in the Recording Studio*, Greenwood Press, New York.

Vaughan, R.

- 1986 *Herbert von Karajan: a Biographical Portrait*, Weidenfeld and Nicolson, London (trad. it. *Herbert von Karajan*, Longanesi, Milano 1986).

RÉAL LA ROCHELLE

Il disco e le multinazionali

Dopo vent'anni di luna di miele, l'Orchestre symphonique de Montréal e Charles Dutoit si vedono notificare dalla londinese Decca che il loro contratto di esclusiva non è stato rinnovato. In Italia la BMG, dopo aver acquistato nel 1994 la Ricordi, fiore all'occhiello della nazione, dà inizio a una politica di ristrutturazione drastica e licenziamenti. Altrove finiscono nel limbo altri sodalizi tra *stars* della classica e multinazionali del disco: la Philips si separa da Haitink, Muti, Prévin, Marriner e dal Trio Beaux-Arts. La Deutsche Grammophon Gesellschaft (DGG) fa scattare una cura dimagrante nei suoi contratti e nelle sue attività, nonché nella superficie occupata dai suoi uffici [Alexandre 1997; Dezzani 1997a; Olivier 1997; Tournant 1997].

Ecco alcuni effetti della nuova e profonda crisi del disco, che non affligge esclusivamente la classica ma anche il jazz e il pop-rock, e che il giornalista Heuwell Tircuit ha descritto come il «crac del 1996» [1996; cfr. anche Boehlert 1997; Pareles 1997; Truffaut 1997]. E ciò avviene nel momento stesso in cui i giganti EMI e DGG festeggiano, rispettivamente nel 1997 e nel 1998, i loro centenari, le cui commemorazioni suonano come i *Leimotive* di un crepuscolo degli dèi.

Sebbene l'ondata di *shock* si sia attenuata, questa crisi del disco, che affligge in primo luogo le *majors* dell'industria sonora (le quali si nascondono da questo momento nelle concentrazioni dell'audiovisivo), si ripercuote sugli indipendenti e sulle etichette nazionali di piccole dimensioni. Tuttavia questa non è né la prima perturbazione nella storia di questo settore, né soprattutto la manifestazione di una qualunque teoria del caos. L'industria fonografica è sopravvissuta brillantemente a crisi verificatesi in passato, tra cui quella degli anni Trenta e degli anni Settanta. Scommetto che il «crac del 1996» non è l'inizio di un naufragio ma, ancora una volta, l'occasione e il luogo di una rigenerazione, di una metamorfosi.

In quest'ottica, il presente studio vuole tracciare le linee di forza di questa tempesta e delle trasformazioni che essa genera: 1) il carattere ciclico delle crisi nell'industria fonografica e le sue ripercussioni nelle nuove modernità; 2) i sintomi e le cause della crisi degli anni Novanta; 3) il disco nel nuovo panorama audiovisivo; 4) la dialettica tra le multinazionali e gli in-

dipendenti; 5) la metamorfosi che associa le nuove tecnologie a incroci culturali inediti.

1. *La crisi che sempre ricomincia.*

Come il mare descritto da Valéry, l'industria fonografica ha ciclicamente ricantato «la crisi, la crisi», incidendola in un gran numero di solchi. Dopo difficili inizi e un lungo purgatorio in quella che si chiama «l'era acustica» (quella del caricamento a molla), la fonografia ha conosciuto a metà degli anni Venti un trionfo, il suo primo momento di modernità, con l'arrivo dell'elettricità e del microfono. Da allora ebbe inizio per questa industria un solido binomio, in cui il progresso della tecnologia determina la fioritura culturale, e viceversa. Così questa nuova modernità tecnico-estetica, appoggiata dal successo e dalla diffusione della radio, darà lustro alle musiche del jazz e del settore pop, come la classica aveva dominato fino a quel momento la preistoria del disco. Situazione questa che non aveva impedito alle principali *majors* di costruirsi e di consolidarsi: Victor e Columbia negli Stati Uniti, Pathé-Marconi in Francia, la Gramophone Company (antenna della EMI) in Inghilterra, la Deutsche Grammophon in Germania.

Ma il salto di qualità degli anni Venti fu di breve durata perché interrotto dal crollo borsistico del 1929. L'industria fonografica non uscirà del tutto da questo marasma se non alla fine della seconda guerra mondiale, quando, durante la generale ricostruzione in Occidente e in Giappone, comparve il microscolco di lunga durata, unitamente alla diffusione di nuovi e rivoluzionari metodi di registrazione su nastro magnetico (paradossalmente una tecnica perfezionata in campo militare e spionistico per la necessità di disporre di più sofisticati strumenti di ascolto).

Questo lungo periodo di prosperità si spezzò alla fine degli anni Settanta. Questa volta il «crac della *Gioconda*» (la cancellazione da parte della RCA, nel 1979, di un progetto di integrale), dette il via a una bassa marea così accentuata da farla battezzare come la prima grande crisi nell'industria del disco classico [La Rochelle 1997, pp. 35-51]. Due aspetti fondamentali caratterizzano questo sussulto, premonitore di quello della metà degli anni Novanta. In primo luogo la depressione nella fonografia si accompagna ad un segnale di allarme sullo stato di degrado della musica classica nei suoi luoghi primari, nelle sale da concerto e nei teatri. Questa situazione, che riecheggia ora nelle analisi del britannico Normann Lebrecht [1997], è denunciata parimenti dall'intellettualità americana, soprattutto dal «New York Times» [Holland 1997; Kozinn 1996; Oestreich 1997]. Per James Oestreich e Peter Holland, la pratica della musica classica è divenuta un immenso *showbiz*, che ricorda con tristezza l'immagine arcaica del soprano Jenny Lind nella *tournee* americana con il circo Barnum. Le cause

principali di questo degrado sono da ricercare nelle incessanti richieste di aumento dei salari da parte delle grandi orchestre sindacalizzate, negli smisurati compensi dei solisti di grido e dei direttori d'orchestra. Lebrecht delinea inoltre l'effetto devastante prodotto dalle esigenze pecuniarie dei grandi *maestri* [in italiano nel testo], come pure dalle logiche affaristiche dei manager delle agenzie artistiche, veri e propri monopoli del divismo [Lebrecht 1997, pp. 418-25] (Norman Lebrecht, in un allegato intitolato maliziosamente *Coroner's Report*, fornisce la lista delle sei maggiori agenzie di musicisti nel mondo, delle cento piú grandi *vedettes* dell'ambiente musicale con il nome dei loro agenti, delle *superstars* che guadagnano piú di un milione di dollari l'anno - una ventina - come pure dei musicisti che hanno i *cachets* piú grossi a concerto). Questa corsa incessante alla massimizzazione del profitto conduce i consigli d'amministrazione delle organizzazioni musicali all'uso di discutibili tecniche di marketing per riempire le sale da concerto, a scelte di repertorio demagogiche per allettare una piú grande massa di spettatori, alla frenesia di costosi ingaggi di solisti e di direttori scintillanti e mediatici. Questa tendenza inflazionistica e distruttiva si ripercuote sicuramente nell'industria del disco classico, dove queste pratiche deleterie vengono avallate dagli sponsor: «Cognac Hennessy e Beethoven, una identica perfezione nell'armonia» [Holland 1998]!

Secondo aspetto: il nuovo profilo delle etichette va a materializzarsi grazie ad una ristrutturazione in profondità, a fusioni e rilevamenti spettacolari che trasformeranno le multinazionali del disco. La EMI si lega nel 1980 a Thorn (l'accordo avrà fine nel 1996), la Decca viene venduta anch'essa nel 1980 alla PolyGram, e forma presto un potente trio con la DGG e la Philips. Negli Stati Uniti, in quella che apparve come una catastrofe nazionale, le gemme RCA e Columbia passano ben presto rispettivamente nelle mani della tedesca BMG (nel 1986) e dell'etichetta giapponese Sony (nel 1989). Contemporaneamente si delinea l'integrazione delle attività fonografiche con le concentrazioni audiovisive, dove si mettono a punto i vasi comunicanti tra disco e film, tra film e video, tra audiovisivo e informatica.

Queste due caratteristiche, che combinano l'aspetto economico con quello culturale, generano durante gli anni Ottanta le premesse della crisi attuale. Ma è chiaro, la scossa di quindici anni or sono ha saputo brillantemente individuare nuove vie d'uscita e di trasformazione. L'arrivo del compact disc offre allora il mezzo e il supporto tecnologico della resurrezione. Il disco digitale, con le sue capacità di migliore resa sonora e di allungamento della durata d'ascolto (senza contare i vantaggi della miniaturizzazione e del comando a distanza), promuove sul piano culturale il primo grande movimento contemporaneo di riedizione degli archivi e la costruzione sistematica della memoria sonora; l'emergere di un vasto museo postmoderno della fonografia.

2. *Alle radici del «crac del 1996».*

Gli anni Novanta registrano il consolidamento di un pugno di multinazionali del disco, di cui sei in testa al *top classical*:

1. Universal Music Group (PolyGram e le sue filiali DGG, Archiv, Decca, Argo, L'Oiseau-Lyre, Philips, Point, Gimell);
2. EMI (Capitol-Angel, Virgin, Classics for Pleasure);
3. Warner (Teldec, Erato, Nonesuch, Finlandia);
4. Sony (CBS Masterworks, Vivarte, Arc of Light, St. Petersburg Classics);
5. BMG (RCA Red Seal e RCA Victor, Melodiya, Deutsche Harmonia Mundi, Conifer, Catalyst, ECM New Series, Ricordi);
6. Naxos (Marco Polo, Amadis).

Tutte, ad eccezione di Naxos, conducono attività fonografiche in sinergia con grandi gruppi audiovisivi [i dati di questa classifica provengono da Lebrecht 1997].

Mentre l'avvento del CD in quanto supporto nuovo lasciava intravedere un vasto programma di nuove registrazioni, i primi cinque giganti hanno creato invece prevalentemente dei pesanti cataloghi densi di riedizioni, cosa che paradossalmente ha condotto il disco digitale a diventare il contrario di quanto strombazzava il discorso commerciale della metà degli anni Ottanta. Come fa notare il mediologo Régis Debray, «la tecnica ha degli effetti del tutto contraddittori rispetto a quello che annuncia» [Robitaille 1998]. Le grandi aziende hanno letteralmente svuotato le cantine, attingendo a piene mani nei propri archivi, e in quelli acquistati nel corso degli anni, quali gli antichi cataloghi della RCA per BMG, o quelli della Columbia per la Sony.

Secondo diversi analisti, questo è un fattore importante della crisi di fine millennio, in cui le ridondanze editoriali e l'incetta fatta dai clienti e dai collezionisti hanno portato alla saturazione. Nello stesso tempo un'altra situazione inflazionistica, quella dei costi di produzione delle registrazioni originali, ha condotto allo strangolamento. Se i Pavarotti e compagni, che costano una fortuna di ingaggio, generano le vendite e i profitti attesi, ciò non vuol dire che numerosi altri divi della classica, con *cachets* altrettanto elevati, raggiungano incassi consimili o maggiori. Parallelamente, alcuni fondi storici, per esempio i lasciti sonori di Bernstein, Karajan e Callas, continuano a garantire profitti proporzionalmente maggiori. Questo non è il caso, senza dubbio, di tutti gli archivi delle grandi etichette, la cui superproduzione ha condotto a degli enormi stock di invenduto.

Allo stesso tempo, altri fattori contribuiscono al gonfiarsi della crisi. La pirateria fonografica è sempre fiorente. Ai tradizionali fornitori provenienti

dal Sud-Est asiatico si sono aggiunti quelli dell'ex Europa orientale, e le loro vendite sotto costo nei paesi industrializzati hanno mantenuta aperta una piaga che la legge e le azioni antipirateria non riescono a cicatrizzare. Le perdite sono enormi, lamentano le case discografiche. A Roma, nell'aprile 1997, la Federazione internazionale dell'industria fonografica (International Federation of the Phonographic Industry - IFPI) valutò il mercato mondiale della pirateria a due miliardi di dollari. Per montare attraverso i *media* una campagna di sensibilizzazione su questo problema si organizzano tre giorni di distruzione pubblica, un *autodafé* di 150 000 dischi e audiocassette contraffatti. La sezione americana della stessa federazione mostra peraltro di preoccuparsi per la comparsa di quelli che vengono definiti i nuovi *juke-boxes* digitali pirata, i quali rischiano di soffocare in culla i progetti delle *majors* discografiche relativi alla futura utilizzazione di Internet per la diffusione commerciale dei loro prodotti [Dezzani 1997b; Gassner 1997; Rawsthorne 1997b].

D'altronde, l'attuale crisi è più difficile da debellare quanto più si prolunga l'incertezza a proposito del nuovo formato o della nuova tecnologia che potrebbero aiutare il rilancio dell'industria. Il discorso delle grandi aziende sembra tuttavia unanime: un nuovo supporto materiale, come è già successo in passato, farà rinascere la produzione creativa e gli affari. Finora due "novità" si sono spezzate le reni, il mini disc di Sony e Philips e l'audiocassetta digitale di Philips e Matsushita. Allora, perché non pensare al DVD (Digital Video Disk oppure Digital Versatile Disk)? Certamente questo supporto possiede gli stessi vantaggi del CD, ma l'industria fonografica esita ancora e si mostra insoddisfatta dei primi tentativi. Il DVD già utilizzato per il film non ha un valore sonoro comparabile a quello del CD; d'altronde le etichette vorrebbero che questo DVD potesse essere suonato dai tradizionali lettori di CD, che non è affatto il caso dei modelli messi sul mercato per il cinema, i quali esigono l'acquisto di un nuovo lettore [Rawsthorne 1997a; 1997c]. E poi, anche se se ne parla di meno o sottovoce, le grandi capacità fisiche del DVD lasciano perplesse le case fonografiche. Se un solo DVD può contenere le nove sinfonie di Beethoven, ogni disco prodotto può costare una fortuna o esaurire rapidamente il fondo di un archivio. Ma soprattutto, a quale prezzo bisognerebbe vendere un menù così copioso? A meno che non si stabilisca artificialmente una durata limite per un programma musicale: per esempio due ore, la qual cosa renderebbe scettico il consumatore collezionista, il quale esiterebbe a rinnovare la fonoteca che già possiede su CD. È un circolo vizioso.

Al di là dei problemi relativi a questo "valzer delle esitazioni", per l'industria del disco si profila una nuova possibilità da sfruttare, generata anch'essa dal rinnovamento degli anni Ottanta, con l'arrivo del video musicale che ha creato questa sorta di "necessità culturale" per cui la musica registrata deve essere ormai sempre accompagnata da immagini. Questo fatto incrementa a suo modo la crisi della seconda metà degli anni Novanta, poiché sembra vo-

ler annichilire la specificità secolare del sonoro fonografico, e voler trasformare le registrazioni in una componente del multimediale.

3. *Il disco nel nuovo panorama audiovisivo.*

È noto che sin dalle prime invenzioni delle tecniche di produzione-riproduzione dei suoni e delle immagini in movimento, alla fine del XIX secolo, si è esaminata la possibilità di legare questi due poli in un solo sistema; quello che il compositore Michel Chion [1990] chiama l'audiovisione. Per Edison, che tentò fin dalla preistoria dei suoi prototipi di mettere a punto un *Kineto-Phonograph* che doveva condurre ad una sorta di "cinefonografia" integrata, ciò aveva rappresentato sempre un sogno. Ci si ricorderà, d'altro canto, che all'alba della commercializzazione del film sonoro, a partire dal 1926, furono gli ingegneri e i dirigenti dell'industria fonografica a fungere da promotori per la rivoluzione del cinema "parlante".

I legami tra il disco e il film sono dunque molto antichi, e per così dire consustanziali alle invenzioni delle tecniche audiovisive. Che al varco degli anni Ottanta questi legami si siano rinvigoriti nel fenomeno del video musicale non rappresenta di conseguenza una novità (e certamente non una rivoluzione), ma piuttosto una massiccia operazione universale, la realizzazione tecnica di un desiderio culturale quasi centenario.

D'altronde, il fatto che l'industria del disco sia stata, per lungo tempo e sotto diverse forme, integrata a potenti gruppi audiovisivi nazionali e internazionali, è servito soltanto ad accelerare la dinamica delle fusioni e dei raggruppamenti di imprese audiovisive che, a partire dagli anni Ottanta, si è svolta con una velocità vertiginosa [Flichy 1980]. Tuttavia, la Disney aveva compreso questa logica fin dalle sue origini, e in ogni caso sin dai primi grandi successi dei film su Mickey Mouse negli anni Trenta, cosa che nel 1995 condusse naturalmente la multinazionale ad acquisire la rete ABC; in seguito, le grandi *majors* hollywoodiane hanno fagocitato a poco a poco le compagnie fonografiche; la *holding* Warner Communication ne è testimonianza, o ancora la MCA/Seagram. Quando la Sony acquisì i dischi Columbia, nello stesso tempo mise le mani su tutte le attività di produzione cinematografica e televisiva della stessa etichetta. Anche la EMI ha condotto delle operazioni audiovisive; la DGG, sotto l'impulso di Karajan e di Bernstein, ha minuziosamente pianificato la produzione integrata di dischi e film, così come di dischi e programmi video. I film e i video di questi due direttori eccezionalmente abili con i *media* sono stati prodotti dall'etichetta tedesca Unitel, filiale della multinazionale KirchGroup. Questa casa ha in progetto la creazione di un canale televisivo battezzato *Classica*, presentato nel 1997 al MIDEM di Cannes.

Nei confronti della musica classica il video resta tuttavia ad un livello

ancora embrionale, un terreno incolto; laddove per il pop-rock esso è divenuto una leva commerciale e culturale molto potente. Mentre l'industria fonografica classica rappresentava storicamente l'avanguardia delle registrazioni di tutte le categorie di musiche popolari (sia all'inizio del secolo sia dopo la seconda guerra mondiale), è d'obbligo constatare che nell'esplosione della videografia musicale questo settore non fa bella figura. E ciò sia a livello quantitativo, sia di estetica filmica. Il video di musica classica è rarissimo nei diversi MTV; segue solo sporadicamente i grandi canoni mediatici, e ciò in un modo generalmente assai conservatore sul piano della scrittura audiovisiva. Per quanto riguarda le registrazioni televisive di concerti o di opere, il loro linguaggio filmico è rimasto fermo, nella maggior parte dei casi, all'epoca dei primi tentativi del cinema o all'alba della televisione. Del resto, un movimento di ibridazione tra il rock e la classica, che apparve negli anni Ottanta come un filone di rinnovamento prima in Germania (iniziato da Klaus Nomi), poi in Inghilterra (rilanciato da Malcolm MacLaren), si è quasi completamente esaurito negli anni Novanta.

Nondimeno, quest'ultimo decennio non ha fatto che rafforzare la logica di unificazione nell'audiovisivo, tanto a livello delle strutture di gestione delle tecnologie quanto delle ibridazioni culturali. Quando, per esempio, diversi artisti eseguono dei passaggi o fanno delle contaminazioni (*crossover*) tra diversi generi musicali, tra la classica e il pop, tra la classica e il musical di Broadway o il jazz, quando Barbara Hendricks registra tutto un disco di canzoni di Disney [Mermelstein 1997] o la London pubblica gli emblematici *Pavarotti & Friends* in disco e in video, si ha l'impressione di essere giunti a una sorta di svincolo autostradale. C'è di più. Le miscele multimediali chiamano a raccolta quelle nuove tecnologie che sono il DVD, il CD-Rom e Internet, a proposito delle quali le multinazionali del disco si interrogano febbrilmente; la complessità della situazione alimenta il valzer delle esitazioni a proposito della possibilità dell'intraprendere o meno il nuovo balzo tecnologico in avanti.

Il nuovo supporto DVD permette non soltanto di immagazzinare i materiali sonori del convenzionale disco digitale, ma anche taluni dati del formato CD-Rom come i testi e le immagini (grafica e foto), il film e il video. La tentazione delle grandi etichette discografiche si concreta allora nella voglia di optare per una sorta di sincretismo editoriale dove, per esempio, un disco DVD di registrazioni di sinfonie di Mahler o di un'opera di Mozart contenga le biografie dei compositori e degli artisti, diverse illustrazioni enciclopediche o servizi fotografici, testi critici o musicologici, estratti di film o di documentari video, ecc. Senza contare le riprese video di alcune esecuzioni musicali, clip di ogni genere, film d'opera, sequenze di qualunque metraggio in animazione o in riprese dal vivo, dalle più geniali alle più noiose. In effetti l'asserzione, portata alle estreme conseguenze, che la musica non possa più essere diffusa senza far ricorso alle immagini, ha

dato luogo a dei riempitivi o a delle incongruità indescrivibili. Già molti anni or sono Stravinskij chiamava la musica da film «la carta da parati che copre tutti i muri». Una gran quantità di «immagini per la musica» appare simile a carta da parati all'ultima moda, ma esteticamente raffazzonata. Per esempio, le esecuzioni televisive di brani musicali illustrate da paesaggi naturali o da cartoline turistiche, o ancora da strambi scenari *kitsch* che cucinano contrappunti iconici su misura per i sedenti valori semantici di alcune partiture. In ogni caso, un supporto audiovisivo come il DVD può certo frenare in qualche modo l'autonomia specifica della fonografia, senza tuttavia rappresentare necessariamente il suo annichilimento, poiché le coabitazioni sono sempre possibili e auspicabili.

Vista l'attuale diffusione della rete Internet, le multinazionali considerano già con interesse, se non con attenzione, le sue possibilità di veicolare la musica registrata. In questo caso si deve temere che una buona parte della cultura fonografica sia destinata a cadere nel limbo: l'abitudine all'acquisto personale di dischi e il collezionismo dei privati rischierebbero la fine. La nuova idea che brilla come un miraggio agli occhi delle grandi case discografiche è la possibilità che Internet dia accesso a banche fonografiche commerciali, del tutto simili a fonoteche, ad archivi sonori centralizzati, dove si potrebbe affittare musica registrata anziché acquistare dischi propri. Oggigiorno, tuttavia, la cibernetica musicale offre in particolar modo discografie, biografie di compositori e artisti, sunti di opere, e soprattutto cataloghi per visitare "negozi virtuali" e farvi acquisti. Questi testi e immagini, come quelli forniti per esempio sul sito *Classical World* sponsorizzato dalla BMG o ancora sul *Classical MIDI Archive*, sono accompagnati da estratti sonori troppo brevi, tipici dell'età delle *clip* [Rawsthorne 1997b].

Il fatto che le multinazionali del disco si interrogino sul loro coinvolgimento nel CD-Rom e in Internet manifesta certamente che, al di là della concentrazione già realizzata nell'audiovisivo, l'egemonia sempre crescente dell'informatica determina a sua volta un'ulteriore spinta verso l'inclusione dell'audiovisivo, definita "convergenza digitale". Si possono così immaginare prossime fusioni tecno-economiche le quali non faranno che accrescere ancora la megaimpresa del tempo libero e della cultura. Ciò significa che questa lievitazione è galoppante e non farà altro che generare mostri tentacolari? Non necessariamente. In ciò come altrove, il peggio non è sempre sicuro, lo scenario non sempre apocalittico.

4. *La sottile dialettica tra monopoli e indipendenti.*

L'etichetta Naxos, si è visto, è una delle sei *majors* del disco. Eppure, nel 1997, questa casa discografica (nata a Hong Kong) festeggia soltanto...

il suo primo decennio di esistenza, mentre le sue concorrenti brindano al proprio centenario, o quasi.

Promossa «migliore etichetta classica 1997» dalla giuria del Cannes Classical Awards, la Naxos deve il suo fenomenale successo ad una costante politica di prezzi economici, senza mai venir meno alla qualità musicale. Per arrivare a questa quadratura del cerchio, Naxos ha costruito il suo catalogo coprendo un ventaglio che va dal barocco fino alla musica contemporanea, puntando su interpreti di primo piano al di fuori dello *star-system* internazionale delle altre *majors*, e andando anche a registrare molto negli ex paesi dell'Est, dove i costi di produzione sono meno elevati. È per questo che David Harwitz, presidente della giuria di Cannes, ha potuto dire:

Naxos fa arrossire di vergogna le *majors* per la sua inventiva e per la qualità della presentazione dei suoi dischi [...]. I dischi Naxos sono a basso prezzo, ma non di scarso valore [1997; cfr. anche Sommerich 1997].

Paradossalmente, la Naxos, pur essendo una *major*, conserva le potenzialità e il comportamento di un'etichetta indipendente.

Questo fenomeno non è nuovo nella storia della fonografia, e c'è ragione di credere che il futuro riserverà ancora un posto di primo piano a coabitazioni dove la creatività e l'audacia dei programmi, la tensione artistica e culturale sono vitali e necessarie all'interno delle logiche di unificazione delle grandi imprese. A ben guardare il prospetto della classifica delle *majors* appare subito che ciascuna *holding* possiede nel suo seno nuclei di antichi monopoli o di indipendenti. Per di più, le multinazionali hanno spesso, in passato, creato o lasciato spazio a una sinergia feconda tra alcuni satelliti e la loro "metropoli". Per esempio alla EMI la grande autonomia di movimento che hanno goduto filiali come la Angel Records negli Stati Uniti o Pathé-Marconi in Francia ha ampiamente contribuito all'arricchimento del patrimonio della casa madre. Ancora oggi, presso la PolyGram, una collana London come «Entartete Musik» (diretta da Michael Hass) agisce di per sé come un ricostituente per l'insieme del gruppo.

Bisogna anche ricordarsi che sono state le piccole o le medie case, chiamate un tempo «pirate» o «corsare», nel campo tanto vasto dell'edizione di riprese dal vivo, a condurre un poco per volta le *majors* ad affiancare questo tipo di prodotto al loro patrimonio registrato in studio. O ancora, hanno fatto loro prendere coscienza dell'interesse rivestito da antologie storiche, edizioni di cimeli d'archivio, ovvero riprese scartate. Negli Stati Uniti, alcune minuscole case indipendenti hanno anche generato una piccola rivoluzione, laddove i giganti EMI, Columbia e RCA sembravano impassibili come sfingi. L'Italia, per parte sua, che non ha potuto dar vita a una grande multinazionale, ha visto le sue industrie discografiche nazionali e le sue etichette indipendenti spargere ai quattro venti un favoloso "tesoro di Fafner" costituito da registrazioni della radio di Stato.

Infine, quando le *majors* acquistano delle etichette indipendenti (Virgin, Erato, Nonesuch, Harmonia Mundi, Ricordi), non c'è (o non c'è più) un rullo compressore che faccia fondere queste ultime come neve al sole nella grande concentrazione monopolistica; si manifesta piuttosto la volontà di mantenere la loro immagine, le qualità storiche della loro etichetta e dei loro programmi, di conservare intatta la loro visibilità come satelliti. La sinergia tra *majors* e indipendenti è molto spesso applaudita per il suo buon senso pragmatico e per la dinamica culturale che essa genera. Spesso, in clima di crisi, sono le indipendenti a cavarsela con maggiore abilità ed eleganza. Il «New York Times», per esempio, loda l'etichetta americana Nonesuch (della famiglia Warner) citandola come un modello di gestione d'impresa e di audacia artistica: in particolare per la sua politica editoriale nei confronti delle musiche attuali (Glass, Reich, Adams, Andriessen, il quartetto Kronos), ivi compresi il jazz, la world music, la musica da film, ecc. In generale, ciò che spinge le indipendenti e le *majors* ad allearsi è che le più piccole trovano maggiori possibilità di distribuzione e di marketing per i propri cataloghi, mentre i giganti si vedono abbelliti dall'aura culturale e artistica che le scoperte delle indipendenti procurano loro. In cambio le multinazionali accettano sempre più frequentemente accordi che escludono le «vicissitudini della cultura d'impresa» [Kozinn 1996; Morris 1996 e 1997].

5. *Morte e trasfigurazione.*

La perturbazione che scuote l'industria fonografica deriva da una parte dalla confluenza tra costi di realizzazione inflazionati e sovrapproduzione, e dall'altra, dalla necessità di scegliere nuovi vettori tecnologici per il rilancio. Il tutto sotto la costante tensione tra musica e *business*, cultura e affari. Ma questa crisi, come tutte le precedenti, non è né monolitica né di natura catastrofica. Una morte sicura, ineluttabile per i metodi di produzione obsoleti e gli effetti di strangolamento nelle vendite, rappresenta nello stesso tempo il segno di una metamorfosi. La trasfigurazione stessa non è una nascita spontanea, in quanto essa è germogliata progressivamente in seno alla stessa industria, nel cuore della sua dinamica di crisi.

La smisurata espansione delle multinazionali, legata alle loro capacità di assorbire nuove forze creatrici, ha fatto sí che questa industria abbia sviluppato parecchi elementi positivi, che critici anche severi e intransigenti come Normann Lebrecht non possono fare a meno di considerare come punti a favore delle grandi imprese. L'analista segnala, fra l'altro, le numerose edizioni di musiche medievali, gregoriane e barocche; un rifiorire di interesse per la musica da camera; l'allargamento del patrimonio contemporaneo [Lebrecht 1997, p. xvi]. Altrove si lodano gli incroci e le contaminazioni

(*crossover*), sebbene su questo punto i pareri siano divisi. Per alcuni, le ibridazioni tra generi musicali e repertori sono un segno di vitalità e di incombente trasformazione; per altri, al contrario, si tratta di un fattore degenerativo attualmente operante nella musica classica. Ma, come fa notare Alan Blyth in «Opera» (agosto 1996), i *crossover* non rappresentano una novità, e l'industria del disco ne produce sin dai tempi di Caruso (la sua registrazione su cilindro di *Over There*) e di Gigli (per esempio *Plaisir d'amour*).

Ci sono altri fattori. Gli archivi hanno fatto progressi miracolosi. Non si era mai vista prima d'ora una tale valorizzazione del patrimonio sonoro fonografico. I depositi si sono aperti dapprima in America e in Europa occidentale, poi ampliati grazie all'attenzione tanto speciale che il Giappone riserva a questo patrimonio e successivamente, dopo la caduta del muro di Berlino, vi si sono aggiunti tutti quelli dei paesi dell'ex Europa orientale. Questa cultura della memoria sonora ha inglobato sia i magazzini degli studi sia le registrazioni *live*, producendo d'un sol colpo un riavvicinamento, logico ma inatteso, tra l'industria della radiofonia e della fonografia. Se si può rimproverare alle multinazionali di lanciarsi un po' troppo rapidamente nella corsa ai profitti (mancanza di note o di indicazioni storiche, restauri sonori difettosi), almeno bisogna constatare che l'industria del disco ha cambiato completamente volto, al punto di divenire una sorta di sezione della museologia contemporanea.

Il disco è entrato, anche con la sua stessa materialità, in un nuovo settore dove si combinano alcune forze creatrici della musica contemporanea e delle arti visive postmoderne (talvolta arricchite con esibizioni sceniche e tecniche video). Viene utilizzato il disco come oggetto o strumento per produrre musica, ma anche per la sua "strumentazione" (piatti girevoli, *pick-up* dei giradischi e altri accessori). Alcuni dj (*disc-jockey*), nuovi strumentisti della puntina, riciclano i vinili, e già perfino i CD, ampliando la gamma di sorgenti sonore per la composizione, nobilitando i materiali dell'industria fonografica e riscrivendoli nel *corpus* del patrimonio sonoro. Sulla scia di Pierre Schaeffer, oggi fanno altrettanto i Christian Marclay, Martin Tétreault o Otomo Yoshihide. Per quello che riguarda la fusione della fonografia con le arti visive, un'esposizione come quella di Broken Music, concepita e inaugurata a Berlino nel 1989, offriva lunghi percorsi, ora strambi e derisori, ora tragici, che inserivano la fonografia e la sua industria nella cultura e nella recente memoria delle arti contemporanee. Una panoramica sulle mostre: Milan Knizak, Jean Dubuffet, Laszlo Moholy-Nagy, Marcel Duchamp, John Cage, Nam June Paik, Laurence Weiner, Piotr Nathan, Christian Marclay, Boyd Rice, Claus Böhmler, Tim Wilson, artisti dagli orizzonti diversi (compositori, pittori, scultori) che, per dirla con René Block, «si interessano ai dischi in un modo del tutto inusitato: li trasformano, li deteriorano, ne fanno dei collages o affidano loro un'altra funzione» [Block e Glasmeier 1989, p. 7]. All'atto della sua presenta-

zione a Montréal nel 1991, al Museo d'arte contemporanea, l'esposizione includeva una parte dedicata a *Dischi e Giradischi*, l'installazione di Raymond Gervais, artista originario del Québec, il quale, dopo più di venticinque anni di attività, consacra tutti i suoi lavori di arti plastiche al tema della fonografia.

Non si deve credere che queste manifestazioni vogliano cantare il *requiem* del vinile. Questo supporto è ancora in voga presso certi audiofili e melomani e, lungi dall'estinguersi, conosce una ripresa di interesse. Producendo e distribuendo alcune decine o centinaia di migliaia di esemplari ogni anno, alcune piccole etichette indipendenti (come negli Stati Uniti l'Acoustic Sounds, Analogue Productions, Classic Records, o in Inghilterra Testament), sono ancora una volta la punta di lancia che consente la sopravvivenza dell'era fonografica legata al metodo analogico [Rothstein 1995]. Due lezioni vanno tratte da questa esperienza: da una parte gli indipendenti si alleano alle multinazionali come MCA o BMG/RCA, per ottenere le licenze di nuove edizioni in vinile a partire da antiche matrici degli anni Cinquanta e Sessanta; dall'altra parte, questa sopravvivenza conferma la permanente coabitazione di supporti e *media*, tutto il contrario delle "morti" annunciate che alcuni discorsi commerciali o alcuni critici non cessano di strombazzare da decenni.

Tutte le acquisizioni di un'industria a volte gloriosa e a volte malata indicano un certo numero di strade che potrebbero essere intraprese nel prossimo avvenire. In primo luogo non ci sarà verosimilmente alcuna sostituzione radicale di un mezzo audiovisivo all'altro. L'idea di una tendenza verso un mezzo unico, una sorta di matrice assoluta, non sembra più probabile della situazione creata da più di un secolo ad opera delle industrie audiovisive: le coabitazioni appaiono auspicabili e necessarie, oltre che vivificanti, perché mai finora la radio e il disco hanno ucciso il concerto, né il cinema la radiofonografia, né la televisione il cinema, né il video musicale il disco.

Le coabitazioni generano ibridazioni, una dinamica di lotta contro la sclerosi. Se, nella stessa direzione, esse producono ridondanze e ingorghi, la spinta dialettica verso nuove fusioni non può, a lungo andare, che rivelarsi il miglior fattore di sopravvivenza alle crisi. Il produttore Michael Hass, che ha partecipato a un dibattito sulla rivista «Opera», lavora presso la PolyGram per l'etichetta Decca/London. Egli crede che una reale crisi del disco generi da sé le forze per il proprio superamento e sottolinea che la coabitazione è un fattore di trasformazione. Presso la Decca, la musica colta non sarebbe realizzabile senza gli enormi profitti raccolti con le registrazioni di Pavarotti! Come recita il titolo del dibattito pubblicato su «Opera», facendo l'occholino, «La crisi del disco? Quale crisi?» [AA.VV. 1996].

AA.VV.

1996 *Crisis? What crisis? A discussion*, in «Opera», agosto.

Alexandre, I.

1997 *Le Disque va-t-il décéder?*, in «Diapason», maggio.

Block, U., e Glasmeier, M.

1989 *Broken Music. Artist's Recordworks*, Daadgalerie, Berlin.

Boehlert, E.

1997 *Is the boom over?*, in «Rolling Stone», 20 febbraio.

Chion, M.

1990 *L'Audio-vision*, Nathan, Paris (trad. it. *L'audio-visione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 1997).

Dezzani, M.

1997a *BMG Ricordi sharpens domestic focus*, in «Billboard», 18 gennaio.1997b *IFPI meets on piracy, asks Italy to bolster its efforts*, ivi, 26 aprile.

Flichy, P.

1980 *Les Industries de l'imaginaire. Pour une analyse économique des médias*, Presses Universitaires, Grenoble; nuova ed. aggiornata 1991 (trad. it. *L'industria dell'immaginario. Per un'analisi economica dei media*, Eri, Torino 1983).

Gassner, R.

1997 *Italy takes crucial steps against piracy*, in «Billboard», n. 109, 26 aprile.

Harwitz, D.

1997 Testi di accompagnamento del CD e del CD-Rom pubblicati in occasione del decimo anniversario di Naxos, in *Naxos, 10 ans de succès*, con un articolo del presidente e fondatore, Klaus Heymann.

Holland, B.

1997 *Holding listeners hostage in the name of art*, in «The New York Times», 19 ottobre.1998 *A heady mix of Beethoven and business*, ivi, 4 gennaio.

Kozinn, A.

1996 *A once proud industry fends off extinction* in «The New York Times», 8 dicembre.

La Rochelle, R.

1997 *Callas. L'Opéra du disque*, Bourgois, Paris.

Lebrecht, N.

1997 *When the Music Stops. Managers, Maetros and the Corporate Murder of Classical Music*, Simon & Schuster Pocket Books, London.

Mermelstein, D.

1997 *Detours to Broadway, even Disney's world, where the crowds are*, in «The New York Times», 5 gennaio.

Morris, Ch.

1996 *The major Indie connection*, in «Musician», dicembre.

1997 *A quarter century of independants*, in «Billboard», 24 maggio.

Oestreich, J.

1997 *Chosing the latest phenomenon, with a bow to Barnum*, in «The New York Times», 27 aprile.

Olivier, D.

1997 *Orchestre symphonique de Montréal. Le grand virage*, in «Voir», 16-22 ottobre.

Pareles, J.

1997 *All that music, and nothing to listen to*, in «The New York Times», 5 gennaio.

Rawsthorne, A.

1997a *Audio-DVD details expected this year*, in «Financial Times», 3 giugno.

1997b *Music pirates take to cyberwaves*, ivi, 17 giugno.

1997c *Hunt for a new tune*, ivi, 19 giugno.

Robitaille, A.

1998 *Régis Debray. Le camarade médiologue, Le Devoir*, in «L'Entrevue», 5 gennaio.

Rothstein, E.

1995 *Past is present, and the sound is classic*, in «The New York Times», 22 ottobre.

Sommerich, P.

1997 *Naxos Maintains Its Wiming Pace*, dossier della stampa del MIDEM classica, Cannes.

Tircuit, H.

1996 *The current international crisis*, in «In Tune», luglio.

Tousignant, F.

1997 *Tourbillons dans l'univers du disque*, in «Le Devoir», 26 gennaio.

Truffaut, S.

1997 *Le Disque en crise*, in «Le Devoir», 15 gennaio.

SYLVIA L'ÉCUYER

La musica classica alla radio

1. *La radio come "medium"*.

Le tecnologie di registrazione e di trasmissione del suono si sono sviluppate in modo pressoché simultaneo e congiunto. Il convergere delle scoperte di Helmholtz (teoria della propagazione dei suoni e della risonanza, 1863), di Alexander Graham Bell (telefonia, anni Settanta del XIX secolo), di Hertz (onde radio, 1887), e di Marconi (telegrafia senza fili, 1896) hanno portato fra il 1881 e il 1919 a diversi esperimenti di trasmissione del suono da un punto ad un altro. Tali esperimenti riguardano il parlato, ma anche, e ben presto, la musica; fra l'altro con la trasmissione nel 1881 di un segnale in stereofonia su una distanza molto breve in partenza dall'Opéra di Parigi. Dopo i primi tentativi in diretta verranno le trasmissioni di musica registrata.

Fino alla fine della prima guerra mondiale gli sforzi per trasmettere onde radio non sono dispiegati in vista dello sviluppo di un mezzo di comunicazione di massa. Ad interessarsi alla nuova tecnologia sono da un lato gli amatori, dall'altro lo spionaggio militare. È solo nel 1919, a Chelmsford, nell'Essex, che un governo per la prima volta prende parte ufficialmente ad una prova di trasmissione radiofonica con finalità civili.

Dopo l'apertura, nel 1920, della prima stazione privata statunitense che diffondesse una programmazione regolare (KDKA, Pittsburgh, Pennsylvania) nella maggior parte dei paesi industrializzati appaiono altre stazioni private e poi radio statali. Radio pubbliche vengono create in Inghilterra e in Russia (1922), in Francia (1923), in Italia (1924), in Danimarca, in Ungheria e in Cecoslovacchia (1925), in Germania, in Giappone e in Finlandia (1926), in Belgio e nel Lussemburgo (1930), in Svizzera (1931), in Norvegia (1933), nei Paesi Bassi (1935), in Canada (1936) e in Jugoslavia (1940). La maggior parte di esse diffonde, su di un'unica frequenza, una programmazione variata che propone, a seconda dell'orario, informazioni, documentari, teatro e musica di ogni stile.

È evidente che i procedimenti di registrazione e di diffusione della musica trasformano il paesaggio musicale un po' nello stesso modo in cui l'apparizione della stampa cinque secoli prima aveva trasformato il panorama filosofico e letterario. Queste nuove tecnologie hanno un impatto capitale

sui rapporti del pubblico con le diverse manifestazioni culturali e con l'interpretazione musicale in particolare. La radio gioca infatti un ruolo che prima di essa nessun'altra organizzazione culturale aveva potuto assumere: rendere accessibili concerti, opere, lavori teatrali, conferenze; tutte manifestazioni che sono di rado alla portata del grande pubblico, costose e praticamente riservate a un'élite. Gli altri *media* possono soltanto parlare di queste manifestazioni, mentre la radio le diffonde o addirittura le crea.

La modalità di trasmissione in diretta, dapprima l'unica possibile, poi quella privilegiata dalle radio e ancor sempre largamente utilizzata, permette in più di mantenere il realismo dell'interpretazione in pubblico e l'emozione che se ne trae. La carica emotiva delle interpretazioni in diretta, malgrado le inevitabili sbavature, veicola talvolta un'intensità tale ed una tale qualità artistica che le "registrazioni pirata" di trasmissioni radiofoniche, non appena il perfezionamento dei procedimenti di registrazione ne renderà possibile l'incisione, diverranno rapidamente un'offerta corrente sul mercato discografico. Per contro la registrazione in studio, prodotta in un ambiente strettamente controllato e con tutte le possibilità di riprese e di montaggio, consente all'interprete di raggiungere una qualità sonora e di intonazione altrimenti ineguagliabile. Questa quasi perfezione tecnica coltiva un pubblico nuovo, esigente, che preferirà il disco al concerto. Taluni artisti (il caso estremo è quello di Glenn Gould), non volendo lasciare nulla al caso, sceglieranno lo studio e abbandoneranno l'esperienza del concerto. Altri, come il direttore d'orchestra Sergiu Celibidache, rifiuteranno le registrazioni in studio; è grazie agli archivi delle radio presso le quali egli ha realizzato numerosi concerti in diretta che noi possiamo oggi apprezzare la sua arte.

Poco tempo dopo la prima guerra mondiale numerosi stati prendono consapevolezza della potenza della radio come mezzo di comunicazione di massa e l'utilizzano a fini di promozione della politica nazionale e di politica culturale. È il caso dell'Italia, dove la radio è governativa dalla sua creazione, nel 1924; della Spagna, a iniziare dal 1929; e della Germania, dove Goebbels ne è responsabile a partire dal 1933. Il controllo esercitato dallo stato tedesco sulle radio austriache e ceche (1938), belghe (1940), francesi (1941) e ungheresi, nonché le trasmissioni della BBC all'indirizzo delle forze alleate durante la guerra, spiegano perché numerose installazioni divengano durante il conflitto obiettivi strategici e subiscano la distruzione. In Francia, dove le stazioni private prima della guerra erano numerose, la RTF (Radiodiffusion et télévision françaises) otterrà dal 1945 il monopolio della radiodiffusione e lo manterrà fino alla liberalizzazione delle frequenze, che provocherà, all'inizio degli anni Ottanta, una spettacolare moltiplicazione delle radio locali.

A partire dal 1945 la radio incrementa considerevolmente il suo uditorio, e almeno fino all'emergere della televisione, alla fine degli anni Cin-

quanta, conosce una vera e propria età dell'oro. La torre di trasmissione della RTB (Radiodiffusion et télévision belges) diviene il simbolo dell'Esposizione universale di Bruxelles del 1958. La torre della radio resta d'altronde fino alla fine del xx secolo il polo d'attrazione architettonico, e in numerosi casi il simbolo, di grandi città come Parigi, Berlino, Bruxelles, Seattle e Toronto. Malgrado ciò gli apparecchi riceventi sono ancora condivisi da numerosi fruitori, e le illustrazioni e le caricature degli anni Quaranta e Cinquanta mostrano la famiglia riunita attorno all'apparecchio radiofonico per ascoltare con attenzione l'unico programma disponibile. Ma presto l'offerta si diversifica e i programmi si specializzano. Nel settembre del 1946, ad esempio, la BBC vara il suo terzo programma, un canale culturale che si aggiunge all'*Home Service* (canale nazionale interno) e al *Light Programme* (Programma leggero di intrattenimento) e che propone conferenze, letture e programmi musicali. Essa è rapidamente imitata da altre radio europee che offrono oltre al loro canale principale un canale di intrattenimento e un altro di musica detta "seria".

Con l'apparizione della trasmissione in modulazione di frequenza, generalizzata a metà degli anni Cinquanta, la qualità di trasmissione compie un balzo considerevole. Sviluppata negli anni Trenta dagli Stati Uniti per fini militari (per eliminare le interferenze nelle comunicazioni tra i mezzi corazzati), la radio in FM era stata largamente utilizzata durante la guerra, ma, per un suo sfruttamento a fini civili, fu necessario attendere la messa sul mercato dei relativi apparecchi. Dopo il 1960 la diffusione in stereofonia giunge a migliorare ulteriormente la qualità del segnale e l'attrattiva dei concerti radiodiffusi, almeno teoricamente. I critici temevano infatti un impatto negativo della radio sulla frequentazione delle sale da concerto, ma ci si rende conto che non è affatto vero: con la transistorizzazione, la moltiplicazione dei ricevitori e delle stazioni locali in un contesto senza regole e la posizione crescente occupata dalla televisione nell'universo mediatico e nel soggiorno degli ascoltatori, l'ascolto della radio è divenuto un'attività individuale. Essa non sostituisce in alcun modo la sala da concerti. Benché sia diventata più spesso un mezzo di intrattenimento, la radio continua pertanto a giocare un ruolo considerevole nell'educazione del pubblico, nell'evoluzione del linguaggio musicale e, più tardi, nella globalizzazione della cultura.

Alla fine del xx secolo l'introduzione della radio digitale, la diffusione su Internet della programmazione di stazioni tradizionali, la memorizzazione e l'accesso a piacere di ogni utente a questa programmazione, e persino la sua manipolazione, così come pure la creazione di stazioni radio virtuali, giungono a trasformare ulteriormente il *medium*. Le radio virtuali sono banche di dati sonori in cui vengono archiviate delle registrazioni musicali, selezionate e ascoltate, o anche riprodotte su un nuovo supporto senza che sia richiesta alcuna manipolazione. Questi recenti sviluppi tecnologici hanno fatto della radio stessa una forma d'arte e si parlerà di «art

radio» (si veda *infra* § 5), uno strumento di creazione musicale ed un potente mezzo di comunicazione non piú soltanto di massa, ma individuale.

2. *Il repertorio della radio.*

Fin dal 1913, in Germania, le onde radio avevano trasmesso discorsi e musica all'indirizzo dei soldati, pratica proseguita durante la guerra. Non c'è da stupirsi che la musica trasmessa alla radio nell'Europa degli anni Venti abbia avuto sovente accenti militari. Ma vi si sentivano anche arie d'opera, incise dalle celebrità dell'epoca su dischi o su rulli di cera che potevano contenere sei o sette minuti di musica. Il repertorio disponibile era limitato, ed è per questa ragione che fin dai primi anni sono stati creati e mantenuti dalle radio private o dalle radio di stato orchestre, complessi vocali e strumentali, professionali o meno, per produzioni in studio con o senza pubblico. Le radio di Lipsia (1923), di Copenaghen e di Monaco (1924) e quella di Praga (1925) furono tra le prime a dotarsi di un'orchestra.

Il repertorio di queste orchestre è costituito di opere classiche, ma anche di musica leggera e da ballo. Gli stati hanno infatti compreso rapidamente che le radio potevano divenire potenti strumenti di coesione sociale e di rafforzamento del sentimento nazionale. Tuttavia, se è relativamente facile controllare la programmazione generale e anche l'informazione, la promozione dell'identità culturale per mezzo della musica nazionale rappresenta una sfida particolare, in quanto ciò suppone l'accesso a materiale di trasmissione raro o ancora inesistente. La registrazione di questo repertorio è dunque affidata alle orchestre delle stazioni radiofoniche. Guidati da direttori prestigiosi e formati da musicisti di altissimo livello, questi complessi svolgono un'intensa attività e hanno, in linea di principio, la libertà di offrire una programmazione che non deve tenere conto degli imperativi di un mercato concorrenziale. Nel corso degli anni il loro repertorio si arricchisce di opere commissionate in special modo ai compositori nazionali. Le radio commissionano e naturalmente diffondono questi nuovi brani, divenendo così i nuovi mecenati del xx secolo.

Fin dalla loro fondazione, dunque, le radio pubbliche instaurano una politica di committenza di opere musicali rivolta ai compositori nazionali o stranieri. Queste nuove opere musicali sono destinate sia ad un'esecuzione in studio, sia ad un concerto pubblico tenuto da un complesso radiofonico, sia ad un concerto proposto da un'organizzazione o da un festival che altrimenti non avrebbero potuto permettersi di offrire un'opera nuova. È facile dimostrare l'importanza della radio nella creazione musicale fornendo l'elenco delle maggiori opere che sono state commissionate e tenute a battesimo nel xx secolo per iniziativa degli enti radiofonici. Opere di vasto respiro, da *Déserts* di Varèse nel 1954 a *Salammbô* di Philippe Fénelon nel 1998, sono sta-

te eseguite per la prima volta a Radio-France. La BBC, con serie quali *Concerts of Contemporary Music*, a partire dal 1926, e *This Week's Composer*, trasmessa da oltre settant'anni, riveste un ruolo fondamentale nello sviluppo della musica inglese (si veda nella Parte prima di questo volume l'articolo di Jonathan Cross, *Compositori e istituzioni in Inghilterra*, pp. 471-91). La maggior parte delle radio nazionali conservano nei loro archivi l'elenco di queste commissioni e talvolta persino le partiture originali. È stato appena redatto un catalogo di tutte le commissioni assegnate durante il decennio 1990-2000 da ventidue radio pubbliche associate all'Unione Europea per la Radiodiffusione (UER); vi sono elencate circa duemila opere.

Uno degli aspetti piú significativi del ruolo della radio nell'evoluzione del repertorio durante il xx secolo è la libertà in tal modo offerta ai compositori di scrivere per un organico di loro scelta. Tradizionalmente i compositori ricevevano commissioni per un'orchestra, per una formazione ben precisa, per un interprete o per una celebrazione civile o religiosa. La radio consente ai compositori l'utilizzo di complessi "a geometria variabile" e di nuove tecnologie che contribuiscono grandemente all'evoluzione delle forme e delle trame musicali. In un'evoluzione agevolata dalle committenze radiofoniche, nel corso del xx secolo i compositori abbandonano progressivamente la formazione sinfonica sviluppatasi durante il secolo precedente. Favorendo la diffusione di certi generi musicali, le radio giocano anche un ruolo determinante nell'evoluzione dell'arte musicale contemporanea e, lo si vedrà piú avanti, nelle politiche culturali e persino nella politica pura e semplice.

Tra i complessi radiofonici piú prestigiosi citiamo la BBC Symphony Orchestra, fondata da Sir Adrian Boult nel 1930, in seguito alla sua nomina a direttore musicale di quella radio. Nel 1935 tale orchestra era considerata da Arturo Toscanini la migliore al mondo. Il 25 dicembre 1937 Toscanini dirigeva a New York il primo concerto dell'orchestra che la NBC (National Broadcasting Corporation) aveva messo a sua disposizione, e che avrebbe svolto una funzione di protagonista nella diffusione del repertorio europeo sul continente nordamericano, oltre a tenere alto il prestigio della musica americana. In Francia l'Orchestra Nazionale tenne alla radio tra il 1934, anno della sua fondazione, e il 1938, 500 concerti, vale a dire una media di 125 diversi programmi l'anno. Secondo uno studio dell'Unione Europea per la Radiodiffusione (fondata nel 1949), nel 1992 in Europa erano ancora attive ventisei orchestre radiofoniche pubbliche, che fornivano fino al 30 per cento del tempo di trasmissione dedicato alla musica classica. In Scandinavia e in Asia le orchestre radiofoniche restano tra gli elementi piú importanti della vita musicale. In Irlanda la radio nazionale è il primo datore di lavoro per i musicisti del paese. In America del Nord rimane una sola orchestra radiofonica, quella di Radio-Canada, con sede a Vancouver.

Alcune radio si interessavano alla produzione musicale contemporanea

ancor prima di costituire le loro orchestre ufficiali. È il caso della BBC, che fin dal 1926 proponeva concerti di musica contemporanea inglese ed europea e, occasionalmente, di musica antica. Ad esempio il 16 gennaio del 1928, una settimana prima dei *Gurrelieder* di Schönberg sotto la direzione del compositore, sulla rete generalista viene trasmesso *Il ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi. Ci si può chiedere come il pubblico potesse apprezzare tali opere poco familiari in condizioni d'ascolto assai difficili dovute alla mediocre qualità della ricezione. In Francia, ad esempio, quando la Compagnie Française Radio-électrique propone il suo primo concerto *Radiola*, il 1° novembre del 1922, gli ascoltatori sono pregati di approfittare dell'accordatura degli strumenti per regolare la sintonia dei loro apparecchi. Si cerca di risolvere tali difficoltà da un lato perfezionando la tecnologia, dall'altro puntando ad un materiale sonoro compatibile con le esigenze del *medium*. Secondo il musicologo André Coeuroy «ogni opera orchestrale le cui linee melodiche non siano chiaramente distinte viene sfigurata dal microfono». Persuaso della necessità di un «Trattato d'armonia e d'orchestrazione per i musicisti radiofonici», Coeuroy si spinge a suggerire di riorchestrare Beethoven, Brahms e Wagner «secondo le regole della radiogenia» [1930]. Il compositore tedesco Max Butting illustra i principi di questa nuova scrittura radiogenica scrivendo la sua *Musica per orchestra radiofonica*. L'orchestra vi è ridotta (vengono eliminati i secondi violini e i contrabbassi) e la partitura comporta «pause e punti d'arresto per dare respiro alla circolazione».

Se la promozione della cultura nazionale, inserita esplicitamente nelle convenzioni d'esercizio delle radio statali, si è espressa generalmente attraverso la committenza e la prima esecuzione di opere dei compositori nazionali, essa si è manifestata anche con la restrizione e persino l'interdizione di certe musiche giudicate nocive o indesiderabili. Così tra il 1940 e il 1945 le opere di Wagner e la musica «apertamente germanica» sarebbero state bandite dalle onde della BBC. In compenso dalla fine della guerra gli ufficiali americani contribuirono a far conoscere in Germania la nuova musica americana, in particolare attraverso la radio. È in qualità di ufficiale americano addetto alla musica che il direttore d'orchestra Holger Hagen, un nativo di Halle che fin dagli anni Trenta aveva lavorato a New York con Bruno Walter, ritorna dal 1945 al 1948 per lavorare alla radio di Francoforte. Tra il 1949 e il 1958, mentre il Walden String Quartet vi presta servizio come complesso stabile, allo Hessischer Rundfunk e al Südwestfunk vengono date settantotto nuove opere americane. Durante questo periodo nelle radio europee a programmazione generalista la musica popolare americana, il jazz e il cantante canadese Paul Anka sono onnipresenti. Quando nel 1956 il governo americano si ritira dal finanziamento culturale alla Germania, le reti radio, e i festival che spesso vi sono associati, gli subentrano nella gestione della promozione musicale e degli scambi informali: una situazione che oggi si è diffusa ovunque.

Il repertorio antico trae profitto anch'esso dall'intervento della radio.

Già nel 1922 il concerto inaugurale della BBC faceva ascoltare Purcell interpretato da Alfred Deller. In Belgio è Paul Collaer, direttore musicale della radio fiamminga, a creare la Société de Musique ancienne mentre Jaap Schröder è dal 1950 al 1963 primo violino dell'orchestra radiofonica. In quest'epoca Nadia Boulanger fa eseguire a Radio-France i madrigali di Monteverdi. In Germania il Westdeutscher Rundfunk fonda nel 1954 la Capella Coloniensis e l'affida ad August Wenzinger. Quando, nel 1976, l'americano Joel Cohen arriva a Parigi, racconta lo sbalordimento dei musicisti francesi nell'ascoltare alla radio i Kuijken, i Leonhardt e i Brügggen interpretare la loro musica come essi non avevano mai sentito. Nel 1981 la radio di Innsbruck dà vita ad un premio di interpretazione per la musica antica.

La proporzione tra la musica delle diverse epoche storiche e quella nazionale contemporanea che è possibile ascoltare sulle onde radio varia considerevolmente a seconda che si tratti di una radio pubblica o commerciale, di una stazione generalista o di una specializzata, e a seconda che esista o meno una legislazione nazionale al riguardo. Alcune statistiche sulle opere eseguite nel 1992 dalle orchestre delle radio pubbliche appartenenti all'Unione Europea per la Radiodiffusione indicavano che il 17 per cento del repertorio di questi complessi era nazionale (contro il 12 per cento per le altre orchestre) e che il 23 per cento era attinto dalle opere della seconda metà del xx secolo (contro il 13 per cento presso le altre orchestre). Gli organismi nazionali che dettano i contratti di servizio impongono spesso delle quote di musica locale. In Canada, per esempio, la CRTC impone opere canadesi per il 50 per cento nella musica leggera e di intrattenimento, e il 20 per cento nella musica classica. Tuttavia, quando si valutano gli spazi di fascia oraria che il palinsesto riserva ai vari generi musicali, queste cifre acquistano una nuova luce. Ad esempio, alla radio austriaca, dove il repertorio dell'Orchestra Sinfonica dell'ORF è costituito per il 34 per cento da musica nazionale e per il 42 da musica scritta dopo il 1945, è dalle 23 a mezzanotte che va in onda una trasmissione quotidiana dedicata alla nuova musica. La situazione è la stessa in un gran numero di paesi.

Il repertorio degli anni Novanta, sperimentale, estremamente indeterminato quanto al genere, che fa ricorso ora all'hip-hop ora alle tecnologie di digitalizzazione del suono, approda ancor più raramente alla programmazione e all'ascolto. La radio generalista offre poco spazio a questo tipo di musica e la sola via è quella dei canali o delle stazioni specializzate, strada attualmente in piena espansione. Dinnanzi al prorompere dell'offerta mediatica, la specializzazione dei programmi si è raffinata al punto che si procede a effettuare le scelte musicali con l'aiuto del computer: impostando il genere, la durata, il periodo, il tempo musicale e l'organico, la programmazione è fatta automaticamente secondo i parametri stabiliti per le differenti ore della giornata. Limitate fino a ieri alla musica popolare, queste tecniche vengono attualmente estese anche al repertorio classico.

3. *Le radio: strutture e sussidi organizzativi.*

Gli sviluppi nelle strutture organizzative delle radio, nelle tecniche di trasmissione del suono e nella diversificazione della programmazione si realizzano ad una velocità folgorante. I «Radio Club» erano apparsi in Danimarca già a partire dal 1907. Presenti in Svezia nel 1920 e poi in Croazia, in Lussemburgo, in Finlandia e in Sudafrica nel 1924, questi club danno vita a stazioni, più spesso sotto controllo governativo, la cui programmazione è imperniata sulla musica classica, l'informazione, i programmi educativi e la cultura. Il Radio Club di Zagabria, per esempio, dà vita a partire dal 1926 a una stazione che diffonde al pomeriggio e in serata programmi soprattutto musicali che sono seguiti in tutta Europa. Malgrado la debole potenza del trasmettitore (350 watt), nell'etere europeo ancora poco affollato le onde hanno una portata considerevole. La stazione si dota di un giornale in cui sono pubblicati i commenti di ascoltatori che captano il segnale da lontananze quali Marsiglia (950 Km) o Metz. Poi le stazioni si moltiplicano: nell'aprile del 1927 il giornale di Radio Zagabria pubblica una lista di 146 stazioni europee con le loro frequenze e la loro potenza. L'Inghilterra ne conta venti, la cui potenza oscilla da 200 a 25 000 watt.

L'Unione Internazionale per la Radiodiffusione, fondata a Vienna nel 1925, incoraggia tra le stazioni aderenti la diffusione e lo scambio di concerti e di registrazioni in studio. Ancor prima della fine del decennio alcune intese permettono l'offerta internazionale di concerti di prestigio, come quello del 26 marzo 1927, effettuato allo Staatsoper di Vienna sotto la direzione di Felix von Weingartner, per commemorare il centenario della morte di Beethoven. In assenza di una struttura tariffaria dei diritti d'autore e dei diritti di riproduzione meccanica, questi scambi sono praticamente gratuiti ed i soli costi sembrano quelli della linea telefonica. Mentre celebrano l'accesso universale alla cultura che la radio propone e i benefici da trarsi da una politica di scambi culturali per favorire la comprensione tra le nazioni europee, le organizzazioni nazionali si rendono conto della necessità di dotarsi di strumenti per proteggere i diritti dei compositori e degli interpreti. Tra le associazioni professionali dei musicisti e le radio pubbliche verranno elaborate delle intese, come quelle che legano l'American Federation of Musicians e la Canadian Broadcasting Corporation.

La motivazione primaria da parte delle radio per istituire un'orchestra è stata, come detto sopra, la rarità di registrazioni disponibili per la trasmissione. In seguito, avendo i complessi radiofonici il mandato di valorizzare la musica nazionale e più specificamente la creazione contemporanea, attorno a questa attività promozionale vengono prodotte serie di concerti e avvenimenti speciali. In Germania la radio assume un ruolo centrale nella creazione e nello sviluppo di festival dedicati alla musica nuova. È il ca-

so di serie quali *Musik der Zeit* (WDR, Colonia), *Das Neue Werk* (NDR, Amburgo), *Musica Viva* (BR, Monaco), e dello stesso festival di Donaueschingen, intimamente legato alla SWF di Baden-Baden, così come dell'Accademia estiva di Darmstadt, sostenuta dalla HR di Stoccarda. Taluni festival di musica contemporanea istituiti dalle radio sono divenuti avvenimenti di maggior rilievo, come il festival *Présences* di Radio-France, *Musik im 20. Jahrhundert* del Saarländischer Rundfunk e *Musikprotokoll* della radio austriaca. Le orchestre radiofoniche sono servite ugualmente come strumenti di diffusione non soltanto per mezzo delle loro registrazioni, ma anche attraverso alcune *tournées* all'interno del paese e anche all'estero. Con lo sviluppo dell'industria discografica e di altre orchestre di grande qualità è stata contestata l'opportunità del mantenimento di orchestre radiofoniche. È certo che le registrazioni di cui possono disporre le radio permettono loro oggi di offrire all'uditorio un repertorio ricco e vario. Ma l'opportunità in questione è legata alla definizione del mandato di servizio pubblico, del quale si tratterà più avanti in rapporto alla promozione dei giovani artisti e della musica contemporanea.

Tra gli strumenti di cui le radio si dotano per promuovere la composizione, gli studi di musica elettroacustica permettono la sperimentazione di nuovi linguaggi in sedi protette, al di fuori delle pressioni del mercato. È l'ORTF (oggi Radio-France) a produrre innovazione, mettendo uno studio a disposizione di Pierre Schaeffer e di Pierre Henry fin dal 1950. L'anno seguente Stockhausen ed Eimert lavorano negli studi della WDR a Colonia. Quindi la RAI permette a Berio e a Maderna di fondare lo Studio di Fonologia Musicale di Milano. Le radio pubbliche in Canada, in Giappone, in Polonia e in Svezia creano anch'esse degli studi sperimentali, mentre negli Stati Uniti queste attività saranno condotte soprattutto nelle università e presso le industrie.

Una delle azioni più importanti delle radio pubbliche per la promozione della musica nuova fu la creazione nel 1954 della Tribuna internazionale dei compositori, sotto l'egida del Consiglio internazionale della musica dell'Unesco. Ogni radio partecipante porta un'opera a questa tribuna, riunita annualmente a Parigi, e si impegna a diffondere almeno sei delle opere presentate. È in quest'occasione che compositori quali l'italiano Luciano Berio, lo svedese Ingvar Lidholm, i polacchi Tadeusz Baird e Witold Lutoslawski raggiungono una prima diffusione internazionale. Nel 1969 *Lontano*, di Ligeti, è selezionata dalle radio di trentaquattro paesi. Nel 1969 vengono create una Tribuna delle radio dell'Asia e dell'Africa (nonostante i compositori di musica da concerto di questi paesi partecipino ugualmente alla Tribuna internazionale), nonché una Tribuna dei giovani interpreti. Oltre a partecipare a queste tribune internazionali, numerose radio organizzano dei concorsi destinati ai giovani compositori e/o ai giovani interpreti. È il caso di Radio-Canada, che propone, oltre a queste due attività biennali, un con-

corso per corali amatoriali; dell' Australian Broadcasting Corporation, il promotore piú importante dell'attività musicale in Australia, e di All-India Radio, che tiene ogni anno un concorso per giovani interpreti. La Comunità delle radio pubbliche di lingua francese assegna annualmente il titolo di Giovane solista dell'anno e il premiato viene invitato a esibirsi nei paesi membri (Belgio, Canada, Francia e Svizzera).

Le discoteche e le raccolte musicali riunite dalle radio per alimentare la propria programmazione costituiscono in diversi paesi una risorsa di ineguagliata ricchezza. Quanto agli archivi delle radio pubbliche, dinanzi all'invasione delle registrazioni pirata le case discografiche internazionali collaborano sempre piú con gli enti proprietari al fine di assicurarne la messa sul mercato secondo norme di elevata qualità e nel rispetto dei diritti accordati ai compositori dopo la sottoscrizione della convenzione di Roma nel 1961.

4. *Radio pubblica «vs» radio commerciale: il mandato di servizio pubblico.*

Nel corso del xx secolo le telecomunicazioni in generale e la radiodiffusione in particolare sono state monopolio governativo. Lo sviluppo delle tecnologie e le pressioni del mercato hanno permesso la moltiplicazione dei servizi e la radiodiffusione commerciale ha invaso le frequenze, che rimangono purtuttavia regolamentate dagli Stati. Con la moltiplicazione delle radio commerciali, il cui finanziamento è assicurato dalla vendita della pubblicità, il numero degli ascoltatori è divenuto la maggior preoccupazione delle emittenti radiofoniche e la misurazione dei dati di ascolto una vera ossessione che giunge a modificare il panorama radiofonico. Alla fine degli anni Novanta la stessa opportunità di mantenere un servizio pubblico diviene oggetto di controversia nell'Europa occidentale, dove le emittenti commerciali sostengono che il finanziamento pubblico delle radio statali rappresenta una concorrenza sleale.

Finanziata interamente dallo Stato, per lo piú sotto forma di canone o di tassa imposta ad ogni apparecchio o domicilio di ricezione, la radio pubblica si indirizza a tutti quanti i cittadini (per essere membri dell'UER occorre assicurare il servizio al 90 per cento della popolazione) ed è diretta da rappresentanti designati dagli amministratori pubblici. Le loro convenzioni d'esercizio impongono alle radio pubbliche l'obbligo di offrire nella loro programmazione un punto di riferimento per tutti i cittadini, e di fungere da agente di coesione e di integrazione sociale degli individui e delle comunità, linguistiche o d'altro genere, del paese. Esse devono allo stesso modo costituire un *forum* pubblico di discussione e sviluppare una programmazione pluralista e variata rispettando degli standard superiori di etica e di qualità. In esse il perseguimento dell'eccellenza non deve venire sacrificato alle forze del mercato. Questi principi sono stati enunciati nel 1994 al vertice mini-

steriale europeo sui *media* (Risoluzione di Praga) e reiterati nel 1997 a Salonicco. Parrebbe che ogniqualvolta un servizio essenziale non sia commercialmente redditizio, esso debba essere finanziato pubblicamente. Occorre forse, in funzione di questo principio, suddividere i compiti e confinare la radio pubblica agli aspetti marginali del suo mandato? Oppure occorre, come è stato fatto in altri settori quali i trasporti pubblici, la sanità e le poste, consentire alle emittenti private di ricevere un finanziamento dallo Stato per adempiere a certi obblighi di servizio pubblico?

Se la missione culturale dell'emittente pubblica ha ragion d'essere, ciò si giustifica unicamente se essa ricopre il suo ruolo trainante sul piano della qualità dei contenuti e del progresso tecnologico. Orbene, la riduzione del finanziamento alle radio pubbliche rende piú difficile verso la fine del xx secolo il mantenimento di tale ruolo di punta nel quadro di un'industria estremamente concorrenziale. Alla fine degli anni Novanta, costrette a investire in settori piú redditizi per compensare la perdita del finanziamento pubblico, esse non sono piú al riparo dalla concorrenza di mercato, e vedono minacciata la loro stessa esistenza. Quanto ai settori la cui redditività è negativa, come quello delle musiche nuove e della formazione degli interpreti, essi acquistano, in un mercato concorrenziale, una connotazione negativa e si traducono per le radio pubbliche in una perdita di prestigio.

5. *Estetica musicale, diversità culturale e globalizzazione della cultura.*

Fin dai primi anni della sua esistenza la radio suscita l'interesse dei compositori, dei teorici della musica e dei sociologi. Un primo colloquio sulla musica alla radio viene tenuto dal 7 al 9 maggio 1928 a Gottinga. Vi partecipano, fra gli altri, Hans Bredow, commissario per la radio e segretario di stato alle comunicazioni, il compositore Max Butting, che scrive opere destinate ad un'orchestra radiofonica e teorizza la musica "radiogenica", e Georg Schünemann, che dirige un centro di ricerche sulla musica e la radio alla Hochschule für Musik di Berlino e si occupa di problemi socioculturali, acustici, artistici e tecnici. Viene sottolineato il potenziale pedagogico del nuovo *medium*, ma si propongono anche definizioni nuove di "divertimento" musicale. Nel 1929 diverse opere scritte specificamente per la radio vengono composte a Lipsia (*Rundfunkpassion*, di Hermann Ambrosius) e a Baden-Baden. Occorre parimenti citare il *Berliner Requiem* di Kurt Weill. La rivista «Melos» pubblica nello stesso anno una serie di articoli dedicati all'analisi della musica radiofonica. Secondo uno di tali articoli, la *Bunte Suite* op. 48 di Ernst Toch sarebbe costruita in una forma specificamente radiogenica («zur spezifischen Rundfunk-Form herausgebildet»). Ciascuna delle sei parti è definita chiaramente in base all'orchestrazione, al ritmo, all'andamento tematico, e contrasta fortemente con quella precedente. Que-

sta semplicità di forme rappresenta per alcuni una democratizzazione della musica e attrae compositori quali Weill, Werner Egk (*Weihnachten, Ein Cello singt in Daventry, Ein neuer Sender sagt sich an, Zeit im Funk*) e più tardi negli Stati Uniti Aaron Copland (*A Saga of the Prairie, Music for Radio, 1937*) e Ferde Grofé (*Grand Canyon Suite*). Nel 1929, per il festival della radio di Baden-Baden, Brecht, Weill e Hindemith compongono *Der Lindberghflug*, una cantata "popolare" e radiofonica ispirata dall'eroe del giorno, Lindbergh, alla quale gli ascoltatori sono chiamati a prendere parte attivamente. Durante gli anni Trenta e Quaranta il dibattito sulla musica "radiogenica" prosegue, cosicché Arthur Honegger nel 1947 ritiene di dover affermare che non esiste musica specificamente radiofonica, e che ogni musica ben scritta può essere radiodiffusa.

È vero che, contrariamente al concerto in sala, in cui l'uditorio è sgo-ggiato e preparato, la radio si rivolge a tutti, senza discriminazioni, nell'intimità del focolare domestico. Il nuovo *medium* rende la cultura accessibile alle masse, ma privilegia allo stesso tempo un ascolto passivo in cui la musica serve da "sottofondo sonoro". A partire dal dopoguerra le radio pubbliche tendono a moltiplicare i loro servizi per essere in grado di offrire almeno due tipi di contenuti: un servizio di base generico, e un servizio specializzato in cui sono sperimentati l'avanguardia, la creazione e lo sviluppo di linguaggi nuovi. Quando ad esempio nel settembre del 1946 la BBC inaugura il suo terzo programma, essa si indirizza ad ascoltatori attenti: «Il pubblico [...] comprenderà persone di buon gusto, intelligenza e istruzione; esso è dunque selezionato, non occasionale». Gli anni Cinquanta, con l'avvento dei canali specializzati, vedono approfondirsi, ai concerti come alla radio, il solco tra musica popolare e "musica classica", che negli Stati Uniti viene chiamata *good music*. Contrariamente alle organizzazioni concertistiche, i cui imperativi di redditività impongono la stesura di programmi in grado di riempire le sale, la radio pubblica, almeno a quest'epoca, si preoccupa poco dell'attrattiva commerciale della sua programmazione. Essa si cura piuttosto di procurare ai compositori dei mezzi che prima non esistevano, tanto dal punto di vista della qualità della registrazione e del montaggio quanto da quello dell'elaborazione di un nuovo vocabolario musicale. Si sviluppa allora un tipo nuovo di opera radiofonica, che si discosta dal teatro musicale e dall'opera, generi privilegiati negli anni Quaranta e Cinquanta, per volgersi alla produzione di lavori che fanno appello ai mezzi peculiari della radio e che non sono adatti alle sale da concerto. Il Prix Italia, istituito nel 1948 dai membri dell'Unione europea per la radiodiffusione, premiava in primo luogo un'opera drammatica concepita per la radio, perlopiù con accompagnamento musicale. A partire dal 1961 viene attribuito un nuovo premio ad un'opera prettamente musicale, concepita per la radio e secondo i mezzi tecnici che le sono peculiari. In quell'anno il premio venne attribuito alla radio-opera *Attraverso lo specchio* di Niccolò Castiglioni

su libretto di Alberto Ca' Zorzi Noventa. Altre opere importanti premiate in questo contesto sono: *Laborintus II* di Luciano Berio ed Edoardo Sanguineti (1966) e *Ages* di Bruno Maderna e Giorgio Pressburger (1972). Un'opera di tale natura non fa appello ad alcun intermediario tra il pensiero del compositore e l'ascoltatore. Il concetto di interpretazione vi è assente, in quanto non viene fatta alcuna manipolazione in diretta del materiale sonoro. La compositrice Kaija Saariaho, vincitrice nel 1988 del Prix Italia con *Stilleben: natura morta con paesaggio in movimento attraverso la finestra*, creata negli studi della radio di Helsinki, considera che un'opera radiofonica esiste soltanto come fatto compiuto. Tale estetica caratterizza a partire dagli anni Settanta e Ottanta la produzione di opere radiofoniche che cominciano a essere designate col termine di «art radio».

Con l'introduzione negli anni Novanta di nuove tecnologie, il concetto di opera radiofonica evolve nuovamente. La velocità di trasmissione del segnale sonoro, ottenuta grazie alla fibra ottica, rende possibile la manipolazione a distanza del materiale e l'interazione in diretta di compositori-interpreti situati in luoghi molto distanti tra loro. Per quanto riguarda la diffusione, questa tecnologia ha permesso tra l'altro, in occasione della cerimonia di apertura dei Giochi Olimpici di Nagano nel 1998, di produrre e diffondere ovunque sul globo un concerto che si svolgeva simultaneamente su quattro continenti. Dopo la fine degli anni Novanta l'alimentazione su Internet del segnale di base della maggior parte delle radio pubbliche consente a ognuna di esse una portata illimitata, il che rende singolarmente complessa l'amministrazione delle leggi che regolamentano la proprietà intellettuale degli autori e dei compositori, così come il pagamento dei diritti inenti versati sia agli interpreti sia ai produttori discografici.

La globalizzazione delle reti di diffusione e di produzione radiofonica agita immediatamente lo spettro della globalizzazione della cultura, e più specificamente quello del dominio su scala mondiale della cultura angloamericana. Curiosamente, la spettacolare esplosione dell'offerta mediatica permette una diversificazione e un'iperspecializzazione dell'offerta che vanno a contrastare tale tendenza. Grazie ai servizi di distribuzione cablata via satellite, sono accessibili canali dedicati esclusivamente ad un genere musicale - dall'opera al rap passando per il tango e la musica celtica - e spesso limitati a un periodo, a uno stile, e persino alla musica di un solo compositore, o a un solo interprete. Questi canali raggiungono un mercato ristretto, ma i produttori puntano sulla diversificazione per rendere remunerativi tali servizi e li offrono in pacchetti contenenti fino a un centinaio di programmi diversi. Tutti questi canali sono alimentati da una produzione commerciale e dipendono per la loro programmazione dalle case discografiche. È piuttosto a livello di produzione e di avanguardia, campi storicamente occupati nel corso degli ultimi decenni dalle radio pubbliche, che il pericolo di omologazione della cultura è più sensibile. I servizi essenziali che si rivolgono alle

minoranze culturali, il sostegno alla creazione, la promozione di nuovi talenti, la ricerca della qualità al di fuori delle pressioni commerciali del mercato, e, soprattutto, il mantenimento di stazioni generaliste di alto livello, potranno essere garantiti soltanto dalla radio pubblica, la quale dovrà continuare a ricevere un finanziamento adeguato che le permetta di assumere quella *leadership* da cui unicamente trae la sua ragion d'essere.

AA.VV.

1956 *Music in Education*, Unesco, Bruxelles-Paris.

1971 *Publics et techniques de la diffusion collective: études offertes à Roger Clause*, Éditions de l'institut de sociologie, Université libre de Bruxelles, Bruxelles.

Barnouw, E.

1966-70 *A History of Broadcasting in the United States*, 3 voll., Oxford University Press, New York.

Batel, G., Kleinen, G., e Salbert, D.

1985 *Beiträge zur Gegenwartsmusik*, vol. I. *Radiophonische Musik*, Moeck, Celle.

Beal, A. C.

1998 *Negotiating Cultural Allies: American Music in Darmstadt, 1946-1956*, Conferenza inedita presentata all'American Musicological Society (Boston, 31 ottobre 1998), comunicazione personale dell'autore.

Bornoff, J.

1972 *Music and the Twentieth Century Media*, Olschki, Firenze.

Cantagrel, G.

1994 (a cura di), *L'Orchestre national de France: l'album anniversaire 1934-1994*, Radio-France - Van de Velde, Paris.

Carpenter, H.

1996 *The Envy of the World: Fifty Years of the BBC Third Programme and Radio 3*, Weidenfeld and Nicolson, London.

Cœuroy, A.

1930 *Panorama de la radio*, Kra, Paris.

Cohen, J., e Snitzer, H.

1985 *Reprise: The Extraordinary Revival of Early Music*, Little, Boston Mass.

Frederiksen, S.

1992 (a cura di), *Politique des orchestres de radio. Rapport de la réunion de Genève de l'Union Européenne de Radio-Télévision*, Genève, 5-6 novembre.

Frederiksen, S., Yves P., Andriessen, P., e Cantagrel, G.

1998 *Music and music exchanges on radio*, in «Diffusion EBU», primavera, pp. 4-46.

Goslich, S., Mead, R. H., e Roberts, T.

1977 «Broadcasting», in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, Macmillan, London, vol. III, pp. 313-24.

Kenyon, N.

1981 *The BBC Symphony Orchestra: the First Fifty Years 1930-1980*, BBC, London.

McMillan, K.

1993 «Radiodiffusion», in *Encyclopédie de la musique au Canada*, Fides, Montréal, 2^a ed., vol. III, pp. 2837-48.

O'Kelly, P.

1998 *The National Symphony Orchestra of Ireland 1948-1998*, Radio Telefis Eireann, Dublin.

Paladin, M.

1996 *Croatian Radio's Music Program and Europe: On the 70th Anniversary of the Croatian Radio*, Glabeni program Hrvatskog radija, Zagreb.

Sabbagh, A.

1995 *La Radio: rendez-vous sur les ondes*, Gallimard, Paris.

Silbermann, A.

1954 *La Musique, la radio et l'auditeur (étude sociologique)*, Presses Universitaires de France, Paris.

MICHEL VEILLEUX

L'opera dal teatro allo schermo televisivo

1. *Uno sguardo alla storia.*

Fin dagli inizi del cinema, numerosi artigiani della settima arte tentarono di trasportare sullo schermo le grandi opere del repertorio lirico. Nonostante i film siano a quell'epoca muti, il melodramma comporta in generale delle situazioni drammatiche che sono particolarmente intense e ricche di contrasti, e dunque ideali per quella nuova arte popolare che è il cinema. D'altra parte, si sa a che punto la musica faccia già parte integrante del nuovo *medium*, dal momento che un accompagnamento strumentale fornisce quasi sempre un contrappunto sonoro alle immagini, al momento delle proiezioni. Così, nel 1903, Georges Méliès realizza una «fantasia fantastica in quindici quadri» dalla *Damnation de Faust* di Berlioz, e, dall'anno successivo, sceglie di adattare il *Faust* di Gounod e *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini. Queste tre realizzazioni sono cortometraggi di una quindicina di minuti, destinati a essere accompagnati al pianoforte da brani strumentali delle opere d'origine, di cui non conservano in realtà che un riassunto estremamente conciso della trama narrativa, e qualche reminiscenza musicale. La voce cantata è paradossalmente del tutto assente. Peraltro, a partire dal 1905, numerosi film sull'opera saranno concepiti secondo la tecnica del disco sincronizzato: mentre si fa ascoltare una registrazione realizzata su rotolo di cera con il concorso di celebri cantanti dell'epoca, si proietta sullo schermo un film ove gli attori mimano l'azione eseguendo degli stereotipati gesti d'opera e muovono le labbra secondo la tecnica del *lip-sync*. Sono brani delle opere più popolari del repertorio (*Rigoletto*, *La Traviata*, *Martha*, *Lucia di Lammermoor*, *Manon Lescaut*) che vengono così adattati, tanto in Italia e in Germania, quanto negli Stati Uniti e in Russia.

Nel 1915, il cineasta Cecil B. De Mille realizza una *Carmen* affidando il ruolo di protagonista alla soprano Geraldine Farrar. Questo film è per molti aspetti rappresentativo delle produzioni d'opera filmate degli anni Dieci. In questo caso, non siamo più di fronte a un cortometraggio composto di brani, ma a un lungometraggio, per quanto in una versione notevolmente abbreviata dell'opera originale (il film dura circa un'ora). Inoltre, la trama dell'opera è stata completamente riscritta a partire dall'opera originale (in questo caso la novella di Mérimée), gli interpreti "parlano" i loro testi invece di far finta di cantarli, e il film è accompagnato da un arran-

giamento della musica di Bizet per grande orchestra e solisti che, della partitura d'origine, conserva solamente le arie piú celebri e i passaggi piú rappresentativi. Seguiranno, nello stesso spirito, degli adattamenti di *Thais*, *La Bohème*, *Tosca*, *Faust*, *Madama Butterfly*, ecc., girati per lo piú con cantanti (come Mary Garden) o attori celebri dell'epoca (come Lilian Gish ed Emil Jennings). A volte poi, quando si deve aggirare la questione spinosa dei diritti d'autore, questi film sono anche accompagnati da partiture interamente nuove.

Nel 1926, Richard Strauss s'incarica personalmente dell'adattamento musicale del suo celebre *Rosenkavalier*, in previsione di una trasposizione sullo schermo. Per l'occasione, il compositore redige anche una nuova marcia, e modifica la fine dell'opera secondo il principio dello *happy end* (quasi d'obbligo al cinema). Il film è messo in scena da Robert Wiene, che sei anni prima aveva realizzato il famoso *Gabinetto del dottor Caligari*, e ad Alfred Roller, che aveva firmato la scenografia della prima esecuzione mondiale dell'opera, è appunto affidata la scenografia. Si pensava che il lavoro avrebbe suscitato l'entusiasmo delle folle, vista la popolarità dell'opera, ma questa versione scenica fu ben lungi dal riportare il successo sperato.

L'avvento del cinema parlato modificherà molte cose: l'opera muterà ormai il passo all'opera parlata e cantata. A partire dal 1926, la compagnia Warner Brothers realizzerà una serie di film sonori in una bobina, secondo il procedimento Vitaphone. Questi cortometraggi avranno come protagonisti alcuni grandi cantanti del Metropolitan di New York dell'epoca, quali Giovanni Martinelli e Frances Alda, in brani celebri dei loro repertori. La maggior parte di questi film sono girati in studio e accompagnati da una grande orchestra. Il duo dei *Pêcheurs de perles*, interpretato da Gigli e De Luca, costituisce certamente il piú celebre di questi film, ma i gesti eseguiti dai cantanti sono talmente artificiali e stereotipati che lo spettatore moderno potrebbe quasi credere che si tratti di una parodia dell'opera invece che di una registrazione seria.

Nel 1931, il cineasta tedesco Georg Wilhelm Pabst realizza una versione cinematografica dell'*Opera da tre soldi* di Kurt Weill, affidando i ruoli principali a Lotte Lenya e ad Ernst Busch, e, nel 1932, Max Ophuls realizza *Die verkaufte Braut*, dalla *Prodaná nevěsta* di Smetana. Questi due film sono considerati tra i primi grandi esiti del genere, in particolare il secondo, a motivo dello stile visivo estremamente brillante di Ophuls. Questa realizzazione, inoltre, propone anche un'importante innovazione tecnica: la registrazione in diretta e all'aperto di diversi brani musicali. Nel 1936, Friedrich Feller gira *The Robber Symphony*, un film-opera assolutamente sorprendente, per il quale è impossibile parlare di trasposizione o di adattamento, dal momento che si tratta di un'opera originale, concepita proprio per il cinema (si tratta secondo noi del primo tentativo del genere) e con una partitura musicale notevole, ispirata alla musica popolare vienne-

se e francese. Nel 1938, Abel Gance gira *Louise*, dall'opera di Charpentier, sotto la supervisione del compositore stesso. Ancora una volta, l'opera è notevolmente abbreviata, i dialoghi parlati compongono l'essenziale della trama sonora, e solo qualche brano musicale viene conservato. Sfortunatamente, il passaggio dal parlato al cantato non avviene senza uno scarto evidente sul piano drammatico: il pubblico tradizionale non gradisce la convenzione operistica, e il film subisce un cocente scacco commerciale.

In Italia, il cineasta Carmine Gallone consacra buona parte della sua carriera alla realizzazione di film tratti da opere. Gira soprattutto quelle che sono convenzionalmente chiamate «opere parallele», cioè dei film le cui trame raccontano la storia di cantanti la cui vita privata ha parallelismi stretti con quella dei personaggi che incarnano sulla scena. Sono dunque essenzialmente film parlati, ma che si svolgono nel mondo dello spettacolo, e che comportano tutti, senza eccezioni, un certo numero di scene che si svolgono all'opera. Questi film sono realizzati perlopiù con la partecipazione di cantanti celebri dell'epoca (come Maria Cebotari e Tito Gobbi): segnaliamo il *Sogno di Butterfly* (1939), ispirato a *Madama Butterfly* e agli avvenimenti legati all'esecuzione di quest'opera, e *Amami Alfredo* (1940), ispirato alla *Traviata*. Ma Gallone non si limiterà a questo tipo di film. Realizzerà anche adattamenti di opere celebri che uniscono passaggi in prosa ai brani musicali conosciuti. E nel 1947 girerà sulla scena dell'Opera di Roma un *Rigoletto* in una versione interamente cantata, rispettosa dell'integralità del testo musicale (solo coi tagli normali per l'epoca). Per questa realizzazione, la colonna sonora è stata registrata in anticipo, e i cantanti si accontentano di fare del *lip-sync* sulla propria voce, ma ognuno incarna sulla scena il suo ruolo (a eccezione di Lina Pagliughi, il cui fisico infelice poco si prestava al personaggio dell'innocente Gilda). La direzione musicale è affidata a Tullio Serafin, grande specialista dell'opera italiana dell'epoca.

Sempre in Italia, un altro regista, Mario Costa, produrrà dei film-opera, ma questa volta in un'ottica essenzialmente cinematografica, mirante a trascendere la teatralità dell'opera e più in particolare la staticità della scena. Costa realizza *Il Barbiere di Siviglia* (1947), *L'elisir d'amore* (1948), i *Pagliacci* (1951), sempre con il baritono Tito Gobbi. Questi film comportano tuttavia numerosi tagli, e vi si ritrova di nuovo la pratica di far recitare ad un'attrice giovane e carina il ruolo femminile principale, facendole fare del *lip-sync* sulla voce di una cantante celebre, il cui fisico è meno attraente. Lo stesso procedimento sarà utilizzato nel film *Aida*, realizzato nel 1952 da Clemente Fracassi, in cui la grande Renata Tebaldi presta la sua voce a Sophia Loren, in una produzione cinematografica particolarmente *kitsch*, che diventerà tuttavia il più celebre film-opera del suo tempo. Bisogna sottolineare che la maggior parte di questi film realizzati in Italia ottengono un notevole successo di pubblico, che ha così l'occasione di assistere a basso prezzo ad una rappresentazione d'opera il cui livello musicale è spesso as-

sai superiore a quello cui avrebbe avuto diritto, a quell'epoca, sulla scena di un teatro di provincia.

Contemporaneamente, in Inghilterra, i cineasti Michael Powell ed Emeric Pressburger realizzano, nel 1951, una versione cinematografica estremamente ambiziosa dei *Contes d'Hoffmann*, ove, in un universo estremamente stilizzato, l'opera di Offenbach è trasformata in uno spettacolo ballato straripante d'immaginazione. Qui, i ruoli principali sono affidati a ballerini famosi, e il film è salutato dalla critica come una riuscita brillante. In Unione Sovietica, molte produzioni sono realizzate negli anni Cinquanta e Sessanta a partire da alcune delle opere principali del repertorio russo: *Sadkó* (1951) da Alexandre Ptouchko, *Boris Godunov* (1955) e *Kovàncina* (1959) da Vera Stroevea, *Evgenij Onegin* (1959), *La dama di picche* (1960) e *Il principe Igor* (1972) da Roman Tikhomirov, ecc. Il *Boris* è normalmente considerato come appartenente ad una classe superiore, a causa del suo respiro epico e della realizzazione particolarmente curata. Nel 1950, il compositore Giancarlo Menotti realizza una versione filmica della sua opera *The Medium* con lo scopo di far conoscere il lavoro ad un pubblico piú vasto di quello dell'opera lirica. Considerato dai piú un successo, il film è stato premiato perfino a Cannes. E ancora Menotti avrà l'onore di comporre *Amahl and the Night Visitors*, la prima opera concepita e realizzata appositamente per quel nuovo *medium* che è la televisione, i cui rapporti con l'arte lirica risalgono alla metà degli anni Trenta.

Di fatto, solo un anno dopo gli inizi della televisione, nel 1935, la BBC ritrasmette dei brani dell'opera *Pickwick* di Albert Coates e, fino al 1939, la compagnia londinese presenta gli estratti di una ventina di opere liriche (certe opere, piú brevi, sono anche trasmesse integralmente). In Germania, si trasmettono, a partire dal 1939, brani di opere di Mozart realizzati in studio (tra cui un *Bastien und Bastienne*, con la Schwarzkopf), poiché non è ancora il tempo della ritrasmissione in diretta, e ancor meno in differita, di uno spettacolo presentato sulla scena di un teatro (per questo bisognerà attendere un'iniziativa della BBC del 1947). Negli Stati Uniti, è la NBC che, per prima, trasmette un'opera filmata realizzata in studio (si tratta dei *Paggiacci*, nel 1940), e nel 1948, una rappresentazione dell'*Otello* è trasmessa integralmente in diretta dalla scena del Metropolitan di New York. Dal 1949 al 1963, la trasmissione regolare *Voice of Firestone* presenta brani d'opera interpretati da alcuni tra i maggiori cantanti dell'epoca. Alcuni, come Eleanor Steber, vi fanno comparse regolari, il che ha per effetto di assicurare loro una grande visibilità, e, per ciò stesso, una popolarità immensa. Anche il celebre *Ed Sullivan Show* presenta regolarmente opere a partire dagli anni Cinquanta. È del resto in questa trasmissione molto popolare che Maria Callas fa la sua prima comparsa ufficiale alla televisione, il 25 novembre 1956, in occasione del suo tanto controverso debutto a New York. La Callas vi interpreta una versione abbreviata del contrasto Tosca-Scar-

pia dal secondo atto della *Tosca*, al fianco del baritono George London, e sotto la direzione di Dimitri Mitropoulos.

Agli inizi degli anni Cinquanta, la BBC diverrà la prima rete televisiva a commissionare un'opera concepita e realizzata interamente per questo nuovo *medium*. Si tratta di *Ambal and the Night Visitors* di Giancarlo Menotti, destinata ad esser presentata la vigilia di Natale dell'anno 1951. Numerose opere seguiranno negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta, tra cui le piú celebri sono probabilmente *Trouble in Tahiti* (1952) di Leonard Bernstein, e *Owen Wingrave* di Benjamin Britten. In Francia, Henri Spade realizza, negli anni Cinquanta, parecchie trasposizioni televisive di opere per cui ha fatto ricorso molto spesso a tecniche d'avanguardia (in particolare, all'uso di una pellicola in negativo per la rappresentazione della caduta nell'abisso nella *Dannazione di Faust*). Allo stesso modo, si ritrasmettono regolarmente brani d'opera o spettacoli integrali provenienti dal Festival di Aix-en-Provence, e il 19 dicembre 1958 si diffonde in Eurovisione il debutto di Maria Callas all'Opéra di Parigi. Nel 1959 s'istituisce inoltre a Strasburgo un concorso il cui scopo è incoraggiare la composizione e la diffusione di opere concepite per la televisione. Sempre negli anni Cinquanta, la CBC canadese, prendendo esempio dall'inglese BBC, realizza degli spettacoli d'opera in studio. La stessa pratica si ritrova presso molte reti televisive, in particolare in Italia: la RAI realizza molti film tratti da opera per cui si rivolge ai maggiori interpreti dell'epoca (Mario del Monaco, Fedora Barbieri, Ettore Bastianini, Birgit Nilsson, Magda Olivero, ecc.). Le grandi opere del repertorio italiano sono affrontate in produzioni che, perlopiú, optano per un approccio molto tradizionale dal punto di vista della scenografia e della messa in scena, ma alcune fanno eccezione e sono così spoglie, essenziali e con una messa in scena così stilizzata da stupire (cfr. la *Turandot* realizzata nel 1958 da Mario Lanfranchi con Franco Corelli); neppure il repertorio contemporaneo viene trascurato.

Per il cinema, il regista britannico Paul Czinner gira a Salisburgo un *Don Giovanni* nel 1954, a partire da una produzione già esistente del festival, che aveva come protagonista Cesare Siepi, sotto la direzione musicale di Furtwängler. Nel 1961 ripete l'operazione con *Rosenkavalier* diretto da Karajan, con Schwarzkopf e Jurinac. Sempre in Germania, il regista della Germania Est Walter Felsenstein realizzerà un certo numero di film seguendo alcune sue produzioni sceniche, tra cui *Fidelio* (1955), *Otello* (1969) e *Les Contes d'Hoffmann* (1970). Queste avranno il merito di far conoscere lo stile visuale di questo regista che eserciterà una grande influenza su molte personalità di rilievo nella regia d'opera, tra cui Götz Friedrich e Patrice Chéreau. In Inghilterra, il regista Peter Brook propone un adattamento di *The Beggar's Opera*, con arrangiamenti musicali e musiche aggiunte di Arthur Bliss. E, negli stati Uniti, Otto Preminger gira nel 1954 *Carmen Jones* a partire dall'opera di Bizet realizzata nel 1945 a Broadway da Oscar Hammer-

stein II. L'azione vi è trasposta nell'ambiente nero americano durante la seconda guerra mondiale, e la realizzazione del film è caratterizzata da una cura particolarmente meticolosa. Il film fece scandalo all'epoca, ma per molti melomani si tratta del migliore adattamento allo schermo dell'opera di Bizet fino ad allora realizzata. Nel 1959, Preminger ripete l'esperienza con *Porgy and Bess*, ove l'opera di Gershwin è trasformata a sua volta in commedia musicale grazie all'ausilio di André Prévin.

Mentre la televisione tedesca realizza in studio delle versioni di grandi classici quali *Salome* (1960), e inoltre delle riprese di molte rappresentazioni sceniche provenienti soprattutto dall'Opera di Monaco di Baviera (*Arabella* nel 1960, *Evgenij Oneghin* nel 1965, ecc.), la televisione giapponese diffonde un buon numero di spettacoli presentati in *tournee* dai grandi teatri d'opera internazionali. Così *Tosca*, *Andrea Chénier*, *Cavalleria rusticana*, *Faust* e molti altri classici sono conservati in video. Nel 1967, la celebre produzione del *Tristano e Isotta*, messa in scena da Wieland Wagner a Bayreuth nel 1962, è presentata a Osaka con Birgit Nilsson e Wolfgang Windgassen nel corso di una *tournee* del Festival di Bayreuth. Dalla direzione di Bayreuth era stato richiesto che i nastri fossero distrutti dopo la diffusione, ma ciò non ha impedito che talune copie pirata di questo documento d'importanza storica capitale circolino, da qualche anno, in modo del tutto libero sul mercato americano.

Alla fine degli anni Sessanta viene fondata la compagnia Unitel, associata alla televisione tedesca nella realizzazione di film-opera concepiti appositamente per la televisione. Nel 1967, si filma *La Bohème* a partire dallo spettacolo della Scala di Milano, messo in scena da Franco Zeffirelli e diretto da Karajan. Nello stesso anno, Karajan gira in studio la controversa *Carmen* di Salisburgo, e dagli inizi degli anni Settanta e la fine degli anni Ottanta, il regista Jean-Pierre Ponnelle realizza una quindicina di film-opera, tra cui un ciclo di Monteverdi e uno di Mozart. La quasi totalità di questi film deriva dalle produzioni sceniche già esistenti, che avevano ottenuto un gran successo prima della loro trasposizione in film. Le due opere buffe di Rossini, *Il Barbiere di Siviglia* e *La Cenerentola*, costituiscono le più celebri fra queste realizzazioni. Negli anni Ottanta, il regista Petr Weigl riprende la vecchia pratica di far recitare attori professionisti su una colonna sonora già registrata, nell'ambito di una serie di film-opera girata in esterni e in lussuosi interni (*Il giro di vite*, *Werther*, *Evgenij Oneghin*, ecc.).

In Inghilterra, nel 1975, Brian Large adatta per il piccolo schermo *Il vascello fantasma*, di Wagner. Large diventerà, a partire dalla fine degli anni Settanta, il principale realizzatore di riprese dal vivo di spettacoli lirici. Nel corso delle estati 1979 e 1980, filmerà, a Bayreuth, la famosa Tetralogia del Centenario dell'*équipe* Boulez-Chéreau, facendo così conoscere ad un vasto uditorio uno degli spettacoli più importanti del nostro tempo. Negli anni successivi, le opere di Wagner saranno tutte filmate a Bayreuth, e certi

titoli sono già disponibili in due diverse messe in scena. Sempre negli anni Settanta, Rolf Liebermann produrrà, nei suoi dodici anni di regno all'Opera di Amburgo, quindici film, tra cui un *Wozzeck* (1971) che è rimasto celebre. Bisogna ricordare, inoltre, l'austero *Moïse et Aaron*, realizzato nel 1974 da Jean-Marie Straub a partire dall'opera incompiuta di Schönberg, *Moses und Aron*.

Molti celebri cineasti, la maggior parte dei quali in precedenza non aveva avuto stretti rapporti con l'universo lirico, realizzeranno a partire dal 1970 dei film-opera per la televisione o per il cinema. Nel 1974, Ingmar Bergman gira *Il flauto magico*, considerato unanimemente come uno dei più alti esiti (se non il più grande) del genere. Questo film, prodotto dalla televisione svedese, avrà diritto alla distribuzione in sala sia in Europa, sia in America, e otterrà un vivo successo. Nel 1982, Franco Zeffirelli gira *La Traviata*, film che aveva previsto di girare già alla fine degli anni Cinquanta con Maria Callas, e poi nel 1986 *Otello*. Queste due opere saranno attaccate da buona parte della critica internazionale, a causa del loro accentuato decorativismo, e dei numerosi tagli e rimaneggiamenti che vengono inflitti alle partiture originali, in un'epoca in cui il rispetto del testo musicale è assai più importante di quanto non fosse prima della seconda guerra mondiale. Hans Jürgen Syberberg gira, nel 1982, il suo *Parsifal*, film notevole che trascende i limiti del genere per diventare un'opera d'autore perfettamente autonoma. Nel 1979, Joseph Losey realizza un *Don Giovanni*, che ottiene un grande successo commerciale, poi Francesco Rosi ci propone, nel 1984, la sua versione della *Carmen*, che riceve peraltro un'accoglienza modesta da parte della critica. Claude Goretta realizza un *Orfeo* (1985), Luigi Comencini una *Bohème* (1987) e Claude D'Anna un *Macbeth* (1987). I registi polacchi Andrzej Wajda e Andrzej Żuławski girano ciascuno una propria versione filmata del *Boris Godunov*. A partire dagli inizi degli anni Settanta, le riprese in diretta delle rappresentazioni sceniche si moltiplicano. Tutti i grandi teatri d'opera, quali il Metropolitan di New York, la San Francisco Opera, l'Opera di Vienna, l'Opéra di Lione, il Covent Garden di Londra, la Scala di Milano realizzano, nel corso di ogni loro stagione, un certo numero di riprese concepite per la diffusione televisiva e per ulteriori commercializzazioni.

2. I diversi tipi di trasposizione per il grande e il piccolo schermo.

Esistono essenzialmente tre tipi di trasposizione dell'opera per i media audiovisivi. Innanzitutto la ripresa dal vivo di uno spettacolo lirico presentato in scena da un teatro d'opera o da un festival, ripresa che si vuole abitualmente per quanto possibile oggettiva, attraverso un uso molto classico e "anonimo" del linguaggio televisivo, e rispettosa delle convenzioni

teatrali specifiche dell'opera. In secondo luogo, la produzione televisiva di studio che, al contrario, cerca di andare al di là di certe convenzioni teatrali proprie del genere (in particolare la staticità e i limiti spaziali della scena, come il recitare spesso eccessivo dei cantanti) e che, per questo, ha fatto ricorso in misura notevole ad alcuni mezzi espressivi tipici del cinema. Poi, infine, il film-opera, girato in esterni e/o in ambienti naturali (più raramente in studio) utilizzando al massimo le possibilità offerte dal *medium* cinema, e questo con lo scopo di trascendere il più possibile le convenzioni teatrali proprie dell'opera. Bisogna precisare subito che certe produzioni non rientrano facilmente in una sola di queste categorie specifiche. È il caso, ad esempio, del *Flauto magico* (1974) di Ingmar Bergman, che, da un lato, si rivela particolarmente sofisticato nell'utilizzazione del linguaggio cinematografico, ma che, contemporaneamente, sottolinea l'artificiosità e la finzione dello spettacolo d'opera, esponendo in modo esplicito la macchina del teatro. Esamineremo ciascuno dei tre modi di trasposizione, tenendo tuttavia sempre presente che sono possibili incroci ed esistono degli ibridi.

2.1. La ripresa dal vivo di una rappresentazione scenica.

Quando uno spettatore assiste alla rappresentazione di un'opera in un teatro, il suo punto di vista è fisso e la sua distanza rispetto all'azione scenica è invariabile (a meno che egli non usi il binocolo con particolare abilità, o cambi posto nel corso della rappresentazione). Di fatto, attraverso il suo sguardo lo spettatore può operare un proprio taglio particolare sul mondo fantastico che gli è presentato sulla scena. Egli può adottare una visione d'insieme della scena (supponendo che sia seduto ad una distanza che gli permette di vederla nel suo insieme) oppure, al contrario, può focalizzare l'attenzione su una sola parte dell'azione scenica, e a volte anche su un semplice particolare (supponendo che non sia troppo lontano dalla scena). Può inoltre gettare lo sguardo su elementi situati fuori dalla scena, come l'orchestra, il pubblico seduto in sala, o ancora la parte superiore del proscenio, ove vengono talora proiettati dei sopratitoli. Quando si tratta di riprendere dal vivo uno spettacolo d'opera per la televisione o per un video domestico (più raramente per il cinema), il regista sistema abitualmente una serie di telecamere (generalmente tre o quattro) all'altezza della prima fila di poltrone: quelle poste più vicino al centro privilegiano una visione frontale, le altre, alle estremità, filmano normalmente in modo obliquo. Questo dispositivo permette, certo, una gran varietà nelle angolazioni delle riprese, cui si aggiunge una differenza nel taglio dei piani, data la possibilità di variare la grandezza dell'obiettivo della telecamera. Così, piani d'insieme si alterneranno con piani medi e primi piani. Questi piani possono essere fissi oppure mobili (per esempio, le riprese che accompagnano un personaggio sulla scena, gli *zoom-in* o *zoom-out*, ecc.). Inoltre, possono variare considerevolmente per la durata (che va dal lungo piano-sequenza di

alcuni minuti, fino all'inserito di qualche secondo), e il passaggio da un piano all'altro si fa per mezzo del montaggio, che avrà così il suo proprio ritmo, in accordo o meno con quello della musica, a seconda dell'effetto ricercato dal regista.

Uno che sembra aver voluto sfruttare al massimo le possibilità offerte da questo tipo di ripresa è senza dubbio il cineasta Pierre Jourdan che, durante gli anni Settanta, ha realizzato una serie di cinque film in 16 mm a partire da spettacoli presentati al Festival d'Orange. Per l'occasione, Jourdan ha impegnato un gran numero di cameramen, che ha dislocato in punti molto diversi del teatro antico, ove hanno luogo le rappresentazioni: alcuni nella buca dell'orchestra, altri di fronte alle prime file degli spettatori, altri ancora su gru sovrastanti la scena; alcuni dietro le quinte, altri dissimulati nella folla delle comparse direttamente in scena, ecc. I punti di vista proposti al pubblico sono così estremamente vari, ma molti di essi sono incompatibili con quelli di uno spettatore "normale" (in particolare, le numerose riprese in cui siamo situati dietro i cantanti e vediamo il direttore e l'uditorio sullo sfondo). Così, invece di privilegiare i piani fissi, Jourdan ha moltiplicato i piani in movimento, dal momento che tutte queste riprese sono state realizzate secondo il principio del "cinema diretto". Così, quasi tutte le telecamere sono portate a spalla, il che dà un'immagine leggermente instabile, in cui si può sentire continuamente la presenza di uno "sguardo" (o di un'istanza "riprendente"), che comunica allo spettatore l'impressione di assistere ad un reportage realizzato in diretta di un avvenimento unico. Si aggiunga poi che si passa da un piano all'altro per mezzo di un montaggio estremamente serrato, il cui effetto è spesso stordente, e in contraddizione con il ritmo proprio della musica.

Questo tipo di realizzazione di uno stile visivo molto moderno non costituisce evidentemente la norma. Per le riprese comuni e tradizionali, si opta abitualmente per uno stile visivo molto classico, che pretende di essere il più "oggettivo" possibile. Usiamo questo termine tra virgolette perché una ripresa perfettamente oggettiva è molto rara, dal momento che essa richiederebbe, di fatto, di sistemare la telecamera in un punto fisso al centro della sala, in modo che essa potesse riprendere la scena nella sua totalità, senza mai operare tagli visivi particolari. Questo tipo di riprese esiste, ma esse sono realizzate nella maggioranza dei casi da dilettanti, molto spesso in modo illegale, e circolano clandestinamente sul mercato dei video pirata. Quel che è divenuto la norma, si situa in qualche modo a mezza via tra la ripresa semplicista e perfettamente oggettiva dei dilettanti e la ripresa ultrasofisticata e ipersoggettiva delle realizzazioni di Jourdan. Il problema che si pone subito a chi voglia realizzare una ripresa è determinare che tipo di prospettiva adottare e in quale momento. Non bisogna dimenticare che, a partire dal momento in cui il regista sceglie di non attenersi ad un piano d'insieme e a un punto di vista unico, la visione che trasmette all'ipotetico

spettatore della ripresa si rivela necessariamente parziale. Mentre, per esempio, in una scena a due personaggi, il regista sceglie di mostrarci in piano ravvicinato o in primo piano il cantante che esegue il suo *a solo*, lo spettatore si trova privato della visione del personaggio che non canta. Gli manca dunque necessariamente una parte dell'informazione, perché questo secondo personaggio può reagire a quanto enuncia il primo con un gesto o un'espressione facciale che il regista non ha ritenuto utile mostrargli. Il problema è particolarmente evidente nel caso di scene di massa che rappresentano un'azione complessa. Cosa scegliere di mostrare, allora? Nello spettatore, che ha l'impressione che gli manchi una parte d'informazione, e desidererebbe vedere di più, può nascere un senso di frustrazione. Inoltre, non solo questa visione di chi realizza le riprese è sempre parziale (in misura diversa, tuttavia!), ma in certi casi può anche rivelarsi di parte. Per esempio, certi registi possono aver la tendenza a riprendere un po' troppo spesso il cantante protagonista della produzione o il più fotogenico a detrimento degli altri. Quando, allora, si deve passare dal piano d'insieme al piano medio, e quando, invece, si deve far ricorso al primo piano? Per determinarlo, chi realizza la ripresa deve lavorare in stretta collaborazione con il regista teatrale, col quale deve elaborare un programma di ripresa dettagliato, affinché la sua ripresa possa essere il più fedele possibile alla visione specifica di quest'ultimo. Altrimenti, allo sguardo particolare che il regista teatrale ha della sua opera rischia di sovrapporsene un altro, che può giungere persino a contraddire alcune scelte estetiche originarie.

Il potere dell'immagine è enorme. Lo sanno molto bene a Hollywood, per esempio, dove i registi di film procurano sempre che l'eroe faccia il suo ingresso da destra e conservi il più spesso possibile la parte destra dell'immagine (poiché a causa dell'abitudine di lettura del pubblico occidentale, quanto è a destra ha un peso visivo maggiore rispetto a quel che è situato nella parte sinistra dell'immagine). L'eroe è poi quello che ha più spesso diritto a piani isolati e a piani di accompagnamento. Può inoltre essere privilegiato dal montaggio o da procedimenti come il ricorso alla telecamera soggettiva. È dunque possibile realizzare una ripresa che entri in contraddizione con certe concezioni del regista (per esempio, il regista teatrale decide di fare del personaggio *x* il personaggio principale, mentre il regista, attraverso la ripresa e il montaggio, fa piuttosto del personaggio *y* il personaggio centrale). Il regista teatrale e cinematografico Franco Zeffirelli ne è pienamente consapevole, e ciò spiega perché fosse tanto indignato di non essere stato affiancato, o perlomeno consultato, per la ripresa in studio della sua *Bohème* concepita per la Scala nel 1967. Dopo aver visto il film che era stato realizzato sulla base del suo spettacolo, Zeffirelli ha dichiarato di non aver niente a che spartire con il risultato finale, cosa che può sembrare esagerata, ma che si rivela del tutto esatta nella misura in cui, in questo caso, lo sguardo di un altro (quello del regista Wilhelm Semmelroth) si è sovrappo-

posto al suo. Capita, in certi casi, che il regista teatrale realizzi egli stesso la ripresa del suo spettacolo (Jean-Pierre Ponnelle ha diretto la ripresa video del suo *Tristan* di Bayreuth nel 1983, Liliana Cavani quella della sua *Traviata* della Scala nel 1993, e Peter Hall quella della maggior parte delle sue produzioni recenti), ma, perlopiú, la ripresa è realizzata da qualcun altro, che non si preoccupa necessariamente di assistere a tutte le repliche dell'opera, allo scopo di assorbire la visione teatrale in tutta la sua complessità, e di elaborare un taglio tecnico sofisticato da sottoporre poi all'approvazione del regista.

È proprio questo rischio di "tradire" il regista teatrale, che porta certi operatori a optare per una ripresa molto neutra, che privilegi al massimo i piani d'insieme e i piani medi, utilizzando, se del caso, i piani ravvicinati ed evitando il piú possibile il primo piano. Altri, al contrario, credono che si debba approfittare delle possibilità che offre la telecamera, e si debbano moltiplicare le inquadrature ravvicinate. Uno dei vantaggi del ricorso ai piani ravvicinati nella ripresa dipende dal fatto che la raffinatezza di certi interpreti, difficilmente percepibile a teatro, ha molto piú successo quando è ripresa dalla telecamera. Di contro, anche la recitazione teatrale infelice, stereotipata o esagerata di certi cantanti viene sottolineata. Tuttavia, taluni interpreti, sapendo che lo spettacolo cui partecipano sarà oggetto di una ripresa, adatteranno per l'occasione le loro espressioni facciali e la loro mimica in funzione dello sguardo indagatore e ingrandente della telecamera. La telecamera può però rendere evidente l'inadeguatezza fisica di certi interpreti al loro ruolo (soprattutto per quanto concerne l'età). Per contro, i piani ravvicinati permetteranno di montare alcuni dettagli di messa in scena che non si possono facilmente mostrare sulla scena (per esempio, nelle *Nozze di Figaro*, il Conte Almaviva che si ferisce il dito con l'ago usato da Susanna per sigillare la sua lettera d'appuntamento galante).

Certe produzioni recenti sembrano esser state concepite in funzione di una loro eventuale ripresa televisiva (nello stesso modo in cui la ripresa di alcuni film hollywoodiani è concepita in funzione della loro ulteriore tele-diffusione sul piccolo schermo). Le recenti produzioni sceniche di Zeffirelli, per esempio, con la loro profusione di dettagli nella scenografia e i loro movimenti di folla così complessi, traggono grande vantaggio ad essere ripresi dallo sguardo selettivo della telecamera, perché quello che era confuso per il pubblico in sala diventa così assai piú chiaro per lo spettatore televisivo. Viceversa, una produzione molto spoglia dal punto di vista scenografico non sembrerà così spoglia come in sala una volta che venga sul piccolo schermo. Allo stesso modo, alcuni effetti prodotti da elementi decorativi, o da luci particolari non produrranno un effetto tanto felice in televisione. Così, l'immensa roccia delle Valchirie, concepita da Richard Peduzzi per *L'Anello* del Centenario a Bayreuth, perde qualcosa del formidabile impatto che aveva a teatro allorquando è ridotta al formato del piccolo scher-

mo. Così, le luci devono essere spesso adeguate in funzione della ripresa televisiva. Le scene che si svolgono nella penombra o nella quasi oscurità devono essere evitate, o quantomeno devono essere ripensate in termini d'illuminazione. La ripresa necessita ugualmente che si dedichi una cura particolare ai diversi elementi della scenografia, ai costumi e al trucco.

Certe ritrasmissioni si fanno in diretta, altre in differita. La ritrasmissione in diretta di uno spettacolo lirico può presentare qualche problema tecnico (cattivo aggiustamento del fuoco della telecamera in certi piani, mancanza di coordinamento tecnico tra i diversi cameramen, ecc.), ma la ritrasmissione in diretta possiede spesso un carattere di spontaneità e d'urgenza che non si ritroverà nella ritrasmissione in differita. Per queste ultime, ci si permetterà di filmare più di una rappresentazione dello stesso spettacolo, e al momento della post-produzione si farà una scelta tra le diverse riprese, secondo criteri di perfezione tecnica e/o di eccellenza della *performance* degli interpreti. Alcune riprese sono anche realizzate senza pubblico in sala, durante le prove generali dello spettacolo (è il caso di Bayreuth) o a conclusione di una serie di rappresentazioni (come a Glyndebourne). Così, alcune telecamere possono essere poste direttamente sulla scena per certe riprese, il che aumenta le possibilità di variazione dei punti di vista. Si possono allo stesso modo realizzare tutte le riprese che si vogliono della stessa scena, il che ci avvicina ai vantaggi offerti dalla realizzazione in studio di uno spettacolo lirico, di cui si parlerà in seguito.

Quando la ripresa si effettua dal vivo, con un pubblico in sala, quest'ultimo ci viene normalmente mostrato in piedi e alla fine di ciascun atto (piani d'insieme sulla folla in attesa o piani di reazione sul pubblico che applaude). Durante la rappresentazione, i ritorni sui presenti sono di solito molto rari (a meno che gli applausi che seguono un'aria non si prolunghino considerevolmente). Viceversa Ingmar Bergman, nel suo *Flauto magico*, ha scelto di mostrarci le reazioni di una giovane spettatrice (fittizia) che assisteva alla rappresentazione dell'opera di Mozart, creando così un effetto di specchio per lo spettatore. L'orchestra e il suo direttore sono generalmente visibili solo all'inizio e alla fine di ciascun atto o scena, o durante i preludi e gli interludi strumentali. In certe riprese, si possono vedere per alcuni istanti immagini delle partiture musicali corrispondenti al passaggio che simultaneamente si sta ascoltando (come nel *Pelléas et Mélisande* (1992) di Peter Stein). Qualche volta, durante l'*ouverture*, si approfitta per presentare immagini dell'esterno e delle vicinanze del teatro, seguiti dai titoli dell'opera comprendenti la distribuzione completa dei ruoli e a volte anche da un riassunto dettagliato della trama. Talune riprese sono precedute da commenti del direttore, del regista o di uno degli interpreti. L'aggiunta di sottotitoli, tanto per la diffusione in diretta quanto per quella in differita, è diventata una pratica molto diffusa ed è addirittura ritenuta indispensabile da una parte del pubblico di queste riprese. Non è esagerato dire che è stata proprio

l'abitudine degli spettatori di leggere i sottotitoli durante le ritrasmissioni televisive che ha spinto certi teatri ad adottare quanto prima la pratica di sopratitoli proiettati al di sopra della scena. Menzioniamo, per concludere, che questo tipo di trasposizione privilegia il supporto video piuttosto che quello filmico, dal momento che la realizzazione su nastro magnetoscopico è molto piú pratica e meno onerosa della ripresa su pellicola (per quel che ne sappiamo, il film non è stato piú usato per questo tipo di trasposizione già dalla fine degli anni Settanta). Dall'inizio degli anni Ottanta, la ripresa in diretta di una rappresentazione scenica è il tipo di trasposizione preferito. L'affermazione della televisione ad alta definizione (HDTV) con la sua immagine panoramica di formato 16 x 9 (invece del tradizionale formato 4 x 3) ha condotto i registi a privilegiare le visioni d'insieme e i piani medi piuttosto che i piani ravvicinati, cosa che va ancor di piú nel senso dell'oggettività generalmente auspicata per questo tipo di riprese.

2.2. Le realizzazioni in studio.

Le realizzazioni in studio erano assai diffuse negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta. Dal 1980 se ne fanno molto meno, a causa del costo elevatissimo che comportano. Per questo tipo di trasposizione, sono possibili due scelte rispetto alla colonna sonora: l'opera viene registrata anticipatamente in studio (come nelle produzioni televisive della RAI o per i film realizzati dalla compagnia Unitel), oppure si realizza il sonoro contemporaneamente alle immagini, con i cantanti che eseguono in diretta accompagnati da un'orchestra situata generalmente in uno studio adiacente (fu la soluzione adottata dalla CBC e dalla BBC). Quando la colonna sonora è preregistrata, si chiede ai cantanti di eseguire il *lip-sync* al momento della registrazione delle immagini. Possono allora sorgere problemi, tra cui il piú importante è la perfetta sincronizzazione tra la voce registrata e il movimento delle labbra del cantante (particolarmente difficile da ottenere nei passaggi in recitativo). Per risolvere questo problema, sono possibili due soluzioni. Certi registi chiedono agli interpreti di non limitarsi a fingere di cantare al momento della registrazione delle immagini, ma di cantare veramente, affinché la sincronizzazione sia la migliore possibile, e perché il gesto cantato appaia realistico e verosimile. Altri registi, al contrario, chiedono agli interpreti di non riprodurre lo sforzo del gesto cantato, e di dare piuttosto l'impressione di "dire" il loro testo. Ma a questo punto può emergere un effetto di contraddizione tra l'espressione facciale dell'interprete e ciò che si sente sulla colonna sonora.

Il ricorso alla colonna sonora preregistrata permette una *performance* musicale di un livello normalmente piú alto, che si avvicina a quello che si può ritrovare in una registrazione audio effettuata in studio a fini commerciali, perché si realizzano generalmente due registrazioni per ogni aria o scena, e al momento del montaggio finale viene conservata la migliore. La preregi-

strazione permetterà ai cantanti di concentrarsi meglio sulla loro recita al momento della registrazione delle immagini, giacché non saranno più preoccupati, a quel punto, dai problemi relativi all'emissione vocale. Questa tecnica permette del pari di filmare alcune repliche o intere arie come se fossero monologhi interiori (in *voice-off*), traducendo gli intimi pensieri di un personaggio. Per far ciò, il regista chiede al cantante di non muovere le labbra al momento in cui il suo canto si fa sentire sulla colonna sonora. Il regista Jean-Pierre Ponnelle, ha utilizzato molte volte questo procedimento nelle sue produzioni e, in particolare, nelle *Nozze di Figaro* (1976). Il ricorso a questo procedimento permette allo spettatore di condividere per un momento la soggettività di un personaggio. Se ciò accade ripetutamente, come in *Madama Butterfly* (1974) dello stesso Ponnelle, il processo di identificazione con l'eroe prende allora avvio in modo molto più efficace di quanto non succeda nel caso di una ripresa "neutra", dal momento che il personaggio non è più semplicemente un individuo situato a distanza, ma un soggetto che ci fa partecipi dei suoi intimi pensieri e con cui possiamo allora identificarci molto più fortemente. Nel caso in cui si opti per la registrazione in diretta della colonna sonora, possono sorgere problemi di sincronizzazione tra palcoscenico e orchestra, per il fatto che i cantanti e gli strumentisti sono normalmente situati in studi diversi (che possono essere anche molto lontani), e che sono collegati l'uno all'altro per mezzo di monitor visivi e sonori. Questi problemi sono ancor maggiori quando la realizzazione in studio è trasmessa in diretta. Viceversa, se è diffusa in differita, si possono apportare correzioni al momento della post-produzione.

Sul piano della realizzazione visiva, lo studio televisivo permette sicuramente una maggiore libertà di movimento delle telecamere e una certa varietà di angolatura di riprese e inquadrature. Ma qui, ogni immagine deve essere pensata e lungamente elaborata, poiché il problema non è più sapere cosa debba essere conservato di uno spettacolo preesistente messo in scena generalmente da qualcun altro, ma piuttosto quello di sapere che cosa scegliere di presentare all'occhio della telecamera. Qui si deve immaginare e costruire tutto, poiché lo studio televisivo diventa un'autonoma compagnia d'opera che realizza scene, costumi, trucchi, ecc. I rischi di duplicazione, di contraddizione o di sovrapposizione di "visioni" sono dunque molto minori che nel caso della ripresa di una rappresentazione scenica, poiché, nella stragrande maggioranza dei casi, il regista dello spettacolo e il regista della ripresa sono un'unica persona. Tuttavia, certe produzioni concepite in un primo momento per la scena sono state in seguito trasportate negli studi televisivi per la ripresa. È il caso di un gran numero di produzioni filmate da Unitel a partire dagli anni Sessanta, e in particolare della maggior parte dei film-opera prodotti da Herbert von Karajan. In questi casi specifici, quando l'autore della ripresa non è il regista dello spettacolo d'origine, ci si può chiedere molto seriamente che cosa resti della visione iniziale di quest'ultimo. Così, nella

produzione della Scala di *Cavalleria rusticana*, concepita da Giorgio Strehler, e trasposta in studio nel 1968 sotto la supervisione di Karajan, è molto difficile determinare in che misura le idee di Strehler siano state adattate in funzione della ripresa televisiva. Mentre nel caso di una ripresa video dello stesso spettacolo sulla scena sarebbe stato ben più agevole distinguere tra la visione del regista e l'apporto del realizzatore della ripresa.

Quando si trasporta in studio una produzione scenica già esistente, o si realizza direttamente uno spettacolo, ci si pone quasi obbligatoriamente come compito di adattare la recita dei cantanti al formato della televisione (gesti ed espressioni meno esagerati, direzione dell'attore elaborata in modo molto preciso, ecc.). Ci si permetterà, allo stesso modo, un maggior uso di risorse espressive proprie della televisione e del cinema, come ad esempio le sovrimpressioni, le giustapposizioni di immagini per mezzo della tecnica dello *split-screen*, i rallentamenti o le accelerazioni, le dissolvenze, i *freeze-frames*, gli effetti sfumati. Per la seconda realizzazione in studio di *Trouble in Tahiti* (1973) di Leonard Bernstein, si sono addirittura sovrapposti dei cartoni animati all'azione reale.

Questo tipo di realizzazione comporta inoltre numerosi vantaggi per gli interpreti. Così, nel caso di una produzione di studio in differita, è possibile far recitare due ruoli diversi di una stessa opera ad un solo cantante. La cosa è certamente possibile anche in scena (così, Gwyneth Jones che interpreta Elisabeth e Venere nella produzione del *Tamhäuser* concepita da Götz Friedrich per Bayreuth nel 1972), ma solo per opere in cui questi due personaggi non compaiano simultaneamente. Ma in studio e grazie alla tecnica del montaggio, Ponnelle nel suo *Rigoletto* (1983) ha potuto far recitare il ruolo principale e quello di Monterone allo stesso cantante (Ingvar Wixell), mettendo così in evidenza i legami esistenti sul piano drammaturgico fra questi due personaggi di padri oltraggiati. Questo tipo di realizzazione permette anche a taluni interpreti di appropriarsi di ruoli che non oserebbero affrontare sulla scena a causa della mancanza di mezzi vocali adeguati, di resistenza o, semplicemente, di offerte da parte dei direttori di teatro. Così, Mirella Freni ha cantato *Butterfly* solo nell'ambito del film televisivo realizzato da Ponnelle nel 1974, dal momento che giudicava il ruolo sulla scena troppo pesante per lei. Allo stesso modo, Leonie Rysanek ha cantato la sola *Elettra* di tutta la sua carriera quando Karl Böhm gliel'ha chiesto per il film di Götz Friedrich (1981). La realizzazione in studio permette a volte di rendere più credibile il gioco drammatico di certi cantanti il cui talento di attore è limitato (e talvolta limitante per il regista) o il cui fisico è particolarmente pesante. Così, nel *Rigoletto* di Ponnelle, Luciano Pavarotti guadagna, in virtù del montaggio e del ricorso strategico a un doppiaggio, una spigliatezza, un'agilità e una scioltezza nei movimenti e negli spostamenti che non manifesta affatto in scena.

Nell'ambito di queste realizzazioni, si preferisce in generale una ripre-

sa abbastanza dinamica, che si propone di superare la staticità della scena con il ricorso a numerosi movimenti di macchine, con l'uso di un montaggio relativamente serrato e il ricorso a diversi procedimenti che mirano a farci dimenticare i limiti della scena d'opera (come ad esempio, il passaggio istantaneo da una scena all'altra). Le realizzazioni in studio firmate da Jean-Pierre Ponnelle sono quelle che sviluppano maggiormente l'uso delle risorse espressive del cinema, avvicinandole ai film-opera propriamente detti. Tuttavia, ciò che ci impedisce di considerarli veri film-opera, è il fatto che per Ponnelle la dimensione teatrale dell'opera non è mai negata, ma, al contrario, costantemente ricordata e sottolineata. Le sue opere costituiscono peraltro un caso limite nel genere della realizzazione in studio, poiché la dimensione cinematografica in esse è altrettanto importante. Quest'ultima si manifesta del resto in modo molto evidente attraverso il ricorso a trucchi (il personaggio di Figaro che si sdoppia sullo schermo nelle *Nozze di Figaro*, la statua di Rossini che prende vita nella *Cenerentola*), e grazie ad un uso molto frequente dei primi piani. A volte la telecamera adotta il punto di vista di un personaggio (procedimento della telecamera soggettiva, in cui lo sguardo dello spettatore corrisponde a quello del personaggio). Inoltre, Ponnelle fa spesso ricorso ad immagini mentali (presentate sotto forma di *flash-back* o di *flash-forward*). Per esempio, nella *Butterfly*, tutto l'interludio musicale tra il secondo e il terzo atto si compone di una serie d'immagini mentali di carattere onirico il cui fine è far condividere allo spettatore il mondo interiore del personaggio. Ponnelle utilizza così a più riprese il famoso *reaction-shot* (il piano di reazione si traduce in uno spostamento ottico rapido verso il viso dell'eroe, allo scopo di esaltare le sue reazioni emotive in rapporto a ciò che sente o vede). Tutto ciò mira a creare quel rapporto di prossimità e d'intimità con il personaggio che sulla scena è sovente assai difficile da instaurare. Ancora, certi piani mostreranno la presenza del regista stesso, dal momento che questa pratica proviene direttamente dall'estetica del cinema d'autore all'europea. Sempre nella *Butterfly*, durante l'aria *Un bel di vedremo*, Ponnelle porta lo sguardo verso l'orizzonte deserto, facendo esprimere un commento allo spettatore sul fatto che la sua eroina s'illumina credendo al ritorno dello sposo americano. Allo stesso modo, nel momento in cui *Butterfly* crede di leggere il nome «Abraham Lincoln» sulla nave che è appena giunta in porto, la telecamera volge il suo sguardo al cielo, provocando nello spettatore un dubbio riguardo alla presenza reale di questa nave e inducendolo a pensare che la visione del personaggio possa essere un'immagine mentale. Così, il ricorso a riprese dense di significati (riprese dal basso in alto accelerate, utilizzo di obiettivi deformanti, primi piani su dettagli rivelatori, ecc.) sono altrettante intrusioni da parte del regista, e lo scopo di un tal modo di riprendere è aggiungere un sovrappiù di significati alla messa in scena teatrale in quanto tale. Siamo dunque molto lontani dalla ripresa neutra e "oggettiva" di uno spettacolo lirico messo in

scena da un'altra persona. Il regista non si accontenta piú solo di mostrare, ma cerca di orientare la lettura dello spettatore.

2.3. Il film-opera.

La caratteristica fondamentale del film-opera è la negazione delle convenzioni teatrali dell'opera. Prima convenzione: l'esiguità dello spazio scenico. Per trascendere i limiti dell'opera sul piano spaziale, il regista del film-opera preferirà girare in esterni e in ambienti naturali (perché anche lo studio televisivo o cinematografico può imporre dei limiti a questo livello). Seconda convenzione: a teatro gli interpreti hanno raramente un fisico adatto al loro ruolo, la recitazione è esagerata o stereotipata e il gesto cantato, a causa dello sforzo che richiede, non è particolarmente fotogenico. Per superare questa convenzione, si favorirà qui il realismo, scegliendo cantanti che possiedano un fisico adatto al ruolo che interpretano (è rivelatore che Carmine Gallone e Frédéric Mitterrand abbiano scelto interpreti di origine orientale per incarnare Butterfly nelle loro rispettive versioni filmate dell'opera di Puccini), e che in piú siano avvantaggiati sul piano fisico. Negli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta, non si esitava ad ingaggiare dei "veri" attori che si limitavano a fare del *lip-sync* sulla voce di cantanti di alto calibro, che tuttavia non brillavano per bellezza fisica. D'altra parte, per questo terzo tipo di trasposizione, la banda sonora è quasi sempre preregistrata, e si cerca generalmente di mascherare il piú possibile lo sforzo fisico che esige abitualmente l'arte di cantare, attraverso il ricorso sistematico ad un movimento di labbra "naturale", che cerca di mimare il parlato piuttosto del cantato. Terza convenzione: l'alternanza di momenti di staticità e passaggi piú dinamici sul piano drammatico. Generalmente all'opera, le arie sono momenti di carattere introspettivo durante i quali l'azione è sospesa. Come far passare questi momenti al cinema, un'arte che, per sua natura, è arte del movimento? Molte soluzioni sono praticabili: si possono limitare i tempi-schermo di questi momenti di staticità, eliminando completamente certe arie (ad esempio, la tanto contestata eliminazione della «canzone del salice» nell'*Otello* di Zeffirelli) o riducendoli della metà (come si faceva abitualmente nelle produzioni italiane di Gallone e di Costa), oppure si opta per la soluzione adottata da Claude D'Anna nel suo *Macbeth*. Durante queste arie, il regista ha deciso di presentare allo spettatore un'azione secondaria, mettendo in scena delle comparse, con lo scopo di gettare nuova luce su certi momenti chiave dell'opera. O ancora, si sceglie di fare eseguire al personaggio, al momento dell'aria, un'azione elaborata (per esempio, si esegue una danza durante il duetto *Là ci darem la mano* nel *Don Giovanni* realizzato da H. Walter Kolm-Veltée nel 1955).

In alcuni film, si assiste a una riorganizzazione radicale della trama narrativa, che ha come scopo di ricondurla all'essenziale. Così, nel suo adattamento della *Dama di picche*, il regista Roman Tikhomirov ha eliminato completamente tutto quello che nell'opera di Čajkovskij è relativo all'azione se-

condaria, al *divertissement* o al canto puro. Da un'opera che dura abitualmente quasi tre ore, ha prodotto un film di un'ora e tre quarti che ha il merito di "tenere" perfettamente sul piano drammatico, concentrando l'azione sulle relazioni che s'intrecciano tra i tre protagonisti principali. Non bisogna dimenticare che le capacità di attenzione del grande pubblico, cui questi film sono soprattutto rivolti, sono generalmente più limitate di quelle del pubblico d'opera. Bisogna dunque badare costantemente a che la sua attenzione non cali. Questa è certamente una delle ragioni che hanno spinto Bergman ad abbreviare considerevolmente il secondo atto del *Flauto magico* nel suo adattamento cinematografico. In Mozart, questo secondo atto è nettamente più lungo del primo e moltiplica le scene di prove e di riti. Condensando certe scene, eliminandone altre e modificando certi elementi relativi ai personaggi, Bergman è riuscito a rendere molto conciso e chiaro un racconto che, sulla scena, possiede raramente un simile grado di limpidezza. Così, Sarastro non è più solo una figura di padre (come se ne trovano in ogni racconto mitico), ma il padre reale di Pamina, ed è presentato come un personaggio tenero, affettuoso e protettivo, che costituisce così un doppio-contrario perfetto della Regina della Notte. La scena comica del tentativo di suicidio di Papageno, invece di trovarsi a fine atto è collocata dopo la scena altamente tragica del tentativo di suicidio di Pamina, creando così un effetto di specchio rovesciato assolutamente in accordo con lo spirito di Mozart. In alcune produzioni italiane più vecchie, i passaggi tagliati sono sostituiti dalla narrazione condotta da una voce fuori campo, che ha la funzione di render conto degli avvenimenti che si sono svolti nei passaggi mancanti, voce di un narratore che, in certi casi, si permette addirittura di esprimere un giudizio personale sulle azioni svolte dai personaggi, orientando così la lettura dello spettatore (cfr. *La sonnambula* realizzata da Carlo Carlini nel 1949).

È anche una volontà di realismo e di naturalismo a spingere certi registi a illustrare i preludi e gli interludi strumentali che, a teatro, sono abitualmente suonati a sipario calato, e la cui funzione è consentire un lasso di tempo sufficiente al cambio di scena. In certi casi, alcuni registi aggiungeranno addirittura dei passaggi d'azione senza parole né musica, come in *The Turn of the Screw* (1988), dove Petr Weigl fa precedere l'opera di Britten da un lungo prologo muto, che mira ad evocare in modo enigmatico gli avvenimenti svoltisi prima dell'inizio dell'opera. È ancora un'esigenza di realismo che ha spinto certi registi a fare dei film-opera ove, ironicamente, i personaggi cantano assai poco (cfr. *Louise* di Abel Gance) e anche film in cui il canto è interamente sostituito da dialoghi parlati (come in numerosi film di Gallone). In questi ultimi casi, la musica originale dell'opera è arrangiata in modo da fornire un accompagnamento alle diverse scene del lavoro. Accade poi talvolta che l'arrangiatore completi l'impresa con musica "del suo sacco", ispirata dalla partitura originale (a livello dello stile, della tematica, ecc., come avviene in *Tiefland* realizzato nel 1954 da Leni Rie-

fensthal). Per certi film si giunge perfino a scrivere una partitura completamente nuova. La maggior parte di questi film-opera che rifiutano di far cantare i loro personaggi, o che esitano a farli cantare per tempi troppo lunghi, hanno in comune di reintegrare, al livello della loro trama narrativa, elementi nati dai racconti che son serviti da punto di partenza per il libretto d'opera, il che ben rivela il ritorno in forza della dimensione letteraria a detrimento della dimensione musicale in queste produzioni.

Sottolineiamo che la stragrande maggioranza di questi film, giacché mirano ad un pubblico molto vasto, optano per un'estetica estremamente classica per quel che concerne la direzione artistica, la messa in scena e l'uso del linguaggio filmico. Nel suo adattamento della *Madama Butterfly* (1994), Frédéric Mitterand non ha certo manifestato il cinismo tagliente di un Ponnelle, nonostante la sua messinscena prenda molto a prestito da quella del suo compatriota. Mitterand si è accontentato d'illustrare piacevolmente la narrazione, facendo ricorso ad un repertorio d'immagini convenzionale, ed evitando di mostrare il suo punto di vista sullo schermo in modo troppo ostentato, poiché fine di questo film è innanzitutto creare un'atmosfera realista e naturalista, che mira a condurre lo spettatore al centro dell'azione drammatica, facendogli così dimenticare completamente il carattere artificiale e fittizio dello spettacolo operistico. La sola convenzione che egli deve accettare completamente è che i personaggi si esprimano cantando e siano accompagnati da un'orchestra sinfonica, ma dal momento che questa convenzione è già accettata nei casi dei generi popolari come le commedie musicali, non costituisce un ostacolo eccessivo per il grande pubblico.

Per quel che concerne la realizzazione della colonna sonora, notiamo che il direttore d'orchestra tenderà spesso a scegliere tempi un po' più rapidi di quelli adottati di solito, onde la velocità della voce cantata si avvicini maggiormente a quella della voce parlata e che, nei passaggi più statici, l'azione non indugi troppo. Sempre allo scopo di "fare vero", si moltiplicheranno i rumori d'ambiente sulla banda sonora (come nella *Carmen* di Rosi), ma, sfortunatamente, in molti casi questi rumori sembreranno troppo spesso esser stati appiccicati artificialmente. Un altro problema che il regista deve risolvere è il coordinamento tra i "punti d'ascolto" e i punti di vista. Se, durante un determinato passaggio, il regista prevede di fare spostare un personaggio da sinistra a destra, questo movimento dovrà essere tradotto in termini acustici, altrimenti la contraddizione tra colonna sonora ed immagini rischia di infastidire lo spettatore.

3. *La diffusione del video d'opera.*

Il merito principale di tutte queste realizzazioni è di aver permesso ad un numero assai cospicuo di persone di scoprire capolavori lirici, che altri-

menti avrebbero ignorato. Non bisogna dimenticare che una sola telediffusione di uno spettacolo lirico proveniente da un grande teatro d'opera può attirare milioni di telespettatori, e dunque un pubblico ben più vasto di quello che assiste all'insieme delle rappresentazioni date da questo stesso teatro in tutta la stagione. Considerando i costi elevati che comporta l'andare all'opera, senza contare la difficoltà di ottenere biglietti senza abbonamento e l'aura di elitarismo e d'inaccessibilità che circonda certi grandi "templi" dell'opera, non certo tutti hanno i mezzi o il piacere di andare a teatro per assistere alla rappresentazione di uno spettacolo lirico. Il cinema, la televisione e il video si rivelano dunque mezzi ideali per assistere, con una spesa esigua, a spettacoli lirici di qualità. Per di più, il film-opera ha permesso di condurre all'opera un pubblico che vi era piuttosto refrattario, perché infastidito da alcune convenzioni teatrali del genere.

All'inizio degli anni Ottanta, abbiamo assistito all'affermazione del video domestico. Di fronte alla grande popolarità di questo mezzo, talune compagnie hanno deciso di commercializzare dei video d'opera. Da una ventina d'anni, alcuni appassionati affittano e comprano videocassette di opere, che guardano poi nella tranquillità della loro casa. Questo mercato è lungi dall'essere sviluppato e popolare come quello del disco audio, e per ora il suo pubblico è limitato. Dal momento che questo mercato è marginale, si tende a privilegiare i valori sicuri, tanto a livello di repertorio quanto a quello degli artisti che vi sono rappresentati. Per esempio, il repertorio pre-mozartiano costituisce circa il cinque per cento di questo mercato (una ventina di titoli disponibili in America su circa quattrocento), e ciò significa dunque che l'appassionato d'opera barocca non vi troverà certo un riscontro appagante. Mozart, Verdi, Wagner e Puccini sono senz'altro i compositori più rappresentati, dal momento che coprono da soli quasi la metà dei titoli disponibili. Si ha ugualmente tendenza a commercializzare delle versioni che mettono in scena delle *vedettes* del mondo lirico, poiché una versione delle *Nozze di Figaro* che ha in cartellone giovani cantanti, di talento ma poco conosciuti, renderà certamente meno di una versione della stessa opera con interpreti celebri e adulati quali Kiri Te Kanawa e Mirella Freni. Si ha poi la tendenza a privilegiare le messe in scena caratterizzate da un approccio tradizionale, per quanto si trovi anche un numero abbastanza importante di messe in scena più moderne (per esempio firmate Patrice Chéreau, Peter Sellars, Luca Ronconi o Robert Carsen). Nel 1991 è apparso il nuovo formato video laser disc, noto anche col nome di CDV (compact-disc video), che permette una migliore qualità di suono e d'immagini, ma che si rivela più costoso per l'ascoltatore del tradizionale formato di cassetta VHS. Di contro, nel 1997 è stato lanciato sul mercato il nuovo formato DVD interamente digitalizzato (digital versatile disc), che è più pratico e meno costoso da produrre, e che, inoltre, è in grado di contenere una quantità di informazioni audio visive molto maggiore (un'opera completa di Wagner può occupare un solo disco di

dieci centimetri di diametro). In questo nuovo formato alcune opere sono già disponibili dalla primavera del 1998.

Parallelamente al mercato ufficiale, si è sviluppato un mercato clandestino di video pirata che offrono due tipi di prodotto. In primo luogo delle riprese realizzate illegalmente da amatori in condizioni tecniche spesso precarie (con una piccola telecamera video celata sotto il cappotto o nascosta in una borsetta). E, in secondo luogo, copie pirata di riprese ufficiali realizzate professionalmente, ma non ancora disponibili sul mercato ufficiale. La qualità tecnica di questi documenti è molto spesso assolutamente approssimativa, ma tale mercato parallelo costituisce per il momento il solo modo di avere accesso a documenti video importanti, quali le riprese RAI delle messe in scena delle opere di Verdi realizzate da Strehler alla Scala, o ancora la *Lulu dell'équipe Boulez-Chéreau dell'Opéra di Parigi nel 1979*.

Uno degli svantaggi di questa larga diffusione dei documenti video delle opere è il pericolo di uniformare eccessivamente le messe in scena. Data la grande accessibilità di certi documenti, è ormai molto facile per un regista senza grande immaginazione o a corto di ispirazione prendere a prestito delle idee da un collega. Per esempio, in seguito alla commercializzazione dell'impressionante *Vascello fantasma* concepito da Harry Kupfer per Bayreuth (1985), si sono viste sulle scene liriche mondiali moltissime messe in scena di quest'opera di Wagner che si ispiravano più o meno direttamente all'idea proposta da Kupfer nel suo spettacolo (in cui tutto l'intrigo del *Vascello* appare come una visione fantasmatica del personaggio di Senta, il cui spirito sarebbe stato turbato volontariamente dalla sua nutrice Mary). Del resto il fenomeno esisteva già tra gli interpreti per via del disco audio, per cui non bisogna preoccuparsi troppo.

A seguito dell'infatuazione di un certo pubblico per l'opera filmata, sono ormai disponibili sul mercato delle guide per i video dedicate alla comparazione critica delle diverse versioni di una stessa opera a disposizione sul mercato. Certe istituzioni, tra cui numerose cineteche e molti teatri d'opera, organizzano, di tanto in tanto, dei festival di film-opera. Così, nel giugno 1987, ha avuto luogo all'Opéra Bastille, una «Settimana del Film d'Opera», avvenimento nel cui ambito erano offerti dei corsi pubblici sul montaggio e la realizzazione di film d'opera. È dunque l'infatuazione suscitata da questo fenomeno che ha certamente contribuito, nel xx secolo, a fare dell'opera un genere davvero popolare e ad assicurarle uno dei suoi mezzi di sopravvivenza.

AA.VV.

1987 *Opéra et cinéma*, in «L'Avant-Scène Opéra», n. 98 (maggio).

Blyth, A.

1995 *Opera on Video*, Kyle Cathie, London.

Chion, M.

1995 *La Musique et le cinéma*, Fayard, Paris.

Garel, A., e Salmon, M.

1987 *Cinéma et opéra*, in «La Revue de cinéma», n. 429, pp. 55-79.

Gaudreault, A.

1988 *Du littéraire au filmique*, Méridiens Klincksiek, Québec.

Gruber, P.

1997 (a cura di), *The Metropolitan Opera Guide to Opera on Video*, Norton & Company, New York.

Nattiez, J.-J.

1983 *Tétralogies (Wagner, Boulez, Chéreau). Essai sur l'infidélité*, Bourgois, Paris.

Ponnelle, J.-P.

1976-77 *Bemerkungen zur Opernregie im Fernsehen*, in *Musik im ZDF, Öffentlichkeitsarbeit*, Mainz, pp. 14-16.

FRANCO FABBRI

Concerti e festival rock

1. *Origini dei concerti e dei festival rock.*

Il primo festival rock della storia non ebbe luogo. Era stato organizzato da Alan Freed, detto Moondog – il disc jockey di Cleveland, Ohio, che fu tra i primi a usare il termine 'rock and roll' – e avrebbe dovuto raccogliere nella Cleveland Arena, nel marzo del 1952, alcuni dei musicisti coinvolti nella trasformazione del rhythm and blues (un genere creato e frequentato da afroamericani) in una nuova musica che avrebbe nel giro di qualche anno conquistato gli Stati Uniti e poi il mondo. All'Arena, che poteva contenere diecimila persone, si presentarono trentamila spettatori, due terzi dei quali erano giovani bianchi. Per l'affollamento eccessivo e per timore di incidenti il concerto fu annullato; si sarebbe tenuto regolarmente nell'autunno successivo, sempre con il titolo di *Moondog's Rock and Roll Party*, con la partecipazione della Buddy Johnson Orchestra, Joe Turner, Fats Domino, the Moonglows, the Harptones, the Drifters, Ella Johnson, Dakota Staton, Red Frysock [Gillett 1972].

Se si vuole trovare un punto di inizio per la storia di una delle forme di diffusione più importanti per la musica nella seconda metà del xx secolo, quello di Cleveland sembra essere uno dei più credibili, qualitativamente e quantitativamente. E d'altra parte l'annullamento iniziale, l'incertezza della rivendicazione di Freed sulla paternità del termine "rock and roll" e il carattere ancora indefinito della manifestazione (battezzata significativamente *Party*) servono molto bene a indicare che in realtà il processo che portò alla definizione del concerto e del festival rock fu lungo e articolato. È certo, comunque, che da quell'occasione prende la sua fisionomia il *packaged tour*, una *tournée* organizzata con un buon numero di attrazioni soltanto musicali, sorta di festival rock viaggiante, che lo stesso Alan Freed avrebbe portato al successo negli anni successivi: nel 1958 la sua ultima e più famosa *tournée Big Beat* realizzò sessantotto spettacoli in trentotto città degli Stati Uniti, in soli quarantacinque giorni, con la partecipazione di Jerry Lee Lewis, Chuck Berry, Buddy Holly & The Crickets, più una decina di altri gruppi e cantanti.

Ciò che contraddistingue il concerto rock dalle forme precedenti di esecuzione dal vivo della popular music è – sostanzialmente – il predominio della funzione estetica rispetto ad altre (il ballo, la socializzazione). È una

prospettiva che può apparire sconcertante per chi osservi il campo popular dal di fuori (ammesso che possa esistere un "fuori"), cioè ad esempio per chi ponga in relazione i vari generi della popular music e le loro forme di partecipazione e consumo con quelle che sono abituali nella musica "colta": un osservatore simile troverà naturalmente che il concerto rock sia il paradigma dell'intrattenimento, dell'ascolto distratto, del rituale collettivo che si sovrappone alle ragioni – quali che siano – dell'arte, e questo è ciò che musicologi e sociologi della musica, sulla scia di Adorno, hanno più volte affermato. Ma osservando lo sviluppo della popular music si può sostenere con altrettanta sicurezza che il concerto rock non sarebbe mai nato se l'attenzione – di natura inequivocabilmente estetica – per vari generi della popular music (a cominciare proprio dal rock'n'roll) non fosse diventata predominante su altre funzioni assolute da quelle stesse musiche in altri contesti. In questo senso il titolo di quel primo festival del 1952 è sviante: già da molto tempo il termine "concerto", in varie lingue, era utilizzato per indicare occasioni di ascolto di vari generi popular nelle quali l'attenzione per lo spettacolo e per l'esecuzione musicale fosse posta in primo piano rispetto ad altre funzioni, principalmente il ballo. Ciò che cambia con il rock'n'roll, soprattutto per il fatto che questa musica si indirizza ad un pubblico giovanile, è che il ballo diventa un accessorio: si va – nell'impianto sportivo, nel teatro, nella stessa sala da ballo – principalmente per vedere e ascoltare, e naturalmente si può *anche* ballare. Il decennio che va dal grande successo mondiale del rock'n'roll (a metà degli anni Cinquanta) all'affermazione definitiva dei Beatles e di Bob Dylan è stato interpretato dai critici come un percorso di progressiva emancipazione estetica della popular music, che passa attraverso la nascita di vari movimenti di canzone d'autore (gli *chansonniers* francesi, la bossa nova brasiliana, i cantautori italiani), il folk revival (negli Stati Uniti, in Inghilterra, in Italia), la valorizzazione della nozione di sound (con gruppi strumentali come The Shadows o The Ventures), il perseguimento dell'originalità e dell'autenticità dell'espressione, in un processo nel quale interagiscono personalità e tendenze diverse (e cui contribuisce in modo tutt'altro che irrilevante l'affermarsi della televisione); ma già nel decennio precedente erano in atto trasformazioni in seguito alle quali è lecito affermare che il rock'n'roll segni una svolta. Come ha scritto uno studioso scozzese:

Le sale da ballo subirono un doppio shock a metà degli anni Cinquanta. La televisione divenne più accessibile, e Bill Haley and the Comets vennero in Gran Bretagna. Il trionfo di Haley aprì le porte a una nuova era di intrattenimento: le orchestre da ballo hanno continuato a esistere, ma sono diventate un piccolo settore di interesse puramente locale, fossilizzato in un limbo musicale [Thomson 1989, p. 154].

Da questo punto di vista, non va dimenticato neppure il contributo degli stessi stili di ballo che divennero popolari tra i bianchi nel dopoguerra

(e prima tra gli afroamericani), con la progressiva dissoluzione della coppia dovuta alla stessa energia del ballo e un'accentuata spettacolarizzazione collettiva, cosicché il culmine delle serate già ben prima dell'affermarsi del rock'n'roll si risolveva in un momento di interazione spettacolare fra ballerini e musicisti. Una testimonianza insolita e autorevole è offerta da un brano dell'*Autobiografia* di Malcolm X che ricorda l'atmosfera di una serata con una big band di rhythm and blues in una sala da ballo di Boston, dove il futuro leader politico afroamericano faceva il lustrascarpe:

Verso l'ultima ora della serata, la gente cominciava a urlare: «È l'ora dello spettacolo!» Allora un paio di dozzine di coppie veramente scatenate si fermava sulla pista, e le ragazze si cambiavano le scarpe, mettendosi delle scarpette bianche da ginnastica. La band ora suonava al massimo, e tutti gli altri ballerini formavano un cerchio, battendo le mani e gridando, per guardare quella furiosa competizione che cominciava, in un quarto della superficie della pista. La band, gli spettatori e i ballerini facevano sembrare il Roseland una nave in balia delle onde. Il riflettore girava, rosa, giallo, verde, blu, inquadrando le coppie che saltavano nel lindy come se fossero impazzite. La gente urlava alla band: «Ulula, uomo, ulula» («Wail, man, wail»); e la band *ululava*, finché una coppia dopo l'altra restava sfinita e cascava fuori verso la folla, esausta e fradicia di sudore [in Gillett 1972, p. 133].

Con il rock'n'roll questo spettacolo viene sempre di più appropriato dai musicisti sul palco: le mosse esagerate degli strumentisti (sassofonisti che si inginocchiano, chitarristi che accennano a buffe camminate brandendo la chitarra) influenzano lo stile esecutivo, il suono, la struttura formale delle canzoni (che “devono” avere un assolo di sax lancinante a due terzi della durata); i movimenti del bacino di Elvis Presley (*The Pelvis*) diventano una delle norme gestuali del genere. Dunque il concerto rock, lapalissianamente, inizia con il rock'n'roll: nell'arco di un ventennio la storia di questa istituzione musicale si intreccerà con quella dei vari generi della popular music che andranno a formare il campo del rock (un genere o insieme di generi che comprende il rock'n'roll, ma non vi si identifica), assumendo verso la metà degli anni Settanta molti dei connotati che manterrà poi fino alla fine del secolo. Prima di ripercorrere quell'arco di tempo, può essere utile esaminare le caratteristiche principali del concerto e del festival rock così come si sono definite.

2. *Caratteristiche dei concerti e dei festival rock.*

La distinzione tra un concerto rock e un festival rock – che è, come vedremo, sostanziale – può essere anche puramente nominale o connotativa. In linea di principio, un concerto rock prevede la partecipazione di un numero limitato di artisti: l'attrazione principale e uno, due, tre artisti o grup-

pi "di supporto", destinati a "scaldare" il pubblico o - in certi casi - anche a "raffreddarlo" prima della fine (per motivi di ordine pubblico [Shemel e Krasilovsky 1982, p. 119]); il festival rock ha un carattere di passerella, vede la presenza di numerosi artisti (ciascuno dei quali in genere si trattiene sulla scena per una durata inferiore a quella di un concerto), e spesso dura piú di una giornata. Ma in molti casi quest'ultima è l'unica caratteristica che induca a scegliere senza esitazione il termine di festival: nella storia del rock, molti eventi di natura - per cosí dire - festivaliera ma limitati in un'unica giornata sono stati denominati "concerto", specialmente in occasioni nelle quali un obiettivo benefico o politico facesse preferire la connotazione piú "seria" di questo termine: cosí il Concerto per il Bangladesh (1972), o il Live Aid Concert (1985), o il ricorrente Concerto del Primo Maggio in Piazza San Giovanni a Roma.

Nella norma, un concerto rock rappresenta l'occasione per un artista o per un gruppo di presentare dal vivo il materiale della piú recente produzione discografica, con l'aggiunta - se ne è il caso - di alcuni brani conosciuti e richiesti dal pubblico: questo in qualche modo orienta le aspettative di durata dell'intervento dell'artista o gruppo principale, che va dall'ora o poco piú (una durata generalmente considerata scarsa) alle due ore e oltre (una durata considerata "generosa"). Gli artisti di supporto hanno a disposizione una durata variabile, sicuramente inferiore a quella dell'artista principale: dallo spazio di due-tre canzoni alla mezz'ora. Nel corso del tempo, la sintassi del concerto rock si è venuta definendo in modo piuttosto rigoroso, cosicchè è raro che un artista modifichi la successione dei brani (la "scaletta"), ormai distribuita in anticipo alla stampa insieme al materiale promozionale, ed è del tutto improbabile che in un concerto venga eseguito materiale ancora non pubblicato; anche i bis sono programmati accuratamente, non solo nella scelta e nella successione dei brani, ma anche nella creazione dell'aspettativa da parte del pubblico. Della sintassi ormai considerata standard fanno parte intermezzi acustici, l'apparizione di ospiti e cosí via, in un percorso rassicurante che il pubblico riconosce rispondendo con propri rituali (l'accensione di fiammelle o l'ostensione di oggetti illuminati, recentemente anche di telefoni cellulari, in corrispondenza di brani emotivamente intensi o persuasivi; l'innalzamento e il dondolio delle braccia; le richieste di bis); una delle ragioni di questa standardizzazione consiste nella crescente complessità dell'apparato scenico e di amplificazione, e nell'automazione sempre piú elevata - luci controllate da computer, sequenze musicali preregistrate e sincronizzate - che impone di stabilire una tabella di marcia difficilmente modificabile. Non è sempre stato cosí, e anzi la storia del rock è ricca di esempi di scalette improvvisate o cambiate all'ultimo momento, di materiale non pubblicato presentato durante lunghe *tournees* prima di essere registrato, di gruppi di supporto che rubano la scena all'artista principale: è precisamente in questi aspetti (a vol-

te sfuggenti) che si articola la contraddizione implicita in un genere musicale che pretende allo stesso tempo di essere un'industria e una forma di espressione "autentica". Il senso di un concerto rock, in alcuni casi, sta più nelle modulazioni di queste norme sintattiche (o nell'aperta sfida: come quando Elvis Costello presentò in scena una "ruota della fortuna" con la quale chiedeva al pubblico di scegliere a caso le canzoni) che nel valore dei singoli elementi paradigmatici.

Salvo eccezioni, il concerto rock alla fine del secolo è inserito in una *tournee*, coordinata con le uscite discografiche, che sempre più di frequente ha un titolo proprio (spesso, ma non solo, ispirato all'album più recente); il fine promozionale è sottolineato dal forte sostegno delle case discografiche, che intervengono in vari modi per finanziare la *tournee*, forniscono materiale pubblicitario, promuovono campagne di marketing presso la stampa, la radio, la televisione (anche verso le emittenti locali) e sollecitano i rivenditori di dischi a rifornirsi in vista del concerto. Le *tournees* vengono organizzate da agenti che spesso collaborano con un promotore locale, a condizioni economiche variabili a seconda della fama degli artisti: nei casi delle *rockstars* più richieste viene imposto un compenso fisso, del quale il promotore locale deve anticipare una quota (negli Usa in genere è la metà) all'atto della fissazione della data, corrispondendo la parte rimanente prima dell'inizio del concerto; artisti di minor fama o richiamo a volte devono accontentarsi di una percentuale dell'incasso (e di un trattamento meno lussuoso nell'ospitalità). La grande diffusione delle agenzie di teleprenotazione influisce su questi schemi, da un lato consentendo di anticipare una visione del risultato degli incassi (e inducendo talora ad annullare concerti per i quali si riscontri un afflusso molto modesto di prenotazioni), dall'altro rallentando la raccolta del denaro. A causa dei costi molto alti (a carico degli organizzatori locali c'è l'affitto del teatro o dell'impianto sportivo, la pubblicità, l'ospitalità, i servizi di sicurezza, le imposte e i diritti d'autore, una parte variabile dell'amplificazione e delle luci, oltre a molti oneri finanziari; a carico dell'agenzia principale i compensi degli artisti e del personale tecnico di supporto, i viaggi, i trasporti, una parte dell'amplificazione e delle luci, e naturalmente altri oneri finanziari) l'impresa economica di un concerto rock o di una *tournee* ha margini di contribuzione molto incerti: in molti casi non potrebbe esistere senza l'aiuto diretto dell'industria discografica, e spesso la differenza tra un esito disastroso e l'utile può essere rappresentato da elementi apparentemente accessori come il merchandising.

Un elemento essenziale non solo nell'organizzazione ma nella stessa costituzione del concerto rock è l'impianto d'amplificazione. Se il volume del suono costituiva già la *Gemeinschaft bildende Kraft*, la forza socializzante, creatrice di comunità, della sinfonia beethoveniana [Adorno 1963, che cita Bekker 1918], l'elettrificazione e il suono invasivo, in una lotta per la supremazia fra bassi rintonanti e voci e chitarre acute e aspre, sono alla ba-

se del rock, sia nella sua capacità di raccogliere attorno a sé – fisicamente – un pubblico sempre più vasto, sia nel suo potere simbolico, una sorta di esorcismo individualista del fragore urbano, nel quale il solista fende con la sua voce o la sua chitarra il paesaggio sonoro *lo-fi* della civiltà contemporanea [Tagg 1989]. Non stupisce, quindi, che l'impianto di amplificazione (Public Address System, PA) sia cresciuto enormemente di potenza nel corso della storia del concerto rock. Quando i Beatles suonarono allo Shea Stadium, il 15 agosto del 1965, il loro impianto di amplificazione (comprensivo della *backline*, cioè l'insieme degli amplificatori per i singoli strumenti) stava tutto su un camioncino pickup; quindici anni dopo i Rolling Stones in *tournee* si muovevano con trentadue autoarticolati e uno staff di centocinquanta tecnici [Woodroffe 1983]. Insieme alla potenza, anche grazie al perfezionamento delle tecniche, è cresciuta la qualità: se fino agli anni Settanta solo alcuni gruppi, in particolare nel rock progressivo, utilizzavano apparecchiature ad alta fedeltà (all'epoca i gruppi rock possedevano un proprio sistema di amplificazione, scelto con cura), a partire dal decennio successivo i *services* che noleggiavano impianti e parchi luce hanno iniziato a farsi concorrenza offrendo materiale sempre più sofisticato, che ha finito per diventare lo stesso (salvo qualche specificità) di quello utilizzato negli studi di registrazione. Miglioramenti decisivi sono stati introdotti nel trattamento dell'acustica degli ambienti (con un'analisi e una correzione elettronica delle risonanze di locali tipicamente poco adatti alla musica, come i palazzi dello sport) e nei sistemi di monitoraggio che permettono ai musicisti di ascoltarsi sul palco (un problema quasi ignorato dal pubblico e dalla critica, ma una vera croce per i musicisti, e all'origine di molti atteggiamenti musicali e scenici altrimenti inspiegabili). A partire dagli anni Ottanta, l'uso sempre più generalizzato di radiomicrofoni e di trasmettitori collegati agli strumenti ha reso possibile l'allestimento di concerti rock nei quali i movimenti scenici assumono caratteristiche paragonabili a quelle del teatro musicale (le *tournees* di Prince per *Sign 'o' the Times* e *Lovesexy*, quella di Peter Gabriel per *US*). In altri casi, a una certa fissità dei musicisti si è affiancato un apparato illuminotecnico (con luci controllate da computer e raggi laser), scenotecnico (giganteschi pupazzi gonfiabili, fuochi d'artificio) e visivo (schermi per multiproiezioni) capace di attirare l'attenzione delle platee molto ampie, dell'ordine delle decine di migliaia di persone, dei concerti rock più affollati (memorabili sotto questo aspetto i concerti dei Pink Floyd, dei Rolling Stones, degli U2).

Se la spettacolarizzazione rappresenta uno degli elementi costitutivi del rock'n'roll, quasi cinquant'anni di storia del rock hanno portato anche in questo caso a una cristallizzazione dei ruoli e delle varianti: se la figura del *frontman*, il cantante solista che presenta le canzoni, apostrofa il pubblico, interagisce, si agita su e giù per il palco (come Mick Jagger nei Rolling Stones), era già ben definita nei primi anni, altri personaggi si sono caratterizzati

col tempo, nei diversi sottogeneri: il *guitar hero*, anche nella versione truculenta dello heavy metal (che prevede spesso due chitarristi che duellano spalla a spalla), il virtuoso, composto e impeccabile, il tecnocrate (invariabilmente nascosto dietro un muro di tastiere), il buffone (volentieri interpretato dal bassista o dal batterista), in una galleria di caratteri che fa assomigliare la composizione di un gruppo rock all'assortimento di una compagnia di attori di strada.

Anche la prossemica del concerto rock è codificata, e permette una lettura degli spazi e dei loro significati correlata ad altre norme di genere. Filogeneticamente, il rock nasce sui piccoli palchi delle sale da ballo, si espande sui palcoscenici dei teatri, si allarga nei palazzi dello sport, si distende negli stadi; ma anche il processo ontogenetico che porta all'affermazione del singolo artista, del singolo gruppo, può seguire - o meno - le stesse linee. I Beatles, che si affermarono in piccoli locali dal nome significativo (il Cavern di Liverpool), modellarono su quegli spazi le proprie relazioni interne e quelle col pubblico: anche sui palchi degli stadi stavano vicini, e condividevano spesso lo stesso microfono a coppie. Su quel semplice gesto (che aveva un immediato corrispettivo musicale) si basava molto dell'impatto collettivo, solidaristico, che proponevano al pubblico. Va detto anche che gli impianti di amplificazione dell'epoca non avrebbero permesso loro di allontanarsi più di tanto, pena il non ascoltarsi e finire stonati e fuori tempo. A poco meno di quarant'anni di distanza, gruppi cresciuti musicalmente nel chiuso delle sale prove vengono proiettati su palchi giganteschi, dove, con l'aiuto di cuffie e sistemi di monitoraggio, suonano a decine di metri di distanza, inevitabilmente offrendo una diversa immagine di compattezza sociale. Ma ogni sottogenere del rock ha un suo modello prossemico: c'è la gestione dittatoriale degli spazi (con la batteria in cima a una torre, quasi un podio hitleriano nelle immagini di Leni Riefenstahl) tipica di un certo rock-pop classicheggiante degli anni Settanta, e c'è l'atteggiamento cameristico (ai confini del vero e proprio arredamento domestico) di certi esponenti delle avanguardie, dagli Henry Cow a Laurie Anderson, e includendo lo stesso Peter Gabriel che pur avendo già *status* di *rockstar* nella *tournee* di *So* (1986) duettava con una torre mobile di riflettori, trasformata in un curioso e addomesticato automa. Si tratta di codici silenti: il pubblico si accorge immediatamente se c'è qualcosa che non va, anche se l'organizzazione degli spazi non rientra nel discorso corrente sulla musica rock.

Le occasioni nelle quali i codici prossemici e gli altri insiemi di norme che definiscono generi e sottogeneri vengono in conflitto e risultano perciò più evidenti sono offerte dai festival. In questi casi, spesso anche nei festival musicalmente tematici, gli stessi spazi, le stesse strutture sceniche, la stessa amplificazione devono essere utilizzati per artisti e per musiche diverse. Difficilmente - a meno che non si tratti di una *star* importantissima - un musicista riesce a ottenere in un festival le condizioni che riterrebbe ideali per un

proprio concerto. Di conseguenza, un festival rock assume in qualche modo una personalità propria, in buona parte influenzata dal luogo, dall'occasione, dal pubblico, che si sovrappone a quelle dei singoli artisti che vi prendono parte. È vero che alcuni festival importanti nella storia del rock sono ricordati anche in riferimento ad alcuni dei musicisti presenti, ma si potrebbe anche arguire che quei musicisti – per i quali un certo festival viene ricordato – avessero trovato casualmente in quella particolare occasione le condizioni più favorevoli, che il loro intervento fosse in qualche misura (difficilmente decifrabile) più adatto al contesto. Questa incertezza nei risultati, che colpisce uno degli aspetti per i quali le case discografiche guardano le esibizioni dal vivo dei loro artisti con le maggiori aspettative, e cioè la promozione, può spiegare l'atteggiamento tiepido dei discografici nei confronti dei festival. A meno che non si configuri per la sua straordinarietà, e – a partire dagli anni Ottanta – che non abbia il sostegno della trasmissione televisiva, è difficile che un festival riceva dall'industria discografica un sostegno paragonabile a quello che viene offerto alle *tournées*; di conseguenza, i festival rock hanno un'economia ancora più precaria di quella dei concerti, presentando problemi logistici e di sicurezza molto più elevati (il pubblico può raggiungere le centinaia di migliaia di persone), costi più alti, spesso l'ostilità della popolazione locale (come avvenne fin dal leggendario festival di Woodstock del 1969), e grandi difficoltà nella gestione degli incassi. Venuti a mancare il volontarismo e la passione politica degli anni Sessanta e Settanta, che furono alla base dei più significativi, esauritasi la spinta solidaristica degli anni Ottanta (un tratto del rock in controtendenza rispetto allo *Zeitgeist* del decennio) i festival hanno continuato ad esistere con l'aiuto di enti locali – come avviene in vari paesi europei, per manifestazioni che spesso hanno a che fare con i generi del rock più vicini alla ricerca o al jazz – o come una sorta di sfida ingaggiata da promotori e agenzie di concerti, con il sostegno di sponsor industriali legati ai consumi giovanili, che sperano di indovinare prima o poi la formula giusta che produca “una nuova Woodstock”.

3. *Una breve storia dei concerti e dei festival rock.*

Nell'epoca del rock'n'roll, festival come il *Moondog's Rock and Roll Party* si affiancano ai concerti degli artisti più famosi, nei quali la specificità rock può essere colta negli atteggiamenti spettacolari dei musicisti e nella partecipazione entusiasta del pubblico. Già in questo periodo (negli anni centrali del decennio dei Cinquanta) si istituzionalizza il cliché del “pubblico urlante”, che diventerà canonico con il successo dei Beatles. E nel 1959 il critico Mario Casalbore scrive così, a proposito del concerto milanese di Paul Anka tenutosi il 5 febbraio (dalle note di copertina dell'LP *Paul Anka in Italia*, Columbia 33 - QSX 12041):

Infatti, al Teatro Lirico, sono riuscito a sentirlo, ma intervallato, spezzato, frantumato dagli urli belluini, dai fischi, dai clamori, dal pestapiedi di una massa di scalmanati entusiasti che volevano a tutti i costi inserirsi come co-protagonisti in una serata nella quale avrebbero dovuto essere spettatori, e soltanto spettatori, sia pur plaudenti.

Fin quando vigerà l'usanza delle platee scatenate ed urlanti, il meglio di un cantante moderno potrà essere apprezzato solo attraverso una ottima registrazione, nella tranquillità della propria casa, senza il disturbo dello schiamazzo entusiastico, delle fischiare ammirative che interrompono il canto. Mi domando, senza voler stabilire dei confronti – sia chiaro! – come si sarebbe trovato Enrico Caruso se, nel pieno dell'acuto della "pira" ne *Il trovatore*, fosse stato interrotto da un boato da stadio!

Il bravo critico non poteva immaginare che poco più di trent'anni dopo quel paradigma tumultuoso si sarebbe applicato anche ai concerti di altri famosi tenori. Comunque, la sua testimonianza vale a ricordare che già alla fine degli anni Cinquanta – sull'onda del rock'n'roll – un nuovo modello di partecipazione e di concerto si è già diffuso anche in Europa e in Italia, e si applica a tutta la musica "giovane", anche quando (come nel caso di Paul Anka) non si tratta di rock'n'roll in senso stretto.

Le registrazioni dal vivo di concerti di The Shadows, all'inizio degli anni Sessanta, riportano il medesimo sfondo di urla, prevalentemente femminili, e ciò è abbastanza significativo se si pensa che – per quanto accompagnatori abituali dell'"Elvis inglese", Cliff Richard – The Shadows raggiunsero il successo con brani strumentali, dei quali il pubblico apprezzava il sound innovativo, e che avevano ben poco a vedere con lo stile del rock'n'roll. Quella era, in un certo senso, la musica "tecnologica" dell'epoca, e con la sua sonorità tipicamente elettrica ed effettistica (per quanto ingenua) preparava la strada all'atteggiamento di ascolto che sarebbe stato dominante per tutto il decennio e oltre: un ascolto in cerca di stimoli e novità, di originalità. Sotto questo aspetto, i primi Beatles – con il loro appello al repertorio tradizionale del rock'n'roll e con il loro sforzo di compiacere il pubblico – rappresentano un passo indietro, ma già intorno al 1965 si consolida la tendenza all'innovazione, a introdurre in ogni disco un suono nuovo, a dilatare e poi stravolgere le forme delle canzoni, che segneranno anche drammaticamente alcune carriere musicali e che porteranno alla nascita del rock progressivo.

In quel periodo, il concerto è ancora usato dagli spettatori con modalità diverse, soddisfacendo bisogni differenti: all'emotività al limite dell'isterismo delle adolescenti si sta già sovrapponendo un consumo concentrato sull'oggetto musicale, sulla bravura degli esecutori, sull'originalità delle soluzioni compositive. Le modalità e la rapidità del successo dei Beatles, specialmente negli Stati Uniti (il maggior mercato per l'industria musicale), suggeriscono che l'interesse del pubblico si sta focalizzando: dalla varietà del consumo di "singoli" si passa all'album LP, al *packaged tour* si comincia

a preferire il grande concerto basato su un'attrazione principale. Gli anni Sessanta negli Stati Uniti sono contrassegnati, all'inizio, da una serie di *packaged tours* di grande successo (il loro clima è molto ben descritto nel film di Tom Hanks *Music Graffiti - That Thing You Do!*, 1996), come quelli organizzati dal produttore Robert Stigwood o come la Motor Town Revue (organizzata nel 1962 dall'etichetta soul Motown Records), ma dopo l'avvento dei Beatles si fa sempre più strada l'idea che anche nei grandi spazi, negli impianti sportivi al chiuso o all'aperto che contengono decine di migliaia di persone, il pubblico vuole poter ascoltare a lungo la stessa *star*. È noto che gli stessi Beatles non ressero a questa concentrazione, rinunciando ai concerti sia per lo stress divenuto insopportabile, sia perché non più in grado - con i mezzi di quel tempo - di riprodurre dal vivo le sonorità sempre più sofisticate che avrebbero introdotto nei propri dischi: il loro ultimo concerto, al Candlestick Park di San Francisco, è del 29 agosto 1966.

Nello stesso arco di tempo, la fama rapidamente acquisita da altri gruppi inglesi porta all'organizzazione sempre più frequente di *tournees*, in Europa e negli Stati Uniti, che si svolgono in impianti sportivi, e che portano a una rapida definizione degli standard spettacolari e organizzativi del concerto rock, abbandonando rapidamente la struttura del *packaged tour* (che sopravvivrà assumendo talora forme curiose, come quella del Cantagiro in Italia, mistura tra un *packaged tour* all'americana e una gara canora televisiva). Nella primavera del 1967 i Rolling Stones si presentano in Italia (al Palasport di Bologna, al Palazzo dello Sport di Roma e di Genova, al Palalido di Milano) con una serie numerosa di gruppi di supporto italiani e un impianto di amplificazione che a malapena si fa sentire sulle urla del pubblico; tre anni dopo torneranno senza gruppi di supporto, e l'impianto sarà già sufficiente a sovrastare qualsiasi rumore estraneo. Arrivano anche gli Who, che sfasciano chitarre e amplificatori in scena non senza l'uso di qualche fumogeno provvidenziale, per esaltare o simulare l'effetto della distruzione; nel giro di pochi anni molti concerti saranno caratterizzati dalla presenza dei lacrimogeni della polizia.

L'epoca dei festival rock (o festival pop, come si disse allora) inizia nel 1967, a Monterey, in California. Organizzato da un gruppo di professionisti dello spettacolo ma con una dose di spontaneismo e di buone intenzioni benefattrici iniettata dal musicista dei Mamas and Papas John Phillips, il festival di Monterey riprende lo schema del festival all'aperto - che copre l'arco di un weekend - già sperimentato da manifestazioni folk e jazz come quelle di Newport. La partecipazione è qualitativamente e quantitativamente ragguardevole (cinquantamila paganti, molti dei musicisti più interessanti del momento), e soprattutto il festival si svolge nel cuore (spaziale e temporale) del movimento hippy, della grande "estate dell'amore": è il weekend dal 16 al 18 giugno, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dei Beatles è uscito in tutto il mondo da due settimane, le tribú hippy accor-

rono da tutta la California in quella località collocata strategicamente fra Los Angeles e San Francisco. Il festival segna il successo, in particolare, di Jimi Hendrix, di Janis Joplin, di Otis Redding (musicista soul, afroamericano, che sarebbe scomparso alla fine di quell'anno in un incidente aereo), e di una lunga esibizione - tre ore - del musicista indiano Ravi Shankar.

Il festival di Woodstock si svolge dal 16 al 18 agosto 1969, a poche settimane di distanza dallo sbarco del primo uomo sulla Luna. Organizzato nei pressi di una cittadina che era da tempo rifugio di intellettuali e musicisti (Bob Dylan, The Band, Van Morrison), raccoglie un pubblico immenso, probabilmente intorno al mezzo milione di persone, destinato a fronteggiare - anche per il contributo del maltempo - enormi disagi. Sono presenti molti fra i musicisti piú significativi del periodo, ma manca quasi del tutto la componente afroamericana (perlomeno, non con un peso paragonabile a quello di Redding a Monterey). Hanno molto successo Joe Cocker, Santana, i Ten Years After, Crosby, Stills, Nash & Young, i Who, mentre Janis Joplin si sente a disagio davanti alla platea esagerata (commenta: «È troppo astratto»), e Jimi Hendrix chiude il festival davanti alle ultime trentamila persone rimaste con una versione distorta dell'inno nazionale americano. Ma al di là del record di presenze, il festival di Woodstock resta nella memoria a causa dei dischi (due album multipli distribuiti nel 1971 e nel 1974) e del film, che diffonde - uscendo nel 1970 - il modello del festival rock e l'immagine dei musicisti partecipanti (non tutti). Certamente Monterey fu piú significativo dello spirito dell'epoca e piú equilibrato nel rappresentare le tendenze musicali, ma il film *Woodstock* fu per decine di milioni di giovani (incassò piú di cinquanta milioni di dollari) una sorta di manuale di comportamento in un concerto rock, e per molti musicisti un modello.

Seguono inevitabilmente altri festival, tra i quali il primo e piú cospicuo è quello dell'Isola di Wight, nell'estate del 1970, anche se già quattro mesi dopo Woodstock l'uccisione di uno spettatore durante un concerto dei Rolling Stones, ad Altamont, aveva gettato una luce oscura sui raduni di massa. In Italia, comunque, il modello del festival rock all'aperto si fa strada, sia in un'ulteriore curiosa compromissione tra modelli americani e festival televisivi (il *Festival dell'avanguardia e delle nuove tendenze*, a Viareggio nel 1971 e a Roma l'anno successivo), sia assumendo un carattere decisamente "alternativo", anticommerciale, nei Festival di Re Nudo (1971, Ballabio; 1972, Zerbo; 1973, Alpe del Vicerè; dal 1974 al 1976 al Parco Lambro, a Milano). La prima metà degli anni Settanta, in Italia, è contrassegnata da una successione di incidenti con la polizia che pone fine all'afflusso di *tournees* provenienti dall'estero; in quell'arco di tempo i concerti rock si svolgono soprattutto nel quadro delle manifestazioni di sostegno della stampa di sinistra (Festival dell'Unità e dell'Avanti). Ma nel 1976 lo stesso Festival di Re Nudo è sede di scontri, nel 1978 è un'organizzazione culturale di sinistra a portare Patti Smith in *tournee*, e il 1979 è l'anno del malinconico addio, in

un festival tenutosi all'Arena di Milano, a Demetrio Stratos e al movimento musicale politicizzato, e del successo della prima di una serie di *tournées* "normali", quella di Lucio Dalla e Francesco De Gregori.

Anche nel resto d'Europa il decennio vede emergere qua e là festival nei quali l'impegno politico e culturale ha una particolare rilevanza, a volte anche basandosi sul modello italiano: il Festival di Tübingen, in Germania, che evolve da festival folk a rassegna aperta a tutti i generi, i vari Festival di Rock in opposition (Londra, 1978; Milano e Upssala, 1979; Reims, 1980), un movimento internazionale di gruppi che si autoproducono e cantano una musica senza compromessi – comunque imparentata con il rock – nella propria lingua.

Un altro fenomeno importante, che in sostanza divide in due il decennio, è l'avvicinarsi del rock progressivo con il punk: l'istituzione del concerto è centrale in questo processo. Il rock progressivo era nato alla fine degli anni Sessanta come continuazione quasi necessaria dell'atteggiamento sperimentale di alcune produzioni dei Beatles, per l'influenza di personalità musicalmente colte e spregiudicate come quella di Frank Zappa, per la sempre maggiore disponibilità a introdurre lunghi brani strumentali e improvvisati (tra le sonorità quasi elettroniche di Hendrix e l'influenza del jazz di Miles Davis). Gruppi come i King Crimson – salutati nel '69 come «i nuovi Beatles» –, i Moody Blues, gli Yes, i Jethro Tull, i Gentle Giant (tutti in qualche modo provenienti da un rock di buona fattura, orientato al blues) iniziarono a portare sui palchi tecniche musicali più sofisticate, strumenti nuovi, attraverso i quali si realizzava la magia che non era riuscita ai Beatles: eseguire dal vivo brani complessi e con le sonorità artefatte che sembravano possibili solo in studio di registrazione. In questa tendenza si possono riunire anche gruppi che realizzavano una musica più semplice, ma sofisticata nei suoni e aperta alle grandi forme, come i Pink Floyd, e gruppi che introducevano nel concerto motivi di interesse scenico, come i Genesis. Nel giro di pochi anni il rock progressivo domina il mercato, sia con dischi sempre più elaborati, sia con concerti nei quali al virtuosismo dei musicisti si unisce la grande potenza e perfezione degli strumenti, con un impiego sempre più generalizzato di trucchi, costumi, fumi, illuminazioni fantasiose. La *tournee* dei Genesis del 1975, per promuovere l'album *The Lamb Lies Down on Broadway*, ha una struttura scenica, per l'epoca, gigantesca.

Il punk si presenta come una ribellione alla magniloquenza del *progressive*: il fuoco dell'attenzione si sposta di nuovo dai palazzi dello sport ai piccoli club, dove voci e strumenti deliberatamente maleducati aggrediscono un pubblico tutt'altro che passivo con canzoni fulminanti per brevità e spregiudicatezza. È una sollecitazione a ritornare alle radici del rock, che si ripercuote ben al di là dei confini stilistici e di genere del punk, modellando l'immagine scarna ed essenziale dei concerti dei musicisti di maggiore successo tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, come

i Police, i Talking Heads, Bruce Springsteen; la tecnologia, con i suoi stupori, trova un rifugio negli spettacoli quasi cameristici di artisti come Laurie Anderson, dove vengono sperimentate molte delle soluzioni audiovisuali, basate su computer, che riemergeranno nelle produzioni commerciali dopo molto tempo.

Il nuovo decennio è segnato da un impegno crescente di alcune *rockstars* (diverso dall'impegno "di base" degli anni Settanta) a favore di alcuni temi politico-sociali di rilievo. Peter Gabriel nel 1983 promuove un festival WOMAD (World of Music and Dance) che vede la partecipazione di musicisti di molte parti del mondo, destinati a formare il catalogo della sua etichetta Real World; nel 1984 Bob Geldof produce un disco di solidarietà con le popolazioni del Sahel afflitte da una storica carestia, e nell'estate dell'anno successivo (il 13 luglio) organizza due concerti contemporanei, a Londra e New York, in collegamento televisivo mondiale via satellite, che col titolo di *Live Aid* inaugurano una nuova stagione di grandiosità per i festival e i concerti rock. Partecipano anche alcuni gruppi già sciolti, che si riformano per l'occasione (Led Zeppelin, Who, Black Sabbath); Phil Collins, grazie al Concorde, riesce a partecipare in carne e ossa a entrambi i concerti, ed Elvis Costello canta *All You Need Is Love*, la canzone dei Beatles che nel 1967 aveva dato l'inizio all'era del villaggio globale mediatico in una storica trasmissione in mondovisione. Gli spettatori al JFK Stadium sono novantamila, a Wembley settantaduemila, ma si stima che l'ottantacinque per cento dei telespettatori del mondo si sia sintonizzato sull'evento.

La risonanza del rock con temi politico-sociali non si spegne: nel 1988 è la volta del *Mandela Day* (l'11 giugno, di nuovo nello stadio londinese di Wembley) per chiedere la liberazione del leader sudafricano, imprigionato da ventisei anni. Partecipano, tra gli altri, Eric Clapton, i Dire Straits, Stevie Wonder, i Simple Minds, Peter Gabriel. Il 25 luglio del 1990 Roger Waters, ex componente dei Pink Floyd, mette in scena *The Wall* (che aveva composto per il gruppo) nella più suggestiva delle ambientazioni, un'ampia area fra Berlino Est e Berlino Ovest nella quale, fino a pochi mesi prima, sorgeva il celebre muro. È una realizzazione colossale, che stabilisce un nuovo livello per gli allestimenti di concerti rock. Viene ricostruito un muro gigantesco, di plastica, che per tutto lo spettacolo funge da schermo per proiezioni, e alla fine viene abbattuto; sono mobilitate decine di *stars* del rock (The Band, Van Morrison, Joni Mitchell), ma non manca la banda militare dell'Armata Rossa, e ai lati del palco, mossi da gru, si agitano enormi pupazzi gonfiabili. Anche questo concerto è teletrasmesso: gli spettatori locali sono duecentocinquantamila, quelli remoti oltre cinquecento milioni. Questa forma di gigantismo diventa lo standard per le maggiori produzioni degli anni Novanta, come quelle della *tournee ZOO TV* degli U2 nel 1992-93 e il *Division Bell Tour* dei Pink Floyd nel 1994-95.

Adorno, Th. W.

- 1963 *Der getreue Chorrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, Fischer, Frankfurt am Main (trad. it. *Il fido maestro sostituto. Studi sulla comunicazione della musica*, Einaudi, Torino 1969).

Bekker, P.

- 1918 *Die Symphonie von Beethoven bis Mahler*, Schuster und Loeffler, Berlin.

Gillett, C.

- 1972 *The Sound Of The City. The Rise Of Rock'n'Roll*, Dell, New York.

Shemel, S., e Krasilovsky, M. W.

- 1982 *More About this Business of Music*, Billboard, New York.

Tagg, Ph.

- 1989 *Leggere i suoni. Saggio sul paesaggio sonoro e la musica, la conoscenza, la società*, in F. Fabbri (a cura di), *Musiche/Realtà. Generi musicali/Media/Popular Music*, Unicopli, Milano, pp. 168-83.

Thomson, R. A.

- 1989 *Dance bands and dance halls in Greenock. 1945-55*, in «Popular Music», VIII, n. 2, pp. 143-55.

Woodroffe, S.

- 1983 *Staging concerts*, in G. Martin (a cura di), *Making Music*, Pan Books, London, pp. 210-16.

JEAN-JACQUES VAN VLASSELAER

I festival di musica strumentale e operistica

1. *I festival e la società.*

Se la musica è, in un certo senso, una metafora credibile del reale, l'organizzazione della vita musicale lo è ancor di più. Non va dimenticato che il comportamento sociale del xx secolo ha le sue radici nel xix secolo, e che la vita musicale dell'Ottocento, retaggio delle corti e dei salotti del secolo precedente, si è insediata nelle sale da concerto, che, a loro volta, sono la conseguenza dell'appropriazione borghese, monetizzata – in linea di massima – dai biglietti d'ingresso.

Dalla società divenuta "industriale" è emersa una civiltà – la nostra – caratterizzata dalla produzione in serie, dalla ripetizione, dal vertiginoso sviluppo delle comunicazioni, e da quei loro corollari che sono l'immagazzinamento e la distribuzione: una civiltà nella quale l'uso non è più godimento dell'individuale, ma consumo della replica virtualizzata, della riproduzione stereotipa. La musica è diventata una merce, e si immette come modello nel mercato del segno e nel commercio dell'immateriale. A conclusione di tutto il processo: la colonizzazione culturale della creazione e della sua banalizzazione. Va rilevato inoltre che, in una prospettiva storica, il xx secolo si svolge dalla prima guerra mondiale (1914) alla caduta del muro di Berlino (1989): un secolo caratterizzato dai conflitti ideologici, segnato da un'esplosione – Hiroshima – e da un'implosione – Auschwitz.

I festival musicali più significativi, elementi essenziali della vita musicale del Novecento, hanno tessuto – a partire dalla seconda metà dell'Ottocento – una sorta di contrappunto con la società costituita: alcuni di essi precedono l'evoluzione della società, altri la riflettono, altri ancora ne fanno parte integrante e ne sono come il riflesso bemollizzato, soprattutto quando servono da punto di appoggio per le aziende turistiche.

In Inghilterra, ad esempio, il Festival dei tre Cori (Hereford, Worcester, Gloucester), nato prima dello stesso Festival di Bayreuth, riunisce i minatori di quelle tre località, i quali esibiscono le loro attitudini vocali all'aria aperta e intrecciano dei legami popolari con altri maestri-cantori, successori di un Medioevo rivisitato. Un altro esempio è quello di Wagner che, esule a Zurigo, sogna di ricollegarsi alle arti sceniche liberandosi dai condizionamenti del dilettantismo che signoreggiava nei teatri lirici di corte e in quelli di provincia, pallide imitazioni dei primi. Wagner esige can-

tanti migliori, che siano interamente a sua disposizione per rappresentazioni di prim'ordine, concentrate nel tempo; vi aggiunge la gratuità dei posti e, dopo la serie delle rappresentazioni, la distruzione del teatro stesso! L'operazione artistica deve avere carattere unico e disinteressato (finanziariamente): Wagner non solo va controcorrente rispetto allo spettacolo mondano, ma contesta radicalmente la società ripetitiva, mercantile; combatte, già allora, l'istituzionalizzazione. Più tardi, nel 1876, nascerà da questa idea il Festival di Bayreuth.

Nel xx secolo, alcuni fra i più importanti festival europei sembrano essere stati creati come risposta alle due guerre mondiali, dopo che queste - veri e propri karakiri di massa - hanno trascinato la civiltà europea nel "mondo di ieri". Con il ritorno della pace, rinascono alcune forme utopiche. Quale miglior interprete, se non l'arte, poteva essere trovato per tradurre in atto questa utopia? E, fra tutte le arti, quale miglior veicolo per esprimerla, se non la musica, modello di una futura società del segno e, al tempo stesso, "illusione di tutte le illusioni"? Il Festival di Salisburgo dopo il 1918, quello di Edimburgo e il Festival d'Olanda dopo il 1945, sono, insieme ad altri, esemplari sotto questo aspetto. Antidoti idealistici, i festival non fungono soltanto da compenso a quel duplice cataclisma storico, ma sono anche una risposta alle ideologie dominanti e alle tradizioni: si pensi al Festival di Donaueschingen nel 1921, e al suo successore, quello di Baden Baden a partire dal 1927, sotto la repubblica di Weimar; o all'Autunno di Varsavia, sorprendente dissonanza rispetto all'imperante conservatorismo del realismo socialista dell'epoca.

2. *Genesi di un archetipo: Bayreuth.*

In una lettera del 14 settembre 1850 al pittore Ernst Benedict Kietz, nella quale sviluppa le sue idee su *La morte di Sigfrido*, prima versione del *Crepuscolo degli Dei*, Wagner preannuncia che l'opera dovrà essere rappresentata gratuitamente in un teatro di legno che, in seguito, dovrà essere demolito. «E l'esperienza sarà conclusa» [Wagner 1975, p. 405]. Un anno dopo, in *Una comunicazione ai miei amici*, avendo ormai deciso di ampliare il progetto iniziale per trasformarlo in una Tetralogia, così precisa la sua idea:

In occasione di una festa espressamente destinata a ciò, io penso di rappresentare in futuro «nel corso di tre giornate con vigilia» questi tre drammi unitamente al prologo [...]. Una seconda rappresentazione mi è talmente indifferente da sembrarmi perfino superflua [Wagner 1888a, trad. it. p. 135].

Il testo poetico della Tetralogia, che sarà pubblicato una prima volta a spese dell'autore nel 1853, comparve ancora nel 1863 con una prefazione nella quale Wagner spiega in modo più particolareggiato come egli imma-

gina i suoi festival [Wagner 1888b]. Egli ritorna sul concetto di teatro provvisorio, sulla concentrazione delle prove; aggiunge la sua concezione architettonica (file di posti ad anfiteatro, orchestra invisibile), la sua concezione sociale (rappresentazioni per "veri" amatori d'arte), la sua concezione dell'interpretazione (completamente liberata dalle influenze del repertorio e dalla percezione teatrale acquisita dal pubblico).

Come Gustav Mahler, quando - alcuni anni piú tardi - sarà alla testa dell'Opera di Vienna, Richard Wagner reagisce chiaramente contro il miserevole stato delle consuetudini interpretative vigenti nei teatri dell'epoca. Pur essendo perfettamente egocentrico, il progetto di festival da lui concepito conserva il suo carattere utopico, attraverso l'idealizzazione dell'opera, della sua presentazione, del suo carattere unico. Per conseguire le sue finalità, Wagner pensa di localizzarlo al di fuori dei grandi poli culturali (Monaco, Vienna, Berlino, Dresda, Lipsia), ma al centro dell'Europa del suo tempo; e prevede la necessità di una fondazione che lo sostenga finanziariamente. Nel caso di Bayreuth, il mecenate sarà soprattutto Luigi II di Baviera, con le sue ricche elargizioni. Quanto al luogo, dopo aver esplorato Darmstadt, Wagner scriverà in una lettera del 12 marzo 1871: «Il luogo di queste rappresentazioni è stato fissato a Bayreuth; la data cadrà in uno dei mesi estivi del 1873» [citato in Mack 1998, p. 10]. Ma bisognerà attendere il 1876 perché questa cittadina di provincia della Baviera settentrionale ospiti il primo festival. Il 12 aprile 1872, in una lettera indirizzata al banchiere Friedrich Feustel [*ibid.*], Wagner spiega le sue decisioni in relazione ai mezzi finanziari: l'edificio, interamente in legno, avrà carattere provvisorio e sarà costruito sul modello delle sale destinate alle feste ginnastiche e di canto corale (Wagner insiste affinché, su questo punto, le spese siano ridotte al minimo: «Non c'è bisogno di alcun ornamento»); sarà invece necessario che «le installazioni tecniche, gli scenari, tutto ciò che concerne l'opera d'arte sia di prima qualità». Non sarà soltanto l'edificio ad essere "vulnerato" in rapporto all'opera d'arte: i cantanti e gli orchestrali riceveranno solo un'indennità, «non saranno retribuiti nel vero senso della parola». Wagner aggiunge: «Chi non viene a me per motivi d'onore e di entusiasmo, resti a casa sua». Molti anni dopo, la cantante Astrid Varnay dirà in proposito: «A Bayreuth si lavora; il denaro si guadagna altrove».

Quando, il 13 agosto 1876, viene rappresentato per la prima volta *L'oro del Reno*, seguito, la settimana dopo, dalle altre tre opere dell'*Anello del Nibelungo*, Wagner ha realizzato il suo sogno: creare il festival «che guarda all'avvenire». «Seguendo uno slancio imperioso verso l'impossibile», Bayreuth sarà il primo festival del XIX secolo, e uno dei piú importanti. Ma, se si segue la cronologia, una prima ripresa si ha già durante la vita di Wagner. Luigi II, principale finanziatore del *Ring*, ordina all'architetto Gottfried Sempel di costruire un grande teatro in muratura a Monaco (1864). *Tristano e Isotta* (10 giugno 1865), *I maestri cantori di Norimberga* (21 giugno 1868)

e, contro la volontà di Wagner, *L'oro del Reno* (22 settembre 1869) e *La Valchiria* (26 giugno 1870) vi sono rappresentati in prima mondiale. Il primo Festival di Monaco avrà luogo nel 1875, un anno prima di quello di Bayreuth, con in programma opere di Mozart e di Wagner! Assai presto, i festival diventeranno anche luoghi di potere e di utopia bene ordinata. Nietzsche ne prenderà atto, dapprima con espressioni velate, nella sua quarta *Considerazione inattuale* (*Richard Wagner a Bayreuth*) del 1876. Ma l'impresa wagneriana aveva ormai fatto centro, e già nel giugno 1884 viene organizzato a Montréal un festival wagneriano di cinque concerti in tre giorni, nel quale l'orchestra di Theodor Thomas in tournée presenta brani da *La Valchiria*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristano e Isotta*, cantati da Emma Juch, Christine Nilsson e dai grandi interpreti di Bayreuth: Amalie Materna, Hermann Winkelmann ed Emil Scaria!

3. *Preludio: c'è festival e festival.*

Se Bayreuth appare come un'utopia realizzata, e se i migliori festival del xx secolo hanno anch'essi il sapore di un idealismo tradotto in atto, la proliferazione dei festival – soprattutto dopo il 1970 – è il prodotto di un fenomeno sociale, nato dalla combinazione delle comunicazioni, del consumo, del mercato della musica e del turismo culturale. Tra i festival nati dai traumi delle due guerre mondiali, quello di Salisburgo (1920) rimane esemplare come espressione del periodo seguito al crollo dell'impero austro-ungarico. Nel solco immediato della cessazione delle ostilità, avvenuta nel 1945, vedono la luce una decina di festival: Cheltenham (1945), Drottningholm (1946), Bregenz (1946), Montreux (1946), Edimburgo (1947), il Festival d'Olanda (1947), Aix-en-Provence (1948), fino a quelli di Dubrovnik (1950), di Berlino e di Vienna (1951), data in cui rinasce, dopo sei anni di interruzione, il festival a cui sarà dato il nome di «Nuova Bayreuth».

Molti altri festival vedranno la luce, per generazione spontanea o come frutto di iniziative sapientemente elaborate, di bisogni legati a una località, a un periodo, a una politica, a una personalità, a un tema o a un compositore. Alle città che hanno fallito i loro appuntamenti con la storia, che non posseggono monumenti importanti, né siti eccezionali, né teorie credibili, né programmi coerenti, né compositori locali da esibire, e hanno difficoltà a scritturare artisti di grande levatura, non resta che ripiegare sul *marketing* per attirare la clientela – o il consumatore – perché è così che, in fin dei conti, il loro pubblico viene considerato. Oggi questi festival nei quali vengono giustapposti, spesso per ragioni commerciali, i generi più disparati, fanno di ogni erba un fascio e «affrontano dei rischi eccessivi, anche soltanto quello di esistere», come afferma Edelmann [1998]. A dimostrazione che la loro esistenza non è scontata, basta pensare ai discorsi del tutto

pretestuosi che accompagnano ormai i numerosi festival e testimoniano la loro continua ricerca di legittimità e di alibi. Il festival, che fu inizialmente una forma di utopia culturale, alla fine del xx secolo tende in troppi casi a trasformarsi in una forma di animazione culturale, deviata dal turismo lucrativo e da una costante demagogia dell'ispirazione.

Dei circa 1500 festival musicali esistenti al mondo, l'Europa ne propone piú di mille, l'America del Nord piú di 450. I festival europei sono, per lo piú, di tendenza "classica". Nel Nordamerica, ad eccezione di pochissimi festival, sono rappresentati tutti i generi: il folk, il jazz, il blues, la musica multimediale. La verità è che, se l'Europa possiede un'infinita capacità di riflettere sull'identità dell'altro a partire dalla propria immagine, e se l'America del Nord non fu concepita come un'entità storica autonoma, ma come una potenziale estensione dell'Europa, la ricerca di un'identità culturale nordamericana si è sviluppata soprattutto dopo la seconda guerra mondiale. Fu allora che essa prese le distanze dal vecchio continente.

Wagner contava sulla buona volontà (e sulla borsa) di Luigi II di Baviera; il Festival di Salisburgo, nel corso dell'ultimo secolo, è stato abbondantemente sovvenzionato a tutti i livelli di governo; i festival operistici americani dipendono, invece, in larga misura dalle sovvenzioni del settore privato. La natura e la dinamica dei festival degli Stati Uniti sono intimamente legate alle condizioni economiche di questo paese. Spesso un festival nasce dal prolungamento estivo della stagione invernale: l'Orchestra sinfonica di Boston si ritrova a Tanglewood, quella di Washington a Wolf Trap, quella di Chicago a Ravinia, quella di Filadelfia a Saratoga, quella di Los Angeles allo Hollywood Bowl. Alcuni impresari di nuovo stile non esitano a sostituire la stagione regolare, sempre meno remunerativa, con una serie di festival scaglionati nel corso dell'anno. Questo fenomeno di inversione contribuisce a disgregare il progetto utopico e finisce col produrre la banalizzazione dell'idea di festival.

4. *Le varianti.*

Per meglio circoscrivere il fenomeno "festival", osserviamo che, come avviene in ogni organismo, numerosi sono i fattori che ne determinano la forma, l'evoluzione e le trasformazioni interne. Il Festival di Bayreuth del 1933 non è ancora quello del 1951, e non assomiglia affatto a quello del dopo Chéreau (1976). Il Festival di Salisburgo degli anni che vanno dal 1935 al 1937, nei quali Stefan Zweig, Thomas Mann e Richard Strauss si incontravano al Café Bazar per gustare una *Sachertorte* e commentare i pettolezzi locali, mentre Bruno Walter, Arturo Toscanini, Felix von Weingartner e Josef Krips si dividevano il posto di primo direttore al Festspielhaus, non assomiglia in nulla a quello dell'epoca successiva alla morte di Karajan

(1989), nella quale *Il flauto magico*, concepito come uno spettacolo circense, viene presentato in un fabbricato di carattere industriale, le costruzioni della vecchia miniera di sale di Perner Insel vengono utilizzate per la rappresentazione di una commedia musicale, o un cinema cittadino ospita un'opera di Schönberg. Il festival wagneriano di Seattle assomiglia ancor meno a quello di Bayreuth, per non parlare della presentazione del *Ring* a Phoenix. Così come il festival operistico di Glimmerglass, nella parte nord-occidentale dello Stato di New York, ha ben poco a che vedere con quello di Savonlinna (Finlandia) o con quello di Verona.

5. *Le motivazioni.*

Le circostanze storiche e geografiche non spiegano tutto. Una personalità catalizzatrice è spesso all'origine del varo di un festival. Per esempio, quello di Aldenburgh (Inghilterra), nutrito dall'aria marina di *Billy Budd*, non fu forse caratterizzato dalla presenza di Benjamin Britten e da quella del suo compagno Peter Pears? Janet Baker ha detto: «Lavoravamo per amore di Ben». Così Yehudi Menuhin propone a Bath (Inghilterra) un festival nel quale «pubblico e interpreti siano uniti da vincoli di amicizia, oltre che dalla musica», prima di varare il Festival di Gstaad (Svizzera) che permette al vecchio violinista di lanciare i giovani talenti. Brescia nascerà come omaggio al pianista Arturo Benedetti Michelangeli, Echternach deve la sua esistenza al fatto che un pianista - particolarmente attivo - di origine greca, Cipriano Katsaris, si è stabilito nel Lussemburgo. Quello di Lucerna si è costruito intorno all'iniziativa del direttore d'orchestra Ernest Ansermet. Montreux ritrova, dopo l'armistizio del 1945, alcuni grandi nomi della musica, che, riusciti a sopravvivere dai due lati del fronte, hanno trovato rifugio sulle rive neutrali del lago di Ginevra: Strauss e Furtwängler da una parte, Markevič, Szigeti, Klecki, Krips, Schuricht, dall'altra. Nel medesimo tempo, in Scozia, Rudolf Bing, austriaco espatriato dopo l'occupazione nazista, capisce che la prima città che, al di fuori delle distese di macerie, saprà raccogliere i grandi artisti silenziosi da molti anni e offrir loro un luogo di espressione musicale e teatrale, potrà scegliere i migliori. Avviene così che, nel 1947, la Filarmonica di Vienna ritrova alla Usher Hall di Edimburgo Bruno Walter, il quale, dopo l'Anschluss, non aveva più diretto l'orchestra di Gustav Mahler. I suoi ultimi concerti e le sue ultime opere alla testa dei «Wiener» al Festival di Salisburgo risalgono alla fine di agosto del 1937 (concerto Beethoven-Bruckner, 22 agosto; *Don Giovanni*, 28 agosto; *Le nozze di Figaro*, 30 agosto). E Rudolf Bing, da amministratore visionario, crea per il suo primo festival un apposito quartetto con pianoforte, formato dal violinista ungherese Joseph Szigeti, dal violista americano William Primrose, dal violoncellista francese Pierre Fournier e dal pianista tedesco Arthur Schnabel.

Altrettanto esemplare è il caso del festival operistico di Glyndebourne, il quale, a fil di logica, non sarebbe mai dovuto decollare. Nel 1931 un inglese che aveva fama di eccentrico, John Christie, sposato alla cantante d'opera Audrey Mildway, decide di trasformare la sua bella dimora elisabettiana nel Sussex per costruire al suo interno un piccolo auditorium operistico in cui organizzare delle rappresentazioni per i suoi "invitati". Per un caso fortunato, la sua strada si incrocia con quelle di Fritz Busch e di Carl Ebert, emigrati dalla Germania dal 1933, e con quella di Rudolf Bing, il quale intuisce ciò che potrebbe accadere al suo paese, l'Austria. Attraverso successivi rifacimenti e trasformazioni, quella raffinata dimora è rimasta il luogo nel quale si svolge uno dei festival piú famosi del mondo, i cui partecipanti sono ospiti di quella residenza privata e dei suoi meravigliosi giardini che permettono le piú dolci e amene passeggiate fra l'uno e l'altro atto di *Così fan tutte*, di *Capriccio* o del *Falstaff*.

Molto spesso all'origine di un festival vi è stato l'omaggio a un particolare compositore. Bayreuth nacque per scelta del suo stesso demiurgo, Wagner, e andò avanti nel tempo in virtù di una filiazione familiare ininterrotta per tutto il corso del xx secolo (Cosima, Siegfried, Winifred, Wieland, Wolfgang Wagner, rispettivamente moglie, figlio, nuora e nipoti del compositore). Il Festival mozartiano di Salisburgo non ha dimenticato, finora, che Richard Strauss è stato uno dei suoi co-fondatori. Al di fuori della sua città natale, Mozart è stato molto utilizzato come motore di numerosi eventi festivalieri: Glyndebourne, Aix-en-Provence, Vienna, Drottningholm (Svezia), Ludwigsburg (Germania), Rovereto. Quello di Bergen (Norvegia) sembra esistere perché vi è morto Grieg, quello di Pesaro perché vi è nato Rossini, il che non impedisce l'esistenza di altri festival rossiniani (Festival d'Olanda, Schwetzingen in Germania). Il Festival di Brno (Repubblica ceca) è stato costruito a partire dall'opera di due compositori boemi: Martinu e Janáček. Il Festival di Linz è interamente dedicato al "suo" Bruckner.

Personalità di spicco, compositori da celebrare, guerre da superare, si combinano con città scenografiche, con paesaggi incantevoli. Hugo von Hofmannsthal, nei suoi *Frammenti per Jedermann*, così ne descrive l'idillico modello, Salisburgo:

La città come scena, come scena naturale, la piú viva, la piú colorita, la città barocca delle piú belle incisioni a stampa, con le sue vaste piazze dalle proporzioni perfette, i suoi "trionfi" e i suoi cortei di un tempo, le sue rappresentazioni di teatro popolare e i suoi drammi benedettini: questa città nella quale il gioco e il movimento si identificano col suo stesso incomparabile elemento decorativo, trasformata in luogo di realtà culturali e di fondamentali esperienze; questa città nella quale doveva necessariamente nascere Mozart come pensiero di Dio e sua ultima personificazione, lui e il mistero eterno della sua musica. Si deve alla grandezza di Reinhardt l'essere riusciti a trasformare questa idea in teatro vivente, dapprima nella rappresentazione di *Jedermann*, e poi nella celebre regia del *Faust*, sulla spianata della Felsenreitschule [Kalchmair 1998, p. 3].

Conventi, chiese, castelli, luoghi storici, distese d'acqua, sale scavate nella scogliera, ma anche fabbriche dismesse, grotte recuperate sono già di per sé scenografie teatrali, luoghi d'illusione moltiplicata, differenziata. Il Festival di Ravenna è anche il festival della sua cattedrale; a Ossiach (Austria) le chiese barocche fanno echeggiare sotto le loro volte una musica di quello stesso periodo storico. Granada poteva contare sulla sua Alhambra; Savonlinna propone opere liriche entro la cinta del suo castello medievale; così come Orange (Francia) presenta le sue Chorégies fra i ruderi del teatro romano; Verona affida Verdi e Bellini alla sua Arena, mentre Hohenems (Austria) ha sovente ceduto il suo castello del XVI secolo a Franz Schubert. Il teatro reale di Drottningholm ha conservato la freschezza e l'armoniosa unità dei suoi primi giorni (1776), quando l'architetto Adelcrantz lo presentò a Gustavo III. Il policentrico Festival delle Fiandre (Belgio) ha trovato nelle basiliche, nei *béguinages* e in altre sale di Bruges, Gand e Anversa dei luoghi incomparabili per la musica clavicembalistica o per quella dei polifonisti fiamminghi. Atene ha Epidaurò, Aix-en-Provence l'arcivescovado, Brighton (Inghilterra) il Padiglione reale, Schwetzingen (Germania) il suo teatro rococò, Spoleto la sua città medievale. E quando non possono fare appello alla storia, i festival cercano di fondersi col paesaggio, come quello di Bregenz (Austria) sulle rive del Lago di Costanza, quello di Santa Fe (Stati Uniti) che strapiomba sulla Sierra del Nuovo Messico, o il Festival di Glimmerglass in un fienile di Cooperstown (Stati Uniti), ai piedi degli Adirondack e sulle rive dello splendido Lago Otsego...

Quanto furono ricche, piene di colore, quelle giornate estive in cui l'arte e l'incomparabile paesaggio sembravano gareggiare in bellezza! -, scriverà Stefan Zweig, l'amabile ospite del Mönchberg, in quel periodo di grazia (1928-37) per il Festival di Salisburgo nel quale la cittadina [...], coi suoi quarantamila abitanti, [...] si era trasformata in modo stupefacente. In estate era diventata la capitale artistica non soltanto dell'Europa, ma del mondo intero [1994, p.277].

Salisburgo, città-simbolo dei festival musicali e teatrali, lo è al di là della sua architettura-teatro, dei suoi giardini-passeggiata, del fiume Salzach che l'attraversa come argento vivo, rapido come lo era lo spirito di Mozart. Salisburgo è un punto nodale, un focolare dell'Europa nel quale il Nord diventa Sud, l'Oriente diventa Occidente e il germanesimo latinità... André Tubeuf si è chiesto se Mozart avrebbe potuto essere quel prodigio di sintesi che conosciamo, senza questo genio dei luoghi: lui il cui spirito concertante è tributario anche di questa commistione di generi che vuol dire ospitalità, tolleranza squisita di una cultura che accoglie in sé ciò che le è estraneo, anzi opposto. Salisburgo è più di una città.

Vero è che l'alchimia nata dal sito, dalla sua vocazione naturale, dalla sua storia culturale, da quel mutamento di prospettiva che è l'essenza di ogni viaggio, può contribuire al magico potere della musica e delle sue in-

terpretazioni le quali, in ogni senso del termine, dovrebbero essere eccezionali. La drammatica storia di Firenze, la biblioteca di Lorenzo il Magnifico, l'architettura dei Medici, le sculture di Michelangelo, il Ponte Vecchio, Leonardo e Raffaello, Dante e Petrarca, offrono al Maggio Musicale qualcosa di piú di una semplice cornice: una prospettiva e un tono per l'immaginazione dei suoi frequentatori. Come fanno, in modo completamente diverso, i fantasmi che popolano Edimburgo, oppure il mare e Benjamin Britten, onnipresenti ad Aldeburgh.

Metropoli come Berlino, Vienna, Londra, New York e Parigi propongono tutte dei festival, ma, a causa delle loro dimensioni, hanno maggiori difficoltà nel creare un particolare spirito festivaliero, troppo occupate come sono da mille altri avvenimenti per poter scomparire per qualche giorno o qualche settimana dinanzi alle muse visitatrici. Il giornalista inglese Bernard Levin fornisce la seguente descrizione delle dimensioni ideali di una città sede di un festival:

Abbastanza grande da poter alloggiare tutti coloro che vogliono parteciparvi, ma abbastanza piccola perché vi predomini, durante il periodo del festival, il suo ruolo festivaliero [1988, p. 13].

Edimburgo è probabilmente la città piú grande nella quale l'idea di festival risponda a questa definizione. È questa certamente una delle ragioni che hanno indotto le grandi città americane a trasferire i loro festival estivi in esterni di tipo bucolico, da Tanglewood a Saratoga, per fare qualche nome.

La lunghezza dei festival varia da un fine settimana intensivo a un periodo di parecchi mesi, come il Festival d'autunno a Parigi, o come il Festival delle Fiandre, distribuito su piú città. Non esistono statistiche sui periodi ottimali, ma è chiaro che le epoche privilegiate sono la primavera, l'estate e l'inizio d'autunno, anche se, accanto all'*Osterfestspiel* nei giorni di Pasqua e a un festival barocco a Pentecoste, Salisburgo offre anche alcune *Mozartwochen* a fine gennaio.

Quando sono nati i festival musicali? Il piú antico è indubbiamente quello di York (Inghilterra), fondato nel 1791, che continuò fino al 1803, prima di riapparire in modo sporadico nel corso del XIX secolo, accanto a quelli di Gloucester, Hereford, Norwich e Worcester. Era formato da varie selezioni, presentate in tre *matinées*; la quarta era consacrata al *Messiah* di Händel; c'erano anche dei concerti serali e due balletti. Questo festival è rinato a nuova vita nel 1951 [Bradbury e Shaw 1980].

Tre dei festival oggi piú conosciuti risalgono al XIX secolo (Monaco, Bayreuth e Orange; quest'ultimo allora consacrato unicamente al teatro). Dieci furono fondati nel periodo 1912-40: Savorlinna (1912), Verona (1913), Salisburgo (1920), Varna (1926), Firenze (1928), Venezia (1930), Ludwigsburg (1932), Boston (1936), Lucerna (1938), San Sebastián (1939). Dieci festival importanti apparvero nell'immediato dopoguerra, dal 1945 al 1951

(Cheltenham, Bregenz, Montreux e Drottningholm nel 1945, Edimburgo e Olanda nel 1947, Aix-en-Provence nel 1948, Dubrovnik nel 1950, Berlino e Vienna nel 1951). Dal 1952 al 1968 vedono la luce ventotto festival, che entreranno a far parte, in tempi diversi, dell'Associazione europea dei Festival. Vi sono tra loro i Festival di Bergen (1953), delle Fiandre (1958), di Gerusalemme (1961), di Osaka (1958) e di Spoleto (1958). In seguito si accresceranno di un'altra ventina. Quasi tutti i festival nordamericani sono nati dopo la seconda guerra mondiale.

6. *Prima tappa: Bayreuth, l'alfa e l'omega.*

Quando, il 13 agosto 1876 alle ore 17, ebbe inizio la prima rappresentazione dell'*Oro del Reno*, seguita dalle altre tre giornate dell'*Anello del Nibelungo*, Wagner realizzò concretamente ciò che la sua intuizione aveva intravisto fin dal 1860: i suoi festival volti verso l'avvenire. Il teatro d'opera eretto sulla verde collina non sarà distrutto dopo la prima serie dei cicli nibelungici; e nemmeno i posti saranno gratuiti. Nessun corridoio, nessuna sala di rappresentanza. Wagner aveva curato in modo particolare la concezione della platea: un ampio tavolato a gradinate, analogo a un anfiteatro greco, circondato da muri acustici. La scena è separata dalla platea per mezzo della fossa orchestrale, anch'essa celata da una piccola tettoia di legno, da cui si sprigionano le onde sonore dell'orchestra invisibile (il «golfo mistico», come Wagner lo chiamò). Nulla di banale impedisce agli spettatori di convergere verso l'azione, di partecipare all'illusione assoluta e di ascoltare «l'orchestra-Verbo». A Bayreuth, come disse Claudel, «l'occhio ascolta».

Concepito per il *Ring*, il Festspielhaus ne presentò tre cicli nel 1876. L'*Anello* sarà ripreso solo nel 1896, per il ventesimo anniversario della prima rappresentazione. Wagner avrebbe curato anche la prima mondiale del *Parsifal* nel 1882. Dal 1886 al 1906 Cosima prende in mano la direzione di ben tredici festival, prima di passare la fiaccola al figlio Siegfried, che ne sarà responsabile dal 1908 al 1930, per un totale di dieci stagioni effettive. Alla sua morte, è sua moglie Winifred a prendere in mano le redini, che terrà saldamente per tutto il periodo nazista, dal 1931 al 1944 (dodici stagioni). Dopo la seconda guerra mondiale [cfr. Flinois 1989], la direzione viene assunta dai nipoti: prima Wieland (dal 1951 al 1966, sedici stagioni), poi Wolfgang (dal 1967 in poi; alla vigilia dell'anno 2000 egli è giunto al suo trentaduesimo festival).

L'orchestra del Festival di Bayreuth, cuore di tutta l'impresa, è formata da strumentisti tedeschi e dell'Europa centrale, scelti con la massima cura. Da Hans Richter a Pierre Boulez, è stata diretta da alcuni fra i più significativi direttori del secolo.

Hans Richter, dopo aver diretto il primo ciclo del *Ring*, torna a Bay-

reuth nel 1888 per dirigervi la prima rappresentazione, in sede di Festival, dei *Maestri cantori di Norimberga*. Dirigerà queste due opere a Bayreuth fino al 1912. Nel 1866 è Felix Mottl che riporta a Bayreuth *Tristano e Isotta*, così come dirigerà le prime rappresentazioni, al Festival, del *Tannhäuser* (1891), del *Lohengrin* (1894) e dell'*Olandese volante* (1901). Tre anni dopo Mottl, il *Tannhäuser* sarà diretto dal giovane Richard Strauss (1894). Egli farà ritorno a Bayreuth solo nel 1933 e nel 1934 per il *Parsifal* (e, nel 1933, per la *Nona sinfonia* di Beethoven, l'unica opera non di Wagner "tollerata" a Bayreuth, dove viene eseguita nelle grandi occasioni).

Karl Mück salì per la prima volta sul podio nel 1901 (*Parsifal*). Fritz Busch debutta nel 1924 (*Maestri cantori*) e Arturo Toscanini nel 1930 (*Tristano e Tannhäuser*). L'anno 1931 vedrà fianco a fianco Wilhelm Furtwängler (*Tristano*) e Arturo Toscanini (*Parsifal, Tannhäuser*). L'anno 1933, che vede l'ascesa al potere della peste nera, farà appello, accanto a Richard Strauss, al funzionale Heinz Tietjen (*Maestri cantori*). In quegli anni nazisti, Richard Strauss (1933-34), Wilhelm Furtwängler (1936-37; 1943-44), Victor de Sabata (1939) e Richard Krauss (1942) garantiranno la loro presenza a fianco di direttori di minor levatura. Quanto a Toscanini, egli si rifiuterà di dirigere a Bayreuth dopo l'ascesa di Hitler al potere, e sarà invitato a Salisburgo (1933).

Il dopoguerra, inaugurato da Herbert von Karajan (1951-52), vedrà ininterrottamente a Bayreuth Hans Knappertsbusch per la durata di tredici stagioni, dal 1951 al 1964; ma, insieme a lui, sono presenti anche Keilberth, Jochum, Leinsdorf, Kempe, Cluytens, Maazel, Sawallisch, Böhm e Stein. Negli ultimi anni del Novecento, la spina dorsale del Festival è stata costituita dalla triade James Levine, Daniel Barenboim e Giuseppe Sinopoli. Nella seconda metà del secolo, tre direttori - dopo Knappertsbusch e Böhm - lasciarono il segno del loro più o meno breve passaggio a Bayreuth: Carlos Kleiber (1974-76) per il *Tristano*, Georg Solti (1983) per un ciclo del *Ring* e infine Pierre Boulez, prima per il *Parsifal* (1966-68, 1970) e poi per lo splendido, "infedele" *Ring* del centenario (1976-80).

La distribuzione vocale a Bayreuth valorizza alcune delle grandi voci del secolo, "wagneriane" e non, da Franz Betz (il Wotan del 1876) e Ellen Gulbranson (la Brunilde degli anni 1896-1914) a Hans Sotin e Siegfried Jerusalem, passando per Anton Van Rooy, Lauritz Melchior, Martha Mödl, Max Lorenz, Joseph Greindl, George London, Birgit Nilsson, Astrid Varnay, Hans Hotter, Theo Adam, Catarina Ligendza.

A partire dal 1876, Bayreuth intende porsi agli antipodi dell'avvenimento mondano, per aprirsi a quelli che Wagner chiama i «veri melomani» e farli vivere in comunione attraverso il *Gesamtkunstwerk*, l'«opera d'arte totale». Il teatro da 1925 posti - ispirato, nelle sue grandi linee, al teatro di Riga che tanto aveva colpito Wagner giovane, ma anche agli antichi teatri greci - accoglierà Chabrier, Chausson, Debussy, Fauré, Duparc, d'Indy, Massenet, Elgar, Mahler, Strauss, Schönberg, Berg, Puccini, per non par-

lare delle generazioni di compositori successivi al 1945. In generale, Bayreuth è il luogo d'incontro di un pubblico fedele, altamente "qualificato", il cui conservatorismo fu profondamente scosso, all'indomani della guerra, da Wieland Wagner, e si è ancor più incrinato dopo il *Ring* del centenario.

L'insieme delle produzioni del Festival può essere suddiviso in tre grandi periodi. Il primo è quello della mimesi realistica, della riproduzione letterale delle prime produzioni concepite dallo stesso Wagner. Esso copre il periodo della direzione di Cosima e di Siegfried, non meno che di quella di Winifred, assistita da Heinz Tietjen, il suo tuttofare, al tempo stesso direttore d'orchestra e regista.

L'inizio della seconda epoca coincide con la riapertura del Festspielhaus dopo la seconda guerra mondiale, nel 1951. Sarà Wieland Wagner a compiere una prima rivoluzione nella presentazione, nella concezione e nell'interpretazione dell'opera del suo bisnonno. Questa «Nuova Bayreuth» imprimerà il suo sigillo non solo sull'opera di Wagner, ma sull'intera vita operistica europea [Lust 1969].

Wieland Wagner abolisce infatti il concetto tradizionale di teatro, e lo apre sul teatro mitico mediante un'illuminotecnica che crea uno spazio poetico, affettivo, addirittura mentale. Egli spoglia sempre più la rappresentazione scenica, svuota a poco a poco il teatro della sua teatralità e lo riempie via via di musica, mostrando solo l'invisibile quale risulta scritto nella partitura. È come trovarsi dinanzi a un quadro di Vermeer, che esprime la densità di ciò che è essenziale. Del canto rimane unicamente la musica della parola; dal dramma emana soltanto la potenza incantatrice.

Con Wieland Wagner, e forse attraverso di lui, s'inaugura l'epoca dei registi che dedicano al testo musicato un'attenzione pari a quella dedicata alla partitura. Con la conseguenza che il regista disputa al direttore d'orchestra il ruolo di principale realizzatore musicale dell'opera: ne stabilisce il clima, il rilievo, il tempo musicale, il colore, la logica stessa.

La terza tappa nel corso di questo secolo, la «Nuova nuova Bayreuth», viene inaugurata - e resterà caratterizzata - dal *Ring* del centenario (1976-80), nel quale il regista Patrice Chéreau si fa complice perfetto di Pierre Boulez nella ripulitura radicale dell'opera [Boulez, Chéreau, Peduzzi e Schmidt 1980]. Chéreau si farà direttamente esecutore del testo e della partitura, con tutte le libertà - e tutti i rischi - che può assumersi un interprete integrale sul quale non pesa più la tradizione di famiglia. Chéreau, rispetto alla tradizione wagneriana, fu come Siegfried che scosta Wotan dalla sua strada. Così va inteso il commento di Boulez, secondo il quale l'opera d'arte è uno scambio costante fra passato e futuro che la irrorà e ci irrorà. Patrice Chéreau va in controtendenza rispetto a Wieland Wagner, reintegra la dimensione narrativa dell'opera, la apre ad una lettura multipla, fatta di strati semantici sovrapposti; passa dalla scena vuota e dalla recitazione simbolica alla scena ambientata e popolata e alla recitazione realistica, dall'immobilità al movi-

mento e al dramma psicologico di ogni personaggio; equilibra il tempo lirico fra tempo musicale e tempo teatrale. E là dove Wieland Wagner persegue l'unione fra poesia e musica, Chéreau e Boulez, in permanente e rinnovato dialogo, consentono alla parola e alla musica di incrociare le spade e di completarsi nella loro diversità [Nattiez 1983]. Bayreuth, col suo *Ring*, ha chiaramente voltato pagina. Anche se le successive produzioni del *Ring* non hanno raggiunto la medesima intensità espressiva, la presenza dei vari Harry Kupfer, Alfred Kirchner e Peter Hall costituisce un'alternativa alle regie accademiche, "bavaresi", di Wolfgang Wagner. Talvolta piú tradizionali – il *Tristano* di Jean-Pierre Ponnelle (1981), il *Lohengrin* di Werner Herzog (1987) –, altre volte di un'audacia piena di fascino – l'*Olandese volante* di Harry Kupfer (1970) e quello di Dieter Dorn (1990) – o, in altri casi, semplicemente affascinanti – il *Tristano* di Heiner Müller a partire dal 1993 –, le regie di Bayreuth continuano per lo piú a fare del Festival il laboratorio nel quale viene forgiato l'avvenire della scenografia lirica.

Pur figurando come antenato dei festival europei, il Festival di Bayreuth ha caratterizzato, ha riflesso e cristallizzato il cammino del secolo, sia per la perenne importanza dell'opera di Wagner (Marcel Prawy: «Richard Wagner è nato il 22 maggio 1813 e non è mai morto»; Thomas Mann: «Wagner und kein Ende»), sia per il posto che questo luogo ha occupato nella memoria culturale collettiva dell'Occidente, sia per il rapporto del Festival con i suoi frequentatori, che di anno in anno sono chiamati a farsi testimoni del mistero teatrale, sono invitati a riflettere sull'illusione scenica, sono continuamente interrogati su ciò che significa la rappresentazione. E fra l'altro perché a Bayreuth, come scrive Boulez, questa stessa rappresentazione viene dissolta per meglio «ascoltare, letteralmente, l'invisibile».

7. Seconda tappa: Salisburgo, se ne esiste uno solo...

Qualunque sia il numero degli avvenimenti presentati e la qualità di alcuni festival, il piú rappresentativo del secolo è certamente quello di Salisburgo.

«Mozart – scrive Yves Bonnefoy – fu, nel punto del mondo da lui occupato, lo specchio nel quale l'intera società poteva riflettersi» [1997, p. 17]. Salisburgo, a partire dal 1920 e nel corso di tutto il XX secolo, sarà quel luogo mozartiano nel quale le interpretazioni, la programmazione, le prime esecuzioni non si limiteranno soltanto a perpetuare lo splendido ricordo di alcuni capolavori del passato, ma, nella loro evoluzione, offriranno un riflesso condensato della nostra civiltà occidentale, del suo modo di concepirsi, in perpetuo dialogo col secolo. Già a partire dal 1842, quando venne inaugurato il monumento alla memoria di Mozart, fu piú volte avanzata l'idea di organizzare delle "feste musicali" in onore del compositore del *Flauto magico*. Nel 1877 ebbe luogo la prima Festa musicale di Salisburgo,

e in tale occasione l'imperatore Francesco Giuseppe concesse all'orchestra di corte, l'Orchestra Filarmonica di Vienna, il permesso di suonare fuori della capitale. Queste feste si svolsero regolarmente fino al 1910. Nel 1906, per il 150° anniversario della nascita di Mozart, Richard Strauss diresse un concerto solenne e Gustav Mahler *Le nozze di Figaro*.

Mozart, naturalmente, fu al centro del repertorio, mentre, a partire dal 1918-19, il poeta Hugo von Hofmannsthal, il compositore Richard Strauss, il regista Max Reinhardt, il direttore d'orchestra Franz Schalk e lo scenografo Alfred Roller si chinano sulla culla del festival, in un impero in rovina e in una civiltà esangue.

Anche se i primi vent'anni sono fundamentalmente centrati sulla cultura austro-tedesca, viene applicato il manifesto di Max Reinhardt, scritto prima del 1914, secondo il quale la fede nell'Europa è il «cemento» delle nostre esistenze, il nostro suolo comune. «Noi crediamo alla pace attraverso lo spirito. Faremo in modo che Salisburgo adempia al ruolo di eredità classica del mondo».

A partire dal 1925, Bruno Walter dirige il *Don Pasquale*, Max Reinhardt mette in scena nel 1927 il primo Shakespeare salisburghese (il *Sogno d'una notte di mezza estate*), l'opera-studio di Leningrado, invitata nel 1928, presenta opere di Dargomyžskij e di Rimskij-Korsakov. Nello stesso anno Somerset Maugham vedrà rappresentare il suo lavoro teatrale *Victoria*. E, dal 1932 al 1938, Salisburgo, divenuta luogo di incontro cosmopolita, assicurerà paradossalmente il proprio avvenire sia come centro di gravità culturale europea, sia in virtù del suo successo mondiale.

Eccezionali, come un sogno su un vulcano, furono soprattutto gli anni dal 1933 al 1937, con la presenza di interpreti di primo piano raccolti intorno ad alcuni capolavori, in quel fazzoletto situato fra il Duomo, la Felsenreitschule e il Mozarteum, a qualche chilometro da Berchtesgaden dove, dal suo nido d'aquila, Adolf Hitler attende l'ora di riappropriarsi della cultura.

Le interpretazioni, a Salisburgo, furono dapprima patrimonio di quella cerchia di grandi direttori d'orchestra oggi scomparsi: Walter, Toscanini, Kleiber, Monteux, Boult, Furtwängler, Knappertsbusch e Mengelberg.

I solisti si chiamavano allora Lotte Lehmann, Alexander Kipnis, Ezio Pinza, Maria Müller, Adèle Kern, fra molte altre grandi voci; Zino Francescatti, Alfred Cortot, i fratelli Casadesus fra gli strumentisti. Toscanini dirigerà i *Maestri cantori di Norimberga* nel 1936 e 1937, Bruno Walter includerà nei suoi programmi Gustav Mahler e Toscanini non dimenticherà Mendelssohn.

Otto giorni dopo lo scoppio della guerra civile spagnola, Salisburgo aprirà il Festival del 1935 con *Jedermann, das Spiel von Sterben des reichen Mannes* (*Ognuno, il dramma della morte del ricco*) di Hofmannsthal, per la

regia di Reinhardt, e col *Fidelio* di Beethoven diretto da Toscanini, per la regia di Lothar Wallerstein. Il 19 luglio 1937, cinque giorni prima dell'inizio del Festival, Hitler inaugura a Monaco la grande mostra dedicata all'arte «degenerata». Walter dirigerà, in quell'anno, *Orfeo ed Euridice*, *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Euryanthe*, un concerto Beethoven-Bruckner, e accompagnerà Lotte Lehmann al pianoforte. Toscanini eseguirà *Fidelio*, *Il flauto magico*, *I maestri cantori*, e dirigerà tre concerti, uno dedicato a Brahms, uno a Beethoven (la *Pastorale*) e a Richard Strauss (*Morte e trasfigurazione*), e il terzo al *Requiem* di Verdi. Un festival in forma di splendida sfida, dinanzi a un'Europa sull'orlo del baratro, dinanzi a Dachau.

Già fin dal giugno 1933 il governo nazista aveva imposto il pagamento di una tassa speciale ad ogni cittadino tedesco che si recasse in Austria: un tentativo di strangolare il Festival di Salisburgo che, a pochi chilometri da Monaco e da Berchtesgaden, presentava Goethe, Beethoven, Wagner, ma anche Mahler e Mendelssohn. Nel 1935, su 45 000 "ospiti", non vi furono più di 600 tedeschi, e nel 1937, su 52 000 partecipanti al Festival, di cui 26 219 stranieri, solo 1184 furono quelli provenienti dal Reich.

Nel marzo 1938, l'Anschluss avrebbe segnato l'assassinio dell'utopia. Salisburgo si svuotò dei Walter, dei Reinhardt, dei Toscanini. Le teste coronate, la nobiltà, i grandi attori di teatro, i divi del cinema, i grandi industriali, gli uomini politici, i Louis B. Mayer, Douglas Fairbanks, Sacha Guitry, Marlene Dietrich, François Mauriac, Thomas Mann tornarono a casa loro o partirono per l'esilio. Stefan Zweig abbandona la sua villa del Mönchberg per trasferirsi prima a Londra, dove scrive *Il mondo di ieri*, e poi in Brasile, dove si toglierà la vita. Bruno Walter ritroverà la Filarmonica di Vienna solo nel 1947, al nuovo Festival di Edimburgo. Salisburgo gli riaprirà le porte solo nel 1949, in occasione di due concerti (21 e 22 agosto 1949), nei quali egli mise in programma il *Canto della terra* di Gustav Mahler, con Kathleen Ferrier e Julius Patzak.

Il Festival continua le sue attività, in forma ridotta, durante la guerra e, nel 1943-44, sotto il nome di Salzburger Theater- und Musiksommer. I direttori d'orchestra si chiamano Karl Böhm, Hans Knappertsbusch, Clemens Krauss e Wilhelm Furtwängler. Nel 1944 viene annullata la maggior parte delle attività, a eccezione della prova generale pubblica de *L'amore di Danae*, ultima opera di Richard Strauss, e del concerto del 14 agosto della Filarmonica di Vienna, diretta da Furtwängler (autorizzato da Berlino), che include nel suo programma l'Ottava sinfonia di Bruckner. Alcuni mesi più tardi, le forze di occupazione permetteranno, a loro volta, lo svolgimento del Festival dal 12 agosto al 1° settembre 1945. In cartellone un lavoro teatrale di Hofmannsthal, *Il pazzo e la morte*, un'opera di Mozart, *Il ratto dal serraglio* (diretto da Felix Prohaska), alcuni concerti (con l'orchestra del Mozarteum), uno dei quali diretto da Eugen Jochum (Beethoven e Mozart).

Nel 1946 viene rappresentato *Il servitore di due padroni* di Goldoni, con la

regia di Max Reinhardt, morto esule negli Stati Uniti nel 1943. Josef Krips dirige il *Don Giovanni* e riprendono i concerti della Filarmonica, ma sotto la direzione di Carl Schuricht, John Barbirolli, Ernest Ansermet (che aveva diretto anche nel 1942 e 1943) e Charles Munch. Otto Klemperer sarà invitato una prima volta a Salisburgo nel 1947, per *Le nozze di Figaro*.

Nel 1948 Herbert von Karajan dirige la sua prima opera al Festival, l'*Orfeo ed Euridice* di Gluck (con Maria Cebotari, Sena Jurinac ed Elisabeth Schwarzkopf). Per la verità, egli aveva già diretto nel 1933 le musiche di scena (composte da Bernhard Paumgartner) per la prima parte del *Faust* di Goethe, ma per tutto il tempo in cui Furtwängler dominò la scena del Festival (fino al 1954), la presenza del suo «ambizioso successore» fu tollerata soltanto nel 1948 e nel 1949. Karajan fu nominato direttore artistico nel 1956, e a partire dalla stagione successiva regnò sul Festival di Salisburgo fino al 1988, l'anno precedente la sua morte.

Intanto, negli anni del dopoguerra, si è fatta avanti la nuova generazione dei direttori d'orchestra: Fricsay, Solti, Kubelík, Szell, Cantelli, Moralt, Ormandy, Mitropoulos, Kempe dirigono accanto a Böhm e a Knappertsbusch. Fra il 1947 e il 1956 nuove opere si fanno strada nei programmi: *La morte di Danton* (Von Einem), *Le Vin herbé (Il vino affatturato)* (Frank Martin), *Antigone* (Carl Orff), dirette da Ferenz Fricsay; *Il ratto di Lucrezia* (Benjamin Britten) e *Romeo e Giulietta* (Boris Blacher), dirette da Josef Krips; *Il processo* (Von Einem) sotto la direzione di Karl Böhm. In quegli anni i solisti si chiamano Clara Haskill, Friedrich Gulda, Geza Anda, Arthur Grumiaux, Claudio Arrau, Peter Pears, Yehudi Menuhin, il Quartetto Italiano, il Quartetto Juilliard...

I nuovi registi, meticolosi successori della prima generazione (di Lothar Wallerstein, Herbert Graf, Franz Ludwig Hört e altri), si chiamano Oscar Fritz Shuh, Günther Rennert. Vengono invitati il Théâtre National Populaire di Jean Vilar (1955) e il New York City Ballet di Balanchine (1956 e 1962). Nel 1948 l'ostinato Klemperer aveva diretto la Terza sinfonia dell'americano Richard Harris, nel 1952 Hindemith dirige Hindemith (*Symphonia Serena*), nel 1954 Mitropoulos presenta, in un solo concerto alla testa della Filarmonica di Vienna, l'*Elegia sinfonica* di Ernst Křenek, la *Musica per orchestra* op. 9 di Von Einem e la Quinta Sinfonia di Prokof'ev. Pur rimanendo essenzialmente classico, il Festival comincia a voltare alcune pagine. Nel 1956 Dimitri Mitropoulos dirige il *Requiem* di Berlioz alla memoria di Furtwängler. Sta per aprirsi un nuovo periodo, quello dominato da Herbert von Karajan. Mozart è relegato nei suoi appartamenti del Piccolo Festspielhaus, la Filarmonica di Berlino esige la sua parte di presenza regolare, così come la esigono Verdi, Rossini, Musorgskij. Parallelamente si annunciano, come nella vita politica, gli anni della "grana" e dell'affarismo. Salisburgo diventerà brillante, eccentrica e chic; le case discografiche cominceranno a muovere i fili dietro le quinte, le régie d'opera saranno ge-

neralmente conservatrici, "politicamente corrette". Nei primi anni si ascoltano Keilbert, Klecki, Szell, Schuricht, ai quali, nel corso del tempo, si aggiungono Kertesz, Kempe, Mehta, Bernstein, e ben presto anche Maazel, Abbado, Muti, Ozawa e Levine. Vi è sempre la presenza costante di Karl Böhm e quella carismatica di Herbert von Karajan. Ma gli Hager, Lombard, Conz, Weikert, Segerstam, Tilsen-Thomas non sono Paumgartner, e tanto meno Toscanini o Walter, e trent'anni di direzione artistica - nell'epoca del *business* in cui tutto è considerato oggetto di consumo - sono un periodo lungo, lunghissimo. Nonostante le regie di Jean-Pierre Ponnelle (il suo *Idomeneo*, il suo *Flauto magico* alla Felsenreitschule, il suo *Don Giovanni* al Piccolo Festspielhaus, il suo non meno affascinante *Mosè e Aronne* di Schönberg), e quelle di Harry Kupfer (*La maschera nera* di Penderecki ed *Elettra* di Strauss), Salisburgo si istituzionalizza, si impantana, a parere di alcuni.

Quando, dopo la scomparsa di Karajan, Gérard Mortier è chiamato a succedergli nel 1991, Salisburgo è sottoposta a un vero e proprio elettroshock. L'ex sovrintendente del Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles mette in cartellone Monteverdi, Messiaen e Janáček, nomina Pierre Boulez direttore stabile, invita Pollini che mette in programma i *Klavierstücke* di Stockhausen e «affida il teatro e l'opera lirica a registi iconoclasti o incendiari»: Peter Sellars per il *San Francesco d'Assisi* di Messiaen, *Le Grand Macabre* di Ligeti, *Cedipus Rex* di Stravinskij; Patrice Chéreau per il *Don Giovanni*; Robert Wilson per *Il castello del principe Barbablú* (Bartók), *Erwartung* (Schönberg), *Pelléas et Mélisande*; Luc Bondy per *Salome*; Herbert Wernicke per *Orfeo*, *Il cavaliere della rosa*, *Fidelio*, *Boris Godunov*, *Don Carlos*; Peter Mussbach per *Lulu* (Berg) e *La carriera di un libertino* (Stravinskij); Abou Salem per *Il ratto dal serraglio*.

Se, per il bicentenario della morte di Mozart, sette sue opere formano il cuore del Festival del 1991, Stravinskij fungerà da motivo conduttore di quello del 1994, mentre vedranno la luce nuove serie di concerti dedicati alla musica contemporanea: Next Generation e Zeitfluss. Nel 1997 sono in cartellone tre opere del Novecento: un affascinante *Wozzeck* (Abbado, Stein, Maier), *Pelléas et Mélisande* (Cambreling, Wilson), *Le Grand Macabre* (Salonen, Sellars, Tsy-pin). *Il ratto dal serraglio* è ambientato in Palestina, *Il flauto magico* entra nel mondo del circo, perdendo in ritualità, ma guadagnando in verità affettiva. È stato eseguito nel 1999 nella Lehrbauhof Halle, sede del Sindacato dell'Edilizia, così come *Soon* dell'americano Hal Hartley è stato presentato a Perner Insel nella sede dismessa di una vecchia miniera di sale. Il cortile della Residenz apre le porte all'opera lirica, e alcune sale cinematografiche ospitano degli spettacoli musicali.

Il Festival di Salisburgo, includendo nei suoi programmi il xx secolo, si è aperto al tempo stesso sul mondo contemporaneo e sul mondo in generale. Il ruolo dominante della Filarmonica di Vienna è battuto in breccia. Sono invitate le orchestre di Oslo, Birmingham, Pittsburgh. Gli stereotipi sono

messi al bando. Oggi la programmazione e le interpretazioni salisburghesi acquiscono la nostra sensibilità, tengono desta la nostra attenzione. Esse si interrogano sulla società, sul mondo in cui viviamo, si mettono esse stesse in discussione. Mozart, che faceva proprio questo, si sarebbe sentito a suo agio. E lui, che lasciò Salisburgo per sfuggire all'autocrazia di un principe-arcivescovo, non avrebbe disapprovato la partenza di Gérard Mortier un anno prima della scadenza del suo contratto, dopo l'ingresso dell'estrema destra nel governo austriaco (febbraio 2000).

8. *Variazioni nordamericane.*

Tra i festival nordamericani, pochi sono quelli consacrati esclusivamente all'opera, ai concerti sinfonici o alla musica da camera. Il jazz, il folk, il country, il musical, da soli o in combinazione, sono onnipresenti. Pur se non trascurano il "classico", né la tematizzazione, né la specializzazione, né il programma utopico sono alla base della loro esistenza. Se le grandi orchestre sinfoniche possiedono ciascuna il proprio festival estivo, si tratta di un prolungamento della loro stagione (come è avvenuto a partire dal 1936 a Boston), spesso sotto la guida di un direttore musicale appositamente designato, in un ambiente più bucolico, molte volte all'aria aperta. Tanglewood, Saratoga, Wolf Trap, Hollywood Bowl, Ravinia offrono l'occasione di altrettante serate da godere, dopo un picnic, in abbigliamento casual. Certo, esistono anche dei festival nell'accezione tradizionale del termine. A Charleston, nella Carolina del Sud, viene organizzato - per circa due settimane - quello che era un tempo l'*alter ego* del Festival di Spoleto. Lo Spoleto Festival Usa, fondato nel 1976, propone concerti corali, musica da camera, un poco di balletto o di danza, alcuni allestimenti operistici. Lo stesso può dirsi del piccolo Festival di Guelph (Canada), aperto nel 1968. Altri, per ragioni economiche, sono scomparsi dall'elenco, come l'eccellente Festival Canada (1972-82), fondato dal direttore d'orchestra Mario Bernardi e basato su tre produzioni operistiche: nel 1976 il regista ceco Václav Kaslík lo aveva denominato la «Salisburgo nordamericana». Altri festival, di tutt'altro genere, gli sono succeduti, come quello di Lanaudière (Québec, dal 1989) e il Festival di Musica da Camera di Ottawa (dal 1994), che offre un concentrato di settanta concerti in due settimane, trasformando le chiese cittadine in sale da concerto temporanee e raccogliendo circa 40 000 persone che pagano un prezzo di abbonamento inferiore a un quarto del prezzo di un solo biglietto d'opera a Salisburgo. Oppure ancora il giovane, intenso e tematico Festival del quartetto Archi del futuro (Ottawa, dal 1997), nel quale una dozzina di quartetti d'archi (del Canada e di tutto il mondo) si impegnano per una settimana in un eccezionale certame musicale. Ciononostante, anche in campo operistico, accanto al Festival wagneriano di Seattle

(di tendenza conservatrice, per non dire di peggio), due festival occupano una posizione preminente: quello di Santa Fe e quello di Glimmerglass.

9. *Terza tappa: Santa Fe, o il paesaggio-scenografia.*

Annidato fra i contrafforti dei monti Sangre de Cristo, a breve distanza da Santa Fe nel Nuovo Messico, questo festival fu fondato nel 1957 dal direttore d'orchestra John Crosby, in un fienile scoperchiato con una capienza di 480 posti. Le successive ristrutturazioni, e in particolare quelle effettuate nel 1997 in occasione del quarantesimo anniversario, consentono a circa 2000 spettatori di assistere, sera per sera nei due mesi estivi, a una delle cinque opere in cartellone, per un totale di 70 000 persone all'anno, mentre, in città, si svolge – per un periodo più limitato – un festival di musica da camera.

Un tetto a doppia ondulazione copre scena e posti a sedere, ma è aperto dai due lati e dietro il palcoscenico, in modo che alle scene dell'opera si aggiunge lo scenario della Sierra semidesertica, che, in alcuni crepuscoli spettacolari, è punteggiata dai ginepri delle Montagne Rocciose e da piume di apaches. Vedere *Salome* sotto un sole di sangue o *Il flauto magico* sotto un cielo stellato fa talvolta dubitare della legittimità di distinguere fra "natura" e "cultura"!

Il repertorio copre tutta la storia dell'opera, da Monteverdi (*L'incoronazione di Poppea*, 1986) a nove prime mondiali, per non parlare delle trentuno prime americane (alle quali si aggiungono sette prime professionali negli Stati Uniti). A Santa Fe hanno visto eseguire in prima mondiale le loro opere: Luciano Berio (*Opera*, 1970), John Eaton (*The Tempest*, 1985), Carlisle Floyd (*Wuthering Heights*, 1958), Marvin David Levy (*The Tower*, 1957), Heitor Villa-Lobos (*Yerma*, 1971), George Rochberg (*The Confidence Man*, 1982), Peter Lieberon (*Ashoka's Dream*, 1997), Tobias Picker (*Emmeline*, 1996), David Lang (*Modern Painters*, 1995). Sono state presentate in prima esecuzione per il Nordamerica opere di Richard Strauss, Schönberg, Zemlinsky, Hindemith, Britten, Lidholm, Menotti, Penderecki, Sallinen, Rota, Reimann, Rihm. Fra Igor' Stravinskij e il Festival è intercorso un rapporto particolare dal 1957 al 1963; la stagione 1962 gli fu interamente dedicata. Nel 1961 Paul Hindemith vi aveva diretto la sua opera *Neues vom Tage*.

Alcuni dei migliori cantanti del nostro tempo sono stati invitati a Santa Fe: José Van Dam e Samuel Ramey in *Carmen*, l'uno nel 1967 e l'altro nel 1975; Kiri Te Kanawa e Frederica von Stade, dal 1971 in poi, nelle *Nozze di Figaro*; Haken Hagegard nel *Barbiere di Siviglia* nel 1981; Thomas Hampson nel *Don Pasquale* nel 1983, anno nel quale Santa Fe presenta la prima professionale nordamericana di *L'amore di Danae* di Richard Strauss. Altri can-

tanti: Elisabeth Söderstrom in *Intermezzo* di Richard Strauss, Tatiana Troyanos nell'*Ariodante* di Händel (1987), Marilyn Horne nell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck (1990) e, più di recente, Dawn Upshaw nel *Serse* di Händel (1993) e Bryn Terfel nelle *Nozze di Figaro* (1991).

10. *Ultima tappa: il fascino di Glimmerglass.*

Concludiamo questa radiografia, necessariamente limitata, soffermandoci sul festival nordamericano che più si avvicina alla realizzazione utopica degli emblematici festival europei: Salisburgo, Glyndebourne o Bayreuth. Situata nella parte nordoccidentale dello Stato di New York, la cittadina di Cooperstown, fondata dal padre del romanziere Fenimore Cooper, era nota soprattutto per la sua Baseball Hall of Fame. Nel 1975 un gruppo di cittadini decide di allestire un'opera e di presentarla nell'auditorium della scuola secondaria. Puccini avrebbe potuto porsi qualche interrogativo a proposito di quella *Bohème*, cantata con i mezzi disponibili ma con un contagioso entusiasmo, nel corso di cinque rappresentazioni dinanzi a 1200 persone. Di anno in anno la qualità e l'interesse sono cresciuti in modo costante, l'organizzazione si è professionalizzata, e ai talenti locali (il coro) si sono uniti alcuni giovani cantanti legati alla New York City Opera. Dopo dodici stagioni e trentaquattro produzioni operistiche, la Glimmerglass Opera si insedia nell'Alice Bush Theatre (splendido locale a forma di fienile con una capienza di 920 posti, situato in una dolce piana verdeggiante sulle rive del lago Otsego), combinando successo acustico e fantasmagoria pastorale. Le pareti laterali sono formate da due pannelli scorrevoli, che durante gli intervalli si aprono su un sereno ambiente rurale. La "formula Glimmerglass" è ormai ben collaudata. Ogni stagione - della durata di due mesi - presenta quattro allestimenti: un'opera barocca, un'opera classica (Gluck, Mozart), un'opera italiana (dal belcanto a Verdi) e un'opera americana.

Sotto la direzione artistica di Paul Kellogg, che nel 1996 è stato nominato anche direttore della New York City Opera, Glimmerglass attira alcuni dei migliori giovani registi americani di idee innovatrici, come Mark Lamos, Martha Clarke, Francisco Negrin e Francesca Zambello, accanto a glorie già consacrate come Jonathan Miller, per offrire delle produzioni raffinate, e liberate dalla polvere del tempo, di Monteverdi, Händel, Gluck, Mozart, Puccini, Britten, insieme a opere americane di Leonard Bernstein (*Trouble in Tahiti*, 1981), Carlisle Floyd (*Of Mice and Men*, 1997), Virgil Thomson (*The Mother of us All*, 1988), Jack Beeson (*Lizzie Borden*, 1996) e, a partire dal 1989, alcune prime mondiali come *A Question of Taste* (1989) di William Schuman e *Central Park* (1999) di Deborah Drattell, Michael Torke e Robert Beaser.

Il Festival del 1998 ha accolto un pubblico di 37 500 persone per una

stagione di due mesi e per quarantadue rappresentazioni delle quattro produzioni operistiche annuali. Un buon numero di visitatori europei e giapponesi, fra i quali alcuni dei migliori specialisti del teatro d'opera, hanno ormai scoperto la via che conduce a questa Glyndebourne americana.

11. Coda.

Festival-utopie, festival-archivi, festival-memoria, festival-prospettive, festival-omaggi, festival-festeggiamenti, festival-laboratori, festival-domande, festival-turismo, festival-affarismo... dall'utopia allo spettacolo, dalla creazione continua alla clonazione ripetitiva, dai grandi nomi alle nuove scoperte, nel corso del xx secolo i festival sono, nel bene e nel male, i luoghi-evento dell'interpretazione strumentale e operistica. Pochi teatri d'opera, e soprattutto poche normali sale da concerto, possono competere, nell'immaginario collettivo dei melomani, e spesso anche nella realtà, con questa concentrazione di eventi musicali in alcuni luoghi d'eccezione, nei quali si raccoglie di solito il fior fiore degli interpreti. Con la segreta speranza - nel migliore dei casi - per i loro appassionati frequentatori di trovarvi, in questo secolo della ripetitività e della riproduzione, l'unica salvaguardia contro la banalizzazione del fatto musicale.

Bonnefoy, Y.

1997 *Mozart en son point du monde*, in B. Massin (a cura di), *Mozart. Les chemins de l'Europe*, Conseil de l'Europe, Paris, pp. 15-28.

Boulez, P., Chéreau, P., Peduzzi, R., e Schmidt, J.

1980 *Histoire d'un «Ring», Bayreuth 1976-1980*, Laffont, Paris.

Bradbury, E., e Shaw, W.

1980 «York», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, Macmillan, London, vol. XX, p. 575.

Edelmann, F.

1998 *Le Culte secret du dronte*, in «Le Monde», agosto 1998.

Flinois, P.

1989 *Le Festival de Bayreuth*, Sand, Paris.

Jaklitsch, H.

1991 *Die Salzburger Festspiele*, vol. III, Residenz, Salzburg.

Kalchmair, U.

1998 *Salzburger Festspiele. Devant et derrière les coulisses*, Festival de Strasbourg, Strasbourg.

Levin, B.

1988 *Encyclopédie de la Musique au Canada*, Fides, Montréal.

Lust, C.

1969 *Wieland Wagner, ou la survie du théâtre lyrique, L'Âge d'homme*, Lausanne.

Mack, D.

1998 *Die Bayreuther Festspiele (Die Idee, Der Bau, Die Aufführungen)*, Bayreuther Festspiele GmbH, Bayreuth.

Nattiez, J.-J.

1983 *Tétralogies (Wagner, Boulez, Chéreau). Essai sur l'infidélité*, Bourgois, Paris.

Tubeuf, A.

1995 *Le Festival de Salzbourg*, Sand, Paris.

Verhoef, M.

1995 *European Festivals*, European Festivals Association, Genève.

Wagner, R.

1975 *Sämtliche Briefe*, vol. III, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.

1988a *Eine Mitteilung an meine Freunde* (1851), in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Fritzsche, Leipzig, vol. IV, pp. 230-344; ried. Olms, Hildesheim 1976 (trad. it. *Una comunicazione ai miei amici*, Studio Tesi, Pordenone 1985).

1988b *Vorwort zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspiels «Der Ring des Nibelungen»*, *ibid.*, vol. VI, pp. 272-81; ried. Olms, Hildesheim 1976.

Zweig, S.

1944 *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Bermann-Fischer, Stockholm (trad. it., *Il mondo di ieri*, Mondadori, Milano 1994).

PIERO RATTALINO

Le primedonne: cantanti, strumentisti, direttori d'orchestra

1. *Il carisma della «Prima Donna».*

Che cosa significa il termine Prima Donna? In origine indicò nel modo il piú banale possibile un ordine di elencazione nel manifesto di una stagione d'opera: nome e cognome della cantante piú famosa e meglio pagata, preceduti da «Prima Donna», erano stampati piú in alto di quelli di tutte le altri cantanti che prendevano parte alla stagione o alla singola opera; se poi l'opera comportava piú parti femminili di grande importanza la Prima Donna diventava «Prima Donna assoluta» e precedeva l'«Altra Prima Donna». Siccome il tempo in cui si affermò il melodramma i castrati – non i compositori né i librettisti – costituivano il polo alternativo alle donne nell'equilibrio generale dello spettacolo, oltre alla Prima Donna i manifesti portavano anche il nome del «Primo Uomo». Però Primo Uomo rimase sempre un termine squisitamente tecnico, mentre Prima Donna acquistò col tempo un significato traslato (applicabile anche ai maschi): Prima Donna, o primadonna, come colei (o colui) che non accetta tutte le regole della professione e che o le infrange, conquistandosi un suo *status* individualistico, o vi si piega dopo aver dato del bel filo da torcere a chi fa mestiere di organizzatore e di gestore delle attività di spettacolo.

Prima Donna, dunque, come condensato di tutte le indiscipline, di tutti i capricci, di tutte le bizzosche di cui da secoli è costellata la vita del teatro, musicale e non e, nel nostro secolo, anche del cinema, Prima Donna come essere piú o meno umanamente intrattabile di fronte alle cui inconcepibili pretese si cede con la morte nel cuore e il sorriso sulle labbra perché poi, quando il sipario si apre, di fronte al pubblico ha ragione lei (o lui). Da un lato la proterva volontà di dettar legge, dall'altro il carisma, il misterioso carisma di chi sa incatenare l'attenzione degli spettatori, farli piangere, farli gridare, farli – *pardon* – godere e, piú importante di tutto, far loro desiderare di tornare a sentir musica. La primadonna – questo il suo grande merito storico – spaccia una droga che non dà assuefazione e morte ma vita e gioia.

Ora, lasciando per il momento da parte la ricca aneddotica riguardante le primedonne femmine e maschi, cantanti, ballerini, violinisti, pianisti, direttori d'orchestra, registi e quanti altri possibili, lasciando da parte l'aneddotica, dicevo, noi dobbiamo chiederci prima di tutto in che cosa consista il carisma del/della primadonna.

Nei tre principali personaggi femminili dei *Contes d'Hoffmann* di Jacques Offenbach, composti tra il 1876 e il 1880, noi troviamo una specie di grande metafora della primadonna. Tre racconti, tre atti, tre diverse ambientazioni, tre diversi tipi di donna e tre diversi tipi di cantante: Olympia è l'automa abilmente costruito dall'"inventore" Spallanzani; Antonia è la fanciulla condannata, se non rinuncerà a cantare, a morte certa; Giulietta è la cortigiana manovrata dal sinistro "stregone" Dapertutto. La prima, nella partitura di Offenbach, incarna il virtuosismo canoro, la seconda la passione, la terza la sensualità; la prima nasce dal mito barocco dell'usignolo, la seconda e la terza nascono dal mito antichissimo di Orfeo che ammansisce col canto le fiere.

Alla primadonna è richiesto di dominare la tecnica della sua arte con alto virtuosismo, e le è chiesto di raggiungere un livello parossistico di espressione fissata in un suono "incandescente". Questi tre distinti caratteri costituiscono a parer mio l'essenza del carisma che si riscontra nella primadonna, e sono presenti, in proporzioni magari molto diverse, in tutti coloro che impersonarono e impersonano questo stranissimo e rarissimo uccello del paradiso.

Nei *Contes d'Hoffmann*, dicevo, Offenbach creò in tre personaggi esemplari la metafora della primadonna. L'opera non fu da lui ultimata e dopo la sua morte subì vari rimaneggiamenti. Siamo comunque quasi certi del fatto che l'autore intendesse affidare i tre diversi ruoli a una sola cantante, la quale doveva, per così dire, triplicarsi per assumere separatamente i tre aspetti fondamentali della primadonna. I rimaneggiamenti di cui dicevo e le conseguenti tradizioni interpretative fecero sí che questa soluzione non fosse sempre praticabile, tanto che non di rado i tre ruoli vengono affidati a tre diverse cantanti, nessuna delle quali è una vera primadonna. Orbene, a parità di eccellenza nell'esecuzione, quella delle tre che riscuote sempre il maggior successo è Olympia, l'automa, la bambola meccanica che come un usignolo spara sopracuti a bizzeffe.

Già nel 1839 Carl Czerny, maestro di Liszt, nel capitolo del suo *Metodo* dedicato all'«esecuzione brillante» aveva fatto alcune pertinenti osservazioni a proposito del pubblico «misto di tanti svariati umori». Czerny portava l'esempio del concerto «di mezzana difficoltà», eseguito in «maniera quieta e dolce», che suscita «una grata impressione su d'un attento pubblico, ma non mai particolare calore, molto meno poi entusiasmo», mentre lo stesso pezzo eseguito «nella brillante maniera» ottiene un «effetto molto piú incitante e piú accetto all'uditorio, da che un numeroso pubblico suol esser piú di leggeri trasportato all'ammirazione che non alla commozione».

La primadonna è innanzitutto un oggetto d'ammirazione, talora così fanatica – basti citare il caso di Maria Callas, che non è però il solo – da sconfinare nel culto. La bravura di un pianista – Czerny stava parlando ai pianisti – non consisteva però soltanto nella «brillante maniera», nel suono

scintillante e lampeggiante, ma anche nel “perlato”, opalescente e fantasmatico, e nel “velluto”, morbido e misteriosamente luminescente. Chiedo scusa al lettore per questo florilegio di sostantivi e di aggettivi buoni per la vista, non per l'udito. In realtà, la critica musicale è povera di termini suoi specifici e prende in prestito e usa metaforicamente espressioni proprie di altre arti, specialmente della pittura. Io mi adeguo perciò agli usi, sapendo che chi mi legge non mi censurerà. Ciò che nel pubblico musicale *non* desta mai ammirazione è il suono piatto, privo di barbagli di luce. Eccitanti sono i sopracuti, eccitante è la rapidità di successione dei suoni, eccitanti sono gli sbalzi di registro, eccitante è la resistenza nella ripetizione ossessiva dello stesso gesto, ma tutto ciò non val nulla se l'esecutore non domina il suono, se non ne mantiene viva in ogni momento la qualità, una fisicità rispondente a canoni - culturali - di assoluta bellezza.

2. *Cantanti: primedonne fra Ottocento e Novecento.*

Il Novecento, che nella composizione musicale ha sviluppato e curato in modo prima impensato la componente timbrica, ha portato anche gli esecutori a considerare come primario il colore del suono, le sue mutazioni, le sue sfaccettature. Il secolo si aprì del resto con la rapidissima ascesa di Enrico Caruso, la cui voce

aveva, specie nella fase iniziale della carriera, un fondo vellutato e una delicatezza di smalto d'estrema suggestione, specie perché si fondevano in un colorito caldo e con una morbida pienezza di suono che veramente ricordava la cavata del violoncello [Celletti 1964, p. 138].

E dopo Caruso si impose Titta Ruffo, la cui voce «fu un vero fiume di suoni di splendido e compatto metallo e, al tempo stesso, d'impasto vellutato e nobile» [*ibid.*, p. 698].

Caruso e Ruffo non succedevano semplicemente a Francesco Tamagno e a Mattia Battistini, che nell'epoca precedente avevano impersonato *il* tenore e *il* baritono primedonne, ma aprivano una nuova concezione del canto (e dell'interpretazione scenica dei personaggi). Ad Adelina Patti, primadonna per antonomasia nell'ultimo scorcio dell'Ottocento, succedeva Nellie Melba che, disse P. G. Hurst, «per noi in Inghilterra fu molto più di una cantante, fu un'istituzione», e che ci ha lasciato in eredità, oltre a molti dischi, la pesca al gelato, la pesca Melba. Nell'Ottocento cantanti donne e cantanti uomini avevano voci agili e snocciolavano con facilità le cabalette fiorettate e piccanti. Cantanti donne e soprattutto cantanti uomini che nel primo Novecento dominano la scena preferiscono accorciarle o cassarle del tutto, le cabalette, e chi continua a puntare sull'agilità viene considerato un *mechanicus* e non entra nel recinto delle primedonne. Nel cocktail di vir-

tuosismo, passione e sensualità, il primo dei tre soci subisce una mutazione genetica e, come ho già detto, sostituisce le piroette con la suntuosità del colore. Così, Luisa Tétrazzini, che nei decenni a cavallo dei due secoli impersona superbamente l'usignolo meccanico, viene definita da Toscanini «cantante pirotecnica» e in vent'anni di carriera non calca mai le scene della sacra Scala, mentre invece Fëdor Šaljapin, grandissimo cantante-attore, viene detto da Nemirovič-Dančenko «un vero Cristoforo Colombo dell'opera» e diventa il principe delle primedonne.

Fatto sta che l'Ottocento era stato ancora il secolo dell'attualità musicale, mentre il Novecento è il secolo della cultura e della storia. Cultura e storia che significano interpretazione. Tra esecuzione e interpretazione non corre a parer mio differenza di sostanza. Corre però differenza di grado: e quale grado! Di fronte al cantante protagonista, avvezzo a esser trattato da primadonna, si erge sempre più minacciosamente un novello Primo Uomo armato di bacchetta che sempre più spesso pretende di avere l'ultima parola. Intorno al cantante pongono inoltre l'assedio il regista, lo scenografo e il costumista, che da struttura di supporto si trasformano in struttura produttiva.

Nell'Ottocento le scene erano veristiche, i costumi erano rigorosamente rispondenti all'ambientazione storica dell'opera, il regista - che si chiamava ancora "poeta del teatro" e che svolgeva anche funzioni analoghe a quelle di capo ufficio stampa - si limitava a regolare i movimenti delle masse, cioè di coro e comparsa. In questo confortevole nido il cantante occupava lo spazio che più gli gradiva, creava musicalmente e gestualmente il personaggio così come lui pensava dovesse essere, e indossava il costume che aveva ordinato a un sarto di grido e di cui era proprietario.

Il teatro musicale degli inizi del Novecento non conosce gli sconvolgimenti che avvengono nel teatro di prosa ma comincia ad avere registi e scenografi che non seguono più pedissequamente le didascalie del libretto e che si peritano di dire al cantante: «Commendatore, se Lei permette, non crede sarebbe meglio assumesse questa o quella posa invece di quell'altra, non crede che questi gioielli appesantiscano un po' la figura, che questo Suo velluto contrasti troppo con i costumi del coro?» Il commendatore che non permette, e che non ascolta i rispettosi consigli del direttore d'orchestra, un poco alla volta si trova emarginato, ridotto a sfoggiare il suo personaggio, il personaggio come lui lo vede, in provincia. Potrei citare alcuni nomi di cantanti - ma non lo farò - che nell'Ottocento sarebbero stati primedonne senza discussione, e che nel Novecento lavorano poco o non lavorano affatto con i maggiori direttori d'orchestra. Non che il Novecento non abbia tra i cantanti, s'intende, le primedonne: basti citare, dopo quelli di cui già ho detto, una schiera di tenori comprendente tra gli altri Beniamino Gigli, Giacomo Lauri Volpi, Tito Schipa, Franco Corelli, Mario Del Monaco, Giuseppe Di Stefano, nonché il trio - in ordine alfabetico - Carreras-Domingo-Pavarotti; basti pensare, oltre all'immane Callas, alla Pon-

selle, alla Tebaldi, alla Sutherland, alla Caballé. Ma se usciamo dal campo delle voci acute possiamo ricordare soltanto il mezzosoprano Fiorenza Cossotto e il basso Ezio Pinza. I nomi ci sono, come il lettore vede. Però nel Novecento il parco delle primedonne del canto tende a spopolarsi, e una Maria Callas, primadonna indiscutibile, è tale anche perché viene a patti con Carlo Maria Giulini, con Gianandrea Gavazzeni, con Leonard Bernstein, nonché con Luchino Visconti.

Il cinema credè qualche primadonna, cioè qualche cantante che attraverso il film si conquistò uno *status* di fama internazionale non ottenuto in teatro: ad esempio, il tenore polacco Jan Kiepura, in coppia con il soprano Martha Eggerth, sua moglie, inventò «la formula, poi abusata, del tenore famoso che dopo una serie di avventure comico-sentimentali, o addirittura farsesche, riesce a conquistare con il suo canto la donna amata» [Celletti 1964, p. 427]. Anche l'americana Grace Moore, popolare nel solo *Met* di New York, divenne popolarissima in tutto il mondo grazie ad alcuni film, in particolare *One Night of Love*, che uscì nel 1935. Ma sto citando fatti ormai remoti, che non ebbero un vero seguito dopo la parentesi bellica.

In quest'ultimo scorcio di secolo il concerto dei tre tenori primedonne è stata l'unica autentica manifestazione di divismo vincente nel campo del canto. È stato anche tentato il concerto delle primedonne... donne, ma senza successo perché di vere primedonne non ce ne sono più. E penso che non ce ne saranno mai più. Ci sono tre tenori. Ce ne saranno domani altri tre? Dubito fortemente, per non dir pari pari che sono completamente pessimista: le primedonne *s'en vont* o, meglio, sono emigrate in campi della musica che non sono quelli dell'opera.

3. *Direttori d'orchestra nel Novecento.*

Questo lento declino si incrocia con la rapida ascesa nel firmamento delle primedonne del direttore d'orchestra. L'Ottocento aveva estratto, dal bozzolo dell'antico *batteur de mesure*, il direttore. Weber, Spohr e Mendelssohn avevano aperto la strada, molti l'avevano seguita. Però l'Ottocento aveva contato sulle dita di una sola mano i suoi direttori primedonne: Berlioz, Liszt, Wagner (primadonna innanzitutto come compositore), Hans von Bülow, Mahler. Il Novecento conta invece i divi della bacchetta in numero assai maggiore, sebbene neppur lontanamente paragonabile a quello delle primedonne canterine del Settecento e dell'Ottocento.

La prima motivazione per l'ascesa del direttore, già l'ho detto, è di origine culturale: il progressivo abbandono dell'attualità in favore del passato trasforma l'esecutore, pragmaticamente legato a convenzioni e abitudini, in interprete, ricercatore di verità metastoriche. In secondo luogo il potere del direttore d'orchestra deriva dal riconoscimento del diritto d'autore

e dai conseguenti diritti dell'editore, non piú artigiano ma industriale e, in quanto tale, attento a difendere i suoi grossi investimenti. Il direttore diventa cosí il fiduciario *in loco* dell'editore e ha il diritto di "protestare", cioè di sciogliere per motivazioni artistiche i contratti stipulati dal teatro con i collaboratori. Questo diritto viene in verità esercitato molto di rado nei confronti dei cantanti, ma rappresenta un'arma di pressione psicologica che può esser fatta valere, nei momenti di burrasca, anche contro le primedonne. Viene invece esercitato costantemente, e spesso brutalmente, nei confronti dei professori d'orchestra e degli artisti del coro. Tra gli addetti ai lavori si cita spesso il caso di una primadonna della bacchetta, un veneziano il cui padre suonava il contrabbasso nell'orchestra della Fenice, che un mattino, dopo essersi accompagnato con il genitore dalla casa di questi fino al teatro, lo protestò non appena salito sul podio. Si tratta di un caso estremo, si capisce, che però ci dice come il professore d'orchestra si sentisse sempre sospesa sul capo una spada di Damocle, la collera del direttore. Del resto, le registrazioni di prove d'orchestra - di Arturo Toscanini, ad esempio - ci fanno assistere a scoppi di malumore, invettive, rabbiose esortazioni. Tutto a fin di bene, s'intende: è difficile ottenere risultati elevati da una massa di persone se non si è psicologicamente padroni della situazione. Però il potere del direttore, finché non intervennero le organizzazioni sindacali, divenne dispotico e fu spesso esercitato dispoticamente.

Qualche nome di direttore primadonna? Ho già citato - il piú classico dei caratteracci - Arturo Toscanini, famoso per l'atteggiamento inflessibile, per l'accanimento sul lavoro, per le capacità organizzative. Nella lunga carriera di Toscanini spiccano due momenti esemplari, uno nel teatro e uno nella sala di concerto: gli anni Venti, in cui egli modellò come volle la Scala di Milano, presentò spettacoli rifiniti in ogni particolare, lasciò pochissimo spazio alle primedonne perché scelse di preferenza cantanti giovani (Toti Dal Monte, Gilda Dalla Rizza, Aureliano Pertile, Mariano Stabile e altri) che grazie a lui raggiunsero la notorietà, e dal 1937 in poi, periodo in cui fu a capo della NBC Symphony Orchestra, orchestra radiofonica creata apposta per lui, con la quale poté moltiplicare i suoi ascoltatori senza muoversi da New York.

Due fenomeni interamente nuovi, la radio, appunto, e il disco, caratterizzano il Novecento rispetto ai secoli precedenti, e consentono che la risonanza della fama si ampli a dismisura e che in maniera cospicua si incrementino le entrate delle primedonne. Il disco nasce con il secolo e si sviluppa vigorosamente a partire dagli anni Trenta. All'inizio l'attività di incisione si basa soprattutto sui cantanti, cosí che noi oggi possiamo ancora ascoltare non soltanto le primedonne che dominano il campo all'inizio del Novecento ma anche figure, come Adelina Patti, già in quel momento circondate da un'aura di leggenda. Piú tardivo, a causa della difficoltà di catturare il suono orchestrale senza distorcerlo, fu l'inserimento nel mercato discografico dei direttori d'orchestra. Non possiamo perciò ascoltare

Mahler, che morì nel 1911, ma possiamo ascoltare una primadonna di inizio secolo come Arthur Nikisch, che vediamo anche dirigere in un breve film, peraltro... muto. Ampiamente documentata dal disco, e in molti casi dal film e dalla registrazione video, è l'attività di grandi direttori come Toscanini, Furtwängler, De Sabata, Mitropulos, Stokowski, Celibidache, Karajan, Bernstein, Carlos Kleiber, nonché di Abbado, Muti, Sinopoli e molti altri. Anche nel campo direttoriale, tuttavia, le primedonne oggi *s'en vont*, e noi possiamo legittimamente chiederci se Abbado, Muti, Sinopoli, Maa-zel e Levine conservino ancora le stimmate tradizionali del divo della bacchetta. Ce lo chiediamo in questi casi, e la risposta è incerta. Certa è invece quando prendiamo in considerazione le più giovani leve: di primedonne non ne troviamo più. Sembrava ad esempio che il finlandese Esa-Pekka Salonen dovesse rinverdire i fasti passati, ma oggi, a quarant'anni, egli è un direttore affermato, non una primadonna. E se una ricca aneddotta è il marchio della primadonna - a parer mio lo è - noi dobbiamo concludere che la razza si sta estinguendo con Carlos Kleiber.

4. *Gli strumentisti: popolarità e virtuosismo.*

Prima dei direttori d'orchestra cominciarono a rivaleggiare con le primedonne del canto gli strumentisti. Negli anni Trenta dell'Ottocento, quando appena si stava delineando nettamente la figura del direttore d'orchestra, Niccolò Paganini, mago e stregone del violino, era celebre quanto la Malibran, la Pasta, Rubini. All'inizio degli anni Quaranta la fortuna bacia in fronte il pianista Franz Liszt, e nel corso del secolo certi violinisti e certi pianisti hanno modo di non cedere in popolarità ai cantanti.

All'inizio del Novecento le primedonne del violino erano Fritz Kreisler, viennese fascinosissimo, Pablo de Sarasate, che era ormai al termine della carriera, il polacco Bronislaw Huberman, distaccato e aristocratico, il boemo Jan Kubelík, grande virtuoso. Il pianoforte, essendo scomparsi nel 1984 due giganti come Anton Rubiństein e Hans von Bülow, e nel 1896 Clara Schumann, poteva vantare il bizzarro Wladimir von Pachmann, che quando qualche passaggio scorbutico gli riusciva bene si fermava, si baciava le mani e gridava «Bravo Pachmann», il vate polacco Ignacy Jan Paderewski dalla fulva chioma, il mefistofelico Ferruccio Busoni, che incatenava a sé il pubblico anche, talvolta, irritandolo con le sue paradossali idee interpretative, il polacco Moriz Rosenthal, il cui virtuosismo, a detta di un critico come Eduard Hanslick, era «terrificante», il vitalissimo Eugen d'Albert, uno dei maggiori donnaioli che siano esistiti in campo musicale, sei volte sposo (infelice), che pur avendo abbandonato la sesta moglie tedesca per una piccante giornalista olandese non farà in tempo ad agguantare il settimo *sí* perché morirà a sessantott'anni nel 1932.

La seconda moglie di D'Albert fu una donna di bellezza sfolgorante, alta, statuaria, bruna con occhi di carbone, venezuelana di nascita e cosmopolita di vita, nonché pianista e autentica primadonna: Teresa Carreño. Quando sposò la Carreño, dicevo, D'Albert era al suo secondo matrimonio. La Carreño al terzo. Dopo il divorzio, mentre D'Albert procedeva a tappe forzate verso il sesto anello, la Carreño si risposò con il fratello minore del suo secondo marito, con cui visse felicemente fino alla morte. La Carreño e D'Albert formarono anche un duo pianistico. Errore madornale – uno dei tanti – perché la primadonna è tale in quanto i suoi onorari toccano i tetti massimi consentiti dal mercato. Ma se due divi si mettono insieme per una serata il compenso per il duo non potrà mai essere la somma, che risulterebbe insostenibile per le società di concerti, dei due compensi singoli. Certo, i due divi possono esser d'accordo nel guadagnare meno pur di suonare assieme. Chi mastica però amaro è l'agente, retribuito a percentuale sugli onorari che riesce a strappare.

Nell'ascesa dei pianisti quali primedonne giocarono un ruolo determinante gli agenti e i fabbricanti di pianoforti. Il cantante che va su una piazza ci resta, tra prove e recite, per almeno quindici-venti giorni, le orchestre sinfoniche hanno il loro direttore stabile e invitano pochi direttori ospiti che, dovendo provare, si fermano per una settimana. In una settimana il pianista può tenere almeno tre concerti in località diverse, o quattro o cinque se è robusto come un toro. Anton Rubinstein, nella sua unica *tournée* negli Stati Uniti nel 1872-73, tenne duecentoquindici concerti in duecentotrentanove giorni! Ma con il ricavato comprò una grossa tenuta agricola in Russia e, dice nell'autobiografia, gettò le basi della sua agiatezza. Ignacy Jan Paderewski, nell'ultimo decennio dell'Ottocento, girò gli Stati Uniti su un treno speciale con due pianoforti grancoda al seguito, incassando talmente tanti dollari da poter fare investimenti redditizi che lo liberarono da ogni preoccupazione materiale.

Il pianista primadonna era dunque una piccola miniera d'oro. Ma chi gli organizzava la vita era l'agente, che si appoggiava su una rete internazionale d'agenzie e che lo faceva viaggiare, diceva Ferruccio Busoni, più o meno come un baule. I fabbricanti di pianoforti, in cambio dell'esclusiva, fornivano gratuitamente al pianista primadonna lo strumento, i tecnici che lo preparavano e un robusto supporto pubblicitario, e talvolta organizzavano in proprio la *tournée*. Dal 1905 i pianisti "bucarono" anche i rulli di carta del pianoforte meccanico, rulli che venivano messi in vendita e che consentivano, a chi possedeva e il pianoforte e l'apparecchiatura adatta, di ascoltare il celebre pianista in casa propria. Per un quarto di secolo il pianoforte meccanico (o riproduttore) affiancò il disco, e così i grandi pianisti furono celebri non solo di fama in tutti i paesi e i villaggi.

Quando i leoni della tastiera che avevano dominato il campo all'inizio del secolo uscirono di scena, altri li sostituirono. Negli anni Venti Sergej

Rachmaninov, già celebre come compositore, decise di dedicarsi al concertismo, e guadagnò tanto da ricostituire il patrimonio che, dopo la Rivoluzione d'Ottobre, aveva perduto in Russia. Negli Stati Uniti il polacco Józef Hofmann fece il bello e il cattivo tempo. Ma il bello e il cattivo tempo lo fece anche il vecchio Paderewski, che dopo esser stato Presidente del consiglio dei ministri in Polonia e dopo aver partecipato al Congresso di Versailles ritornò alla vita concertistica e continuò a scuotere la criniera, non più fulva ma candida, di fronte a platee osannanti. Possiamo anche vederlo in un film, Paderewski, in un film che s'intitola *Moonlight Sonata* e in cui, oltre a suonare, recita... impersonando ovviamente se stesso.

Il trio Paderewski-Hofmann-Rachmaninov era così potente negli Stati Uniti che una primadonna *in pectore* come Arthur Rubinštein dovette farsi le ossa nell'America del Sud e in Europa prima di riuscire a sfondare negli States. Vi sfondò invece prestissimo Vladimir Horowitz, pianista, vi sfondarono Jascha Heifetz e Nathan Milstein, violinisti, vi sfondò fin da ragazzino un altro violinista, Yehudi Menuhin, vi sfondò, pur senza minacciare il dominio di Pablo Casals, il violoncellista Gregor Piatigorsky.

Lo spagnolo Pablo Casals fu una primadonna per eccellenza. Grande violoncellista che rivoluzionò il repertorio e la tecnica del suo strumento, divenne fiero oppositore di Francisco Franco e dopo la guerra, in segno di protesta contro le democrazie occidentali che non volevano abbattere la dittatura in Spagna, si ritirò sdegnosamente dalla vita concertistica. Nel 1950, bicentenario della morte di Bach, fondò un festival a Prades, sul versante francese dei Pirenei, un festival che fece accorrere spettatori da tutto il mondo. Casals, per una posizione di principio, morale ancor prima che politica, rinunciava a girare il mondo e rinunciava ai favolosi guadagni che avrebbero potuto entrare nelle sue tasche. Non rinunciava però alla musica, e da Prades, prima, poi da Portorico, continuò a diffondere la sua arte.

Anche il violoncello ha dunque nel Novecento le sue primedonne. Ne ho citate due, Casals e Piatigorsky; la terza è il russo Mstislav Rostropovič. Ma le primedonne spuntano inoltre in altri campi, nuovissimi: due flautisti, il francese Jean-Pierre Rampal e l'italiano Severino Gazzelloni, furono popolarissimi, e il secondo era in grado non solo di riempire le sale di concerto ma persino le piazze (*tournée estiva*, negli anni Ottanta, dello spettacolo *Flauto danzante*, imperniato su di lui). Gazzelloni fu anche l'unica primadonna del Novecento che diede larghissimo spazio, nel suo repertorio, alla musica contemporanea d'avanguardia, mentre tutti gli altri strumentisti, primedonne e non, eseguivano musiche del passato o in rari casi - ad esempio Heifetz e Rostropovič - commissionavano musiche a compositori che non urtavano i gusti del pubblico.

Un'autentica primadonna fu la polacca Wanda Landowska, che portò nelle sale di concerto il clavicembalo, e sia pure un clavicembalo di sua invenzione, riuscendo a diffondere a livello di cultura di massa i problemi del-

la filologia e dell'*Urton* (suono originario). Una primadonna assoluta fu il chitarrista spagnolo Andrés Segovia, che inventò la chitarra da concerto. Ma le primedonne del Novecento furono ancora soprattutto i pianisti e i violinisti: Svjatoslav Richter, Arturo Benedetti Michelangeli, Glenn Gould, Friedrich Gulda, Van Cliburn, Maurizio Pollini, Ivo Pogorelich tra i primi, David Ojstrakh, Itzhak Perlman, Gidon Kremer e Uto Ughi tra i secondi. Oggi, tra i più giovani, possono esser considerati primedonne, o per lo meno aspiranti con le carte in regola, il pianista russo Evgeny Kissin e il violinista siberiano Maxim Vengerov. Tuttavia anche tra gli strumentisti le primedonne si vanno facendo sempre più rare: Arthur Rubinštein, Horowitz, Richter, Benedetti Michelangeli, Heifetz, Milstein, Ojstrakh non sono stati veramente sostituiti, forse anche perché, attraverso i dischi costantemente ristampati, sono ancora presenze vive nella cultura musicale di oggi. E lo stesso si può dire, naturalmente, dei Caruso e soci, dei Furtwängler e soci. I miti del passato circolano tra di noi, i miti del presente stentano a raggiungere il pubblico che non fa professione di *amateur* della musica. Del resto, che cos'è oggi la *boxe*, che cos'è oggi il ciclismo, rispetto a un recente passato? Dove sono le *neiges d'antan*? Da secoli il liuto, che ne ebbe a bizzeffe, non ha più le sue primedonne. Perché il 2000 non dovrebbe abolirle del tutto nella musica "classica"? In realtà, la funzione positiva della primadonna è quella dell'esploratore, quando la musica classica è in grado di conquistare nuovo pubblico. Oggi l'espansione si è arrestata, le primedonne non hanno più un compito da svolgere. Ricompariranno se, e quando, il pubblico riprenderà a crescere.

Celletti, R.

1964 *Le grandi voci*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Roma.

Guandalini, G.

1987 *Callas, l'ultima diva. Analisi di un fenomeno*, Eda, Torino.

Horowitz, J.

1988 *Understanding Toscanini: How He Became an American Culture-God and Helped Create a New Audience for Old Music*, Knopf, New York (trad. it. *Toscanini. Come diventò un dio della cultura americana e contribuì a creare un nuovo pubblico per la musica classica*, Mondadori, Milano 1988).

MIMMA GUASTONI

Aspetti economici dell'editoria musicale

1. *Il diritto d'autore.*

E se, sgraziatamente, il mio giudizio non fosse errato, quali le conseguenze?... Disastrose per la mia Casa!... cattive per Lei, in quanto riguarda il lato materiale: incommensurabili poi in quanto riflette il lavoro artistico, il bel nome e la gloria di Giacomo Puccini!!!... E queste mi stanno tanto a cuore, che passai questa notte completamente insonne, pensando se dovevo o non aprirle intero l'animo mio! [Lettera di Giulio Ricordi a Giacomo Puccini del 10 ottobre 1899 a proposito del finale dell'atto II di *Tosca*, in Gara 1958, pp. 176-79].

Sintesi migliore delle funzioni di un vero editore musicale sarebbe difficile immaginare: in queste poche frasi si contemplanò il rapporto con l'autore, l'orgoglio per la Casa editrice, il senso del profitto.

La vera economia dell'editoria musicale, nel nostro secolo specialmente, non si basa infatti sulla vendita della carta stampata ma prevalentemente sugli incassi per noleggio e diritti. Nomi astrusi per il non addetto ai lavori: vediamo di spiegarli. Viene generalmente attribuita alla grande abilità imprenditoriale di Giovanni (1785-1853), il fondatore della dinastia dei Ricordi, l'invenzione della pratica del contratto di nolo (prestito dei materiali d'orchestra e coro e degli spartiti per canto e pianoforte) agli inizi del secolo XIX. Già da semplice copista, ancor prima di aver fondato la Giovanni Ricordi Editore – atto di fondazione del 16 gennaio 1808 –, Giovanni, incaricato di copiare la stessa opera per il Teatro Regio alla Scala e il Teatro Regio di Torino, formula la prima proposta di nolo [Sartori 1958, pp. 23 sgg.]. I materiali sarebbero rimasti di sua proprietà e prestati a entrambi i teatri; questo semplice accorgimento del brillante, avveduto milanese costituisce tutt'oggi la base del lavoro dell'editore di musica classica.

A che cosa si riferisce l'incasso dei diritti? Ogni volta che una musica viene suonata, dal vivo o in forma registrata, l'autore e il suo editore – legati da un contratto di cessione dello sfruttamento economico dell'opera – percepiscono un compenso. Nel caso della musica dal vivo tale compenso viene calcolato in forma percentuale sui proventi del teatro o dell'associazione concertistica coinvolta (la cosiddetta percentuale del *box-office*), per la musica registrata la percentuale si riferisce al prezzo di vendita del prodotto (nastro, disco, video o CD-Rom). Per la musica dal vivo i diritti sono chiamati di esecuzione o di rappresentazione in caso di coinvolgimento

della scena (tradizionalmente l'opera o il teatro musicale odierno); per le registrazioni si parla di diritti fonomeccanici. Si denomina invece diritto di sincronizzazione tutto ciò che attiene all'utilizzo di una musica in "altro da sé": l'inserimento in un film, in uno spot pubblicitario, videoclip e quant'altro. La possibilità di questi incassi dura quanto la tutela del diritto d'autore.

Ogni paese ha proprie e diverse leggi. Sono interessanti in proposito due osservazioni: in tutta l'Europa continentale queste forme di partecipazione alla vita dell'opera sono denominate «diritto d'autore», nel Regno Unito e negli Stati Uniti d'America «copyright», ovvero diritto di copia. Si intravede dalla semplice denominazione la profonda diversità di tradizione socioculturale e socioeconomica: l'esaltazione del valore individuale del creatore da un lato e l'attribuzione di una importanza preminente all'uso dall'altro, in una società quindi molto attenta alle esigenze dell'utilizzatore e del pubblico, *consumer minded*, come si suole dire. L'altro fattore di rilievo è l'esistenza solo nei paesi dell'Europa continentale del cosiddetto diritto morale in capo all'autore e ai suoi eredi di sangue, diritto inalienabile e perpetuo non previsto né dalla legge inglese né da quella statunitense. Il diritto morale può essere invocato per impedire utilizzazioni lesive del significato dell'opera o del buon nome del compositore. Se in questo caso si tratta di un diritto perpetuo, non è così per i diritti economici, la cui durata è stata recentemente armonizzata in tutta l'Unione Europea a settant'anni *post-mortem auctoris* con direttiva n. 93/98 Cee delle Comunità Europee del 29 ottobre 1993. Ancora cinquant'anni *post-mortem auctoris* sono previsti in Giappone, mentre negli Stati Uniti d'America hanno recentemente approvato la modifica di legge a settant'anni *post-mortem auctoris*. Un'armonizzazione delle leggi di questi importanti mercati non potrebbe che favorire lo sviluppo del mercato globale.

Le prime leggi di tutela del diritto d'autore nascono intorno alla metà del secolo scorso (nel periodo 1791-93 vengono promulgate in Francia le prime leggi moderne che definiscono la proprietà degli autori di opere drammatiche, letterarie e artistiche [Jarach 1991, p. 8]). Precedentemente il compositore in pratica si privava del frutto della propria invenzione a favore della Chiesa, del principe (Cinquecento e Seicento), dell'editore poi. Si suole datare l'inizio dell'editoria musicale al 1501, quando Ottaviano Petrucci da Fossombrone stampa a Venezia la prima opera interamente musicale, *Harmonicae Musices Odhecaton*, ma siamo ancora lontani dal concetto di cessione del diritto d'autore e di responsabilità dell'editore per la diffusione dell'opera. Prosperava via via fino agli inizi del nostro secolo il mercato dei dilettanti, e per seguire la pratica esecutiva amatoriale l'editore si preoccupava di stampare e vendere non solo composizioni originali per uno o più strumenti ma trascrizioni di interi lavori concertistici e perfino teatrali. Il CD del secolo scorso potrebbe essere identificato nelle parafrasi per pianoforte, o flauto, o altro strumento, di sinfonie e arie d'opera. Niente di tutto questo può sostenere l'economia di una Casa editrice odierna né per la

musica leggera né per quella classica e contemporanea. L'avvento della radio, della televisione, dei mezzi di registrazione sonora e visiva, ha segnato, unitamente all'assenza di un serio impegno scolastico nel campo musicale, la trasformazione della pratica musicale da attiva a passiva: l'ascolto e la massificazione del gusto. Mentre fino all'inizio del secolo la musica cosiddetta leggera, ovvero la canzone, sembrava sostanzialmente essere la figlia minore delle arie d'opera (si pensi alle romanze e a tutta la canzone napoletana), con i mezzi di comunicazione di massa nasce un vero e proprio linguaggio autonomo, nei suoi risultati migliori, capace di forte aggregazione giovanile. Sempre minore di conseguenza è lo spazio a favore della musica classica, storica o nuova, sempre più difficile il compito dell'editore in questo settore e più scarsa l'entità dei suoi risultati economici. Un punto accomuna editoria classica e leggera: la promozione iniziale dell'opera presso artisti, interpreti, esecutori e case discografiche. Tuttavia mentre per il compositore e l'editore di una canzone l'ottenimento di un buon risultato di vendita con un disco può rappresentare profitti assai consistenti, l'editore classico non può abbandonare mai la propria opera e deve sempre fare i conti con gli operatori musicali: direttori artistici di teatri e associazioni concertistiche, direttori d'orchestra, strumentisti. Per meglio comprendere queste dichiarazioni e per prendere esempi attuali pensiamo che le canzoni utilizzate per la colonna sonora del film *Titanic* stanno raggiungendo i venticinque milioni di copie vendute. Le migliori incisioni d'opera sono considerate di buon successo se vendono diecimila copie.

2. Strategie editoriali.

Queste le differenze di mercato. Ma come vive l'editore classico? Di fondamentale importanza è la consistenza del catalogo: le opere del passato sostengono gli investimenti del presente. Nel rapporto tra il catalogo del passato e la musica nuova è importante ricordare il lavoro musicologico: le edizioni critiche delle opere dei secoli scorsi, e in particolare della grande stagione del Romanticismo tedesco e del melodramma italiano dell'Ottocento, si rivelano operazioni culturali indispensabili per la lettura completa della genesi testuale di un'opera da parte degli interpreti, ma altresì operazioni di qualche rilevanza economica. Nuovi materiali di orchestra aggiornati, tecnicamente perfetti, corrispondenti alla partitura, consentono maggiori proventi di noleggio e, in alcuni paesi - ad oggi Italia e Germania - ulteriori introiti per diritti di esecuzione e rappresentazione. Uno dei ricavi più interessanti deriva dalla rappresentazione teatrale: la media del provento di spettanza dei teatri di normali dimensioni (da mille a duemila posti) può raggiungere i cinquanta milioni di lire per un numero di recite non inferiore a sei. Superano questo importo, in alcuni casi anche oltre il dop-

pio, teatri e/o festival di primaria importanza, come ad esempio il Festival di Salisburgo, il Teatro alla Scala e l'Arena di Verona. Questo, grosso modo, sia in Europa sia negli Stati Uniti. Minori sono i proventi in Giappone e inesistenti o quasi per il momento nei mercati asiatici.

Si diceva dei direttori artistici e di tutti i passi di mediazione che l'editore classico deve percorrere per diffondere il proprio repertorio. Mancanza di coraggio e criteri di *audience* sono i suoi nemici peggiori. Ogni editore avrà sognato almeno una volta di essere un mercante d'arte e poter determinare direttamente, magari anche attraverso il "bluff" dei prezzi, la fortuna delle sue opere. Come formichine, invece, gli editori devono vivere passo passo il tessuto musicale, convincere i direttori artistici, tenere conto degli *opinion leaders*, curare i rapporti con i critici: un'affascinante *puzzle* duro da combinare...! In questo senso potrà essere rivoluzionario il rapporto diretto con il pubblico che si verrà a stabilire attraverso i nuovi mezzi informatici e Internet in particolare. Radio e Tv, nate rispettivamente intorno agli anni Venti e agli anni Cinquanta, non hanno favorito il mondo lirico, classico e dei nuovi compositori. Perché? Incapacità del settore o condizionamenti oggettivi? Forse entrambi i fattori. L'avvalersi di mezzi di comunicazione di massa tende – naturalmente in generale, con ottime eccezioni grazie al cielo – a omologare il gusto verso il basso, o quanto meno a pretendere una facilità complessiva di proposte che impediscono una vera diffusione di quei prodotti alla cui comprensione maggiori mezzi di conoscenza e di cultura sono necessari. In realtà gli stimoli per avvicinare nuovo pubblico alla musica seria sono molto ridotti: in Italia, e non solo in Italia, la mancanza dello studio della storia della musica nelle scuole superiori e il ridottissimo spazio nei palinsesti radiotelevisivi non consentono né un interesse di tipo culturale né quello di tipo intuitivo che può nascere dal buon senso comune.

A proposito di nuovi mezzi tecnologici vale la pena di ricordare che la nascita di sistemi di scrittura musicale informatizzati ormai in atto da una decina d'anni, sistemi che consentono di trarre facilmente le parti orchestrali (eseguite dai singoli strumenti) direttamente dalla partitura, non ha comportato una diversa indipendenza del compositore. L'assistenza complessiva che un editore serio deve dare ai propri autori non consiste assolutamente soltanto nella preparazione materiale dell'opera ma, principalmente, nella capacità di divulgarla, di mediare culturalmente tra le varie istanze dell'oggi onde consentirne la diffusione e altresì di intervenire, laddove è possibile, nel porre il creatore nelle migliori condizioni di vita, di lavoro e di rapporti che ne facilitino la creatività.

Nell'era digitale e della società dell'informazione l'economia della Casa editrice, se ritrova da un lato un indubbio allargamento di mercato, dall'altro si confronta con una sempre più onerosa e difficile possibilità d'incasso. Alla capillare raccolta dei vari diritti sopra descritti provvedono nel mondo apposite società (le cosiddette Collecting Societies) di cui alcune, come

la SIAE (Società Italiana Autori Editori) fondate ancora negli ultimi decenni del secolo scorso. Difficile prevedere tuttavia come potranno organizzarsi per il mondo dei *providers* e soprattutto per le copie sia a stampa sia su supporto sonoro che già oggi con semplici apparecchi collegati ai computer è possibile predisporre. Ovviamente lo strumento legislativo è la prima base di ogni futuro possibile controllo e provento e in tal senso l'Unione Europea ha già provveduto con una bozza di Direttiva (dal titolo: *Copyright and Related Rights in the Information Society. Proposal for Directive*, 10 dicembre 1997) in attesa di essere varata, mentre negli Stati Uniti d'America è stato approvato il Copyright Millennium Act, che regola il diritto d'autore nella nuova tecnologia. La massima preoccupazione dell'editoria è quella di limitare la possibilità di copia sulla scorta di una considerazione all'apparenza banale ma di fatto rivoluzionaria: nell'era analogica ogni copia subiva una diminuzione di qualità, nell'era digitale ogni copia è un nuovo *master* (matrice originaria). Addentrarsi nelle previsioni su quello che accadrà nel prossimo millennio (esisteranno ancora i prodotti musicali?) sembra inutile, tuttavia l'editoria dovrà essere capace di grandi rivoluzioni operative e intellettuali.

3. *Musica stampata: mercato e tecnologia.*

Oggi anche la musica stampata, seppure con profitti minori di quelli atinenti i diritti, costituisce settore di attività dell'editoria e in particolare dell'editoria di musica classica. Si ricordava più sopra il grande mercato amatoriale dei secoli passati: oggi l'apprendimento di uno strumento ai soli fini del dilettantismo è molto ridotto, o meglio si ferma a livelli molto bassi di conoscenza. Basti pensare che, per esempio, nel mondo della musica leggera gli album più venduti sono quelli che, con il testo per esteso delle canzoni, riportano sulla sillaba corrispondente al cambio dell'armonia musicale la sigla dell'accordo utilizzato.

Da queste affermazioni di ordine generale vanno escluse alcune realtà legate alla cultura protestante: le società corali che proliferano nei paesi del Nord, in Inghilterra e negli Stati Uniti, paesi dove si trova anche una vivace attività di complessi strumentali, le cosiddette *band*, per le quali esiste ancora oggi una copiosa produzione di trascrizioni dai grandi classici del repertorio dell'Ottocento e del primo Novecento.

La base dei cataloghi editoriali attuali è data da metodi e repertori per le scuole di musica, i conservatori, le accademie. Si aggiungono poi i volumi di educazione musicale idonei alle, purtroppo – ancora in tutta Europa –, poche ore dedicate allo studio della musica nella scuola dell'obbligo.

La rapidissima evoluzione del mercato del lavoro negli ultimi decenni ha costretto anche l'editoria musicale a ripensare e riorganizzare profondamente l'attività di stampa.

La preparazione delle matrici di stampa per le edizioni musicali è rimasta fino a tempi recentissimi altamente impegnativa per quanto riguarda l'impiego di mano d'opera. A parte isolati tentativi (sporadici e dal risultato non del tutto soddisfacente) nel corso del secolo di "meccanizzare" la procedura di impostazione della pagina musicale, la complessità grafica di musiche anche relativamente semplici richiedeva un processo di lavorazione di inserimento segno per segno che era rimasto quasi invariato da circa centocinquant'anni. Ancora nei primi decenni del secondo dopoguerra il metodo per eccellenza utilizzato dai grandi editori restava l'incisione su lastre di peltro mediante bulini (utensili per incidere a mano metalli dolci) e punzoni (aste di acciaio duro recanti all'estremità una sigla, un numero o un segno particolare, che servono per contrassegnare una superficie). L'unico ammodernamento adottato era quello di ricavarne pellicole per la fotoincisione (procedimento di incisione basato sulla fotografia con cui si ottengono i *cliché* - lastra metallica in zinco, rame o altro incisa con processi fotochimici per la riproduzione fotografica di disegni, segni, o fotografie - per la stampa tipografica) delle matrici di stampa in *offset* (procedimento di stampa mediante il quale il foglio non viene stampato per diretto contatto con la matrice - di zinco, di alluminio o di altro metallo - ma tramite un cilindro ricoperto da una rivestitura di caucciù che riproduce sul foglio, dritta, l'immagine rovesciata impressavi dalla matrice inchiostrata), che sostituì la stampa calcografica (procedimento di riproduzione a stampa mediante matrici incise in incavo su rame) foglio per foglio a torchio. Successivamente vennero utilizzati procedimenti "diretti" di impostazione della pagina musicale su supporto trasparente, meno costosi ma comunque assai lenti, che utilizzavano segni singoli preconfezionati e manualmente trasferiti, oppure meccanicamente impressi sulla pellicola.

Ancora negli anni Sessanta i più grossi editori avevano copisterie e stamperie proprie: l'apprendistato di base per diventare un incisore provetto richiedeva vari anni e un notevole investimento in attrezzi e materiale di lavorazione.

La rapida crescita del costo del lavoro, a cui si aggiungeva l'inesorabile diminuzione del parco di artigiani incisorini altamente specializzati, imponeva di trovare rapidamente soluzioni alternative e più efficienti alle tradizionali e lentissime procedure della stampa musicale. La tecnologia di scrittura elettronica arrivò nel settore musicale con un ritardo di circa cent'anni rispetto alla "rivoluzione" avvenuta per la composizione dei testi tipografici, passando prima dalla linotipia (composizione tipografica tramite *lyno-tipe*, ossia macchina a tastiera per la composizione automatica di caratteri tipografici e la loro simultanea fusione in un unico blocchetto di piombo corrispondente a una riga) per arrivare poi alla fotocomposizione (processo di composizione automatica a macchina di caratteri da stampa, su carta fotografica o direttamente su pellicola). La particolare disposizione dei segni

musicali sulla pagina impediva l'adozione di procedure elettroniche simili alla fotocomposizione di caratteri alfanumerici (in informatica, codice i cui simboli sono costituiti da lettere dell'alfabeto e numeri), tranne che per gli esempi musicali piú semplici, mentre i primi tentativi di videoscrittura (sistema di *word-processing* – in informatica: insieme di operazioni relative all'elaborazione e alla redazione di un testo scritto – in cui le operazioni relative all'elaborazione dei testi sono visualizzate su videoschermo) musicale, benché risalenti ai primi anni Settanta, non diedero risultati né sufficientemente completi né graficamente accettabili per essere adottati a livello professionale dagli editori piú importanti. Lo sviluppo in questo settore tecnologico fu dunque necessariamente lento, sia per l'enorme complessità dei programmi necessari a tradurre il segno musicale, sia perché il complessivo giro d'affari dell'editoria musicale (rispetto a quello dell'editoria tradizionale) non giustificava grossi investimenti per lo sviluppo di un sistema di scrittura musicale elettronica da parte delle aziende specializzate nella fotocomposizione.

La soluzione arrivò nei primi anni Ottanta con programmi impostati nei centri di ricerca d'informatica delle università, grazie alla crescente diffusione di *personal computers* sufficientemente potenti e la successiva commercializzazione dei programmi stessi. Tuttavia, sebbene tali programmi diminuissero in modo sensibile i problemi di intensa manualità e lentezza della preparazione delle pagine, gli alti costi dell'attrezzatura impedirono la realizzazione di grossi risparmi nel breve periodo, soprattutto nel caso di stampa di edizioni singole, dove un risparmio doveva riflettersi pagina per pagina. Questa tecnologia ebbe invece un impatto economico piú sensibile nei lavori in cui vari materiali musicali derivano da un'unica fonte: un classico esempio è l'estrazione di parti per singoli strumenti da una partitura d'orchestra, procedimento reso semiautomatico dai programmi di videoscrittura musicale, che consentono di evitare la duplicazione d'inserimento di informazioni su piú matrici.

La tecnologia elettronica rimane tuttora in larga parte da sfruttare appieno. La nascita "ibrida" e indipendente di vari programmi di scrittura musicale, che utilizzano inoltre diversi sistemi operativi, ha creato situazioni di incompatibilità di linguaggio tra i molteplici standard di *files* (in informatica: insieme organizzato di informazioni tra loro correlate, considerate come una unità) finora esistenti. Molti editori continuano a commissionare pagine musicali su computer per generare un impianto di stampa, ma poi scartano o comunque non curano l'archiviazione elettronica del materiale prodotto. Uno sfruttamento economicamente piú attento del patrimonio "elettronico" dovrà prevedere vari accorgimenti, tra cui la trasmissione diretta dei dati dall'elaboratore elettronico all'unità di stampa, molteplici utilizzi (anche a distanza di anni e per piú edizioni) di un'unica matrice elettronica (e forse anche la creazione di un *database* – archivio di

informazioni strutturate – centralizzato a uso di vari editori della musica del grande repertorio classico), e varie soluzioni elettroniche di fornitura diretta della “pagina” musicale all'utente, utilizzando in vari modi le possibilità sempre più raffinate ed economiche della trasmissione dei dati.

4. I grandi editori.

Avendo cercato di dare una veloce panoramica dei settori, e delle connesse problematiche, in cui si articola oggi l'attività dell'editore di musica, pare ora opportuno rendere conto delle dimensioni economiche complessive con cui questa stessa attività si confronta.

Occorre premettere che ancora oggi, all'inizio del nuovo millennio, l'editoria di musica classica si compone di un limitatissimo numero di Società. I grandi editori che detengono la produzione dei compositori più significativi del nostro secolo sono i seguenti:

- Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH Co. Casa musicale tedesca con sedi a Kassel e Basilea, fondata ad Augusta nel 1923, il cui catalogo è da sempre caratterizzato da uno spiccato interesse per la musicologia: accanto alle opere complete dei grandi autori tedeschi del passato (da Schütz a Bach) e alle collane di «Monumenta», Bärenreiter pubblica la più importante enciclopedia musicale in lingua tedesca, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Tra gli autori del Novecento pubblicati dalla Casa citiamo Janáček, Krenek, Martinu, Schönberg, Scelsi, Stockhausen.
- Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. Casa musicale londinese nata nel 1930 dall'unione dell'azienda di Thomas Boosey (1816) e Hawkes & Son (1867). Con la fusione delle due aziende il catalogo, fino ad allora specializzato in musica corale inglese e musica per banda, si aprì al Novecento, acquisendo lavori dei maggiori compositori inglesi (da Britten a Davies), americani (Bernstein, Copland, Carter) e internazionali (Prokof'ev, Rachmaninov, Stravinskij). Di grande rilievo l'attività delle numerose filiali in Europa, Stati Uniti e Australia.
- Breitkopf & Härtel. La storica Casa di Lipsia, fondata nel 1719 da Bernhard Christoph Breitkopf, ha avuto un ruolo di grande importanza nell'evoluzione della stampa e del commercio di musica in Europa, fin dai primi lavori (tra cui opere di Bach) incisi su lastre di rame nel Settecento. È stata la Casa editrice di Beethoven per un lungo periodo dell'attività del compositore; nel Novecento ha pubblicato, tra gli altri, i lavori di Busoni e Sibelius.
- Chester Music Ltd. Casa musicale inglese fondata nel 1874 a Brighton. Nel 1957 si è fusa con Wilhelm Hansen di Copenhagen e fa ora par-

te del gruppo internazionale Music Sales. Il ricco catalogo di autori del Novecento comprende musiche di De Falla, Stravinskij e, più recenti, Glass, Lindberg, Lutosławski, Nyman.

- Éditions Durand. Casa musicale parigina fondata nel 1870 come Durand Schönewerk & C. ie. Tra i principali autori francesi pubblicati citiamo Ravel, Debussy, Saint-Saëns, d'Indy, Massenet, Poulenc, Milhaud, Messiaen.
- Leduc Alphonse Éd. Musicales. Casa musicale parigina fondata nel 1845 dall'omonimo strumentista e compositore. Da sempre specializzato in grandi opere didattiche e scolastiche, il catalogo di Leduc (che ha assorbito nel 1980 la Casa editrice Heugel) comprende anche lavori cameristici e sinfonici di autori come Debussy, Dutilleux, Fauré, Ibert, Jolivet, Messiaen.
- C. F. Peter Musikverlag. Casa musicale tedesca fondata a Lipsia nel 1800 da Franz Anton Hoffmeister e Ambrosius Kühnel e rilevata nel 1814 da Carl Friedrich Peter, da cui l'attuale denominazione. Editore di Beethoven, Clementi, Cramer, Cherubini, l'attività della Casa musicale ebbe un notevole impulso con le importanti innovazioni tecniche che nella seconda metà dell'Ottocento permisero di realizzare alte tirature di stampa con prezzi modici: da allora il catalogo si è caratterizzato per presentare edizioni estremamente curate nel testo, ben presentate e di modico prezzo, con le caratteristiche copertine conservate fino ad oggi. Editore di Grieg e di grandi classici dell'Ottocento, quindi di Mahler, Strauss, Reger, Skrjabin, Peters (con le aziende "sorelle" di Londra e New York) ha pubblicato anche molta musica del Novecento, da Cage a Dessau, Eisler, Schenker.
- Casa Ricordi. Fondata a Milano nel 1808, da Giovanni Ricordi, Casa Ricordi ha legato indissolubilmente il suo nome e la fortuna nel mondo alla grande stagione dell'opera italiana (Rossini, Bellini, Donizetti e, soprattutto, Verdi e poi Puccini). Tra i promotori di una legislazione per il diritto d'autore già all'inizio dell'Ottocento, la Casa si espande nel corso del secolo rilevando i cataloghi di molti altri editori italiani (tra cui Lucca). Accanto al tradizionale repertorio lirico (che dopo Puccini apre alla scuola italiana di Montemezzi, Alfano, Zandonai, Pizzetti) il catalogo dà grande spazio alla produzione didattica e nel primo Novecento diffonde il gusto per la nuova letteratura sinfonica italiana (Ghedini, Malipiero, Respighi, Wolf-Ferrari, Zandonai). Oggi l'attività della Casa si caratterizza per le edizioni critiche del grande repertorio lirico (le edizioni di Rossini, Verdi, Donizetti, che hanno fatto scuola nel mondo) e strumentale del passato e il ricchissimo catalogo di musica contemporanea, attento ai compositori noti come ai nuovi talenti, che comprende autori come Berio, Bussotti, Corghi, Donatoni, Guarnieri, Maderna, Manzoni, Nono, Sciarrino. Casa Ricordi fa ora parte della multinazionale BMG.

- Hans Sikorski Musikverlag. Casa musicale tedesca fondata a Berlino nel 1935 da Hans Carl Sikorski. Dopo la seconda guerra mondiale la sede della società è stata trasferita ad Amburgo. Del gruppo Sikorski fa parte un articolato insieme di società che si occupano sia di edizioni di musica vocale e strumentale sia di musica leggera. Nel catalogo grande rilievo hanno i compositori russi del Novecento, tra cui Kabalevskij, Khačaturjan, Prokof'ev e Šostakovič.
- Éditions Salabert. Casa musicale francese fondata nel 1878 a Parigi da Édouard Salabert. Dapprima orientato soprattutto alla musica leggera e allo spettacolo popolare, con la fine degli anni Trenta e l'acquisizione di altre case parigine il catalogo di Salabert si è arricchito di autori quali Honegger, Auric, Poulenc, Roussel, Satie. L'attenzione alla musica del Novecento continua ancor oggi con la pubblicazione di molti importanti autori francesi e stranieri (Scelsi, Xenakis, Takemitsu, Dusapin tra gli altri).
- G. Schirmer Inc. Casa musicale di New York, fondata nel 1866 dal tedesco Gustav Schirmer. L'attività della Casa, fin dall'inizio caratterizzata da grandi collane come la «Library of Musical Classics», è sempre stata attenta anche alla musica contemporanea, pubblicando opere di Granados, Bloch, Barber, Cowell, Menotti, Bernstein, Adams. Recentemente è stata avviata la pubblicazione di tutti i lavori di George Gershwin. Anche Schirmer fa ora parte del gruppo Music Sales.
- B. Schott's Söhne Musikverlag. Storica Casa musicale di Magonza fondata nel 1770 da Bernhard Schott. La Casa diede un grande impulso allo sviluppo della stampa musicale, adottando per prima, nel 1799, il sistema litografico. Editore dell'ultimo periodo di attività di Beethoven (*Nona Sinfonia*, *Missa solennis*) Schott, soprattutto con la gestione di Ludwig Emanuel Strecker, ha con grande attenzione seguito la produzione dei maggiori autori del Novecento, pubblicando opere di Schönberg, Hindemith, Stravinskij, Henze, Orff e, tra gli italiani, Malipiero e Nono.
- Casa Musicale Sonzogno. Edoardo Sonzogno (1836-1920), illuminato editore milanese, nel 1874 inizia la propria attività nell'ambito dell'editoria musicale pubblicando riduzioni pianistiche a prezzi popolari di famose opere liriche. Inoltre si assicura i diritti per l'Italia di numerose opere, opere comiche e operette di Berlioz, Bizet, Gounod, Thomas, Massenet, Saint-Saëns, Offenbach, Hervé, Lecocq, ecc. Allo scopo di costituire anche un proprio repertorio italiano, Sonzogno indice dei concorsi per opere nuove, nel secondo dei quali, nel 1890, viene premiata *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni. Sonzogno diviene così l'editore di riferimento della «Giovane Scuola Italiana», con la pubblicazione delle opere di Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Cilea. Nel 1923 la Casa viene rilevata dall'industriale Piero Ostali (1877-1961), che pub-

- blica le opere di Giordano, Lattuada, Lualdi, Porrino, Smareglia, Wolf-Ferrari. Ancora oggi il catalogo di Sonzogno segue con attenzione le giovani e giovanissime generazioni di compositori italiani.
- Edizioni Suvini Zerboni. Casa musicale milanese fondata nel 1930 dalla omonima società teatrale e rilevata nel 1948 da Ladislao Sugar. Il settore di musica classica di Suvini Zerboni (che ha un ampio catalogo di musica leggera) si dedica già dai primi anni di attività alla pubblicazione dei più importanti compositori italiani contemporanei, da Ghedini a Malipiero, Petrassi, Dallapiccola. Nel dopoguerra, tra gli autori più significativi in catalogo citiamo Castiglioni, Clementi, Donatoni, Maderna, Togni, fino ai giovani Fedele e Solbiati.
 - Universal Edition A. G. Casa musicale austriaca fondata nel 1901 a Vienna da un piccolo gruppo di editori. Fin dall'inizio la Casa si caratterizza per l'attenzione alla musica contemporanea, diventando ben presto uno degli editori più importanti nel mondo per la musica moderna; tra gli autori più rappresentativi pubblicati citiamo Bartók, Berg, Casella, Kodály, Janáček, Schönberg, Webern, Zemlinsky e, più recentemente, Berio, Boulez, Kagel, Pärt, Stockhausen.

5. *Bilanci e aspettative.*

Naturalmente esistono altre piccole realtà sia in Europa sia negli Stati Uniti. Vige ancora in queste aziende editoriali, sostanzialmente legate alle proprietà degli eredi dei fondatori, un'abitudine alla riservatezza sui dati di bilancio, per cui risulta impossibile dare conto separatamente dei risultati economici delle società che si occupano di musica classica e di quelle rivolte alla leggera. Le cifre sopra accennate in relazione alle vendite dei dischi possono dare un semplice parametro di confronto. Per esempio in Italia il mercato discografico totale ha raggiunto nel 1996 l'importo di 716 miliardi, di cui solo 44 di prodotto classico. Si potrebbe, per azzardo, considerare la percentuale del 6,1 per cento, relativa al venduto della discografia classica, come rapporto da estendere alle cifre complessive di vendita di musica stampata, noleggi e diritti qui di seguito riportate. Si tratta chiaramente di una presunzione molto approssimativa. Non si dispone purtroppo di dati attuali e attendibili circa le dimensioni del mercato mondiale della vendita di musica e la sua articolazione: si dispone soltanto di una cifra complessiva che risale al 1995 e include le vendite di musica stampata, il noleggio di registrazioni musicali e il noleggio di materiali d'orchestra - catalogati sotto l'onnicomprendente titolo di «diritti di distribuzione». Sul piano economico si tratta di 644 milioni di dollari per diritti di distribuzione - di cui 17 in Italia.

Analizzando i dati economici risulta inoltre ancora più evidente la disparità tra il mercato della musica stampata e quello dei diritti. Abbiamo

infatti queste cifre complessive, sempre risalenti al 1995, inerenti sia la musica classica sia la musica leggera:

- diritti di esecuzione e di rappresentazione dal vivo o di radiodiffusione, telediffusione, trasmissione via cavo - satellite: 2670 milioni di dollari di cui 261 in Italia;
- diritti di riproduzione: sotto questa voce le statistiche raccolgono i diritti fonomeccanici e di sincronizzazione più sopra descritti, nonché i «compensativi» recentemente previsti dalle leggi di alcuni paesi europei (e sostanzialmente Italia, Francia e Germania) per l'utilizzo della "copia privata" e della "fotocopiatura" o altra riproduzione fac-simile di composizioni musicali che passa sotto il nome di «reprografia»: 2694 milioni di dollari di cui 75 in Italia.

Il richiamo ai diritti compensativi per copia privata e reprografia è particolarmente significativo per il grande punto interrogativo sul futuro dell'editoria musicale. Sono già presenti sul mercato internazionale sistemi informatici capaci di fornire all'utente l'ascolto di musica e, per il tramite di stampanti o di apparecchi di registrazione, di predisporre l'edizione musicale su carta e CD audio secondo una propria selezione. Vorranno le attuali leggi in discussione impedire questo uso privato del prodotto musicale?

I contrastanti interessi dei produttori di *hardware*, dei fornitori di sistemi informatici da un lato e degli editori di musica o produttori discografici dall'altro sapranno trovare un'armonizzazione? Il grande filosofo Nietzsche ci ha insegnato che il «il linguaggio modifica la realtà tanto quanto la realtà modifica il linguaggio». Vale la pena di ricordare questo principio pensando a quella che in vari paesi europei soprattutto si sta definendo come "industria dei contenuti": editoria, produzione discografica e filmica intese come soggetti capaci di raccogliere e stimolare nuovi lavori espressi da nuovi talenti creativi.

All'inizio del nuovo millennio non vi sono garanzie per il futuro di questa bella industria, ma solo l'auspicio che nel prossimo secolo analogo voce enciclopedica dedicata all'editoria possa ancora considerare, accanto al grande valore del lavoro creativo degli autori, l'appoggio a loro fornito dalla futura industria dei contenuti.

Gara, E.

1958 (a cura di), *Carteggi Pucciniani*, Ricordi, Milano.

Jarach, G.

1991 *Manuale del diritto d'autore*, Mursia, Milano.

Sartori, C.

1958 (a cura di), *Casa Ricordi 1808-1958. Profilo storico*, Ricordi, Milano.

FRANÇOIS COLBERT

Sovvenzioni statali e mecenatismo privato

Il problema del finanziamento delle imprese musicali differisce a seconda che si tratti della cosiddetta musica seria o della musica popolare, conformemente del resto agli aspetti economici rispettivi. La struttura dell'economia della musica varia comunque da un settore all'altro in ragione della differenza di dimensioni di questa o quell'impresa, e anche per il fatto che la partecipazione dell'intervento pubblico non assume sempre la stessa rilevanza e la stessa forma.

Esamineremo in un primo tempo la struttura di questi due settori, per concentrarci in seguito più particolarmente sul caso della musica seria. Tratteremo quindi più dettagliatamente i tre principali modelli d'intervento statale nelle arti, per occuparci poi della partecipazione del settore privato al finanziamento delle imprese musicali.

1. *Lo statuto giuridico delle imprese.*

Una delle differenze maggiori fra i due grandi settori della musica popolare e della musica seria risiede nello stato giuridico delle imprese che li caratterizzano. Nel primo caso le società sono di solito registrate come organismi a fini di lucro, mentre nel secondo esse operano sotto forma di organizzazioni senza fini di lucro (OSFL).

L'espressione "a fini di lucro" significa che gli azionisti della società si spartiscono la proprietà di questa in proporzione al numero d'azioni detenute da ciascuno, di modo che ogni azionista partecipa alle decisioni sulla base del numero d'azioni in suo possesso. Un azionista che detiene il 51 per cento delle azioni controlla di diritto l'impresa, dal momento che possiede la maggioranza dei voti. D'altra parte, i profitti che tale impresa realizza vengono suddivisi fra gli azionisti in proporzione al numero d'azioni possedute. Naturalmente questi profitti saranno poi soggetti al prelievo fiscale con una percentuale che varia da paese a paese.

Nel caso di un organismo senza fini di lucro, questo è di proprietà dei partecipanti e i singoli membri possono detenere un unico voto. Perciò nessuno può controllare da solo l'intero organismo. Inoltre i profitti realizza-

ti dall'impresa non vengono suddivisi fra i membri: in una OSFL tutti i profitti vengono reinvestiti nella società e non sono soggetti a tassazione. Pertanto si comprende bene come non sia proibito a una OSFL di realizzare dei profitti con la sua attività, e come la differenza fra i due statuti consista semmai nella diversità di trattamento fiscale. D'altra parte, certe forme di aiuto statale esigono che l'impresa sia senza fini di lucro.

1.1. Le imprese di musica popolare.

Le imprese che operano nel settore della musica popolare rientrano nello statuto di organismo con fine di lucro. Si tratta generalmente d'impresе di piccole dimensioni, dominate da sei grandi gruppi (Sony Music, di proprietà della Sony Japan - Giappone; Polygram, di proprietà della Philips - Paesi Bassi; EMI, di proprietà della Thorn EMI - Gran Bretagna; WEA, di proprietà della Time Warner - Stati Uniti; BMG, di proprietà della Berthelsmann - Germania; e MCA, di proprietà della Matsushita - Giappone). Questi grandi complessi possiedono la maggioranza del mercato mondiale (circa il 91 per cento) e diffondono soprattutto i grandi successi del repertorio americano oppure gli artisti più popolari dei paesi occidentali. La situazione dei piccoli produttori è tragica, dal momento che essi di fatto operano come scopritori di quei talenti che poi perderanno per passarli nelle mani delle grandi società, che sono in grado di offrire agli artisti dei contratti di distribuzione e una macchina promozionale molto più imponente. È chiaro che questi artisti hanno tutto l'interesse ad associarsi a quei giganti che assicureranno loro una copertura mondiale e una remunerazione proporzionata. Quanto meglio un piccolo produttore si adopera per promuovere il suo artista, tanto maggiori saranno le eventualità di perderlo consegnandolo nelle mani di una grande impresa.

La strategia di sopravvivenza di questi piccoli produttori si basa dunque sulla specializzazione [Valentin 1993]. Ma la forza delle grandi imprese costituisce anche la loro debolezza. Una grossa società comporta necessariamente una grossa struttura amministrativa e, per questo stesso fatto, una certa burocratizzazione e una qualche renitenza ad assumere dei rischi di rilievo. In linea generale, i piccoli produttori hanno la possibilità di prendere decisioni con maggiore rapidità, e inoltre, essendo più agile la struttura dei loro costi, possono assumere più rischi e operare su mercati più ristretti; la loro strategia consiste dunque nello specializzarsi. La loro sopravvivenza dipende perciò dalla capacità stessa di scoprire di continuo nuovi talenti e dalla loro attitudine a concludere accordi di collaborazione strategici con società di analoghe dimensioni in altri paesi. Infatti, se generalmente essi si rivolgono a dei ritagli di mercato relativamente esigui sul loro territorio nazionale, la potenzialità del mercato, dunque la speranza di vendite migliori, diventa più interessante quando riescono a cumulare questi piccoli spazi in numerosi paesi. Siccome essi possono aspettarsi di per-

dere i loro artisti quando questi diventano visibili al pubblico in virtù del loro stesso successo commerciale, sono proprio i talenti di scopritori e promotori posseduti dai proprietari delle piccole imprese a fare nel lungo periodo la differenza tra successo e insuccesso.

Allo scopo di aiutare la loro rispettiva industria nazionale, certi paesi concedono o un aiuto finanziario, o un sostegno legislativo alle proprie imprese di produzione musicale. Questo sostegno è ovviamente materia di negoziati intensi nel quadro degli accordi internazionali sulla limitazione della concorrenza fra paesi. A tale proposito, è noto che la Francia ha avanzato con forza il concetto di una *eccezione culturale* che permetta ai paesi diversi dagli Stati Uniti di sovvenzionare le proprie imprese culturali autoctone senza subire rappresaglie da parte dei loro interlocutori commerciali, in particolare gli Usa. Per il grande pubblico, il provvedimento più visibile consiste nella legge o nel regolamento che impone alle emissioni radiotelevisive una quota minima di contenuti nazionali. Numerosi paesi hanno fatto ricorso a questo genere d'intervento. Le stazioni emittenti hanno così l'obbligo di diffondere nelle ore di grande ascolto una percentuale minima di musica prodotta dalle società e dagli artisti di quel paese. Siccome la remunerazione degli artisti in oggetto dipende dal numero di volte che la loro canzone viene trasmessa, si tratta di una misura che non soltanto permette di farli conoscere al grande pubblico, ma anche di assicurare loro un compenso supplementare e una maggiore possibilità di vendere i loro dischi. Inoltre, in certi paesi, esistono forme di sovvenzione per facilitare l'esportazione o la promozione internazionale degli artisti di casa, oppure per sostenere la capitalizzazione delle imprese. A titolo d'esempio, valga il caso del Canada, e più precisamente della regione del Québec, dove esiste un'impresa di stato, la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC), che agisce nel contempo come istituto di credito e di investimento [Boucher 1999]. Il mandato di questa società pubblica concerne soltanto le imprese culturali. Si noti che, a determinate condizioni, essa può anche accordare sovvenzioni.

1.2. Le imprese di musica seria.

Ciò che caratterizza le aziende che operano nel campo della musica seria, è il fatto che il sostegno dello stato e dei mecenati è loro indispensabile, a causa dell'elevata incidenza della manodopera sui costi di gestione. Sebbene la dimensione di queste imprese sia altamente variabile, innanzitutto da paese a paese, ma anche in funzione delle finalità dell'organismo, resta il fatto che esse non possono sopravvivere unicamente con gli incassi della biglietteria.

Per fare l'esempio delle orchestre sinfoniche, l'interpretazione delle opere musicali appartenenti al repertorio classico richiede un dato numero di musicisti a seconda del lavoro prescelto. In certi casi, l'orchestra può in-

interpretare quel dato lavoro solo con un minimo di cento musicisti o anche piú. Tale esigenza deriva dai vincoli tecnici imposti dalla partitura, e insieme dalla perdita di qualità che si otterrebbe se ci si dovesse accontentare d'un numero d'interpreti inferiore. Orbene, mantenere un'orchestra permanente di cento o piú musicisti comporta un monte-salari che rappresenta per il finanziatore un grosso problema di scala. A causa di ciò, l'incidenza percentuale dei costi di manodopera è per la musica classica una delle piú elevate nel settore delle attività artistiche. Per fare l'esempio del Canada, tale incidenza raggiunge il 66 per cento del bilancio medio degli organismi. Anche per i complessi piú piccoli, si osserva la preponderanza di tali costi sull'insieme dei costi di gestione (61 per cento). Pure l'opera lirica occupa una buona posizione in queste statistiche: si tratta di una forma d'arte che necessita anch'essa di un rilevante apporto di manodopera (58 per cento). Gestire un'impresa di musica classica od operistica necessita inoltre di una quantità di personale amministrativo e tecnico d'una certa ampiezza. Il monte-salari per questi dipendenti è comunque notevolmente inferiore a quello del personale artistico. In Canada, esso assomma a meno del 20 per cento delle spese di personale.

In un complesso musicale il direttore artistico è naturalmente la figura piú importante. Le grandi orchestre si abbandonano peraltro ad una concorrenza spietata per assicurarsi i servizi dei maestri piú reputati, i quali non soltanto assicurano una superiore qualità artistica, ma fanno allungare le file al botteghino. Dalla capacità di attrarre i grandi maestri dipende spesso la reputazione nazionale e internazionale dell'orchestra, e lo stesso accade per la fama dei solisti. Vi è concorrenza fra i complessi anche per assicurarsi la presenza di questi virtuosi. D'altro canto è bene sottolineare come questa concorrenza, che alcuni definiscono sfrenata, eserciti una fortissima pressione sulle finanze dell'organizzazione. Dire infatti reputazione internazionale e lotta per accaparrarsi una risorsa considerata rara, vuol dire anche compensi adeguati e dunque corsa al rialzo. D'altra parte, taluni osservatori hanno suonato il campanello d'allarme per questa situazione che definiscono artificiale, e che a loro parere minaccia l'equilibrio dell'ambiente musicale. I compensi dei direttori artistici e dei solisti fanno gonfiare i bilanci di gestione, per finanziare i quali l'orchestra ha dunque bisogno di un sostegno piú rilevante da parte dello stato, del comune, o anche di magnanimi mecenati. Poiché molti uomini politici o mecenati desiderano dotare la propria città di un'organizzazione prestigiosa, si assiste ad una crescita del sostegno finanziario mirato a conseguire tale sospirata reputazione. Dunque il pubblico e il privato concorrono in questa tendenza al rialzo.

La dimensione dei complessi musicali, e delle orchestre in particolare, varia da paese a paese. Le imprese piú grandi hanno sede negli Stati Uniti. Il bilancio dei maggiori complessi americani supera i 50 milioni di dollari;

le ventitre orchestre piú importanti producono un fatturato medio di 25 milioni di dollari. In Canada, le orchestre sinfoniche non raggiungono questa dimensione: i due maggiori organismi, l'Orchestre symphonique de Montréal e la Toronto Symphony Orchestra, dichiarano bilanci dell'ordine di 14 milioni di dollari canadesi nel primo caso e di 15 milioni nell'altro (circa 10 milioni di dollari Usa). In Europa, un grosso ente come i Berliner Philharmoniker gestisce un bilancio dell'ordine di 50 milioni di marchi (circa 32 milioni di dollari Usa). Tali differenze nelle dimensioni delle imprese si spiegano con la ricchezza dei rispettivi paesi non meno che coi differenti sistemi politici e di mecenatismo.

Il settore della musica seria opera su un mercato delle risorse artistiche che si estende a scala planetaria. I direttori artistici, cosí come i direttori e i solisti ospiti, ricevono inviti da ogni parte. Spesso accade che il loro paese d'origine sia solamente il loro porto d'immatricolazione, e la loro carriera li indurrà a viaggiare continuamente attraverso il mondo intero. Dunque i grandi complessi sono fra loro in concorrenza globale per attirare queste risorse rare. D'altra parte, le orchestre sinfoniche si raggruppano in associazioni, e ciò non soltanto nel proprio paese, ma anche a livello internazionale. Cosí le orchestre canadesi fanno parte di Orchestra Canada, quelle americane della American Orchestra League e si ritrovano tutte nella International Alliance of Symphony Orchestras.

2. *I grandi modelli d'intervento statale.*

Nel corso degli anni, gli stati occidentali si sono dimostrati interventisti in maggiore o minor misura a seconda delle scelte politiche adottate nei singoli paesi. Il campo delle attività artistiche non è sfuggito a tale regola. Di solito si tende a classificare l'intervento governativo secondo tre grandi modelli riassunti nelle definizioni di stato «architetto», «mecenate» e «facilitatore». Una nomenclatura questa che permette di spiegare l'importanza dello stato per il settore musicale in funzione delle scelte storiche peculiari del tipo di società di cui lo stato è emanazione. I diversi tipi di società possono infatti essere raggruppati in funzione di questi tre modelli. Peraltro sono sempre le differenze nei sistemi politici che spiegano la preponderanza o dello stato centrale o delle province o regioni (o dipartimenti, o Länder), ovvero delle municipalità, nel finanziamento della cultura. Per esempio nella tabella che segue si può constatare che in Danimarca, in Svezia e in Francia sono lo stato centrale e le municipalità i partner principali del settore culturale, mentre in Germania sono piuttosto i Länder e le municipalità; in Canada, i tre livelli di governo intervengono in modo rilevante, anche se è il governo federale che investe la maggior parte delle risorse finanziarie nella cultura.

Proporzione delle spese per la cultura suddivise in base ai livelli di governo in alcuni paesi.

	nazionale	regionale	municipale
Danimarca	48	5	47
Svezia	44	8	48
Germania	13	40	47
Francia	43	7	50
Canada	46	32	22

2. 1. Lo stato architetto.

Il modello dello stato architetto viene anche chiamato modello monarchico. Si tratta di un sistema di gestione pubblica che privilegia la programmazione da parte di un governo centrale in funzione degli obiettivi collettivi da raggiungere. Lo stato centrale fissa questi obiettivi, definisce i mezzi da mettere in atto per raggiungerli, gestisce l'applicazione delle misure deliberate e apporta, se necessario, dei correttivi. Le decisioni vengono dunque prese al vertice della piramide e sono gli eletti a decidere ciò che è bene per l'insieme della popolazione. Quando si parla di stato architetto, si cita spesso la Francia come situazione tipo, con l'aggiunta di paesi come la Germania, la Svezia o l'Italia.

La Francia è nota nel mondo per il suo forte impegno nelle arti e nella cultura e per la volontà di assicurare una proiezione internazionale utilizzando la cultura come portabandiera. Il raddoppio del bilancio del ministero della Cultura con l'arrivo di Jack Lang all'inizio degli anni Ottanta ha colpito l'immaginazione popolare non soltanto in Francia, ma in tutti gli altri paesi, dove gli artisti hanno invidiato questa misura.

Fra le politiche in materia culturale, quelle tendenze che si è convenuto chiamare democratizzazione e principio di decentramento della cultura sono il nocciolo della politica francese a partire da Malraux all'inizio degli anni Sessanta [AA. VV. 1988]. Il primo di questi due principi si propone di introdurre il cittadino nel tempio della cultura, aumentando l'offerta di opere artistiche e fornendo i mezzi finanziari agli organismi interessati affinché possano proporre al pubblico le opere di qualità alle quali ha diritto. Si parte dal principio che, rendendo disponibili queste opere, si contribuirà a far scattare la scintilla dell'apprezzamento estetico di qualità in tutti gli strati della popolazione.

In collegamento a questa politica il ministero francese della Cultura si è anche proposto il mandato di assicurare ad ogni cittadino, dovunque egli si trovi, l'accesso alle opere artistiche. Con l'istituzione in tutte le regioni della Francia di case della cultura, centri nazionali e conservatori di musica, si sarebbe così permesso a chiunque di beneficiare dei vantaggi cultu-

rali della metropoli senza la necessità di spostarsi. Tale politica ha favorito l'apertura di importanti istituzioni nei capoluoghi di regione, e soprattutto, di orchestre sinfoniche patrocinate dallo stato centrale, ma anche dalle amministrazioni cittadine.

Questi ideali di democratizzazione e decentramento si sono diffusi nei paesi che hanno adottato il modello dello stato architetto. È evidente che ciascun paese ha adattato questo modello in rapporto agli interessi e alle caratteristiche politiche a loro più congeniali. Così l'Italia segue il modello francese, mentre in Germania gli stessi obiettivi e il coinvolgimento dei poteri pubblici nella materia culturale si realizzano tramite i Länder, dal momento che nella costituzione tedesca sono questi ultimi, e non il governo centrale, a detenere la responsabilità della cultura. In Svezia, l'operato dei poteri pubblici è stato sempre influenzato dalla concezione socialdemocratica: così, nel 1991-92, il ministero della Cultura ha indicato l'accesso alla musica per il maggior numero possibile di cittadini come asse della sua politica culturale in tale settore. Privilegiando questo asse, il governo svedese resta fedele all'impostazione di fondo delle sue politiche d'intervento pubblico, ovvero l'uguaglianza delle opportunità per tutti [Bakke 1996].

2.2. Lo stato mecenate.

Lo stato mecenate, al contrario dello stato architetto, non si considera investito di una responsabilità verso le arti e la cultura; un modello ben illustrato dal caso dell'Inghilterra al quale si sono ispirati altri paesi come il Canada e l'Australia.

La morale puritana è intimamente intrecciata alla storia dell'Inghilterra [Ridley 1987]. I puritani consideravano immorale la frequentazione dei luoghi di spettacolo, e l'arte era una faccenda privata destinata a elevare l'anima e la mente. Dunque era ammissibile la pratica domestica del pianoforte, ma non il recarsi a teatro. Il museo occupava comunque un posto distinto in questa gerarchia di valori, infatti esso veniva visto come un luogo adatto all'educazione del popolo. Per questo l'incoraggiamento a frequentare i musei era accettabile e dunque permesso.

In questo senso la creazione dell'Arts Council of England è piuttosto un incidente della storia. Fu Winston Churchill che, all'inizio della seconda guerra mondiale, decise che un po' di distrazione per il popolo avrebbe costituito un utile apporto allo sforzo bellico. In nome della morale puritana, tuttavia, lo stato non poteva assumersi in prima persona la costituzione e la gestione di un organismo dedicato all'organizzazione di spettacoli, e d'altra parte i cittadini non avrebbero accettato che lo stato intervenisse in quello che apparteneva semmai al settore dei consumi privati. Perciò il governo finanziò una società senza fini di lucro che si sarebbe incaricata di organizzare tutti gli spettacoli adatti a elevare lo spirito dei cittadini e insieme il loro morale, senza tuttavia partecipare direttamente alle decisioni

di questo organismo privato. Il Council for Encouragement of Music and the Arts (CEMA) sarà l'antenato dell'Arts Council of England, che nacque alla fine della guerra e che venne a rimpiazzare l'organismo privato. Il governo partecipa al finanziamento dell'organismo come faceva per il CEMA, ma non s'inserisce nei suoi processi decisionali. Il modo di agire del governo britannico con il CEMA costituiva l'esordio di quel principio di distanziamento del potere pubblico (*at arm's length*) che viene oggi giorno applicato dall'Arts Council of England e che è stato adottato da altri organismi artistici in altre parti del mondo.

L'Arts Council of England è stato dunque creato come un organismo indipendente incaricato di distribuire dei fondi pubblici alle grandi organizzazioni artistiche dell'area metropolitana londinese. La sua azione si è estesa in seguito ad un territorio più ampio. In tal modo venne creato un organismo pubblico distante dal potere, il cui consiglio d'amministrazione viene sì nominato dal Parlamento, ma le cui decisioni vengono prese senza tener conto dei rappresentanti politici eletti. Costoro si limitano a votare un bilancio annuale. È in questo modo che le grandi orchestre sinfoniche e altri organismi dediti alle arti figurative hanno ottenuto il sostegno statale.

Il Canada si è ispirato al modello britannico creando nel 1957 l'Arts Council (o Conseil des Arts) canadese. Poiché la costituzione attribuisce alle province e alle municipalità la competenza sull'istruzione, ma tace sul problema della cultura, le province e le municipalità hanno costituito dei ministeri oppure dei consigli delle arti per venire in aiuto agli artisti e alle organizzazioni artistiche. Le province ritengono un dato acquisito che la cultura sia di competenza provinciale, dal momento che la si può associare facilmente all'istruzione, la quale si trova già sotto la stessa competenza. Tuttavia, la capacità di spesa del governo centrale ha fatto poi sì che le province accettassero il suo coinvolgimento in materia di cultura.

È bene sottolineare che il coinvolgimento finanziario dei differenti livelli di governo in Canada non ha nulla di paragonabile a quello che si riscontra nell'Europa continentale. In un certo senso si può considerare che il Canada sia collocato a metà strada fra quest'ultima e il suo vicino del Sud, gli Stati Uniti, se solo si paragona la percentuale di presenza del settore pubblico nei bilanci delle compagnie. Infatti, i complessi musicali vengono finanziati con fondi pubblici per circa l'80 per cento in Europa, il 40 per cento in Canada e il 6 per cento negli Stati Uniti [Schuster 1985].

2.3. Lo stato facilitatore.

Dopo la guerra di indipendenza che portò nel Settecento alla creazione di una nuova nazione, gli Stati Uniti, i coloni americani hanno rifiutato le forme di stato britanniche con l'abbandono del modello monarchico e la creazione di una repubblica per governare gli affari politici [Katz 1984]. Elemento centrale della costituzione americana è la preminenza dei cittadini a livello

locale per tutto quello che li tocca da vicino. E così questa costituzione prevede che la salute, l'istruzione e la cultura siano di competenza locale. Lo stato centrale detiene soltanto la responsabilità di ciò che si considerava allora d'interesse nazionale; per esempio, la difesa o la politica estera.

Dunque il governo federale americano non sovvenziona direttamente gli organismi artistici. Esso lo fa parzialmente tramite il National Endowment for the Arts (NEA). Tale organismo pubblico non dispone, tuttavia, che di fondi molto scarsi. Per esempio, il suo bilancio è di appena 99 milioni di dollari per una popolazione di 270 milioni di abitanti, mentre il bilancio del Conseil des Arts del Canada è di 125 milioni per una popolazione di 30 milioni d'abitanti. Inoltre, la legge fissa la percentuale dei fondi che il NEA deve obbligatoriamente redistribuire ai consigli delle arti dei singoli stati e a quelli locali; nel 1997 questa percentuale era del 35 per cento. Ricordiamo che i bilanci complessivi dei consigli statali e di quelli locali ammontano rispettivamente a 305 e 700 milioni di dollari. Sono dunque le municipalità a farsi carico, con l'aiuto dei rispettivi stati, dei complessi musicali; in questo caso il principio è che se i cittadini desiderano un'orchestra sinfonica nella loro città devono trovare da soli i mezzi finanziari che ne permettano l'esistenza. In questo caso sono i residenti di ciascuna città che si associano per dar vita ai propri complessi orchestrali, così come li conosciamo oggi. In tale processo i mecenati rivestono un ruolo centrale, dal momento che i fondi pubblici contano molto poco nel bilancio di queste imprese. Da segnalare che anche i consigli artistici locali devono contare sul finanziamento privato per il loro bilancio, sia tramite il denaro raccolto presso i mecenati, sia tramite le attività finanziarie da essi promosse; queste voci rappresentano rispettivamente il 19 e il 31 per cento delle entrate.

È il caso di sottolineare comunque che lo stato centrale svolge un certo ruolo dal momento che facilita il coinvolgimento dei cittadini e delle comunità locali nella cultura con misure legislative mirate a incoraggiare le donazioni agli organismi di assistenza e beneficenza tra i quali figurano i complessi musicali [Mulkahy 1998]. In tal modo, la legge fiscale statunitense per il sostegno delle arti e della cultura autorizza a dedurre le donazioni e il valore delle attività svolte in questi campi fino ad un tetto del 2 per cento sui profitti delle imprese. Oltre al NEA, però, il governo federale americano si è concesso anche alcuni interventi nel settore della cultura in senso lato, dando vita a un ristretto numero di agenzie specializzate, la più importante delle quali è la Smithsonian Institution della quale fanno parte un certo numero di musei federali come l'Air and Space Museum o il Museum of American History. Il bilancio complessivo dell'agenzia ammontava nel 1999 a 318 milioni di dollari; nel complesso il sostegno del governo americano alle arti ammontava nello stesso anno a 516 milioni di dollari, ma una volta sottratte le parti del NEA e della Smithsonian, alle altre cinque agenzie restano 54 milioni per la National Gallery of Art, 22 milioni per l'Institute of Museum

and Library Services, 12 milioni per il Kennedy Center for the Performing Arts, 6 milioni per l'Institute of American Indian and Alaskan Native Culture e altrettanti per il National Capital Arts and Cultural Affairs Program.

3. *Il finanziamento privato.*

I paesi dell'Europa continentale non hanno una tradizione di mecenatismo d'impresa quale si rintraccia, per esempio, negli Stati Uniti. D'altra parte si citano spesso la Francia e gli Stati Uniti come due esempi opposti; in questo confronto, il Canada viene a trovarsi in una posizione intermedia.

Le grandi società americane ricoprono un ruolo importante nel finanziamento della cultura del loro paese. Si tratta di un aiuto che prende la forma di donazioni a fondo perduto, o di società in accomandita. In questo secondo caso, l'impresa utilizza di fatto l'organismo culturale come veicolo promozionale per i suoi prodotti e le somme messe a disposizione provengono dal suo bilancio pubblicitario. Contrariamente alla donazione, che è una forma di mecenatismo puro, l'accomandita ha uno scopo commerciale e la decisione viene presa in funzione degli stessi criteri di resa pubblicitaria che orientano le inserzioni nei mezzi di comunicazioni di massa, quali i giornali, la radio o la televisione; vale a dire in funzione della redditività dell'investimento pubblicitario calcolato secondo i costi comparativi sostenuti per raggiungere il potenziale cliente. Vengono inoltre messe in conto considerazioni d'ordine qualitativo: è possibile ad esempio che vi sia un certo vantaggio psicologico nell'associare il proprio prodotto ad un evento culturale prestigioso, scommettendo che l'attaccamento del pubblico all'orchestra si trasmetterà al prodotto commercializzato dalla società.

3.1. La situazione in Europa.

Il fenomeno dell'accomandita è relativamente nuovo per l'Europa. È verso la fine degli anni Settanta che le grandi imprese americane insediate in questo continente hanno esteso la loro politica di mecenatismo e di accomandita al mercato europeo [Sauvanet 1999a]. In un primo tempo limitata a costituire delle collezioni di opere d'arte, l'iniziativa di queste imprese si è progressivamente estesa all'accomandita piú tradizionale come la si concepisce sul mercato americano, soprattutto in direzione della musica.

Il valore delle accomandite e delle donazioni consentite alle imprese a favore di organismi culturali varia a seconda dei paesi; stando alla «Lettre du mécénat» (1998), il mecenatismo culturale viene stimato in Germania a 300 milioni di euro, in Italia a 208 milioni, in Spagna a 60 milioni e nel Regno Unito a 147 milioni. In proporzione al complesso del settore culturale, il peso del mecenatismo resta modesto in confronto all'America del Nord, e agli Stati Uniti in particolare.

Quanto al coinvolgimento dell'impresa privata nella cultura, l'Italia ha seguito la tendenza in auge negli anni Ottanta e più specialmente nel corso degli anni Novanta [Bacchella e Conforti 1997; Bacchella e Dal Pozzolo 1992]. L'ammontare del mecenatismo privato in Italia sarebbe dell'ordine di 400 miliardi di lire, tre quarti dei quali sarebbero destinati alla salvaguardia del patrimonio. Grandi imprese come la Fiat, l'Olivetti, l'Enel, la Pirelli o la Benetton sono molto impegnate nel mecenatismo. Certe società come Olivetti e Fiat sono persino diventate produttrici di cultura. Pare tuttavia che il settore più attivo sia quello bancario, che rappresenterebbe dal 50 al 60 per cento del mecenatismo culturale. Le banche creano fondazioni a vocazione multidisciplinare, che si dedicano per un terzo a progetti culturali. È bene notare che, come in altri paesi europei, le imprese si rivolgono più volentieri verso il patrimonio, le organizzazioni artistiche affermate e le istituzioni che godono della massima notorietà. Si noti inoltre che la legislazione fiscale per il sostegno delle arti e della cultura autorizza la deduzione delle donazioni e delle attività in favore del patrimonio fino a un tetto del 2 per cento sui profitti delle imprese.

Una legge italiana votata nel 1999 ha trasformato lo stato giuridico delle istituzioni liriche che, fino a quel momento, erano finanziate dallo stato. Diventate fondazioni, esse potranno (o dovranno) trovare dei finanziamenti privati e ridurre in tal modo la loro dipendenza dai poteri pubblici. La partecipazione dello stato in Italia nelle entrate di queste imprese è passata dal 78,6 per cento del 1990 al 69 per cento nel 1995, mentre quella delle autorità locali (comuni, province e regioni) è aumentata nello stesso periodo dal 12,6 al 13,5 per cento. Le entrate al botteghino sono passate per parte loro dal 10,7 al 15 per cento, mentre il sostegno del settore privato è stato inferiore al 2,5 per cento [Bacchella 1998].

3.2. La situazione in Canada.

In Canada le imprese artistiche possono ricevere sovvenzioni contemporaneamente da tre livelli di governo: il Conseil des Arts del Canada (organismo federale), le province e le municipalità. Il settore delle arti sceniche riceve in media il 34 per cento delle sue entrate dai tre livelli di governo, mentre questa proporzione è del 70 per cento per il settore dei musei; il mecenatismo/sponsorizzazione rappresenta rispettivamente solo il 15 e il 10 per cento delle entrate; tali proporzioni si sono rivelate stabili dall'inizio degli anni Novanta se non fosse per una certa diminuzione dei sussidi governativi compensata dalle altre due fonti d'entrata. Si può tuttavia osservare una notevole differenza fra le diverse discipline: l'opera lirica (22%) e la musica classica (21%) riescono ad attirare molti più fondi privati che non il teatro (11%), la danza (18%) e i musei (10%).

In Canada è a partire dall'inizio degli anni Ottanta che i governi incoraggiano gli organismi culturali a sollecitare l'impresa privata, anche se il

mecenatismo era un fenomeno già molto presente nel campo delle arti: una grande orchestra come l'Orchestre Symphonique de Montréal era stata creata da mecenati all'inizio del Novecento. Dopo l'incoraggiamento dato dai governi a rivolgersi all'impresa privata sono venuti negli anni Novanta i tagli nelle spese pubbliche, soprattutto quelle che interessavano le arti.

Quanto agli incentivi fiscali, qualsiasi impresa senza fini di lucro può richiedere lo statuto di opera di fondazione benefica ed emettere ricevute a favore dei singoli (o delle società) che le hanno fatto una donazione. Nel caso di un'operazione di sponsorizzazione, il denaro versato dalla compagnia accomandataria viene contabilizzato fra le uscite. Si tratta di un sistema simile a quello che viene utilizzato in Europa.

3.3. La situazione negli Stati Uniti.

Negli Stati Uniti esistono circa 1800 orchestre sinfoniche che per sopravvivere devono contare sul mecenatismo e l'accomandita. L'ufficio che si occupa di interpellare a questo fine i singoli privati e le imprese rappresenta una delle unità più importanti dell'orchestra. Circa un terzo delle entrate delle orchestre proviene dalle donazioni e dalle accomandite, mentre i sussidi governativi costituiscono solo il 5-10 per cento delle entrate. Il finanziamento privato costituisce dunque un elemento decisivo nell'equilibrio di bilancio. Del resto, molti organismi musicali americani possiedono cospicui fondi capitalizzati che generano entrate a titolo di interessi maturati, contribuendo così al finanziamento del complesso musicale. Tuttavia, contrariamente a quello che si potrebbe credere, anche se i mecenati e le società private sono molto presenti nella vita dei complessi musicali e anche se i consigli di amministrazione sono composti da influenti uomini d'affari, non vi è ingerenza nelle scelte operate dal direttore artistico: appartenere al consiglio d'amministrazione di un'orchestra o accomandare tale orchestra viene considerato di per sé come un elemento di prestigio e come un servizio che si deve rendere alla comunità.

L'importanza dei mecenati e delle società nella vita artistica americana si evidenzia anche nelle entrate che essi garantiscono ai consigli artistici locali e dei vari stati federati, come si è già detto in precedenza.

Dunque i singoli e le grandi aziende ricoprono un ruolo preponderante nella sopravvivenza e nella vitalità del settore artistico degli Stati Uniti.

4. *Conclusioni.*

Mentre la musica popolare occupa un posto importante nel paesaggio musicale mondiale, la musica classica deve contare per poter sopravvivere sull'aiuto di mecenati e governi. Siccome la produzione di musica classica non può beneficiare di economie di scala, ogni aumento dei costi dovuto

all'inflazione o ad altre cause deve tradursi necessariamente in un aumento dei prezzi dei biglietti o in maggiori sussidi da parte dello stato o dei mecenati. Questo tipo di dilemma, così come lo ha formulato un economista americano [Baumol 1967], riassume bene la pressione finanziaria che si esercita su questo settore. Del resto, parecchie grandi orchestre hanno difficoltà a trovare un equilibrio fra entrate e uscite. Il problema dei disavanzi di gestione è peraltro diventato un argomento di grande preoccupazione in Nordamerica e in Europa.

L'economia della musica si è mondializzata e la concorrenza si fa sempre più accanita. La diversificazione dell'offerta musicale pone a disposizione del consumatore alternative interessanti, ma esercita anche forti pressioni sui produttori minori di musica popolare e sui complessi che offrono un repertorio classico. Una buona gestione aziendale e lo sviluppo di nicchie di mercato specializzate sono divenuti la *conditio sine qua non* per avere successo.

AA.VV.

- 1988 *Les Objectifs de la politique culturelle française*, in *La Documentation française*, Programme européen d'évaluation.

Bacchella, U.

- 1998 *The shotgun wedding of opera and industry, Opera Houses in Italy*, in P. B. Boorsma, A. Van Hemel e N. Van der Wielen (a cura di), *Privatization and Culture*, Kluger Academic Press, Dordrecht, pp. 120-30.

Bacchella, U., e Conforti, L.

- 1997 *La sponsorizzazione culturale: il caso del Piemonte negli anni 1980*, Rosenberg & Sellier, Torino.

Bacchella, U., e Dal Pozzolo, L.

- 1992 *Dietro il sipario: il libro bianco sulla gestione degli Enti Lirici e Sinfonici 1987-1990*, Anels-Agis, Roma.

Bakke, M.

- 1996 *Cultural policy in the United States and Norway*, in *Actes de la 22^{ème} Conférence annuelle sur la théorie sociale, la politique et les arts*, Chaire de gestion des arts, École des hautes études commerciales de Montréal, Montréal, pp. 15-50.

Baumol, W. J.

- 1967 *Performing arts: the permanent crisis*, in «Business Horizons», X, n. 3, pp. 47-50.

Boucher, B.

- 1999 *Le Cas de la SODEC*, in *Proceedings of the 5th International Conference on Arts and Cultural Management*, Helsinki School of Economics, Helsinki, pp. 658-66.

Katz, S. N.

- 1984 *Influences on public policies in the United States*, in W. M. Lowry (a cura di), *The Arts and Public Policy in United States*, Prentice Hall, Englewood Cliffs N.J., pp. 23-37.

Mulkahy, K. V.

1998 *Cultural patronage in comparative perspective: France, Norway, Canada and the United States*, in «Journal of Arts Management, Law and Society», n. 27, pp. 243-63.

1999 *Cultural patronage in the United States*, in «International Journal of Arts Management», II, n. 1, pp. 53-58.

Ridley, F. F.

1987 *Tradition, change and crisis in Great Britain*, in M. C. Cummings e R. S. Katz (a cura di), *The Patron State*, Oxford University Press, Oxford, pp. 225-53.

Sauvanet, N.

1999a *Sponsorship in France*, in «International Journal of Arts Management», II, n. 1, pp. 59-63.

1999b *Tableau comparatif du financement de la culture*, in «Lettre du mécénat», numero speciale, pp. 26-27.

Schuster, J. D.

1985 *Supporting the Arts: An International Comparative Study*, National Endowment for the Arts, Washington D.C.

Valentin, M.

1993 *Le Marché du disque: un oligopole avec frange concurrentielle*, in *Actes de la deuxième Conférence internationale sur le management des arts et de la culture*, vol. I, HEC, Joly en Josas.

FRANÇOIS COLBERT

Aspetti economici della vita musicale

La musica è onnipresente nella vita di tutte le persone e molteplici sono i modi del suo "consumo": assistere a concerti o spettacoli musicali, ascoltare musica su supporto audio (dischi, radio, ecc.), suonare uno strumento. La musica poi può essere consumata come accompagnamento e può servire a creare una particolare atmosfera (musica da ascensore, musica da aeroporto), muzak.

Sotto il profilo economico, attività come assistere a concerti, ascoltare musica e suonare uno strumento configurano tre diversi ambiti di mercato che, per quanto correlati, posseggono ciascuno una logica propria. Tra le forme di fruizione della musica sopra citate, il presente studio si concentrerà in particolare sulle prime due, individuando anche gli ambiti di mercato ad esse connessi.

Oltre che della intrinseca specificità dei mercati, occorre tener conto della diversa natura dei generi musicali, operando di conseguenza un distinguo tra musica colta e musica popolare (si veda *supra* lo studio *Sovvenzioni statali e mecenatismo privato*, alle pp. 929-42).

Entrambi i generi saranno oggetto di un esame più dettagliato. In un primo momento sarà esaminata la struttura di ciascun mercato dal punto di vista dei consumatori che lo costituiscono, e saranno indagati la consistenza delle frequentazioni musicali e il profilo sociodemografico del consumatore che ne fruisce.

In seconda istanza saranno proposte alcune considerazioni circa il ruolo che la musica colta svolge nell'ambito del mercato, nonché il suo possibile avvenire, tenuto conto delle informazioni già disponibili in ordine al comportamento dei consumatori di cultura.

1. *Il pubblico della musica.*

È interessante osservare che, in tutti i paesi industrializzati, il profilo sociodemografico dei fruitori di musica, come d'altronde la frequenza di ascolto della musica stessa, sia dal vivo sia registrata, sono analoghi. In effetti disponiamo di studi e ricerche sul comportamento delle popolazioni di

tutti i paesi interessati. Pur se le modalità di raccolta dei dati, l'ampiezza dei campioni e la definizione dei termini possono variare da un'inchiesta all'altra, il materiale raccolto è sufficientemente comparabile da permettere una generalizzazione ed un'analisi attendibile.

Esaminiamo innanzitutto il caso della musica cosiddetta "colta".

1.1. La musica colta.

La musica colta, sia classica che operistica, attrae un pubblico relativamente anziano e composto in eguale misura da uomini e da donne. Queste caratteristiche acquisiscono particolare rilevanza se confrontate con quelle dei fruitori di altre arti di scena, quali ad esempio la danza e il teatro. Il pubblico del teatro è infatti composto per la maggioranza da donne, ed è mediamente più giovane; la differenza risulta ancora più marcata quando si confrontano i pubblici della musica classica e della danza: quest'ultima, infatti, interessa soprattutto un pubblico femminile (70-80 per cento) di età mediamente più bassa rispetto a tutte le altre arti colte.

Altre tre variabili contraddistinguono i fruitori di arti colte: il livello medio di scolarità, il reddito e l'occupazione. Si osserva che, come evidenziato nella tabella seguente, una consistente rappresentanza di chi ascolta musica classica è in possesso di un diploma di studi superiori; di conseguenza si tratta di un pubblico costituito da melomani, impiegati o liberi professionisti, che godono di un reddito superiore alla media della restante popolazione. Osserviamo come queste tre variabili risultino correlate: è infatti normale che le persone in possesso di un alto livello di scolarità rientrino nelle categorie meglio retribuite, e che svolgano le occupazioni di cui si è detto. I consumatori di musica colta condividono lo stesso tipo di profilo sociodemografico dei fruitori delle altre arti colte, sia sceniche che visive.

Considerato che la quota di popolazione che detiene un diploma di studi superiori e può contare su di un reddito mediamente elevato costituisce una minoranza rispetto alla popolazione totale, e che proprio all'interno di

Tabella.

Frequenzazione di concerti in base al livello di istruzione (in percentuale).

Fonti statistiche: 1) Conseil de l'Europe 1993; 2) Les Consultants Cultur'Inc 1992; 3) Ford Foundation 1974.

	Superiore	Secondario	Elementare	Nessuno
Italia (1) 1984	25	6	3	2
Francia (1) 1989	31	15	6	5
Cecoslovacchia (1) 1989	51	30	6	-
Austria (1) 1989	71	60	24	-
Germania (1) 1989	24-28	11-12	7-9	4
Canada (2) 1992	73	24	2	-
Stati Uniti (3) 1974	56	26	18	-

questa minoranza viene reclutata la clientela interessata alle arti colte, è naturale constatare come i tassi di fruizione di tali espressioni d'arte siano decisamente bassi. La frequentazione di concerti varia: tra il 5 e il 10 per cento in Spagna, in Francia, in Italia, nel Regno Unito e nell'ex Unione Sovietica; tra il 10 e il 30 per cento in Germania, in Austria, in Finlandia, in Norvegia, in Svezia e in Cecoslovacchia [Conseil de l'Europe 1993, p. 83]; è nell'ordine del 14 per cento negli Stati Uniti e in Canada [Ford Foundation 1974; Les Consultants Cultur'Inc et Decima Research 1992].

È importante illustrare qui le precauzioni metodologiche adottate nella stesura del presente lavoro, soprattutto per quanto si riferisce alle indagini effettuate a mezzo di sondaggio telefonico sulla generalità della popolazione. Tale metodo di raccolta dei dati determina infatti una grossolana sovrastima dei valori reali e, nell'ambito dei risultati ottenuti, annulla le caratteristiche derivanti dai fattori sociodemografici. Un esempio di sovrastima proveniente dal Canada permetterà al lettore di orientarsi con maggiore chiarezza.

In una delle regioni del Canada, il Québec, l'indice di partecipazione del pubblico ad eventi artistici proposti da diverse discipline, e i caratteri peculiari dei rispettivi pubblici, sono stati raccolti grazie a due differenti metodi di indagine: il sondaggio telefonico – effettuato su un campione di popolazione molto ampio – e uno spoglio esauriente del numero di ingressi per ciascuna delle sale di spettacolo presenti nel territorio preso in esame [Gouvernement du Québec 1996b]. I risultati ottenuti sono sconcertanti. I dati che emergono dal sondaggio telefonico forniscono a consuntivo un totale di 1,8 milioni di biglietti acquistati dall'insieme della popolazione per spettacoli di musica colta, mentre il consuntivo delle vendite fornito dai botteghini dei teatri parla di 508 000 biglietti acquistati dai consumatori nell'arco dello stesso periodo. La grossolana sovrastima della domanda trova spiegazione nella inevitabile aleatorietà del sondaggio telefonico. Questo metodo di sondaggio comporta almeno due effetti perversi: le difficoltà derivanti dalla memoria degli intervistati, e il fatto che una buona parte di essi cerchi comunque di fornire una risposta quanto più socialmente accettabile. Per la maggior parte delle persone interrogate è difficile rispondere correttamente a una domanda che invita a ricordare in modo esatto il numero di volte in cui si è partecipato a un determinato evento nel corso degli ultimi dodici mesi (domanda tipica di sondaggi di questo genere); un evento che due anni prima ci ha colpito può infatti apparirci molto più recente di quanto non sia nella realtà. Inoltre, per molte persone l'importante è fornire una risposta che dimostri una certa cultura, anche se l'intervista è condotta sulla base dell'anonimato. Queste ragioni possono spiegare le sovrastime espresse dai risultati. Oltretutto, dato che vengono fornite risposte affermative anche quando il prodotto in questione non è stato effettivamente consumato, risultano azzerate le variabili sociodemografiche del pubblico, che dunque appare molto più diver-

sificato di quanto non sia nella realtà. Perciò in Canada, dove la percentuale di laureati non rappresenta che il 13 per cento della popolazione totale, se il 14 per cento delle persone interrogate dichiara di aver presenziato a un concerto nel corso degli ultimi dodici mesi, sarà ovvio che una parte degli interrogati all'interno di ciascuna delle categorie di scolarità non ha fornito una risposta corretta. È quindi preferibile interrogare direttamente gli spettatori in occasione di un concerto; pare infatti che le persone abbiano minore tendenza a sopravvalutare il proprio livello di scolarità che non la propria partecipazione a spettacoli d'arte colta. Se si confrontano i profili sociodemografici raccolti nel corso di un sondaggio realizzato tra gli spettatori di un concerto con quelli risultanti da un'indagine telefonica svolta su un campione generico, si noterà quanto siano differenti [MacCaughy 1984] e quanto i primi siano, a nostro parere, più rispondenti alla realtà.

Il lettore dovrà dunque tener presente che i tassi di partecipazione citati in precedenza sono sovrastimati; che dunque, in un paese come il Canada, i dati reali sulla frequentazione delle sale da concerto potrebbero corrispondere a un terzo dei valori rilevati; e che infine il profilo sociodemografico dei melomani li colloca nella fascia degli individui ad alto livello di scolarità. Occorre inoltre aggiungere che questa concentrazione di diplomi di studi superiori è ancora maggiore nella categoria di persone che seguono un genere musicale legato alla ricerca: ad esempio la musica strumentale contemporanea o quella elettroacustica; lo stesso vale per il pubblico di tutte le arti colte di ambito contemporaneo (arti visive, teatro sperimentale, danza moderna, ecc.).

Anche l'ascolto di musica colta su supporto audio riguarda il segmento di mercato caratterizzato da un alto livello di scolarità. E si può ancora aggiungere che, per le case discografiche, il catalogo della musica classica rappresenta una quota esigua delle vendite.

1.2. La musica popolare.

La musica popolare è un fenomeno più diffuso di quella colta, sia per i tassi di partecipazione agli spettacoli, sia per l'ascolto su supporto audio e l'acquisto di dischi. A titolo esemplificativo diremo che nel Québec il 10,8 per cento sul totale della popolazione partecipa a concerti di musica classica, mentre per il rock la percentuale è del 15,5 per cento (dati del 1994). In Francia, un quarto degli ascoltatori segue alla radio la musica leggera ed il rock, mentre i cultori della classica sono meno del 5 per cento (1989). In Canada solo il 23 per cento delle nuove registrazioni è dedicato alla musica classica (1993).

La cosa più importante da rilevare è tuttavia la profonda differenza esistente tra le clientele dei due settori. La musica popolare è in effetti un fenomeno proprio del mondo giovanile; i consumatori di questo genere musicale che rientrano in altre fasce di età appartengono generalmente alle categorie meno scolarizzate e meno abbienti. È certo che nell'ambito della musica popolare i grandi consumatori di dischi e di ascolti sono i giovani, soprattutto gli adolescenti.

2. *Lo spazio della musica colta e il suo avvenire.*

2.1. L'evoluzione della domanda.

Dagli inizi degli anni Sessanta alla metà degli anni Ottanta il Canada ha conosciuto una crescita folgorante nella domanda di prodotti artistici, tanto che il suo ammontare totale ha nettamente superato quello legato agli avvenimenti sportivi [Colbert 1997].

Se si prende l'esempio delle arti sceniche, si può osservare che nel 1964 il 26 per cento dei canadesi dichiarava di spendere 5,1 dollari per questo genere di spettacolo, contro il 35 per cento che dichiarava di spenderne 10,6 per gli avvenimenti sportivi. Nel 1984 le cifre erano cambiate e si riscontrava che il 43,1 per cento dei canadesi spendeva 11,8 dollari (a valore costante) per le arti sceniche, mentre il 28,4 per cento ne spendeva 8,3 per gli avvenimenti sportivi. Se a queste cifre si aggiungono le visite ai musei, la frequentazione di sale cinematografiche o la lettura di libri, si vede come i prodotti culturali superino nettamente gli sport nelle preferenze dei cittadini canadesi.

La crescita generale nella domanda di prodotti di svago si spiega con l'aumento della popolazione totale seguito alla seconda guerra mondiale e, congiuntamente, con l'incremento del reddito medio e del tempo libero a disposizione. L'aumento della domanda di arte colta, e soprattutto di musica colta, si spiega anche con l'incremento generale del livello di scolarità della popolazione, e soprattutto con l'ingresso delle donne sul mercato del lavoro, avvenuto negli anni Sessanta. Un altro fattore positivo è stato l'aumento dell'offerta di spettacoli, incoraggiato dagli investimenti statali nel settore artistico. Circa il sesso degli spettatori, può essere interessante notare che gli uomini rappresentano di solito i due terzi delle presenze alle competizioni sportive, mentre le donne rappresentano in media i due terzi del pubblico in occasione di spettacoli di arte colta. A partire dagli anni Sessanta la donna ha potuto contare su di un reddito proprio, su di un'autonomia conquistata in quanto lavoratrice, e inoltre – occorre aggiungere – ha avuto a disposizione più tempo libero per il fatto che le coppie hanno deciso di avere un numero minore di figli e di attendere la trentina per procreare piuttosto che divenire genitori già a vent'anni (è stato dimostrato che la presenza in casa di bambini in tenera età determina una caduta nel consumo di spettacoli).

Le grandi organizzazioni di spettacoli sportivi non sono state in grado di aggiudicarsi questa nuova clientela femminile, mentre i creatori di prodotti culturali hanno potuto attingere a piene mani da un bacino di consumatori in forte espansione. Ecco come si spiegano la folgorante ascesa della domanda nel campo dell'arte e, di riflesso, la stagnazione della stessa nel campo dello sport.

2.2. L'importanza del consumo in età giovanile.

Tanto per la musica colta che per l'insieme delle arti colte, l'accostarsi dei bambini ai prodotti culturali risulta essere uno dei principali fattori di apprezzamento di tali prodotti in età adulta. Questo contatto con l'arte può avvenire secondo diverse modalità.

Al primo posto, come potente fattore di avvicinamento all'arte e alla musica colta, si trova l'ambiente familiare. L'atteggiamento dei genitori, il fatto che siano loro stessi dei consumatori, o che per lo meno incoraggino i figli a interessarsi all'arte pur non essendone direttamente fruitori assidui, valorizza i prodotti culturali agli occhi dei giovani [Gainer 1997]. È vero anche l'opposto: se la famiglia mette in ridicolo la musica colta o si mostra indifferente ad essa, il bambino perde la spinta emulativa necessaria ad apprezzare quel genere di disciplina artistica. D'altra parte, è proprio l'atteggiamento complessivo dei genitori a spiegare la predominanza di presenze femminili agli spettacoli d'arte colta. È un dato acquisito [Gainer 1993] che la maggior parte dei genitori considera più congeniale alle femmine che non ai maschi l'interesse per le arti; si dà per scontato che le femmine abbiano un carattere per natura passivo e contemplativo, mentre i maschi sarebbero attivi e avrebbero bisogno di esercizio fisico per crescere armoniosamente. Tale constatazione sconcerta sovente gli ambienti abituati alla frequentazione artistica, impegnati a liberarsi proprio di questo genere di stereotipi.

Il secondo fattore di incoraggiamento per i giovani è costituito dall'insegnamento delle discipline artistiche nella scuola. L'atteggiamento positivo degli insegnanti, sostenuto da programmi curricolari che lasciano spazio alle materie artistiche, permette di rafforzare i segnali positivi ricevuti in famiglia, oppure di compensarne l'assenza [Andreasen 1991; Leroy 1980].

In terzo luogo, diverse ricerche hanno dimostrato lo stretto legame esistente tra il frequentare uno spettacolo in giovane età e la probabilità di diventare fruitori abituali dello stesso tipo di spettacoli in età adulta [Book e Globerman 1974; Ford Foundation 1974; Leroy 1980]. La prima delle ricerche citate dimostra che tra le persone amanti del teatro in gioventù solo il 15 per cento non lo frequenta attualmente, mentre fra coloro che non lo conoscevano in gioventù, il 40 per cento non lo frequenta nemmeno oggi.

Infine, la pratica amatoriale rappresenta l'ultimo fattore correlato con la propensione a seguire le espressioni dell'arte colta. Tra le persone che suonano uno strumento musicale, o che fanno del teatro amatoriale, si scontra una percentuale molto più alta di assidui frequentatori di spettacoli che non nel resto della popolazione [Donnat 1996; Pronovost 1998].

2.3. Le preferenze musicali.

Preoccuparsi di iniziare i giovani all'arte, di sensibilizzarli all'arte colta, equivale a puntare sulla domanda del futuro; tutto ciò che viene investito

produrrà dividendi. In pratica, si tratta di formare il pubblico di domani.

Riguardo ai possibili mezzi di promozione della futura domanda esistono due diverse correnti di ricerca che possono risultare di per sé illuminanti. La prima di queste si basa su studi specifici condotti al fine di comprendere le preferenze musicali della popolazione. I risultati mostrano in modo chiaro che il genere musicale più amato durante l'adolescenza e nei primi anni dell'età adulta sarà quello privilegiato per il resto della vita. Una ricerca svolta negli Stati Uniti [Holbrook e Schindler 1989] su un campione di popolazione ripartito per tutte le fasce di età, dimostra che gli intervistati preferiscono la musica che era in voga quando avevano, in media, dai ventitre ai venticinque anni.

Questo dato si deve mettere in parallelo con le ricerche condotte sulle preferenze musicali in base alle fasce di età entro la popolazione complessiva. In Canada [Pronovost 1998] come pure negli Stati Uniti [Peterson, Sherkat, Balfe e Meyersohn 1996] e in Europa [Conseil de l'Europe 1993] le ricerche dimostrano che la generazione nata tra il 1936 e il 1945 consuma la maggiore quantità di musica classica *pro capite* e che, passando man mano alle generazioni successive, questo consumo diminuisce a favore di altre forme musicali, soprattutto del jazz. Simili considerazioni rafforzano l'idea dell'importanza di educare i giovani alla musica colta e pone il problema di rigenerare il bacino degli spettatori per questo genere musicale.

2.4. L'effetto dell'immigrazione sul mercato delle imprese.

A somiglianza di altri paesi, il Canada è riconosciuto come terra di immigrazione. Questo dato di fatto pone un problema particolare alle case di produzione di musica colta, e in special modo a quelle che operano nell'ambito del repertorio classico europeo. In effetti, secondo Statistique Canada [1996] il 53 per cento degli immigranti che arrivano oggi in Canada non sono originari dell'Inghilterra, della Francia o di altri stati europei. In Canada si registra un forte apporto di immigrazione proveniente dai paesi asiatici e dai Caraibi. Di più, relativamente alla popolazione dei tre maggiori centri del paese, Montréal, Toronto e Vancouver, un terzo dell'incremento demografico è dovuto a cittadini di recente acquisizione che non parlano né inglese, né francese, vale a dire nessuna delle due lingue ufficiali. Si prevede anche che nel 2006 il 39 per cento della popolazione globale non sarà di origine né anglosassone, né francese.

Per le organizzazioni che producono concerti di musica classica il problema è dunque di sapere se il mercato emergente sarà interessato ai prodotti che esse offrono, ma anche di capire come stimolare l'interesse di potenziali clienti che provengono da tradizioni musicali estremamente diverse. Occorre anche ricordare che i musicisti appartenenti alle nuove comunità straniere producono spettacoli che propongono la musica dei loro paesi di origine, ponendosi dunque in concorrenza diretta con i gruppi già esistenti.

3. *Conclusioni.*

La musica popolare, in forma di spettacolo ovvero di supporto audio, beneficia di un mercato di notevoli dimensioni e della potenza commerciale di colossi multinazionali che ne garantiscono la diffusione. La musica colta rappresenta un problema di tutt'altro genere. Le imprese del settore, molto piccole rispetto a quelle del gruppo precedente, devono contare sulle sovvenzioni statali per svilupparsi e sopravvivere.

Nonostante i considerevoli investimenti erogati dai governi dell'insieme dei paesi industrializzati, soprattutto nel corso degli ultimi quarant'anni, l'obiettivo comune della democratizzazione della cultura non è stato raggiunto. Si è visto invece che i consumatori di prodotti legati all'arte colta fanno parte di una élite sociale benestante e di alto livello di scolarità.

Alcuni ricercatori hanno contestato il ruolo degli esperti preposti alla scelta delle imprese e degli artisti che beneficiano delle elargizioni statali. Urfulino [1989] parla di accademie invisibili che decidono ciò che è meglio per il grande pubblico; Mulkahy [1995] spiega perché il National Endowment for the Arts (NEA) è messo sotto accusa dalla destra americana, che rimprovera alle giurie formate da artisti l'attribuzione di sovvenzioni tratte direttamente da fondi pubblici, senza alcun riguardo per i gusti dei contribuenti.

D'altro canto, è sorprendente constatare, quale che sia il sistema politico di un paese, come politiche pubbliche sostanzialmente diverse – quali ad esempio quella di massicci aiuti alle arti colte attuata da Germania e Svezia, e quella non interventista degli Stati Uniti, che si limita all'esiguo bilancio del NEA – producano risultati identici [Zimmer e Toepler 1996]: sono sempre i consumatori con un alto livello di scolarità che assistono ai concerti o ascoltano musica classica.

Si può osservare ancora che le sopracitate politiche di sovvenzione spingono i diversi settori culturali a contrapporsi l'uno all'altro, incoraggiando in tal modo l'offerta o le iniziative private a muoversi verso segmenti di mercato reciprocamente correlati. È un dato acquisito, per esempio, che una forte percentuale di amanti del teatro sono anche appassionati di cinema, e che gli aiuti forniti a uno di questi due settori allo scopo di vedere aumentare le sue vendite possono tradursi in una perdita di clientela per il settore contiguo [Colbert 1997].

La chiave dell'impegno da parte dei pubblici poteri pare dunque doversi individuare nel tentativo di costruire e stimolare la domanda futura, investendo nella gioventù di oggi piuttosto che moltiplicando l'offerta (numero delle imprese). Affinché questo impegno sia efficace dovranno collaborare almeno due ministeri, quello dell'Istruzione e quello della Cultura. L'intervento dovrà collocarsi a livello della pratica amatoriale, della didattica musicale e della frequentazione degli spettacoli.

È necessario peraltro sottolineare che la responsabilità degli interventi presso il pubblico giovanile non può essere demandata esclusivamente allo stato. Le imprese che operano nel settore dell'arte assumono in quest'ottica un ruolo decisivo, dal momento che sono proprio esse a poter fornire i prodotti di consumo offerti ai giovani. Un dato di fatto emerge dunque in modo evidente: l'industria deve rendersi conto di dover investire oggi per potersi assicurare il domani.

Andreasen, A. R.

- 1991 *Expanding the Audience for the Performing Arts*, National Endowment for the Arts, Research Division Report n. 24, New York.

Book, S., e Globerman, S. H.

- 1974 *The Audience for the Performing Arts*, Ontario Arts Council, Toronto.

Colbert, F.

- 1993 *Le Marketing des arts et de la culture*, Morin, Boucherville.
 1997 *Changes in marketing environment and their impact on cultural policy*, in «Journal of Arts Management, Law and Society», XXVII, n. 3, pp. 177-86.

Conseil de l'Europe

- 1993 *Participation à la vie culturelle en Europe. Tendances, stratégies et défis*, Tavola rotonda di Mosca (1991), La Documentation française, Paris.

Consultants Cultur'Inc et Decima Research, Les

- 1992 *Canadian Arts Consumer Profile 1990-1991*, Decima Research for Arts Policy, Ottawa.

Donnat, O.

- 1996 *Les Amateurs, enquête sur les activités artistiques des Français*, Département des études et de prospective, Ministère de la Culture, Paris.

Fitzhugh, L.

- 1983 *An analysis of audience studies for the performing arts in America*, in «Journal of Arts Management and Law», XIII, n. 2, pp. 49-85.

Ford Foundation

- 1974 *The Finances of the Performing Arts*, vol. II, New York.

Gainer, B.

- 1993 *The importance of gender to arts marketing*, in «Journal of Arts Management, Law and Society», XXIII, n. 3, pp. 253-60.
 1997 *Marketing arts education: parental attitudes towards arts education for children*, ivi, XXVI, n. 4, pp. 253-68.

Gouvernement du Québec

- 1996a *Pleins feux sur les publics de spectacles*, Ministère de la Culture et des Communications, Direction de la recherche, de l'évaluation et des statistiques, Québec.

- 1996b *Portrait statistique de l'évolution des arts de la scène au Québec*, Ministère de la Culture et des Communications, Direction de la recherche, de l'évaluation et des statistiques, Québec.
- Holbrook, M. B., e Schindler, R. M.
1989 *Some exploratory findings on the development of musical tastes*, in «Journal of Consumer Research», XVI, n. 1, pp. 119-24.
- Leroy, D.
1980 *Economie des arts du spectacle vivant*, Economica, Paris.
- MacCaughey, C.
1984 *A Survey of Arts Audience Studies: A Canadian Perspective 1967-1984*, Canada Council for the Arts, Research and Evaluation, Ottawa.
- Mulkahy, K. V.
1995 *The Public Interest and Arts Policy*, America's Commitment to Culture-Government and the Arts, Westview, New York, pp. 205-28.
- Peterson, R. A., Sherkat, D. E., Balfe, J. H., e Meyersohn, R.
1996 *Age and Arts Participation with a Focus on the Baby Boom Cohort*, National Endowment for the Arts, Research Division Report n. 34, New York.
- Pronovost, G.
1998 *Les Organisations culturelles de l'avenir*, Atti del convegno, École des hautes études commerciales de Montréal, Montréal.
- Schuster, J. M.
1985 *Supporting the Arts: An International Comparative Study*, Institute of Technology, Cambridge Department of Urban Studies and Planning, Cambridge Mass.
- Statistique Canada
1996 *Recensement de 1996*, tabelle appartenenti alla serie *Le Pays*.
1997 *Le Canada, sa culture, son patrimoine et son identité. Perspective statistique*, Catalogue 87-211, pubblicazione annuale.
- Urfalino, Ph.
1989 *Les Politiques culturelles: mécénat caché et académies invisibles*, in «L'année sociologique», n. 39, pp. 81-109.
- Valentin, M.
1993 (a cura di), *Actes de la deuxième Conférence internationale sur le management des arts et de la culture*, vol. I, HEC, Jouy en Josas.
- Zimmer, A., e Toepfer, S.
1996 *Cultural policies and the welfare state: the cases of Sweden, Germany, and the United States*, in «Journal of Arts Management, Law and Society», XXVI, n. 3, pp. 167-93.

SIMON FRITH

L'industrializzazione della musica e il problema dei valori

1. *Il problema del valore.*

La questione del valore in musica è molto semplice: che cos'è la buona musica? E nell'istituzione accademica, fino a poco tempo fa, la risposta è stata altrettanto semplice: buona musica è quella composta all'interno della tradizione classica, e cioè la tradizione definita e perpetuata nell'istituzione medesima. Questa buona musica va tenuta ben distinta dalla musica pop, quella confezionata per ragioni commerciali a uso di un pubblico musicalmente ingenuo. La questione del valore, in breve, riguarda la distinzione tra "alta" e "bassa" cultura. Da una parte abbiamo una musica creata "autonomamente", per ragioni artistiche, e modellata soltanto dalle capacità creative del compositore. Il suo valore è una descrizione estetica, un effetto della sua forma. Dall'altra parte abbiamo una musica fabbricata "funzionalmente", per uno scopo commerciale o sociale. Il suo valore non è determinato dalle sue caratteristiche intrinseche, ma dal suo utilizzo. Di conseguenza, un pubblico culturalmente "alto" considera il valore di un brano in rapporto alle sue qualità musicali, mentre un pubblico culturalmente "basso" valuta in base a quello che la musica fa per lui.

Questo, secondo me, è ancora il giudizio prevalente della musicologia accademica, tuttavia un numero sempre maggiore di metodologie accademiche alternative sostengono ormai che l'equiparazione di buono/cattivo con alto/basso rappresenterebbe una semplificazione indebita del problema. Fermate la gente per strada e chiedetele che cos'è la buona musica: scoprirete delle posizioni molto più sfumate. Le risposte saranno ovviamente diverse da una persona all'altra, ma nessuno troverà oziosa la domanda. La gente potrà parlare di generi, compositori e opere "alti" e "bassi", di lirica e di techno, dei Beatles e di Beethoven, dei Lieder di Schubert come di *Cats*. Ma farà delle distinzioni a seconda della provenienza della musica e dei suoi meccanismi, usando un linguaggio critico sorprendentemente simile. Per ciascuno, la "buona musica" è probabilmente musica conosciuta attraverso registrazioni e CD, ascoltata sullo stereo di casa, alla radio, nei locali e al cinema. Ai giorni nostri, i concerti dal vivo vengono considerati soltanto un'altra versione della musica, più che non la sua essenza; inoltre sarà difficile che le persone pensino che è buona musica quella del fai-da-te quotidiano: il canticchiare dei bambini che giocano o degli adulti sotto la doc-

cia, o la musica delle occasioni sociali – culto religioso, matrimoni, cerimonie scolastiche. «Buona musica», di qualsiasi genere, indica piuttosto una musica che si può distinguere dai suoni di ogni giorno come qualcosa di speciale, qualcosa di particolarmente serio o bello o complesso o puro. Per descrivere la buona musica è necessario rievocare il suono della cattiva musica, e la cattiva musica è musica impura, di *routine*, disonesta, fatta di formule, commerciale; tutti termini che gli appartenenti alla cultura alta applicano alla cultura bassa. E così arriviamo al nocciolo della situazione. Mentre un gruppo di ascoltatori fa questo tipo di distinzioni in termini di alto/basso – musica classica: buona /musica pop: cattiva – entro i vari mondi della musica d'uso si esercita esattamente lo stesso tipo di discriminazione. Il rock si vuole differenziare dal pop, e l'acid house si contrappone alla disco music mediante le identiche accuse di venalità.

Questa ricerca immaginaria vuole suggerire che noi viviamo in un paesaggio musicale in cui la gente può cercare di raggiungere delle vette musicali differenti, utilizzando però la stessa mappa topografica. I gusti sono diversi, ma i discorsi sono gli stessi. Le contrapposizioni sottostanti – fra arte e commercio, fra l'autentico e l'inautentico in musica – vengono sostenute in modo eguale dai partigiani di entrambi i tipi di musica, sia alta che bassa.

A partire da ciò si possono trarre due conclusioni. Innanzitutto, di qualsiasi tipo di musica si tratti, jazz o rap, classica o rock, country o folk, i suoi sostenitori (chi fa musica e chi la ascolta) rispondono alle stesse questioni, quelle sollevate dalla mercificazione della musica. Musica-come-merce è, così come abbiamo suggerito, ciò che oggi la maggior parte delle persone intende sotto il concetto di musica. Infatti quelle musiche i cui significati e usi non rientrano nella logica di mercato (la musica religiosa, ad esempio) esulano anche dal consueto dibattito critico. Per gli ascoltatori l'equazione fra giudizio e mercato è diventata di *routine*: noi esprimiamo la nostra valutazione comperando questo biglietto per un concerto o quel CD. E i musicisti, che siano studenti di composizione in un conservatorio o orchestrali su una nave da crociera, o *rappers* del Bronx o di Napoli, affrontano gli stessi problemi nel decidere se la loro musica è buona o meno. Le questioni connesse – posizione dell'artista sul mercato, relazione tra classe sociale e comunità, tensioni fra tecnologia e tradizione, influenze etniche e nazionali, distinzione tra pubblico e privato – non sono confinate ad un solo gruppo sociale o ad una sola pratica musicale. Tutte riflettono lo stesso processo fondamentale: l'industrializzazione della musica.

Il secondo punto deriva dal precedente: la distinzione fra alto e basso tracciata dai musicologi accademici (quella distinzione che l'istituzione accademica è interessata a conservare) è anche un effetto di questo processo di industrializzazione. Proprio l'emergere di un mercato che ha confuso il valore estetico con quello commerciale ha reso possibili nuove forme di distinzione sociale, nuovi modi di segnare confini e legami di classe, una nuova gerarchia culturale.

2. *L'industrializzazione della musica.*

Definiamo industrializzazione della musica lo sviluppo di un processo produttivo entro cui la musica viene fabbricata (in ultimo su scala di massa) come una merce da scambiarsi sul mercato. Tale processo ebbe inizio con i concerti e la vendita degli spartiti e oggi comprende una varietà di oggetti materiali, nel gergo dell'industria musicale "supporti" sonori – dischi, nastri, compact. Così, viene distribuita musica di ogni tipo e provenienza; tutta la musica eseguibile (e molta di quella inesequibile) è merce potenziale. Durante la rivoluzione industriale (all'incirca tra il 1780 e il 1850) la produzione di musica come merce (e la conseguente dipendenza del compositore e dell'interprete dalle leggi di mercato) ha sostituito il precedente sistema, nel quale musica e musicisti erano sostenuti dalla corte e dalla chiesa per interessi comunitari. I musicisti ora si mantengono vendendo i loro servizi o l'autorizzazione all'uso delle loro opere; talento e diritti d'autore sono diventati così le parole chiave dell'industria musicale del xx secolo. Il rapporto dei musicisti con il pubblico comincia ad essere mediato da piazzisti e promotori (lo *showman* americano Phineas T. Barnum divenne famoso grazie alla sue instancabili campagne di vendita e distribuzione a favore del soprano svedese Jenny Lind), e ancora da agenti, case editrici e discografiche; nelle pubbliche esecuzioni, già verso il 1850, i musicisti dilettanti erano stati in gran parte soppiantati da professionisti. Nella maggior parte dell'Europa e in Nordamerica l'industrializzazione della musica fu completata verso la fine del xix secolo; e pressoché dovunque nel resto del mondo alla fine del xx. Essa ha condizionato la vita di tutti i musicisti e di tutti gli ascoltatori, e ha creato un suo proprio sistema di valori e differenze musicali.

Come ho già suggerito, l'industrializzazione della musica ha generato quasi immediatamente la differenziazione fra alta e bassa cultura, una distinzione che è entrata a far parte dell'idea stessa di giudizio del valore musicale, ovvero di come distinguere opere buone e opere cattive. Per capire qual è la posta in gioco nelle discussioni sul valore musicale bisogna però capire quali criteri rendano queste discussioni culturalmente significative. Le dispute musicali riguardano raramente la musica "in sé"; la questione è piuttosto sul dove e come collocare un pezzo. Così, il musicologo Peter Van der Merwe sostiene che nell'Europa del xix secolo le distinzioni musicali ruotavano attorno a tre assi: competenza musicale (in rapporto al linguaggio utilizzato), classe sociale (in rapporto alla posizione sociale dell'interprete e del pubblico) e *status* estetico (in rapporto al potenziale di sublimità della musica). I giudizi di valore dipendevano da criteri sia musicali sia sociali [Van der Merwe 1989, pp. 16-19]. Il contrasto alto/basso entrava in gioco in un ambito musicale comune; era una distinzione tra il serio e il banale o fra usi elevati o degradati dello stesso linguaggio musicale. E tali giu-

dizi musicali erano anche giudizi sociali; riflettevano l'ascesa di una nuova specie di classe media, borghese il cui elevato *status* culturale dipendeva dal modesto successo commerciale.

Il confine culturale alto/basso describe le scelte operate da persone (compositori, esecutori, ascoltatori) all'interno di un contesto musicale condiviso, ma il punto è che solo attraverso queste scelte (il serio preferito al frivolo, l'idealistico al commerciale) il significato sociale del giudizio musicale poteva essere evidenziato. Come suggerisce Van der Merwe, proprio lo sforzo di distinguere la musica classica dalle canzoni da salotto rifletteva un furtivo compiacimento per queste ultime; e, come hanno dimostrato storici quali William Weber, occorre un notevole sforzo per attribuire all'alta cultura uno speciale significato di preminenza [1975, pp. 19-21]. Nel XVIII secolo le distinzioni tra musica accademica e popolare si riferivano solo a diversi tipi di competenza e formazione musicale; all'inizio del XIX secolo tali distinzioni divennero più profonde. Il Romanticismo (con i suoi concetti di genio, da una parte, e di popolo dall'altra) cominciò a dominare il dibattito. Solo la musica tedesca sembrava poter essere considerata Arte Superiore. Altre musiche di tradizione scritta (ad esempio l'opera italiana) oppure le esecuzioni virtuosistiche, erano considerate come "popolari". Si tracciò una linea di demarcazione che separava i musicisti virtuosi, il mondo dei salotti della moda e dell'esibizione dagli austeri concerti di musica sinfonica e cameristica, dove lavori canonici di grandi compositori venivano accolti con la dovuta - silenziosa - deferenza.

Ora, ciò che va sottolineato di questo processo non è soltanto la funzione dell'alta cultura (e delle alte istituzioni culturali, come le orchestre cittadine) nello sviluppo della coscienza di classe borghese, ma anche il modo in cui tale sviluppo ha portato la musica alta a rinnegare il proprio *status* di merce. Il fatto è che la musica classica viene *venduta* "come un'arte sacralizzata", come qualcosa che va contrapposta alla quotidianità nella sua purezza, spiritualità, fedeltà a se stessa, rifiuto di assoggettarsi alle esigenze degli ascoltatori. L'individualismo romantico, secondo il quale il serio si contrapponeva per definizione al successo popolare («Come si può conciliare il successo popolare con le aspirazioni del vero artista verso l'ideale?», domandava Johann Forkel nella sua biografia bachiana del 1802) divenne parte della *routine* di commercializzazione - non ci vuole un grande sforzo mentale per trattare il genio come una *superstar*, e a Jenny Lind tennero regolarmente dietro nel pantheon commerciale fenomeni culturali come Caruso, Toscanini, Rubinstein e Pavarotti. Fin dall'inizio, la musica culturalmente alta è stata dipendente dalle logiche di mercato e dalla produzione industriale tanto quanto quella "funzionale" e culturalmente bassa. Il significato spirituale, trascendente, della musica classica è sempre stato sfruttato e ridicolizzato nell'uso che ne fanno il cinema, la radio, le case discografiche e televisive, come sottofondo nella pubblicità, negli ascensori e ne-

gli aeroplani. In breve, l'arte alta è stata elaborata dall'industria culturale esattamente come l'arte bassa.

3. *Il discorso critico.*

Dato che oggi il processo industriale è coinvolto nella produzione di ogni sorta di musica, i conflitti di valore che ne derivano, più che in termini di alto/basso, possono essere compresi distribuendoli lungo due assi trasversali a tutti i mercati della musica: l'emergere di élite di consumatori (il disdegno *bohémien* per il conformista) e la continua tensione fra gli artisti e il loro pubblico (il disdegno modernista per il conservatore). Nelle conseguenti discussioni tra i diversi ascoltatori, o tra i musicisti e i loro critici, si possono vedere all'opera tre linee di discorso critico: alla valutazione commerciale del valore musicale si contrappongono le discussioni sull'arte da un lato, e sul "popolare" dall'altro.

Il discorso della musica-come-arte si organizza intorno ad una particolare tradizione di erudizione musicale (il sapere canonico trasmesso nelle facoltà musicali o nei conservatori), a un particolare concetto del talento musicale (sottolineando l'aspetto della creatività individuale), e a un particolare tipo di evento musicale, il concerto (l'evento che può essere catturato su disco con la maggiore "fedeltà" possibile). Il valore essenziale della musica è la sua offerta di un'esperienza trascendente, un'esperienza ineffabile e capace di elevare, ma che resta accessibile solo a chi possieda un orecchio addestrato ad ascoltarla. Apprezzare la musica significa comprendere la musica sul piano tecnico, e collocarla su quello storico; il buon ascoltatore si fa istruire dai critici su cosa ascoltare. La grande musica tocca l'anima, ma questa deve esservi guidata.

Nel discorso "folk" la musica è radicata nel contesto sociale: in un ideale mondo musicale popolare non c'è separazione tra arte e vita, e il pubblico valuta la naturalezza, la spontaneità e l'immediatezza, pur avendo una chiara percezione del modo *giusto* di fare le cose (così come si è fatto sempre). Un'esecuzione "folk" si giudica quindi in base alla sua "purezza" e "verità", le quali si misurano a loro volta secondo i rituali che separano l'evento musicale dalla vita quotidiana (pur facendo parte anche delle sue forme naturalmente ricorrenti come il ciclo delle stagioni e il trascorrere del tempo). La musica "folk" rappresenta una critica delle società industriali che si è espressa per la prima volta nel Romanticismo ottocentesco, per poi articolarsi nei numerosi *folk revivals* del xx secolo. In quello statunitense del 1950, ad esempio, i circoli ed i festival del folk erano ambienti in cui si potevano instaurare relazioni non-industriali. La separazione tra interprete e pubblico veniva deliberatamente sfumata, i musicisti parlavano direttamente con il pubblico in una chiave di impegno condiviso. L'ideale è fa-

re musica collettivamente, in modo partecipato; la musica viene giudicata a seconda del suo contributo diretto alla socialità. E forse proprio perché sembra così anomalo in una società industriale, tale ideale costituisce un'utopia così attraente – non è stato solo il rock che ha adottato il modello del festival popolare; anche il mondo della musica d'arte ha i suoi festival e le sue comunità di “nuova musica”, in cui si possono dimenticare per un momento i poteri reali del mercato.

La musica folk e la musica d'arte si sono sviluppate come critica della logica commerciale e del processo industriale in cui il valore musicale si limita a rispecchiare le statistiche di vendita. Se il discorso commerciale è organizzato attorno ai mezzi e alle possibilità di trasformare i suoni in merci, i discorsi “folk” e “colto” si adoperano invece per riscattare la musica dalla sua mercificazione. L'industria che sostiene la musica è anche il nemico che la distrugge, ed entrambi i mondi alternativi, l'artistico e il popolare, riecheggiano il tema del commercio come corruzione. Ciò si scorge più comunemente nel tema ricorrente di una forma “incontaminata” del popolare che verrebbe scoperta, immessa sul mercato e rovinata, strappandola alle sue stesse radici (tale sembra essere del resto il destino comune a tutte le musiche popolari di questo secolo, dal blues a un'intera serie di world music). Ma i musicisti d'arte possono anche fare il “tutto esaurito”, e se qualche *star* della musica “popular” raggiunge lo *status* artistico grazie ad una giusta dose di serietà, di impegno e di *impopolarità* (come nel be-bop jazz o nel progressive rock o nell'ambient dance music), anche qualche musicista serio può degradare se stesso e la propria arte, per esempio diventando uno dei Tre tenori.

Ciò che emerge chiaramente dai conseguenti dibattiti critici (possiamo considerare Frank Zappa come un artista serio? E Pavarotti?) è che il fulcro della questione sta nell'industrializzazione in sé. Per esempio, si può veramente giudicare la musica classica senza fare riferimento al processo industriale che l'ha caratterizzata? L'idea stessa di un canone di grandi opere condiviso da ascoltatori musicalmente preparati è stata costruita da un'industria musicale (e radiofonica) interessata a spingere il consumatore a collezionare registrazioni, a “crearsi una biblioteca”. Il gusto per la musica classica è un segno di distinzione non solo per i consumatori individuali, ma anche per gli utenti mediatici della musica classica – cineasti, emittenti radiofoniche, pubblicitari. Oggi è quasi impossibile isolare il valore culturale di Beethoven dal suo valore commerciale come nome che fa il tutto esaurito ai concerti, fa vendere dischi, insomma è un marchio di qualità. Musica “classica” è diventato un termine commerciale che denuncia una rottura nell'originaria integrazione operata dal Romanticismo fra tradizione (il classico) e modernità (l'originale). L'ambiente accademico è ancora legato a questo ideale, e perciò offre un terreno in cui ogni nuova opera può germinare nel dialogo con il passato; tuttavia per i profani la musica d'arte da

Schönberg in poi è stata solo un'avanguardia di ben poco interesse per chiunque non appartenga all'élite accademica. L'effetto (evidente anche per il jazz) è stato quello di una sorta di deindustrializzazione, l'emergere di una nicchia culturale in cui i musicisti dipendono nuovamente dal mecenatismo più che dal commercio, dal patronato di università, fondazioni governative ed emittenti radiotelevisive statali. Per questa musica non c'è un mercato, e l'autorità per valutare, per decidere se un lavoro è buono o cattivo, è diventata del tutto autoreferente. La reputazione di Pierre Boulez come compositore, per esempio, ha più a che fare con la sua posizione istituzionale che non con le sue conquiste estetiche: chi è oggi in una posizione migliore per giudicare l'opera di Boulez se non Boulez stesso?

Un secondo problema riguarda le condizioni a cui la popular music prodotta industrialmente può diventare arte – e ciò che questo implica. Ancora una volta all'interno dei generi commerciali si assiste a uno sforzo considerevole dei musicisti per affermare la propria individualità e serietà (una posizione distinta che comporta anche dei vantaggi economici); sicuramente nel rock (come in precedenza nel jazz) la critica è stata importante non solo come guida per il consumatore, ma anche nel fornire una cornice ideologica all'interno della quale poter esprimere valori non-commerciali. I critici jazz e rock attingono al discorso sull'arte quando pongono l'accento su ruolo dell'autore ed espressione individuale, su originalità e "voce", anche se queste caratteristiche non sono necessariamente definite in termini di abilità tecniche, complessità armonica o intensità lirica. "Difficile", "impegnativo" e "rivoluzionario" sono termini che legano tra loro le avanguardie al di là dei diversi mondi musicali, ma in quello della musica popular rimane ancora il richiamo ai valori "popolari" di semplicità, innocenza e spontaneità.

In sintesi: all'interno di entrambi i mondi musicali, classico e popular, i musicisti si sforzano di raggiungere una credibilità come artisti a dispetto delle condizioni commerciali in cui operano. Il loro problema è che far musica è ormai un processo industriale, non solo perché il vivere di musica dipende dalle forze del mercato, ma anche perché queste forze influenzano l'attività musicale stessa, determinano che cosa voglia dire essere musicale, sia in termini di mezzi di produzione e di tecnologia, sia in termini di mezzi di consumo e di esperienza musicale.

4. *Tecnologia.*

La tecnologia della musica descrive i modi in cui vengono prodotti e riprodotti i suoni. La storia della musica può venire suddivisa in tre stadi, ognuno organizzato attorno a una diversa tecnologia di archiviazione e riproduzione della musica.

Nel primo stadio, la musica viene conservata nel corpo dell'interprete

(e negli strumenti musicali) e può venire riprodotta solo attraverso l'esecuzione. Questo è l'ideale popolare: la musica si distingue dalla quotidianità in quanto rituale e cerimoniale, oppure è talmente integrata nelle pratiche sociali quotidiane (per esempio canti di lavoro o serenate) da far parte integrante del loro significato. Nel secondo stadio, la musica è archiviata tramite la notazione. Può venire riprodotta solo attraverso l'esecuzione, ma ora possiede anche una sorta di esistenza ideale o immaginaria (mediante la quale si può misurare – e trovare carente – ogni esecuzione individuale). Questo è l'ideale dell'arte: la musica diviene potenzialmente un'esperienza sacrale; ci apre l'accesso a una dimensione trascendente (e, come per la comprensione della musica classica, la mente musicale viene così esaltata oltre il corpo musicale). Nello stadio finale, quello industriale, la musica è archiviata su supporto fonografico, disco o cassetta, e riprodotta meccanicamente, digitalmente, elettronicamente. Tutto questo trasforma anche l'esperienza materiale della musica: essa ora si può ascoltare ovunque; supera tutte le barriere spazio-temporali; diventa una merce, una proprietà. Eppure ideologicamente – in quanto oggetto di interpretazione e fantasia – i vecchi valori rimangono (presenza, esecuzione, intensità, evento), e ascoltare una musica registrata diventa contraddittorio: convivono pubblico e privato, statico e dinamico, l'esperienza simultanea del presente e del passato. Nel mondo della registrazione ha luogo una nuova valorizzazione dell'"originale". È come se la registrazione della musica – il suo effetto di avvicinamento – ci permettesse di ricreare con sempre maggiore vividezza le esperienze d'arte e di folklore che il processo stesso della registrazione distrugge. Lo sviluppo della registrazione elettrica e l'uso del nastro magnetico hanno permesso anche ai produttori di musica classica di proclamare che il loro lavoro (più del concerto dal vivo) rappresentava il perfetto oggetto musicale incorporato nella partitura. Usando il montaggio fine, le prese di suono multiple e il mixaggio successivo, per un interprete come Glenn Gould è diventato possibile rimuovere gli usuali «rischi e compromessi» dell'esecuzione dal vivo, e andare in studio di registrazione «alla ricerca della perfezione» [Gould 1966, p. 53].

Nel 1966 Gould ha moderato su «High Fidelity Magazine» un dibattito intorno a tecnologia e musica classica. La discussione s'incentrava sulla registrazione come oggetto musicale: si tratta di un evento (un'esecuzione dal vivo reale o simulata) o di un testo (una partitura, il pezzo musicale di per sé)? Le argomentazioni espresse riflettono tutte le attuali implicazioni dell'ideologia della musica classica: il concerto sinfonico era stato considerato per ben più di un secolo come l'esperienza trascendente per eccellenza, e le opere registrate erano musiche composte molto prima che fosse disponibile la tecnologia di registrazione, erano cioè musiche divenute familiari *in quanto* esecuzioni dal vivo. Il mondo della musica classica, a differenza di quello della popular music, sospettava perciò della perfezione mu-

sicale ottenuta attraverso l'“inganno” della registrazione in studio: le opere classiche possedevano già una versione “definitiva”.

La tecnologia di registrazione viene messa in dubbio in tutte le musiche ideologicamente legate all'esecuzione dal vivo come evento collettivo. Da una parte c'è la preoccupazione che un'esperienza comunitaria venga privatizzata, trasformata in un piacere individuale; dall'altra c'è il contrasto postulato tra pubblico “attivo” e “passivo” – il pubblico del concerto è coinvolto dai musicisti, e i musicisti reagiscono al loro pubblico; gli ascoltatori delle registrazioni invece non possono fare altro che ripetere *ad libitum* la stessa identica esperienza sonora. Tuttavia entrambe le posizioni, abbastanza familiari a tutti da divenire degli stereotipi critici, si possono facilmente contestare. L'ascolto privato, senza la distrazione di vicini rumorosi e reazioni sbagliate, in condizioni acustiche perfette, permette agli ascoltatori di partecipare più da vicino, con maggiore concentrazione, alla musica (piuttosto che al concerto come evento sociale). E un frequentatore entusiasta di concerti è spesso più passivo di un ascoltatore di dischi nel decidere dove, come e quando ascoltare la musica. Glenn Gould arriva perfino a suggerire che

al centro del dibattito tecnologico c'è un nuovo tipo di ascoltatore – un ascoltatore più partecipe dell'esperienza musicale. L'emergere di questo fenomeno di metà Novecento è la più grande conquista dell'industria discografica [*ibid.*, p. 59].

La tecnologia ha modificato la posizione della musica nel paesaggio sonoro e i criteri con cui tracciamo i confini tra musica e rumore. La musica, come il rumore, è ora dappertutto – occupa ogni spazio domestico e la maggior parte di quelli pubblici; accompagna le immagini e i veicoli in movimento, riempie i silenzi dei telefoni in attesa e le file negli ospedali. E se questa è musica che ci viene fornita anonimamente, anche noi possiamo evocare la musica di ogni tempo e di ogni luogo, dovunque ci troviamo, qualsiasi cosa facciamo: Mozart nel walkman o sullo stereo dell'automobile mentre andiamo al lavoro, il CD con un coro di voci bulgare mentre laviamo i piatti, la cassetta di musica senegalese mentre mettiamo a letto i bambini, Bartók in sottofondo mentre facciamo il bagno. Non esiste più un senso collettivo di cosa sia musicalmente *appropriato*, di cosa andrebbe ascoltato dove e quando. E questo non è soltanto un effetto delle registrazioni, ma anche dei *media* – *juke-boxes*, altoparlanti pubblici e, soprattutto, la radio.

Considerando gli effetti di questi processi sulle culture popolari e locali, l'etnomusicologo Charles Keil ha suggerito che potrebbe essere fuorviante vedere l'industrializzazione della musica come un processo di corruzione. Lo stile folk, più che svilupparsi per così dire “naturalmente”, lontano dagli occhi e dalle orecchie dei *media* fintantoché non diventa troppo grande o rumoroso per venire ignorato, si sviluppa in realtà *dentro* il paesaggio sonoro disegnato dai *media* – offrendo piaceri diversi da quelli della corrente pop dominante, o cercando anch'esso di prendervi parte. Richia-

mando l'attenzione sull'emergere di caratteristici stili "primitivi" di polka e blues negli Stati Uniti degli anni Cinquanta, Keil domanda:

È la simultanea apertura di radio e industrie discografiche a invitare il blues dei bassifondi e le polke "di villaggio" a uscire dalle taverne per occupare uno spazio pubblico ridefinito e piú sottilmente mediato, o sono gli stessi stili facili e non raffinati ad emergere cosí come sono e a mettersi prepotentemente in mostra? [1985, p. 125].

Forse, continua Keil, ci troviamo di fronte a due possibili tipi di piacere musicale, due tipi di giudizio estetico. Piú che raggiungere la perfezione che l'esecuzione dal vivo non permetterebbe (il modello di Glenn Gould), la registrazione offre un certo tipo di piacere (la perfezione di una forma, uno stato onirico) e l'esecuzione dal vivo un altro (il piacere di un processo, il rischio e l'eccitazione). Keil si rifà qui alla distinzione di Nietzsche fra arti apollinee e dionisiache, fra arte come sogno e arte come ebbrezza. Keil era inizialmente rimasto perplesso per il fatto che ci fossero cosí poche registrazioni dal vivo di polke e blues; sembrava che queste comunità popolari, a differenza del pubblico della musica classica, non volessero lasciar fissare questi eventi dal vivo mediante la registrazione. E sicuramente nella musica rock le "registrazioni dal vivo" hanno finito per opporsi alle incisioni in studio, rappresentando un'esperienza musicale diversa, piú ruvida e diretta. Nei cataloghi di musica classica la distinzione *live/studio* non è usata in questo modo, prevedendo invece delle registrazioni che sono allo stesso tempo, per cosí dire, eventi "in concerto" e "in studio".

Il senso di proprietà scavalca i confini musicali: come merce, un brano musicale diventa qualcosa che può essere posseduto. La gente ora possiede la musica non nell'atto di suonarla, ma di ascoltarla, e può ascoltarla a piacere, mettendo su un CD a seconda del proprio stato d'animo. Il gusto musicale, infatti, è ora legato all'identità personale; conosciamo noi stessi attraverso la nostra musica. La tecnologia della registrazione permette di applicare l'ideologia romantica dell'autoespressione musicale al compositore come all'ascoltatore. Wayne Koestenbaum fa notare che i primi fonografi venivano venduti proprio come una sorta di «confessionale», come uno specchio che riflette «la tua anima – e ciò che è nascosto nel suo profondo» [1993, pp. 49-55].

Si può intendere questo fenomeno anche come la progressiva confusione dei confini tra pubblico e privato. I suoni pubblici (un'esperienza musicale precedentemente riferita ad alcuni tipi di incontri sociali) sono ora trasportati in spazi intimi, domestici; i trasognamenti privati prendono il posto delle reazioni del pubblico ad un concerto. E la registrazione ha avuto l'effetto di rendere piú stretto il rapporto fra interprete e ascoltatore; possiamo sentire la musica molto piú nel dettaglio di prima, avvicinarci al processo dell'esecuzione, alle esitazioni di un cantante, ai movimenti delle dita di un pianista, ad un crescendo degli archi. La tecnologia, che sembra-

rebbe allontanare l'esecutore dal pubblico mediandone il rapporto attraverso la macchina, in realtà avvicina l'interprete, la cui assenza materiale è piú che compensata dalla presenza acustica. Il fatto poi che possiamo credere di conoscere gli interpreti personalmente, ascoltando una diva piú e piú volte, alimenta a sua volta la logica commerciale dello *star-system*.

I nuovi modi tecnologici d'ascolto sollevano quindi importanti questioni estetiche. Per esempio, i suoni provenienti da una qualunque sorgente possono venire isolati in modo relativamente semplice (soprattutto negli ultimi tempi, grazie al campionamento digitale) e poi riassemblati; dopodiché nessuno di essi avrà piú una fisionomia realistica o espressiva. Le note suonate dalla piú classica delle orchestre vengono elaborate prima di giungere al nostro orecchio. Nessun suono, in altre parole, può garantire la verità — la sua fonte può non essere quello che sembra. Questo ha prodotto due effetti paradossali: da una parte, il movimento della "prassi esecutiva" ha posto un rinnovato accento sull'esecuzione del *corpus* classico con strumenti d'epoca, utilizzando tutti i mezzi dell'ingegneria del suono per ricostruire il modo in cui si ritiene che la musica venisse ascoltata in origine; dall'altra, i compositori contemporanei hanno conquistato una nuova libertà dalla tirannia degli interpreti; qualsiasi cosa faccia un esecutore con le loro partiture, essi ora possono essere anche ingegneri del proprio suono, creando esattamente gli effetti che avevano immaginato. Un brano musicale è ora un ideale che si può realizzare proprio attraverso la sua "falsificazione".

Tuttavia entra ora in gioco una seconda discussione estetica. Feticizzare la registrazione significa anche demistificare l'opera. La possibilità di accumulare esecuzioni (disponibili su CD per un continuo raffronto storico) ha causato un relativismo interpretativo ormai dato per scontato: chiunque può sentire che le letture della partitura cambiano, che l'esecuzione "ideale" è variabile, che a seconda della data di registrazione le differenti versioni possono sembrare strane o incomplete o perfino sbagliate (proprio come accade per le vecchie letture di opere letterarie o artistiche). Il nostro senso dell'"eternità" o "atemporalità" della grande musica si è tramutato oggi nella convinzione (alacremenente alimentata dall'industria musicale) che la musica vada continuamente aggiornata.

5. Esperienza.

L'industrializzazione della musica rappresenta un processo che negli ultimi duecento anni ha trasformato il ruolo e la posizione della musica nella vita di ogni giorno. Nello stesso tempo si è avuta una sorprendente continuità tanto nella musica che ascoltiamo piú spesso, quanto nei giudizi estetici che applichiamo nel valutarla. Se un Rip Van Winkle si risvegliasse oggi dopo un sonno cominciato nel 1800, riconoscerebbe la gran parte del

repertorio classico, e non resterebbe affatto sconcertato dai principî melodici sottesi alla musica pop (anche se potrebbe rimanere scosso dal suo volume). Ciò che non capirebbe, credo, è quello che oggi la musica significa per la gente e com'è diventata parte di un complesso industrial-culturale. Oggi la musica è sia un segno di distinzione (particolarmente ovvio nelle categorizzazioni alto/basso che separano la musica d'arte e classica dal pop e dal rock) sia un modo per esprimere solidarietà (attraverso le sottoculture giovanili o le diaspore etniche). Ma con lo sviluppo della registrazione questi processi possono verificarsi anche nella nostra immaginazione, oltre che nelle nostre reali attività sociali. Nell'interagire con un brano di musica noi veniamo spinti, per quanto casualmente, a stringere delle alleanze affettive ed emozionali con altri ascoltatori, a noi del tutto sconosciuti. Questo fa parte del modo in cui la musica ci dà coscienza di noi stessi. Assorbiamo canzoni nella nostra vita e ritmo nei nostri corpi e facciamo così un'esperienza soggettiva della socialità, un'immediata esperienza emotiva della collettività.

Infine, noi tutti sentiamo la musica che ci piace come qualcosa di speciale, qualcosa che trascende il quotidiano, che ci porta "al di fuori di noi stessi", ci trasporta altrove. La "nostra musica" è, sotto questa prospettiva, speciale non solo rispetto ad altre musiche, ma anche, cosa ben più importante, rispetto al resto della vita. È questo senso di eccezionalità (il modo in cui la musica sembra rendere possibile un nuovo tipo di autoidentificazione, e liberarci dalla *routine* quotidiana, dalle aspettative sociali di cui siamo gravati) la vera chiave del nostro giudizio del valore musicale, e per questo aspetto la "trascendenza" fa parte dell'estetica della musica, quella popular come quella seria. Dell'industrializzazione della musica non dobbiamo quindi pensare che rappresenti una minaccia per l'esperienza musicale, né che svaluti la musica stessa, la quale dovrebbe in qualche modo restare indipendente dalle forze sociali; al contrario essa ci offre uno strumento per comprendere quelle stesse forze sociali, un modo per affrontarle. Sì, la nostra musica preferita oggi ci raggiunge malgrado il processo industriale; e questa è precisamente la ragione per cui la musica che più amiamo è portata a sfidare le condizioni della sua stessa esistenza.

Gould, G.

1966 *The prospects of recording*, in «High Fidelity», XVI (aprile), pp. 46-63.

Keil, C.

1985 *People's music comparatively: style and stereotype, class and hegemony*, in «Dialectical Anthropology», X, pp. 119-30.

Koestenbaum, W.

1993 *The Queen's Throat*, Gay Men's Press, London.

Van der Merwe, P.

1989 *Origins of the Popular Style*, Oxford University Press, Oxford.

Weber, W.

1975 *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*, Croom Helm, London.

MARIO BARONI

Gruppi sociali e gusti musicali*

1. *Per una definizione della categoria di gusto.*

1.1. Oggetti culturali e oggetti artistici.

Chi sia ancora convinto che le opere d'arte che ama possiedano valori estetici indiscutibili, può trovarsi a mal partito di fronte a una situazione come quella odierna, in cui dubbi e ambiguità di ogni tipo sembrano essersi gradualmente insinuati in forme sempre più invadenti, e in cui persino gli artisti talvolta non sembrano più credere al senso di ciò che fanno. Il concetto di valore estetico è entrato in crisi. Che non si tratti di un fenomeno di secondaria importanza è suggerito non solo da tutta la tradizione cosiddetta «postmoderna», ma anche da studiosi come Vera Zolberg [1990] o come Herman Sabbe [1998] che dedicano a questo tema volumi impegnativi. Il fenomeno si può giustificare del resto a partire dalla mostruosa varietà di forme artistiche in cui siamo immersi, che sembra renderlo quasi inevitabile. E la stessa esperienza quotidiana lo conferma: capita a tutti, nei comuni scambi d'opinione, di imbattersi in persone che sostengono i loro gusti musicali in modo intransigente e che tendono a ritenere musica solo quella che corrisponde alle loro attese e ai loro desideri. Alcuni amatori dell'opera relegano il jazz a musica di categoria inferiore, mentre i ragazzi che amano il rock considerano di solito l'opera, quando ne hanno notizia, come una sorta di relitto d'altri tempi, e così via. Chi ha ragione? Esiste un criterio di assolutezza sulla base del quale sia possibile convincere qualcuno del contrario di ciò che crede? Esistono strumenti per un giudizio, per così dire, "oggettivo"?

La tradizione filosofico-estetica, come afferma la Zolberg, lo ha sempre dato per scontato, anche se non ha mai fornito vere e proprie dimostrazioni in questo campo. Ma pretendere di dimostrare la verità di convinzioni di questo tipo è come cercar di dimostrare l'esistenza di Dio: non si può farlo in termini scientifici. Si può però cercare, più modestamente, di spiegare il fenomeno della molteplicità dei gusti, e anche dell'intransigenza nel sostenerli, utilizzando criteri diversi: alcuni criteri sociologici possono avere in questo campo maggiore capacità esplicativa di quelli estetici.

Il punto di partenza del mio ragionamento è che le forme dell'arte non costituiscano un dominio autonomo, ma siano uno dei diversi modi con i

* Ringrazio il professor Giancarlo Gasperoni per la lettura del testo e per i preziosi consigli bibliografici.

quali si manifesta la "cultura" umana, intendendosi questo termine nel suo senso antropologico. Prima di parlare di arte partirò dunque dal concetto di cultura così com'è definito nell'ambito dei *cultural studies* di tradizione anglosassone. In particolare mi servirò inizialmente di una definizione di cultura, proposta da Clifford Geertz che prende il problema molto alla lontana, ma che lo inquadra in termini precisi:

negli animali inferiori i modelli di comportamento si danno insieme alla loro struttura fisica [...]. All'uomo sono date capacità innate di reazione [...] che lo lasciano regolato con molto minor precisione: [...] non diretto da modelli culturali - sistemi organizzati di simboli significanti - il comportamento dell'uomo sarebbe praticamente ingovernabile, un puro caos di azioni senza scopo e di emozioni in tumulto, la sua esperienza sarebbe praticamente informe. La cultura, la totalità accumulata di questi modelli, non è un ornamento dell'esistenza umana, ma [...] una condizione essenziale per essa [1973, trad. it. p. 89].

In quest'ottica la cultura è intesa dunque, né più né meno, come uno strumento di sopravvivenza della specie. Si manifesta fundamentalmente nel modo di regolare l'interazione umana, utilizzando norme e credenze capaci di conferire ordine ai rapporti fra individui e fra gruppi, e "dando senso" al mondo delle relazioni sociali. Secondo questa prospettiva, dunque, ogni azione umana è motivata da qualche scopo e la cultura ci permette di agire in modo tale che gli altri capiscano e forse approvino i nostri scopi, cioè di scegliere le nostre azioni sulla base di modelli regolati e condivisi. Qualsiasi azione è dunque governata da regole culturali; tuttavia esistono anche attività che hanno il compito specifico di manifestare quali siano i principi culturali su cui la società si basa. Secondo la terminologia proposta da Wendy Griswold [1994], la cultura in questo senso ha finalità «espressive»: ha lo scopo di mettere in evidenza, attraverso «sistemi organizzati di simboli significanti» [Geertz 1973], le norme, i valori, le credenze che la società tende ad affermare. Anche oggetti apparentemente legati a funzioni che si possono definire strumentali, visti i loro obiettivi pratici (come ad esempio il pane, che ha scopi di nutrizione), possono possedere finalità espressive:

La generazione del baby-boom del secondo dopoguerra, ad esempio, è cresciuta nutrendosi di un morbido e spugnoso pane bianco [...] benché non avesse un sapore particolarmente memorabile i ragazzini che lo imbottivano con intrugli tipo burro d'arachidi e gelatina pensavano che avesse un gusto davvero buono. Esso sembrava esprimere la concezione infantile del benessere. Più tardi, negli anni Sessanta e Settanta, quella stessa generazione rifiutò il pane bianco come molte altre cose della cultura americana convenzionale; sfidando le convenzioni con cui erano cresciuti, questi giovani trasformarono il mangiare pane integrale in una presa di posizione politica, una posizione che esprimeva il ripudio del capitalismo, della tecnologia e dell'omogeneità americana [Griswold 1994, trad. it. p. 28].

Un medesimo oggetto culturale possiede sempre le due facce del senso, quella strumentale e quella espressiva: serve e al tempo stesso significa. Que-

sto è stato vero per secoli anche per le produzioni artistiche, che erano organicamente legate alla vita della società, cioè si integravano con altre attività (per esempio religiose o rituali o domestiche) senza distinguersi sostanzialmente da esse. In Occidente le arti si sono rese autonome in una fase precisa della loro storia: l'estetica in quanto scienza del bello nacque nell'Europa del Settecento [Alfieri 1959] quando così fu chiamata in un famoso trattato di Baumgartner, e soprattutto quando l'importanza degli oggetti d'arte e dei loro produttori conquistò un peso determinante nella vita quotidiana delle classi aristocratiche. L'autonomia dell'arte rispetto ad altre funzioni sociali è diventata da allora un problema filosofico specifico, discusso ancora in anni recenti [Anceschi 1976]. Non è chiaro fino a che punto oggi si possa continuare a pensare negli stessi termini. Certo è che la molteplicità di tendenze, di forme, di usi che le arti hanno assunto negli ultimi decenni e la labilità di confini fra arti "superiori" e "inferiori" tenderebbero a far credere a un declino dell'idea di autonomia estetica e a una sorta di ritorno dell'arte alla sua condizione originaria di oggetto culturale fra altri oggetti di natura «espressiva». Questo, come ho detto, è il punto di partenza del ragionamento.

1.2. Il senso degli oggetti artistici.

È necessario a questo punto aggiungere qualche dettaglio al concetto di "finalità espressiva". Comportamenti, norme, valori, credenze ne costituiscono il contenuto, ma qual è la loro genesi, da quale origine derivano? George Herbert Mead [1934] affermava che i bambini apprendono le regole di comportamento attraverso l'interazione coi genitori, ma che le regole che i genitori impongono non sono inventate da loro, nascono dalla società e riproducono quello che l'autore chiamava un «sé generalizzato», cioè una sorta di coscienza collettiva che fa parte dell'identità personale di ognuno dei membri della società e ne raffigura la comunanza con gli altri membri: diciamo che si tratta di un'identità sociale, o perlomeno di un'identità di gruppo, che ognuno coltiva dentro di sé e che è essenziale per la sua sicurezza psicologica poiché gli dà il senso di vivere in una comunità e non in una giungla.

Alla radice di queste regole di comportamento apprese e continuamente applicate non c'è ovviamente una semplice accettazione acritica della tradizione: le norme di comportamento hanno sempre alla loro base dei bisogni che quelle regole tendono ad adempiere (la teoria dei bisogni formulata da Maslow [1954] è uno degli strumenti esplicativi utilizzati in questo campo); tuttavia si può anche affermare che la cultura funzioni comunemente come un modello di significati storicamente trasmesso e che ogni società o comunità umana organizzata si preoccupi sempre di dare continuità a questo modello. Lo strumento specifico della trasmissione culturale è il processo che prende il nome di «socializzazione». Per socializzazione s'intende l'apprendimento delle convenzioni culturali che sono in vigore nell'ambiente in cui si sta per entrare. Naturalmente l'apprendimento di conven-

zioni può riguardare qualsiasi persona a qualsiasi livello di età e di esperienza, quando affronti un ambiente non noto, ma è evidente che il processo è particolarmente importante nella fase della socializzazione cosiddetta primaria, cioè nei primi anni di vita. Le convenzioni culturali da apprendere riguardano in prima istanza le norme di comportamento: ogni bambino instaura per questo rapporti complessi con la madre e con la famiglia, apprende (sul piano pratico e sul piano teorico) gli schemi del proprio controllo emotivo e le regole del vivere civile in continue e faticose negoziazioni col mondo adulto che gli offre le gratificazioni affettive e le conferme di sé che gli sono necessarie, in cambio della sua adesione a modelli di comportamento che gli vengono offerti [Lewis e Michalson 1983]. A conclusione dei processi della socializzazione primaria ogni soggetto sarà riuscito a dare qualche ordine ai propri bisogni istintuali facendoli passare attraverso la mediazione delle norme sociali acquisite e introiettate.

La socializzazione primaria è importante per il nostro argomento anche per un'altra ragione: l'apprendimento infantile non riguarda solo le regole per così dire ufficiali dell'educazione formale, ma un intero universo di sottili sfumature che vanno dai gesti agli atteggiamenti del corpo e della voce, dalle sensibilità olfattive alle predilezioni per il cibo, per il vestiario, per l'arredamento. Queste sfumature, apprese in modo inconsapevole, non appartengono mai solo a persone singole o solo ai membri della famiglia; individui e famiglie condividono sempre queste usanze con gruppi sociali più vasti di cui essi sono membri. Secondo Bourdieu [1979] si creano, all'interno di un gruppo, dei sistemi di scelte di gusto (fra i quali vanno annoverati anche i gusti estetici) che costituiscono veri e propri "stili di vita". Lo studio degli stili di vita è diventato fra l'altro essenziale nelle odierne tecniche di marketing [Crane 1992, trad. it. p. 58]. Nei processi di socializzazione, aspetti consapevoli e inconsapevoli, espliciti e impliciti si mescolano sempre fra loro in un composto inscindibile. Diciamo che le componenti principali di questa mescolanza, per procedere dalle più oscure e profonde a quelle più palesi e definibili, comprendono aspetti diversi, che vanno dagli schemi psicologici del controllo emotivo, ai comportamenti osservabili, alle ideologie teoricamente elaborate. Grande importanza assumono nel presente contesto gli aspetti inconsapevoli della socializzazione perché sono quelli che si manifestano con maggior peso nel sistema dei gusti, e dei gusti estetici in particolare.

È significativa a questo proposito la discussione degli psicologi, sul controllo sociale delle emozioni. Ricci Bitti [1988, pp. 114-18] osserva fra l'altro come questo fenomeno giochi un ruolo dominante in campi apparentemente lontani: è massicciamente presente, ad esempio, negli interessi di un classico della ricerca storica come Norbert Elias [1969], che si interessava alle norme di comportamento dell'antica aristocrazia europea e alla nascita delle "buone maniere". L'eleganza di tratto e di portamento che era imposta dall'ap-

partenza alla classe si basava appunto sulla capacità di controllare i propri appetiti istintuali e i propri impulsi emotivi, oltre che i propri gesti. Ma le regole di controllo dell'emozione sembrano stare alla base anche dei linguaggi artistici; e non solo di linguaggi come quello degli attori o dei poeti, le cui tecniche espressive hanno a che fare direttamente con il controllo emozionale, ma anche di un linguaggio come quello musicale che apparentemente sembra lontano da fenomeni di questo tipo. Un caso classico di strutture musicali capaci di simboleggiare forme di controllo emozionale socialmente proposte come esemplari è quello delle musiche "giovanili" degli anni Sessanta: le canzoni di educata compostezza della tradizione "benpensante" dei padri vengono messe in crisi da Elvis Presley e dai suoi seguaci, che col ritmo e con la voce, oltre che con i gesti del corpo, adombrano libertà sessuali e comportamentali prima impensabili. Era questo precisamente il "senso" che alla sua musica attribuivano gli adolescenti dell'epoca.

Seguendo la tradizione sociologica, intendo per "senso" di un oggetto artistico la motivazione per la quale esso è stato concepito e fabbricato: motivazione che va cercata all'interno di un'area di significati che ha a che fare appunto con aspetti di controllo delle emozioni, ma anche con regole di comportamento e con credenze ideologiche. La circostanza più importante è che il senso degli oggetti d'arte non viene manifestato dagli artisti perché sia semplicemente riconosciuto o rispettato, com'è riconosciuto e rispettato il senso di qualsiasi azione quotidiana, ma perché sia condiviso e apprezzato. Questo è ciò che distingue il comportamento dell'artista dal comportamento del cittadino qualsiasi: una comune scena quotidiana acquista un peso del tutto diverso quando venga presentata su un palcoscenico o in un film. A questo punto le regole di comportamento che essa sottintende non devono semplicemente venir capite, ma devono essere accettate, discusse, interpretate, condivise: il senso di un oggetto artistico viene sempre presentato come "valore" che merita promozione.

Un valore, come affermano Miceli e Castelfranchi [1992], ha a che fare con il positivo/negativo, con il buono/cattivo, con il condivisibile/rifiutabile, ma non con il vero/falso. Questa è la ragione per la quale non si può dimostrare la "verità" dei gusti e dei giudizi estetici. I valori proposti non sono manifestati attraverso affermazioni esplicite di natura discorsiva (come avviene ad esempio nel linguaggio politico o giudiziario o ideologico), ma vengono semplicemente sottoposti all'osservazione, semplicemente esibiti. Esibiti attraverso immagini costruite con materiali di qualsiasi tipo (con parole, ma anche con segni grafici, con colori, con suoni, con gesti del corpo): tutti materiali che costituiscono il linguaggio simbolico delle arti, materiali che vanno interpretati e che chiedono per questo una particolare competenza interpretativa.

L'utilizzo di linguaggi simbolici da interpretare non è specifico delle arti; fa parte anche della vita quotidiana: ad esempio si può parlare di linguaggio

simbolico anche nel caso delle espressioni facciali studiate dagli psicologi [Ricci Bitti e Caterina 1993], espressioni interpretabili che possono far capire la natura dell'emozione manifestata anche senza definirla concettualmente. Ma, come abbiamo appena osservato, un'espressione facciale con funzioni estetiche (in un quadro o su un palcoscenico) viene manifestata come proposta di valore e non come pura e semplice espressione emozionale. In questo caso non abbiamo a che fare con comportamenti quotidiani e ordinari, ma con la tensione verso comportamenti ideali che manifestano bisogni. Con il termine di "valore" propongo, dunque, di intendere un "dover essere" collettivamente apprezzabile da parte di un determinato gruppo sociale, e vantaggioso per tutti i suoi membri. Proprio in virtù del suo carattere di bisogno irrealizzato e della sua condivisione collettiva, il valore assume i tratti di nobiltà che in genere lo contraddistinguono. Nella prospettiva antropologica qui indicata, il senso di un oggetto artistico è quello di manifestare valori.

1.3. Identità di gruppo, stili e gusti.

L'utilizzazione di termini come "classe" o "gruppo", finora liberamente usati, può creare qualche problema di comprensione. Semplificherò le questioni, anche a costo di qualche limitata forzatura, intendendo per classi frazioni di società basate su condizioni di vita, gerarchicamente distinte, di maggiore o minore privilegio, e per gruppi frazioni di società caratterizzate dalla condivisione di tratti culturali (comportamenti, valori, ideologie) uguali o analoghi. In qualche caso i caratteri di classe e di gruppo coincidono, ma esistono anche caratteristiche culturali "trasversali", cioè tipiche di persone appartenenti a classi sociali diverse; per esempio i giovani che amavano Presley non appartenevano necessariamente alla stessa classe. Parlare di regole "sociali" è dunque una semplificazione: la società è sempre estremamente articolata al suo interno, e la decifrazione di queste articolazioni non sempre è agevole. Ad esempio fra le regole apprese durante i processi di socializzazione ne esistono alcune che hanno valori universali o perlomeno sono condivise dalla grande maggioranza dei membri della società, ma ce ne sono altre che possono raffigurare punti di vista più limitati e non universalmente condivisi.

Bourdieu [1979] ha offerto qualche precisazione al concetto marxiano di classe che è particolarmente utile per i problemi di cui qui ci interessiamo. Di solito, egli afferma, ogni classe si distingue non solo per capitale economico, ma anche per capitale culturale (dove per cultura si intende il sapere, la cultura "che serve", non quella "che orienta"). Le classi di Bourdieu (identificabili anche sulla base della professione) si differenziano per possesso di frazioni diverse di questi capitali economici o culturali, che sottointendono forme diverse di *status* cioè di collocazione nella gerarchia sociale. Utilizzando queste osservazioni si può aggiungere qualche precisazione anche al concetto di gruppo: si può dire che sulla base dello *status* o posizione gerarchica del suo gruppo d'appartenenza ogni individuo sviluppa (in condivisio-

ne con gli altri membri del gruppo) bisogni psicologici particolari, e valori ideali: bisogni molto diversi a seconda se il gruppo è in una posizione di privilegio o di difficoltà e a seconda dei patrimoni di conoscenze che può utilizzare. Così possono sorgere ad esempio rifiuti e tendenze al cambiamento o alla ribellione, oppure al contrario tendenze alla difesa della propria posizione. Sulla base di queste teorie Bourdieu osservava come l'appartenenza a classi sociali diverse influisse anche sui gusti, inclusi quelli musicali.

È certo che fino a qualche tempo fa l'appartenenza a classi o gruppi tendeva non solo a produrre stili di vita specifici, ma anche gusti musicali. I gusti potevano essere condizionati ad esempio da abitudini d'esistenza: persone avvezze al lavoro fisico di solito non si trovano a loro agio in contesti formali come quelli di un concerto da camera in cui vigono regole di vestiario, di gestualità e di dialogo tipiche della borghesia medio-alta. Ogni genere musicale, inoltre, presupponeva e presuppone tuttora una specifica base di informazioni. Esistono notizie (come quelle sui generi musicali più diffusi) che si imparano per così dire "vivendo", che si trasmettono nel flusso dei rapporti quotidiani, ma altre notizie (ad esempio quelle riguardanti la musica classica) dovevano e devono ancor oggi essere apprese in modo specifico: o all'interno di famiglie in cui quella tradizione ha radici sufficientemente vive, o sulla stampa specializzata, o nella scuola, ammesso che questo tipo di musica vi si insegni e che l'insegnamento sia efficace. In altri termini esistevano e in parte esistono tuttora legami fra le esperienze musicali compiute nel periodo di formazione dei gusti e gli stili di vita del proprio gruppo d'appartenenza.

Particolarmente importanti erano questi condizionamenti sull'acquisizione di competenze artistiche quando i gusti si apprendevano principalmente attraverso la famiglia, quando i processi di socializzazione primaria si estendevano normalmente anche al campo della cultura. Oggi la situazione è mutata: negli ultimi anni sembra addirittura affacciarsi un problema inedito, cioè quello di un graduale venir meno della coerenza fra le abitudini del proprio gruppo sociale e la predilezione per alcuni prodotti artistici. In sostanza, la distinzione proposta da Bourdieu fra stili (e gusti) "alti" e "bassi", corrispondenti a classi privilegiate e deprivate, si sta dimostrando incapace di spiegare alcuni caratteri della circolazione culturale attuale. Secondo Diana Crane [1992] la televisione, caratterizzata da codici linguistici semplici che non richiedono competenze specialistiche, sembra avere infranto alcune delle barriere che solo alcuni anni fa esistevano tra gruppi sociali diversi. Da qui la nuova problematicità dei rapporti fra gusti e gruppi che oggi sembra imporsi. In alcuni casi la comunicazione massmediale sembra avere accomunato gusti di classi gerarchicamente diverse e gusti di gruppi che un tempo erano culturalmente differenziati (ad esempio la moda delle musiche giovanili non distingue più necessariamente i giovani dagli adulti). All'analisi di questo problema particolarmente complesso e so-

prattutto alle sue conseguenze in campo musicale saranno dedicati i prossimi paragrafi.

2. *Gusti musicali e trasformazioni sociali.*

2.1. Mutamenti sociali e mutamenti culturali.

Anzitutto è necessaria a questo punto una precisazione terminologica. La cultura artistica comprende gusti e stili; entrambi hanno come proprio contenuto un sistema di valori ideali: per stile tuttavia si intende l'uso creativo di un linguaggio simbolico da parte di qualche artista, cioè l'insieme delle caratteristiche strutturali con cui egli modella la propria opera, mentre per gusto si intende la predisposizione a interpretare e ad apprezzare uno stile. In sintesi: stili e gusti presuppongono valori, i quali vengono vissuti sotto forma di stile da chi li manifesta, e interpretati sulla base dei propri gusti da parte di chi li osserva.

La presenza di stili e di gusti, la loro diffusione all'interno della società e la loro relazione con particolari gruppi sociali è un'eredità storica che ogni cultura possiede. È importante sottolineare come non ci sia sempre un rapporto lineare e semplice fra la storia dei valori, degli stili e dei gusti e la storia delle strutture sociali entro le quali si sono formati. Ciò accomuna, ancora una volta, le attività artistiche con la produzione culturale in senso più lato. In alcuni casi infatti gli oggetti culturali (inclusa la produzione artistica) tendono a perpetuarsi acquistando una sorta di indipendenza funzionale dalle strutture sociali che li hanno generati e talvolta perdurano anche quando tali strutture si modificano. Esistono ad esempio nell'Italia meridionale alcune feste studiate dagli antropologi che, da millenni, conservano simbologie rituali pagane nonostante il sistema delle credenze religiose e profane sia oggi profondamente cambiato per tutti coloro che a quelle feste partecipano.

I valori sociali che la cultura manifesta e promuove possono diventare veramente obsoleti solo quando, per qualche ragione, e dietro chiare sollecitazioni critiche, vengano riconosciuti disfunzionali e contraddittori rispetto a rapporti sociali nuovi che nel frattempo siano intervenuti o a nuove istituzioni che si siano affermate, o a invenzioni tecniche o mutamenti di pensiero universalmente accettati. Ma la contraddizione non deve rimanere implicita; deve essere messa in luce. Ad esempio i contadini europei hanno conservato per molti decenni il rispetto sacrale per i padroni della terra su cui lavoravano, anche dopo la Rivoluzione francese. Solo la coscienza di classe a poco a poco acquisita fra il XIX e il XX secolo per opera della propaganda socialista è riuscita a mettere gradualmente in rilievo la contraddittorietà di questo tratto culturale rispetto ai loro bisogni e ai loro interessi.

La situazione dei gusti musicali nella società odierna tocca problemi di questa natura. Esistono ad esempio, in alcune regioni italiane come la Sar-

degnata o la Sicilia, musiche di tradizione contadina che vengono grandemente apprezzate da una parte del mondo intellettuale, ma vengono disprezzate da una parte dei gruppi sociali a cui quelle musiche appartengono. Molti giovani locali considerano imbarazzante e ridicolo credere a quei valori culturali tradizionali: li considerano proposte fuori dal campo della modernità, che ai loro occhi è rappresentata dai prodotti musicali divulgati dai *mass media*. E dunque li criticano e li rifiutano. Altre categorie di giovani, anche appartenenti alla cultura locale, possiedono invece una coscienza storica e antropologica che li induce ad apprezzarle e a valorizzarne la conservazione e la divulgazione. In questi casi, dunque, ciò che determina il gusto musicale non è più la pura e semplice appartenenza a un gruppo sociale: giocano altri elementi, come il desiderio di un mutamento di *status* e il prestigio della tecnologia, oppure, viceversa, la consapevolezza storica, la difesa rispetto all'invasione massmediale, ecc. A seconda del gioco delle contraddizioni fra valori diversi e concorrenziali prevale l'una o l'altra delle scelte di gusto. La situazione odierna di mutamento culturale è particolarmente esposta a queste contraddizioni e dunque assai complessa. È necessario trovare qualche chiave di spiegazione capace di mettere in forma la sua complessità.

2.2. Dall'eredità storica alla cultura dei *mass media*.

Partirò anzitutto da alcune osservazioni storiche su come i gusti musicali si sono trasmessi e trasformati in Europa negli ultimi due secoli e osserverò anzitutto come non tutti i tipi di musica diffusi in questi secoli richiedano di essere ascoltati con particolare concentrazione: questa caratteristica distingueva inizialmente le musiche dell'aristocrazia (anche se non tutti i tipi di musica aristocratici) da quelle del popolo. La differenza fra le diverse modalità d'ascolto è legata a particolari aspetti dell'esperienza musicale, tipica di gruppi diversi: l'ascolto concentrato implica assai spesso la presenza di particolari complessità strutturali, e dunque di una tradizione scritta, e la presenza di edifici in cui la musica possa essere fruita in buone condizioni acustiche e in silenzio. Perciò occorrono musicisti professionisti in possesso di saperi specifici (o secondo la terminologia di Bourdieu, di particolari capitali culturali), ma anche palazzi, teatri, sale da concerto, chiese, e dunque anche capitali economici. L'ascolto concentrato necessita anche di particolari modalità di comportamento: il silenzio e l'attenzione implicano di norma un controllo della gestualità e dell'emozionalità che per tradizione apparteneva a quelle "buone maniere" che nei secoli passati, come insegna Norbert Elias, erano tipiche dello stile di vita delle classi sociali privilegiate. Le musiche da fruire in luoghi di rito e di festa, con partecipazioni collettive, con privilegio di aspetti riccamente emozionali e gestuali, con conoscenze semplici tramandate per via orale, rispondevano meglio alle esigenze funzionali della cultura popolare e corrispondevano più da vicino alle sue possibilità economiche e ai suoi stili di vita.

Questa distinzione di fondo si è trasmessa a molti fenomeni della cultura musicale successiva, anche quando le istituzioni sono cambiate. Dirò, chiedendo scusa per la semplificazione, che le forme di musica d'intrattenimento si sono sviluppate sul ceppo dell'antica tradizione popolare, mentre le forme di musica d'arte si sono sviluppate a partire dalla tradizione aristocratica, non importa se religiosa o profana. Si può anche aggiungere che fra i valori piú alti dell'intellettualità ottocentesca, e particolarmente di quella tedesca di matrice romantica, aveva ampio spazio il valore sacrale attribuito all'arte (e alla musica in particolare), all'arte concepita come rivelazione della natura profonda dell'uomo, e intesa come "verità". Anche per questo l'ascolto musicale aveva bisogno di concentrazione e l'eredità aristocratica venne accolta e potenziata. D'altra parte la civiltà ottocentesca, soprattutto per quanto riguarda il versante francese e inglese, è anche l'epoca dei primi tentativi di democratizzazione e il senso dell'apertura della musica e dello spettacolo a pubblici non elitari è una costante culturale ampiamente presente alla coscienza delle classi medie europee [Donakowski 1977; Sabbe 1998].

Almeno agli inizi del secolo XIX non esistono discontinuità evidenti fra i due tipi di funzione, quella di riflessione e quella d'intrattenimento. È vero che alcuni generi musicali appartenenti alla tradizione sinfonica e cameristica si caratterizzarono per una piú accentuata vocazione intellettuale, ma ciò non impedí ad alcuni virtuosi di strumento di assumere talvolta funzioni di piacevole intrattenimento, né impedí a molti musicisti di grande autorità estetica di dedicarsi a composizioni dilettevoli di uso domestico. Per non parlare del teatro d'opera e dei suoi legami con la tradizione dello spettacolo popolare, e per non parlare della canzone e delle musiche per danza, presenti entrambe in contesti sociali molto diversi.

Nonostante questo, la contrapposizione fra musiche di grande impegno ideativo e tecnico e musiche semplici di trasmissione orale caratterizza ancora nell'Ottocento i punti estremi della gerarchia sociale: da un lato l'aristocrazia e la borghesia colta, dall'altro il proletariato urbano e rurale. Ma all'interno di questo asse gerarchico cominciano a profilarsi numerose sottodistinzioni, cui corrispondono vari e nuovi repertori (dalle musiche da salotto ai valzer, alle operette, alle musiche da caffè) non appartenenti pienamente né alla tradizione aristocratica né a quella popolare. Generalmente questi repertori "intermedi" si diramano in luoghi socialmente differenziati e acquistano funzioni in cui la distinzione fra impegno culturale e intrattenimento piacevole non è sempre netta, tuttavia il versante della piacevolezza, dell'intrattenimento non impegnativo, della distrazione per il tempo libero, tende gradualmente a farsi strada e alla fine nettamente predomina.

Il disco e la radio, dal terzo decennio del nostro secolo hanno raccolto questa ricca eredità e hanno prodotto uno sviluppo sempre piú irresistibile di questi repertori "di mezzo". La trasformazione ha toccato al tempo stesso anche problemi istituzionali di grande rilievo. Ai luoghi in cui tradizio-

nalmente la musica aveva sede (che erano anche luoghi di selezione sociale) si è gradualmente aggiunto (e in qualche caso del tutto sostituito) un luogo unico comune a tutti i generi di musica e a tutti i gruppi: l'ambiente domestico, facile preda delle nuove tecnologie in espansione. Si può dire così che la riduzione dei costi e delle necessità di spostamento abbia radicalmente democratizzato, se così si può dire, il consumo musicale.

Il concetto di popolarità è venuto gradualmente assumendo un significato più legato ad aspetti quantitativi che ad aspetti di livello sociale. Così ad esempio si dice oggi che uno spettacolo è popolare per affermare che è ampiamente noto e non per dire che appartiene alla tradizione contadina. In ogni caso, tuttavia, nonostante questi vistosi fenomeni di trasformazione, l'antica contrapposizione fra musiche dell'aristocrazia e musiche della plebe ha lasciato tracce visibili: da un lato l'idea "popolare" di ritualità, di festa, di danza, si è trasformata nell'idea di intrattenimento, di ascolto piacevole, di distensione, di consolazione, di tempo libero; d'altro lato l'originaria condizione di privilegio, di eleganza, di distinzione aristocratica si è trasformata in propositi di impegno ideale, intellettuale e culturale.

Troviamo ampia conferma di tutto questo in settori non musicali: la Griswold, ad esempio, propone una diagnosi molto più generale della trasformazione del mondo culturale da bipolare a policentrico [1994, trad. it. p. 208]. In linea di massima la sua analisi si basa sulla distinzione fra gruppi sociali che chiama «territoriali» e gruppi che definisce «relazionali». Nei primi la cultura si formava per confronto diretto e personale: tutti i membri del gruppo si conoscevano fra loro poiché vivevano nel medesimo territorio e avevano scambi fisicamente tangibili (qui dunque l'appartenenza al gruppo era elemento primario e i gruppi si collocavano soprattutto lungo l'asse gerarchico che distingueva le classi "alte" da quelle "basse"). Nel secondo caso le relazioni culturali si possono instaurare anche a distanza, senza che i membri del gruppo entrino a contatto, purché esistano fra loro complessi «non irrilevanti» di significati condivisi. Per esempio zingari o ebrei della diaspora sono un gruppo relazionale anche se non hanno rapporti diretti. I gruppi relazionali esistevano naturalmente anche prima del nostro secolo, ma i mezzi di comunicazione di massa ne hanno immensamente potenziato la presenza. Nel caso dei gruppi relazionali basati sui mezzi di comunicazione di massa i modelli culturali tendono ad assumere forme non solo innumerevoli e policentriche ma anche più labili, meno coerenti e meno compatte rispetto a quelle territoriali della tradizione.

In particolare la televisione ha operato una rivoluzione generale nel campo delle aggregazioni: prima del dominio incontrastato dei *media* televisivi si poteva parlare di stili di classe come faceva Bourdieu negli anni Settanta. G. Lewis [in Crane 1992, trad. it. p. 61] afferma a questo proposito che non sempre i gusti culturali sono associati alle classi sociali; ciò accade in epoche di scarsa mobilità e in questi casi i gusti vengono appresi durante l'infanzia per in-

fluenza soprattutto familiare, e cambiano poco in età adulta. Nelle fasi di alta mobilità sociale e geografica, anche il tasso di mobilità culturale è elevato e le differenziazioni tendono ad aumentare e a non correlarsi più direttamente con l'origine sociale. Negli Stati Uniti, ad esempio, le ricerche di mercato hanno distinto recentemente almeno quaranta tipi di stili di vita diversi, non certo legati a gruppi territoriali. Dopo l'avvento della cultura televisiva si stanno dunque imponendo (perlomeno negli Usa) nuovi modelli di classificazione delle tendenze culturali: Crane per esempio propone, per gli Stati Uniti, una classificazione delle organizzazioni culturali divise in «centrale, periferica e urbana». Nell'organizzazione "centrale" (che serve l'intero paese) i *media* sono la televisione, il cinema e i quotidiani a diffusione nazionale, i suoi messaggi sono generali e omogenei e il pubblico comprende classi e gruppi sociali di ogni tipo. L'organizzazione "periferica" si basa sui dischi, sulla radio, sui libri, sulle riviste e tende ad adattarsi ai diversi stili di vita dei vari gruppi sociali "relazionali" con i quali ha contatto. Il terzo tipo "urbano" è quello che raccoglie le forme di cultura ereditate dalla tradizione e fa perno su gruppi sociali "territoriali": si basa su concerti, mostre, teatri, feste, ecc. e intrattiene dal vivo pubblici di solito differenziati per classe sociale.

C'è da chiedersi a questo punto quanto una organizzazione culturale di questo tipo (il cui modello è nato per descrivere la situazione statunitense) si presti a considerazioni altrettanto attendibili sulla situazione europea. Forse i sociologi tendono spesso a considerare un po' rigidamente i dati che vanno raccogliendo, o perlomeno tendono a presentarli come dati "scientifici" e dunque universalizzabili. In realtà essi stessi sanno benissimo che le situazioni culturali sono assai sottilmente diversificate e che difficilmente la descrizione di una società coincide con quella di un'altra, anche se le due hanno molte condizioni in comune. Il problema più delicato, dunque, è quello di capire fino a che punto sia accettabile anche per l'Europa l'affermazione di Lewis, secondo la quale l'avvento della cultura "televisiva" avrebbe definitivamente annullato la relazione fra l'origine sociale e i gusti culturali. A questo problema viene dedicata l'ultima parte dell'articolo.

3. *Nuovi gruppi, nuovi gusti, nuove conflittualità.*

3.1. *Mappa dei gusti musicali nella società dei mass media.*

Nel presente paragrafo proporrò uno schema d'interpretazione dei gusti musicali nella società odierna, che tiene conto dell'inserimento delle istituzioni massmediali in un contesto derivato dalla tradizione storica sopra discussa. I dati di base sono quelli dell'esperienza diretta che ciascuno può osservare intorno a sé, oltre che quelli forniti dai non molto frequenti rilevamenti statistici sulla distribuzione sociale dei gusti musicali negli ultimi anni [per esempio Hargreaves e North 1997]. Raggrupperò i gusti non li-

mitandomi a una tassonomia neutra, ma tentando di individuare alcune motivazioni delle preferenze che vengono accordate ai generi musicali. Cercherò di associare gruppi sociali caratterizzati da particolari valori culturali a gusti musicali che con quei valori abbiano qualche cosa in comune. L'idea di fondo dunque è che l'influenza decisiva dei *mass media* non abbia cancellato (qualcuno potrebbe dire non abbia ancora cancellato) le tracce di un'eredità storica che probabilmente in Europa ha radici molto più profonde che non nella società americana.

Al fine di semplificare il quadro presenterò una sorta di tavola sinottica in cui i principali generi musicali correnti vengono topologicamente raggruppati attorno a due assi in grado di interpretarne le caratteristiche che si ritengono importanti per i gusti degli ascoltatori. Il primo asse è stato definito come asse della problematicità: si può desiderare una musica ricca di stimolazioni culturali (una musica che impegni la coscienza, che proponga riflessioni sui valori, che faccia pensare, e così via) o si può cercare una musica che faccia piacere, che diverta, che consoli, che intrattenga nel tempo libero. Fra l'uno e l'altro dei due poli non c'è contraddizione: non necessariamente una musica "impegnata" deve essere priva di piaceri, e non necessariamente una musica d'intrattenimento deve essere priva di stimoli culturali (lo insegna ad esempio la grande tradizione del comico). Né si deve pensare che chi preferisce stimoli culturali sia abituato a rifiutare i divertimenti e viceversa. L'asse indica semplicemente una sorta di passaggio da un minimo a un massimo in un *continuum* considerato come omogeneo: da tipi di musica che, come quelli di alcune avanguardie estreme, evitano con cura qualsiasi piacevolezza, a musiche frivole che si fondano sull'ovvio e rifug-

Tavola sinottica.

In verticale: asse dell'integrazione. In orizzontale: asse della problematicità.

	MIN		
avanguardia			rock
jazz			world music
rock sperimentale			disco music
musica extraeuropea			
	I	III	
MAX			MIN
	II	IV	
musica sinfonica			operetta
musica da camera			musical
musica "sacra"			canzone
opera			
	MAX		

gono da qualsiasi problematicità. I vari generi musicali indicati tendono a collocarsi piuttosto verso l'uno o piuttosto verso l'altro dei due estremi.

Ho indicato anche un secondo asse, che ho chiamato dell'integrazione e che va interpretato con la stessa elasticità che ho raccomandato per l'asse precedente. Anche qui si tratta di un contenuto storicamente ereditato e anche in questo caso, come nel caso precedente, l'eredità non è considerata solo interna alla musica, ma è piuttosto riferita a tutti i tipi di arte e ancora più ampiamente a tutti i tipi di ideologia culturale: esistono ideologie per così dire conservatrici, che tendono a resistere a possibili trasformazioni della cultura, e ideologie critiche che invece amano il nuovo e incoraggiano la trasformazione quando non la ribellione sociale. Tutti sappiamo come anche gli stili musicali (in particolare insensibili a questi tipi di ideologia) e come i gusti del pubblico tendano a privilegiare l'uno o l'altro di questi due versanti: i giovani ad esempio tendono in musica a collocarsi preferibilmente nel versante delle novità o perlomeno a usare il criterio di novità come strumento di identità.

Entrambi gli assi si basano dunque su tradizioni storiche di grande peso e su tendenze ideologiche ampiamente diffuse. La loro presenza permette di creare le quattro combinazioni indicate nella tavola, che possono essere commentate come segue:

- I area: massimo di problematicità e minimo di integrazione sociale. Caratterizza le musiche d'avanguardia, alcune frange di jazz e di rock sperimentale, nonché (per l'ascoltatore occidentale) musiche non europee o musiche di antica tradizione folklorica; le fasce di pubblico sono generalmente composte da studenti e da intellettuali con tendenze poco conformistiche; i luoghi di presentazione dal vivo possono essere vari, da quelli istituzionalizzati a quelli meno formali.
- II area: massimo di impegno culturale e di rispetto della tradizione. Generi musicali caratteristici sono quelli della musica classica; pubblico tipico è quello della borghesia colta e generalmente benestante; i luoghi di presentazione dal vivo sono teatri e sale formali.
- III area: massimo di piacere e di "novità". Caratterizza tutti i sottogeneri del rock e della musica da discoteca, e riflette di solito le classifiche di preferenza riferite alla vendita dei dischi; il pubblico è quello delle masse giovanili di ogni tipo o anche di ex giovani; luoghi: negli spettacoli dal vivo sono stadi, discoteche, grandi spazi.
- IV area: massimo di piacere e di tradizione. Musica leggera di ogni tipo, canzoni nazionali, teatro leggero (dal musical all'operetta); il pubblico comprende amplissime fasce di borghesia e di classi popolari; si tratta di persone più o meno istruite, di età non necessariamente elevata; i luoghi di presentazione dal vivo, quando esistono, possono essere teatri ma anche sale da ballo, o luoghi non formali (in qualche caso stadi).

Naturalmente possono venire individuate altre aree di rilievo quando, anziché prendere in considerazione il massimo dei quattro valori, si scelgano punti intermedi: ad esempio le canzoni di alcuni "cantautori" tendono a collocarsi fra il I e il IV polo. Possono sorgere anche differenze quando si tenga presente che i quattro poli d'orientamento indicati raffigurano tendenze ma non possiedono confini rigidi: c'è anzi una grande permeabilità fra l'uno e l'altro di essi. Non è difficile notare come esistano frange di borghesia "integrata" amanti del Novecento o giovani appassionati d'opera.

Tali incertezze non sembrano dipendere da carenze del modello, ma piuttosto dal fatto che i confini fra i generi musicali e fra i tipi di pubblico sono oggi abbastanza fluidi. La qual cosa corrisponde a caratteristiche specifiche della società di massa, in cui la mobilità sociale è più accentuata e lo scambio di forme di pensiero e di sistemi di valore è favorito dai nuovi mezzi di comunicazione. Il quadro qui delineato è naturalmente solo ipotetico e per così dire teorico: andrebbe confortato non solo da rilevamenti empirici che ne convalidassero i contenuti, ma anche da dati statistici che ne precisassero la consistenza sul piano quantitativo. Si tratta di un lavoro ancora da compiere; ma anche in carenza di conferme di questo tipo è già da ora possibile aggiungere alcune ultime considerazioni sul ruolo che i *mass media* e l'industria culturale sembrano esercitare sulla situazione qui delineata.

3.2. La legittimazione dei gusti.

Che la mappa or ora commentata contenga tracce delle relazioni fra gusti musicali e gruppi sociali ereditate dalla tradizione, sembra evidente. Tuttavia limitarsi a questa constatazione trascurerebbe altri aspetti altrettanto importanti che invece meritano attenzione. È bene riprendere a questo punto una considerazione già precedentemente adombrata: ogni oggetto culturale, in quanto propone valori, chiede sempre, non importa se in maniera esplicita o implicita, qualche forma di approvazione. Un'ideologia lo pretende fortemente e in modo esplicito, ma anche una musica che chiede comunque di venire apprezzata, contiene un invito alla condivisione. Tanto è vero che esistono strumenti assai diffusi di supporto alle sue richieste di apprezzamento: sono i discorsi di sostegno o di avversione, i dibattiti, le considerazioni critiche. La cosiddetta opinione pubblica non è mai neutra nei confronti di nuove proposte culturali e neppure di nuovi stili musicali: deve favorirli o avversarli, attraverso processi di elaborazione. Si possono definire questi processi come "legittimazione culturale" degli stili musicali.

Il più semplice e più elementare modo di proporre legittimazioni delle esperienze musicali è quello di parlarne. In genere si elaborano discorsi sugli stili al fine di emettere giudizi di valore. Nelle sue forme più elementari si tratterà di affermare «mi piace», «non mi piace», o di scambiarsi opinioni semplici e diffuse; in quelli più complessi si tratterà di discorsi critici. La qualità argomentativa dei discorsi sulla musica può certamente andare

da un minimo a un massimo di elaborazione cognitiva e di impegno culturale. Ma al di là di questo aspetto, ciò che va sottolineato è che la trasformazione delle immagini sonore in discorsi favorisce la loro accettazione, permette che si verifichino processi di convinzione o comunque accende dibattiti che tendono a questo scopo [Berger e Luckmann 1966].

Gli argomenti a supporto o a detrimento di valori e stili costituiscono la base ideologica della loro legittimazione. Ma esistono anche altri agenti di natura diversa (per esempio molte istituzioni), che fra i loro compiti possiedono anche quello di svolgere funzioni legittimanti. Prima fra tutte la scuola. Altre istituzioni pur non possedendo funzioni specifiche di legittimazione le assumono in maniera indiretta: si tratta ad esempio di teatri, sale da concerto, organizzazioni manageriali, case discografiche la cui notorietà, il cui prestigio, il cui seguito di pubblico rappresentano altrettanti sintomi delle tendenze e degli umori della collettività, e dei valori che essa, o che alcuni dei suoi strati e gruppi sociali, assegnano ai diversi tipi di musica. Infine gli stessi processi politici, quantunque non abbiano solitamente a che fare con l'accettazione di stili o generi musicali, assumono funzioni legittimanti nella misura in cui discutono questioni legali o decidono risorse economiche.

Ma nella nostra società i principali strumenti di legittimazione sono soprattutto costituiti dai *mass media*. Esistono in questo campo i *media* tradizionali, in particolare la stampa periodica, che da secoli esercita funzioni legittimanti; ma da molti decenni queste funzioni sono state ormai ereditate in ampia misura dalla radio e dalla televisione. I procedimenti con cui avviene la legittimazione sono in questo caso soprattutto impliciti e indiretti. Dal modo con cui si parla di questioni musicali si lascia intendere quale sia il giudizio più diffuso e in un certo senso più "vero" che la collettività esprime sui tipi di musica, sugli autori, sugli interpreti. Anche notizie senza apparente funzione legittimante, se comunicate in forme strategicamente opportune, o se pronunciate da persone particolarmente carismatiche (quelli che i pubblicitari chiamano i *testimonials*) acquistano funzioni di persuasione più o meno occulte. In altri termini, le tecniche pubblicitarie e i criteri di valutazione del mercato (ad esempio il numero di copie vendute di un disco) vengono utilizzati per diffondere schemi di pensiero, ideologie, credenze, giudizi, valori. E, come spesso accade, ideologie di questo tipo vengono socialmente accolte come forme di verità.

A questo punto la differenza fra valori culturali e poteri economici e politici comincia a farsi labile. È forse abbastanza naturale che ciò avvenga: ho appena sottolineato come il concetto di valore implichi sempre un invito alla condivisione e alla divulgazione. I valori tendono a diffondersi e talora a imporsi, e in qualche caso si creano anche conflitti fra valori contrapposti quando essi rappresentino istanze divergenti di gruppi diversi: un esempio tipico è quello dei contrasti razziali. In altri casi le divergenze possono essere meno violente: caso altrettanto tipico è quello dei conflitti fra

partiti, dove naturalmente esistono divergenze ideali, ma dove la prevalenza fra l'uno e l'altro significa acquisizione di potere. Ma qui siamo al punto cruciale: occorre distinguere bene il concetto di valore dal concetto di interesse: l'uno teso alla divulgazione di modelli culturali, l'altro all'acquisizione di poteri. Fra valori e interessi, la distinzione, da un punto di vista concettuale, è assai chiara, ma può non esserlo dal punto di vista della prassi. Possono infatti verificarsi sovrapposizioni e ambiguità fra gli uni (tendenze ideali, azioni "espressive") e gli altri (ambizioni, azioni "strumentali") se non altro perché entrambi hanno bisogno di consenso. Ma su questa ambiguità di confini i *mass media* speculano ampiamente.

C'è anche un'altra ragione che spiega il tentativo di abolire la distinzione fra valori e interessi: i meccanismi della distribuzione culturale dei prodotti d'arte nella società mercantile funzionano con un sistema di filtri ben descritto da Hirsch [in Griswold 1994, trad. it. pp. 102-7]. Esiste un *input* del meccanismo che è costituito dal sottosistema degli aspiranti artisti, dei produttori di stili, che sono in genere in numero maggiore di quanto il sottosistema manageriale nel suo complesso richieda, e che premono ai suoi confini. Il filtro iniziale ne ammette alcuni sulla base della buona vendibilità del loro prodotto. Il sottosistema manageriale (costituito da case editrici, case discografiche, studi cinematografici, ecc.) ha il compito di dosare gli accessi calcolando il rapporto fra investimenti e guadagni e tenendo conto anche di produzioni non immediatamente redditizie, ma culturalmente significative dal punto di vista dell'"immagine"; e preme a sua volta su un secondo filtro, che è quello dell'accesso ai *mass media*. Questi ultimi hanno il compito di promuovere la divulgazione e di persuadere gli acquirenti con gli strumenti della pubblicità. Le campagne pubblicitarie dei *mass media* si trovano infine di fronte a un ultimo filtro, ossia alle attese e alle abitudini del pubblico. Fra i produttori di stili e i possessori di gusti esiste dunque un complesso sistema di filtri e di condizionamenti. In misura maggiore o minore esso è sempre esistito, ma nelle società di massa odierne ha acquisito un peso assolutamente determinante.

Non si può pensare che il rapporto fra stili e gusti, fra produttori e consumatori si basi semplicemente sulla condivisione dei valori e degli ideali culturali proposti. Il rapporto di fondo continua forse a essere pensato in questi termini, ma sul piano dei suoi contenuti reali bisogna tener conto delle deviazioni (e anche calcolarle, ammesso che ciò sia possibile) che vengono prodotte dal sistema distributivo nel suo complesso: il quale deve confezionare prodotti orientati alla vendita e occultare le tecniche di confezionamento per esibire "autenticità", cioè per valorizzare al massimo la tradizionale (e tutto sommato ancora necessaria) coerenza fra stili e gusti.

Anche le discussioni legittimanti sui valori ideali dell'arte sono ben lontane dal riflettere puramente e semplicemente la presenza di tali valori: la legittimazione di solito comprende anche manovre interessate, manovre

promosse da gruppi sociali, che per il loro *status* si trovano nella condizione di poterlo fare. E non si tratta solo di manovre di "marketing": esistono per esempio gruppi d'interesse che, pur non essendo economicamente coinvolti nella vendita di questo o quel prodotto, sostengono comunque i diritti del mercato per ragioni di sistema, per convinzione politica, e favoriscono la legittimazione dei prodotti legati al sistema dei filtri di vendita non perché siano interessati a qualche successo economico specifico, ma perché sono convinti della validità generale del meccanismo mercantile.

3.3. Un conflitto politico sui gusti.

Nella nostra epoca il problema della legittimazione di generi, stili e valori musicali si è sostanzialmente trasformato. Il fine della critica musicale, che stava alla base dei processi di legittimazione, era stato sempre quello di spiegare e discutere i contenuti della musica e dei messaggi artistici in genere (una finalità di tipo ermeneutico) e al tempo stesso quello di valutare l'accettabilità dei valori che quei messaggi contenevano. Finalità dunque molto sottili e intellettualmente complesse. Nella situazione odierna la critica musicale sta attraversando una fase di stagnazione o di declino: esiste ancora in riviste o libri di carattere specialistico, ma è assai meno presente e attiva nella stampa quotidiana e nei *mass media* in genere. Nei mezzi di comunicazione di massa è avvenuto gradualmente un passaggio dalla critica musicale a strumenti di persuasione meno problematici, ma evidentemente considerati più efficaci nei confronti del pubblico. In altri termini, si è verificato un mutamento radicale negli strumenti di legittimazione: l'aspetto persuasivo è diventato primario rispetto a quello critico. Si può dire dunque che la natura dei procedimenti di legittimazione (che di per sé riguarda i valori) sia stata profondamente influenzata da tecniche di persuasione sociale nate per scopi commerciali.

È ovvio che gli interessi dell'industria culturale hanno giocato qui un ruolo essenziale ed è anche ovvio che la predominanza degli aspetti di persuasione sta alterando gli stessi criteri di valore su cui i giudizi si fondavano: si è infatti comunemente instaurata nella prassi giornalistica e nel discorso quotidiano una sorta di ambiguità strisciante fra l'apprezzamento per gli aspetti di valore e l'apprezzamento per gli aspetti di successo. Quando si basa l'apprezzamento per un certo prodotto o per un certo personaggio sulla quantità di dischi venduti o sul numero degli spettatori che hanno assistito a qualche evento (e ciò avviene spesso quando si parla di tipi di musiche di ampia circolazione, comprese quelle di tradizione classica) il criterio che viene messo in atto non è di valore, ma di utilità economica: l'utilità del produttore diventa implicitamente criterio di apprezzamento per l'utente. La cosa più grave è che l'ambiguità assunta dal concetto di valore sta introducendo nell'esperienza musicale comune una sorta di mutazione antropologica, che non riguarda solo i metodi e le istituzioni della legittimazione, ma i modi di pensare della maggioranza della popolazione.

Se i procedimenti di legittimazione si stanno trasformando per certi aspetti in tecniche di persuasione, ciò significa che la loro messa in atto e l'efficacia dei loro risultati dipende in gran parte da ingenti investimenti di capitale economico capaci di far circolare nel modo più ampio e di far radicare nel modo più stabile quelle forme di pensiero, quei principi e criteri che permettono la perpetuazione di questo specifico sistema valutativo. Si direbbe che sia in atto negli ultimi anni una sorta di conflittualità più o meno dichiarata o sotterranea, fra una borghesia di alta tradizione intellettuale, radicata in Europa ed erede delle classi dominanti dell'Ottocento e della prima metà del nostro secolo, e una borghesia di alta tradizione imprenditoriale che è legata alle sorti recenti del capitalismo vincente, della globalizzazione dell'economia e del modello di sviluppo statunitense. In entrambi i casi si tratta di classi sociali dotate di capitali economici, ma allo stesso tempo anche di quelli che Bourdieu chiamerebbe capitali culturali (di culture diverse, ma ugualmente potenti) e per di più dotate di grande potere politico. Si tratta di un conflitto globale che è al tempo stesso di natura culturale (conflitto di valori) e di natura economica (conflitto di poteri).

Neppure in questo caso i confini fra l'una e l'altra tendenza vanno tracciati in modo netto, tuttavia tale conflitto sta avendo conseguenze vistose nel campo dell'arte: è assai probabile che le estetiche cosiddette postmoderne altro non siano che un sintomo di accettazione della predominanza di una delle due concezioni (quella "economica" che oggi è apparentemente vincente), da parte degli eredi della tradizione oggi apparentemente avviata alla sconfitta. La diagnosi dei postmoderni, ispirata da sentimenti di pessimismo e cinismo, è quella del fallimento della modernità nel conseguimento delle sue mete di umanesimo illuminato: gli oggetti culturali hanno perso le loro funzioni antropologiche, l'arte non sa più orientare e leggere il mondo; in mancanza di progetti collettivi il mondo è diventato superficiale, effimero e discontinuo; c'è scollamento fra stili, gusti e gruppi sociali; sono solo possibili alcune nicchie culturali nella frammentazione e sconnesione totale di un'esistenza senz'ordine in cui i ceti intellettuali hanno smarrito il loro ruolo.

Forse è vero che la rivoluzione massmediale ha creato nuove stratificazioni di gusto, ha diffuso attese per nuove funzioni, ha messo in crisi le ipotesi culturali delle avanguardie (basate sul terrore per il concetto di massa), forse è anche vero che i ceti intellettuali e le avanguardie artistiche sono oggi disorientati di fronte alle aperture "popolari" che la nuova cultura sembra aver promosso, e infine è vero che la capacità di controllo, anche mercantile, dei *media* elettronici è diventata una necessità di sopravvivenza e che chi non riesce a impadronirsene è condannato alla marginalità, a vivere fuori dei grandi processi storici. Tuttavia non è per nulla dimostrato che, per queste ragioni, gli ideali di democrazia e di crescita civile dai quali è nata la "modernità" debbano considerarsi definitivamente falliti o abbiano concluso il loro ciclo storico. Fra questi ideali, ad esempio, c'è anche quello di rimettere al

posto giusto l'equilibrio fra il sistema dei valori e il sistema degli interessi, di ridare agli oggetti della cultura la loro funzione naturale, di sottrarli allo statuto ambiguo nel quale oggi si trovano. Il bisogno di verità è un'esigenza sociale profonda che non può venire adulterata a lungo. Per questa ragione è plausibile pensare che nuovi gruppi, dotati di forza politica e lucidità strategica sufficiente, possano perlomeno proporsi il compito di riscrivere alcune regole culturali fondamentali. Tanto più che tali regole non riguardano solo le arti, ma la convivenza umana nel suo complesso. Non è detto che il tentativo debba necessariamente riuscire, ma non è giusto immaginare, come fanno i postmoderni, che la battaglia sia persa in partenza.

Alfieri, V. E.

- 1959 *L'estetica dall'Illuminismo al Romanticismo fuori d'Italia*, in AA.VV., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, parte II, Marzorati, Milano, pp. 577-783.

Anceschi, L.

- 1976 *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Garzanti, Milano.

Berger, P. L., e Luckmann, Th.

- 1966 *The Social Construction of Reality*, Double Day, New York (trad. it. *La realtà come costruzione sociale*, il Mulino, Bologna 1969).

Bourdieu, P.

- 1979 *La Distinction*, Minuit, Paris (trad. it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, il Mulino, Bologna 1983).

Crane, D.

- 1992 *The Production of Culture. Media and the Urban Arts*, Sage, Newbury Park Cal. (trad. it. *La produzione culturale*, il Mulino, Bologna 1997).

Donakowski, C. L.

- 1977 *A Muse for the Masses. Ritual and Music in an Age of Democratic Revolution: 1770-1870*, The University of Chicago Press, Chicago-London.

Elias, N.

- 1969² *Über den Prozess der Zivilisation*, vol. I, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *La civiltà delle buone maniere. Il processo di civilizzazione*, il Mulino, Bologna 1982).

Geertz, C.

- 1973 *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York (trad. it. *Interpretazione di culture*, il Mulino, Bologna 1987).

Griswold, W.

- 1994 *Cultures and Society in a Changing World*, Pine Forge Press, Thousand Oaks Cal. (trad. it. *Sociologia della cultura*, il Mulino, Bologna 1997).

Hargreaves, D. J., e North, A. C.

- 1997 *The Social Psychology of Music*, Oxford University Press, Oxford-London.

Lewis, M., e Michalson, L.

1983 *Children's Emotions and Moods*, Plenum Press, New York.

Maslow, A. H.

1954 *Motivation and Personality*, Harper and Row, New York (trad. it. *Motivazione e personalità*, Armando, Roma 1973).

Mead, G. H.

1934 *Mind, Self and Society*, Chicago University Press, Chicago Ill. (trad. it. *Mente, sé e società*, Giunti Barbera, Firenze 1966).

Miceli, M., e Castelfranchi, C.

1992 *La cognizione del valore. Una teoria cognitiva dei meccanismi e processi valutativi*, Angeli, Milano.

Ricci Bitti, P. E.

1988 *L'espressione e il riconoscimento delle emozioni*, in V. D'Urso e R. Trentin (a cura di), *Psicologia delle emozioni*, il Mulino, Bologna, pp. 99-118.

Ricci Bitti, P. E., e Caterina, R.

1993 *L'espressione facciale delle emozioni primarie*, in D. Galati (a cura di), *Le emozioni primarie*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 27-46.

Sabbe, H.

1998 *La Musique et l'Occident. Démocratie et capitalisme (post-) industriel: incidences sur l'investissement esthétique et économique en musique*, Mardaga, Liège.

Zolberg, V. L.

1990 *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge University Press, Cambridge (trad. it. *Sociologia dell'arte*, il Mulino, Bologna 1994).

PIERRE-MICHEL MENGER

Il pubblico della musica contemporanea

Interrogarsi sul numero, sulle caratteristiche, sul comportamento e sull'influenza degli ascoltatori che frequentano la musica dei compositori loro immediati contemporanei costituisce una preoccupazione relativamente recente, se rapportata alla storia musicale. Nei programmi di concerti la separazione fra il *corpus* delle opere di repertorio e le composizioni di autori viventi risale alla seconda metà del XIX secolo. Tale evoluzione storica corrisponde a quella della progressiva dissociazione tra le funzioni dell'interprete e quelle del compositore e tra le loro rispettive sfere pubbliche. Essa ha una sostanza, la stessa dello scisma estetico che, nel corso del XX secolo, ha contrapposto i molteplici linguaggi della creazione colta contemporanea al linguaggio tonale nel quale è stato scritto il repertorio classico, che peraltro la musica leggera, pur ad un livello d'elaborazione sintattica e formale più sommario, continua a usare. La musica contemporanea ha i suoi attori, il suo pubblico, ma anche il personale delle amministrazioni culturali e delle reti di radiodiffusione pubblica che finanziano e sostengono la produzione e la diffusione di opere prive di un mercato diretto o immediato. Ha i suoi mecenati, meno attivi là dove, come in Europa, la politica culturale dello stato assistenziale ha contribuito alla formazione di mercati amministrati dell'innovazione, ma più solleciti nel mondo anglosassone, dove l'intervento pubblico non beneficia né di una tradizione né di una legittimità indiscutibili. Ha infine una sua cronologia istituzionale – quella dell'invenzione di formazioni musicali specializzate, dei festival, dei centri di ricerca e di produzione – e i suoi appoggi extraistituzionali (salotti privati, associazioni, luoghi alternativi di diffusione).

1. *La valutazione e i suoi termini.*

Il giudizio di valore su un'opera d'arte viene dato attraverso una molteplicità di procedure formali o informali, private o pubbliche, individuali o collettive, che possono essere situate su di un asse i cui due estremi sono un attaccamento personale ad un oggetto che per chiunque altro è privo di qualità estetica, e il riconoscimento universale del valore delle opere classificate dalla comunità mondiale come patrimonio dell'umanità.

Di qui una delle analisi possibili della valutazione: il valore di un'opera viene gradualmente verificato man mano che si allarga la cerchia di coloro che se ne fanno garanti o che ratificano il giudizio iniziale. Tuttavia le procedure secondo cui la valutazione può essere costruita non sono prive di influenza sulla formazione o sulla rivelazione dei giudizi individuali. La procedura che si è imposta a partire dal XIX secolo è la determinazione dei valori da parte dei mercati artistici, anche se il peso crescente delle amministrazioni e delle istituzioni culturali pubbliche e le politiche di sostegno dell'offerta artistica hanno introdotto molti meccanismi di correzione.

Così, la valutazione contemporanea di un artista o di un'opera d'arte, per quanto complesso e lungo possa essere il processo di selezione e di classificazione operato a partire da un insieme dato di candidati alla fama, finisce per esprimersi nei movimenti di domanda e offerta dei mercati artistici, sovvenzionati o meno. Questi ultimi non sono altro che l'incontro fra l'insieme delle opere accessibili e l'insieme delle decisioni individuali di consumo in funzione dei diversi fattori di scelta (preferenze estetiche, vincoli di bilancio, disponibilità di tempo, costo di convenienza del consumo artistico). Si richiede tutto un insieme di condizioni perché tali mercati funzionino normalmente e permettano di fissare il valore delle opere e dei talenti. Se si descrive l'indagine di mercato come una decisione grazie alla quale il consumatore può, attraverso le scelte e le spese che opera, contribuire a decidere quali beni devono essere prodotti e in che quantità, è facile accorgersi che tutte le valutazioni, positive e negative, non hanno lo stesso significato e lo stesso peso, e che certi consumatori hanno sul corso delle cose un'influenza più forte. Per migliorare le condizioni in cui si fa la scelta di mercato, occorre agire sui fattori d'ineguaglianza che influenzano il consumo dei beni e servizi considerati: ineguaglianze nella ripartizione geografica dell'offerta musicale, nel livello d'educazione e di competenza culturale, nonché ineguaglianza di redditi che colpisce la parte dedicata alla cultura nel bilancio delle famiglie e nel volume delle spese culturali.

La correzione degli squilibri legati a queste tre dimensioni permette di spiegare l'azione delle collettività pubbliche a favore dell'allargamento dei pubblici della musica: finanziamento di reti musicali pubbliche radiofoniche, sostegni ai complessi specializzati e ai festival che programmano il nuovo, azioni di sensibilizzazione e di iniziazione alle musiche nuove nel mondo scolastico e universitario, abbassamento dei biglietti d'ingresso grazie al sovvenzionamento.

L'orientamento della domanda non dipende dalle sole caratteristiche dei consumatori, ma anche dalle proprietà delle opere e dagli effetti di scelta corrispondenti. La formazione delle valutazioni, l'esercizio del giudizio e i comportamenti di consumo musicale variano in effetti sensibilmente con il grado di elaborazione del linguaggio e dei materiali estetici e con il livello di differenziazione delle opere prodotte. Queste variazioni possono essere de-

scritte nel linguaggio della teoria dell'informazione, lo stesso usato nelle scienze cognitive e in quelle sociali. La valutazione della novità artistica viene così condizionata da un coefficiente d'incertezza più o meno elevato a seconda che sia maggiore o minore la quantità d'informazioni, di conoscenze e di esperienze preventive necessarie al consumatore per percepire e apprezzare le caratteristiche delle opere e per esercitare le proprie scelte con cognizione di causa. Il tempo necessario al cristallizzarsi di una valutazione varia allo stesso modo: la stima di un'opera è tanto più veloce quanto più il giudizio opera in un quadro d'informazione ristretto e stabile di percezioni, attese e paragoni.

Una relazione diretta lega la dimensione di un mercato artistico, la velocità di valutazione delle opere presentate e l'obsolescenza delle innovazioni che scandiscono il corso della produzione. Diventa così facile opporre i due tipi principali di produzione musicale contemporanea. I diversi generi di musica popolare, infatti, sono quasi esclusivamente candidati a un successo immediato, ampio ma di breve durata. La loro modalità d'esistenza in termini economici presuppone che i consumatori, per mezzo delle valutazioni che emettono continuamente e senza indugio in quella forma di scelta che è l'indagine di mercato, siano immediatamente responsabili del loro destino e della loro evoluzione. Viceversa, le opere colte contemporanee sono oggi essenzialmente situate in anticipo rispetto a una domanda pubblica che deve ancora nascere: scommettono di precederla con sufficiente anticipo per trovare, col tempo, un ascolto allargato, ma non di anticiparla troppo, nel timore di essere votate definitivamente all'oblio, perché finirebbero per succedersi le une alle altre in un'identica aspirazione a incontrare solo tardivamente condizioni soddisfacenti di valutazione e di approvazione collettive. Strettamente limitata, la domanda sociale nei confronti della creazione contemporanea si accresce di norma per quelle opere che si impongono col tempo, secondo un'equazione di successo simmetrica e inversa a quella prevalente per la cosiddetta creazione popolare.

La regola ammette ovviamente eccezioni in ciascun settore della creazione: canzoni divenute dei classici, *evergreens* come dice felicemente l'inglese per captare i due valori contraddittori di attualità (di "freschezza") e di eternità, e infine, più raramente, consacrazione non troppo tardiva di compositori "seri" (secondo il linguaggio corrente) che entrano da vivi nel pantheon dei classici.

In definitiva, la selezione temporale opera a profondità diverse perché, per la sua stessa natura, l'economia del valore artistico si fonda su usi molteplici del tempo, su molteplici ritmi. Il tempo delle mode è quello del breve termine, con i loro capricci e le loro consacrazioni effimere che valutano e svalutano le opere, gli artisti e gli stili, in un movimento orientato dalle leggi del commercio e dello snobismo. È quindi logico che, a breve termine, non si distingua bene ciò che è un successo senza domani da quanto po-

trà costituire una riuscita durevole, ovvero un'incomprensione provvisoria da uno scacco definitivo.

Le musiche popolari si inscrivono pienamente per sostanza e modo d'esistenza nell'orizzonte a breve termine, dove i consumatori sono immediatamente responsabili del mantenimento e del dinamismo del mercato. Le pressioni di una concorrenza assai vivace tra le etichette e la volatilità dei gusti e delle infatuazioni obbligano gli industriali a sfruttare molto rapidamente le indicazioni ottenute dalle preferenze dei consumatori. Le differenti procedure di misurazione del successo non sono prive di influenza sulla formazione delle valutazioni individuali: le informazioni fornite costantemente ai consumatori sui loro propri comportamenti fanno parte dei mezzi utilizzati dagli imprenditori del mercato culturale per organizzare l'interdipendenza delle valutazioni e delle preferenze individuali e fornire a ciascun consumatore degli indicatori sui comportamenti collettivi di consumo che possono servire da garanzia o, piú raramente, da termine di contrapposizione.

Con una capacità di mobilitazione infinitamente minore, anche le mode segnano il corso della produzione musicale colta. La storia della ricezione delle musiche nuove viene scandita nel xx secolo da scandali o successi tanto spettacolari quanto effimeri, e da infatuazioni per la modernità che hanno potuto attingere un'intensità inusuale, come alla fine degli anni Sessanta in Europa, per un groviglio inestricabile di ragioni estetiche, sociali e politiche, quando contestazione sociale del sistema capitalista, moti studenteschi, utopie della controcultura e polemiche estetiche tra Antichi e Moderni favorivano le alleanze tipiche tra avanguardismo artistico, movimenti sociali e conflitti generazionali. Il fatto che gli scandali si siano fatti piú radi, come Adorno notava già negli anni Sessanta, significa che l'innovazione è piú tollerata, piú rapidamente accettata, o semplicemente che viene neutralizzata in quanto situata in prevalenza in una sfera separata di valutazione? La nuova musica affronta lo stesso paradosso delle altre arti, poiché le sue audacie sovversive, spesso indirizzate contro le istituzioni, sono ormai largamente sovvenzionate dai poteri pubblici e diffuse da istituzioni pubbliche, dopo essere state difese all'inizio da organizzazioni indipendenti essenzialmente sostenute dal mecenatismo privato, come il *Domaine Musical* fondato nel 1953 da Pierre Boulez a Parigi o l'*ensemble* viennese *Die Reihe* fondato da Friedrich Cehra.

Nel lungo termine, il tempo opera una selezione rigorosa entro la produzione di un'epoca. Le valutazioni finiscono per convergere e per consacrare un numero molto limitato di opere d'artisti, ma il processo di decantazione opera in maniera paradossale. Nella complessa interazione tra la ricca attualità della creazione e i meccanismi iperselettivi della formazione di un repertorio e di un patrimonio si mescolano i giochi della moda, le strategie d'innovazione estetica, l'azione degli esperti, il progresso della ricerca erudita e gli interessi dei professionisti dei mercati artistici.

Ciononostante, vi sono opere e artisti che si impongono progressivamente e in modo duraturo, come se la consacrazione equivalesse a un'oggettivazione del valore. Bisogna anche osservare che la selezione non si stabilizza mai perfettamente: incessanti moti di rivalutazione di artisti in precedenza trascurati o di svalutazione di artisti per molto tempo portati alle stelle turbano la dinamica temporale e sociale di convergenza delle valutazioni.

Se la distinzione fondamentale tra i due universi di creazione musicale si collega al rapporto tra velocità di selezione e stabilità intertemporale dei valori, resta comunque il fatto che l'incertezza iniziale sul valore delle opere nuove è un principio strutturante comune. Uno degli errori d'analisi più tenaci riguarda la relazione tra l'alea del successo, la sua vastità e la sua velocità. La teoria critica della Scuola di Francoforte, per esempio, deve una buona parte della sua influenza sul mondo culturale all'idea che il successo è prevedibile e che i consumatori sono manipolabili a piacimento nei settori industrializzati della produzione culturale, mentre l'alea della riuscita è essenzialmente riservata alla sfera della creazione colta e alle sue innovazioni. Ora, in tutti i campi di produzione culturale in cui la domanda è limitata e si evolve debolmente (musica classica, cinema d'arte e d'*essai*, creazione letteraria colta, pittura d'avanguardia, ecc.), essa è anche più stabile. Se il valore culturale e commerciale degli artisti e dei beni è più lento a costituirsi, le sue fluttuazioni sono anche meno imprevedibili. La riuscita possiede il più delle volte il profilo di quelle curve lentamente ascendenti che distinguono il destino delle opere e degli autori elevati al rango di "classici" da quello infinitamente più breve dei *best-sellers*.

2. *Il consumo tra repertorio e attualità della creazione.*

All'opposto delle opere della creazione musicale popolare, che vivono nell'istante captando l'energia del presente e poi si spengono definitivamente a parte qualche rara eccezione, la creazione colta si definisce soprattutto grazie al suo rapporto col passato. Durante il xx secolo, i compositori hanno progressivamente e brutalmente rotto con ciò che costituiva almeno da due secoli il linguaggio musicale comune alla cultura europea, cioè il sistema tonale, mentre nel contempo le opere classiche di questo passato facevano una concorrenza sempre più schiacciante. In effetti, le opere musicali colte non hanno mai trovato un ascolto così vasto, e mai come oggi il passato è stato così onnipresente in questo consumo musicale senza precedenti. Si deve constatare che la creazione non si è mai staccata così radicalmente dal proprio passato come da quando lo sviluppo dei *media* e dell'industria discografica ha reso possibile e continuamente potenziato il consumo: in tal modo, più che nelle altre arti, il posto della nuova musica

nel consumo culturale è limitato dalla concorrenza che le fa il suo stesso passato. Come si può spiegare questo?

Nel XIX secolo, un complesso di trasformazioni profondamente solidali hanno fatto prevalere un'estetica dell'originalità: la concorrenza tra gli artisti e i rapporti tra le generazioni di creatori si esprimono attraverso rotture successive col passato, l'imperativo di far "progredire" il linguaggio musicale diviene un criterio essenziale con cui misurare l'originalità di un'opera. Il trionfo della musica pura (anche nell'opera, che con Wagner e i suoi successori diviene un genere sinfonico) simboleggia l'identificazione dell'innovazione estetica con una logica del superamento, del progresso, mentre in precedenza la novità era stata percepita e praticata piuttosto come una moda, una maniera effimera di rinnovare le convenzioni stilistiche. L'imperativo dell'originalità si fa norma compositiva: è il fattore accelerante del movimento di emancipazione della creazione colta. Man mano che quest'ultima diventa la ricerca sistematica di soluzioni tecniche nuove a problemi tecnici posti dall'evoluzione del linguaggio musicale, il passato appare come qualcosa che occorre integrare e trascendere, e che trasmette al compositore il principio dinamico del movimento e del progresso in arte.

Ma quest'evoluzione impone anche progressivamente un altro modo di interpretare la musica, molto più fedele al testo della partitura, e un altro modo di ascoltarla nei concerti, caratterizzati da programmi molto più omogenei che in precedenza. Le qualità musicali dell'interpretazione acquisiscono un'importanza crescente, e questo ruolo accresciuto degli interpreti si rafforza via via che la concorrenza tra musicisti si esercita su un insieme meglio conosciuto e familiare di capolavori eseguiti con la maggior maestria e originalità possibili. L'arte dell'interprete è in effetti valorizzata nel suo stesso interesse se il valore aggiunto dalla sua prestazione può essere percepito e apprezzato, e se di conseguenza il lavoro di supporto è sufficientemente conosciuto dal consumatore per generare una domanda specifica di innovazione nell'esecuzione del repertorio e una concorrenza tra interpreti professionisti per soddisfarla. Il legame che occorre stabilire tra lo sviluppo storico del fenomeno di repertorio e il movimento di professionalizzazione dei musicisti permette così di spiegare in parte perché, nella musica colta, gli interessi delle due categorie principali di protagonisti, il compositore e l'interprete, divergono progressivamente. E affinché questi interessi divergenti giungessero ad esprimersi pienamente, è stato necessario che si sommassero gli effetti di tre evoluzioni decisive del mercato musicale: la caduta dell'offerta di lavoro musicale a partire dagli anni Trenta, le rotture estetiche con il sistema tonale sul quale sono fondati il repertorio dei classici e le abitudini dominanti del consumo, e il degrado delle capacità di autofinanziamento delle organizzazioni *non-profit*. Ne è risultata una segmentazione del mercato che spingeva gli organismi di diffusione e gli interpreti a rispondere piuttosto alla domanda della maggioranza assoluta dei

consumatori piú sensibili alla seduzione del repertorio classico valorizzato dagli interpreti, ovvero alla riscoperta delle opere trascurate e degli stili interpretativi, che non alle audaci pretese dei creatori, e che contemporaneamente spingeva i compositori nati dalle avanguardie ad evolversi su un parallelo mercato dell'innovazione.

3. *I circuiti specializzati della creazione contemporanea.*

La concorrenza spinta che un repertorio classico onnipresente infligge alla creazione contemporanea ha un evidente effetto negativo sul pubblico di quest'ultima: l'indebolisce pur esacerbando l'aspirazione dei compositori all'originalità. Tuttavia essa possiede anche un duraturo e forte effetto positivo: fa beneficiare i compositori viventi del crescente prestigio dei maestri del passato, per il fatto che le opere di questi ultimi sono sempre piú diffuse, valorizzate; in una parola sacralizzate. Infatti, aumentando il consumo dei beni culturali e moltiplicandosi le istituzioni di offerta culturale e i finanziamenti pubblici alla creazione contemporanea, si diffonde ciò che possiamo chiamare un simbolismo sociale della creazione, l'artista che incarna la figura compiuta dell'umanesimo civilizzatore, come un essere sociale e nello stesso tempo al di fuori della norma. La conseguenza sociopolitica di questa sacralizzazione dell'artista è che appare ingiustificabile abbandonare la creazione al gioco della domanda e dell'offerta, fatto che condannerebbe alla sparizione pura e semplice delle opere e dei compositori che fanno la scommessa, tipicamente avanguardistica, di precedere il loro mercato. Il ragionamento è questo: se il tempo ha fatto tanto per consacrare i grandi creatori del passato, come ammettere che, sotto l'influsso del mercato e della sua febbre dell'immediato, esso possa minacciare in modo troppo prematuro l'opera e la libertà creatrice degli artisti contemporanei?

La formazione di un mercato specializzato dell'innovazione musicale trova qui una delle sue giustificazioni: la ristrettezza sociale del consumo presente di un'arte o di un tipo di opera non lascia presagire con certezza l'atteggiamento delle generazioni future. La tesi, e il meccanismo di socializzazione del rischio artistico che ne deriva, si applicano direttamente ai tipi di creazione che, fino a giungere alle rotture piú complete con i linguaggi delle musiche integrate nel patrimonio e nel repertorio, si presentano come depositari dell'imperativo del movimento e dell'innovazione in arte. Il rischio corso dall'artista che non si rivolge a una domanda esistente non ha forse come corrispettivo principale l'incertezza del giudizio che sarà emesso poi sul valore dell'opera?

Attenuando i rischi dell'insuccesso a breve termine, il mercato specializzato nella produzione e nella diffusione delle opere nuove spinge molti compositori ad assimilare il processo di creazione ad una ricerca sistematica

di soluzioni nuove a problemi estetici, con le sue incerte possibilità di successo e il suo orizzonte a lungo termine. Festival specializzati (ad esempio Darmstadt, Donaueschingen, Royan, Varsavia, Graz), formazioni di musica contemporanea sovvenzionate dalle università oppure stabilmente costituite al loro interno, produzioni di concerti e di trasmissioni riservate alle musiche nuove nelle catene radiofoniche pubbliche (WDR a Colonia, SWF a Stoccarda e a Baden-Baden, RAI di Milano, ORF a Vienna, BBC a Londra, RTF a Parigi, RTE a Madrid), centri di ricerca e di creazione si sono moltiplicati dopo il 1945. Questi circuiti specializzati hanno fornito altrettanti ripari o "nicchie", nel senso ecologico del termine, in cui i compositori producono e vengono eseguiti, sufficientemente liberi di sperimentare per non temere di subire gli effetti di un'implacabile "selezione naturale" come quella che imporrebbe il puro e semplice gioco delle leggi di mercato.

La creazione musicale prodotta dalle correnti d'avanguardia del dopoguerra ha progressivamente generato il primo e più completo modello di mercato artistico assistito, controllato e amministrato in larga parte da professionisti della creazione, alimentato da un'offerta finanziata in prevalenza dalle organizzazioni pubbliche o dalle istituzioni musicali sovvenzionate, sostenuto in molti modi dai circuiti di radiodiffusione pubblica, animato da un nucleo di interpreti specializzati nell'esecuzione del repertorio contemporaneo.

I benefici che i professionisti della creazione traggono dalla costituzione di tali segmenti specializzati sono facili da constatare. Senza la presenza di questi ultimi, infatti, la produzione musicale attuale sarebbe ridotta ai minimi termini dalla doppia concorrenza dei capolavori del passato e delle musiche popolari di largo consumo. È infine verso questi circuiti, e sotto il controllo dei compositori stessi nelle loro istanze decisionali, che si orientano la maggior parte delle commissioni pubbliche di opere nuove, le sovvenzioni per la programmazione di opere contemporanee, gli aiuti alla ricerca nel campo dell'informatica musicale, gli incentivi alla specializzazione interpretativa nella musica nuova.

La separazione che si stabilisce tra le orchestre e le altre formazioni che diffondono il repertorio tradizionale, classico e preclassico, e i circuiti di musica contemporanea può corrispondere a una forma di divisione del lavoro nell'assunzione dei rischi legati all'innovazione. I complessi strumentali e i festival specializzati nella musica contemporanea agiscono a monte come setacci o filtri, accogliendo un gran numero di opere nuove e permettendo ai professionisti di operare una prima cernita. Le istituzioni tradizionali di diffusione hanno in seguito il compito di divulgare presso un pubblico più ampio le opere meglio accolte nelle cerchie ristrette della prima selezione. Così agendo, il mercato assistito imita una strategia classica di promozione dell'innovazione che è molto diffusa nell'industria culturale, dove un settore indipendente composto da piccole unità di produzione ha la funzione di

laboratorio di prova o di ricerca, e subisce il controllo diretto o indiretto delle grandi imprese per la divulgazione e la valorizzazione selettiva dei propri prodotti piú riusciti sul mercato allargato del grande consumo.

Questo modello, per potersi applicare alla musica nel modo in cui viene applicato all'industria culturale o al mercato dell'arte, alle sue gallerie, alle sue istituzioni pubbliche e fondazioni, deve essere messo a punto. La popolazione delle piccole organizzazioni promotrici di musica contemporanea è molto eterogenea: associazioni specializzate d'interpreti e di compositori sovvenzionati (fenomeno soprattutto europeo), formazioni operanti in seno alle università e ai conservatori (numerosi negli Stati Uniti, dove i compositori spesso scelgono di dedicarsi all'insegnamento), ma anche iniziative piú informali nell'ambito di manifestazioni organizzate congiuntamente da protagonisti dell'ambiente dell'avanguardia teatrale, musicale, delle arti plastiche e multimediali, come nel Downtown Manhattan di New York. Queste organizzazioni multiple, che si spartiscono lo spazio delle grandi metropoli senza mescolarsi, e che i festival possono avvicinare occasionalmente, non sono interessate ad allargare il loro pubblico al di là delle cerchie abituali degli appassionati alle sperimentazioni e alle innovazioni artistiche. In ogni grande metropoli, una o due formazioni specializzate in stretto collegamento con le radio pubbliche, o da esse sovvenzionate, operano al di fuori di questa nebulosa e si sforzano di schiudere la modernità piú recente a beneficio di un pubblico profano, attraverso una programmazione che mescola le opere nuove ad opere e compositori già consacrati, e ai classici del nostro secolo.

La specializzazione ha anche effetti inattesi, piú ambigui. Secondo l'ideale di assorbimento che sta alla base di questo modello di selezione, la piccola parte di opere e di artisti che si impongono col tempo, man mano che le scelte dei professionisti convergono, dovrebbe incorporarsi senza ritardi eccessivi al grande repertorio strumentale, sinfonico e lirico che attira la maggior parte degli ascoltatori e degli appassionati di musica. Ora, la coesistenza tra un segmento specializzato ed uno tradizionale non conduce esattamente all'assorbimento immaginato, ma può deviare verso la creazione di compartimenti stagni da parte dei due mondi.

La segmentazione in effetti si riflette sulla relazione tra produzione e domanda d'innovazione. Alla sollecitazione della domanda finale (quella dei consumatori "profani") che si eserciterebbe sui compositori se dipendessero direttamente dal mercato musicale tradizionale, la sfera specializzata sostituisce in larga parte le attese della domanda intermediatrice, cioè degli stessi professionisti della musica (compositori, critici, amministratori culturali, editori, interpreti, insegnanti di musica, animatori, studenti, ecc.) e dei professionisti degli altri settori artistici e intellettuali. Questi pubblici intermediatori sono in effetti i primi destinatari della produzione circolante nei canali specializzati, poiché sono questi i piú direttamente coinvolti dal rinno-

vamento costante dell'offerta musicale, dall'esplorazione sistematica delle possibilità d'innovazione, quale che sia il loro grado d'esoterismo. È così che si salda il cerchio della specializzazione. Man mano che vengono a crearsi circuiti specializzati nella diffusione di opere nuove, verso di essi si orienta una proporzione sempre maggiore di commissioni affidate ai compositori dallo stato, dalle fondazioni, dalle università, dalle organizzazioni *non-profit*, dai festival, ecc. Può allora stabilirsi un sincronismo tra la specializzazione di queste strutture di diffusione, che hanno come unico scopo di diffondere la novità, e le condizioni d'esercizio del lavoro creativo, poiché le opere vengono scritte conformemente a quella norma della ricerca estetica ininterrotta, cui il pubblico dei professionisti dell'arte presente ai concerti di musica contemporanea accorda la priorità nel suo giudizio. In pari misura, le forme, gli organici strumentali ed i mezzi tecnologici che vengono impiegati in queste ricerche estetiche si discostano dalle convenzioni in uso nella diffusione del repertorio classico, fatto che complica ancor di più l'integrazione ad esso delle opere nuove e rende più costosa la loro programmazione.

Oggi, dopo mezzo secolo di sperimentazione su tutti i parametri della composizione, risulta più chiaro che i cambiamenti introdotti dalle innovazioni nel sistema musicale e la loro diffusione non possono procurare simultaneamente i benefici estetici e simbolici dell'emancipazione radicale della creazione dal passato e una fusione rapida, nelle abitudini d'ascolto e di consumo dei pubblici, tra il flusso delle opere nuove e quello in costante crescita (grazie alle successive riscoperte e ai diversi modi interpretativi) delle opere del passato. Ma neppure la dialettica di innovazione e messa in repertorio obbedisce più a questo movimento di allontanamento reciproco, poiché il corso delle innovazioni estetiche non è lineare: i riflussi verso la neotonalità, verso la ripetitività, verso le sintesi eclettiche di soluzioni compositive che sarebbero apparse inaccettabili anche solo dieci anni fa, attestano che la concorrenza estetica non si organizza semplicemente secondo uno schema teleologico di rotture cumulative con tutte le antiche convenzioni, come ai bei tempi dell'avanguardismo più radicale, e che piuttosto i rapporti tra repertorio e opere nuove fluttuano in funzione delle tendenze della competizione artistica, a parte i periodi d'innovazione più radicale.

4. *La situazione dell'ascoltatore: resistenza, condizionamento o avanzamento?*

La sociologia dei consumi culturali, nei termini in cui l'ha teorizzata Bourdieu [1979], vede nella resistenza del pubblico nei confronti dell'innovazione artistica principalmente il prodotto della sfasatura tra la modalità percettiva richiesta dalle opere nuove e le forme socialmente prevalenti di decifrazione delle opere cui si è assuefatti. I periodi di rottura cumu-

lativa e sistematica degli artisti con il passato non fanno che mantenere e amplificare questa sfasatura. La spiegazione è relativistica per il fatto che attribuisce completamente la causa del ritardo del consumo rispetto alla creazione delle opere, alla maggior inerzia dei codici percettivi, vale a dire all'inerzia dei meccanismi sociali di formazione e di diffusione delle competenze culturali. La spiegazione è altresì deterministica per il fatto che ripartisce gli ascoltatori e le possibilità di riuscita della comunicazione estetica secondo il grado di perizia e di competenza nell'analisi e nella comprensione delle opere.

Da analisi orientate in tal senso si può ricavare, come fa Adorno, una rigorosa classificazione gerarchica delle condizioni e dei comportamenti d'ascolto e di consumo, il cui vertice, costituito da una sorta d'ideale pressoché inaccessibile, è occupato da qualche raro musicista di professione capace di percepire adeguatamente il contenuto delle composizioni attuali, e in cui una piccola parte del pubblico, pur senza disporre di conoscenze essenziali, acquisisce atteggiamenti d'ascolto derivati da una lunga familiarità. La stragrande maggioranza degli ascoltatori che si avvicinano alla contemporaneità appaiono invece votati ad un ascolto fortemente deficitario, dipendendo il loro interesse essenziale per la musica da un consumo spesso superficiale di informazione e di simboli associati ai valori di novità, progresso, modernità o contemporaneità, e non essendo assicurato il loro avanzamento verso la competenza, perché la varietà delle esperienze prevale sull'approfondimento di queste ultime. Tuttavia, malgrado la lentezza della sua realizzazione, l'ideale sociopolitico resta quello della democratizzazione culturale, della conversione dei grandi numeri alla frequentazione dell'arte colta, sotto la guida e il controllo dei professionisti dell'arte e della mediazione culturale.

Su posizioni opposte a tali analisi sta l'interpretazione "ecologica" delle resistenze e delle conversioni all'innovazione musicale. La causa spesso più generalmente e immediatamente avanzata per spiegare l'insuccesso delle opere nuove si basa su una semplice constatazione: il clima sonoro che ci circonda è quasi esclusivamente tonale, sia nelle forme elaborate (le opere classiche di carattere colto) sia nelle manifestazioni più sommarie (musiche popolari di sottofondo, colonne sonore dei film e dei programmi televisivi, ecc.). E se una siffatta ambientazione può condizionare il pubblico, di conseguenza gli individui appaiono come modellati e paralizzati nelle loro abitudini. Logicamente, la modificazione dei paesaggi sonori basterebbe a svincolare gli ascoltatori da queste tenaci e perniciose abitudini. Nella sua forma radicale, quest'ipotesi "ecologica" conduce ad abolire la distinzione tra creatori specialisti ed esperti da un lato, e ascoltatori profani e passivi dall'altro: i secondi non differiscono sostanzialmente dai primi se tutti condividono una capacità comune, la creatività, che si applica al fare come al capire, e che abolisce le barriere tra queste due condizioni, purché le sia data la possibilità di dispiegarsi fuori dai condizionamenti culturali.

Si tratterebbe così di un lungo cammino verso un sapere che solo gli specialisti possiedono completamente, oppure della capacità che ha la spontaneità percettiva di permettere un approccio più libero alle opere, in quanto meno ostacolata dalla cultura? Queste figure antitetiche di ascoltatore ideale sono pure utopie, altrettanto differenti tra loro quanto le correnti creative che puntano sia al superamento sistematico del passato, richiedendo all'ascoltatore un accumulo ragionato di esperienze e di saperi e una progressiva acculturazione, sia, al contrario, al decondizionamento e alla *tabula rasa*, come avviene nella musica elettroacustica? Oppure si incarnano in segmenti diversi del pubblico reale della musica contemporanea?

5. *Le caratteristiche del pubblico della musica colta contemporanea.*

L'analisi empirica delle pratiche e dei gusti culturali incontra il consumo della musica colta al termine di una serie di disuguaglianze: tra le principali pratiche culturali, la frequentazione dei concerti classici e, ancor di più, quella degli spettacoli operistici, riguarda una infima minoranza di individui. La grandezza delle disuguaglianze sociali è poi resa ancor maggiore da quelle geografiche: la concentrazione delle organizzazioni musicali nelle grandi metropoli urbane somma il proprio effetto sia alla probabilità di andare al concerto o all'opera che a quella di conoscere e frequentare una grande varietà di musiche.

All'azione di questi fattori esplicativi delle caratteristiche della domanda corrispondono principi di differenziazione dell'offerta musicale più divergenti che negli altri campi artistici. L'offerta musicale è il prodotto di due opposizioni: la prima tra lo sfruttamento dominante del repertorio colto del passato e la diffusione ristretta della produzione contemporanea, in concerto, nei *media* e nel mercato discografico; la seconda opposizione è quella tra musica colta e musiche "popolari". Le caratteristiche del pubblico della musica colta moderna e contemporanea riuniscono allora quelle dei pubblici appassionati di ogni forma d'arte contemporanea e certi tratti più specifici che sono legati all'iscrizione della musica contemporanea in questo spazio di concorrenza triangolare. Di qui le tre fonti che alimentano il pubblico della modernità musicale. Come le altre opere e manifestazioni artistiche d'avanguardia, la musica contemporanea ha come destinatari gli ambienti intellettuali e artistici: musicisti, compositori e futuri professionisti della musica, creatori e professionisti dei diversi campi dell'arte, insegnanti e ricercatori. D'altra parte, il suo pubblico profano viene ritagliato all'interno dell'insieme molto più vasto degli appassionati di musica classica, precisando che, tra questi, coloro che frequentano la modernità hanno più spesso studiato e praticato la musica rispetto alla media degli ascoltatori di musica classica. Infine, e in modo più marginale, quando le affinità simbo-

liche dell'innovazione sono da un lato ricollegate con i valori di progresso e, dall'altro, quando l'identificazione della concorrenza tra estetiche diverse lo è con i conflitti generazionali, la frequentazione alla modernità viene associata a preferenze più tipicamente eclettiche per il jazz e per forme raffinate di musica popolare, e si oppone così al gusto tradizionale per la musica più classica.

6. *L'ascolto e la comprensione.*

I fattori che spiegano la composizione del pubblico della modernità permettono di comprendere lo scarto tra la frequentazione delle opere nuove e una soddisfacente percezione delle loro caratteristiche stilistiche. Un'indagine svolta presso gli ascoltatori dei concerti dell'Ensemble InterContemporain – orchestra parigina fondata da Pierre Boulez che rappresenta la più importante fra le strutture europee di diffusione della musica moderna e contemporanea – ha fatto emergere che questo pubblico disponeva in media di un alto livello di formazione generale, di un'approfondita cultura musicale, e che per i tre quarti si reclutava tra i quadri superiori e le professioni intellettuali, artistiche e scientifiche. Ora, circa i tre quarti degli ascoltatori mostravano di ritenere difficile o molto difficile il riconoscimento delle diverse correnti attuali della musica colta: solo i professionisti della musica al di sotto dei trentacinque anni si dichiaravano in prevalenza capaci di operare tale distinzione. Quali erano, simmetricamente, le qualità ricercate dalle diverse frazioni del pubblico? I semplici appassionati di musica che hanno con la musica classica una familiarità di vecchia data esprimevano soprattutto l'esigenza che la libertà dell'artista non si eserciti a detrimento della "leggibilità" delle opere, della "chiarezza" della loro struttura, della loro percepibilità. Quegli ascoltatori che nelle loro preferenze accostavano musica contemporanea, jazz e/o pop, insistevano piuttosto sulle qualità di creatività, spontaneità, *humor*, anticonformismo. Quanto agli ascoltatori più competenti e più familiarizzati con la modernità, essi menzionavano la complessità architettonica come la vera forza innovatrice autentica ed auspicabile.

Emerge così un paradosso: una netta maggioranza di ascoltatori si dichiarano perplessi e poco capaci di trovare il loro cammino nella diversità babelica dei linguaggi musicali fortemente individualizzati che impiegano, ciascuno per conto proprio, i compositori d'oggi. Come reagiscono di fronte ad opere nuove che hanno, per definizione, un interesse diseguale e un elevato "potenziale di inganno" finché il vaglio della storia non ha ancora selezionato le migliori? Con un'adesione duratura o solo momentanea alla modernità difficilmente comprensibile, e poi con il disinteresse? Il pubblico non sarebbe composto allora se non da un flusso continuamente rinno-

vato di ascoltatori dapprima attratti dalla novità poi sconcertati, al punto che l'uditorio delle opere nuove non sarebbe che il risultato di rapidi movimenti d'attrazione e repulsione. L'indagine effettuata consente di dare risposte precise a queste domande, dal momento che vengono ricostituite delle traiettorie di consumo: l'identificazione di "carriere" e di comportamenti differenziati nella frequentazione della musica nuova conduce a distinguere tra gli ascoltatori novizi, quelli occasionali che abbandonano in seguito a delusione, e quelli assidui.

Gli ascoltatori novizi sono più giovani, ma musicalmente meno colti del pubblico stabile: molti non conoscono la musica né suonano alcuno strumento. Si reclutano nelle classi medie in misura un poco maggiore degli ascoltatori assidui. Giovinezza e minore omogeneità sociale del gruppo dei nuovi ascoltatori rinviano ai due meccanismi della democratizzazione culturale: il rinnovamento generazionale e l'allargamento della base sociale del consumo culturale. L'associarsi di queste caratteristiche alla frequentazione dell'arte contemporanea va forse a rinforzare il valore delle tesi del relativismo "ecologico" precedentemente evocate, facendo degli ascoltatori poco esposti alla cultura musicale classica un pubblico più sensibile alle proprietà di rottura che caratterizzano l'innovazione artistica?

In realtà, la propensione per la nuova musica si rinsalda soprattutto in coloro che hanno una conoscenza musicale approfondita o che, in mancanza di essa, possono trasferire sul nuovo i valori simbolici dell'invenzione intellettuale e della ricerca cui li hanno sensibilizzati la loro formazione e la loro attività professionale: è per questo che gli ascoltatori interessati in modo duraturo alla nuova musica appartengono soprattutto alle professioni intellettuali e artistiche e a quelle dell'informazione, dello spettacolo, degli audiovisivi; ed è per questo che il livello di acculturazione musicale si alza con la regolarità della frequentazione. Un risultato ottenuto dalle indagini effettuate resta tuttavia essenziale: gli ascoltatori assidui della modernità sono più colti, ma anche più giovani di quelli occasionali. La giovinezza può dunque essere correlata sia alla diversificazione propria ad un reclutamento che avviene nelle modalità più incerte e volatili del consumo, sia all'omogeneizzazione sociale del pubblico assiduo.

Mentre gli ascoltatori episodici reagiscono al disorientamento di fronte alle opere nuove col disinteresse o con una frequentazione discontinua, il pubblico più stabile si compone, oltre che dei musicisti e artisti di professione, di profani che manifestano la loro fedeltà anche in caso di forte e duratura perplessità percettiva, perché imputano soprattutto a se stessi, e non ai compositori, la responsabilità delle lacune della comunicazione estetica, e attribuiscono alle opere un valore sufficiente per puntare sui benefici di una frequentazione prolungata, capace di colmare lo scarto tra i limiti della loro percezione attuale e le soddisfazioni ricavabili da una percezione resa più competente grazie ad un investimento sulla durata. Questi ultimi ac-

cettano piú facilmente di identificare la produzione musicale nuova con la ricerca di nuove soluzioni a problemi complessi.

È su questo medesimo principio che si basano gli artisti e i mediatori culturali per persuadere i pubblici che il paradosso del consumo profano – un interesse per la modernità largamente privato del sostegno diretto della capacità di giudizio – non è che un compromesso necessario dettato dal carattere esplorativo dell'invenzione estetica. In breve, la frequentazione delle opere nuove significa anche accettare di condividere i rischi: al rischio assunto dal creatore in cerca di un'originalità positiva deve corrispondere l'assunzione di rischio dell'ascoltatore incerto sul valore di ciò che ascolterà. Questo patto chiede all'ascoltatore di sospendere il suo giudizio e la sua eventuale insoddisfazione immediata per puntare su una possibile soddisfazione futura: ma avrebbe poche possibilità di essere concluso se tale pubblico non si reclutasse innanzitutto fra artisti, professionisti dell'ambiente culturale, insegnanti, ricercatori, tecnici e studenti e non avesse un alto grado di familiarità con la cultura e la pratica musicale. Non sarebbe efficace piú di tanto se tra i motivi di soddisfazione ricavati dalla frequentazione di opere di qualità incerta non figurasse l'adesione simbolica ad una causa artistica, quella della modernità, e se le istituzioni che realizzano la frequentazione piú ampia oltre la cerchia dei professionisti non utilizzassero una serie di mezzi piú o meno direttamente didattici per far progredire l'ascoltatore, unitamente a qualche semplice principio per gestire con efficacia l'incertezza collegata alla novità (come la programmazione mista, che mescola alla presentazione di composizioni nuove o molto recenti quella di opere contemporanee già consacrate e di classici della modernità).

7. *Il pubblico ristretto dell' arte, una legge eterna?*

L'incertezza delle valutazioni estetiche immediate e l'assunzione di rischio costituita dalla frequentazione delle opere nuove non deve essere confusa con la tesi che, per motivare la sospensione o la prudenza di giudizio critico sulla produzione contemporanea, conduce a invocare l'insuccesso delle opere e dei compositori innovativi come una legge generale, ricavata dall'osservazione storica dei fatti artistici. Che il misconoscimento pubblico degli innovatori non sia un fatto solo di oggi è cosa certa: ma che sia questo a governare la storia della musica è una sovrainterpretazione fallace. Se lo scenario fosse eternamente lo stesso, se il disaccordo fosse ricorrente e dunque eternamente provvisorio, la storia non ci insegnerebbe nulla se non la propria ripetizione. Invece i contesti cambiano; i compositori, dapprima vittime, poi beneficiari di consacrazioni effettuate molto in ritardo, non occupano la stessa situazione nel mondo musicale a decenni di distanza; il pro-

filo, l'ampiezza e quindi il significato dello sfasamento tra domanda e offerta della musica colta non possono essere analizzati soltanto secondo lo schematismo formale di una regola di scarto strutturale, non piú di quanto le preferenze e le reazioni dei pubblici si lascino facilmente comparare tra un periodo e l'altro. Se dovessimo menzionare almeno un principio di variazione decisivo, nel comportamento dei compositori come in quello dei pubblici, ricorderemmo innanzitutto che il margine decisionale si modifica di continuo per gli uni come per gli altri, fatto che conferisce alle decisioni estetiche dei primi come alle valutazioni dei secondi proprietà e significati essenzialmente mutevoli. In altri termini: il passato, fonte di consacrazione dell'artista contemporaneo, non è stato invariabilmente governato dalla coscienza del tempo oggi prevalente.

L'esistenza di margine decisionale conduce per esempio a ricordare che, ben prima delle rivoluzioni musicali del xx secolo, è esistito un *continuum* fra i diversi stili e universi della produzione e del consumo musicale. Cosí accadeva di frequente che un compositore "serio" fosse attivo anche in generi leggeri o funzionali, e che nei creatori di una stessa epoca, e spesso nella produzione di un medesimo compositore, coesistessero molteplici atteggiamenti creativi. Nella seconda parte del xx secolo la creazione musicale ha conosciuto una segmentazione ben piú profonda: l'atteggiamento di rottura e di sperimentazione sistematica si è imposto come la norma dominante per la produzione, oltreché per la valutazione dell'originalità e dell'eccellenza compositiva, spingendo in breve tempo tutti gli artisti candidati alla consacrazione a collocarsi su di uno stesso segmento di produzione, fatto che rappresentava una situazione storicamente nuova. Che questa segmentazione sia divenuta meno radicale nell'ultimo decennio del xx secolo rispetto ai quattro decenni precedenti basta a ricordare che la storia non è una successione lineare di rotture e che la concorrenza tra estetiche diverse può condurre al ritorno alla tonalità, al minimalismo formale, al sincretismo stilistico, alla combinazione eclettica dei linguaggi compositivi, prima che altri radicalismi cerchino di contestare queste strade inventive e il loro intento di seduzione piú immediata.

Adorno, Th. W.

1962 *Einleitung in die Soziologie der Musik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 1971).

Aguila, J.

1992 *Le Domaine Musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Fayard, Paris.

Baumol, W. J., e Bowen, W. G.

1966 *Performing Arts: the Economic Dilemma*, The Twentieth Century Fund, New York.

- Becker, H. S.
1982 *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley Cal.
- Bourdieu, P.
1979 *La Distinction*, Minuit, Paris (trad. it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, il Mulino, Bologna 1983).
- Dahlhaus, C.
1979 *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Athenaion, Wiesbaden (trad. it. *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Firenze 1990).
- Ehrlich, C.
1986 *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century*, Oxford University Press, Oxford.
- Gilmore, S.
1984 *Collaboration and Convention. A Comparison of Repertory, Academic and Avant-Garde Concert Worlds*, tesi di laurea, Evanston Ill.
- Menger, P.-M.
1983 *Le Paradoxe du musicien*, Flammarion, Paris.
1986 *L'Oreille spéculative*, in «Revue Française de Sociologie», XXVII, n. 3, pp. 445-79.
s.d. *La Musique du xx^{ème} siècle et ses publics, enquête sur l'auditoire des concerts de l'Ensemble InterContemporain*, Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, Centre Européen de Sociologie Historique, Ensemble InterContemporain, Paris.
- Meyer, L. B.
1967 *Music, the Arts, and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago University Press, Chicago Ill.; nuova ed. con una postfazione, 1994.
- Pasler, J.
1987 *Musique et institution aux États-Unis*, in «InHarmoniques», n. 2, pp. 104-34.
- Weber, W.
1975 *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*, Croom Helm, London.
1989 *Mentalité, tradition et origines du canon musical en France et en Angleterre au xviii^{ème} siècle*, in «Annales. Économies Sociétés Civilisations», n. 4, pp. 849-873.

TAMIO KANO

Un panorama musicale di Tokyo

1. *Invito a Tokyo.*

Nota nei tempi piú antichi col nome di Edo, l'attuale capitale del Giappone venne chiamata Tokyo a seguito della rivoluzione incruenta dell'anno 1868, chiamata Restaurazione Meiji. Da quando l'imperatore Meiji (a capo di una monarchia che si è conservata per un periodo di tempo fra i piú lunghi nella storia del mondo, ma che oggi conserva soltanto un ruolo simbolico senza effettivi poteri politici) trasferì la sua sede da Kyoto, dove era rimasta per 1200 anni, al castello di Yedo lasciato libero dall'ultimo *shogun* della dinastia Tokugawa, Tokyo ha rivestito la funzione di capitale del moderno Giappone, e conta attualmente piú di 13 milioni di abitanti. Prima del periodo Meiji, Yedo era stata il centro del potere politico detenuto dall'ordinamento feudal-militare degli *shogun* che si appoggiava sulla casta dei samurai. Tuttavia, sotto il profilo culturale la regione di Kamigata, comprendente le città di Kyoto e Osaka (quest'ultima detta pure Naniwa, mentre Kamigata significa letteralmente «Regione Superiore» per la sua prossimità con la sede imperiale di Kyoto), sviluppò un dinamismo suo proprio. La cultura di Edo era invece fiorita nell'omonima città costruita *ex novo* nello stesso periodo, a partire dal 1603. Con l'epoca Meiji, iniziata nel 1868, la musica e altri aspetti della cultura occidentale s'introdussero in Giappone sotto la parola d'ordine: «modernizzare lo stato», e le attività culturali sul modello occidentale presero piede a Tokyo. Da allora sono passati centotrent'anni e Tokyo s'è affermata non solo come la capitale del paese, ma anche come una delle maggiori città del mondo nella sfera politica e culturale. Durante questo arco di tempo, e soprattutto nel corso dei cinquant'anni della spettacolare crescita economica seguita alla seconda guerra mondiale, il suo mercato musicale ha acquisito una forza e un'influenza di portata mondiale, sorrette dalla spinta economica della nazione intera.

A Tokyo si può assistere ogni giorno ad esecuzioni musicali di ogni tipo e genere, e le strade sono inondate dalla musica di ogni possibile specie. Non è l'elegante immagine d'integrazione fra musica e rumore urbano di *Un americano a Parigi* di Gershwin, ma una città che esplose di suoni, con una costellazione di quartieri che non dormono mai. Un tipo di suono che si sente raramente in altri paesi è il rintocco elettronico nelle stazioni delle ferrovie suburbane. Per quanto possa essere originale, la trovata di un segnale sono-

ro meccanico che avverte i passeggeri quando le vetture lasciano il marciapiede provoca in molti un fastidio crescente. Si deve comunque notare che molti fra gli inventori e i progettisti di questi tipi di campane erano diplomati di conservatorio. I segnali sonori sono anche seguiti da annunci: sono certo di non essere il solo a disperare nella possibilità di trovare un luogo tranquillo e silenzioso. I «progettisti di suoni» e i «coordinatori di suoni», due nuovi tipi di professioni emerse di recente, sembrano interessarsi solamente a incollare suoni senza nessun riguardo per l'ambiente circostante. Sarebbe tempo di studiare delle alternative per ridurli, ma qui c'è forse la differenza fondamentale fra i giapponesi e gli occidentali. Ai tempi delle locomotive a vapore, il loro fischio veniva programmato in Occidente per produrre tre oppure cinque note, emesse con una precisa sequenza armonica. In Giappone, invece, il fischio delle locomotive a vapore non è stato mai regolato e veniva emesso in dissonanza. La dissonanza ha certamente il potere di richiamare l'attenzione e di servire come allarme, tuttavia è possibile che la cosa sia sintomatica della sensibilità sonora dei giapponesi. A ciò si aggiunge la dispersione del suono, soprattutto lo stridulo "ostinato", ritmico delle percussioni, proveniente dai registratori portatili (esemplificati da quel Walkman Sony diffuso in tutti i paesi dall'impresa fondata nel 1946, all'indomani della seconda guerra mondiale) nonché dal più recente e tecnologicamente raffinato lettore portatile di mini disc, con cui i giovani d'oggi si dilettano chiudendosi nel proprio mondo interiore senza alcun riguardo per i vicini. Ecco come la gente di Tokyo, e di molte altre città giapponesi, vive circondata dal rumore: davvero, quanta pazienza a non opporre nessun contrasto a questo genere di suoni così poco necessari!

Con la promozione della musica occidentale i *mass media*, il cui sviluppo ha avuto inizio a Tokyo e in altre grandi città, si sono conquistati una notevole influenza in Giappone. Dopo le devastazioni della seconda guerra mondiale la ricostruzione economica e culturale ebbe inizio principalmente a Tokyo, una città che è rimasta ovviamente a lungo il centro delle attività musicali. Comunque con gli anni Settanta e Ottanta la rete dei *mass media* si è estesa ad altre città, stimolando lo sviluppo di culture regionali. L'interesse per la musica si afferma non solo nelle città con una cultura tradizionale consolidata come Osaka e Kyoto, ma anche nelle città grandi o meno grandi, aprendo la strada ad una crescita di scala regionale. Per esempio, la costruzione di teatri d'opera con attrezzature scenografiche e altri importanti risorse teatrali, o di sale da concerto con un'acustica adatta alla musica classica. Si svolgono poi concorsi e festival musicali, indicativi del fatto che i centri minori compiono un grande sforzo per promuovere la cultura musicale. Malgrado queste novità nella direzione di una diffusa consapevolezza culturale in regioni del Giappone diverse da Tokyo, è indubbio che rispetto alla musica il ruolo della capitale resta centrale, sia per quantità e qualità dei servizi culturali offerti, sia per ogni altro aspetto.

2. *Lo stato della domanda e dell'offerta musicale.*

Tokyo gode di un'offerta musicale assai diversificata per genere. Oltre alla musica classica occidentale, abbiamo la musica tradizionale e quella teatrale giapponese, nonché la musica leggera e quella contemporanea. Fra i giovani è popolare la musica rock con il suo ritmo e il suo *beat* (di autori tanto giapponesi che stranieri, in un ventaglio che va dallo heavy metal al rock ortodosso), ma anche quella pop, rap, soul e black. Il jazz (di vario tipo), la musica country e western, la canzone francese e quella italiana riscuotono il favore del pubblico meno giovane. Ci sono anche sostenitori duri a morire della canzone popolare giapponese *kayo-kyoku* (soprattutto nello stile *enka*, con la sua peculiare vocalità).

La principale offerta di musica è in forma di esecuzioni dal vivo. Sebbene la maggioranza di esse abbia generalmente luogo in sale da concerto, all'occasione ne avvengono anche su palcoscenici speciali, all'aperto o su terrazze in cima agli edifici. Le esecuzioni dal vivo non raggiungono soltanto i presenti in sala, ma anche un pubblico più vasto che, grazie alle trasmissioni in diretta, può godersi in tempo reale la stessa musica proveniente da diversi luoghi. La musica può anche essere gustata mediante le registrazioni in video delle esecuzioni, i laser disc (LD), i digital video disc (DVD), le cassette digitali, i compact (CD) e i mini disc (MD), nonché i supporti *software*.

Secondo il censimento nazionale giapponese, il tasso degli addetti a professioni legate alla musica sul totale della popolazione mostra una prevedibile concentrazione a Tokyo. Secondo questa rilevazione, nel 1930 la percentuale di musicisti ogni diecimila persone era di 4,4 a livello nazionale e di 13,1 a Tokyo. Nel 1970 la percentuale nazionale è lievemente cresciuta al 4,7 (al 14,2 per Tokyo). Nel 1975 i dati rispettivi sono stati il 6 e il 17,4 (9,2 e 19,4 nel 1985). Questi dati indicano come, già anteriormente alla seconda guerra mondiale, Tokyo fosse il centro delle attività musicali. Fra gli anni Settanta e Ottanta le attività musicali sono comunque cresciute in altre città oltre a Tokyo, un dato che emerge dal rallentamento del tasso di crescita nella capitale rispetto alla media nazionale. Naturalmente ciò può anche derivare dalle tensioni abitative presenti a Tokyo, che obbligano i musicisti a vivere nelle prefetture esterne.

Nelle cosiddette stagioni musicali, ogni giorno hanno luogo a Tokyo dai quindici ai venti concerti. Stando all'*Almanacco dell'orchestra* pubblicato nel 1997 dalla Federazione giapponese dei musicisti, in quell'anno erano stati tenuti a Tokyo 3800 concerti, suddivisi approssimativamente fra 800 concerti sinfonici, 600 di musica da camera, 450 recital pianistici, 300 vocali e 230 rappresentazioni operistiche. Queste cifre corrispondono a più di un terzo dell'intero Giappone.

2.1. Sale da concerto e orchestre sinfoniche.

Il Giappone possiede numerose sale da concerto in grado di ospitare delle esecuzioni musicali, ma la maggioranza sono situate a Tokyo. Alla data del 1998, Tokyo aveva all'incirca centocinquanta sale da concerto di tutte le dimensioni.

Nella capitale, l'auditorium dotato di maggiore capienza è la Sala A dell'International Forum Hall, una struttura pubblica di 5012 posti situata nella prefettura di Chiyoda. Si tratta di una sala inaugurata da poco, nel 1997, e che non è comparabile a nessun'altra. Il Nippon Budokan, che offre 13444 posti, è di fatto un palazzo dello sport solo sporadicamente usato per manifestazioni musicali che non rientrano nel genere leggero o in quello rock. La Rissyo Kosei-kai Fumon Hall offre 4724 posti, ma è gestita da un'organizzazione religiosa e ospita raramente esecuzioni aperte a tutti. La seconda sede per capienza è la Nippon Hoso Kyokai Hall nella prefettura di Shibuya, inaugurata nel 1973, con 3677 posti. La sala è di proprietà della rete televisiva pubblica NHK e viene usata per i concerti in abbonamento dell'Orchestra Sinfonica della NHK e per trasmissioni di *kayo-kyoku* o programmi di musica pop, nonché per le riprese televisive aperte al pubblico di opere, balletti, esecuzioni sinfoniche e concerti pop. Anche il programma *Ko-haku Uta-gassen*, che viene trasmesso il 31 dicembre, raggiungendo ogni anno uno *share* del 60 per cento, si tiene nella sala NHK. Al momento, solo International Forum Hall e NHK Hall dispongono a Tokyo di una capienza superiore a 2500 posti.

Ci sono in città nove sale con una capienza tra le 2000 e le 2500 persone, dieci fra le 1500 e le 2000, circa venticinque fra le 1000 e le 1500, e ventotto fra le 500 e le 1000. In considerazione della scarsità di aree edificabili e del loro alto prezzo, si comprende facilmente perché a Tokyo la maggior parte delle sale costruite negli ultimi vent'anni siano quelle per musica da camera, di più ridotte dimensioni. Esse vengono usate prevalentemente per recital, quartetti d'archi e altre esecuzioni cameristiche e corali. Le sale Oji, Casals, Kioi e Tsuda dimostrano la preoccupazione dei progettisti per la qualità acustica, con largo impiego del legno per le rifiniture interne, che permette una sonorità morbida e nitida; queste sale sono famose per le esecuzioni di musica classica con organici ridotti e risultati acustici straordinari.

Al momento esistono a Tokyo nove orchestre sinfoniche professionali o che ambiscono a questo *status*: NHK Symphony Orchestra, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, New Japan Philharmonic, Japan Philharmonic Symphony Orchestra, Japan Shinsei Symphony Orchestra, Tokyo City Philharmonic Orchestra, Tokyo Philharmonic Orchestra e Tokyo Symphony Orchestra. In effetti è un numero eccessivo. Fatta eccezione per le tre istituzioni principali, le altre orchestre indipendenti non sono finanziariamente stabili e non dispongono

sempre d'un numero adeguato di componenti a tempo pieno per eseguire i concerti, cosicché devono reclutare di volta in volta dei musicisti esterni. A causa di queste circostanze, esiste un notevole divario nella qualità delle prestazioni fra un'orchestra e l'altra, quindi sembra inevitabile che in futuro si debba procedere a fusioni e razionalizzazioni.

Fra l'altro, a causa di un eccesso di concorrenza queste orchestre hanno dovuto ritagliarsi delle nicchie d'attività separate: come orchestra per esecuzioni operistiche e di balletto, la Japan Shinsei Symphony Orchestra lavora circa cinquanta volte l'anno, la Tokyo City Philharmonic quaranta, e la Tokyo Philharmonic trenta. Come orchestra per trasmissioni radiotelevisive e altre registrazioni, la Tokyo Philharmonic lavora circa trenta volte l'anno, la Tokyo City Philharmonic venti; la NHK Symphony (oltre alle trasmissioni regolari già ricordate) e la Tokyo Symphony dieci ciascuna. Nel complesso, ogni orchestra tiene fra i cento e i centocinquanta concerti l'anno, che corrisponde ad un pubblico medio compreso fra i 150 e i 270 000 ascoltatori. L'orchestra che attira il pubblico più numeroso è la NHK Symphony, un risultato che è la naturale conseguenza di un livello qualitativamente più elevato, anche se le altre orchestre non sono da meno, mobilitando fra i 150 e i 230 000 ascoltatori. Nel complesso si giunge quindi alla cifra di 1,8 milioni di persone presenti ai concerti.

Nel 1997, a Tokyo si sono tenuti circa 820 concerti sinfonici, dei quali 670 di orchestre giapponesi e 150 estere. Considerando che ci sono alcune prefetture nelle quali si tengono meno di dieci concerti l'anno, la situazione della capitale risulta abbastanza straordinaria.

Trentuno orchestre straniere si sono esibite in Giappone nel 1998. Le orchestre in *tournee* nel paese sono sempre in gran numero, e vi sono giorni in cui nella città di Tokyo si arriva fino a quattro concerti in contemporanea. Ovviamente, gli appassionati che vorrebbero ascoltare tutte le orchestre protestano, e d'altra parte si richiedono sforzi organizzativi eccezionali per esaurire la capienza di tante esecuzioni sinfoniche.

Il numero dei concerti tenuti a Tokyo nel dicembre 1997 comprende circa novanta manifestazioni sinfoniche, sessanta cameristiche, quaranta pianistiche e trenta vocali. Ciò indica che circa un decimo del totale annuo si concentra nel mese di dicembre, il che vale in modo particolare per le orchestre, con la tendenza a eseguire in quel mese la Nona Sinfonia di Beethoven, un'usanza forse tipica del Giappone. Le esecuzioni della Nona non hanno luogo soltanto ad opera di complessi professionali, ma anche amatoriali, con la partecipazione di cori civici; vi sono poi dei casi di esecuzioni della Nona in altre zone del paese da parte di orchestre che hanno sede a Tokyo, ma anche viceversa.

Suddividendo per sede la frequenza dei concerti sinfonici tenutisi nel dicembre 1997, abbiamo al primo posto la Suntory Hall (venti volte), seguita da Tokyo Metropolitan Art Theater, Tokyo Metropolitan Festival

Hall, Orchard Hall, NHK Hall e Tokyo Opera City. La Suntory è sempre stata la più popolare fin dalla sua inaugurazione, e viene usata per circa due terzi delle serate in un mese, mentre le altre sale vengono usate per un terzo; un dato medio generalizzabile per tutto il Giappone. Inoltre si può osservare che i concerti si concentrano nelle sale inaugurate di recente (Suntory nel 1986, Orchard nel 1989, Tokyo Metropolitan Art Theater nel 1990 e Tokyo Opera City nel 1997). Si ritiene che ciò sia dovuto al fatto che le nuove sale sono state progettate con un'impostazione acustica migliore, il che è solitamente vero.

2.2. Le sedi per la musica e le arti sceniche tradizionali giapponesi.

La musica tradizionale giapponese e gli spettacoli d'arte teatrale come il *kabuki* vengono messi in scena in teatri con una capienza di meno di duemila posti. Più precisamente, si tratta di teatri forniti delle necessarie attrezzature e apparati scenici. A Tokyo, il teatro Kabukiza (1866 posti) venne costruito nel 1889 per rappresentazioni *kabuki*. A Kyoto abbiamo il Minami-za (1929, 1090 posti) e a Osaka l'Osaka Shochiku-za (1923, 1038 posti). In altre regioni del Giappone, alcuni teatri sono stati ristrutturati per rappresentazioni *kabuki* (Konpira kabuki a Kotohira, prefettura di Kagawa, e Miyajima kabuki presso il santuario di Itsukushima, prefettura di Hiroshima). Comunque, i teatri attrezzati con la tipica passerella *hanamichi*, che attraversa tutta la sala fino al retro, sono ancora rari.

Le rappresentazioni *Nô* e *kyogen* vengono messe in scena in speciali teatri *Nô* chiamati Nogakudo. Esistono circa dieci teatri di questo genere posseduti dalle varie scuole di *Nô* e *kyogen*, compreso il Teatro Nazionale *Nô* (nella prefettura di Shinjuku, 591 posti). Il *Nô* e il *kyogen* sono arti teatrali affinate e sviluppate in oltre cinquecento anni di evoluzione. Siccome la dimensione del Nogakudo è stata stabilita come la forma naturale adeguata alle rappresentazioni, con variazioni minime nei personaggi della rappresentazione e nel numero di musicisti che ne realizzano l'accompagnamento, è chiaro che le sale furono costruite su una scala ideale per questo genere di teatro. È anche accaduto che il *Nô* e il *kyogen* siano stati rappresentati in teatri con mille-duemila posti, col palcoscenico *Nô* installato nella sala, ma ciò ha causato un senso di confusione a causa della dimensione eccessiva dello spazio scenico, anche se, in passato, gli spettacoli *kabuki*, *Nô* e *kyogen* erano stati tradizionalmente eseguiti all'aperto.

Le esecuzioni con strumenti musicali giapponesi (*shamisen*, *koto*, *shakuhachi* e altri) vengono tenute in sale di dimensione medio-piccola piuttosto che in grandi teatri, se si fa eccezione per recital particolari. Nelle esecuzioni di musica tradizionale giapponese per piccoli complessi (come i recital di *koto* o di *biwa* o i trii di *koto*, *shamisen* e *shakuhachi*) occasionalmente tenute nell'auditorium NHK, o al Teatro Nazionale della prefettura di Chiyoda (1966, 1746 posti), o nella Suntory Hall, l'uso del microfono pro-

duce una notevole dispersione del suono che snatura il timbro e il particolare colore degli strumenti. La piccola sala di Kioi (prefettura di Chiyoda), costruita nel 1995, è stata progettata per la musica e le arti tradizionali giapponesi e dispone di 250 posti. Per merito della sua progettazione si è riusciti ad ottenere un tipo di acustica priva di rumori residui. È auspicabile che in futuro vengano costruite sale come questa, piuttosto che spazi multifunzionali o destinati alla musica classica.

2.3. Teatri e allestimenti operistici.

Il Nuovo Teatro Nazionale venne inaugurato nell'autunno del 1997 (prefettura di Shinjuku, 1800 posti), come primo teatro riservato alle rappresentazioni operistiche per andare incontro alle attese degli appassionati giapponesi della lirica. Solamente nel 1992 un teatro con attrezzature di scena operistiche, il Teatro d'Arte Dai della provincia di Aichi (2500 posti), era stato inaugurato nella città di Nagoya. Persino questa sala è attualmente in uso per concerti di musica leggera.

A partire dal completamento, avvenuto nel 1966, del Teatro Nazionale, che era stato previsto esclusivamente per le arti sceniche tradizionali giapponesi, *kabuki* incluso, si era verificata una forte richiesta degli appassionati d'opera, e anche di quelli di musica in generale, affinché venisse costruito un teatro lirico nazionale. Per il suo completamento occorsero però trent'anni. Per quanto riguarda le strutture operistiche, il Giappone si è finalmente messo in pari con le altre comunità della lirica sparse nel mondo. In precedenza le esibizioni dei cantanti d'opera giapponesi e gli allestimenti stranieri si servivano della sala NHK, di quella del Tokyo Metropolitan Festival, o del Tokyo Welfare Pension Culture Service Center, del Shinjuku Bunka Center, della Orchard Hall e del Tokyo Metropolitan Art Theater. Dal momento che queste sale vengono usate per concerti ed eventi non operistici, le attrezzature di scena sono ridotte al minimo, ed è per questo che l'aspettativa per il Nuovo Teatro Nazionale era così grande. Ma oltre ad una sala adeguata vi sono altre necessità come l'organizzazione di un'orchestra e di un coro stabili, e di contratti con solisti di fama. Sarebbe pure estremamente positivo poter disporre di produttori e direttori musicali dotati di una vasta esperienza operistica. Purtroppo, le organizzazioni che dipendono dallo stato sono dominate dalla burocrazia, sicché hanno dimostrato scarsa sensibilità per l'arte; il Nuovo Teatro Nazionale non fa eccezione e necessita di interventi decisi, altrimenti diventerà soltanto un edificio inutile.

La Tokyo Opera City (prefettura di Shinjuku, 1622 posti per la sala grande e 286 posti per la piccola) che venne inaugurata nel 1997, si trova nei pressi del Nuovo Teatro Nazionale. Anche se il termine "opera" compare nel suo nome, essa non dispone di spazio e di attrezzature di scena per gli allestimenti operistici e non è altro che una sala da concerto. Progettata con la consulenza di un compositore di fama mondiale, il compianto Toru Take-

mitsu, essa ha in cartellone soprattutto musica classica moderna e sta ottenendo un certo favore presso la critica. Per contro, ciò significa che non attira il pubblico e potrebbe in futuro diventare solo un'ennesima sala, un'evenienza francamente deprecabile. Il problema è insieme di natura finanziaria e di effettiva capacità di realizzare delle produzioni: il teatro non è finanziato interamente dal governo nazionale, ma la metà del suo bilancio annuale si basa sulla devoluzione di quote fiscali, e la metà rimanente sulla vendita dei biglietti e sull'affitto delle sale, dovendo così dipendere dal sostegno del settore privato. Al culmine del boom economico, si erano visti dei concerti pubblicizzati da grandi aziende. Le imprese private cooperavano attivamente alle iniziative di cultura musicale, ottenendo in cambio una vasta promozione della loro immagine nella società nazionale. Questo genere di sostegno privato si è ridotto notevolmente con l'attuale fase di recessione economica e il numero di società che sponsorizzano concerti e opere si è drasticamente ridotto. Il Nuovo Teatro Nazionale che è stato inaugurato in questa congiuntura dipende dalle sponsorizzazioni private senza sforzi particolari d'autofinanziamento, e ricerca un sostegno finanziario non indirizzato a singoli spettacoli, bensì su base continuativa per un determinato periodo di tempo. Se tale richiesta di continuità e stabilità è comprensibile, sembra tuttavia difficile trovare *sponsor* aziendali disposti a soddisfarla. Secondo le notizie diffuse, il teatro non è stato in grado di trovare finanziamenti adeguati per l'orchestra destinata ad accompagnare gli spettacoli di balletto, e ha dovuto disdettare quella scritturata in precedenza.

Nel corso del 1997 si sono avute in tutto il Giappone circa 500 recite operistiche, 150 delle quali dovute a compagnie liriche straniere. Tuttavia tre prefetture ne sono rimaste del tutto prive e molte altre ne hanno ospitato meno di dieci, fra allestimenti nazionali e stranieri. A Tokyo si sono tenute 230 esecuzioni (170 di compagnie giapponesi e il resto straniere), il che sta a indicare che la metà di tutte le esecuzioni operistiche si è concentrata nella capitale.

2.4. Altre manifestazioni musicali.

Il numero dei cori professionali, attivi soprattutto nell'area di Tokyo, è sorprendentemente limitato. Quello con il maggior numero di esecuzioni è il Tokyo Philharmonic Chorus (fondato nel 1956), seguito dal Nissyo Academy Chorus (1963) e dal Tokyo Kammer Choir (1965), che privilegia soprattutto le esecuzioni per un pubblico giovanile. I cori che collaborano a tutte le rappresentazioni operistiche sono il Nikikai Chorus Group, il Fujiwara Opera Chorus Group e il Tokyo Opera Production Chorus Group, affiliati alle rispettive compagnie liriche. Va segnalato in particolare il Tokyo Philharmonic Chorus per le iniziative innovatrici realizzate nel corso dell'ultimo decennio: esecuzioni di lavori corali moderni o prime dei nuovi lavori di giovani compositori giapponesi, oltre alle composizioni classiche e al-

la regolare attività concertistica. Ad esempio questo gruppo si è dedicato a eseguire per la prima volta o a riscoprire i rivoluzionari lavori corali e le composizioni teatrali di Minao Shibata, morto nel 1996.

Il recente incremento nel numero di concerti cameristici che in Giappone è secondo soltanto a quello dei concerti sinfonici, è un fenomeno da accogliere con favore, e forse il principale motivo di ciò consiste nel fatto che a Tokyo e in altre aree del Giappone si costruiscono molte sale di dimensioni adeguate. In precedenza la musica da camera era considerata poco attraente dal grande pubblico e non riusciva a mobilitare interesse. Il genere cameristico preferito dai giapponesi è senza dubbio il quartetto d'archi. I complessi di questo genere, attivi per lo più nell'area di Tokyo, sono l'Iso Quartet (fondato nel 1966), il Tokyo Quartet (1969, attivo anche all'estero), il Tokyo Beethoven Quartet (1971), l'Orbis String Quartet (1978), l'Halley String Quartet (1985), il Quartetto Classico (1986), lo Yasuda String Quartet (1978), l'Ensemble J (1989), il Sawa Quartet, il Morgaua Quartet (1992) e l'Eleonore Streichquartett (1993). Ognuno di essi si dedica a un particolare repertorio, e il numero medio di esecuzioni annue è per tutti di dieci-venti; è impossibile pertanto che i componenti possano sopravvivere solo con questa attività, e infatti essi fanno parte anche di complessi sinfonici oppure insegnano in conservatorio.

Come è naturale, i solisti che vivono a Tokyo e nelle aree limitrofe sono impegnati nelle attività musicali della capitale. Benché le loro esibizioni siano di gran lunga meno numerose dei concerti sinfonici, sono più frequenti a Tokyo che non in qualunque altro centro del paese. Su scala nazionale, le cifre fornite dall'*Almanacco dell'orchestrabile* indicano che nel 1997 si sono tenuti circa 1400 concerti pianistici, dei quali 1100 di pianisti giapponesi e 300 di artisti stranieri invitati. Il numero di concerti a Tokyo è stato di 500 (rispettivamente 400 e 100). In altre prefetture si contano da 10 concerti pianistici all'anno, o anche meno – fino ad un massimo di 50 (fanno eccezione alla regola Osaka e Aichi con 130 e 80 rispettivamente). Inoltre Tokyo si presenta come la sede principale di attività per i solisti vocali e quelli di strumentisti ad arco.

Seguendo l'esempio di Salisburgo e Lucerna, negli ultimi dieci anni si sono tenuti in Giappone festival musicali: nella capitale operano il Tokyo Music Festival (dal 1985), lo Hokutopia International Music Festival (dal 1995) e il Suntory Music Foundation Summer Festival.

3. *L'offerta musicale tramite i «media».*

Grazie al rapido sviluppo dei *mass media* negli ultimi vent'anni e al lungo periodo di crescita e di stabilità economica, la diffusione dell'informazione oggi raggiunge l'intero Giappone, con minime lacune di copertura a

livello locale. Sotto tale riguardo il paese si è effettivamente rimpicciolito. Lo stesso accade per l'informazione musicale. Nelle trasmissioni video la televisione si è sviluppata dalla trasmissione per mezzo di antenne terrestri a quella satellitare (satelliti televisivi e per telecomunicazioni), televisione ad alta definizione (sistema *high-vision*) e via cavo (CATV). Nella trasmissione audio, il numero di stazioni radio si è decuplicato piú di due volte nell'ultimo decennio, dalle bande in modulazione d'ampiezza (AM) e modulazione di frequenza (FM) sino alla radio digitale messa in onda dai satelliti per telecomunicazione. Ciò non ha permesso soltanto una comunicazione di massa, ma anche un collegamento con le realtà minoritarie del mondo musicale perché l'industria musicale veicolata dai *mass media* si è ampliata e rafforzata tramite la comunicazione locale. Per i *media* di sola riproduzione predominano nella categoria video il laser disc (LD) e il digital video disc (DVD), destinato con ogni probabilità a succedere al precedente. Nella categoria audio abbiamo il tradizionale microscolco (LP), oggi virtualmente estinto, e il compact disc (CD). I mezzi tecnici per ascoltare musica si sono largamente differenziati: videocassette registrabili (passate dallo standard di registrazione analogico a quello digitale), compact disc video (VCD), cassetta audio digitale (DAT), mini disc (MD), audiocassetta magnetica, ecc. Il ventaglio di scelte si è esteso al punto che ci si domanda come si possano distribuire le ventiquattr'ore del giorno fra tutti questi *media*, i quali sembrano destinati a evolversi in futuro piú secondo una logica di ricerca del profitto per i produttori che non per soddisfare le esigenze degli utenti.

3.1. Lo stato dei *media* che veicolano l'offerta musicale.

Per poter usufruire della musica in forme diverse dall'esecuzione dal vivo, si devono impiegare molti tipi differenti di apparecchiature audio. Ai ricevitori radiofonici e televisivi che sono necessari per l'ascolto o la visione delle trasmissioni si devono aggiungere i lettori video e audio di *software* preregistrato. La fabbricazione e le vendite di apparecchi audio sono cresciute nel periodo postbellico mediante la concorrenza, gli scontri e le alleanze tra i fabbricanti di impianti domestici e quelli dei relativi supporti. Nell'odierno Giappone si è passati dalla disponibilità di un apparecchio (Tv, radio, lettore portatile di cassette o di CD) per famiglia a uno *pro capite*. Apparecchiature audio di questo genere vengono usate largamente nelle scuole, non solo a Tokyo ma in tutto il paese. Un tipo di servizio tipicamente giapponese, connesso a questo genere di apparecchi (e diffuso a Tokyo almeno quanto i magazzini a basso prezzo), è quello dei noleggiatori di video e CD, che vengono resi accessibili a costi infimi rispetto a quelli di vendita. Mentre la musica classica è raramente disponibile per il noleggio, la musica leggera viene noleggiata su larga scala; c'è una società, la Tsutaya, che ha realizzato una crescita spettacolare in questo settore, al punto di riuscire a controllare i canali televisivi su satellite (CS). Negli ul-

timi tempi, un numero crescente di biblioteche pubbliche ha cominciato a dare in prestito, oltre ai libri, anche video e CD, cosicché questo tipo di servizi ha reso accessibile la musica a prezzi relativamente bassi. I principali utenti sembrano essere i giovani, i quali spendono le loro disponibilità non per acquistare i supporti, ma per prenderli a prestito e quindi duplicare le loro canzoni preferite in nuove compilazioni a piacere, che poi ascolteranno andando a scuola o al lavoro. Ed è proprio questa la causa dell'inquinamento sonoro che abbiamo ricordato in precedenza. Seppure un simile comportamento sia comprensibile in considerazione del prezzo relativamente elevato dei supporti originali (per non contare il fatto che non vi sarebbe cifra sufficiente per appagare la sete musicale dei giovani) si tratta di una tendenza che preoccupa fortemente i titolari dei diritti d'autore. È possibile misurare il livello di gradimento della musica leggera dal volume dei noleggi, che appare abbastanza equo per entrambe le parti, ma è altresì certo che la recente diffusione di registratori digitali, sia video che audio, sta a suggerire la flagrante violazione del diritto d'autore.

3.2. Karaoke.

Un tipo di apparecchiatura audio che è stato concepito in Giappone e ha conosciuto un grosso *boom* nel mondo intero è il "karaoke" (termine adottato anche nelle altre lingue). Si tratta di un congegno per suonare solo l'accompagnamento orchestrale registrato delle canzoni affinché chiunque possa cantarvi sopra in privato. In breve, è l'orchestrazione di una canzone senza la voce del cantante. Sembra che il tutto provenga dalle basi registrate su nastro ad uso dei cantanti di musica leggera per quelle occasioni in cui non è disponibile un accompagnamento orchestrale. Il karaoke ha cominciato a diffondersi rapidamente attorno al 1977. Negli anni Ottanta sorsero in gran numero negozi denominati *karaoke boxes*, che offrivano angusti camerini dotati di un'attrezzatura per il karaoke. A Tokyo essi sono oggi così numerosi che se ne possono vedere in ogni stazione ferroviaria, e i loro prezzi sembrano abbastanza competitivi. Nelle aree meno urbanizzate, accanto ai negozi si moltiplicano anche le abitazioni dotate di equipaggiamento per il karaoke. Nei centri urbani l'affollamento abitativo rende impossibile l'uso di apparecchi stereo ad alto volume, il che favorisce la diffusione dei *karaoke boxes*. Per molti l'uso del karaoke è in effetti un'attività dopolavoristica *after five*, e cioè dopo le cinque del pomeriggio, quando la maggior parte degli impiegati e funzionari esce dall'ufficio e va a cantare in locali pubblici di vario tipo (bar, club o pub dotato di karaoke) in compagnia dei superiori aziendali. L'immagine di un giapponese che impugna un microfono e canta seguendo la musica col sottofondo di un video proiettato sul grande schermo televisivo sarebbe stata inconcepibile negli anni d'anteguerra. In passato, i giapponesi non avevano facilità ad esprimersi, e anzi riuscire a non manifestare apertamente le proprie emozioni

era considerato una virtù; è per questo che la maggior parte di essi evitava di cantare in pubblico. Oggi, con l'aumento degli scambi e delle comunicazioni su scala mondiale il carattere giapponese è drasticamente mutato e non v'è dubbio che nell'arco di vent'anni di crescita economica e di relativo consumismo il numero di giapponesi a cui piace cantare sia aumentato. Anche le persone che non hanno mai amato la musica come materia scolastica o venivano rimproverati per essere stonati, giapponesi di tutte le età, dai bambini agli anziani, amano il karaoke. Tra parentesi, il repertorio disponibile su karaoke si è ampliato dalle canzoni popolari giapponesi a quelle pop e rock, alla musica semiclassica, come l'ode *Alla gioia* della Nona di Beethoven. Altezza e velocità di riproduzione possono essere facilmente controllate grazie alla tecnologia digitale per adattarle all'estensione vocale di ciascuno e al tempo che preferisce prendere, il che rende il karaoke un divertimento per tutti. Esistono perfino degli accessori del karaoke che valutano automaticamente ogni esecuzione, come se si trattasse di un concorso. E così la trasformazione dell'immagine del giapponese riservato e reticente in un individuo che si esibisce senza complessi davanti agli altri può anche essere considerata, sotto questo punto di vista, un mutamento apprezzabile.

All'inizio il karaoke era disponibile solo nella forma di audiocassette convenzionali o di nastri a otto piste, ma attualmente questi apparecchi vengono sostituiti da quelli con accompagnamento di video, come il VHD (videodisco statico prodotto dalla Victor che aveva fatto fiasco sul mercato e poi era scomparso silenziosamente) e i dischi laser (con le parole della canzone mostrate come sottotitoli e la sottolineatura della parola che va cantata in quel momento). Al giorno d'oggi, molti negozi di karaoke prevedono che la scelta della canzone da parte di un cliente venga inoltrata a distanza verso una "banca del suono", che ritrasmetterà digitalmente sullo schermo collocato nel negozio stesso le parole della canzone assieme alle immagini video classificate in diverse sequenze a seconda del contenuto della canzone. Questo sistema presuppone minori investimenti da parte del singolo negozio e consente insieme di tenere aggiornato il repertorio per soddisfare le esigenze dell'utente. Con questo tipo di karaoke la Dai-ichi Kosho si è sviluppata ed ora è penetrata nel settore della televisione satellitare.

All'estero, il karaoke si è diffuso innanzitutto in altre nazioni asiatiche. In Cina, nella Corea del Sud, in Vietnam e in Indonesia vi si cantano le canzoni del repertorio locale. Oggi il *boom* sta prendendo piede in Europa, negli Stati Uniti, in Oceania e in Africa, praticamente in tutto il mondo. Rispetto ai tempi in cui il Giappone era definito «animale economico», con il karaoke assistiamo ad una sua penetrazione ancor più efficace sui mercati; a prescindere da giudizi di merito, è comunque una dimostrazione del livello raggiunto dalle tecnologie elettroniche e digitali giapponesi.

3.3. Le trasmissioni radiotelevisive.

Oltre alle esecuzioni dal vivo, la musica viene anche distribuita tramite le trasmissioni in diretta o quelle basate su registrazioni precedenti. Al momento vi sono a Tokyo sette stazioni televisive che trasmettono mediante antenne terrestri. La televisione di servizio pubblico Nippon Hoso Kyokai (NHK) dispone di due canali, quello educativo e quello generalista. Le rimanenti sono reti private di natura commerciale: Nippon Television Network Corp. (NTV), Tokyo Broadcasting System, Inc (TBS), Fuji Television Network, Inc. (CX), Asahi National Broadcasting Co., Ltd. (TV Asahi), e Television Tokyo Channel 12, Ltd. Inoltre vi sono quattro canali a trasmissione satellitare diretta: BS₁ e BS₂ della NHK e la Japan Satellite Broadcasting, Inc. (WOWOW), compreso un avveniristico canale televisivo ad alta risoluzione (Hi-Vision). Tutte queste stazioni prevedono regolari trasmissioni di musica classica e di musica tradizionale giapponese, nonché programmi dedicati alle arti rappresentative. Esse vengono messe in onda da NHK General Television, NHK Educational Television, NHK BS₂ Television, NTV (una volta al mese), e TV Asahi (un programma settimanale di trenta minuti). NHK General Television ha programmi come *Gekijo e no shotai* («Invito al teatro») che trasmette spettacoli *kabuki* e *shimpa* (altro genere di dramma giapponese); *Donto koi Minyo* («In scena, Musica Folk») che si occupa di musica popolare e di tradizioni artistiche regionali, e *Meikyoku Album* («Album Classica»), un fortunato programma di vecchia data della durata di cinque minuti, che trasmette brani classici celeberrimi. NHK Educational Television ha *N-kyo Hour*, che mostra le esecuzioni della NHK Symphony Orchestra sovvenzionata dallo stesso ente; *Geijutsu Gekijo* («Teatro d'arte») per l'opera, il balletto, tutti gli altri generi di musica classica, il *kabuki*, il *bunraku* e altre arti ancora; *Nippon no Dento Geino* («Arti tradizionali giapponesi»), che presenta dei servizi sulle arti tradizionali come *kabuki*, *Nô*, *kyogen*, *bunraku*, danza giapponese, ecc.; e *Geino Hana-butai* («La scena dell'arte») per la musica tradizionale e le arti classiche giapponesi in generale. Tv Asahi ha *Daimi no nai ongakukai* («Concerto di musica senza titolo»), l'unico programma settimanale del settore privato a offrire musica classica occidentale, e che è andato in onda per moltissimi anni. Dopo la morte del suo conduttore, il compositore Toshiro Mayuzumi, purtroppo il programma è decaduto sia come qualità che come popolarità. Sull'altro versante, NHK BS₂ Television utilizza la tecnologia satellitare per trasmettere concerti dal vivo o registrati, come il Concerto di Capodanno dei Wiener Philharmoniker. Insieme a *L'ora della Classica* (musica da camera), trasmessa per circa un'ora al giorno dal lunedì al giovedì, *Concerto Classico* (esecuzioni sinfoniche), circa due ore ogni venerdì, e *Palco Reale della Classica*, che trasmette opere, balletti e simili entro un'ampia fascia oraria notturna nel corso del fine settimana, la stazione offre musica classica occidentale a un li-

vello di qualità e quantità senza rivali al mondo, se si eccettuano la televisione via cavo e i canali satellitari.

Per radio, la musica classica occidentale e quella tradizionale giapponese si possono ascoltare sul primo e il secondo programma della NHK, su Radio Tampa, NHK-FM, e FM Tokyo. NHK-FM, la stazione a modulazione di frequenza che funge da canale musicale, programma musica classica (per il 52 per cento) e anche musica leggera giapponese, pop e rock occidentali, standard jazz e musica tradizionale giapponese.

3.4. RegISTRAZIONI fonografiche e digitali.

Accanto alla musica radio- e teletrasmessa il grande pubblico apprezza altresì i supporti registrati, come la musicassetta e il compact disc. Ancora una volta i produttori di CD e di cassette sono concentrati a Tokyo: Alpha Enterprise, Alpha Music, Antinos Records, Avex, Bandai Music Entertainment, BMG Japan, Camerata Tokyo, Digital Media Labo, East West Japan, Fontec, For Life Record, Free Flight, Fun House, King Record, Kitty Record, Kojima Recordings, Mercury Music Entertainment, Midi, Nami Record, NEC Avenue, Nihon Monitor, Nippon Columbia, Nippon Crown, Pioneer LDC, Platz, Polydor, PolyGram, Polystar, Pony Canyon, Sony Music Entertainment, Sound Design Record, TDK Record, Teichiku, Tokuma Japan Communication, Tokyo M Plus, Toshiba EMI, Toy's Factory, Universal Victor, Vap, Victor Entertainment, Video Arts Music (una consociata della Media) e Warner Music Japan.

Molte di queste società possiedono anche etichette diverse dalla principale; ad esempio, la PolyGram possiede tre etichette primarie come Deutsche Grammophon, Decca-London, e Philips, e inoltre Polydor, Mercury, Kitty, e Nu Taurus. Tuttavia negli anni recenti le vendite discografiche non sono state elevate. Ciò può essere dovuto in parte all'industria del noleggio oppure all'insufficiente attrattiva esercitata dai prodotti più recenti. La qualità delle esecuzioni è certamente migliorata negli ultimi dieci anni; non sono mancati artisti in grado di imporsi all'attenzione e le tecniche di registrazione hanno conosciuto notevolissimi progressi. Tuttavia le vendite sono calate, anche se restano consistenti per le esecuzioni dei maggiori artisti del passato, le registrazioni rare e altro materiale d'archivio. Le società discografiche ricercano accanitamente queste rare fonti musicali. Un caso interessante riguarda le registrazioni su nastro scoperte nel 1991 in alcuni magazzini industriali russi. Esse erano state effettuate dalla radio statale tedesca sotto il regime hitleriano, e poi sequestrate dall'Unione Sovietica durante la seconda guerra mondiale. Questi nastri, tornati alla luce e restituiti alla Germania dopo la dissoluzione dell'Unione Sovietica, sono stati trasmessi e editi su CD per opera di SFB (Sender Freies Berlin), e probabilmente ascoltati da un gran numero di appassionati. È abbastanza interessante notare che la registrazione stereofonica era già stata messa a punto in Germania nei

primi anni Quaranta. Analogamente, una gran massa di registrazioni su nastro è stata scoperta in Giappone durante il trasloco di sede della Tokyo Broadcasting System, Inc. Ne facevano parte quelle della Tokyo Symphony Orchestra, dipendente dalla medesima stazione radiofonica, e vi erano rappresentati notissimi solisti e direttori; messe sul mercato dalla Toshiba EMI, esse sono state accolte con grande favore. Da molto tempo ormai non compare sulla scena un artista meritevole del titolo di maestro; gli artisti moderni sono estremamente abili eppure mancano di carisma.

Gli apparecchi di registrazione digitale oggi sono disponibili anche per il consumatore medio: ai nostri giorni il compact disc, che nelle sue prime fasi di sviluppo soffriva di un alto tasso di errori, se ne è praticamente liberato, e la sua produzione è ormai alla portata di chiunque senza eccessivi problemi. In parecchi generi musicali la domanda dei consumatori si è diversificata. È stato tutto questo a creare ostacoli alla produzione discografica piú recente? Anche a causa di questo tipo di sviluppi il settore ha quindi subito una riorganizzazione, con il gruppo canadese Seagram che ha acquistato una quota azionaria della Polygram; la Decca ha ridotto la sua produzione e la Nippon Columbia-Denon, attiva nei mercati d'oltremare, ha tagliato drasticamente la propria produzione. In queste circostanze, figure professionali qualificate, come produttori, dirigenti e ingegneri del suono, hanno sofferto le conseguenze della razionalizzazione aziendale.

Tuttavia, stando ai dati della Phonograph Record Association, la produzione di registrazioni audio si è accresciuta dai 145 150 000 esemplari del 1985 ai 233 280 000 del 1990, ai 440 480 000 del 1995, ai 480 710 000 del 1997. In termini di valore si è passati dai 178,2 miliardi di yen del 1985, ai 325,2 del 1990, ai 552,1 del 1995 e ai 588 del 1997. Nella prima metà del 1998, tra il 21 gennaio e il 20 luglio, tredici album e undici singoli sono stati venduti in piú d'un milione di copie. Anche se questi dati sono spettacolari, di fatto essi sono dovuti pressoché interamente al consumo di musica leggera da parte dei giovani.

Altro dato degno di nota: il numero dei negozi di dischi in Giappone, nel 1996 ammontava a 7986. Soltanto nel 1996 ne sono stati chiusi 323.

4. *La didattica musicale.*

4.1. Istruzione prescolare e scolastica.

In Giappone, l'educazione musicale di base fa parte dell'istruzione scolastica, a partire dalla scuola elementare fino all'università. Dalla scuola elementare alla media superiore, la musica viene insegnata accanto alle altre materie (come la lingua giapponese, la matematica, le scienze e l'educazione fisica) in base ai programmi didattici del ministero dell'Istruzione. Ciò significa che in tutto il Giappone si riceve lo stesso tipo d'istruzione musicale. I libri di testo attualmente in uso trattano un ampio ventaglio di ge-

neri musicali (musica classica occidentale, musica tradizionale giapponese, canti e musiche popolari di tutto il mondo, musica jazz e pop). Per questa ragione, l'insegnamento della musica dipende in gran parte dall'abilità didattica dell'insegnante. Sebbene gli insegnanti di musica fossero rari nella scuola pubblica durante il periodo prebellico, nel dopoguerra la nascita di facoltà musicali universitarie, anche a indirizzo didattico, ha consentito l'assegnazione di un insegnante per ogni scuola a Tokyo e, a livello nazionale, di uno ogni 7,4 scuole nel 1965; una frequenza che è salita a 3,8 nel 1983. Man mano che lo studente progredisce nella carriera scolastica può usufruire dell'assistenza di insegnanti specializzati: a Tokyo e nelle città vicine ogni scuola pubblica dispone di un insegnante di musica e di un assistente per esercitazioni pratiche.

Anteriormente alla seconda guerra mondiale, l'istruzione musicale di base sul modello occidentale (introdotta in Giappone nel periodo Meiji), ovverosia la musica come materia scolastica, s'incentrava sul canto, cosicché la materia non era denominata «musica», bensì «canto». Alla fine degli anni Trenta si aggiunse l'impiego di strumenti come l'armonica, il flauto dolce e la clavicembalo per esecuzioni di musica strumentale in classe. I programmi didattici prevedono la composizione di canzoni e la pratica di uno strumento, e inoltre la conoscenza di differenti generi musicali. Nell'istruzione secondaria inferiore e superiore, il numero degli strumenti musicali impiegati aumenta sino a includere la chitarra, il pianoforte, il violino, ecc., ma ciò dipende molto dal talento dell'insegnante. Come è ovvio, lo scopo di questo insegnamento è di fare apprendere agli studenti i fondamenti tecnici ed estetici della musica, e non certo di formare degli specialisti.

4.2. La didattica musicale extrascolastica: insegnamento privato e lezioni di gruppo.

Per una formazione musicale di tipo specialistico esiste l'insegnamento privato di vari tipi di strumenti (il pianoforte è quello prescelto dalla grande maggioranza, seguito dal violino) rivolto a bambini fra i quattro e i dodici anni. Esistono anche scuole gestite dai rivenditori di strumenti musicali. L'offerta di questo genere di lezioni private si concentra soprattutto a Tokyo. In molte strade di certi quartieri si vedono cartelli che offrono «lezioni di piano», «scuola di piano», «scuola di violino», «lezioni di koto», «lezioni di shamisen» o «scuola di musica», e molti genitori considerano questo insegnamento come una componente della cultura generale. Quando i bambini raggiungono una certa età (solitamente dopo la scuola dell'obbligo o durante la media inferiore) sono sempre più impegnati in attività extrascolastiche e sportive. Un numero crescente di ragazzi comincia a studiare nelle scuole *juku* (probabilmente una peculiarità giapponese) per prepararsi ad accedere ai livelli superiori d'istruzione. Anche se sono in molti ad abbandonare le lezioni di musica, resta comunque una minoranza che continua a seguirle nella prospettiva di diventare dei musicisti preparati, e que-

sto genere di didattica sembra contribuire alla formazione musicale precoce dei giovanissimi.

Fra le scuole di musica gestite dai produttori e dai rivenditori di strumenti musicali la prima fu fondata nel 1954, per opera della Nihon Gakki Seizo K. K. (oggi Yamaha Corporation) ed è tuttora presente in tutto il Giappone. Il suo esempio fu seguito dalla Kawai Musical Instruments Mfg., contribuendo così a sviluppare un'industria molto fiorente. Queste scuole mirano a un'efficace formazione musicale, combinando lezioni collettive di solfeggio e lezioni individuali di pratica pianistica. In particolare, la Yamaha School ha raggiunto un livello tale da consentire ai suoi studenti di eseguire composizioni create da loro stessi, e ha per questo ottenuto riconoscimenti su scala mondiale. Tuttavia non si deve dimenticare che le scuole gestite da questi produttori e rivenditori fanno naturalmente parte delle loro strategie di vendita, per cui sollecitano gli studenti ad acquistare i loro strumenti ovvero a cambiarli con altri di qualità superiore. Come è ovvio, i musicisti di professione e gli artisti celebri formatisi in queste scuole vengono impiegati dalle rispettive aziende come testimoni pubblicitari.

4.3. La formazione musicale specializzata.

Per i ragazzi che aspirano a diventare musicisti di professione, oltre all'insegnamento privato, ci sono scuole di musica gestite dai conservatori. Queste scuole esistevano anche prima della guerra, ma la formazione musicale d'un certo livello è iniziata quando alcuni artisti di punta del mondo musicale giapponese - il violoncellista e direttore d'orchestra Hideo Saito, il pianista Motonari Iguchi, il cantante Takeo Ito, il critico musicale Hidekazu Yoshida e il compositore Minao Shibata - aprirono nel 1948 una «scuola di musica per ragazzi» nell'intento di promuovere la formazione musicale di base. Questa scuola passò gradualmente a occuparsi del perfezionamento dei diplomati e si trasformò alla fine nell'attuale Scuola di Musica Toho Gakuen. Grazie agli sforzi dei fondatori, da questa scuola sono usciti un gran numero di musicisti e artisti di valore. La Toho Gakuen, alla quale sono affiliate altre ventotto scuole su scala nazionale, non dedica le proprie attenzioni didattiche unicamente ai solisti, ma anche alla musica d'insieme; ne sono usciti molti orchestrali e anche gruppi di musica da camera, come il Tokyo Quartet.

Stimolati da questa evoluzione, i conservatori privati esistenti all'epoca - fra gli altri: Kunitachi College of Music, Musashino Academia Musicae, Ueno Gakuen University e Tokyo College of Music (già Toyo College of Music) - istituirono dei corsi di musica a vari livelli, dall'asilo nido alla scuola secondaria superiore, per formare futuri musicisti e compositori. Questi conservatori hanno fondato istituti medi superiori annessi, al fine di assicurarsi un afflusso di studenti da promuovere al livello universitario. Anche la facoltà di musica afferente all'unica università statale di indirizzo musicale,

l'Accademia di Belle Arti e Musica di Tokyo, ha aperto un suo liceo nel 1954. I suoi diplomati proseguiranno gli studi a livello universitario. Molti di questi studenti hanno ottenuto riconoscimenti internazionali come interpreti.

4.4. Conservatori superiori e università.

Molti di coloro che sono diventati musicisti di professione si sono formati nei conservatori superiori di livello universitario, paragonabili ai *music colleges* del sistema anglosassone o alle *Hochschulen* tedesche. La formazione di livello universitario in campo musicale era iniziata nel 1879 con l'istituzione dell'Ongaku Torishirabe Gakari da parte del ministero dell'Istruzione. Si trattava di un'istituto di formazione musicale gestito direttamente dal ministero che pose le fondamenta di una moderna didattica musicale dopo aver studiato il sistema di altri paesi, in particolare quello degli Stati Uniti. Nel 1887 l'istituto fu ribattezzato Tokyo Ongaku Gakku. Vennero così create facoltà separate per la formazione di interpreti e di insegnanti di musica. Nel 1906, dietro la richiesta avanzata direttamente al ministero da parte di Ichinoshin Tateyama, un suonatore di *biwa*, venne fondato l'Istituto di Musica Giapponese, che non mirava alla formazione musicale ma alla raccolta e alla registrazione di musica giapponese a fini di studio, archiviazione e conservazione. In seguito si avviarono discussioni tra il ministero e vari esperti e insegnanti di livello universitario per giungere alla creazione di una facoltà di musica giapponese presso la citata scuola governativa, ma senza esito. Il progetto si realizzò più di trent'anni dopo, nel 1943, quando tale facoltà fu istituita in seno alla Tokyo Ongaku Gakko. La creazione fu sicuramente il risultato dell'atmosfera militarista dell'epoca, con l'obiettivo di favorire un'identità nazionale più salda. Ciononostante essa ebbe l'effetto di dare dignità culturale a varie forme di musica giapponese coltivate nel quadro di una scuola musicale nazionale: *Nô-gaku*, *koto*, *naga-uta* e altre forme di arte giapponese che erano state considerate come umili forme di canto e di danza, immeritevoli di una formazione universitaria, vennero finalmente portate alla ribalta. La Tokyo Ongaku Gakko divenne nota come Scuola di Musica di Ueno, dal nome del quartiere di Tokyo dove era situata.

Nel settore universitario privato la Tokyo Koto Ongaku Gakko (oggi Kunitachi College of Music) venne fondata nel 1926 e la Musashino Ongaku Gakko (oggi Musashino Academia Musicae) nel 1929. Nel 1931, la Nihon University, un'università generalista, istituì una facoltà di arte e le scuole di specializzazione in campo musicale germogliarono in gran numero. Negli anni Venti, la formazione musicologica cominciò ad essere impartita all'Università Imperiale di Tokyo (oggi Università di Tokyo) presso la facoltà di estetica e storia dell'arte del dipartimento di lettere. Molti compositori, musicologi e critici provengono da questa facoltà.

Dopo la guerra, il sistema d'istruzione giapponese fu sottoposto a una drastica riforma. Con questi mutamenti, nel 1949, la Tokyo Ongaku Gakko

e la Tokyo Bijutsu Gakko si fusero, divenendo la sola università nazionale con corsi di durata quadriennale dotata di un dipartimento di musica e belle arti: l'Università Nazionale di Tokyo per la Musica e le Belle Arti, così come è conosciuta oggi. La facoltà di musica ha corsi di composizione, musica vocale, strumenti musicali, direzione d'orchestra e teoria musicale (un corso di musicologia sorto dall'ultima riorganizzazione). La facoltà di musica giapponese istituita durante il periodo bellico venne conservata. Si tratta dell'unica istituzione in tutto il settore universitario, pubblico e privato, che offra una formazione in musica giapponese; essa contribuisce notevolmente alla vitalità della tradizione musicale nazionale. A partire dal 1998, questa facoltà ha organizzato corsi di teatro *Nô* (scuole Kanze, Housho e Shimogakari Housho, *kyogen* e *Nob-gaku hayashi*), corsi di *koto* (scuole Ikuta e Yamada), *shakuhachi* (scuole Kinko e Tozan), *gagaku* (*sho*, *shichiriki*, *ryuteki*), *nagauta* (canto, *shamisen* e *hayashi*), *kiyomoto* (*jo-ruri* e *shamisen*), *tokiwazu* (*jo-ruri* e *shamisen*) e danza giapponese.

Con la citata riorganizzazione della Tokyo Ongaku Gakko le scuole di musica privata si sono ristrutturare aggiornando la loro offerta, e così sono state promosse, una dopo l'altra, al rango di università. La Musashino Academia Musicae, la nuova facoltà di arte presso l'Università Nihon, il dipartimento di arte in seno alla facoltà di lettere dell'Università Tamagawa furono fondati tutti nel 1949. Seguirono poi nel 1950 l'Istituto superiore di musica Kunitachi, nel 1958 la facoltà di musica dell'Università Ueno Gakuen, nel 1961 il Conservatorio Toho Gakuen, nel 1963 il Tokyo Ongaku Daigaku (nel 1969 ribattezzato Scuola superiore di musica di Tokyo), nel 1965 la Scuola superiore di musica Toho, nel 1967 la facoltà di musica dell'Università Senzoku Gakuen, e nel 1984 la Showa Academia Musicae. Molti istituti superiori musicali di livello universitario sono nati da scuole di musica, licei e scuole di orientamento professionale prevalentemente situate a Tokyo.

Nel contempo, al fine di preparare insegnanti di musica per la scuola dell'obbligo e quella superiore, sono stati attivati o potenziati dei programmi di formazione presso i dipartimenti pedagogici delle università nazionali. A Tokyo, questo tipo di corsi sono stati creati presso il dipartimento di scienze dell'educazione dell'Università Ochanomizu nel 1950, e della Tokyo Gakugei nel 1962. Essi hanno prodotto degli ottimi insegnanti e hanno dato un grande contributo alla formazione musicale nel periodo postbellico.

4.5. I centri di cultura.

È passato molto tempo da quando è stata avanzata l'istanza dell'educazione permanente. La vita media della popolazione giapponese cresce di anno in anno e le persone anziane alla ricerca di cose piacevoli e di un significato da dare alla loro esistenza dopo il pensionamento fanno uso dei centri culturali e dei corsi d'istruzione e cultura per adulti istituiti in varie parti del Giappone. Questi corsi organizzati dai poteri locali, dalle stazioni ra-

diotelevisive e da vari organi di stampa dispongono di insegnanti di buon livello e di varia specializzazione, in grado di offrire corsi estremamente interessanti e diversificati. I centri culturali organizzati dai poteri locali (nel caso di Tokyo, i consigli di quartiere e i comuni facenti parte dell'area metropolitana) sono economicamente alla portata di tutti, ciò che può spiegare l'entusiasmo degli iscritti in ragione delle rette elevate richieste dai centri culturali privati. In questo genere di corsi la musica occupa uno spazio sempre maggiore. Vi si insegna a suonare certi strumenti, proprio come si fa nelle scuole per bambini, e ci sono corsi di comprensione della musica, non solo quella occidentale ma anche quella tradizionale giapponese.

È un fatto obiettivo che questo tipo di organizzazione opera a sostegno delle attività musicali e dell'economia del settore. Può essere altresì vero che al successo dei centri culturali si debba la popolarità del karaoke fra gli anziani non meno che fra i giovani. Anche se talvolta esistono situazioni di condivisione intergenerazionale del karaoke (come in famiglia o fra amici), la maggior parte dei suoi praticanti sembra radunarsi all'interno di classi di età omogenee, giovani con giovani e anziani con anziani; anche per un'ovvia differenza nei gusti musicali. Tra compagni di scuola e colleghi di lavoro esiste una differenza generazionale nulla o minima, mentre vi sono invece ovvie differenze tra la musica che i giovani e gli anziani hanno ascoltato nei loro rispettivi periodi di formazione; ciò che si riflette alla fine nelle loro scelte musicali.

4.6. Lezioni di musica per adulti.

Sono emersi di recente molti casi di persone che, avendo imparato a suonare il piano nell'infanzia e dopo averlo abbandonato durante l'adolescenza, hanno poi deciso di riprenderne lo studio in età adulta. Anche se è molto difficile che costoro raggiungano un livello professionale, si presume che lo facciano per piacere personale o anche solo per tenere in esercizio le dita, stimolando così le cellule cerebrali e ritardando l'invecchiamento. Vi sono poi dei genitori che decidono di far buon uso del pianoforte che avevano acquistato per far esercitare i figli e che poi era rimasto abbandonato come un ornamento ingombrante del salotto o della camera degli ospiti. Mentre le madri che sono casalinghe a tempo pieno riescono a studiare presso i centri culturali o a prendere lezioni private durante la giornata, i padri e le donne lavoratrici (indipendentemente dalla loro situazione matrimoniale) trovano molto difficile fare lo stesso. Per questo motivo, molte scuole musicali gestite da rivenditori di strumenti hanno aperto dei corsi nelle ore serali, non solo di piano ma anche di vari altri strumenti. Questo tipo di lezioni di musica per adulti si può osservare soprattutto a Tokyo e nelle altre grandi città. In esse non vi è la tendenza a privilegiare i brani didattici spesso assegnati ai bambini o quelli più ricchi di difficoltà tecniche, bensì i brani preferiti dall'interessato. Esiste un'antologia intitolata *Classici pianistici per adulti* che, come altre collezioni di questo tipo, riunisce non soltanto musi-

ca classica ma anche jazz, musica giapponese in stile *enka*, musica leggera e una grande varietà di altri generi.

4.7. Lezioni di musica alla televisione.

Dal 1962 al 1984, il canale educativo della NHK ha messo in onda un programma per bambini intitolato *Pratica pianistica*, invitando artisti di buon livello a insegnare la tecnica pianistica dai gradi iniziali a quelli piú avanzati. Questo programma è stato seguito con entusiasmo non solo dai bambini ma anche dagli insegnanti di musica attivi nelle regioni lontane da Tokyo. Per questo tipo di insegnanti, che hanno scarse opportunità di imparare con maestri di fama o di assistere a esecuzioni dal vivo, si trattava di un'occasione importante. Gli studenti venivano selezionati tramite audizioni, e si dice che vi fossero piú di seicento candidati per partecipare a questo programma. La stessa esperienza è stata fatta per il violino, il flauto, la chitarra classica, il flauto dolce e anche per strumenti giapponesi come lo *shamisen*, il *koto* e lo *shakuachi*, con i bambini che partecipavano in qualità di studenti. Un certo numero di loro sono poi diventati dei professionisti. All'inizio, i libri di testo per questi programmi erano copie omaggio di spartiti dalla veste grafica dimessa da utilizzare nel corso delle lezioni. In seguito sono diventati volumi di aspetto attraente da vendersi in libreria, stampati a colori e corredati di fotografie illustranti le corrette posture e tecniche di esecuzione. Dopo il 1984, programmi di questo genere erano ormai sorpassati grazie al progresso dei trasporti fra Tokyo e le regioni periferiche, dal momento che i docenti formati negli istituti superiori della capitale potevano tornare a insegnare nei loro luoghi di origine. Oggi il contenuto dei programmi di pratica strumentale si è orientato verso trasmissioni per le famiglie, lezioni incentrate su un certo compositore (come Beethoven o Chopin), ovvero su un artista di fama mondiale, come Dietrich Fischer-Dieskau e Gerhardt Opitz, lezioni destinate ai genitori che vogliono suonare il piano in duo con i figli, o a chi desidera soprattutto eseguire musica leggera.

4.8. Concorsi musicali.

Fra i molti concorsi organizzati al fine di mettere in luce i piú promettenti giovani artisti, quello che vanta la tradizione piú lunga (dal 1932) e la maggiore partecipazione è la Competition of Japan. Essa si distingue anche per il sostegno offerto dal quotidiano «Mainichi Shimbun» e dalla rete televisiva pubblica NHK, oltre che per l'estrema varietà delle esecuzioni musicali e per la presenza di un premio di composizione. Questo concorso, dal quale sono usciti molti artisti di livello mondiale, si articola nelle seguenti categorie: composizione, pianoforte, violino, violoncello (ogni due anni), canto (opera lirica e Lied ad anni alterni) e strumenti a fiato (flauto, oboe, clarinetto, corno e tromba, che ruotano nell'arco di tre-quattro anni). L'esito dei concorsi, completo delle votazioni ottenute da ciascun concorrente, vie-

ne pubblicato dal quotidiano; le prove eliminatorie vengono trasmesse dal canale radiofonico a modulazione di frequenza della NHK, mentre le finali vengono riprese dalla televisione satellitare della stessa NHK, dal canale educativo della televisione, e anche dalla radio in modulazione di frequenza per garantire la trasparenza e l'equità del giudizio.

Un importante concorso affiliato al Kokusai Ongaku Concours Kyokai è l'International Music Competition of Japan (triennale dal 1980 e sponsorizzato dalla Federazione Giapponese dei Musicisti), anche se per ragioni finanziarie se ne teme la scomparsa.

5. *Conclusioni.*

Come già detto in precedenza, a Tokyo sono state costruite sale da concerto di ogni dimensione, dagli auditori destinati all'opera e alla musica sinfonica, fino alle piccole sale per la musica da camera e il recital solistico. Queste nuove sale, insieme a molte altre più antiche e alle società organizzatrici di eventi musicali, stanno sostenendo una dura lotta per attirare il grande pubblico ai concerti di musica classica. Ciò è dovuto alla diminuzione quantitativa degli spettatori e al minor supporto delle aziende sponsorizzatrici in fase di congiuntura economica sfavorevole. Questo ha reso più difficile l'organizzazione dei concerti e ha fatto aumentare i prezzi dei biglietti, dando inizio a una spirale discendente per le fortune della musica. Un tipico esempio è la Casals Hall, una celebre sala di musica da camera con sede a Tokyo, che ha annunciato la sospensione di tutte le manifestazioni programmate dopo il 1999. Per altro verso, sta emergendo un nuovo tipo di approccio alla musica classica con manifestazioni che hanno inizio generalmente verso le 6 o le 7 di sera, oppure si tengono nelle mattinate dei fine settimana come concerti "di colazione", con inizio alle 11 e mezzo (ad esempio i Concerti Kajimo), o ancora del pomeriggio con inizio alle 14. Una programmazione questa che mira ad attrarre le casalinghe e i cittadini più anziani per i quali uscire di sera presenta delle difficoltà. Negli ultimi dieci anni, la Arion-Edo Foundation ha organizzato concerti di questo genere presso le sale Kioi e Tsuda di Tokyo. Nella situazione seguita alla fine del boom economico, questo tipo di sforzi potrebbe favorire una rinascita della vita musicale giapponese.

1995-98 *Concert Almanac*, Japan Federation of Musicians, Tokyo.

1995-98 *Music Almanac*, Ongaku-no-Tomo-sha Editions, Tokyo.

PAUL GRIFFITHS

La vita musicale a New York e a Londra

1. *Somiglianze: le sedi e i repertori.*

Plácido Domingo è sul palco a cantare l'aria di sortita dell'*Otello* mentre Pavarotti aggrotta le ciglia tra un pezzo e l'altro. Alfred Brendel tiene le mani sollevate nel mezzo secondo di silenzio che precede l'applauso alla sua esecuzione del Quarto Concerto per pianoforte di Beethoven, mentre l'Emerson Quartet sta per dare l'attacco al Terzo Quartetto di Bartók. Midori suona un capriccio di Paganini, o Joshua Bell una Sonata di Brahms, o Anne-Sophie Mutter un pezzo solistico di Pierre Boulez, mentre Matthias Goerne si chiede dove lo abbia portato il suo recital schumanniano.

Potrebbe essere a New York, potrebbe essere a Londra. Gli eventi di prestigio della vita musicale contemporanea sono internazionali e questi esempi riguardanti artisti della tradizione classica (che saranno l'obiettivo primario di questo articolo) potrebbero senza dubbio essere sostituiti da nomi della musica rock o jazz. Partecipare ad un concerto in una di queste due città è come essere in un albergo di lusso: da nessuna parte. Persino le strutture riservate alla musica sono molto simili nelle due città. Per la musica classica, entrambe hanno due compagnie operistiche principali, la prima specializzata in *stars* internazionali, e quindi generalmente nel grande repertorio eseguito sempre in lingua originale (Metropolitan Opera / Covent Garden, ed è qui che canterebbe Domingo), la seconda più propensa ad investire le sue risorse meno abbondanti in concerti cameristici, opere meno conosciute e titoli di richiamo popolare cantati in traduzione inglese (New York City Opera / English National Opera). Entrambe le città hanno anche due importanti centri per concerti e recital, anche se in questo caso la corrispondenza non è così esatta.

A New York il Lincoln Center ospita sia grandi compagnie operistiche, che già dispongono di sedi teatrali stabili, sia la New York Philharmonic Orchestra, il cui auditorio, la Avery Fisher Hall, è disponibile soltanto per circa una metà dell'anno ad accogliere orchestre o solisti esterni. Sempre al Lincoln Center, la Alice Tully Hall offre uno spazio di medie dimensioni per manifestazioni di ogni genere - opera, polifonia medievale, musica da camera, concerti sinfonici, musica contemporanea - e la Juilliard School ha un suo proprio teatro per produzioni operistiche e concerti di studenti. L'altro centro principale a New York è la Carnegie Hall, che pur non disponendo di un complesso stabile, presenta programmi propri e di altri pro-

duttori. In virtù della sua acustica e della sua storia, la Carnegie Hall ha un'atmosfera speciale ed è il luogo in cui i grossi nomi in ambito orchestrale e solistico preferiscono esibirsi. L'attigua sala per recital, la Weill Hall, è destinata perlopiù agli interpreti di Lied e ai debuttanti.

A Londra il South Bank Centre ha tre auditori - la Royal Festival Hall, la Queen Elizabeth Hall e la Purcell Room, in ordine decrescente di grandezza - e diverse istituzioni ospiti che cambiano di volta in volta. Il Barbican Centre ha una sola, grande sala da concerto, la Barbican Hall, dove suona la London Symphony Orchestra ma che, come la Fisher Hall a New York, è aperta anche ad altri concerti.

Oltre a queste, entrambe le città hanno diverse sale da concerto e da recital. A Londra la Wigmore Hall è particolarmente rinomata per la musica da camera e per il canto, mentre una chiesa neoclassica sconosciuta del XVIII secolo - St John, nella Smith Square - ospita svariate esecuzioni di medie dimensioni. A New York, concerti per musica da camera si tengono regolarmente alla Merkin Hall, vicino al Lincoln Center, e al 92nd Street Y, un centro culturale al lato opposto del centro urbano, nell'Upper East Side. In entrambe le città esiste una forte tradizione di musica sacra e di concerti eseguiti in chiesa; si esegue musica anche nei club e in sedi minori a livelli che scendono fino al dilettantismo dichiarato.

È qui che la vita musicale tende ad essere più volatile. Le grandi istituzioni, molte delle quali operano in strutture erette negli ottimismo anni Sessanta (Lincoln Center, Queen Elizabeth Hall e Purcell Room), procedono con estrema gradualità nel modificare le proprie politiche artistiche, mentre produttori musicali minori passano attraverso interi cicli di nascita, sviluppo, decadenza ed estinzione. A New York, a causa della struttura urbanistica e della concentrazione di Manhattan, la distinzione tra artisti maggiori e minori si è formalizzata in quella tra Uptown e Downtown. Il Lincoln Center, situato tra la 62^a e la 66^a Strada Ovest, era la roccaforte della musica Uptown, mentre la Downtown music operava negli anni Sessanta e Settanta negli attici e nelle gallerie d'arte di So-Ho, e successivamente in diverse sedi espressamente destinate a esecuzioni musicali, tra cui spiccava The Kitchen nel sobborgo di Chelsea. Ma tra la fine degli anni Settanta e gli Ottanta alcuni dei compositori di punta della Downtown, in particolare Steve Reich e Philip Glass, vennero attirati da organizzazioni della Uptown, sicché l'ambiente della Downtown venne devitalizzato. Negli anni Novanta era più facile ascoltare le opere di compositori anche giovani, per poco che venissero eseguite, nelle sedi della Uptown, come la Merkin Hall e il Miller Theatre alla Columbia University.

2. *Diversità: le storie e le atmosfere.*

L'osservazione delle due città musicali in una prospettiva storica comincia a evidenziare delle diversità. Una delle più vistose consiste natural-

mente nel fatto che Londra, in quanto città molto piú antica, ci riporta indietro di oltre duemila anni al tempo della conquista romana della Britannia, mentre New York diventò un centro urbano solo nel XVIII secolo. In un certo senso questa diversità è ancor piú marcata perché, nonostante la massiccia ricostruzione che ebbe luogo dopo il grande incendio del 1666, Londra conserva nei suoi edifici gran parte del suo passato. L'architettura moderna concorre a formarne il profilo con quella vittoriana, classica e medievale. Guardando oltre il fiume dalla Festival Hall, aperta nel 1951, si vedono da una parte il palazzo del Parlamento (metà Ottocento) e l'Abbazia di Westminster (fondamentalmente duecentesca), e dall'altra la cattedrale di St. Paul (il coronamento della ricostruzione secentesca di Christopher Wren), con in mezzo alcuni inserimenti piú recenti: una stazione ferroviaria, degli isolati di uffici. A New York, ovviamente, le cose vanno in modo del tutto diverso. Al di fuori del Greenwich Village, la principale area residenziale della Downtown, quasi tutte le costruzioni sono successive al 1880 e molte risalgono agli ultimi trenta o quarant'anni.

E tuttavia questa realtà non si rispecchia nella voce musicale delle due città. Ci si potrebbe aspettare che la lunga storia di Londra le abbia lasciato in eredità un carattere musicale ricco, complesso e ramificato, ma le cose non stanno cosí. L'espressione «musica londinese» non ha quasi risonanza, forse a causa del fatto che tutta la musica scritta da compositori londinesi e per esecuzioni londinesi è sentita come «musica britannica» o «musica inglese». Ma «musica newyorkese» ha ben altro significato. Nei cent'anni della sua esistenza come metropoli, New York ha acquisito un'identità musicale, formata essenzialmente da jazz, canzone popolare e musical di Broadway – un'identità musicale che ha segnato i suoi compositori in modo diretto (Leonard Bernstein, Aaron Copland) o indiretto (Milton Babbitt, Steve Reich). Altrettanto importante per l'identità di New York è la percezione che essa ha di sé come modello supremo di grande città, di cui tutte le altre sono un'imitazione. La musica newyorkese, a partire dalle opere di Edgard Varèse nei primi anni Venti, è profondamente influenzata da questa coscienza metropolitana. E anche prima di allora, Charles Ives – la cui musica attingeva tanto ai ricordi dell'infanzia trascorsa nel Connecticut – disegnavà ritratti sonori delle strade e delle folle della città in cui passò la sua vita di adulto.

3. *Storia di New York.*

Vanno qui evidenziati due fattori caratteristici della vita musicale di New York, e americana in genere, entrambi ben radicati. Il primo è la sua dipendenza da musicisti europei: una dipendenza inevitabile, vista la mancanza di una tradizione indipendente di musica classica negli Stati Uniti.

Dal punto di vista americano, la musica classica era un'arte d'oltre Atlantico. A una città americana poteva riuscire di fondare orchestre proprie, compagnie operistiche, conservatori e fabbriche di strumenti – tutte cose già in atto a New York a partire dal 1890 – ma si trattava di organismi concepiti per perpetuare la musica di maestri europei. Tanto per citare un momento significativo, quando la Carnegie Hall venne inaugurata, l'ospite d'onore fu Pëtr Il'ič Čajkovskij (1840-93). E l'anno successivo, l'incarico di dirigere un nuovo conservatorio nazionale a New York fu affidato ad Antonín Dvořák (1841-1904). È vero che nel frattempo diversi compositori nati in America contribuivano alla vita musicale della città – tra questi il più eminente era Edward MacDowell (1861-1908), primo docente di musica alla Columbia University (1896-1904) – ma per MacDowell, come per altri compositori americani del suo tempo, i modelli da seguire erano quelli europei. Un soggiorno di studio presso un conservatorio tedesco era cosa scontata per uno studente di composizione: MacDowell era stato a Francoforte sotto la guida di Joachim Raff, mentre per la generazione successiva, quella di Aaron Copland ed Elliott Carter, la scelta di rigore sarebbe divenuta Nadia Boulanger, a Parigi o a Fontainebleau. Per New York, la scelta di Dvořák come formatore e modello fu senz'altro interessante, poiché si trattava di un compositore che aveva portato con successo un territorio periferico (la Boemia) alla ribalta musicale europea.

Solo quando la tradizione europea cominciò a vacillare – fenomeno conosciuto come modernismo – fu possibile che la musica si sviluppasse a New York come arte creativa. In musica, come in altri settori, il modernismo fu simultaneo all'americanizzazione, e in un certo senso identificabile con essa. Molte delle innovazioni caratteristiche del modernismo musicale – dissonanza emancipata, ritmo irregolare, polimetria, abbandono di generi, forme e orchestrazioni tradizionali – sarebbero stati introdotti nei primi anni del Novecento proprio da un compositore newyorkese: Charles Ives (1874-1951). Più o meno nello stesso periodo, musicisti ed editori di New York stavano aumentando l'offerta di ragtime, e il musical di Broadway, basato su un nuovo stile di canzone popolare che affondava le proprie radici nel ragtime, iniziò a prender vita negli spettacoli di George M. Cohan (1878-1942; *Little Johnny Jones*, 1904). Anche il Metropolitan cominciò a proporre nuovi lavori: di Giacomo Puccini (*La fanciulla del West*, 1910) e di compositori locali indubbiamente meno brillanti di Ives e oggi largamente dimenticati, tra i quali il suo ex insegnante Horatio Parker (1863-1919; *Mona*, 1912) e Frederick Converse (1871-1940; *The Pipe of Desire*, 1910).

Negli anni Venti – con un'America esaltata dal successo economico e militare precedente alla depressione – New York diventò la città forse musicalmente più produttiva del mondo. Il jazz fiorì nel quartiere nero di Harlem e oltre. Il musical di Broadway raggiunse la sua maturità negli spettacoli musicali di George Gershwin (1898-1937: *Oh Lady Be Good!*, 1924; *Strike up*

the Band, 1927) e Richard Rodgers (1902-79: *A Connecticut Yankee*, 1927). Un po' piú avanti nell'età del jazz, ma non per questo con meno successo, il Radio City Music Hall esordí con successo nel 1932 al Rockefeller Center, ospitando oltre seimila spettatori per assistere a spettacoli che mettevano in scena una *band*, un organo Wurlitzer, delle ballerine (le *rockettes*) e i cantanti piú in voga. Per quanto Ives avesse praticamente smesso di scrivere, nella città erano al lavoro molti nuovi compositori di tradizione classica; tra questi Edgard Varèse (1883-1965; *Hyperprism* per fiati e percussioni, 1922; *Arcana* per grande orchestra, 1925-27) e Aaron Copland (1900-90), entrambi fondatori di organizzazioni per la promozione di nuova musica, con un Copland particolarmente attivo a favore di altri compositori. Sembrò allora nascere la possibilità di un incontro fra cultura alta e cultura popolare, tanto piú che Copland cominciò a riecheggiare nella sua musica lo stile di Broadway (*Music for the Theatre*, 1925; *Concerto per pianoforte*, 1926) proprio nel momento in cui Gershwin cominciava a scrivere lavori da concerto (*Concerto in fa per pianoforte*, 1925; *An American in Paris*, 1928).

Ma l'idea ottimistica che esistessero solide basi per un futuro della musica classica – un futuro che sarebbe stato squisitamente americano, radicato nella musica popolare – mal sopravvisse alla seconda guerra mondiale. Lo sforzo finanziario venne piuttosto indirizzato verso la fondazione di nuove orchestre che presentassero un repertorio di opere appartenenti per lo piú al passato europeo, e verso il finanziamento di trasmissioni che avrebbero diffuso a livello nazionale questa visione della musica classica. Nel frattempo, la musica leggera si dimostrava partner preponderante nel connubio con la classica e conquistava una schiacciante maggioranza del pubblico. Per di piú, esecutori e istituzioni fedeli alla musica classica erano restii a cambiamenti significativi, tanto da lasciare che musicisti europei continuassero a rivestire posizioni di preminenza. Ancora alla fine di questo secolo, la New York Philharmonic era nelle mani di un direttore tedesco (Kurt Masur, nato nel 1927) e nei trent'anni successivi al ritiro di Leonard Bernstein non aveva avuto in carica nemmeno un direttore americano.

L'eclissi dell'ideale americano – l'aspirazione a una musica che potesse essere al contempo classica e popolare – può essere individuata nella produzione di due compositori di New York, Aaron Copland e Elliott Carter (nato nel 1908). Una sorta di neoclassicismo americano venne adottato da entrambi nelle opere sinfoniche (la Terza Sinfonia di Copland, 1944-46; la Prima Sinfonia di Carter, 1942) e nelle partiture di balletto, alle quali il vivace scenario della coreografia newyorkese offriva sbocchi immediati: Copland scrisse *Appalachian Spring* (1944) per Martha Graham e Carter *The Minotaur* (1947) per George Balanchine. Sul versante piú sperimentale del balletto newyorkese, John Cage nello stesso periodo collaborava con coreografi, particolarmente con Merce Cunningham. Ma dopo *The Minotaur* Carter cominciò a esplorare uno stile molto piú avventuroso e a depurare la sua mu-

sica da tutto ciò che egli riteneva concessione al pubblico di massa. Copland fece gradualmente lo stesso, diventando assai meno produttivo.

L'altro fenomeno centrale nella vita musicale di New York, che risale quantomeno alla fine del XIX secolo, è il cospicuo ruolo giocato dal finanziamento di privati e di aziende. La Metropolitan Opera venne fondata da ricchi appassionati che volevano una compagnia operistica. Di fatto, il denaro proveniva dal governo, come accade tradizionalmente a Londra e in altre città europee, poiché le donazioni a istituti culturali sono classificate come opere di beneficenza, e in quanto tali esenti da tasse. Cionondimeno, i benefattori hanno facilmente la sensazione di pagare in prima persona e di meritare quindi voce in capitolo su come il denaro viene speso. Mentre a Londra le decisioni artistiche per una compagnia operistica, orchestra o gruppo da camera tendono ad essere prese da persone professionalmente competenti – musicisti o amministratori – le operazioni a New York sono spesso presiedute da un consiglio di cui fanno parte i maggiori mecenati.

Questi consigli d'amministrazione possono spingere verso il conservatorismo nella scelta degli artisti e del repertorio. Nel 1971, ad esempio, Pierre Boulez arrivò alla New York Philharmonic come direttore musicale con grandi speranze di cambiare radicalmente i programmi dell'orchestra e la base d'ascolto. Nel corso della sua prima stagione introdusse concerti di musica contemporanea a Downtown, «serate informali» dedicate alla presentazione di classici del XX secolo, e significative inserzioni, entro la regolare stagione in abbonamento, di lavori recenti e raramente eseguiti (particolare attenzione venne dedicata a Berg e a Liszt). Alla fine della stagione concertistica Boulez aggiunse alle novità una settimana di *rug concerts* («concerti sul tappeto») in cui le sedie venivano tolte dalla platea dell'auditorium per permettere ad un giovane pubblico, imbevuto di consapevolezza antistituzionale e assetato di vittoria (era il periodo immediatamente successivo alla guerra del Vietnam), di sentirsi a casa. Ben presto, però, le iniziative di Boulez vennero revocate in risposta ad un calo degli abbonamenti, e nessuna delle sue innovazioni venne mantenuta dopo la sua partenza.

L'influenza di lungo periodo esercitata da Boulez sulla vita musicale newyorkese fu notevolmente inferiore a quella del suo predecessore Leonard Bernstein (1918-90), i cui anni come direttore della Philharmonic, tra il 1958 e il 1969, sono comunemente considerati un'epoca d'oro. Bernstein aveva un talento pedagogico innato, cosa che mancava a Boulez. I suoi concerti per l'infanzia, trasmessi in televisione, fecero conoscere la musica classica alla generazione nata dopo la seconda guerra mondiale; e la sua adozione di un repertorio contemporaneo (Feldman, Ligeti) nel corso della regolare stagione concertistica fu sufficiente per attirare l'attenzione del suo pubblico. Luciano Berio, residente a New York per la maggior parte degli anni Sessanta, scrisse per Bernstein *Sinfonia* (1968-69). Lo stesso Bernstein fu una figura centrale anche come compositore; sembrava riunire in un'uni-

ca persona Copland e Gershwin, egualmente capace nella normale musica per orchestra (il balletto *Fancy Free*, 1944; la *Serenade* per violino e orchestra, 1954) e nel musical (*West Side Story*, 1957), tanto da rappresentare, probabilmente per l'ultima volta, il sogno americano di una musica capace di superare ogni confine, musica che potesse stare a testa alta fra i grandi maestri e stringere la mano alla folla.

Un omaggio duraturo all'ottimismo degli anni di Bernstein alla Philharmonic è la Avery Fisher Hall, inaugurata il 24 settembre 1962 come Philharmonic Hall (il nome venne cambiato nel 1973), che divenne sede stabile dell'orchestra (in precedenza questa teneva i suoi concerti alla Carnegie Hall). La nuova sala aveva problemi di acustica e venne ricostruita internamente nel 1976, dopo di che la sua capacità superò le duemilasettecento poltrone. Gli altri auditori al Lincoln Center furono aperti successivamente: lo State Theatre nel 1966, la nuova Metropolitan Opera il 16 settembre 1966 con la prima rappresentazione di *Antony and Cleopatra* di Samuel Barber (1910-81) e la Alice Tully Hall nel 1969. Lo State Theatre, dove suona la New York City Opera, ha una capienza simile a quella della Fisher Hall, mentre il Met ospita quasi tremilaottocento spettatori contro i poco più di mille della Tully Hall.

Ma, se Bernstein è ricordato come una figura degli anni Sessanta per quanto riguarda le realizzazioni architettoniche, è vero tuttavia che le sue opere di maggior successo appartengono, come i lavori per il grande pubblico di Carter e Copland, agli anni Quaranta e Cinquanta. Dopo di allora la spinta venne a mancare. E c'era forse una contraddizione nella stessa idea di indipendenza e individualità celebrata in una musica che potesse rivolgersi - con un'allusione al titolo della celebre *Fanfare* di Copland - all'uomo comune. Questo obiettivo rimane solo una speranza astratta nelle maggiori opere di Carter dopo il 1950, mentre la musica di John Cage (1912-92) e di Milton Babbitt (due compositori simili soltanto in questo) suggerisce che un'opera possa essere globalmente compresa solo dopo una grande rivoluzione sociale, sia essa di tipo etico, come nel caso di Cage, o pedagogico, come in Babbitt. La loro musica non è scritta per la società americana così come essa è - incapace di distinguere fra arte e intrattenimento, e quindi costretta a giudicare entrambi attraverso il solo criterio del successo di bottega - ma per la società americana come essa potrebbe essere.

Cage fu una figura importante a New York, dove visse i suoi ultimi cinquant'anni, non solo come compositore, ma anche come colui che aiutò ad aprire la mente di altri compositori, e come lo spirito che guidava, ma non governava, la musica di Downtown. Morton Feldman (1926-87) fu tra i suoi primi alleati a New York. In seguito, la sua influenza si fece sentire anche tra i maggiori compositori minimalisti: La Monte Young (nato nel 1935), Steve Reich (nato nel 1936) e Philip Glass (nato nel 1937). Reich, in modo particolare, reinventò una musica che potesse allo stesso tempo essere

rigorosa nella costruzione e raggiungere un vasto pubblico, e riuscì a spostarsi dall'ambiente Downtown delle sue prime opere (*Piano Phase*, 1967) a una scrittura per complessi piú numerosi. Nella sua commistione di spunti diversi, presi dalla polifonia medievale europea, dal percussionismo africano, dalla musica rock americana e dal *gamelan* indonesiano, si realizza musicalmente la tradizionale scommessa di New York di rappresentare una patria comune per gli immigrati, cosí come forse riflette la stessa geometria intricata e caotica della città.

4. *Poscritto storico-geografico: New York e non New York.*

Un'importante differenza tra le due città consiste nel fatto che mentre il confine percepito di Londra è piú vago di quello amministrativo (le strade della città portano senza soluzione di continuità nei sobborghi o in città dormitorio) quello di New York è ben preciso e definito, almeno se si considera New York come sinonimo di Manhattan. Questa esclusione, per quanto comune, è in realtà inesatta e ingiusta nei confronti degli altri quattro distretti amministrativi inclusi nella città di New York, e in particolar modo nei confronti di Brooklyn, dotato di istituzioni culturali di alto livello. La Brooklyn Academy of Music (BAM) aprí nel 1861 e venne ricostruita in altro luogo nel 1908. Il suo repertorio fu sempre costituito da concerti, opere e lavori teatrali fino al 1967, quando, con l'arrivo di Harvey Lichtenstein come direttore esecutivo, l'accademia cominciò a occuparsi soprattutto di lavori contemporanei, inclusa la musica di Glass e Reich. Dal 1981 le sue risorse sono state generosamente convogliate nel Festival autunnale Next Wave, con serate musicali organizzate al BAM e al teatro vicino, il Majestic, solo a metà salvato dall'abbandono. La Brooklyn Philharmonic, nata nel 1955, è un gruppo a organico variabile che presenta diversi programmi per stagione.

Cionondimeno, Brooklyn è un luogo da cui in genere i musicisti che vi sono nati (come Copland) preferiscono emigrare.

5. *Storia di Londra.*

Il contrasto con New York, che ha fatto appello a compositori provenienti dal resto degli Stati Uniti e del mondo, è totale. Una parte di questo contrasto è probabilmente legata a questioni geografiche. Il Worcestershire di Elgar e il Suffolk di Britten potevano essere raggiunti da Londra in due ore di treno. Ma allo stesso tempo queste regioni, diversamente da zone rurali a distanza analoga da New York, avevano un'identità culturale propria. Esiste in Gran Bretagna una forte tradizione di arte arcadica, e molti compositori

inglesi, a partire da Elgar, vi hanno contribuito con il loro amore per il paesaggio e l'utilizzo della musica folk. Per i compositori di New York, d'altro canto, il paesaggio è quello urbano e la musica folk quella delle strade.

Nei primi anni del xx secolo Londra consolidò in ogni modo la propria importanza musicale. Vaughan Williams subentrò a Stanford come figura dominante allo RCM, che in città continuava ad essere il principale centro di formazione per compositori laddove quella degli esecutori era affidata al RAM. Holst insegnò al Morley College, un istituto per l'educazione musicale degli adulti alimentato da ideali socialisti. Le orchestre diventarono regolari organizzazioni, a partire dalla Queen's Hall Orchestra (1895, sotto la direzione di Wood) e la London Symphony Orchestra (LSO, fondata nel 1904 come sezione autonoma della Queen's Hall Orchestra). Nel 1927 la prima, oggi conosciuta come New Queen's Hall Orchestra, venne assorbita dalla British Broadcasting Corporation (BBC) e riformata col nome di BBC Symphony Orchestra. Thomas Beecham (1879-1961) fondò la London Philharmonic Orchestra (LPO) nel 1932 e la Royal Philharmonic Orchestra (RPO) nel 1946, e Walter Legge (1906-79) creò la Philharmonia Orchestra nel 1945. Beecham, direttore d'orchestra, e Legge, produttore discografico, fondarono insieme alcune orchestre con l'obiettivo di gestirle direttamente, ma queste sfuggirono al loro controllo. Negli anni Sessanta, oltre alla BBC SO che aveva una funzione speciale in quanto orchestra radiofonica, Londra aveva quattro orchestre indipendenti che occupavano tutte la stessa nicchia - la LSO, la LPO, la New Philharmonia (come veniva chiamata la Philharmonia) e la RPO.

Nello stesso periodo, promossa da alcuni di questi enti e operatori, la lirica raggiunse a Londra una posizione molto simile a quella attuale. Nei primi vent'anni del secolo, quando furono inclusi in repertorio i lavori di Debussy, Puccini e Strauss, il Covent Garden si confermò come principale sede operistica della città. Il teatro era condiviso fra una gestione interna, per la quale Percy Pitt e Hans Richter erano i direttori principali, e la compagnia lirica di Beecham; tale situazione restò in essere fino al 1933-39, quando Beecham assunse l'incarico da solo. Nel corso della seconda guerra mondiale il Covent Garden venne trasformato in sala da ballo; riaprì nel 1945 grazie ad un finanziamento statale col nome di Covent Garden Opera (più tardi Royal Opera). Subito dopo la prima guerra mondiale, Lilian Baylis diede vita nei suoi due teatri londinesi, l'Old Vic, a sud del Tamigi, e il Sadler's Wells, nel distretto settentrionale di Islington, a saltuarie rappresentazioni operistiche indipendenti dal Covent Garden. Anche la sua compagnia venne rifondata nel 1945 col nome di Sadler's Wells Opera, proponendo nella serata inaugurale la prima assoluta del *Peter Grimes* di Britten.

Un'altra delle conquiste del xx secolo consiste nel fatto che cantanti, strumentisti e compositori formati a Londra cominciarono a raggiungere i più alti livelli internazionali. Un impulso provenne dal fatto che Londra

era un centro internazionale dell'editoria musicale, come pure delle neonate attività di comunicazione di massa: la radio e la registrazione. L'industria editoriale era importante già in precedenza, ma solo per il mercato nazionale e poi per quello dell'impero britannico. I maggiori editori furono John Playford e il figlio Henry nella seconda metà del XVII secolo, e i due John Walsh, padre e figlio, nella prima metà del XVIII. L'inizio del XIX secolo vide la fondazione di alcune delle aziende che tutt'oggi dominano il mercato, come Boosey (poi fusa con l'industria costruttrice di strumenti Hawkes) e Novello, specializzato soprattutto in musica corale. Tutti costoro ricevettero una spinta notevole dall'opera di importanti compositori locali: Boosey pubblicò Delius e Novello fece altrettanto con Elgar, mentre Vaughan Williams e Britten vennero pubblicati rispettivamente dalle neonate divisioni musicali della Oxford University Press e della Faber. Per quanto riguarda i nuovi *media*, la Gramophone Company (più tardi His Master's Voice) fu attiva a Londra a partire dalla nascita delle prime tecniche di registrazione, e la BBC dal 1922.

Londra divenne un rifugio quando la vita musicale del Centro Europa fu compromessa dalla politica di Hitler e dalla guerra. Musicisti immigrati - molti dei quali fortemente legati a Schönberg - si stabilirono nella città; tra essi Hans Keller (nato nel 1919), che sarebbe stato particolarmente influente alla BBC, Walter Goehr (1903-60), direttore e didatta, ed Erwin Stein (1885-1958), che si unì all'editore Boosey & Hawkes incoraggiando l'acquisizione di opere recenti, come quelle di Stravinskij, Bartók e altri importanti compositori. La BBC diffuse ampiamente tanto i loro lavori quanto quelli di Schönberg e di Anton Webern (1883-1945), che vennero a Londra per dirigere concerti in radiodiffusione; Edward Clark (1888-1945), che gestì la politica della BBC per la musica contemporanea dalla metà degli anni Venti alla metà degli anni Trenta, aveva studiato a Vienna proprio con Schönberg. Il modello per il futuro, con la BBC nella funzione di efficace promotore della nuova musica, venne stabilito negli anni Trenta, decennio nel quale emerse una nuova generazione di compositori. Britten e Tippett, formati entrambi alla RCM, lavoravano a Londra, il primo scrivendo la musica per i documentari del General Post Office, il secondo insegnando al Morley College, dove con Goehr si dedicò alla riscoperta delle opere di Purcell e Monteverdi. Nello stesso periodo Londra stava creando un proprio stile di musica leggera emulando, sebbene in modo più garbato, la capitale statunitense. C'erano orchestre da ballo nei caffè e negli alberghi (in particolare il Savoy Hotel) e le commedie musicali di Ivor Novello.

La musica venne inevitabilmente messa un po' da parte durante la seconda guerra mondiale, anche se è riconosciuta l'importanza dei concerti classici alla National Gallery nel mantenere alto il morale - funzione svolta più direttamente da cantanti di musica leggera come Vera Lynn (nata nel 1917). Fra le altre cose, la radio aveva ora il nuovo ruolo di portare la musi-

ca alle truppe lontane da casa; il forte sviluppo della musica leggera a partire dalla guerra potrebbe essere parzialmente attribuito proprio a questo fattore. Grazie anche alla presenza nel paese di soldati americani, orchestre e cantanti d'oltreoceano acquisirono poco a poco notorietà, tanto da sovrapporre gli artisti del posto. Tuttavia, la condivisione della lingua permise ai musicisti inglesi di rispondere direttamente all'influenza americana e talvolta persino di sfidare gli esecutori americani a casa loro. I concerti dei Beatles allo stadio Shea di New York nel 1966 rappresentano l'apice di questa sfida, per non parlare dello straordinario successo, tanto a Broadway quanto a Londra, dei musical di Andrew Lloyd Webber a partire dagli anni Settanta.

Mentre la musica leggera era legata agli Stati Uniti, i compositori di tradizione classica che lavoravano a Londra si rivolgevano in questi anni alla nuova produzione dell'Europa continentale. Il ruolo della BBC continuò ad essere vitale. William Glock (nato nel 1908), responsabile musicale fra il 1959 e il 1972, incoraggiò Pierre Boulez a lavorare con la BBC SO e successivamente a diventare il suo direttore stabile. Glock mise in onda la musica di Carter, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono e altri, nonché quei compositori britannici che, anche per aver ascoltato i suoi programmi, erano entrati in contatto con questo tipo di musica: negli anni Cinquanta, Birtwistle, Davies e Alexander Goehr (figlio di Walter, nato nel 1932), negli anni Settanta Oliver Knussen (nato nel 1952) e Simon Bainbridge (nato nel 1952). Non meno importanti per la promozione della nuova musica negli anni Sessanta e Settanta furono l'attività dell'impresaria Lina Lalandi, che portò a Londra per la prima volta Stockhausen, Iannis Xenakis (nato nel 1922) e Jean Barraqué (1928-73), e la fondazione di diversi nuovi complessi. Birtwistle e Davies formarono i Pierrot Players nel 1967 per eseguire la loro musica, i classici (come il *Pierrot lunaire*, da cui il gruppo ricavò tanto il nome che l'organico, con l'aggiunta di un percussionista) e brani commissionati ad altri compositori. Questo *ensemble*, poi ribattezzato The Fires of London, con Davies nel ruolo di solista, prese parte con diversi concerti a ogni stagione fino ai primi anni Novanta. La London Sinfonietta, fondata nel 1968, è un complesso di grandi dimensioni che si è concentrato sul repertorio posteriore al 1945. Importante è anche il Nash Ensemble. Tutti questi gruppi e altri ancora contribuirono a una fervida attività musicale, soprattutto agli inizi degli anni Settanta, quando Boulez dirigeva regolarmente la BBC SO, e molte erano le novità. Dopo di allora, anche se meno che a New York, la new music venne colpita dalla crisi finanziaria, dal calo di pubblico e dal declino dello spirito d'avventura.

La cosiddetta «early music» fu l'altro grande successo nella Londra degli anni Settanta; a Londra molto più che a New York, forse perché qui era già stato fatto un certo lavoro di preparazione. Opere polifoniche dell'epoca Tudor erano state pubblicate da musicologi all'inizio del secolo e fatti eseguire da Richard Terry nella cattedrale di Westminster, sede primazia-

le della Chiesa cattolica d'Inghilterra. Ma fu Thurston Dart (1921-71) che rappresentò il prototipo del musicologo-esecutore nonché un modello per i musicisti della generazione successiva, come David Munrow (1948-76), Roger Norrington (nato nel 1934) e John Eliot Gardiner (nato nel 1943). In principio il termine «early music» indicava non la musica precedente di soli vent'anni, come era stato per i Concerts of Ancient Music un secolo e mezzo prima, ma di almeno duecentocinquanta. (Per cui Händel era «ancient» verso il 1770, ma non nel 1970). L'Early Music Consort di Munrow esordì con programmi che andavano dalle canzoni trovadoriche alla musica inglese per complesso di viole da gamba, ma finì con lo specializzarsi. Lo Schütz Choir di Norrington e il Monteverdi Choir and Orchestra di Gardiner dichiararono con il nome stesso i loro interessi originari, anche se poi entrambi i direttori spinsero i confini della «early music» fino agli anni Ottanta, di modo che il Schütz Choir poteva benissimo eseguire Schubert o Bruckner. Attraverso l'esempio e le attività di questi musicisti, Londra era diventata un centro internazionale per la musica antica e con esecuzioni dedicate alla musica di un determinato periodo, come ad esempio quella di Purcell, eseguita nei luoghi per i quali era stata scritta, la storia della città entrava ora a far parte del suo presente.

6. *Un giro per la Londra musicale.*

Il posto migliore per iniziare potrebbe essere l'Abbazia di Westminster, il cui interno Purcell potrebbe ancora riconoscere. C'è un monumento commemorativo dedicato a lui nell'Ala dei Musicisti, all'angolo nord-est della navata centrale. Sono qui ricordati anche Orlando Gibbons (1583-1625) e John Blow (1648-1708), altri due organisti dell'abbazia. In quanto luogo di incoronazioni, funerali reali e altre importanti cerimonie di stato, l'abbazia ha riecheggiato la musica di Purcell, Händel e Elgar – e prima di questi, quella degli anonimi, sconosciuti musicisti al servizio di monarchi medievali. Se nessuna di queste cerimonie è in corso, è possibile ascoltare l'organo e il coro durante il normale servizio liturgico.

Dall'abbazia procediamo verso ovest in Victoria Street fino all'Abbazia di Westminster per ascoltare un altro coro, dalle sonorità più gagliarde, e poi verso sud-ovest fino al n. 180 di Ebury Street, a Pimlico, dove la famiglia Mozart si fermò nel 1764 e il compositore di otto anni, come ci informa una targa, scrisse la sua prima sinfonia. Il quartiere allora si trovava al lato occidentale della città, ma opportunamente vicino alla residenza reale di Buckingham Palace.

Lasciandoci il palazzo sulla destra, procediamo in direzione nord-ovest per le strade di Kensington fino al Victoria and Albert Museum, che ospita una mostra di strumenti musicali occidentali, incluso un virginale ap-

partenuto alla regina Elisabetta. Un'altra collezione, formata con criteri storico-musicali piú che decorativi, si può vedere poco piú a nord, alla Royal Academy of Music; gli strumenti esposti sono appartenuti o sono stati usati da Händel e da Haydn, e sono accompagnati da una galleria di ritratti. Allo stesso raggruppamento di istituzioni vittoriane appartengono il Royal College of Organists e l'immenso pentolone della Royal Albert Hall.

Da qui tagliamo verso nord-est passando per Hyde Park, Mayfair e la stazione della metropolitana di Bond Street fino ad arrivare in Oxford Street. Prendiamo la linea Jubilee in direzione St John's Wood e scendiamo dopo due fermate. Facciamo una breve passeggiata fino alla Abbey Road, dove una volta c'erano gli studi EMI e dove i Beatles vennero fotografati per la copertina del loro album omonimo. È anche disponibile un giro in autobus per vedere altri luoghi legati alla storia del gruppo.

Di ritorno in Bond Street, andiamo verso est, rimanendo al di qua di Oxford Street, fino a raggiungere Hanover Square. La sala da concerto che un tempo si trovava qui è stata il principale auditorium di Londra per quasi un secolo a partire dal 1775. Prima ancora, la chiesa di St George (oggi spesso sede di concerti) era il luogo dove Händel andava a pregare. Il compositore viveva appena oltre l'angolo sudoccidentale della piazza, al n. 25 di Brook Street, in una imponente dimora che potrebbe un giorno essere trasformata in museo, trovando il necessario finanziamento. Potremmo anche fare una breve deviazione verso nord a Wigmore Hall, la sede centrale della BBC, e un'altra a est con la vicina Queen's Hall, e ritorno.

Per continuare il giro dedicato a Händel (non disponibile con autobus organizzato) procediamo a est per Regent Street, discendendola fino a Piccadilly Circus e, passando accanto alla St James's Hall, proseguiamo fino a Haymarket, dove lo Her Majesty's Theatre è il diretto successore del King's Theatre dell'epoca di Händel (mentre scriviamo va in scena allo Her Majesty's Theatre *The Phantom of the Opera*). Camminiamo ora verso est fino a Trafalgar Square, dove la National Portrait Gallery espone ritratti di Händel e di altri musicisti, inclusi Purcell, J. Christian Bach, il musicografo Charles Burney (1726-1814), Arthur Sullivan e, ancora una volta, i Beatles. Da qui, un'altra passeggiata attraverso il quartiere dei teatri per visitare la reincarnazione moderna di un altro teatro haendeliano, il Covent Garden, e ritorno.

Lasciamo Trafalgar Square in direzione sud, verso Whitehall. Poco rimane ormai del Whitehall Palace eccetto la Banqueting House, eretta nel 1619-22 su progetto di Inigo Jones e probabilmente il luogo in cui vennero rappresentati i *masques* di corte durante il successivo quarto di secolo. Alcune delle *royal odes* di Purcell potrebbero essere state eseguite proprio qui.

Tagliamo a est verso il fiume scendendo lungo la sponda nord e ammiriamo la Festival Hall dall'altro lato. Prendiamo la linea Nord da Embankment a Euston, e in Euston Road giriamo a sinistra verso la British Library,

dove si trova una delle piú importanti collezioni del mondo di manoscritti musicali. Alcuni di essi sono in esposizione.

Continuiamo lungo Euston Road verso King's Cross, stazione di St Pancras, per riprendere la metropolitana in direzione Barbican e visitare il Barbican Centre, che troveremo (con un po' di fortuna) in mezzo ai cantieri. Procediamo poi a sud-ovest verso St Sepulchre, la «chiesa dei musicisti», la cui navata laterale include una cappella con i mausolei di alcuni musicisti inglesi. Secondo la tradizione, l'organo sarebbe stato suonato da Händel e Mendelssohn. Poco oltre, verso sud-est, c'è la Cattedrale di St Paul, che fa da contraltare all'Abbazia di Westminster come sede di solenni cerimonie civili e nazionali. Lo stesso si dica per la musica.

7. *Un giro per la New York musicale.*

Manhattan si è sviluppata a partire dalla punta meridionale dell'isola in direzione nord, ed è questo il miglior itinerario da seguire nel nostro giro: dal Battery Park e dalla Trinity Church a Greenwich Village e così via per diversi luoghi della Midtown (tra la 34^a e la 57^a strada) fino al Lincoln Centre, e poi, oltre il Central Park, fino al Metropolitan Museum. Ma mentre Londra conserva ancora palazzi che Händel (o persino William Cornysh, compositore e poeta dell'epoca di Enrico VIII) riconoscerebbe facilmente, la storia architettonica di New York è stata ripetutamente riscritta sulle sue strade. L'attuale Trinity Church – per quanto antica secondo gli standard di New York, essendo datata 1846 – non è piú il posto in cui il *Messiah* di Händel ebbe la sua prima esecuzione americana, mentre il Nassau Street Theatre (che sarebbe stato lí vicino) e il Castle Garden (dove ora si trova il Battery Park) sono da tempo scomparsi. Ann Street, tema di una delle canzoni di Ives, si può trovare ancora a qualche isolato a nord della Trinity Church, ma certo non come Ives l'aveva conosciuta.

Altri palazzi sono sopravvissuti meglio nel Greenwich Village, il cui centro è Washington Square (dove, dalla 6^a strada, parte la Quinta Avenue). Quest'area è stata a lungo preferita da vari artisti: Varèse, ad esempio, abitava in Sullivan Street, appena a sud di Washington Square. Verso nord-est sorge la sede dell'Academy of Music, all'angolo tra la 14^a strada e Irvin Place. Tra i palazzi vi è ora una sala da ballo.

Spostandosi verso la Midtown, la Pierpont Morgan Library – all'incrocio di Madison Avenue con la 36^a strada – custodisce una delle piú importanti raccolte di manoscritti musicali del mondo e organizza occasionali concerti in cui è possibile confrontare la musica che si ascolta con quella sulla partitura originale (protetta beninteso da una vetrina). Poco a nord-ovest c'è la sede della vecchia Metropolitan Opera all'incrocio fra Broadway e la 39^a strada. Tre isolati piú avanti, all'altezza della 42^a strada, inizia il quar-

tiere dei teatri, il cui repertorio attuale non è dissimile da quello che va in scena a Londra: *Cats*, *Les Misérables*, *Miss Saigon*. La Town Hall, sulla 43^a strada, non è piú l'importante sala da concerto di un tempo. La Radio City Music Hall, fra la Sesta Avenue e la 50^a strada, è rimasta esattamente la stessa. Il City Center, sulla 55^a strada, è la sede natale della City Opera. La Carnegie Hall si trova sulla 57^a strada all'incrocio della Settima Avenue e mostra nei suoi corridoi programmi, autografi, fotografie e altri ricordi del suo illustre passato. Patelson, sulla 56^a strada dietro la Carnegie Hall, è il principale negozio di musica della città.

Il Lincoln Centre si trova sulla Columbus Avenue (la Nona), tra la 62^a e la 66^a strada, e comprende la Metropolitan Opera, lo State Theatre, la Avery Fisher Hall, la Alice Tully Hall, la Juilliard School e la sezione arti rappresentative della New York Public Library, così come la filiale «Uptown» della Tower Records. Infine, una passeggiata lungo la diagonale del parco ci porta al Metropolitan Museum, sulla Quinta Avenue, dove si conservano importanti collezioni di strumenti musicali provenienti da tutto il mondo.

8. *L'opera nelle due città.*

A New York come a Londra la distinzione tra opera nazionale e internazionale – tra Met e Covent Garden da una parte, e tra City Opera e Sadler's Wells Opera dall'altra (quest'ultima ribattezzata English National Opera, o ENO, poco dopo il suo trasferimento nel 1968 al Coliseum, il piú grande teatro di Londra con la sua capacità di quasi duemilacinquecento posti) – si impose gradualmente nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta con il riconoscimento delle loro sostanziali differenze di funzione e di stile. Grazie ai viaggi aerei, che hanno permesso ai cantanti di spostarsi rapidamente (si pensi a Enrico Caruso che prima d'allora aveva dovuto esibirsi al Met per mesi interi) e grazie alle incisioni, che hanno fatto conoscere le loro voci ad un pubblico piú esteso, si è sviluppato un circuito di *stars* – forse trenta o quaranta includendo tutte le categorie vocali – che si spostano continuamente da un teatro all'altro. Questo sistema stava mettendo in crisi la consolidata tradizione di affidare le opere ad una sola compagnia a repertorio fisso (magari con uno o due artisti ospiti), la quale rimaneva nel teatro per un'intera stagione. Sia a New York che a Londra il problema fu risolto integrando simultaneamente i due modelli organizzativi.

Al Met e al Covent Garden divennero comuni le opere cantate in lingua originale da grandi divi (visto che non era possibile chiedere loro di padroneggiare la parte nella lingua di tutti i paesi nei quali si esibivano), mentre la City Opera e il Sadler's Wells continuarono a ospitare compagnie stabili che si esibivano per lo piú in inglese. E poiché difficilmente si poteva richiedere alle grandi *stars* di imparare parti nuove, se non forse in opere

che godevano di una diffusa riscoperta (in questo periodo, alcuni lavori di Bellini e ancor piú di Verdi e Donizetti), i teatri di fama internazionale trascuravano l'opera contemporanea: il Covent Garden produsse pochissimi nuovi lavori nei due decenni successivi a *The Midsummer Marriage* di Tippett (1955), e al Met non si sentí nulla di nuovo tra *Mourning Becomes Electric* di Martin David Levy (nel 1967) e *The Ghosts of Versailles* di John Corigliano (nel 1991). Di conseguenza, furono la City Opera e il Sadler's Wells ad assumersi la responsabilit  di presentare opere nuove e il repertorio meno usuale di altro genere: Monteverdi e il Mozart minore, ad esempio. Grazie ad un organico relativamente stabile, queste compagnie godevano i vantaggi di una piú accurata preparazione drammatica e del lavoro di gruppo. Per di piú, fornivano una palestra di formazione ai giovani cantanti.

Le compagnie furono per  incapaci di mantenere invariate le loro posizioni. Alla fine, temendo la monotonia e l'immobilismo piú che lo scoraggiamento del loro pubblico, il Covent Garden e il Met si rivolsero alla produzione di opere nuove. Dopo aver presentato la prima mondiale di *We Come to the River* di Hans Werner Henze (nel 1976) – forse la prima opera scritta per Londra da un compositore straniero dopo *I Masnadieri* – il Covent Garden cominci  a dare titoli nuovi con cadenza annuale o biennale, e al Met l'opera di Corigliano fu seguita da *The Voyage* di Glass (nel 1992) e *The Great Gatsby* di John Harbison (nel 2000). Forse non si tratta di una novit  sconvolgente, ma certo la reputazione del Met come teatro reazionario cominci  a sembrare antiquata. E James Levine, principale direttore e presenza artistica dominante al Met dalla met  degli anni Settanta, l'artefice di magnifiche esecuzioni delle opere di Berg nonch  di *Erwartung* e *Moses und Aron* di Schönberg. Allo stesso tempo, egli ha mantenuto la suprema fiducia di quel teatro nel repertorio classico e nelle grandi stars internazionali; cosa quasi inevitabile date le proporzioni della sala, che richiede grandi voci e grandi pubblici. Il Met non   luogo adatto per gli esperimenti. E non   nemmeno adatto all'opera del Settecento; anche se qualcuno potrebbe obiettare che la sua capacit  non   molto piú ampia di quella del secondo King's Theatre londinese, dove le opere di Mozart vennero allestite poco dopo la sua morte. (Le controversie sulla dimensione appropriata degli organici per eseguire la musica del Settecento si dovrebbero verificare anche alla luce delle prove sperimentali offerte dallo H ndel Festival londinese). Inoltre, negli anni Novanta il Met cominci  ad esplorare, seppure con qualche cautela, alcune alternative all'ibrido di naturalismo, sensazionalismo e decorativismo esemplificato nella maniera piú spudorata, e quindi persuasiva, dagli allestimenti di Franco Zeffirelli. *La Lady Macbeth del distretto di Mzensk*, con la regia di Graham Vick nel 1994, esemplific  in modo imponente l'audace riutilizzo del vasto palcoscenico del Met e delle sue sofisticate attrezzature – nonch  della politica di programmazione poco accattivante seguita dalla compagnia stabile. Al Covent Garden,

la tradizione degli allestimenti sperimentali era cominciata prima ed era a rischio di trasformarsi in un nuovo conservatorismo quando il teatro venne chiuso per restauri nel 1997.

La chiusura del Covent Garden offrì alla ENO una grossa opportunità: il monopolio londinese della grande attività operistica a livello professionale. Al di là di questo, gli sviluppi successivi agli anni Settanta hanno comunque reso incerti i ruoli della City Opera non meno che della ENO. Non solo il loro territorio elettivo per le opere nuove e gli allestimenti sperimentali è stato invaso dalle compagnie maggiori, ma molti dei loro stessi cantanti hanno perso fiducia nei valori e nei vanti del far parte di una compagnia di repertorio, cedendo all'attrattiva dello *star-system* e di una carriera all'insegna dei continui viaggi. Allo stesso tempo, l'introduzione di sovratitoli ha reso poco significativo agli occhi del pubblico l'ascolto di opere tradotte in inglese. La ENO ha finora resistito a questa corrente di opinione, ma la maggior parte delle rappresentazioni nella City Opera si tengono attualmente nella lingua originale.

Una grossa differenza tra le due città consiste nella lunghezza della stagione operistica. Nei grandi teatri londinesi, luglio e agosto sono gli unici mesi senza opere, mentre la stagione del Met copre solo sette mesi, dalla fine di settembre alla fine di aprile, e la City Opera è attiva per due periodi relativamente brevi in autunno e in primavera, visto che in inverno lo State Theatre è sfruttato dal New York City Ballet. Tuttavia, il Met comprime in sette mesi lo stesso numero di rappresentazioni che la ENO propone in dieci, con di norma sette spettacoli alla settimana, *matinée*s al sabato e un'unica chiusura domenicale. A Londra, generalmente, i pomeriggi musicali includono solo opere per bambini. Infine, la stagione operistica di New York è allungata da compagnie ospiti, che a Londra appaiono meno frequentemente.

9. *I concerti nelle due città.*

Un'ulteriore differenza tra Londra e New York consiste nella vendita degli abbonamenti, che sono stati introdotti a Londra da compagnie operistiche, orchestre e organizzazioni concertistiche negli anni Settanta, ma senza mai raggiungere un successo comparabile a quello che operazioni di questo tipo hanno ottenuto a New York. L'abbonamento ha il doppio vantaggio di anticipare le entrate rispetto alle uscite e insieme di accrescere la fedeltà degli spettatori. In teoria, il sistema dovrebbe anche permettere ai complessi musicali una maggiore audacia nella programmazione: l'abbonato che si prenota per dieci serate di richiamo dovrebbe essere pronto in teoria ad accettare un paio d'incognite. Di fatto non è sempre così, specialmente a New York. Come ha dimostrato l'esperienza di Boulez alla

Philharmonic, gli abbonati possono ritenersi, in quanto contribuenti maggiori, proprietari dell'organizzazione, e giudicare questa proprietà minacciata da qualsiasi tipo di politica artistica impreveduta.

Tra l'altro, a New York il pubblico dell'opera e soprattutto quello dei concerti sinfonici è significativamente piú anziano di quello londinese. Ciò dipende dalle diverse caratteristiche demografiche delle due città e dal sistema dei trasporti. New York è una città per giovani e anziani. Ha un'enorme popolazione di studenti e di giovani adulti, e anche una vasta fascia di residenti in età avanzata. Ma molti newyorkesi in età matura si spostano nei sobborghi alla ricerca di piú spazio e di una migliore istruzione per i loro figli; cosicché sono restii a fare ritorno a Manhattan per gli spettacoli serali, specie considerando i problemi dell'andata e del ritorno. Inoltre, sono pochi gli studenti che possono permettersi di frequentare regolarmente l'opera o i concerti sinfonici. Al contrario, il sistema stradale e ferroviario di Londra, fa sí che il Covent Garden e la Festival Hall rientrino potenzialmente accessibili a milioni di persone che hanno bisogno di un'ora di viaggio o anche meno per raggiungerli, e inoltre i prezzi dei biglietti sono generalmente meno proibitivi.

Dati questi due fattori – l'età del pubblico e la sua pretesa di essere assecondato nella scelta dei programmi – il relativo conservatorismo della vita orchestrale di New York non dovrebbe sorprendere. Al tempo di Mehta, la Philharmonic commissionò a Oliver Messiaen (1908-92) l'enorme *Éclairs sur l'Au-delà...* (1992), ma si trattò di un evento inconsueto per quell'epoca. I giorni di nuove e complesse opere di grandi dimensioni scritte per New York risalgono agli anni Sessanta e Settanta – l'era, ad esempio, di *Des canyons aux étoiles* di Messiaen (1971-75, per la Chamber Music Society alla Tully Hall), del Concerto per orchestra (1969, per Bernstein) e di *A Symphony of Three Orchestras* (1976-77, per Boulez) di Carter, e di *Sinfonia* di Berio. Dopo di allora, la musica europea o asiatica è stata poco rappresentata nei programmi della Philharmonic – cosí come accadeva per la maggior parte delle altre orchestre – e la musica americana che gode di costante favore è quella che richiede il minore sforzo da parte di strumentisti, organizzatori e pubblico. Il Met, artisticamente gestito da una sola persona, può essere piú audace: è stato ad esempio James Levine, e non Kurt Masur, a commissionare a Babbitt il Secondo Concerto per pianoforte (1998) per uno dei suoi concerti alla Carnegie Hall.

Questa sala è essenzialmente un porto di mare aperto a tutte le navi, e la sua ricettività verso musica nuova e inconsueta è in parte il frutto di un mito persistente, diffuso negli Stati Uniti e forse oltre, secondo cui New York sarebbe il luogo in cui si può e si deve far colpo. Orchestre di altre città – prevalentemente Boston, Philadelphia, Cleveland e Chicago, ma anche Saint Louis, Baltimora, San Francisco e altre ancora – portano spesso alla Carnegie Hall importanti nuove commissioni. (La Los Angeles Philhar-

monic, stranamente, fa ogni anno la sua *tournee* primaverile alla Fisher Hall). Tuttavia, la direzione della Carnegie ha anche dimostrato il suo senso di responsabilità nei confronti di musica nuova e difficile – e anche nei confronti del suo pubblico – mettendogliene a disposizione una certa quantità. Una serie di lavori di Pierre Boulez e Luciano Berio, ad esempio, sono stati presentati negli anni Novanta, e il teatro è persino andato al di là della sua funzione tradizionale sponsorizzando la pubblicazione di un'antologia di musiche pianistiche per principianti di Carter e altri compositori.

Al di là di iniziative di questo genere, New York resiste più di Londra a programmi innovativi, come dire che il lavoro di direttore artistico nella prima città è più ingrato che nella seconda. Nella Londra degli anni Ottanta e Novanta, i programmi tematicamente orientati divennero ordinaria amministrazione. Il South Bank Center organizzò festival incentrati sulla musica di compositori viventi (Birtwistle, Ligeti), e la BBC SO presentò al Barbican Centre retrospettive annuali dedicate a importanti figure del xx secolo (Stockhausen, Boulez, Henze, Messiaen). Paradossalmente, il pionieristico stile di programmazione attuato da Boulez e Glock, che a New York svanì senza lasciar tracce dopo la partenza di Boulez, prosperò ancor più a Londra dopo che i suoi autori si erano ritirati fra le quinte.

La spinta a questo fenomeno potrebbe essere venuta, almeno in parte, dalla concorrenza fra le quattro orchestre indipendenti di Londra: la LSO, la LPO, la Philharmonia e la RPO (in ordine di fondazione). Nel 1981 la LSO diventò orchestra stabile al nuovo Barbican Centre, di proprietà della Corporation of the City of London, acquisendo in tal modo non soltanto la sala, ma anche un ampio margine di sicurezza economica. Ciò le ha permesso, ad esempio, di rappresentare le opere monumentali di Messiaen, che sarebbero rimaste fuori portata per le tre orchestre consorelle. Queste ultime furono dunque costrette a darsi da fare per accaparrarsi un pubblico, e anche un buon rapporto con il South Bank Center, che metteva a loro disposizione il principale spazio concertistico. Sia la LPO che la Philharmonia ci riuscirono anche attraverso programmi più fantasiosi.

Queste iniziative sono state sostenute con larghezza di mezzi e, dal momento che la BBC SO si dedica istituzionalmente a eseguire un repertorio nuovo e poco ortodosso, Londra ha solo da guadagnarne. L'esistenza in città di due grandi orchestre sinfoniche – oltre a quelle dei due teatri d'opera – è spesso stata vista come una dispendiosa stupidità, ma il suo contributo alla varietà è incalcolabile. A New York, un'orchestra dà lo stesso programma di regola quattro volte alla settimana, sebbene vi sia spesso un'altra orchestra che appare alla Carnegie Hall. A Londra, i concerti sono quasi sempre rappresentazioni uniche e in una sola settimana uno spettatore può essere in grado di ascoltare cinque o sei orchestre che eseguono programmi differenti.

La relativa uniformità della musica a New York corrisponde al suo relativo conformismo. Se il sistema di abbonamenti agisce attenuando la varietà

e la novità della programmazione sinfonica, è pur vero che esso può avere effetto anche in altre direzioni, visto che con questo sistema sono comunemente venduti pacchetti di concerti solistici e da camera. La Carnegie Hall ne ha serie diverse per le esigenze più disparate; il Lincoln Centre presenta la Chamber Music Society, che generalmente mette in campo strumentisti provenienti dalle proprie fila e artisti esterni schierati sotto il vessillo di «Grandi Esecutori». Il sistema di abbonamenti può anche essere utilizzato per identificare gli ascoltatori interessati a un tipo particolare di musica. Questo obiettivo è stato raggiunto con successo nel campo della musica antica (con le stagioni «Music Before 1800» e «Gotham Concerts»), un po' meno con la musica contemporanea, dove il panorama è così vasto e variegato, e i costi dell'esecuzione possono essere molto più elevati. In effetti, il duraturo trionfo della musica antica in periodi di ristrettezza economica potrebbe avere a che fare con le contenute dimensioni del suo organico.

Tuttavia, sia la musica antica che la musica contemporanea sono meno rilevanti nella vita concertistica di New York che non in quella di Londra. Molti dei musicisti o dei gruppi che suonano musica antica a New York hanno sede stabile a Londra (Gardiner, Norrington, i Tallis Scholars) sebbene negli ultimi tempi alcuni gruppi newyorkesi, come gli Anonymous 4 e i Pommerium, siano tornati di moda. È in atto una certa globalizzazione del personale musicale, così in questo repertorio come in quello più classico. In entrambi i casi lo stimolo potrebbe venire dalle grandi case discografiche, le cui strategie di mercato dipendono dall'esistenza di un solo rappresentante di spicco per una data categoria: un quartetto d'archi, un violino solista, un coro specializzato in polifonia rinascimentale. Inoltre, i concerti di musica antica a New York seguono spesso il modello del giro di promozione, nel corso del quale i musicisti suonano il contenuto della loro ultima registrazione. I concerti di questo repertorio a Londra, essendo molto più numerosi, possono invece vivere di vita propria. Non esiste a New York un equivalente delle orchestre londinesi specializzate in un'epoca, come l'Orchestra of the Age of Enlightenment, i London Baroque Soloists (diretti da Roger Norrington) o l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique (diretta da Elliott Gardiner); quantunque la situazione londinese non sia tanto splendida come tutte queste diverse denominazioni potrebbero suggerire, dal momento che molti musicisti specializzati suonano in tutti questi complessi e in altri ancora. Dovendo fare a meno di tali gruppi, le cui spese di viaggio sono troppo elevate, New York ha conservato la tradizione di eseguire il repertorio barocco in stile moderno (o in quello che una volta era lo stile moderno). Ad esempio, niente di paragonabile alle esecuzioni della *Messa in si minore* o della *Passione secondo San Matteo* sotto la direzione di Kurt Masur è stato sentito a Londra dopo gli anni Settanta.

New York dispone anche di pochi gruppi o istituzioni importanti che si dedicano alla musica contemporanea, comunque mai delle proporzioni del-

la London Sinfonietta. E giacché questa è stata la dimensione standard per la maggior parte del Novecento, da Schönberg a George Benjamin (nato nel 1960), una larga porzione del repertorio contemporaneo non può essere eseguita a New York se non dagli studenti della Juilliard School; e dunque i compositori newyorkesi che hanno voluto contribuire a quel repertorio – Feldman, Reich – hanno dovuto scrivere per organismi con sede altrove. I gruppi di New York che hanno colmato questa lacuna negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta si sono arenati (Musica Aeterna), si sono dedicati esclusivamente alle registrazioni (Group for Contemporary Music) o hanno continuato in una vita puramente vegetativa (Speculum Musicae). In una più ampia prospettiva, l'American Composers Orchestra dà a ogni stagione diversi concerti alla Carnegie Hall eseguendo opere nuove e nuovissime di compositori statunitensi o provenienti da altri paesi delle Americhe. Gruppi più piccoli nascono spesso dall'entusiasmo di un singolo compositore, o di un gruppo di compositori, o di sale della Downtown, o di un particolare momento, ma hanno in genere vita breve: Bang on a Can, nato come quartetto di giovani compositori, fu la grande eccezione degli anni Novanta. Altri compositori ritengono più promettente la collaborazione con gruppi teatrali, registi o coreografi. L'atmosfera da villaggio della New York artistica, particolarmente nel Greenwich Village, favorisce contatti e collaborazioni di questo tipo.

10. *Due estati.*

I teatri e le regolari sale da concerto sono chiuse: è la lunga estate di New York, dall'inizio di maggio ai primi di settembre, o la più breve estate di Londra, limitata ai mesi di luglio e agosto. La musica è in profondo letargo. A Londra, però, torna in vita ogni notte nella processione di orchestre e solisti internazionali che suonano ai Proms (Promenade Concerts) nella Albert Hall. E a New York, se ne va a spasso nei parchi e nei giardini dei musei, dove ci sono miriadi di concerti gratuiti – jazz, opera, sinfonia, solisti, musica contemporanea. È questa l'ultima e forse più importante differenza sociale tra le due città. Londra, per ragioni di clima e di carattere, è una città vissuta al chiuso, oppure in automobile. I newyorkesi, per ragioni che sono di clima e di carattere, ma anche di posizione geografica, vivono molto di più sulle strade e all'aperto. Pochi hanno l'automobile, non necessaria in uno spazio così ristretto. Nei fine settimana e nelle serate estive, il Central Park, che milioni di abitanti sono in condizione di raggiungere in mezz'ora di autobus o di metropolitana, sembra diventare la destinazione preferita delle grandi masse, alle quali i concerti in quella sede restituiscono le delizie cittadine dei parchi di divertimento settecenteschi.

C'è ancora una differenza: Londra è la capitale di una nazione e i suoi organismi musicali sono istituzioni nazionali; specialmente i Proms, che vengono tutti trasmessi in diretta e parzialmente registrati per la televisione. A New York solo il Met ha questa funzione, e molte delle sue produzioni sono analogamente diffuse alla radio o alla televisione. La musica di Londra ha delle responsabilità nei confronti di un paese e di una tradizione. New York inventa da sola le sue tradizioni e le sue responsabilità.

Nella Albert Hall i tecnici stanno sistemando il pianoforte perché Alfred Brendel possa eseguire il Concerto in sol maggiore di Beethoven, e gli spettatori rispondono con il tradizionale «Oh issa!» Fuori intanto si fa buio. Ma al Central Park, dove Plácido Domingo e Luciano Pavarotti non si riconoscono fra loro in mezzo agli spettatori di un concerto jazz, il sole è ancora alto...

Aldrich, R., e Johnson, H. E.

1971 (a cura di), *Concert Life in New York (1902-1923)*, Ayer, New York.

Bacon, T.

1999 *London Life: The Story of England's Rock Music Capital*, Miller Freeman, London.

Charters, S. B., e Kunstadt, L.

1990 *Jazz: A History of the New York Scene*, Da Capo Press, New York.

Ehrlich, C.

1995 *First Philharmonic: A History of the Royal Philharmonic Society*, Oxford University Press, Oxford.

Figueroa, F. M.

1994 *Encyclopedia of Latin American Music in New York*, Pillar, New York.

Fitzgerald, G.

1990 *Annals of the Metropolitan Opera*, 2 voll., Macmillan, New York.

Floyd, S. L.

1994 *Black Music in the Harlem Renaissance*, University of Tennessee Press, Nashville Tenn.

Gavin, J.

1992 *Broadway Musicals of the 1930s*, Da Capo Press, New York.

Kenyon, N.

1981 *The BBC Symphony Orchestra: the First Fifty Years 1930-1980*, BBC, London.

Krehbiel, H. E.

1980 *More Chapters of Opera: Being Historical and Critical*, Da Capo Press, New York.

Montparker, C.

1995 *The Anatomy of the New York Debut Recital: A Chronicle*, Bold Stummer, New York.

Mordden, E.

- 1997 *Make Believe: The Broadway Musical in the 1920s*, Oxford University Press, New York.
1998 *Coming up Roses: The Broadway Musical in the 1950s*, Oxford University Press, New York.

Musgrave, M.

- s.d. *Observations and Records Concerning the Lyric Drama in New York from 1908 to 1918*, Hyperion, New York.
1995 *The Musical Life of the Crystal Palace*, Cambridge University Press, Cambridge.

Porter, A.

- 1990 *Musical Events*, Simon and Schuster, New York.

Ratcliffe, R. V.

- 1989 *Steinway and Sons*, Chronicle Books, New York.

Riis, T. L.

- 1994 *Just Before Jazz: Black Musical Theater in New York, 1890 to 1915*, Smithsonian Institution Press, Washington.

Rosenblum, I.

- 1996 *The New York Book of Music*, City & Company, New York.

Rosenthal, H.

- 1958 *Two Centuries of Opera at Covent Garden*, Putnam, London.

Schickel, R.

- 1973 *The World of Carnegie Hall*, Greenwood, New York.

Shanet, H., Krehbiel, H. E., Huneker, J. e Erskine, J.

- 1979 *Early Histories of the New York Philharmonic*, Da Capo Press, New York.

Spencer, J. M.

- 1997 *The New Negroes and their Music: The Success of the Harlem Renaissance*, University of Tennessee Press, Nashville Tenn.

Tanenbaum, S. J.

- 1995 *Underground Harmonies: Music and Politics in the Subways of New York*, Cornell University Press, Ithaca N.Y.

Turner, J. R., Kendall, R., e Parsons, J.

- 1994 *Four Centuries of Opera: Manuscripts and Printed Scores in the Pierpont Morgan Library*, Dover, New York.

Parte quarta
Intersezioni

JEAN MOLINO

Il puro e l'impuro

Nella sua *Vita di Pitagora*, Giamblico racconta che i Pitagorici si servivano della medicina per purificare il corpo e della musica per purificare l'anima. La musica vede dunque la sua sorte legata alla purificazione e alla purezza, ma non si tratta che di uno dei suoi aspetti: come può purificare l'anima, allo stesso modo la musica può turbarla e contaminarla; tutto dipende dal "modo" utilizzato, come tramandano molti aneddoti secondo i quali basta un semplice cambiamento di modo per trasformare lo stato d'animo dell'ascoltatore. Esistono dunque musiche che purificano l'anima e musiche che la corrompono.

Il puro e l'impuro formano una coppia di concetti che svolgono un ruolo fondamentale nella società umana, non solo nell'ambito religioso, ma anche nella sfera morale e psicologica: i riti, collettivi o individuali, hanno lo scopo di liberarci dalle nostre impurità. I medesimi concetti operano anche nel campo estetico, il quale non è mai totalmente separato dal morale: da sempre una corrente purista sostiene che la grande arte, l'arte classica, è un'arte d'economia e di semplicità, «edle Einfachheit und stille Grösse», secondo la formula di Goethe. Quest'ideale classico e "winckelmanniano" ha risonanze morali e sociali: il gusto della purezza corrisponde a un'ascesi, a un lavoro sul Sé di cui non è capace l'uomo comune, plebeo o piccolo-borghese. La grande arte implica l'autocontrollo, la capacità di elevarsi, ma soprattutto di non lasciarsi mai andare: il purismo ha qualcosa a che vedere con il puritanesimo. Così si spiega il timore, il terrore ricorrente davanti alla musica che sconvolge, che trascina, che trasporta, e si capisce anche perché certe religioni siano giunte a circoscriverne o a rifiutarne l'uso. La ragione è che la musica, senz'ombra di dubbio, è la forma d'arte nella quale il contrasto fra il puro e l'impuro raggiunge l'apice più elevato. Da un lato la musica produce effetti massicci e immediati sul corpo e sullo spirito che essa soggioga, e dall'altro sembra potersi ridurre a strutture astratte governate dal puro intelletto. Proprio perché aveva scoperto che il cosmo è organizzato secondo le stesse leggi che regolano il mondo sonoro, Pitagora vedeva nella musica un mezzo di purificazione. La tensione che sottende le dottrine pitagoriche attraversa in effetti tutta la storia della musica, che si potrebbe descrivere come la lotta incessante fra musica pura e musica im-

pura, fra *musica theoretica* e *musica practica*, fra le strutture matematiche e la materialità del suono, fra la ragione e il sentimento. Fino a giungere ai giorni nostri, dove assume forme particolarmente aspre, tanto che la coppia concettuale puro-impuro può fungere da reagente per comprendere i dilemmi della musica odierna e collocarli nella storia.

1. *Dal romanticismo "impuro" all'ideale purista del costruttivismo.*

La dialettica del puro e dell'impuro si iscrive nella storia stessa della grande musica occidentale del XIX e del XX secolo, dove assume la forma di cicli ricorrenti che determinano il passaggio dalla musica pura a quella impura, e viceversa. Il romanticismo si presenta per molti aspetti come il trionfo della musica impura. La musica si disintegra, si frantuma e si mescola al linguaggio in una caratteristica forma ibrida, il Lied. Berlioz e Schumann cercano di esprimere non solo delle emozioni, ma anche dei significati, come testimoniano i titoli, i programmi e i commenti con cui accompagnano le loro opere. A metà secolo, si assiste ad una reazione che coinvolge tutti i campi della cultura e dell'arte, dal positivismo al Parnaso al realismo, e che raggiunge la sua formulazione teorica nell'opera di Hanslick, *Il bello musicale* [1854], manifesto di un formalismo che nega alla musica, il cui contenuto sarebbe puramente formale, qualsiasi capacità espressiva. Ma – ed eccoci nuovamente di fronte alle solite ambiguità – questo formalismo si riallaccia alla tradizione neoplatonica nel sostenere che l'opera musicale è una creazione libera basata su una materia cieca che si sottomette all'ordine dello spirito. Intorno al 1900, l'impressionismo francese, e soprattutto l'espressionismo tedesco, segnano il grande ritorno dell'espressività, che procede di pari passo con la disintegrazione del sistema tonale. È l'epoca delle avanguardie e degli scandali musicali, dove l'interpretazione di Adorno appare abbastanza verosimile allorquando individua la verità della musica nella protesta che essa, con il suo rifiuto dell'organizzazione, innalza specificamente contro l'ordine condannato della società e della tradizione.

Dopo gli sconvolgimenti d'inizio secolo e i disastri provocati dalla guerra, il pendolo si sposta nuovamente verso l'ideale di purezza, e questo in tutte le arti, dalla letteratura alla pittura, dall'architettura alla musica. A torto, in tutti i campi si continuano a contrapporre i rivoluzionari ai reazionari, i quali, per timore delle novità, vorrebbero tornare alla tradizione e aspirano al neoclassicismo. È la tesi di Adorno che, nella *Filosofia della musica moderna* [1949], contrappone simbolicamente Schönberg a Stravinskij. In effetti, una volta morti, i protagonisti di una *querelle* lasciano intravedere più distintamente il legame che li univa. C'è, al termine della prima guerra mondiale, uno spirito del tempo che rende somiglianti i fratelli nemici. Il tratto comune è l'appello alla purezza: purezza neoclassica per

Gide e per la «Nouvelle Revue Française», purezza formale per il suprematismo e la pittura astratta, purezza della macchina per il costruttivismo di Tatlin e per Léger, purismo dell'architettura industriale e funzionalista del Bauhaus. Nel 1918, Amédée Ozenfant e Charles-Édouard Jeanneret, il futuro Le Corbusier, pubblicano il manifesto di una nuova scuola, il purismo, con il titolo *Après le cubisme*. Nel 1919-20 Jacques Maritain dà alle stampe *Art et scolastique*, uno studio sull'estetica tomista il cui settimo capitolo reca il titolo *La purezza dell'arte*. Maritain si scaglia contro le impurità che minacciano l'arte da tutti i fronti: impurità dell'ornamento - Adolf Loos aveva proclamato in un manifesto del 1908 (*Ornament und Verbrechen*) che l'ornamento è un crimine -, impurità dell'imitazione, impurità del piacere, «del piacevole prurito della sensibilità», impurità dell'emozione, la quale non è lo scopo della musica, ma la materia di una gioia purificatrice e spirituale. Nel 1918 Jean Cocteau aveva pubblicato *Le Coq et l'Arlequin*, manifesto in favore dell'arte pura e della musica pura, il cui modello era l'opera di Satie. Più che come ispiratore del gruppo Les Six, Satie meriterebbe di figurare nel pantheon dell'arte contemporanea come prima incarnazione di Duchamp: la volontà di semplicità che si esprime in uno stile spoglio si coniuga alla fantasia e all'ironia, che avranno libero sfogo nel *pastiche* e nella derisione delle musiche postmoderne. In questa situazione spirituale dell'Europa postbellica emergono molte affinità fra il neoclassicismo di Stravinskij - da *Pulcinella* alla *Sinfonia di Salmi* (1930) - e il dodecafonismo di Schönberg, due orientamenti che rispondono alla stessa esigenza di purezza: ritrovare, ricostruire un quadro stabile dopo le sperimentazioni che hanno portato alla disintegrazione del sistema tradizionale. L'impiego che Stravinskij fa delle forme e delle formule classiche non è più reazionario dell'ispirazione che il Picasso degli anni Venti cerca nell'arte plastica dell'Antichità classica: entrambi costruiscono, ognuno coi suoi mezzi, un neoclassicismo a propria misura.

Dopo la seconda guerra mondiale, l'ideale di purezza rinasce sotto altra forma con un nuovo modello: l'opera di Webern. Come in Wittgenstein o in Kandinskij, anche in Webern la volontà di rigore ha una sfumatura mistica, di cui sono testimonianza i versi di Hildegard Jone che tanta importanza rivestono nelle sue ultime opere: essi esprimono una metafisica della luce e dell'amore d'ispirazione neoplatonica, ma, come per i fondatori dell'arte astratta, si preferirà passare sotto silenzio e dimenticare ciò che all'epoca sembrava costituire un'impurità. La musica seriale post 1945 si vuole astratta, pura, combinatoria: nella serialità integrale, i parametri che secondo i musicisti della Scuola di Vienna sfuggivano all'organizzazione sistematica sono ora sottoposti ad un analogo trattamento. Non si sente più parlar d'altro che di rigore e di purezza e, riprendendo un atteggiamento direttamente rapportabile alle tradizioni del puritanesimo pitagorico e neoplatonico, il musicista rifiuta i piaceri della sensibilità: come la pittura per

Leonardo, ma piú rigorosamente ancora, la musica è «cosa mentale» [in italiano nel testo], opera esclusiva della conoscenza astratta e della ragione. Questa concezione, pur costituendo un logico prolungamento dell'opera di Schönberg e di Webern, è in sintonia con il formalismo di Bourbaki in matematica, con i progressi straordinari della tecnica e, piú in generale, con una certa forma di razionalismo o – piú precisamente – con ciò che Hayek [1978] ha chiamato il costruttivismo, ossia l'idea, di origine tecnica, secondo la quale le opere umane, indipendentemente dall'ambito di appartenenza, possono essere prodotte in modo del tutto prevedibile dalla ragione calcolatrice. È noto che tutti i musicisti di questa generazione si resero ben presto conto del vicolo cieco nel quale erano andati a cacciarsi, ma ciò nonostante l'ideale purista del rigore continuò ad imporsi per lungo tempo. Il fallimento era prevedibile, inevitabile, perché non è possibile avere musica pura o, se ne esiste una, questa non può essere che come la morale kantiana, della quale si dice che è pura ma priva di mani, ossia una musica totalmente silenziosa. Il suono è materia, e quindi impuro: il suono è “musicale” proprio perché non è un suono “puro”, un semplice movimento sinusoidale, ma perché è un misto di armonici. La ragione costruttiva, pertanto, non può prevedere l'insieme delle caratteristiche dell'oggetto prodotto, e nemmeno l'effetto prodotto sugli ascoltatori: l'opera non può escludere il rischio derivante proprio dalla volontà d'organizzazione totale nell'impiego della serie integrale.

2. *Metodi di analisi e nuovi parametri “impuri”.*

L'aspirazione al rigore e alla purezza si dilata a poco a poco fino all'analisi. Qui entra in gioco ogni sorta di fattori: sogno di un'analisi scientifica che non lasci piú spazio alla soggettività dell'analista; nuove abitudini introdotte dallo studio delle opere seriali; reinterpretazione di metodi che, come quello di Schenker, sembrano poter essere agevolmente formalizzati; prestigio dello strutturalismo e della linguistica combinatoria e poi generativa; influsso del computer e dell'informatica... Ma nulla è piú significativo che seguire l'evoluzione del formalismo analitico. Dallo schenkerismo al metodo paradigmatico della semiologia della musica, all'analisi automatica, all'analisi generativa e all'analisi sperimentale nel quadro delle scienze cognitive, una serie di nuovi modelli ha felicemente rinnovato la concezione stessa e i metodi dell'analisi e ha portato all'introduzione di nuovi parametri. Ma parallelamente, e con vigore crescente, altri percorsi di ricerca hanno messo in evidenza la complessità e l'impurità della musica: impurità esterna, che nasce dall'ancoraggio della musica al tessuto delle reti sociali e che le musicologie sociologiche, femministe o “gay” hanno per obiettivo; impurità interna, alla quale si interessano le ermeneutiche musicali o la musi-

colgia narrativista. L'impurità giunge a insinuarsi, piú profondamente ancora, nel cuore stesso della musica e nella sua piú elementare organizzazione; ad esempio: come analizzare la melodia? Se ancor oggi, nonostante le ricerche di un Leonard Meyer, si hanno in questo campo analisi meno convincenti che in altri settori, è senz'altro perché i tratti piú pertinenti per descriverla – contorno, schemi di tensione e di distensione – sono i piú restii alla formalizzazione e rinviano a realtà che si situano al di qua del mondo razionale delle combinatorie astratte.

La purezza non è dunque una scommessa su cui puntare fino in fondo, dal momento che la dialettica puro/impuro è implicita, in ogni istante, nella musica stessa: l'impurità ne costituisce il fermento, come la dissonanza – altra specie d'impurità – è il fermento del discorso tonale. Tra l'impurità degli espressionismi e l'esigenza purista dei neoclassicismi e del serialismo era venuto ad introdursi uno straordinario movimento di dilatazione della materia musicale, che l'apriva ancor piú all'impuro. Questo movimento, se da una parte proseguiva trasformazioni già avviate nel XIX secolo, dall'altra era per certi aspetti rivoluzionario. C'era in primo luogo, senza dubbio, una sempre maggiore conoscenza dei sistemi musicali delle altre culture, sia quelle delle grandi civiltà dotate di scrittura e di teorie musicali coerenti, quanto le culture orali basate su organizzazioni musicali davvero inconsuete. In quest'ambito, un ruolo fondamentale era svolto dalla musica «folklorica», questa musica dal basso a lungo denigrata dal mondo musicale ufficiale. La storia di questi incontri fra la tradizione occidentale e le tradizioni straniere segue un concatenamento di tappe caratteristiche. In primo luogo, c'è il rifiuto o l'utilizzazione intuitiva da parte di un creatore che cerca di rinnovare il suo linguaggio; poi è la volta del musicologo, che cerca di classificare e di introdurre la lingua musicale sconosciuta nel proprio ambito di analisi. Egli è allora costretto a impegnarsi in una lotta fra la materia nuova e il proprio sistema di riferimento, che deve essere da lui modificato per poter accogliere le sue scoperte. Nello stesso tempo, i nuovi metodi che egli utilizza e i sistemi musicali che descrive sottomettendoli alle regole dell'indagine razionale portano a vedere con occhi nuovi la tradizione musicale occidentale, che non appare piú così razionale, così pura come si pensava.

All'interno del sistema musicale occidentale si produce pertanto una progressiva modificazione del peso attribuito ai diversi parametri. Accanto alle altezze e alle durate, fino ad allora le dimensioni del suono non avevano che un'importanza secondaria. Di fatto, altezza e durata rappresentano le due dimensioni piú "pure" del suono, poiché sono facilmente quantificabili e possono essere rappresentate da relazioni astratte. Per converso, l'intensità (dinamica) e il timbro sono parametri di gran lunga piú dipendenti dalla materia, molto meno "spirituali" e difficilmente formalizzabili. È stata questa la ragione per cui la teoria della musica per lungo tempo si è interessata solo di questi due primi parametri – il cui predominio costituiva an-

che la norma, fino al XVIII secolo, nella pratica musicale: il compositore inventava una combinazione astratta di altezze e di durate, e lasciava il resto all'esecuzione, senza preoccuparsi – mi si passi l'espressione – della "polpa" sonora di cui si era limitato a tracciare lo scheletro. Gli ornamenti, la dinamica, la tessitura e la sonorità propria della voce e degli strumenti stavano al di fuori dell'atto compositivo. Questi diversi elementi hanno assunto un'importanza crescente nel corso dei due ultimi secoli: hanno cominciato ad essere annotati sulle partiture e sono divenuti parte integrante del lavoro di composizione. È dal momento in cui l'orchestra moderna si arricchisce e la musica passa dalla camera alla sala da concerto, che i contrasti dinamici assumono un'ampiezza prima sconosciuta. Per il pubblico con scarsa familiarità con il repertorio della musica classica degli ultimi due secoli, la caratteristica uditiva più saliente di questa musica e che permette di distinguerla dalla musica d'uso è proprio l'ampiezza dei contrasti dinamici, dal pianissimo al fortissimo. Con Beethoven e Berlioz, la dinamica diviene a pieno diritto una variabile compositiva. L'energia, potenza impura, viene sottomessa alla regola, ma essa introduce pur sempre nella musica un fattore che gioca anzitutto sugli effetti quasi fisiologici che produce sull'ascoltatore. Basta sentire l'*onda urlante* del secondo e terzo interludio del terzo atto del *Wozzeck*, quel *si* il cui crescendo conduce a un fortissimo insostenibile e doloroso, per capire che l'intensità non è stata domata, che il compositore l'ha utilizzata perché essa conserva tutta la sua carica di impura selvatichezza. Lo stesso accade con il timbro: è con il romanticismo che esso acquisisce la sua autonomia. L'orchestra moderna e l'idea stessa di orchestrazione nascono anch'esse con Beethoven e Berlioz, autore di un *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1843). Entrano allora a far parte dell'orchestra strumenti prima misconosciuti: Beethoven accorda un ruolo nuovo ai timpani e introduce nella Nona Sinfonia la grancassa, il triangolo e i piatti: i contemporanei parleranno di fracasso, come faranno anche più tardi a proposito di Berlioz e di Wagner. Ma il movimento non si fermerà più: aumentano gli organici, le parti raddoppiano, compaiono nuovi strumenti e l'orchestra si allarga fino alla *Sinfonia dei mille* di Mahler (Ottava Sinfonia, 1910) e ai *Gurrelieder* di Schönberg (1900-11). Con lo sviluppo del virtuosismo, ogni strumento vede la propria sonorità precisarsi e arricchirsi, ma al tempo stesso cercare di spingersi oltre i suoi limiti espressivi: si comincia ad usare sistematicamente il pedale del pianoforte e si cerca di dargli la risonanza dell'orchestra. Il compositore prende in considerazione la tessitura ed attua variazioni sui timbri: il *Boléro* di Ravel (1928) risponde alla melodia di timbri, alla *Klangfarbenmelodie* dei 5 brani per orchestra op. 16 di Schönberg (1909). La storia della musica europea di due secoli può essere scritta come la ricerca ininterrotta di nuovi timbri e di nuove sonorità. Una ricerca che accomuna la musica d'avanguardia e la musica popolare d'uso, dal jazz alla techno, e che costituisce ancor oggi una delle vie più feconde della creazio-

ne musicale, come testimoniano i musicisti dell'*école spectrale* (Dufourt, Grisey, Lévinas, Murail).

3. «*Alla ricerca del nuovo*»: la conquista del rumore e l'opera aperta.

È in questo viaggio «al fondo dell'Ignoto, alla ricerca del nuovo», che si inscrivono la scoperta e la conquista del rumore, tradizionalmente considerato la negazione stessa del suono musicale. Per i futuristi – i primi a rivendicare nella musica un posto per il rumore – si trattava di rompere con l'arte accademica, irrigidita nelle sue tradizioni, per lasciarvi entrare tutti i rumori del mondo moderno. L'evoluzione della musica contemporanea, che ripudiava le consonanze per fare spazio ad un numero sempre maggiore di dissonanze, apriva la strada all'introduzione dei rumori. Si rendeva dunque necessario combinarli e sottometerli a un' *Arte dei rumori* – come recitava il titolo del manifesto futurista di Luigi Russolo pubblicato nel 1913 – per ottenere una musica nuova e davvero contemporanea. Ed eccoci nuovamente di fronte alla stessa ambivalenza, alla stessa dialettica del puro e dell'impuro. Che cosa c'è di più impuro del rumore grezzo, ma anche quale «piacere acustico speciale» [Pratella 1912] esso produce quando lo si sottomette a una percezione estetica, vale a dire separata dalla sua funzione e dal suo significato utilitaristico, dove spicca sul fondo dei suoni musicali della tradizione! È evidentemente un piacere prossimo a quello dato dalla dissonanza, una dissonanza nuova non ancora integrata nel sistema. Nel caso del rumore, tuttavia, l'integrazione è più difficile, e al piacere – e questa è una costante dell'arte moderna – si mescola il disgusto, lo *choc*, il dolore stesso dell'amorfo e del brutto, che al piacere conferiscono una tonalità e un'intensità del tutto nuove. Questa materia ambivalente e fascinosa, che ha uno statuto analogo a quello della materia opaca nelle filosofie dualistiche, deve essere purificata dal lavoro del musicista. Se la musica futurista è rimasta nel regno delle intenzioni, è perché all'epoca non si disponeva di macchine che avrebbero permesso di sottomettere i rumori al trattamento della tecnica razionale. Con i progressi tecnici che si sono susseguiti per tutto il xx secolo, dal fonografo al magnetofono e al sintetizzatore, il rumore può essere registrato, deformato, elaborato: la storia della musica concreta mette bene in evidenza la dialettica fondamentale del puro e dell'impuro. All'inizio il rumore si presenta come materia brutta ma, dopo le prime utilizzazioni "ingenué", viene sottomesso ad elaborazioni via via più complesse. In breve tempo, del resto, con la nascita della musica elettronica, il rumore e il suono musicale non appaiono più se non come casi particolari nell'universo virtuale dei suoni possibili. Si tratta oggi di continuare l'esplorazione di questo nuovo mondo, di controllarlo, di sottometerlo a nuove regole, mentre si rimane sempre sconcertati dall'opacità che la materialità

di questi suoni inauditi contrappone alla volontà di sapere e di dominare.

Nelle metafisiche dualistiche, il caso presenta affinità profonde con la materia: si comprende allora perché il purismo del serialismo generalizzato ne abbia vigorosamente impedito l'ingresso nell'opera musicale. A questo proposito, nulla è più affascinante dello scambio di lettere fra Boulez e Cage all'inizio degli anni Cinquanta [Boulez e Cage 1990]. Il primo è l'uomo della purezza, del controllo generalizzato, colui per il quale il caso ha dignità solo se è indirizzato. Il secondo è l'uomo dell'impuro: impurità del pianoforte preparato, impurità di un'emissione radiofonica aleatoria, impurità del silenzio... A poco a poco, il caso diviene il principio informatore del suo metodo di composizione. Nel momento stesso in cui il formalismo trionfa, il caso si erge come il suo rovescio oscuro, come un doppio che l'attornia e lo minaccia da ogni parte: c'è del caso anche nei risultati inattesi della serie generalizzata. L'aleatorio si insinua ovunque: è l'epoca dell'opera aperta. In musica, questa scoperta dell'imprevedibile si ricollega nello stesso tempo a pratiche che la musica occidentale scritta e codificata aveva ormai tralasciato da molto tempo, ma che rinviano ad una delle sfere più profonde dell'attività musicale, l'improvvisazione. Il jazz l'aveva ritrovata, ma senz'altro essa costituisce una strada che la musica contemporanea avrebbe interesse a sondare: la scelta che certe opere aleatorie offrono agli interpreti è ancora ben lontana dalla libertà di cui godeva il vero improvvisatore. Questa vera e propria modalità dell'aleatorio ha un senso più profondo, perché mette in risalto l'onnipresenza del caso, e non soltanto quando gli si voglia esplicitamente attribuire un ruolo, nella composizione o nell'esecuzione, ma anche quando non si intenda farlo: l'opera è altra cosa da ciò che si voleva fare, ed è altra cosa ancora per ciascun ascoltatore. La forma pura non esiste, e la contingenza risulta inseparabile da qualunque incarnazione. È la stessa lezione che si ricava dall'evoluzione della musica dopo il serialismo duro e puro delle origini.

4. *Musica "allargata" e musica d'avanguardia.*

La musica del nostro secolo non ha mai smesso di contrapporsi alla purezza. L'allargamento del campo musicale non si è limitato all'integrazione del rumore e del caso: secondo un principio vigente nei vari settori della creazione artistica, ognuno dei parametri dell'attività musicale tradizionale è stato preso come variabile strategica di una musica allargata: si sono così ascoltate e viste musiche del gesto, musiche del silenzio, ecc. Se esiste qualcosa che può essere definito musica postmoderna, questo è una sorta di miscuglio che non esita a impiegare, in tutti i registri possibili, nuovi suoni, nuove tecniche, nuovi modi di composizione e di ascolto – rivelati, scoperti o riscoperti, in un groviglio di scuole, dall'esplorazione dell'universo musicale messa in atto dal nostro secolo.

La purezza musicale è peraltro minacciata dall'esterno da tutte le iniziative di demistificazione della cultura, dalle scienze umane alle filosofie e alle politiche del sospetto. Le avanguardie della fine del XIX e quelle del XX secolo avevano già proclamato che la musica classica tradizionale era una musica borghese. In una commedia di Labiche, *La Poudre aux yeux*, il padre, un commerciante ritiratosi dagli affari, ordina alla figlia di mettersi al pianoforte e di «fare dei trilli» quando giungerà in visita la famiglia del promesso sposo. Al termine della commedia, i due padri benestanti confesseranno che all'Opéra si annoiano, e che hanno affittato un palco soltanto perché così si fa, per gettare polvere negli occhi.

Il grande movimento di separazione fra creatore e pubblico che caratterizza la produzione artistica europea a partire dal XIX secolo si verifica in musica non meno che in pittura e in letteratura: l'ascoltatore non segue più e i legami con l'artista si intrecciano sull'onda dello scandalo. Il borghese è filisteo – il termine entra a far parte del francese nel 1832, nel momento in cui entra in scena la nuova figura dell'artista – e la musica non è per lui che un segno esteriore di ricchezza, che, al massimo, può procurargli un piacere di tipo digestivo. Il pianoforte, mobile borghese per eccellenza, è un segno di buona educazione per le fanciulle da marito e sarà il loro mezzo per cullare la malinconia quando diventeranno mogli e madri. Il concerto e l'opera, ormai a pagamento, sono luoghi in cui conviene farsi vedere e dove ci si reca ritualmente, come alla messa o al caffè. La musica piacevole è quella che si sente la domenica, quando si passeggia nel giardino pubblico, *pot-pourri* di marce, valzer, polche e arie alla moda suonate dall'orchestra municipale nel chiosco per la musica. Si comprende allora perché tale musica debba essere facile: non deve disturbare nessuno, e deve dunque riprendere senza modifiche le formule consuete del linguaggio tonale più tradizionale.

Esistono pertanto delle arti, delle musiche essenzialmente impure, e non si tratta soltanto della musica borghese. I regimi totalitari del nostro secolo hanno dimostrato che la musica può essere asservita a fini politici. In Germania e in Russia, dove le avanguardie artistiche svolsero un ruolo determinante, la naturale evoluzione della musica subì una brutale interruzione. Se non c'è stata musica nazista per la fuga dalla Germania di gran parte dei musicisti, si è avuta invece una musica sovietica, e musiche socialiste nei paesi del blocco sovietico annessi dopo la seconda guerra mondiale: si può forse giudicarle prescindendo dal sistema di interdizioni e di rettifiche a cui furono sottoposte? Queste musiche erano spesso anche nazionalistiche, e questo può portare a interrogarsi sulla purezza della rinascita ispirata dalle tradizioni popolari nazionali nell'Europa delle nazionalità del XIX e del XX secolo. Basta aprire una qualunque storia della musica per essere colpiti dallo spazio e dal peso che vi assumono le considerazioni riguardanti la specificità della musica di ciascun paese; ce ne sarebbe abba-

stanza per mettere insieme un desolante e gigantesco sciochezzaio sulla francesità della musica francese, la germanicità della musica tedesca, l'americanità della musica degli Stati Uniti, ecc.

Dopo il 1945, lo sviluppo delle scienze sociali e la diffusione delle ideologie del sospetto hanno portato a un'incriminazione generalizzata della musica. Individualmente, il compositore vede mettere in discussione e attaccare le proprie intenzioni: ciò a cui soprattutto egli aspira è di arrivare, di raggiungere il grado più elevato possibile nella società, e sceglie quindi le strategie musicali che gli assicurino i massimi guadagni – materiali e simbolici. Le sue motivazioni più segrete sono sottoposte a un'indagine di tipo psicoanalitico, che vede nella sua musica soltanto la sublimazione di tendenze incontenibili. Secondo un'interpretazione nietzschiana, le sue creazioni saranno l'espressione di un'irrefrenabile volontà di potenza. Dal canto suo, il pubblico è sottoposto ad analisi che gettano il sospetto sui meccanismi che portano all'amore per l'arte. Chi frequenta i musei e i concerti, chi compra dischi di musica classica? La musica popolare d'uso è oggetto di un sospetto ancora maggiore: è una musica esecrabile, che addormenta le masse e le rende incapaci di lottare contro le oppressioni di cui sono le vittime consenzienti.

Secondo un atteggiamento corrente dei difensori dell'avanguardia, l'unico a sfuggire alla maledizione dei determinismi socialisti è il musicista rivoluzionario. È la posizione di Adorno, che, sotto varie forme, è servita di riferimento agli esteti "progressisti" degli ultimi cinquant'anni: le dissonanze sono insopportabili per gli ascoltatori perché la musica d'avanguardia è l'immagine della loro condizione insopportabile, e la musica caotica d'avanguardia è una smentita contrapposta ad una società essa stessa caotica. Ma come potrebbero i rivoluzionari sfuggire a loro volta al sospetto? Il pubblico dei concerti d'avanguardia è meno socialmente determinato che non il pubblico del concerto o del salotto borghese ottocentesco? Le motivazioni del pubblico degli appassionati sono più trasparenti e più pure? I fenomeni di snobismo e di distinzione non risparmiano la società contemporanea più di quanto risparmiassero le forme sociali che l'hanno preceduta. I compositori appartengono a gruppi assai ristretti di specialisti che lavorano chiusi in università o in centri di ricerca isolati dal mondo esterno. Le loro opere, comprese e apprezzate da cerchie esclusive, sono in realtà difficili o impossibili da assimilare: quale musicista professionista è in grado di riconoscere all'ascolto la serie su cui è costruita un'opera dodecafonica? La stragrande maggioranza degli ascoltatori di musica classica non intende del resto uscire dal sistema tonale più o meno allargato, come dimostrano i programmi dei concerti e i dischi più venduti. La musica contemporanea si trova dunque di fronte a un serio problema: contrariamente a quanto era accaduto nel XIX secolo, le creazioni delle avanguardie degli ultimi cent'anni non sono più riuscite a ricavarci un loro posto nel repertorio della "gente perbene". Dal punto di vista della critica sociale, la musica contemporanea non è più pura delle altre: elitaria,

ermetica, essa non costituisce che il polo opposto alla musica borghese della tradizione e alle musiche funzionali della società dei consumi.

5. *Musica "alta" e musica "bassa": due mondi separati.*

Esiste infine un'ultima impurità, in assoluto la più pericolosa perché tocca le radici stesse della musica. La grande musica, e più ancora la musica contemporanea, sono musiche neutralizzate, purificate da qualunque stato affettivo: nel sentirla, a chi l'ascolta non rimane che l'ombra di una partecipazione fisiologica alla materialità del suono. Le musiche classiche si situano al termine di un processo di sublimazione della materia sonora che, al limite, dovrebbe essere interamente penetrata dalla ragione e trasformarsi in puro intelligibile. La musica "alta" riposa oggi su una metafisica dualistica e neoplatonica: l'arte deve elevarci al di sopra della bellezza sensibile, che produce un piacere troppo carnale, e farci percorrere tutti i gradi di un'ascesi che porta al mondo intelligibile delle forme pure. La materia è un non essere, un ostacolo all'irradiazione della luce, è senza forma e priva di ordine, brutta e odiosa perché ci allontana e ci separa dall'essere. Nello stesso tempo essa ha però qualcosa di affascinante, d'inquietante e attraente. Il musicista cerca di controllarla, di ordinarla, ma non può arrivare a spiritualizzarla del tutto, ed è in questo che si applica l'aforisma di Pascal: «L'uomo non è né angelo né bestia; sfortuna vuole che chi pretende di fare da angelo faccia da bestia». La materia si vendica perché – per lo meno all'ascolto – gli effetti prodotti dalla musica contemporanea non hanno, il più delle volte, nulla di intelligibile, ma dipendono invece da un sensibile appena organizzato. Ci si prometteva una musica apollinea e abbiamo ascoltato una musica che, nella misura in cui è percettibile, è dionisiaca e ci trasmette il senso di un caos che l'ordine non giunge a controllare. Peraltro, la musica alta è sempre più accerchiata, quasi assediata dalle musiche "basse", che si pongono al fondo della scala neoplatonica della bellezza. I due mondi musicali, che sono al tempo stesso mondi sociali, sono quasi impermeabili l'uno all'altro. L'esempio del jazz "classico" è fuorviante, perché potrebbe far credere che i due generi musicali si scambino e si influenzino. In effetti, il jazz ha impiegato molto ad essere integrato nella cultura dell'intenditore d'oggi, che vive per lo più in modo schizofrenico: ama e ascolta il jazz, o i Beatles – di preferenza musiche già datate e classificate –, ma non Elvis Presley, il rap o la disco, musiche semplicistiche e volgari alle quali non è bene lasciarsi andare. Ora, che cosa rappresentano la musica d'uso, la musica da ballo, se non la musica di una classe d'età e di una categoria sociale – la gioventù – che non partecipa alla cultura alta? Queste musiche costituiscono l'altro polo della musica, quello che ci rivela la faccia nascosta della musica alta e ci conduce alle sue radici antropologiche. La musica delle origini è impregnata di tutte le

impurità della materia: è una musica collettiva di cerimonie e di feste, una musica funzionale, una musica che si iscrive anzitutto nei ritmi, nei movimenti e nei gesti del corpo, e che mette in gioco gli affetti più profondi della psiche umana, primo fra tutti la sessualità. Nulla è più significativo a questo proposito dello spettacolo offerto dal pubblico dei cantanti alla moda e dalle scene d'isteria collettiva a cui danno luogo. Questa musica è profondamente impura: è sottomessa alle condizioni del mercato, è la posta di lotte economiche che nulla hanno di artistico, addormenta le masse riproponendo in continuazione le medesime storie nello stile più facile e piatto. Ma queste critiche sono davvero pertinenti, sono giustificate? Il musicofilo illuminato che lavora ascoltando Mozart è in grado di comprendere la musica meglio del fanatico della techno? La musica popolare, dal canto suo, è in grado di trasmettere messaggi di contestazione o di dare, altrettanto bene, lezioni di passività e obbedienza. L'intellettuale, il musicista e l'esperto di scienze sociali che amano montare in cattedra procedono allo stesso modo per la musica, per le arti e la politica. Hanno lo stesso atteggiamento del moralista o dello psicoanalista freudiano: la cultura è questione di sublimazione, di controllo di sé, di sforzo. L'uomo colto ha qualcosa del puritano.

La musica bassa dimostra che la musica nel senso più lato del termine possiede delle componenti che la musica classica o contemporanea lasciano spesso in ombra: una componente ritmica, la cui forza non è paragonabile all'effetto prodotto dalle strutture metrico-ritmiche codificate della tradizione classica, e della quale oggi può forse dare un'idea soltanto la musica da ballo; una componente affettivo-semanticale, collegata alla precedente, le cui radici affondano anch'esse al di sotto della rappresentazione cosciente – ed è questa la ragione per cui gli studi correnti di semantica musicale non possono metterle in evidenza – e sono alla base della semantica puramente cognitiva. Sono proprio queste le componenti che affiorano nelle musiche basse, e le scienze della musica farebbero bene ad occuparsene di più: le loro ricerche sono troppo largamente guidate dalle concezioni puristiche della musica alta e dai suoi aspetti cognitivi e computazionali astratti.

La musica è, in tutte le sue forme, una produzione umana: una vera scienza della musica non può essere che un'antropologia della musica. Quest'ultima non deve respingere la musica bassa in nome di quella alta, né fondarsi sull'esclusione contraria. Eccoci dunque nuovamente alla dialettica del puro e dell'impuro, la quale non solo attraversa la storia della musica, ma costituisce un fattore essenziale del suo sviluppo. La musica è materia – corpi in movimento tuffati in un mondo sonoro –, ma anche forme costruite dall'azione su questa materia – ritmi, gradi di una scala, motivi e loro combinazioni. Ed è anche l'insieme delle simbolizzazioni, dalle più elementari alle più complesse, che sono indissolubilmente legate a questa materia e a queste forme.

La musica del xx secolo ha drammatizzato per noi i diversi attori di questa storia: si è dovuto quasi ripartire da zero, ma ora ecco, viventi davanti

a noi, tutte le varietà immaginabili di comportamenti e di opere musicali. Del neoplatonismo che tanto a lungo ha ispirato la teoria musicale va semplicemente conservata – in contraddizione con la sua dottrina – la coesistenza del puro e dell'impuro, delle strutture astratte e delle materie in movimento, della conoscenza pura e degli affetti: la musica è un miscuglio che ha vita soltanto in queste tensioni e attraverso di esse, e sono proprio queste tensioni che, lacerandola, la modificano senza posa.

Adorno, Th. W.

- 1949 *Philosophie der neuen Musik*, Mohr, Tübingen (trad. it. *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1985).

Berlioz, L.-H.

- 1843 *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Schonenberger, Paris.

Boulez, P., e Cage, J.

- 1990 *Correspondance et documents*, a cura di J.-J. Nattiez, Amadeus, Winterthur.

Cocteau, J.

- 1918 *Le Coq et l'Arlequin*, Éditions de la Sirène, Paris; ed. Librairie Stock, Paris 1926 (trad. it. *Il gallo e l'Arlecchino*, in Id., *Il richiamo all'ordine*, Einaudi, Torino 1990, pp. 3-45).

Hanslick, E.

- 1854 *Vom musikalisch Schönen: ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Weigel, Leipzig; nuova ed. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1981 (trad. it. *Il bello musicale*, Giunti-Martello, Milano 1976).

Hayek, F. A.

- 1978 *The errors of constructivism*, in Id., *New Studies in Philosophy, Politics and the History of Ideas*, Routledge and Kegan Paul, London.

Loos, A.

- [1908] *Ornament und Verbrechen*, edito in francese nei «Cahiers d'aujourd'hui», 1913; poi in *Trotzdem 1900-1930*, Brenner, Innsbruck.

Maritain, J.

- 1920 *Art et scolastique*, À la librairie catholique, Paris; nuova ed. Desclée de Brouwer, Paris 1965.

Ozenfant, A., e Jeanneret, É.

- 1918 *Après le cubisme*, Éditions des commentaires, Paris.

Pratella, F. B.

- 1912 *Manifesto dei musicisti futuristi*, in *Musica futurista*, Bongiovanni, Bologna.

Russolo, L.

- 1913 *L'arte dei rumori. Manifesto futurista*, manifesto dell'11 marzo, poi in *L'arte dei rumori*, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano 1916.

GERHARD KUBIK

Presenza della musica africana nel jazz

1. *Introduzione.*

Proviamo a immaginare che la registrazione del suono sia stata inventata nel 1940 e non prima: il bebop si sarebbe sviluppato ugualmente, anche senza gli spunti provenienti dai dischi di swing? E se intorno al 1940, in quelle diverse condizioni, si fosse sviluppato un nuovo stile, che tipo di conclusioni avrebbero consentito di trarre le sue registrazioni sugli stili jazz antecedenti e non registrati?

Questo è il tipo di scenario che gli studiosi di jazz si trovano di fronte, specialmente quando provano a mettere indietro l'orologio d'altri quaranta o cinquant'anni, andando oltre i rulli di pianoforte del ragtime e gli spartiti blues e ragtime dell'inizio del xx secolo. Per lo storico africanista non sembrano comunque esserci dubbi riguardo alla presenza determinante di concezioni musicali di derivazione africana in tutti i vari stili di jazz e nell'altra musica afroamericana. Eppure sono ancora troppi gli anelli mancanti, anelli che aumentano man mano che risaliamo indietro nel tempo, e che impediscono agli studiosi di jazz di stabilire una genealogia stilistica che risalga dagli antenati del jazz all'Ottocento e al Settecento, per spingersi fino alle culture musicali regionali dell'Africa che hanno fornito concezioni, tecniche e aspetti comportamentali al nascente mondo stilistico musicale afroamericano.

Da questo mondo stilistico, fu solo *una* la tendenza evolutiva che, alla fine, si cristallizzò in ciò che è denominato jazz. Jazz è anche un'etichetta [sulle varie etimologie possibili, cfr. Merriam e Garner 1968]. Essa divenne sempre più popolare, indubbiamente per motivi commerciali e per altre ragioni, solo quando la musica fu esportata verso Nord, dopo il 1917. A quell'epoca a New Orleans era ancora in uso il termine ragtime. Da quel momento, e per tutto il xx secolo, il termine jazz cominciò ad abbracciare un *continuum* di vari generi musicali che spesso mostrano filoni evolutivi divergenti. Ad esempio, la repentina adozione di tecniche compositive a più parti di tipo omofonico nell'orchestrazione dello swing durante i primi anni Trenta è legata ad un filone che, storicamente, non proviene dal jazz di New Orleans e dalla sua polifonia funzionale. Attingendo a un filone separato e indipendente che era sopravvissuto, ad esempio, nella musica *vocale* afroamericana, esso rappresenta di fatto una rottura radicale rispetto al-

le concezioni anteriori. Alla fin fine, possiamo solo dire che entrambi i filoni – polifonia funzionale e tessiture omofoniche a piú parti – mostrano lontane origini in principi africani d'organizzazione a piú parti diffusi in zone diverse dell'Africa. Similmente, nel bebop l'armonia rappresenta un tipo di pensiero che ha riattivato e rinvigorito particolari concezioni armonico-tonali ereditate da specifiche culture africane ancora diverse. Ed è per questo che le progressioni armonico-tonali del bebop non devono essere considerate parte di una sequenza evolutiva unilineare iniziata con le "semplici" *barbershop harmonies* del ragtime e di certo jazz di New Orleans, proseguita con lo swing, e finita con Charlie Parker e Dizzy Gillespie.

Buddy Bolden è diventato un eroe culturale nella mitologia del jazz. Ma se Bunk Johnson e altri veterani di New Orleans non fossero mai stati riscoperti da gente come William Russel e altri, e non avessero raccontato loro di Bolden, ciò non si sarebbe mai verificato. Come ogni altra storia culturale, quindi, la storia del jazz è essenzialmente un insieme reinterpreted di tradizioni orali. Ed è qui, in questo nodo problematico, che sono arroccate alcune delle sfide che deve affrontare il ricercatore africanista che cerca di ricostruire gli anelli mancanti che conducono all'altra parte dell'Atlantico.

Dietro la semplice formula «elementi africani nel jazz» si cela dunque una delle questioni piú controverse della storia della musica afroamericana. Questi sono i problemi di fondo: elementi africani *in quale tipo di jazz?* Ci sono elementi africani in tutti i tipi di jazz, ma questi sono diversi nei vari stili. Elementi africani *da quali zone dell'Africa?* Entro certi limiti, questa questione è stata chiarita attraverso un attento esame di tutte le fonti disponibili da entrambe le parti dell'Atlantico. La sua soluzione si è dimostrata comunque piú difficile per la musica afroamericana del Nordamerica che non per quella caraibica e sudamericana, specie del Brasile. Fino a che punto *il jazz ha trascorso sia l'Africa sia l'Europa* attraverso il potere dell'innovazione? La storia del jazz mostra come le configurazioni stilistiche e strutturali possano cambiare nello spazio di una generazione. I sorprendenti mutamenti dal jazz di New Orleans allo "Stile di Chicago", allo swing, al bebop, al cool e al free jazz dimostrano il potere dell'innovazione. Nel jazz, come in qualsiasi nuovo stile musicale (in qualsiasi parte del mondo), si verificano risposte creative ad una molteplicità di stimoli che non possono essere ricondotte totalmente ad antecedenti storici.

L'odierno consenso raggiunto dagli studi storici sul jazz delle origini e sulle musiche ad esso collegate si fonda sulle seguenti premesse:

- a) Si parte da una concezione pluralistica delle culture africane, anche se, senza dubbio, esistono fili comuni che legano molti stili musicali africani sub-sahariani.
- b) In relazione all'idea di *trapianto culturale* – ad esempio dalle zone africane ai luoghi del Nuovo Mondo e viceversa –, si ammette che ad es-

sere trasportate da un luogo all'altro siano state solo culture *specifiche*, e non una cultura "nera" generalizzata. È difficile che le culture delle popolazioni che parlano i linguaggi nilo-sahariani, quelle parlanti i linguaggi Khoisan, e le culture musicali della maggior parte dell'Africa orientale e meridionale abbiano prodotto delle proprie estensioni nel Nuovo Mondo prima del xx secolo.

- c) Si parte dalla nozione di *storicità africana*. Per far luce sulla storia remota e sull'ascesa delle straordinarie tradizioni musicali afroamericane, l'obiettivo che ci si pone è quello di ricostruire le linee della genealogia *culturale* per mezzo della quale queste tradizioni e i loro tratti costitutivi si collegano a forme musicali del xviii e del xix secolo diffuse in altre parti del mondo, in particolare in Africa, in Europa e nel Vicino Oriente.

2. *Analogie tra Africa e Nuovo Mondo.*

Spesso si assume che lo sviluppo del jazz tra il xix e il xx secolo si basi su una fusione creativa fra ragtime, musiche bandistiche di strada e alcuni generi da ballo *popular* e blues di derivazione europea. L'idea è che questa fusione abbia rappresentato un evento straordinario verificatosi nella città di New Orleans, un evento senza alcun parallelo in altre parti del mondo. Se non ci sono dubbi sul fatto che il jazz si sia sviluppato solo negli Stati Uniti, alcune recenti ricerche hanno però mostrato che durante lo stesso periodo – cioè tra il 1890 circa e la prima guerra mondiale – in parecchi altri luoghi, soprattutto nell'Africa occidentale, nei Caraibi e nel Sudamerica, si sono presentati sviluppi simili al jazz e tutti fondati sulla musica bandistica. Ciò non significa sostenere che le forme musicali risultanti siano state in ogni caso identiche al primo jazz: in realtà, esse possono essere ricondotte ad un'ampia gamma di forme espressive, alcune sbalorditivamente simili ad esso (come suggeriscono ad esempio le tarde registrazioni, effettuate da Mose Yotamu, di musica *konkomba* suonata da una banda di etnia ghanese Fanti [Yotamu 1979]), e altre non direttamente ad esso confrontabili dal punto di vista dello stile e del fraseggio. Ciò che è importante rilevare è che questi cugini di secondo grado del jazz sono nati in situazioni sociopsicologiche parallele e attraverso processi musicali d'adattamento direttamente paragonabili a ciò che accadde nello stesso periodo a New Orleans. Lo studio di queste analogie è solo all'inizio, ma può aiutarci a scoprire le strutture profonde alla base delle reazioni che accomunarono gli africani e gli afroamericani tra il xix e il xx secolo di fronte alle forme musicali di derivazione europea allora in voga, che essi cercavano di emulare, ma che alla fine elaborarono dando origine a un qualcosa di diverso.

Tra il 1890 e il 1918, nel Nuovo Mondo e nelle città africane della costa la popolazione venne progressivamente in contatto con la musica popolare di modello militare suonata da bande d'ottoni e legni. Questi straordinari generi musicali, con i loro strumenti luccicanti e le parate in divisa, rappresentavano un'irresistibile attrazione per i giovani, ed erano percepiti come simbolo di *status* e di prestigio. In Africa e nel Nuovo Mondo, i giovani andarono inizialmente a formare le celebri *second lines*, come a New Orleans [si veda la fotografia di William Russel, in Blesh 1946]. Quando cominciarono ad imitare la musica suonata dagli adulti, essi finirono col modificarla per renderla conforme alla loro estetica culturale.

A causa dell'importazione di modelli bandistici similari provenienti sia dall'Europa che dal corridoio Turchia-Egitto-Sudan, in varie zone dell'Africa si presentarono sviluppi analoghi a quelli della musica bandistica che si affermò a New Orleans e in altre zone della Louisiana. I costosi strumenti stranieri non erano però alla portata della gioventù locale nullatenente. Per ricreare i suoni d'importazione, essi cominciarono dunque a sostituire gli strumenti originali con *kazoo* e flauti tradizionali. Questo modello di risposta può essere osservato dovunque, quindi anche nelle storie del *beni ngoma* nel Tanganica [cfr. Ranger 1975], del *malipenga* presso il lago Malawi [Kubik 1969], del *mganda* in Malawi e nello Zambia [Jones 1945], e anche nella musica *chihoda* e *visekese* delle donne di questa stessa area [il disco LP Hillegeist e Kubik 1989]. Tutte queste creazioni furono stimolate dalla musica militare britannica. Lo stesso modello si può riscontrare nelle culture del Nuovo Mondo, ad esempio in Brasile [Kubik 1991]. Un altro esempio è quello dell'orchestra di flauti *wombo* degli Azande, in Africa centrale, che fu vista e descritta per la prima volta dal duca di Mecklenburg nel 1911 [Mecklenburg 1912, vol. I, illustrazione n. 205] e che più tardi, nel 1964, venne registrata a Rafai, nella Repubblica Centrafricana [Kubik 1964; cfr. anche l'analisi in Dauer 1985]. La storia di questo particolare gruppo musicale, dove i flauti a tacca sostituivano gli strumenti a fiato angloegiziani, risale al tempo del generale Gordon e di Emin Pascia, le cui spedizioni nel Sudan erano accompagnate da bande militari.

È importante ricordare il lavoro svolto da Mose Yotamu in un'area al confine tra il Ghana e la Costa d'Avorio. Nel 1978 egli registrò Brookman Mensah, il direttore della banda di rappresentanza di un capo Anyi nella piccola città di Sakandiokro, catturando così un'eco dei più antichi sviluppi della musica dei ghanesi di lingua Fanti. Questo gruppo, denominato Sankro Brass Band [Kubik 1989b, pp. 162-63; Yotamu 1979], suonava un tipo di musica che era una miscela di parecchi stili più antichi. In parte, la musica di Brookman Mensah discendeva dalla musica bandistica proto-*highlife* nota come *konkomba*, diffusa fin dal 1890 nelle zone meridionali del Ghana di lingua Fanti. Questa era un'evoluzione dei modelli bandistici inglesi, e probabilmente addirittura francesi, del tardo Ottocento, che avevano so-

stituito le piú antiche formazioni di corni, fino ad allora utilizzate con gli stessi fini di rappresentanza. Nel 1978 non era rimasto quasi nessun elemento musicale occidentale, a parte gli ottoni fabbricati industrialmente. La Sankro Brass Band del signor Mensah e gli altri gruppi simili del Ghana di lingua Fanti rappresentano, quanto a stile e fraseggio, il piú vicino omologo finora scoperto delle prime bande jazz di New Orleans. Questa musica risulta dalla fusione creativa di tre fonti principali: 1) musica delle bande militari europee del tardo Ottocento; 2) tecniche polifoniche della musica tradizionale per corno della Guinea costiera, specialmente del Ghana; e 3) una certa influenza della musica *highlife*, diffusasi dopo la seconda guerra mondiale (cfr. fig. 1).

Anche la famosa «Dance in Place Congo» descritta da George Washington Cable (1886) ha una forma africana corrispondente. Sull'isola di São Tomé, al largo della costa africana centroccidentale – un tempo scalo verso il Nuovo Mondo per la tratta degli schiavi provenienti dalle regioni del Congo e dell'Angola – esiste ancor oggi una tradizione chiamata «O danço Congo» [Ambrosio 1989]. Il fatto che il tema del «Congo» sia emerso in tante comunità del Nuovo Mondo formate da discendenti degli afri-

Figura 1.

Brookman Mensah (al centro) e la sua Sankro Brass Band durante un'esibizione ad Abengourou (Costa d'Avorio orientale), 16 novembre 1978.

Foto: Mose Yotamu / Gerhard Kubik.



cani – compresi Brasile [cfr. la «Congada», Kubik 1991, pp. 116-20], Cuba e Venezuela – si radica non tanto in analogie stilistiche quanto nei paralleli transculturali di una determinata situazione psicologica.

3. *Prove formali e stilistiche.*

Dal momento che in questo testo ci occupiamo soltanto di elementi *africani* nel jazz, non considererò in modo approfondito i pur importanti antecedenti di derivazione europea nella forma, nel sistema tonale, negli schemi melodico-armonici e nelle tendenze metrico-ritmiche del jazz. Peraltro, quanto segue non deve essere frainteso come una forma di riduzionismo. Non stiamo affermando che la *genealogia culturale* del jazz e delle musiche ad esso collegate conduca esclusivamente a zone dell'Africa. E tuttavia i vari elementi presenti nel jazz mostrano un grado di ambivalenza tale da indurre a considerarli come due facce della stessa medaglia, cosicché capita a volte che essi possano essere interpretati *simultaneamente* come di derivazione africana ed europea. La logica di questo fatto sta nel costante processo di reinterpretazione a cui sono sottoposti. Ad esempio, nella mente d'alcuni musicisti certi schemi armonici di derivazione europea possiedono spesso significati inconsci di derivazione africana, mentre certe tecniche esecutive proprie dei luccicanti strumenti occidentali fabbricati industrialmente continuano ad essere intese nel loro significato africano. Non si tratta necessariamente del risultato di un processo di convergenza, così spesso enfatizzato nei primi studi, secondo il quale tratti *simili* di due culture in contatto tenderebbero a sopravvivere attraverso reciproci rinforzi e reinterpretazioni. Spesso nel contatto interculturale accade l'opposto: ad attrarre le menti curiose ed a stimolare l'imitazione è piuttosto ciò che è nuovo e strano.

Possiamo dunque dare per scontato che i musicisti afroamericani dei periodi in questione siano stati attratti dalle mode musicali associate alle classi superiori. La stessa cosa accadde anche nell'Africa del xx secolo sotto il dominio coloniale, donde il termine *highlife*, nato per indicare gli sviluppi musicali ghanesi verificatisi fra le due guerre e oltre. Tuttavia, a causa dell'impatto sempre più forte dei *mass media* dopo la seconda guerra mondiale, in Africa i simboli di *status* mutarono rapidamente: presto la cultura alta oggetto di emulazione da parte dei giovani divenne quella degli afroamericani visti sugli schermi cinematografici, come nel film *Sun Valley Serenade* (l'indimenticabile «Pardon me boy! Is that the Chattanooga choo choo?» con splendide danze tip tap). Il jazz fu così reinterpretato in Sudafrica dai ragazzi di strada e divenne musica *kwela*, uno dei più sbalorditivi frutti del jazz che l'Africa abbia mai prodotto. La soul music di James Brown e il reggae di Bob Marley, al contrario, hanno avuto larga diffusione nell'intero continente solo in un secondo momento.

A New Orleans, invece, sul finire del XIX secolo, la musica delle classi alte era quella dell'opera e delle feste danzanti con quadriglia, polka e valzer. Ma in questi casi di acculturazione ricercata consapevolmente c'è sempre una corrente che inconsapevolmente si muove nel senso opposto. L'eredità culturale di un popolo è infatti una forza che alla fin fine prende il sopravvento e spinge verso la reinterpretazione delle forme aliene in termini più familiari. A New Orleans, il risultato di questo processo fu il tipo di musica suonata dai "finti musicisti" come Buddy Bolden.

Rendersi conto di questi processi sociopsicologici significa entrare in possesso della chiave interpretativa per riuscire, attraverso procedure comparative, a capire che cosa accadde dal tardo XIX secolo alla metà del XX con l'emergere di nuovi stili musicali in Africa e nel Nuovo Mondo. I musicisti che suonavano insieme a Buddy Bolden a New Orleans e i ragazzi di strada che intorno al 1950 crearono il *kwela* a Johannesburg e Durban avevano una cosa in comune: erano considerati "finti" dalla società dominante. Ed è questa sovrapposizione a riassumere tutto quanto è culturalmente incarnato nell'espressione "elementi africani". In quella fase, tuttavia, i processi implicati non scatenarono alcuna particolare riflessione. Accadde semplicemente che un'eredità repressa tornasse in superficie.

Rintracciare gli elementi stilistici africani nelle forme del jazz è quindi essenzialmente un esercizio di convertibilità; vale a dire: rintracciare significati inconsci, identificare la faccia nascosta sull'altra parte della medaglia, ritradurre nella lingua originale ciò che era stato razionalizzato coi termini della teoria musicale classica.

A differenza del *candomblé* brasiliano e del *lucumi* cubano, che sono in gran parte continuazioni della musica religiosa Yoruba, Fò ed Ewe, come anche del samba brasiliano, i cui tratti principali possono essere ricondotti alle culture storiche Lunda-Luba del Katanga e dell'Angola orientale [Kubik 1979], il jazz non può essere considerato la continuazione diretta di alcun gruppo di generi o di stili proveniente da una qualche precisa area dell'Africa. Nell'America dell'Ottocento hanno avuto luogo tanti sviluppi intermedi (non documentati), che la genealogia culturale è ormai offuscata e diluita. Ma se anche, come nel caso del blues, non possiamo collegare il jazz nella sua globalità ad alcuna specifica fonte africana del XVIII o del XIX secolo, tantomeno a livello locale, possiamo però disaggregare i vari stili di jazz che si sono succeduti nel tempo nelle loro componenti stilistiche e strutturali, ossia nei loro singoli tratti costitutivi, e seguirli separatamente nel passato. Possiamo denominare questo procedimento: analisi per tratti. I singoli tratti possono anche formare raggruppamenti, ovvero configurazioni di tratti interdipendenti. Il quadro che ne risulta mostra che i singoli tratti devono di fatto essere cercati in regioni africane specifiche, in quanto molti di essi non sono comuni a tutte le musiche africane sub-sahariane. In questa lista sono inclusi non solo i principi di organizzazione tonale, le concezioni

ritmiche e altri tratti consimili, ma anche altri difficili da definire razionalmente come ad esempio lo swing [Prögler 1995].

Circa trenta o quarant'anni fa si pensava generalmente che l'elemento swing fosse assente nella musica africana. Nel frattempo, alcune registrazioni raccolte in aree dove può essere esclusa una recente influenza di stili afroamericani, hanno offerto prove schiaccianti del contrario. Molte di queste registrazioni sono state fatte nel 1960, ad esempio nel Camerun centrale. È stato Paul Oliver [1970] che per primo ha indicato la presenza dello swing in alcune musiche per liuto e violino del Ghana settentrionale. Sorprende comunque che lo swing sia assente in parecchie delle principali aree musicali dell'Africa sub-sahariana, soprattutto nei complessi stili percussionistici della Guinea costiera, una regione che in origine era ritenuta un'incubatrice per gli ingredienti fondamentali da cui è emerso il jazz.

Esiste in effetti quella che potremmo chiamare una *fascia dello swing* che passa attraverso alcuni territori della savana e si estende (con alcune interruzioni) dal Senegal e dalla Guinea al Camerun centrale e oltre, fino alle zone centrali del Sudan. I generi musicali che mostrano la presenza dello swing sono distribuiti in modo disordinato e a chiazze. Solitamente sono associati a quello strato di popolazione proveniente dall'Africa occidentale interna, e che rappresentò il bersaglio principale del commercio transatlantico degli schiavi; uno strato di popolazione i cui discendenti sono stati a volte definiti dagli antropologi gruppo «Negroide Arcaico». Gli antenati più remoti di queste genti svilupparono la coltivazione del miglio già tra il 5000 e il 1000 a. C. Dall'VIII secolo d. C. in poi, buona parte delle zone del Sahel e della savana dell'Africa occidentale furono islamizzate, il che diede inizio alla dominazione degli imperi mercantili, come ad esempio quelli del Mali, del Songhai e così via. Più tardi, quando le città-stato degli Hausa affermarono il proprio potere attraverso la rete commerciale sahariana, parte delle genti appartenenti al gruppo Negroide Arcaico si ritirò verso aree montagnose inaccessibili.

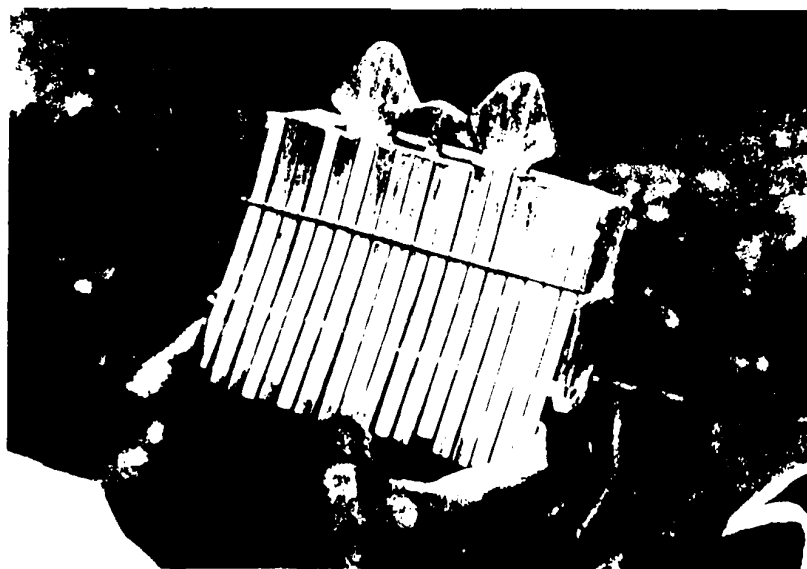
Alcune registrazioni effettuate in Guinea negli anni Cinquanta da Gilbert Rouget esibiscono un ammirevole swing, soprattutto quelle riguardanti la musica per *bolon* (arpa-liuto). Ciò vale anche per la musica per *timbrh* (lammellofono), eseguita da gruppi strumentali dei Vute nel Camerun centrale [Kubik in Simon 1983, audiocassetta]. Come dimostrano le registrazioni dei complessi di corni *waza*, diffusi tra i Berta (effettuate da Arthur Simon [Simon 1989]), e le mie registrazioni dei complessi di flauti *bal* dell'Ingassiana, nel Sudan centrale, la fascia dello swing si estende ulteriormente verso est nelle zone di lingua nilotica, che fa parte dell'ampia famiglia dei linguaggi africani nilo-sahariani. Si estende anche verso sud-est, nel Kenya occidentale, dove la musica per lira degli Abaluhya mostra un andamento simile al jazz e un notevole swing (cfr. fig. 2).

Altre zone dove frequentemente compaiono elementi swing sono il Sud-

Figura 2.

Musicisti Vute, in Camerun centrale, eseguono sui loro *timbrb* (lamellofoni) la musica strumentale "più swing" di tutta l'Africa. Questo è il gruppo di Phillippe Kaing (al centro).

Linté, Camerun centrale, 8 marzo 1970. Foto: G. Kubik.



est e il Sud dell'Africa. Lo swing caratterizza alcune musiche «Kung» dei Boscimani. Probabilmente non è quindi un caso se lo swing jazzistico si trapiantò facilmente in Sudafrica negli anni Quaranta, dove si trasformò nel *kwela*, e non in altre parti dell'Africa: quando la conoscenza del cinema e dei dischi americani ne fornì l'occasione, qualcosa nei giovani si "accese". C'è swing anche nelle canzoni a ballo per *visekese* (crepitacolo a zattera) delle donne Tumbuka nel Malawi, che tipicamente sono basate su una reinterpretazione ritmica del suono dei piatti nelle bande itineranti britanniche, d'altronde prive di swing [il disco LP Hillegeist e Kubik 1989].

Gli elementi africani riscontrabili nelle varie forme di jazz più diffusamente presenti e meno riconducibili a specifiche regioni africane, comprendono principi formali e architettonici. L'abitudine di *esporre all'unisono i temi strumentali* per incorniciare un brano, inserendo in mezzo una serie di assoli, è considerata il marchio di fabbrica del bebop, ed è molto comune in parecchie zone dell'Africa. L'unica differenza è che qui si presenta principalmente nelle forme di musica vocale. Le registrazioni di Sosu Njako, famoso menestrello togolese di lingua Fô, che negli anni Settanta era solito viaggiare di villaggio in villaggio per cantare gli avvenimenti d'attualità, presentano esempi alquanto istruttivi in proposito. Dovunque andasse, egli trovava abitanti del villaggio pronti ad accompagnarlo con strumenti a percussione e a cantare un tema all'unisono all'inizio e alla fine della sua esibizione [Kubik 1989a, pp. 142-43]. Similmente, in Uganda, i menestrelli ciechi Waisa Lubogo e Daudi Mukama organizzavano le loro esibizioni al *budongo* (lamellofono) in modo che si cominciasse con un'esposizione all'unisono del coro, cui seguivano due o tre minuti di canto solistico in stile narrativo e infine la ripetizione all'unisono del tema.

Il jazz di New Orleans è organizzato principalmente sulla base di due principi comuni nelle zone africane, dove spesso troviamo il canto all'unisono e/o l'arrangiamento funzionale delle percussioni, come accade ad esempio quando in un gruppo di tre tamburi la divisione dei compiti si basa sulla funzione attribuita a ciascuno strumento. Il primo principio è l'*eterofonia*, il secondo è la *polifonia funzionale*, che si può presentare, ad esempio, fra tromba, trombone e clarinetto. Ciò preclude ogni possibilità di legame cultural-genealogico tra il jazz di New Orleans e le zone africane che presentano un approccio *omofonico* all'organizzazione a più parti, come ad esempio accade nelle culture musicali del Ghana meridionale, in quelle Ijesha ed Ekiti del gruppo Yoruba, in quelle Bibi della Nigeria, ed inoltre in quelle del Congo ex francese, della costa del Loango e dell'Angola orientale. Ciò spiega anche perché l'esibizione congiunta degli All Stars di Louis Armstrong e dell'orchestra *highlife* di Emmanuel Tettey Mensah, avvenuta nel Ghana nel 1956 e documentata nei cinegiornali, fu un incontro fra estranei.

L'*eterofonia* è assai diffusa nelle aree africane dove la voce solista viene accompagnata da uno strumento con uno stile ricco d'ornamentazioni, per quan-

to all'unisono. Questo è il caso tipico delle culture africane islamizzate; vedi ad esempio la musica per violino a corda sola (*gojé*), suonata dai menestrelli Hausa nella Nigeria settentrionale e nel Camerun [cfr. le registrazioni di Meigogué Garoua, in Kubik 1999], e quella analoga del Mozambico settentrionale eseguita sul *takare*, un liuto archeggiato a manico lungo [Kubik 1964]. La *polifonia funzionale* è invece presente dovunque, ed è particolarmente importante come tecnica strumentale, come ad esempio fra i tre tamburi di taglie differenti che accompagnano la danza *nawansha* fra gli Shirima del Mozambico settentrionale, dove uno è il tamburo principale o guida, e gli altri assumono ruoli differenti. In un certo senso, si tratta di una combinazione simile a quella di tromba, trombone e clarinetto nel complesso tipico di New Orleans (cfr. la George Lewis Band con Kid Howard o Elmer Talbert).

L'*organizzazione a domanda-e-risposta* è un altro tratto onnipresente negli stili musicali africani, e la sua conservazione nella musica afroamericana è già stata sottolineata dai primi ricercatori, come ad esempio Waterman [1948, 1952]. Una particolare sottospecie di questo tipo di organizzazione, importante in molte forme di jazz, è la *sovrapposizione parziale* fra domanda e risposta. Tutto ciò è talmente diffuso, quasi pan-africano, che la sua presenza in forma strumentale nel jazz non sorprende, anche perché compare in vari stili vocali afroamericani, come ad esempio il gospel.

A differenza della forma strofica, un'altra caratteristica di molta musica africana, l'uso della *forma ciclica breve*, fu invece in gran parte cancellata nell'America settentrionale nel XIX secolo sotto l'influsso formale della musica popolare europea, erede della ballata, della marcia, della polka, del minuetto, della quadriglia e simili. Ciò contrasta con quanto è avvenuto nei Caraibi e in America meridionale, dove la forma ciclica è spesso sopravvissuta nei generi locali, perfino quando ad essere utilizzati per le esecuzioni erano strumenti musicali europei, come la chitarra. È sopravvissuta ad esempio nel *son* cubano, e in veste orchestrale, come *rumba*, è stata reintrodotta in Africa centrale negli anni Quaranta. Tuttavia, anche nell'America settentrionale ci sono tracce di forma ciclica in alcuni blues rurali fondati su brevi moduli melodico-armonici chitarristici, che generalmente vengono denominati *riffs*. Periodicamente, nella storia del jazz i residui della forma ciclica vengono riesumati, e spesso vengono espansi attraverso la distribuzione di un *motivo riff* all'interno di più ampi cicli composti di progressioni armoniche. Come, ad esempio, il boogie-woogie e certa musica di Count Basie.

Nelle strutture d'alcuni temi utilizzati nell'improvvisazione jazzistica ci sono occasionali echi dei cicli brevi di tipo africano, come ad esempio in *I Got Rhythm* di George Gershwin; non si giunge però mai all'utilizzo di cicli *infiniti*. Questi ultimi divennero assai di moda solo negli anni Quaranta e Cinquanta, sotto l'influenza dei generi "latini" e della musica *kwela* del Sudafrica, come dimostrano il famoso adattamento di *Skookian* di Louis Armstrong e alcune sperimentazioni "modali" nel cool jazz.

In generale, i primi esempi di jazz ereditarono una forma derivata dalla popular music europea del XIX secolo (si veda a questo proposito il racconto di Jelly Roll Morton, registrato da Alan Lomax e custodito alla Library of Congress, di come egli abbia trasformato una particolare quadriglia in *Tiger Rag*). Prevedibilmente, questa forma multistrofica – come ad esempio in *Panama*, *Climax Rag*, *Tiger Rag*, ecc., tutti adattamenti di musica pianistica ragtime –, tende a recedere presto per poi scomparire del tutto durante l'era dello swing e nel bebop. Anche il jazz di New Orleans incorporò comunque forme d'origine non europea, come ad esempio il blues in dodici misure con le sue due varianti in otto e sedici misure.

La forma più diffusa nel jazz e nella musica da esso derivata, solitamente indicata come *forma-ritornello* (A A B A), era già utilizzata nelle musiche rag, stomp, strut, one step, two steps, ecc. eseguite da Buddy Bolden, Alphonse Picou, Bunk Johnson e altri intorno al 1905. Essa cominciò presto ad acquistare importanza. La forma A A B A, così prevalente nel jazz, è caratterizzata da quattro parti: esposizione, ripetizione dell'esposizione seguita dal cosiddetto ponte, ed esposizione conclusiva [cfr. gli esempi in Berliner 1994]. In un certo senso la *forma-ritornello* A A B A è anche un ciclo. Potrebbe essere definita un *ciclo composito* (con un "ponte" che spesso presenta una modulazione), e sebbene negli esempi più vecchi di musica africana, quelli precedenti alle influenze occidentali e afroamericane, non si riscontrano la presenza di tale forma, è però corretto osservare anche che la musica africana non sempre si basa su cicli brevi. In alcune delle più antiche tradizioni dell'Angola orientale, che sopravvivono nei canti rituali d'iniziazione, sono presenti ad esempio cicli lunghi, come nei canti *kukuwa* eseguiti dagli iniziandi e dai loro tutori [Tsukada 1990].

A causa dell'improvvisazione, l'uso di cicli, composti o meno, è tanto essenziale nel jazz quanto lo è nella musica africana: per permettere l'elaborazione di variazioni improvvisate ci dev'essere una ripetizione ciclica. In questo senso, anche la *forma-ritornello* estesa perpetua un importante tratto comune a più di una regione africana. La *forma-ritornello* del jazz fu una sorta di soluzione di compromesso tra l'idea africana dei cicli brevi e le forme multistrofiche (ad esempio A A B A A C C) ereditate da quella musica da ballo dell'Ottocento europeo che era servita di modello al ragtime e al primo jazz.

Nel jazz c'è anche una *forma-ritornello* davvero speciale: la forma strofica a tre versi A A B ereditata dal blues in dodici misure. Il blues fu parte integrante della storia del jazz fin da quando William C. Handy pubblicò il suo *St Louis Blues* e altri adattamenti di brani blues che aveva ascoltato per le strade, e Ma Rainey utilizzò il blues nelle sue esibizioni sul palcoscenico. Parecchi autori si sono lambiccati il cervello per capire da dove provenisse. Alcuni proposero che l'origine fosse da rintracciare nella ballata *Frankie and Johnny*, altri si rifacevano al folklore scozzese e irlandese, ma il

fatto è che sul finire del XIX secolo tutti i musicisti e i compositori di formazione occidentale che si imbarcarono in questa forma la trovarono “strana”, “incompleta” e via dicendo. Un’origine europea del blues è dunque altamente improbabile. Di certo esso venne alla ribalta nel XIX secolo, nel momento in cui nella musica afroamericana stava emergendo una tendenza nuova, quella della musica cantata *a solo* e accompagnata dalla chitarra. Tale musica rifletteva il bisogno psicologico di un discorso organizzato in una esposizione affermativa (E), una riesposizione armonizzata in modo diverso (RE), e una esposizione conclusiva (C).

Siamo ben lontani dall’aver passato al vaglio tutte le registrazioni disponibili di musica africana (s’intende prima del “ritorno” della forma-blues attraverso gli stili afroamericani), ma un esempio di tale forma E-RE-C è stato da me rinvenuto nel 1960 in una canzone narrativa della Nigeria occidentale [Kubik 1961; 1989b: *Baba ol’òdò*]. Sebbene un caso isolato non possa certo condurre ad alcuna conclusione generalizzante, la presenza di questa forma nella tradizione del canto Yoruba – una tradizione così antica da non essere stata soggetta neppure alle influenze arabo-islamiche, che penetrarono nel regno Yoruba di Oyò nel XIX secolo e che diedero origine a generi musicali come *sakara*, *apala*, *fuji*, ecc. – mostra se non altro che *in qualche luogo* dell’Africa esisteva autonomamente qualcosa di analogo alla forma blues A A B (cfr. fig. 3).

Quindi, al di là delle loro diverse storie interne, ognuno dei generi musicali afroamericani mostra un retroterra africano regionale alquanto differente: il blues indica una direzione, il jazz un’altra, lo spiritual e il gospel un’altra ancora. Il profilo globale del jazz mostra notevoli caratteri provenienti dai Bantu e pure, entro certi limiti, dalla costa della Guinea, mentre il blues, specialmente quello praticato nel cosiddetto Delta del Mississippi, è di fatto un’estensione americana di ciò che Alan Lomax denominò aree di stile vocale (*song-style areas*) 501 (Sudan occidentale) e 617 (Sudan musulmano). Ancora alla fine del XX secolo, la musica blues di artisti come Jessie Mae Hemphill, Robert Belfour e di molti altri eredi di Skip James e degli artisti di Bentonia fa parte di un gruppo stilistico diffuso nel Sudan centroccidentale che possiede forti inflessioni tonali e vocali arabo-islamiche caratterizzate da elementi come: l’uso smodato di melismi (ciò che i musicisti blues chiamano “disturbare” la nota), la tendenza a costruire melodie o *clusters* di suoni al di sopra di un bordone continuo, l’uso di materiale tetra – e pentatonico e l’emissione vocale declamatoria [per un’analisi dettagliata, cfr. Kubik 1999]. Anche le linee melodiche discendenti che comprendono *blue-notes* rimandano alla medesima regione.

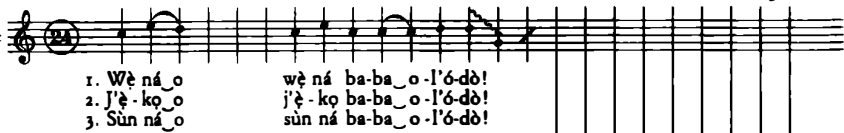
Questi riscontri positivi – anche se ottenuti *proiettando* nella storia dati raccolti con moderne ricerche sul campo – mostrano che è soprattutto lo stile vocale del Delta a indicare un’eredità proveniente dalla fascia del Sudan centrale e occidentale, ovvero da quell’area situata nell’entroterra

Figura 3.


Baba ol'ódò. Canzone narrativa Yoruba che mostra una forma A A B come quella del blues [riprodotta da Kubik 1989a, p. 180].

Esposizione affermativa	(Pubblico) Risposta	A
Risposizione	(Pubblico) Risposta	A
Esposizione conclusiva	(Pubblico) Risposta	B

Pulsazione elementare: 250 M.M.

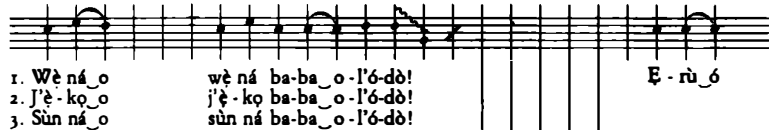
CORIFEO: 

1. Wè ná_o wè ná ba-ba_o -l'ó-dò!
 2. J'è - kọ_o j'è - kọ ba-ba_o -l'ó-dò!
 3. Sùn ná_o sùn ná ba-ba_o -l'ó-dò!

CORO: 

Te - re na-te - re

BATTITO DI MANI: x x x x x x x x x

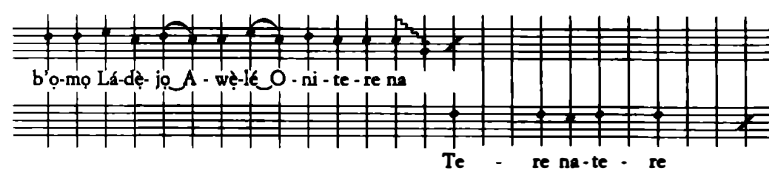


1. Wè ná_o wè ná ba-ba_o -l'ó-dò!
 2. J'è - kọ_o j'è - kọ ba-ba_o -l'ó-dò!
 3. Sùn ná_o sùn ná ba-ba_o -l'ó-dò!

E - rù ó

Te - re na-te - re

x x x x x x x x x



b'ọ-mọ Lá-dẹ-jo A - wẹ-lé O - ni - te - re na

Te - re na-te - re

Testo (solo la prima strofa)

Testo Yoruba

Corifeo: Wè ná o, wè ná baba ol'ódò!

Coro: Tere natere.

Corifeo: Wè ná o, wè ná baba ol'ódò!

Coro: Tere natere.

Corifeo: Erù ò b'ọmọ Lá-dẹjo

Awèlé Oniterena.

Coro: Tere natere.

Traduzione

Lava ora, lava ora, Padre del Fiume!

Tere natere.

Lava ora, lava ora, Padre del Fiume!

Tere natere.

La paura non prende la figlia di Lá-dẹjo

Awèlé Oniterena.

Tere natere.

dell'Africa occidentale che in effetti è stata per secoli una zona di contatto fra stili musicali locali arabi (magrebini) e dell'Africa occidentale. Storicamente, la maggior parte del blues registrato nel Delta e altrove rappresenta un'estensione della tradizione del canto e degli strumenti a corda del Sudan centroccidentale trasferita alla chitarra, un'estensione che incarna e tramanda i risultati di un processo secolare di arricchimento reciproco tra culture arabo-islamiche e negroidi arcaiche. Il movimento islamico diffuso nella comunità jazzistica alla metà degli anni Quaranta (bebop) e le sue successive manifestazioni politiche e culturali, da Malcolm X fino a Louis Farrakhan e alla *Islam Nation*, possono essere interpretati come il risorgere di un senso di appartenenza a una determinata regione culturale dell'Africa. È qualcosa di più di un mero rifiuto della cultura americana dominante, che li respingeva. In questa prospettiva, il brano di Charlie Parker *Night in Tunisia* del 1946 (DIAL WB 66081) può essere considerato un caso emblematico e, addirittura, profetico [Gidden 1994; Hollingsworth e Leake 1994; Kubik 1993; ecc.].

4. *Le reinterpretazioni strumentali.*

Nonostante la presenza di celebrate cantanti – da Bessie Smith, Ma Rainey e dalle altre stelle del *vaudeville*, che negli anni Venti interpretavano il blues nei gruppi jazzistici, fino a Ella Fitzgerald, Billie Holiday, Sarah Vaughan e altre –, il jazz è sostanzialmente una musica di tradizione strumentale. Sotto questo punto di vista, il jazz è diverso dalla maggior parte delle forme musicali africane (anche se non da tutte), dove la voce umana gioca invece un ruolo predominante, sia come solista, sia insieme ad altre voci. È questa una tendenza che ritroviamo in quasi tutti gli sviluppi della popular music africana del xx secolo, a eccezione del *kwela* e di molte registrazioni di *mbaqanga* in Sudafrica.

Ciò non vuol dire che in Africa non esista una musica strumentale. Tra le principali forme strumentali possiamo infatti elencare i complessi di corni e quelli di xilofoni presenti in parecchie corti reali del passato, i gruppi formati da otto o nove tamburi intonati, utilizzati per accompagnare le danze in maschera della società segreta *nyau* presente tra i Mang'anja nell'Africa sudorientale, e anche la musica degli Hausa-Fulana, in Nigeria, nel Niger e nel Camerun.

L'importanza attribuita all'esecuzione strumentale nel jazz non deve necessariamente essere intesa come una continuazione diretta di qualcuno fra i suddetti gruppi strumentali. Tale tradizione è piuttosto un'eredità del ragtime, della musica bandistica e della musica strumentale da ballo diffusa a cavallo fra il xix e il xx secolo. È tuttavia possibile esaminare alcune tradizioni strumentali africane andando alla ricerca di analogie, come ha fatto

Alfons M. Dauer nei suoi studi sul complesso *ganga/algeita* diffuso tra gli Hausa-Fulana dell'Africa occidentale [Dauer 1985].

Tuttavia, nella maggior parte delle culture africane la "musica strumentale" è un'estensione simbolica della musica vocale, nel senso che abitualmente le frasi strumentali sono regolarmente *verbalizzate*. In altri termini, sia gli ascoltatori che gli esecutori proiettano in esse schemi verbali. Per converso, la voce umana può essere *strumentalizzata*, non solo attraverso la tecnica del canto per *armonici*, come è stato riscontrato tra i Gogo della Tanzania e gli Xhosa del Sudafrica, ma anche con una tecnica di mascheramento della voce utilizzata soprattutto nelle cerimonie d'iniziazione. Si tratta di una pratica comune nella fascia che va dalla Liberia [Stone 1982; 1988], alla Costa d'Avorio [Zemp 1971] e all'Angola [Kubik 1979]. Dal canto *scat* di Ella Fitzgerald allo stile *jungle* delle trombe con sordina di Ellington, fino allo stesso nome bebop, che cominciò ad essere associato alla nuova musica che stava emergendo negli anni Quaranta, entrambe le concezioni - *verbalizzazione* da un lato e *strumentalizzazione* dall'altro - sono sopravvissute nel jazz, anche se in contesti alquanto diversi. Da questo punto di vista, una specifica area di ricerca potrebbe essere lo studio dei paralleli tra musica africana e musica afroamericana nelle pratiche di nomenclatura di *a*) schemi di movimento, *b*) stati emotivi, *c*) gruppi musicali, e *d*) nomi dei singoli musicisti [Brown 1992; Deffaa 1992; Evans 1982; Lomax 1993; Spencer 1993].

A differenza di certo blues rurale, il jazz si basa su risorse strumentali ereditate dall'Europa (strumenti ad ancia e ottoni, contrabbasso, pianoforte, chitarra, l'insieme dei tamburi utilizzati per le marce con opportune modifiche, ecc.) e potenziate con strumenti inventati in epoche relativamente recenti, come ad esempio il sassofono, che assunse una posizione di primo piano alla fine degli anni Venti. Date queste premesse, è legittimo domandarsi: nel jazz sono sopravvissuti, direttamente o in forma mascherata, strumenti africani? E, in caso affermativo, quali sono, e/o con quali delle rispettive tecniche esecutive? Dal momento che la cultura europea e quella americana dominante erano identificate come un simbolo di *status*, ci si dovrebbe aspettare che, per ragioni sociopsicologiche, solo pochi strumenti africani siano rimasti in auge, e che questa situazione sia rimasta immutata fino ad esempio a Don Cherry, Dizzy Gillespie e altri, quando tale identificazione cominciò a essere rifiutata in profondità. Comunque, ci dovremmo anche aspettare che tra i musicisti poveri, specialmente nelle aree rurali, strumenti africani sostitutivi fossero presenti in modo non dichiarato ogniquale volta venivano utilizzati strumenti *auto-costruiti*. In ogni caso, tecniche strumentali africane permearono l'uno e l'altro ambito.

In campo strumentale abbondano dunque continuità e reinterpretazioni. Molte di queste possono agevolmente essere messe in relazione con culture regionali africane. Alcune delle più evidenti continuità e reinterpretazioni

zioni nel jazz e nelle forme musicali afroamericane possono essere riassunte in una tabella (cfr. tab. 1).

Evans [1970] ha dimostrato fino a che punto tecniche strumentali provenienti da varie regioni dell'Africa siano sopravvissute nel Sud degli Stati Uniti, comprese quelle della cetra mono-idiocorde africana ancor oggi in uso, uno strumento le cui caratteristiche costruttive e tecniche esecutive possono essere riscontrate in strumenti musicali afroamericani di volta in volta chiamati *diddley bow*, *jitterbug*, *unitar* e così via. Egli ha anche esaminato gli archi musicali e gli zufoli che potessero avere qualche relazione con le tecniche del flauto di Pan, specialmente con quelle incontrate nella bassa valle dello Zambesi (Africa sudorientale).

I processi di sostituzione e reinterpretazione sono meccanismi fondamentali tra quelli che indirizzano l'esito dei contatti fra culture. Siano forze interne oppure stimoli esterni ad operare il cambiamento culturale, un passaggio importante è quello che porta ad una *sostituzione* degli oggetti e all'attribuzione ad essi di nuovi significati. Le categorie familiari vengono sostituite da altre d'importazione, oppure da nuove concezioni sviluppate sulla base della *percezione di analogie*. Quando la strumentazione specifica di una tradizione musicale si perde, oppure quando deve essere abbandonata per una qualsiasi ragione sociale – ad esempio, il trasferimento forzato dei portatori di questa tradizione lontano dalla terra natia – le idee che stanno alla base di queste tradizioni spesso sopravvivono per un lungo periodo di tempo, e a volte sono tramandate inconsciamente di generazione in generazione. Se, ad un certo punto, le condizioni del nuovo ambiente sociale migliorano, il "programma" così tramandato ricostruisce le tradizioni perdute con mezzi diversi, creandone una *replica strutturale*. Il jazz nel suo insieme e in alcuni suoi settori specifici è una replica strutturale di questo tipo, così come l'adorazione dei santi cattolici in Brasile è una replica strutturale delle religioni *orisa* e *vodu*.

Nel XIX secolo (e forse anche prima), tra gli afroamericani l'insieme dei vari strumenti musicali europei disponibili e persino alcuni utensili casalinghi cominciarono a sostituire lo strumentario africano: l'asse da lavare (*washboard*) fu utilizzata come idiofono a frizione, le «ossa» come bacchette per scandire uno schema temporale lineare, il violino come estensione del *gojé* (un violino monocorde presente in Africa occidentale), ecc. Inoltre, l'arco terrestre africano rinacque nel Nuovo Mondo con il *wash tub bass* («washtub» = tinozza per il bucato) detto anche *skiffle bass*. L'armonica a bocca del blues e della musica da ballo tradizionale del Mississippi cominciò a riecheggiare la sonorità e il fraseggio degli oboi *algeita* del Sudan centroccidentale. Inoltre, alcuni passaggi eseguiti dagli xilofoni e dai lamelofoni vennero assorbiti nelle tecniche esecutive pianistiche del jazz e del boogie-woogie e da ultimo, ma non secondario arrivato, entrò in scena il vibrafono, che è un discendente in metallo degli xilofoni su supporto con ri-

Tabella 1

Alcuni elementi di continuità della strumentazione africana nel jazz, nel blues e in altre musiche afroamericane risultanti da processi di sostituzione.

Stati Uniti

Washboard [asse per lavare]

«ossa» (nei gruppi del XIX secolo)

Gut bucket e tecniche *slap* per il basso

Jitterbug, *diddley bow*

Batteria jazz, piatti, ecc. *Woodblocks* (cinesi)

Banjo

Chitarra

Violini *hot*

Alcune tecniche per la tromba, specialmente la «respirazione circolare»

Tromba con sordina (stile *jungle*, ecc.)

Suonare l'armonica a bocca nel blues

Pianoforte

Vibrafono

Kazoo

Sassofono

Varie regioni africane

a) Idiofoni a frizione in bambù come ad esempio i *dikanza* provenienti dalla costa dell'Angola. b) *Igbá* - zucca usata come percussione tra gli Yoruba, per suonare la quale il musicista indossa anelli di ferro su otto dita (pollici esclusi).

Coppia di bastoni a concussione usati in Angola e in altre zone.

Arco terrestre monocorde presente in molte regioni dell'Africa.

Cetre monocorde diffuse nell'Africa centroccidentale.

Vari membranofoni e idiofoni africani, caratterizzati da uno spettro sonoro analogo (per esempio: crepitacoli a zattera, piccoli tamburi a fessura, ecc.).

Tradizioni del liuto pizzicato nel Sudan centroccidentale

Tecniche tratte da vari strumenti a corda africani: arpa liuto, cetra a martelletti poliidiocorde, ecc.

Tradizioni dei violini monocordi *gogé* e *gojé* tra gli Hausa, i Dagomba e altri.

Tecniche esecutive degli Hausa-Fulana su vari strumenti a fiato (per esempio: *kakaki*, *algeita*, ecc.).

Tecniche di mascheramento della voce presenti nelle cerimonie di iniziazione o nelle società segrete africane.

Algeita (oboe) e relativi tratti stilistici provenienti dalla fascia del Sudan centroccidentale.

Tecniche esecutive degli xilofoni con risuonatori di zucca, come ad esempio la *madimba* in Angola, il *baló* in Guinea, Senegal e Mali, il *gyil* nel Ghana settentrionale, dovunque il basso stia nella mano sinistra del musicista.

Tecniche esecutive dello xilofono, compreso il caso dell'utilizzo di quattro bacchette (Lionel Hampton), diffuso in certe zone del Sudan meridionale.

Mirlitons africani usati per mascherare la voce.

Tecniche «gementi» usate su alcuni tipi di *kazoo*, flauto e oboe in varie parti dell'Africa occidentale (ad esempio nel Camerun)

suonatori di zucca diffusi soprattutto nella valle dello Zambesi. L'introduzione del vibrafono fu mediata da alcuni adattamenti amerindi avvenuti in Guatemala e in altre zone dell'America centrale.

Dauer [1985] ha indagato a fondo sull'eventualità che anche alcuni tratti tecnici, organizzativi e concettuali comuni ai vari complessi di corni, trombe, flauti di Pan e di altri strumenti a fiato diffusi in varie parti dell'Africa, potessero essere stati inconsciamente ricreati nel jazz. Egli ipotizza che l'eterofonia, dominante nell'organizzazione a più parti delle bande di strada di New Orleans, possa essere messa in relazione ai gruppi orchestrali della savana dell'Africa occidentale, e che la musica delle bande jazz da ballo di New Orleans, caratterizzata da polifonia funzionale, schemi responsoriali, stacchi e ritornelli *stop time*, mostri principi organizzativi più vicini agli stili della Guinea costiera [Dauer 1985]. Dauer si chiede dunque se i diversi settori del repertorio jazzistico di New Orleans possano essere radicati in tradizioni africane diverse. Analizzando *Panama* di Buck Johnson – una composizione in forma A B A C C – egli postula dunque che la prima parte (A) rifletta lo stile eterofonico delle bande di strada, e che ad essa segua poi una parte in «stile da ballo» polifonico e responsoriale [*ibid.*, p. 174].

Seguendo varie direzioni, Dauer cercò anche di far luce sulla storia più remota dei principali strumenti a fiato utilizzati nella musica di corte delle società islamizzate poste lungo la fascia che comprende il Sahel e la savana dell'Africa centroccidentale, nonché sulla loro eventuale funzione di modello nella nascita del primo jazz. Egli indagò soprattutto fra gli Hausa [cfr. anche Ames 1973; Gourlay 1982] e i Fulana [Kubik 1989b, pp. 82-85], dove la tradizione della musica di corte prevede un gruppo orchestrale formato da un tamburo bipelle a mazzuoli denominato *ganga*, suonato con bacchette ricurve, una lunga tromba chiamata *kakaki* in Hausa e *gagashi* in Fulfulde, e oboi variamente chiamati *alghaita*, *algaita*, *algeita* e così via. Questi strumenti derivano da prototipi ritrovati in Maghreb, che erano stati trasportati nel Sudan centroccidentale con il commercio trans-sahariano dal XIII secolo in poi. Nelle nascenti città-stato della savana occidentale e del Sahel, dal Niger centrale fino al lago Ciad, questi strumenti divennero simboli di *status*. Dauer [1985] postula che l'esperienza di queste orchestre di stato abbia avuto vari effetti sull'origine e sullo sviluppo dei gruppi bandistici nelle Indie Occidentali, in Louisiana, in Alabama e nel Mississippi.

Nel jazz sopravvivono senza dubbio tecniche strumentali specifiche che riportano a modelli regionali africani. Esse tendono però a comparire e scomparire come parte di un *insieme coerente di tratti*. Per esempio, la *respirazione circolare*, così diffusa tra gli Hausa-Fulana nelle esecuzioni all'oboe *alghaita*, è stata utilizzata in varie occasioni da Dizzy Gillespie. Nel blues, la tecnica esecutiva in glissando sulla chitarra è almeno in parte basata sulle tecniche di scivolamento utilizzate nella cetra, un mono-idiocordo dell'Africa centroccidentale che si incontra soprattutto tra i parlanti Bantu.

5. *Schemi tonali e armonici.*

Nel 1998, in un volantino che annunciava la pubblicazione della *Garland Encyclopedia of World Music*, l'editore metteva il lettore di fronte a cinque affermazioni sotto il titolo «Quanto conosci la world music?» La prima di queste affermazioni era: «Il jazz americano ha mutuato le strutture armoniche dalla musica classica europea». La risposta, riportata sul retro del volantino, era: «Vero».

In questo modo, ancora nel 1998, veniva riconfermato il piú tenace stereotipo riguardante il jazz: quell'affermazione onnicomprensiva secondo la quale nel jazz e nelle altre musiche afroamericane l'armonia sarebbe di origini europee, mentre il ritmo avrebbe origini africane. Eppure le strutture armoniche del jazz, con il loro particolare senso tonale spesso basato sul blues, non possono essere ricondotte a questa formula. Il luogo comune secondo il quale il jazz e il blues nella loro globalità avrebbero ereditato l'armonia di tipo europeo, integrandola solo con le *blue notes*, trova le proprie radici in concezioni dell'antica Grecia, dove la musica era suddivisa in tre livelli espressivi: ritmo, melodia e armonia. Ognuno di questi livelli simboleggiava un aspetto della natura umana: il ritmo stava per le funzioni piú fisiche, che erano associate alla sfera del *corpo*, mentre l'armonia e la melodia rappresentavano le funzioni piú "alte" dell'*anima* e dello *spirito*.

Secondo la prospettiva razzista post-schiavista del XIX secolo, sono ben poche le qualità "alte" che possono essere attribuite alla razza negra. Questo stereotipo non è mai stato del tutto sradicato dalla coscienza comune: ancor oggi ci si aspetta che gli africani e gli afroamericani siano ottimi sportivi, atleti, pugili. Si presume inoltre che essi siano dotati di «un superbo senso del ritmo», probabilmente «innato», ma normalmente sono considerati carenti nelle piú raffinate inclinazioni dell'intelletto umano.

Un'altra causa che ha favorito la circolazione di questa abituale idea errata sulla dimensione armonico-tonale nella musica afroamericana – jazz incluso – è che la maggior parte degli analisti, facendo riferimento unicamente a concezioni relative all'armonia occidentale come criterio per spiegare qualsiasi caso dell'armonia jazzistica, è rimasta prigioniera della teoria musicale occidentale. Di conseguenza, questi analisti non sono riusciti a riconoscere in che misura gli schemi armonici occidentali sono stati *convertiti* in concezioni di derivazione africana. Sfortunatamente, i musicisti hanno spesso interiorizzato il punto di vista dei teorici e dei critici. Charlie Parker, ad esempio, disse una volta che era stato ispirato da Arnold Schönberg. Oggi la reinterpretazione dell'armonia jazz secondo le categorie della teoria musicale occidentale è stata elevata al rango di «Teoria del Jazz», che è ora un requisito richiesto agli studenti di *college* che vogliono diventare musicisti jazz.

Naturalmente, tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, i pianisti ragtime e i musicisti jazz conoscevano bene l'uso dei gradi I-IV-V, basato sullo stile europeo, nonché le sue applicazioni nella musica ottocentesca di carattere popolare, sacro e didattico. Ma con un processo spesso inconscio, e pur rimanendo entro i limiti di un simulacro dell'armonia europea e del sistema tonale cromatico così come esso è visualizzato nella tastiera del pianoforte, i "finti musicisti" reinterpretarono queste progressioni. Essi selezionarono, reinterpretarono e convertirono attivamente gli accordi europei e le loro relazioni nei termini di quei modelli di derivazione africana su cui già operavano. Uno di questi modelli era il sistema tonale blues, un'organizzazione di suoni fondamentalmente penta- o esatonica derivante dall'interferenza tra due sub-scale di armonici naturali poste a distanza di una quinta [Kubik 1999, pp. 118-51]. La concezione tonale del blues risale alle genti Negroidi Arcaiche del Sudan centroccidentale, cioè quell'ampio tratto di terra che si estende dal Mali al lago Ciad e al Camerun. Le tre *blue notes* Si bemolle ↓, Mi bemolle ↓ e Fa diesis ↓ (note da intendere come relative, non come assolute) derivano dagli armonici del parlato della voce umana. Il si bemolle è il settimo armonico parziale della fondamentale *do*, il mi bemolle è il settimo parziale della fondamentale *fa* (una quinta sotto), e il fa diesis è l'undicesimo parziale sopra al *do* [per un'ampia presentazione di questa nuova teoria sulle *blue notes*, cfr. anche Kubik 1999]. Quando questo modello di scala fu proiettato sull'accordatura occidentale, come ad esempio nel caso della chitarra e di altri strumenti, le note che non si adattavano andarono a costituire una categoria a parte, e vennero denominate *blue notes*. Questo sviluppo finì tuttavia per rafforzare anche le fondamentali *do* e *fa*, e in tal modo favorì l'emergere nel blues di una *qualità di sottodominante*, che portò ad evitare o eludere il più possibile gli accordi di dominante.

La tonalità del blues e altre concezioni derivate dai sistemi tonali africani hanno influito in modo sostanziale sull'armonia jazz. È interessante notare che lo stesso tipo di sviluppo si è verificato anche nell'Africa del XX secolo, nell'evoluzione della popular music chitarristica [cfr. il video Kubik 1995]. Le ricerche svolte in Africa possono quindi fornirci vari indizi per comprendere le pratiche armoniche jazzistiche. Ad esempio, il ciclo armonico *do-fa-sol-fa*, così diffuso nella popular music del Congo-Zaire [Kubik 1965; 1995] e in alcune musiche chitarristiche sudamericane e caraibiche prima della loro reintroduzione in Africa, non può essere definito semplicemente una progressione che va dalla tonica alla sottodominante, e da qui alla dominante, facendo infine ritorno alla sottodominante. Ciò perché, secondo questa interpretazione, il ciclo si concluderebbe sulla sottodominante. I modelli funzionali come quelli basati sulla successione tonica-sottodominante-dominante non funzionano come schemi interpretativi per un ciclo del genere, le cui origini si fondano in gran parte sulle armonie dell'arco

musicale a bocca dell'Africa centroccidentale. Questo ciclo potrebbe piuttosto essere descritto come un'alternanza tra il *fa* e il *sol*, presi come fondamentali, ulteriormente ampliata di un grado, come accade nella musica dei Bongili, dei Bokota e di altre popolazioni del Congo-Brazzaville [Kubik 1994; 1989b]. Non sempre, quindi, i modelli funzionali sono appropriati per interpretare l'armonia jazz, né tantomeno lo sono per le progressioni tonali del blues.

Principi di organizzazione tonale e armonica ereditati dall'Africa sopravvivono in vari stili armonici del jazz. Qui, e in altre musiche afroamericane, si possono distinguere due diverse concezioni di formazione degli accordi. 1) Gli accordi, che in realtà altro non sono se non grappoli timbrico-armonici di note utilizzati allo scopo di collocare gli accenti, non sono "risolti" in qualcos'altro, e neppure fanno parte di "progressioni". Essi tendono piuttosto a presentarsi come accenti irregolari in levare, spesso all'interno di linee melodiche essenzialmente monodiche. Il loro scopo è quello di illustrare o commentare il profilo melodico del solista. I chitarristi blues dello stile del Delta utilizzano frequentemente questo principio su larga scala, mentre nel bebop esso guida spesso lo stile dei pianisti nell'accompagnamento di un solista. 2) Accordi da intendersi come strati sonori disposti in sequenza all'interno di uno specifico disegno *omofonico* d'armonia. La loro origine remota va rintracciata nell'armonia omofonica africana, che a volte presenta un sistema tonale equieptatonico, come ad esempio è possibile riscontrare in alcune culture musicali della Guinea costiera (soprattutto Baule, Fanti, Bini, Ijsha, Ekiti, ecc.) e dell'Angola orientale (Luvale, Lucazi, Cokwe, ecc.), come anche nel distretto di Cabinda (Fiote, ecc.). Questi accordi tendono a succedersi *parallelamente* e spesso procedono *per gradi congiunti*.

La riapparizione, o perfino l'irruzione di entrambi i principi, e il loro uso progressivamente sempre più diffuso, sono un tema dominante per quanto sommerso nella storia del jazz dagli anni Venti agli anni Quaranta. La faccia nascosta di questi cambiamenti è la forza di reazione dei modi di pensare africani entro le culture del Nuovo Mondo, e ciò spiega perché il jazz si liberò così presto delle semplici progressioni I-IV-V, che alle sue origini aveva adottato dal folklore, dalla musica sacra e dalla *popular music* europee. Questo rapido accrescimento della complessità armonica nel jazz, che si produsse nello spazio di un ventennio, è stato interpretato come un processo evolutivo. Si è sostenuto che la storia del jazz "ripercorreva" i vari stadi della storia musicale europea, e che, ad esempio, Duke Ellington rappresentava lo stadio dell'impressionismo di Debussy, e il bebop di Charlie Parker coincideva con le complessità armoniche di Arnold Schönberg.

Eppure questo non è altro che un modo per manipolare la storia. Interpretazioni siffatte sono state estremamente ingannevoli. Se passiamo in rassegna la storia del jazz, notiamo che le progressioni armoniche diventano

sempre piú caratterizzate da passaggi per grado congiunto, procedendo per toni interi o semitoni. Ciò rappresenta un importante indizio, perché in realtà tale “cromatismo” viene in qualche modo a ricreare quei simulacri di progressione che compaiono nei sistemi equieptatonici; ad esempio nella musica per xilofono e in altre musiche della Guinea [Rouget 1969] e della bassa valle dello Zambesi [Kubik e Malamusi 1989]. Nella dimensione verticale osserviamo invece attorno al 1940 l'inclusione di armonici remoti all'interno di accordi a grappolo, così da creare un analogo effetto di disorientamento. Anche questo procedimento è diffuso in Africa, seppure in un'altra area del Mozambico settentrionale. Le semplici armonie da “musica folk” di certe forme di jazz originario vengono abbandonate attraverso un processo innescatosi nel momento in cui le *blue notes* divennero parte integrante dell'armonia del jazz; inclusa la cosiddetta quinta abbassata, che sarebbe meglio chiamare quarta aumentata (di fatto, essa equivale approssimativamente ad un valore collocabile tra il *fa* e il *fa* diesis, circa a metà: 551 cents, per l'esattezza).

Il ricorso a varie concezioni africane circa la tonalità e la strutturazione degli intervalli riconferma anche che il jazz, come tutti i sistemi tonali africani, non è musica “atonale”. Un riferimento stabile a una nota di base fu mantenuto anche nel bebop, sebbene tale riferimento fosse eluso mediante finali su accordi a grappolo. Ciò significa che i vent'anni cruciali della storia del jazz, dal 1920 al 1940, indicano che la direzione dei cambiamenti evolutivi andò verso la progressiva ri-africanizzazione dello stile armonico. Con Charlie Parker, che possedeva un orecchio alquanto sensibile per i parziali piú remoti, e con i piú intellettuali Dizzy Gillespie, Miles Davis e altri, emergono in modo deciso principî timbrico-armonici ereditati in ultima analisi da varie forme di musica africana. Queste concezioni erano rimaste latenti per un lungo periodo, e vennero per così dire riscoperte, ricostruite, rigenerate.

Sono parecchi gli schemi armonici del bebop che possono semplicemente essere considerati espansioni “ri-africanizzanti” degli schemi, piú semplici, sottostanti ai primi temi jazz o alle prime melodie popolari. Un esempio che mostra i cosiddetti accordi sostitutivi utilizzati da Charlie Parker in *Good Dues Blues* può illustrare questo punto:

Tabella 2.

Good Dues Blues (Charlie Parker): struttura accordale.

<i>re</i>	<i>sol</i> ₉	<i>re</i>	<i>re</i> ₉ / <i>lab</i> ₉
<i>sol</i> ₉	<i>sol</i> ₁₃	<i>remagg</i> ₇ / <i>mimin</i> ₇	<i>mi</i> ₇ / <i>famin</i> ₇
<i>mimin</i> ₇	<i>la</i> ₁₃	<i>re</i>	<i>re</i> / <i>mi</i> _b + 11

Assai significativa in questo particolare esempio e nel bebop in generale è la tendenza ad utilizzare parallelismi intervallari che procedono per gra-

di vicini. Questi sono visibili non solo nella sequenza discendente che va da battuta 8 a battuta 9, ma anche nell'effetto ambiguo degli accordi a grappolo, come ad esempio $Mib + 11$, utilizzati per introdurre una ripresa. Le concezioni di fondo sono assai diverse da quelle della musica classica europea o della musica "contemporanea" del primo Novecento composta da autori come Schönberg, Hindemith e altri. Al di là della *forma-ritornello*, ciò che fa la differenza è la configurazione interna di quelli che sono essenzialmente *grappoli* di suoni, non accordi funzionali nel senso occidentale; cosa che li mette in relazione a vari tipi di tradizioni armoniche africane. Ad esempio, gli accordi *re9* e *sol9* della tabella 2 sono un'estrapolazione del sistema del blues, fondato sui parziali. Esso assomma i suoni ottenuti dall'uso della serie degli armonici naturali fino al nono parziale, contravvenendo all'accordatura occidentale del pianoforte, dove il suono che rappresenta il parziale 7 è aumentato di 31 cents: dai 969 cents ai 1000 della scala temperata. Allo stesso modo, l'uso degli accordi di do_{11} e di do_{13} nel bebop non fa altro che *riaffermare* ciò che i suonatori degli xilofoni a tronchetti del Mozambico settentrionale avevano fatto per generazioni, scegliendo, per accordare ad orecchio i loro strumenti, alcuni armonici di solito compresi tra il parziale 4 e il parziale 11, a volte 13 [Kubik 1965].

Good Dues Blues di Charlie Parker mantiene la struttura a 12 battute e la fondamentale relazione tonica-sottodominante tra la prima e la seconda frase, mentre rifiuta e nasconde l'accordo di dominante. Inoltre, conformemente agli antecedenti più lontani del blues che si collocano nella fascia del Sudan centroccidentale, dove sono predilette le basi a mo' di bordone, il brano mantiene in modo deciso un unico centro tonale (il *re*). L'accordo di dominante è evitato come se puzzasse. Contro di lui è presente una forte resistenza inconscia, non tanto perché sia "ovvio" o "banale" - perché allora, volendo fare un confronto, è così ben visto nella popular music dello Zaire del xx secolo? -, ma perché è estraneo all'antico schema scalare diffuso della fascia del Sudan centroccidentale, da dove proviene il sistema tonale del blues. Nel caso qui preso in considerazione, troviamo l'accordo di *mimin7* seguito dall'accordo di la_{13} nelle misure 9 e 10. Ciò proietta e sottolinea una fondamentale ambivalenza armonico-tonale, che rappresenta l'unico metodo per rifiutare l'armonia europea pur rendendo omaggio formale al sistema tonale europeo radicato nell'accordatura del pianoforte. Il la_{13} è un accordo a grappolo che lascia aperto al solista il compito di interpretarlo in modi differenti.

Come abbiamo già detto, il secondo importante principio nell'universo armonico del tardo swing e del bebop è la tendenza all'utilizzo di paralleli armonici per gradi vicini. Il fatto che ciò implichi quarte e quinte parallele, "vietate" nella teoria musicale classica, è stato generalmente interpretato dagli analisti occidentali come una deviazione, ovvero come una rottura delle norme, generata dalla ricerca di "modernità". Eppure, un'ar-

monia parallela per terze e quarte sovrapposte è il marchio di fabbrica di moltissima musica dell'Angola orientale, di molte parti del Congo-Zaire meridionale, e della costa occidentale del Ghana meridionale, della Costa d'Avorio e di altri luoghi.

Progressioni di semitono si incontrano pure in molti stili africani, con o senza suoni armonici simultanei. Esse sono presenti in alcune delle più antiche tradizioni africane rimaste immuni dalle influenze occidentali, come ad esempio nelle canzoni narrative diffuse tra i Mpy m, popolazione stanziata nella foresta pluviale dove Congo e Camerun confinano con la regione sudoccidentale della Repubblica Centrafricana (cfr. fig. 4).

Progressioni di semitono si incontrano anche nel *chingolingo*, stile di canto femminile con uso della tecnica *jodel*, presso i Sena della valle dello Shire-Zambesi nell'Africa sudorientale. Abbiamo registrato nel 1967 esempi di questo canto dalla voce di una giovane donna di nome Fainesi (cfr. fig. 5).

Brothers ha recentemente isolato un altro principio strutturale di derivazione africana, che ritroviamo nei profili armonico-tonali già emergenti nel jazz suonato negli anni Venti, ad esempio da Louis Armstrong. In un'attenta analisi, Brothers [1994, p. 20] ha focalizzato l'attenzione sulle anticipazioni melodiche degli schemi armonici presenti in *Big Strutter Butter* di Louis Armstrong, un brano registrato nel 1926. Egli ha messo in evidenza che «l'accordo di *fa* di Armstrong giunge con una misura di anticipo e, come risultato, la struttura della frase del solista entra in collisione con il ritmo armonico dell'accompagnamento». Brothers afferma che tale comportamento è al servizio «di una concezione africana di sintassi che implica l'esistenza di due livelli, uno fondamentale e l'altro integrativo, dove il livello integrativo si muove ora in accordo, ora in disaccordo con quello fondamentale».

Brothers sviluppò le sue idee dopo un approfondito studio della musica per percussioni nel Ghana e dei relativi principi organizzativi. Si tratta di un brillante esempio di come le recenti tendenze negli studi sulla musica jazz stiano esplorando le connessioni storiche con l'Africa a livello di struttura profonda. Ciò che Brothers ha scoperto in Ghana è comunque assai diffuso in parecchie altre culture dell'Africa sub-sahariana, e la sua analisi del fraseggio di Louis Armstrong, trasversale agli schemi armonici dell'accompagnamento, non suggerisce dunque alcuna connessione storica diret-

Figura 4.

Atende, canzone narrativa. Grappoli armonici in movimento nella risposta corale (registrato nel 1964 da Kubik).



ta tra il jazz di Armstrong e qualche specifica tradizione ghanese di musica per percussioni.

6. Sistemi di organizzazione del tempo musicale.

Wilson [1977] e altri autori hanno messo in risalto un principio generale comune alla musica afroamericana e a quella africana: entrambe sono caratterizzate da un approccio concettuale al far musica basato su di un'intima connessione tra *movimento* e *suono*. Un principio generale di pari importanza che unisce il mondo culturale africano e quello afroamericano è il profondo legame tra *musica* e *parola*, nel senso che le melodie astratte tendono ad essere verbalizzate. In molte culture dell'Africa sub-sahariana, gli schemi strumentali stimolano infatti associazioni verbali involontarie, che frequentemente orientano l'invenzione di testi, e che sono anche alla base del *sistema mnemotecnico* utilizzato nella maggior parte delle culture africane per l'insegnamento di schemi musicali e anche di danza. Tutto ciò è ancora vivo nell'inglese parlato dai neri d'America. L'intimo legame che sussiste tra suono, movimento e parola è evidente nel modo in cui i cantanti blues e jazz fanno coincidere linee melodiche, accenti e sequenze fonetiche (in lingua inglese) nella creazione dei testi. Il canto *scat* è un'altra manifestazione di questa tendenza, generalizzata in tutte le culture africane, che porta a pensare le melodie astratte come se fossero verbalizzate.

Quanto detto indica le affinità più generali, che devono però essere riconfermate e descritte dettagliatamente caso per caso. Un'altra di queste connessioni generali riguarda il "ritmo", un concetto in realtà troppo nebuloso per esprimere ciò che avviene nell'ambito della costruzione del movimento nella musica afroamericana. Se si sceglie di addentrarsi nei dettagli, si scopre una sorprendente *assenza* nel jazz di parecchi principi ritmico-motori che si incontrano in numerosi stili musicali africani.

Figura 5.

Chingolingo, canto con uso dello *yodel* interpretato dalla ventenne Fainesi durante la macinazione del grano. Registrato a Ndamera (Distretto di Nsaje, Malawi meridionale) nel maggio 1967. Pubblicato nell'album doppio *Opeka Nyimbo* [Kubik e Malamusi 1989, solco B2].

Sillabe
dello yodel: i-i-ye-i i-i-ye-i i-i-ye-i i-i-ye-i

Colpi
di pestello: x x x x

- a) È assente il principio dell'interconnessione reciproca dei tempi, importante nella musica per gli xilofoni a tronchetti dell'Africa orientale e sudorientale, nella musica per il lamellofono *mbira* dello Zimbabwe, e in alcuni ritmi che accompagnano il lavoro nella savana del Sudan centroccidentale (ad esempio, i ritmi con i quali le donne Chamba, in Nigeria, accompagnano l'azione del pestare al mortaio, oppure gli schemi interconnessi della campana doppia fra i Kutin delle montagne Adamawa, in Camerun [Kubik 1989a, pp. 80-81, 86-87]).
- b) Sono assenti le polimetrie, che sono invece diffuse, ad esempio, negli stili musicali della costa della Guinea. Il jazz, nella maggior parte delle sue manifestazioni, possiede un tempo fondamentale di base condiviso da tutti i musicisti che interagiscono.
- c) A differenza della musica cubana e di altra musica latinoamericana, l'uso di schemi temporali lineari asimmetrici come orientamento per il gruppo è assente.

Dopo le ricerche sul campo da lui compiute in Ghana, Oliver affermò che:

Per le orecchie avvezze sia alla musica jazz che alla musica africana, risulta evidente che l'opposizione tra vari ritmi e l'approccio ritmico multi-lineare, fondamentali nella musica africana per percussioni, sono presenti solo in modo marginale nel jazz americano. [...] La spinta propulsiva del jazz non ha origine nell'uso di ritmi incrociati, almeno nella misura in cui non si possa dire che trombone, tromba e clarinetto siano utilizzati ritmicamente. La "sezione ritmica" è fortemente ancorata al "tempo", e questo non permette lo sviluppo di quella tensione caratteristica delle orchestre di tamburi della foresta pluviale africana. Al contrario, il jazz ha sviluppato una sensibilità ritmica di tipo diverso, caratterizzata da un movimento di propulsione fra tempi adiacenti, che i musicisti jazz classificano come "rock" o "swing" [Oliver 1970, p. 36].

Prima di lui, Waterman [1952] aveva postulato cinque caratteristiche della musica della Guinea costiera: 1) l'importanza di un *sensu metronomico*, 2) la dominanza degli strumenti a percussione nell'ambito della musica strumentale, 3) l'uso di strutture polimetriche come principio per la costruzione del ritmo, 4) l'uso di un fraseggio in levare per gli accenti melodici, 5) la presenza nei canti di schemi sovrapposti di chiamata-e-risposta.

Di queste caratteristiche della musica della Guinea costiera, il jazz ne condivide senza dubbio due: la numero 1 (senso metronomico) e la numero 4 (fraseggio in levare degli accenti melodici). Le strutture polimetriche compaiono solo in forma transitoria in certo jazz e ragtime, ossia come brevi interpolazioni di unità ternarie [Kubik 1963] su un tempo di 4/4 o 2/4. Questa è una delle tecniche utilizzate tra il XIX e il XX secolo per "stracciare", ossia trasformare in *rag* le melodie popolari di derivazione europea (si veda ad esempio l'inizio di *The Entertainer* e di *Maple Leaf Rag* di Scott Joplin e molti altri brani). A eccezione degli esperimenti – come quelli di Da-

ve Brubeck e di altri nell'ambito del cool jazz -, nel jazz i metri doppi e le polimetrie, come anche i metri dispari, sono assenti. Si deve però anche mettere in rilievo un fatto sorprendente, che forse non è stato mai documentato in questo contesto: nella danza *jitterbug* degli anni Quaranta, la sequenza dell'alternanza di base dei passi (destra-destra-sinistra-destra-sinistra-sinistra) forma un ciclo di sei unità di tempo. Rispetto ad un boogie-woogie in dodici misure (ripetizione per 12 volte di unità di 4 tempi), questo ciclo di movimenti dei ballerini dà come risultato la forma di 12 misure, ma *interseca* il tempo della musica in un modo assai divertente, giacché combina la ripetizione per 8 volte di unità di 6 tempi con la forma di 12 misure. Ciò forse spiega il perché fosse così gratificante ballare il *jitterbug* sullo swing jazz di impronta blues suonato da Count Basie, Lionel Hampton e altri. Il contrasto fra i due metri - quello del ciclo dei passi di danza e quello dell'organizzazione musicale in $4/4$ - è un argomento assai valido per ipotizzare che improvvisamente, negli anni Quaranta, un ricordo della polimetria africana sia riaffiorato nella cultura popolare americana. Naturalmente, l'esempio riportato non funziona altrettanto bene con i temi di 16 misure; tuttavia, la gente danzava ugualmente utilizzando gli stessi passi su temi come ad esempio *How High the Moon*, dove il punto d'incontro si presenta a ogni terza ripetizione del ritornello.

Ma c'è addirittura un altro aggancio: la *struttura* della sequenza di passi dei *jitterbug* (destra-destra-sinistra-destra-sinistra-sinistra) è identica alla struttura spaziale e tonale degli unici due schemi del tamburo parlante *gudugudu* degli Yoruba, il tamburo piú piccolo di una serie *dúndún* [Kubik in Simon 1983]: *Bàbà má j' iján tán* («Padre, non finire l'igname macinato») e *Bó tán mà tún rókó* («Se è finito, tornerò alla fattoria»). Quando si suona questi schemi sul *gudugudu* è come se le bacchette di cuoio, nel loro movimento spaziale, danzassero un *jitterbug*. Queste sequenze, che sono basate sull'alternanza di suoni acuti e suoni gravi, sono le seguenti: la prima è grave grave acuto grave acuto acuto, mentre la seconda, speculare alla prima, è acuto acuto grave acuto grave grave. Entrambi i moduli sono strutturalmente identici ai passi del *jitterbug*, solo che al *gudugudu* vengono eseguiti sopra una pulsazione elementare dall'andamento veloce, mentre nel jazz il modulo viene danzato sul tempo base.

Questa è una dimostrazione formidabile di come nelle culture africane e afroamericane gli schemi possano essere convertiti in *codici astratti* - in questo caso dall'ambito spaziale e visivo a quello motorio e uditivo -, mostrando in tal modo la natura di questa "memoria": dal momento che il codice strutturale si trasmette in modo inconscio, esso può *rimaterializzarsi* in qualsiasi momento ed in qualsiasi luogo, se si presentano circostanze favorevoli.

Anche la quinta caratteristica della lista di Waterman (schemi sovrapposti di chiamata-e-risposta) è presente nel jazz, ma solitamente in forma

strumentale, oppure come alternanza fra le linee vocali di un cantante e le risposte strumentali, come nel blues. È possibile ascoltare una raffinata miscela di polifonia e risposte sovrapposte nella registrazione del 1946 di *Lover Man* interpretata da Sarah Vaughan insieme al gruppo di Dizzy Gillespie e Charlie Parker.

Merriam [1953, p. 59] sottolinea che i cinque principi di Waterman, individuati attraverso lo studio di registrazioni musicali provenienti dalla Guinea costiera, hanno una validità assai limitata in un'altra zona culturale dell'Africa: quella centrale. Merriam non trovò alcuna eccessiva preponderanza delle percussioni in quelle parti del Congo-Zaire dove aveva lavorato [*ibid.*]. In questo modo egli smaschera con decisione il «pregiudizio della costa di Guinea» così diffuso negli studi sulla musica africana, un pregiudizio le cui origini devono essere rintracciate negli anni Cinquanta, quando gli antropologi americani focalizzarono l'attenzione sullo studio della *musica religiosa* lungo la costa dell'Africa occidentale, dove le percussioni sono di fatto assai importanti, come accade anche nelle loro derivazioni americane (Brasile e Cuba).

Gli odierni studiosi di musica africana ammettono l'esistenza di quattro livelli simultanei nell'organizzazione del tempo, tre dei quali si conservano in quasi tutti gli stili africani e afroamericani, mentre il quarto possiede peculiarità proprie e la sua distribuzione geografica si limita a certe aree culturali africane e alle loro estensioni nel Nuovo Mondo [Kubik 1979; 1994, pp. 42-46].

- 1) *Pulsazione elementare*. È una sorta di griglia di base impressa nella mente. Essa incorpora le minime unità utili per fornire l'orientamento nel tempo e non possiede né inizio né fine. Il suo fondamento psicoacustico coincide con ciò che Waterman [1952] aveva denominato «senso metronomico». La diffusione di questa peculiare capacità è favorita nei processi d'inculturazione presenti in tutta l'Africa dalla intima correlazione fra suoni e movimenti corporei. Essa è quindi estremamente sviluppata in molti – ma non certo in tutti – gli individui africani e afroamericani, ed è assai poco sviluppata in molti musicisti e in molti pubblici di altre culture, in particolare di quelle dell'emisfero settentrionale del globo, come ad esempio i nativi del Nord America, dell'Europa centrale e settentrionale, dell'Asia settentrionale e orientale.
- 2) *Tempo di riferimento* (tempo base). Organizza un numero regolare di pulsazioni elementari, generalmente tre o quattro, al fine di formare unità più ampie che fungono da riferimento per la sincronizzazione dei musicisti e dei danzatori, e che determinano la consapevolezza del tempo base nei musicisti jazz. All'opposto di quanto accade nella musica classica europea, tra gli africani e gli afroamericani il tempo di ri-

ferimento interiorizzato non incorpora alcuna nozione di pre-accen- tuazione. In altre parole, è presente (anche senza bisogno di contare) un semplice schema di unità metriche del tipo "1-2-3-4", ma non ci sono parti del metro "forti" e "deboli". La prima unità del tempo di uno schema metrico può addirittura essere così poco appariscente dal punto di vista acustico da sembrare un buco nero musicale, ovvero un punto dotato di una forza di gravità tanto potente da risultare di fatto non udibile. Quando questo schema viene riempito di accenti, questi possono cadere ovunque, ma preferibilmente in levare sulla seconda o sulla quarta unità del tempo (cosa che ad un pubblico educato alla musica classica fa pensare che si vogliano "sottolineare" le "parti deboli del metro") oppure su qualsiasi altro punto della pulsazione elementare.

- 3) *Ciclo*. La maggior parte della musica africana è ciclica, a eccezione di certe forme narrative o di altre forme esoteriche che stanno a metà strada fra la musica e la poesia. Le strutture cicliche complesse sono ripetute con variazioni. Nella musica africana i cicli consistono in un numero regolare di pulsazioni elementari, come 8, 9, 12, 16, 18, 24, 32, 36, 48 e così via. Questi cicli possono essere combinati fra loro per formare entità più ampie, cosa che succede anche nella forma-ritornello usata nel jazz. Nella musica statunitense, i cicli brevi che si ripetono sono spesso chiamati *riff* e spesso offrono il supporto a sviluppi melodico-ritmici più ampi. La forma-ritornello di 16 misure comprende di solito 128 pulsazioni elementari.
- 4) *Schemi asimmetrici di svolgimento temporale lineare*. Con questa espressione, coniata da Kwabena Nketia negli anni Cinquanta [Nketia 1962, p. 78], intendiamo principalmente quelle strutture basate sopra successioni di altezze uguali ottenute colpendo un oggetto dal timbro penetrante - come una campana, il fusto di un tamburo, o anche i bastoni a concussione (le *claves* di Cuba) e altro ancora - che servono come espedienti per tenere il tempo e orientare i musicisti, i danzatori e il pubblico. Jones svelò la loro struttura asimmetrica trascrivendo dapprima gli schemi diffusi tra i Bemba dello Zambia [Jones 1954], e in seguito tra gli Ewe [Jones 1959, p. 210]. Questi schemi sono caratterizzati da una struttura irregolare e asimmetrica contenuta all'interno di un ciclo regolare, e vanno da quelli diffusissimi di otto pulsazioni fino alle asimmetrie più complesse.

Il jazz condivide con la musica africana i primi tre livelli di organizzazione temporale, mentre gli schemi temporali asimmetrici di tipo complesso, utilizzati come riferimento per orientare i musicisti, non sono diffusi nel jazz, a meno che, naturalmente, non siano di derivazione caraibica [cfr. Werner 1992]. Questa è una differenza strutturale alquanto significativa, che separa musiche quali jazz, blues, ecc. da molte delle musiche che possono es-

sere ascoltate nei Caraibi e in Brasile. Le tracce di schemi temporali semplici sono presenti solo in certi generi di New Orleans, in modo occasionale e sotto forma di fugaci schemi cosiddetti *stomp* oppure come ritornelli «di transizione alla ripresa» [cfr. ad esempio Brothers 1994, p. 492]. Rispetto agli schemi temporali africani, questi funzionano però in modo diverso.

Come spiegare l'assenza di schemi temporali africani dalla maggior parte degli stili afroamericani negli Stati Uniti? Parecchie sono le spiegazioni offerte.

Borneman pensava che il jazz nella sua forma originaria fosse in realtà parte integrante della cultura afrocubana della Louisiana meridionale. Secondo Borneman [1969, p. 102], le cosiddette danze creole del XIX secolo, come *counjaille*, *Bamboula*, *chacta* e *juba*, avevano avuto una certa influenza sulla nascita del jazz. *New Orleans Blues* di Jelly Roll Morton, basata su una canzone creola, è l'esempio più famoso di ciò che finì per essere definito "colore spagnolo". Sempre secondo Borneman [1969, p. 104], ciò che aveva preceduto il jazz di New Orleans prima del 1890 doveva essere stata una «musica afro-latina simile a quella della Martinica, della Guadalupa, di Trinidad e di Santo Domingo». Senza dubbio, questa musica doveva aver incorporato una qualche nozione relativa all'uso di schemi di svolgimento temporale, al contrario dell'altra musica popolare presente nel XIX secolo a New Orleans, basata su forme europee di danza: mazurka, polka, valzer ecc. Questa adottava il tipo europeo standard di strumentazione e formazione, poi trasmesso ai primi gruppi jazz di New Orleans [per un recente accertamento di questa situazione cfr. Gushee 1994]. La musica era dunque organizzata per schemi temporali asimmetrici oppure lungo linee di simmetria di carattere metrico: due approcci che sembrano escludersi l'un l'altro. Su questa base, Borneman [1969, p. 100] sostiene che fu precisamente durante gli anni in cui i jazzisti di New Orleans migrarono a Chicago per incidere i loro primi dischi, che il jazz perse il suo «sapore latino» e fu ridotto al tempo regolare di 2/4 e 4/4.

Un altro modello esplicativo è fondato sull'assunto che intorno al 1890, a New Orleans, l'origine del jazz nella musica ragtime e in quella popolare da ballo di derivazione europea abbia poi spinto i musicisti a creare musica da ballo che presentasse in primo luogo una base metrica di tipo europeo, pur se caratterizzata da un'organizzazione dell'accentuazione melodica fortemente in levare ben al di là delle convenzioni previste dal "fare rag": se è facile riempire gli schemi metrici europei con fugaci frasi bi-metriche, la loro reinterpretazione nella prospettiva degli schemi temporali asimmetrici africani è però problematica. Spesso si sostiene che il primo jazz di New Orleans sia emerso dalla musica delle bande itineranti; tuttavia, sebbene non si possa negare l'importanza di questo retroterra, bisogna però anche sottolineare che nell'origine del jazz i gruppi musicali da ballo furono almeno tanto importanti quanto le bande itineranti [Gushee 1994]. Ciò è evidente guardando vecchie fotografie: avanti la prima guerra mondiale, a New Orleans, il tipico complesso

da ballo includeva infatti violino, chitarra, contrabbasso, cornetta, trombone, clarinetto e batteria. Gli strumenti suggeriscono indirettamente il tipo di musica da cui questi musicisti traevano ispirazione. Alla fine i "finti musicisti" (che non suonavano leggendo la pagina scritta) fecero il "grande passo" e tramutarono il ragtime e la musica dei complessi da ballo locali in jazz.

Un terzo modello esplicativo è fondato sull'assunto che la conoscenza di schemi temporali asimmetrici non fu mai importata negli Stati Uniti, oppure fu annullata in una primissima fase, a causa dei suoi frequenti legami con la musica religiosa, e perché la mentalità anglosassone e protestante scoraggiava l'utilizzo degli strumenti a percussione. Considerando il fatto che la Louisiana e la sua società si trovavano in territorio spagnolo e poi francese, questa teoria sembra però ben poco accettabile.

In Africa, gli schemi temporali asimmetrici (confronta *supra*) non sono universali: essi si concentrano nella costa della Guinea tra coloro che parlano i linguaggi I.A.4. (Kwa) e nell'Africa centroccidentale dalla regione del Congo e dell'Angola fino alla valle dello Zambesi. Il più famoso schema temporale è quello basato su di un modulo di sette colpi e dodici pulsazioni, che può essere utilizzato per accompagnare la seguente canzone narrativa Yoruba (cfr. fig. 6, estratto).

Nel jazz, essendo assenti gli schemi di sviluppo temporale, l'attenzione dei musicisti si è focalizzata sullo sviluppo orizzontale degli schemi di accentuazione all'interno di configurazioni che mutano costantemente. Come nell'esempio Yoruba (fig. 6), anche nel jazz spesso il fraseggio in levare significa spostare un'intera frase rispetto al tempo e ripeterla. Il principio su cui si fonda il fraseggio in levare nella musica africana, nonché la sua pos-

Figura 6.

«Erin yeye». Inizio di una canzone narrativa Yoruba che mostra un'organizzazione degli accenti melodici in levare e un accompagnamento con uno schema di sviluppo temporale costituito da sette colpi e dodici pulsazioni. Tale schema è comune lungo la costa dell'Africa occidentale [tratto da Kubik 1989b, p. 149].

Pulsazione elementare: 240 M.M.

The musical score consists of two vocal parts and a hand rhythm pattern. The top part is labeled 'CORIFEEO:' and the bottom part 'CORO:'. Both parts are in 2/4 time and feature a 7-beat rhythmic structure. The lyrics for the chorus are 'È - rin ka - re'le o wa j'ò - ba!' and 'È - rin ka - re'le o wa etc.'. The hand rhythm pattern is represented by 'x' marks above the staff, indicating the timing of the beats.

BATTITO DI MANI:

SCHEMA TEMPORALE:
(presente solo a livello mentale)

[x . x . x x . x . x . x]

sibile origine, sta nel fatto che in molti linguaggi africani la composizione dei testi si basa sull'idea del "mettere in fila". In altri termini, le sillabe del testo sono infilate come se fossero perline di una collana, dove ogni sillaba della canzone risulta identica a quella successiva (unità tonale). Il risultato è che gli accenti melodici possono cadere su un *qualsiasi* punto della pulsazione elementare. I suoni oclusivi, come ad esempio, "k", "t" e "p", formano schemi di accentuazione, mentre quelli nasali generano delle "lacune", o delle pulsazioni vuote. Intere frasi sono messe in fila in questo modo. Ad esempio, nella figura 6, la frase «erin yeye», quando è ripetuta, si trova con una relazione diversa nei confronti del tempo rispetto a quando è stata esposta la prima volta. Questi principi sono stati tramandati in tutte le forme di jazz, ma sono giunti alla ribalta in particolare con il fraseggio di Charlie Parker, e poi negli sviluppi ulteriori ad opera di John Coltrane, Cannonball Adderley e nel free jazz di Ornette Coleman.

Come Waterman ha mostrato nel 1952, normalmente tutti i punti d'impatto nel fraseggio in levare corrispondono a unità della pulsazione (della pulsazione elementare), e non cadono fra un tempo e l'altro in modo arbitrario. Sia nel jazz moderno che in parecchie culture africane (soprattutto in quelle del Sudan centroccidentale, ma anche altrove) esiste comunque una tecnica che potrebbe essere chiamata "fraseggio in levare non lineare". È questo il caso di un solista che per un momento smette di far riferimento alla struttura di base abbandonando il tempo e perfino la pulsazione elementare. Egli sembra "galleggiare". Le frasi si sviluppano con accenti che si dispiegano in modo indipendente rispetto alla pulsazione elementare. In altre parole, gli accenti non coincidono più con essa. Per un breve periodo di tempo, gli accenti non stanno dunque più in rapporto con la linea della pulsazione, fino a che il solista non torna alla griglia di riferimento condivisa e interiorizzata. Nel 1978 Mose Yotamu ha registrato in Costa d'Avorio uno straordinario esempio (rimasto inedito) di fraseggio in levare non lineare nell'esecuzione di un suonatore di chitarra elettrica di etnia Dyula, che suonava a solo.

Probabilmente il fraseggio in levare non lineare ha origine nel parlato declamatorio. In ambito jazz si è guadagnato un posto di primo piano nel bebop, nello hard bop e nel free jazz. Tra i vari effetti di ritardo, il sistematico "tirare indietro" sul tempo che rese famoso Miles Davis come trombettista è in relazione a questa tecnica. Anche Eroll Garner utilizzava effetti di ritardo. Alcuni di questi casi sono senza precedenti, e probabilmente si svilupparono nel jazz nella fase in cui questo stava intensificando l'accentuazione in levare per compensare l'assenza di schemi temporali lineari, di polimetrie e di schemi interdipendenti. È comunque curioso notare che lo schema di ritardo di Miles Davis, che per un certo periodo fu consapevolmente perseguito, rappresenta anche una ripresa del principio d'interdipendenza, che in alcuni stili strumentali africani è di cruciale im-

portanza. In questo caso, poiché la linea della pulsazione interiorizzata dei musicisti che improvvisano rimane regolarmente indietro di una frazione di secondo rispetto al tempo, si crea un secondo piano di riferimento che, di fatto, è interdipendente rispetto al tempo base suonato dai compagni del solista.

7. *Riassunto e prospettive.*

Nelle prime forme di free jazz di Ornette Coleman [Jost 1975], il blues basato su dodici battute viene mantenuto in quanto schema formale, ma viene privato dell'armonia funzionale, ossia delle progressioni dalla tonica alla sottodominante e consimili tratti, comuni agli stili jazz precedenti. Piuttosto, si presenta ciò che potrebbe essere interpretato come un *ritorno* delle più antiche concezioni del far musica su bordone diffuse nel Sudan centroccidentale, concezioni che sopravvivono anche in un certo blues rurale, specialmente nello stile "del Delta".

La storia del jazz non è in alcun modo la storia di un progressivo raffinamento nel senso occidentale del termine. Il jazz non partì da stili vicini alla musica africana per giungere ad altri, da essa più distanti. Al contrario, nella storia del jazz ogni rivoluzione - swing, bebop [Gidden 1994; Hollingsworth e Leake 1994], cool e free - è caratterizzata da un solo fatto: il riemergere di tratti *africani* in precedenza latenti.

Ambrosio, P. A.

1989 *O danço Congo S. Tomé, e as suas origens*, relazione presentata alla *I Reunião de Arqueologia e História Pré-Colonial, Lisboa 23-26 de Outubro de 1989*.

Ames, D. W.

1973 *A social-cultural view of Hausa musical activity*, in W. L. D'Azevedo (a cura di), *The Traditional Artist in African Societies*, Indiana University Press, Bloomington Ind., pp. 128-61.

Berliner, P. F.

1994 *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, University of Chicago Press, Chicago Ill.

Blesh, R.

1946 *Shining Trumpets. A History of Jazz*, Cassel, London.

Borneman, E.

1969 *Jazz and the Creole tradition*, in «Jazz Research», n. 1, pp. 99-112.

Brothers, Th.

1994 *Solo and cycle in African-american jazz*, in «The Musical Quarterly», n. 78, pp. 479-509.

Brown, E. D.

- 1992 *The Africa/African American idiom in music: family resemblances in Black Music*, in J. C. Djedje (a cura di), *African Musicology: Current Trends*, vol. II, University of California Press, Los Angeles Cal., pp. 115-34.

Cable, G. W.

- 1886 *The dance in Place Congo*, in «The Century Magazine», n. 31 (febbraio), pp. 517-32.

Dauer, A. M.

- 1985 *Tradition afrikanischer Blasorchester und Entstehung des Jazz*, Beiträge zur Jazzforschung, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz.

Deffaa, Ch.

- 1992 *Voices of the Jazz Age: Profiles of Eight Vintage Jazzmen*, University of Illinois Press, Urbana Ill.

Evans, D.

- 1970 *Afro-American one-stringed instruments*, in «Western Folklor», XXXIX, n. 4, pp. 229-45.
1982 *Big Road Blues. Tradition and Creativity in the Folk Blues*, University of California Press, Berkeley Cal.

Gidden, G.

- 1994 *Charlie Parker: an overview*, in «Library Chronicle of the University of Texas», XXIV, n. 1-2, pp. 52-103.

Gourlay, K. A.

- 1982 *Long trumpets in northern Nigeria in history and today*, in «African Music», VI, n. 2, pp. 48-72.

Gushee, L.

- 1994 *The nineteenth-century origins of jazz*, in «Black Music Research Journal», XIV, n. 1, pp. 1-24.

Hillegeist, H., e Kubik, G.

- 1989 *Multi-part Singing in East and South East Africa*, Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Science, PHA LP 2, Austrian Academy of Science, Wien (disco LP con note di copertina).

Hollingsworth, D., e Leake, G.

- 1994 *The bebop revolution in words and music: an exhibition*, in «Library Chronicle of the University of Texas», XXXIV, n. 1-2, pp. 26-51.

Jones, A. M.

- 1945 *African music: the Mganda dance*, in «African Studies», IV, n. 4, pp. 180-88.
1954 *African rhythm*, in «Africa», XXXIV, n. 1, pp. 26-47.
1959 *Studies in African Music*, 2 voll., Oxford University Press, London.

Jost, E.

- 1975 *Free jazz*, in *Studies in Jazz Research*, vol. IV, Institute for Jazz Research, Graz.

Kubik, G.

- 1961 *Spuren des Blues, Ein Bericht aus Nigeria*, in «Jazz Podium», X, n. 6, pp. 157-60.
- 1963 *Was ist Jazzrhythmus? Bemerkungen zu Dr. Dauer's Aufsatz*, ivi, XII, n. 5, pp. 110-13.
- 1964 *Recording and studying music in nothern Moçambique*, in «African Music», III, n. 3, pp. 77-100 (ed. riveduta in «African Music», IV, n. 4, 1970, pp. 136-37).
- 1965 *Neue Musikformen in Schwarzafrika. Psychologische und musikethnologische Grundlagen, Sonderbeilage zur Zeitschrift Afrika heute*, 4, pp. 1-16.
- 1969 *Afrikanische Elemente im Jazz - Jazzelemente in der populären Musik Afrikas*, in «Jazzforschung / Jazz Research», n. 1, pp. 84-98.
- 1979 *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil. A study of African culture extensions overseas*, in «Estudos de Antropologia Cultural 10», Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa.
- 1989a *Musikgeschichte in Bildern: Westafrika*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.
- 1989b *Aló - Yoruba chantefables: an integrated approach towards West African music and oral literature*, in J. C. Djedje e W. G. Carter (a cura di), *African Musicology: Current Trends. A Festschrift Presented to J. H. Kawabena Nketia*, vol. I, African Studies Center - UCLA, Los Angeles Cal., pp. 129-82.
- 1991 *Extensionen afrikanischer Kulturen in Brasilien*, Alano Herodot, Aachen.
- 1993 *Transplantation of African musical cultures into the New World*, in W. Binder (a cura di), *Slavery in the Americas*, Königshausen & Neumann, Würzburg, pp. 421-52.
- 1994 *Theory of African Music*, vol. I, Noetzel, Wilhelmshaven.
- 1995 *Africa Guitar. Solo Fingerstyle Guitar Music, Composers and Performers of Congo/Zaire, Uganda, Central African Republic, Malawi, Namibia and Zambia*, Audio-visual field recording 1966-1993 by Gerhard Kubik, Stefan Grossman, New Jersey.
- 1999 *Blues - African Connections and Reconnections*; University Press of Mississippi, Jackson Miss.

Kubik, G., e Malamusi, M. A.

- 1989 *Opeka Nyimbo - Musician-composers from Souther Malawi*, double LP album with pamphlet, «Museum Colection Berlin MC 15», Museum für Völkerkunde, Berlin.

Lomax, A.

- 1993 *The Land Where the Blues Began*, Pantheon, New York.

Mecklenburg, A. F., duca di

- 1912 *Vom Kongo zum Niger und Nil, Berichte zur deutschen Zentralafrika-Expedition 1910-1911*, 2 voll., Brockhaus, Leipzig.

Merriam, A. P.

- 1953 *African Music re-examined in the light of new material from the belgian Congo and Ruanda Urundi*, in «African Music Society Newsletter», n. 6, pp. 57-64.

- Merriam, A. P., e Garner, F. H.
1968 *Jazz - The word*, in «Ethnomusicology», XII, n. 3, p. 37.
- Nketia, J. H. Kwabena
1962 *African Music in Ghana. A Survey of Traditional Forms*, Longmans Green & Co., London.
- Oliver, P.
1970 *Savannah Syncopators. Afrinca Retentions in the Blues*, November Books, London.
- Parker, Ch.
1949 *Be-bop. Instrumental Choruses for Alto Sax*, six original choruses on outstanding Be-Bop themes, transcribed by "Gil" Fuller, Bosworth & Co. Ltd., London (copyright J. J. Robbins & Sons Inc., New York).
- Prögler, J. A.
1995 *Searching for swing: participatory discrepancies in the jazz rhythm section*, in «Ethnomusicology», 39 (1), pp. 21-54.
- Ranger, T. O.
1975 *Dance and Society in Eastern Africa 1890-1970. The Beni Ngoma*, University of California Press, Berkeley Cal.
- Rouget, G.
1969 *Sur les xylophones équiheptaphoniques del Malinké*, in «Revue de Musicologie», LV, n. 1, pp. 47-77.
- Simon, A.
1983 (a cura di), *Musik in Afrika. 20 Beiträge zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen*, 2 audiocassette, Museum für Völkerkunde, Berlin.
1989 *Trumpet and flute ensembles of the Berta people in the Sudan*, in J. C. Djedje e W. G. Carter (a cura di.), *African Musicology* cit., pp.83-218.
- Spencer, J. M.
1993 *Blues and Evil*, University of Tennessee Press, Knoxville Tenn.
- Stone, R. M.
1982 *Let Me Inside Be Sweet. The Reinterpretation of Music Vent Among the Kapelle of Liberia*, Indiana University Press, Bloomington Ind.
1988 *Dried Millet Breaking: Time, Words, and Song in the Woi Epic of the Kapelle*, Indiana University Press, Bloomington Ind.
- Tsukada, K.
1990 *Variation and unity in African harmony: a study of mukanda songs of the Luwale in Zambia*, in M. Usaburo e altri (a cura di), *Florilegio Musicale. Festschrift für Professor Dr. Kataoko Gido*, Onagaku no Tomo, Tokyo, pp. 157-97.
- Waterman, R. A.
1948 *Hot' rhythm in negro music*, in «Journal of the American Musicological Society» (primavera), pp. 24-37.

- 1952 *African influence on the music of the Americas*, in S. Tax (a cura di), *Acculturation in the Americas*, II, *Proceedings of the 29th International Congress of Americanists*, University of Chicago Press, Chicago Ill, pp. 207-18.
- Werner, O.
1992 *The Latin Influence on Jazz*, Kenda-Hunt, Dubuque Iowa.
- Wilson, O.
1977 *The association of movement and music as a manifestation of a black conceptual approach to music making*, relazione presentata al 12th Congress of the *International Musicological Society*, Berkeley, August 21-27, 1977.
- Yotamu, M.
1979 *My two-week fieldwork in Ivory Coast - a preliminary report*, in «Review of Ethnology», VI, n. 21-24, pp. 161-92.
- Zemp, H.
1971 *Musique Dan. La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, Mouton, The Hague.

GÉRARD H. BÉHAGUE

L'influenza della musica africana sulle tradizioni musicali dell'America latina

1. *Introduzione.*

In Sudamerica le tradizioni musicali afroamericane derivano in massima parte da sopravvivenze della presenza culturale dei neri africani piuttosto che da un'influenza diretta e continua. Storicamente tale presenza ha avuto come principale localizzazione tutta la costa atlantica e alcune regioni costiere del Pacifico, in Colombia, Ecuador e Perú. La tratta degli schiavi, che è durata per oltre tre secoli, ha comportato senza dubbio il trasferimento di molti e differenti aspetti delle originarie culture dell'Africa centrale e occidentale. Le relative espressioni musicali si sono sviluppate nelle varie regioni sudamericane accanto ad altre musiche non africane e in contesti molto differenti fra loro. Di conseguenza, strumenti musicali di origine africana con le corrispondenti peculiari tecniche esecutive, si trovano tutt'oggi in quasi tutte le regioni, sebbene all'interno di contesti sociali d'uso molto differenti fra loro. Ad esempio, alcuni gruppi religiosi nel Nord-est del Brasile continuano ad adorare divinità africane mantenendo un sistema di credenze e di pratiche tradizionali tipicamente africano, nell'ambito del quale la musica, sotto forma di canti sacri e di ritmi di tamburo, adempie una funzione complementare molto importante rispetto ai dogmi religiosi. Tuttavia, i più caratteristici stili musicali tradizionali dell'Africa si trovano di frequente in contesti profani, come nel caso della danza rituale colombiana ed ecuadoriana conosciuta come *currulao*. È comunque necessario sottolineare che, quantunque la transculturazione dell'espressività nera africana abbia influenzato sensibilmente l'insieme delle musiche tradizionali e popolari del Sudamerica, la cultura musicale degli afrosudamericani si è tuttavia sviluppata in contesti così diversi da quelli di provenienza, che gli esiti raggiunti si rivelano affatto unici e chiaramente differenziati dagli originali. Pertanto la cosiddetta diaspora africana ha avuto risultati distinti nelle varie regioni del Sudamerica e non si deve ritenere che essa sia stata omogenea. Inoltre, se è vero che la diaspora rappresenta un evento fondamentale per la definizione delle origini, la conoscenza della storia culturale locale riveste maggiore importanza per una piena comprensione delle scelte e delle pratiche musicali delle odierne comunità afro-latinoamericane.

La specificità delle comunità afroamericane del Sudamerica, non può quindi essere considerata soltanto in base alle origini o all'appartenenza et-

nica. Dal punto di vista culturale e sociale, i neri dei diversi paesi sudamericani tendono a condividere legami e a sviluppare forti affinità con altri gruppi che non hanno alcuna relazione con l'Africa. In alcuni casi, le collettività nere risultano chiaramente biculturali e quindi bimusicali, in altri partecipano invece pienamente della prevalente tradizione culturale meticcica, alla quale sicuramente hanno dato e continuano a dare un contributo sostanziale. L'originalità di tale contributo è dovuta a fattori storici e sociologici e non nasce necessariamente in virtù di specifiche attitudini etniche. Di certo, le sopravvivenze culturali africane perdurano ma la loro natura varia lungo un *continuum* dinamico.

Negli anni Quaranta e Cinquanta l'antropologo Melville J. Herskovits, verificando le proprie ipotesi relative ai concetti di persistenza culturale, baricentro di una cultura, conservazione e reinterpretazione, è arrivato alla conclusione che

nel Nuovo Mondo i discendenti degli africani hanno dovunque mantenuto degli africanismi, anche se il grado di purezza di questi varia grandemente a seconda della località, delle classi socioeconomiche e delle affiliazioni religiose [1969, pp. 13-14].

La ben nota «Scala di intensità degli africanismi nel Nuovo Mondo» (presentata per la prima volta dallo stesso Herskovits nel 1945), considerava «molto africane» musiche della Guyana, del Suriname, di alcune regioni del Brasile, di Cuba, Haiti, Giamaica (Morant Bay), Trinidad (Port of Spain), e «abbastanza africane» altre del Brasile settentrionale (zona urbana di Maranhão), di tutta la Giamaica, di Trinidad (Toco) e di altri paesi [*ibid.*, p. 53]. L'autore era però ben consapevole della necessità di ulteriori approfondimenti nell'interpretazione dei dati e dell'esistenza di continuità ininterrotte in diverse regioni dello stesso paese. Inoltre, come hanno rilevato Norman E. Whitten jr e John Szwed,

l'effetto complessivo delle osservazioni di tipo socioantropologico dell'approccio di Herskovits agli studi afroamericani fu tale da spingere gli studiosi a dare minore importanza alla ricerca storica in favore dell'indagine sincronica e orientata su specifiche questioni, con particolare attenzione alle tecniche di raccolta e all'analisi dei dati [1970, p. 30].

Di certo la continuità della cultura africana nel suo sviluppo storico è stata dimostrata in termini piuttosto imprecisi e troppo generici. Anche il vecchio concetto teorico di «acculturazione», proposto da Herskovits, per essere realmente valido avrebbe dovuto includere una analoga valutazione delle altre due componenti (europea e amerindia) che formano il patrimonio trietnico della musica tradizionale del Sudamerica e dei Caraibi, di cui gli afro-latinoamericani sono parte integrante.

Sul finire degli anni Venti, i movimenti nazionalistici neri del Nord e Sudamerica hanno avuto un considerevole impatto nella ricerca di specifi-

che identità etniche. L'etnicità dev'essere però intesa come un concetto molto relativo. Fra l'altro, secondo l'etnomusicologo Gerhard Kubik,

il termine "etnicità nera" pone l'etnicità in un quadro che è, per definizione, non etnico. "Nero" come aggettivo o pronome (o il corrispettivo "negro" in spagnolo e portoghese), quando è applicato alle persone, *non* è, nella sua etimologia, un riferimento obbligato a nulla di etnico, a nessuna specifica entità etnica o culturale. Si tratta di una nozione derivata da e basata sul concetto di razza [1994b, p. 38].

Ad ogni modo, non c'è dubbio che il riavvicinamento ideologico tra l'Africa nera e l'afro-America, dovuto ai movimenti politici neri sorti fra gli anni Sessanta ed Ottanta, era alla base dell'affermazione piuttosto opinabile di Alan Lomax:

la musica afroamericana, considerata come un tutto, è un sottosistema di una tradizione stilistica continentale dell'Africa nera che sembra essere una delle più antiche, coerenti e fertili famiglie musicali del mondo [1970, p. 181].

Piuttosto che sul presupposto di uno stile realmente omogeneo, gli afro-latinoamericani e i caraibici basano la loro ricerca di identità sulla comprensione e la conoscenza delle tradizioni musicali locali. In alcuni casi questa ricerca ha prodotto l'idea di una tradizione correlata all'Africa in maniera immaginaria, oppure di una tradizione in ultima analisi fittizia. La confutazione dell'una o dell'altra ipotesi appare difficile in entrambi i casi.

Nel tentativo di valutare la presenza e l'importanza delle tradizioni afroamericane nel continente sudamericano, non c'è dubbio che Brasile, Colombia e Venezuela si presentino come le realtà più significative. Seguono le Guyane e il Suriname, quindi Ecuador, Perù e Bolivia, e infine Uruguay e Argentina. L'assenza di tali tradizioni in Cile e Paraguay viene invece riconosciuta in questi stessi paesi. Tali considerazioni preliminari sono la base su cui verrà articolata la trattazione che segue.

2. *Brasile.*

Le espressioni musicali tradizionali afrobrasiliane sono concentrate per lo più in alcune zone degli stati settentrionali e nordorientali di Bahia, Sergipe, Pernambuco, Paraíba, Alagoas, Maranhão e Pará, e nelle regioni sudorientali di Minas Gerais, Espírito Santo, Rio de Janeiro e parti di São Paulo. Il culto religioso di diverse divinità africane si estende tuttavia in direzione del Mezzogiorno fino al Rio Grande do Sul, ad esempio nel *batuque* di Porto Alegre. Inoltre, taluni significativi aspetti di tradizioni afrobrasiliane costituiscono una parte integrante di alcuni fra i generi principali della popular music brasiliana del XX secolo, al punto di rappresentarne l'elemento più caratterizzante.

Nonostante l'impostazione *de facto* razzista di alcune iniziative politiche del primo Novecento, come quelle tendenti allo "sbiancamento" della popolazione di colore, il Brasile è ancora oggi il secondo paese nero del mondo, dopo la Nigeria. Ciò tuttavia non determina una cultura "africana" o neoafricana, nonostante gli scambi commerciali, e i conseguenti contatti culturali con l'Africa occidentale, già instaurati dopo l'abolizione della schiavitù (1888) e l'apertura ufficiale verso l'Africa iniziata intorno al 1970.

È importante sottolineare l'interpenetrazione dei fattori espressivi legati alla cultura nelle tradizioni musicali dei neri brasiliani, fenomeno dovuto in parte non trascurabile alla fluidità e alla conseguente ambivalenza della loro identità etnica, nonché all'unicità della loro esperienza etno-storica. Benché la dichiarata "democrazia razziale" brasiliana sia rimasta un mito, le espressioni multiculturali degli afrobrasiliani contemporanei sono una realtà. Di certo le loro tradizioni musicali si collocano all'interno di un ampio *continuum* che va dalla musica piú tradizionale e piú vicina a quella africana - integrata nei sistemi religiosi ereditati dal continente nero ma sviluppatasi indipendentemente da essi - fino ai canti e ai balli piú manifestamente iberici che predominano financo nelle comunità brasiliane non nere. Questo ampio spettro di espressioni musicali non è contraddittorio in quanto riflette l'effettiva esperienza culturale e l'eredità degli afrobrasiliani contemporanei. È inoltre importante evidenziare che in Brasile la musica, piú di ogni altro mezzo espressivo, trascende in numerosi contesti le frontiere sociali ed etniche. Di conseguenza, così come alcune delle tradizioni musicali afrobrasiliane influenzano numerosi brasiliani non neri, certe tradizioni lusitanobrasiliane risultano espressioni autentiche degli afrobrasiliani.

La continuità stilistica osservabile nella musica religiosa afrobrasiliana nasce probabilmente da una resistenza etnica durante vari secoli di scontri culturali, nel corso dei quali non sono mancate tuttavia forme di condivisione di alcuni elementi. Le religioni afrobrasiliane presentano una configurazione piuttosto complessa di dogmi e pratiche che derivano dall'adattamento e dalla trasformazione *in loco* di sistemi di credenze ereditati dall'Africa e dall'Europa, e che incorporano l'esperienza storica nazionale. La religione popolare piú riconosciuta a livello nazionale, nota come *umbanda*, si riscontra in pratica in tutto il paese, mentre altre forme religiose, quali i vari tipi di *candomblé* (Bahia, Sergipe, Rio de Janeiro), *Xangô* (Pernambuco), *tambor de mina* (Maranhão), *batuque* (Parà), *pajelança* (Amazzoni) e altre ancora, sono specifiche di determinate regioni. Sia pure a differenti livelli, tutte queste forme religiose riconoscono alcuni elementi del pantheon delle popolazioni Yoruba e Fon dell'Africa nonché i sistemi e le pratiche culturali di base delle religioni tradizionali del continente nero. Animismo, divinazione, iniziazione, culto degli antenati, vari tipi di offerte alle divinità, impiego rituale di piante sacre, di musica e danze rituali, non-

ché una particolare organizzazione sociale gerarchica sono le caratteristiche prevalenti di tutte le comunità religiose afrobrasiliane.

Ad ogni modo, le religioni africane hanno subito in Brasile moltissime trasformazioni. Da un lato, le religioni Yoruba-Fon (complesso *orixá/vodun*) hanno esercitato una considerevole influenza su quelle di derivazione Bantu (Congo-Angola). Dall'altro lato, il cattolicesimo imposto alla popolazione degli schiavi si è andato integrando a vari livelli con le credenze africane, dando luogo al cosiddetto sincretismo delle religioni afrobrasiliane. Nel caso dei gruppi religiosi piú tradizionali, conosciuti come Gêge-Nagô e Congo-Angola, di Bahia e di Rio de Janeiro, il sincretismo non è così evidente come nel *candomblé de caboclo*, nella *macumba*, nell'*umbanda* e in altri casi, nonostante le divinità africane, *orixás* e *vuduns*, abbiano solitamente i loro corrispettivi in vari santi cattolici. Il culto di *orixás* e *vuduns* si è alla fine fuso con quello dei *santos*, anche se soltanto come risultato di un adattamento storico originato durante il periodo della schiavitù, quando i santi erano utilizzati per camuffare le divinità africane.

L'officiante del *candomblé*, conosciuto come *babalorixá* o *pai de santo* (nel caso di un uomo) e *ialorixá* o *mãe de santo* (per una donna), assume su di sé l'intera responsabilità delle questioni religiose nel loro complesso, dell'addestramento musicale e coreografico degli iniziati e della loro conseguente posizione nel cerchio rituale. Egli o ella è l'autorità massima riguardo la conoscenza della musica e della danza, e di solito dirige l'esecuzione della corretta sequenza dei canti. Esercita il suo potere anche grazie all'autorità riconosciuta e accettata da tutti.

Tale potere gli deriva soprattutto dalla conoscenza del rituale, comprese la musica e la danza, oltreché dell'intero complesso di cognizioni esoteriche di tutti i precetti operanti nelle numerose cerimonie. Tra queste la piú spettacolare e la piú ricca è senza dubbio costituita dal ciclo dei riti iniziatici che rappresentano il massimo livello di partecipazione alla vita religiosa. Gli iniziati passano attraverso una rigorosa educazione circa il comportamento rituale, il linguaggio, la musica e la danza cerimoniali che servono per la loro particolare divinità. Tale condotta liturgica deriva in realtà da un profondo condizionamento socioculturale. L'esecuzione dei canti sacri e delle danze specifiche rappresenta pertanto una parte integrante di questo condizionamento. Anche il rapporto fra musica e possessione spiritica è dovuto a tale condizionamento: agli iniziati viene cioè insegnato il significato di determinati canti all'interno della mitologia del loro specifico *orixá* e il corrispondente comportamento che da essi ci si aspetta. È quindi l'associazione dei canti rituali sacri e dei corrispondenti ritmi di accompagnamento con il loro rispettivo dio che finisce per scatenare lo stato di *trance* e non necessariamente i moduli percussivi rapidi e forti, come di solito si crede. Nella concezione indigena, l'iniziazione, il piú alto grado di partecipazione religiosa, consiste nel «porre l'*orixá* nella testa dell'aspirante» («*obrigação da cabeça*»

nella terminologia originale) in maniera da riuscire a presagire il comportamento della divinità quando essa prenderà possesso dei suoi devoti. In ultima analisi, la possessione spiritica è rivelatrice della presenza del soprannaturale tra gli umani. L'iniziato posseduto viene identificato con l'*orixá* maschile o femminile. La possibilità che qualcuno possa o no essere iniziato è determinata attraverso il gioco divinatorio *Ifá*, interpretato dal *babalaô*, o indovino, che di frequente è lo stesso *pai* o *mãe de santo*.

La musica dei gruppi *Gêge-Nagô* mantiene uno stile fortemente Yoruba, sia nelle strutture melodiche pentatoniche ed esatoniche sia nell'articolazione ritmica dell'accompagnamento. Prevale il canto responsoriale sovrapposto, dove le linee vocali soliste sono in genere eseguite dall'officiante del culto, il maestro dei tamburi o, meno sovente, dai laici protettori ufficiali del gruppo, conosciuti come *ogans*. I responsori corali omofonici sono cantati dagli iniziati e da qualsiasi adepto della congregazione, uomo o donna, che desidera unirsi all'esecuzione. I testi cantati e la maggior parte dei testi rituali recitati dai gruppi *Gêge-Nagô* adottano ancora le lingue Yoruba e Fon, nonostante tali idiomi non siano di norma parlati in Brasile e pochi partecipanti sappiano fornire una traduzione letterale dei testi. Questo fatto non impedisce loro di conoscere comunque il senso complessivo e la funzione dei canti. Nelle pratiche *candomblé de caboclo* e *umbanda* domina invece il portoghese.

I vasti repertori vocali derivano dal fatto che a ciascuna divinità sono associati particolari canti, cerimonie pubbliche e private, e una rigorosa sequenza di eventi rituali all'interno di ogni cerimonia. Ogni evento o gesto ha il suo canto corrispondente. Di conseguenza i repertori vengono classificati secondo la loro funzione rituale: canti di introito, canti sacrificali, canti di offerta, canti per evocare le divinità, per congedarle, ecc. Il potere rituale dei suoni musicali combinati con il significato liturgico dei testi, in quanto elementi mitologici, spiega l'ampiezza e la complessità dei canti rituali *candomblé*.

La struttura ritmica della musica *candomblé* rivela un senso del ritmo tipicamente africano caratterizzato da sezioni propulsive regolari e immutabili cui vengono contrapposte delle parti improvvisate. La percussione di tamburi rituali serve all'accompagnamento dei canti ma può sfociare anche in momenti *a solo*. Specifici moduli ritmici vengono associati a determinate divinità, quali *alujá* per Xangô, il dio del tuono e del fuoco, *bravum* per Ogum, il dio della guerra e degli arnesi di metallo, *aguerê* per Oxossi, il dio della caccia, e *igbim* per Oxalá, il dio della creazione. Ad ogni ritmo corrisponde una determinata coreografia, a sua volta associata ad una specifica divinità. La particolare concatenazione dell'organizzazione ritmica, così comune nella musica religiosa tradizionale afrocubana e dell'Africa occidentale, non risulta predominante in Brasile. È comunque piuttosto frequente la varietà africana dell'emiola.

A Bahia sono in uso tamburi monopelle con fusto a forma conica, detti *atabaques*, che vengono suonati in gruppi formati da strumenti di tre differenti misure. Il tamburo piú grande, detto *rum*, è suonato con una bacchetta e con una mano nuda dal maestro dei tamburi il quale dirige la danza rituale mediante le sue improvvisazioni. Nella musica Gêge-Nagô il tamburo di media grandezza, *rumpi*, e quello piú piccolo, *lé*, entrambi suonati con le bacchette, eseguono figurazioni ritmiche standard e invariabili. L'insieme dell'accompagnamento è completato dall'*agogô* («campanaccio») suonato con una bacchetta metallica. Poiché i tamburi costituiscono un simbolo di grande rilievo nella comunicazione con gli *orixás*, essi vengono sottoposti ad una sorta di cerimonia "battesimale" prima di poter essere impiegati in contesti rituali. Il ruolo sacro dei suonatori di tamburo (*alabês*) viene riconosciuto mediante una cerimonia di "cresima". La principale funzione di costoro è richiamare le divinità, quindi indurre la possessione spiritica degli iniziati: essi stessi, tuttavia, non cadono mai in *trance* mentre suonano i tamburi.

Fin dagli anni Cinquanta la musica religiosa brasiliana ha acquisito un grande seguito grazie alla popolarità in tutto il paese della religione *umbanda*, una combinazione di credenze *candomblé*, cattolicesimo popolare, spiritismo e occultismo europeo di scuola kardeciana. La musica *umbanda* rivela dei cambiamenti stilistici che illustrano l'effettiva penetrazione di valori nazionali fin nei piú profondi sottosistemi culturali, regionali e urbani. Questa musica è infatti il risultato del deliberato tentativo di venire incontro ai bisogni di tutti gli strati della società urbana, in particolare quelli del ceto medio-basso. Per far ciò si basa su uno stile diffuso e familiare in tutta la nazione, cioè un tipo di musica da ballo della tradizione folk urbana perlopiú associato immediatamente al *samba*. Al contrario del *candomblé* tradizionale, il repertorio della musica *umbanda* è in costante evoluzione, pur osservando determinate restrizioni stilistiche che appaiono il mezzo piú efficace per attirare fedeli da tutti gli strati sociali. Sembra infatti che le religioni *caboclo* e *umbanda* e i loro mezzi espressivi (soprattutto musica e danza) abbiano rappresentato un fattore primario nell'integrazione culturale e regionale del Brasile durante gli ultimi tre decenni del Novecento.

Identificare tradizioni musicali afrobrasiliane in ambito profano non è sempre agevole ogni qual volta gli elementi di un dato genere musicale e di specifici contesti socioculturali per la sua esecuzione non possano essere inequivocabilmente correlati a una derivazione africana. Lo studio di Kubik sui tratti angolani nella musica nera del Brasile [1994a] trae alcune conclusioni assai pertinenti circa le specifiche influenze congo-angolane nell'ambito di queste tradizioni. Tuttavia, essendo soprattutto un africanista, Kubik mostra a volte la tendenza a considerare la musica afrobrasiliana privilegiando un punto di vista strettamente africano.

A prescindere dalle origini, l'identificazione delle tradizioni profane de-

ve comunque tenere in considerazione quelle manifestazioni che risultano pienamente integrate nella pratica musicale contemporanea delle comunità che si autodefiniscono afrobrasiliane. A tal fine, i criteri di uso e funzione sono altrettanto utili di quelli incentrati sulle origini e le strutture.

“Sacro” e “profano” sono concetti relativi, soprattutto nella cultura afrobrasiliana, in quanto elementi di canto e danza impiegati in funzione extrareligiosa fanno sovente riferimento ad argomenti sacri. Come in Africa, la religione permea la cultura espressiva afrobrasiliana in tutte le sue dimensioni.

Ad esempio la danza giocosa conosciuta come *capoeira*, è considerata da alcuni di provenienza angolana, e da altri come una creazione dei neri brasiliani durante la schiavitù. Molto probabilmente si tratta di un'elaborazione locale di qualche modello africano. Scaturita da un gioco alla lotta che si ritiene fosse praticato dagli schiavi durante i periodi di riposo nei campi, essa si è sviluppata come una sorta di arte marziale, con movimenti coreografici, regole minuziose e un repertorio musicale ben codificato di canti e ritmi di accompagnamento. Nonostante la *capoeira* abbia avuto origine nello stato di Bahia, essa si è diffusa, soprattutto a partire dagli anni Quaranta, nelle altre maggiori città della costa, divenendo una delle principali arti marziali insegnate nelle scuole militari. La danza tradizionale è conosciuta con il nome di *capoeira Angola* il che offre una giustificazione linguistica a coloro che la ritengono di origine angolana. Lo sviluppo coreografico include una serie di figurazioni conosciute come *golpes*, una delle quali, la *ginga* (movimento ondeggiante), ha un ruolo fondamentale. Tali figurazioni vengono eseguite da coppie maschili di danzatori-lottatori (*capoeiristas*) le quali simulano vari gesti di attacco e difesa. In alcune figure sono usati solamente i piedi, che vengono fatti roteare al di sopra della testa degli altri ballerini. Decisamente notevole è la sincronizzazione dei movimenti fra l'attacco di un danzatore e la difesa dell'altro (e viceversa). Il gioco della *capoeira* è accompagnato da un complesso di rudimentali cordofoni (archi musicali o *berimbau de barriga*), tamburello (*pandeiro*), campanaccio (*agogô*) e almeno un tamburo, mentre il canto si svolge in forma responsoriale. Il *berimbau*, lo strumento principale, ha una zucca in funzione di cassa di risonanza ed è suonato mediante una bacchetta di legno munita di un sonaglio a forma di canestro (*caxiá*). Usando una moneta come ponticello, l'arco può produrre due differenti altezze (generalmente a distanza di secondi). L'esecuzione simultanea di piú strumenti di questo tipo, di misure differenti, permette di realizzare sovrapposizioni verticali a piú parti. Sono presenti specifiche figurazioni ritmiche, dette *toques*, che hanno particolari funzioni e riferimenti alla danza, fra cui *São Bento grande*, *São Bento pequeno*, *Iúna*, *Santa Maria*, *Angola* e *cavalaria*. Esse differiscono piú nella velocità che non nella struttura ritmica vera e propria. I canti della *capoeira* (ne sono stati raccolti circa 139) costituiscono una ricca fonte che documenta le espressioni culturali degli africani di Bahia durante il periodo della schiavitù, il loro gergo e la loro poe-

tica. Eccezion fatta per l'«inno della capoeira» e le *ladainbas* («litanie»), tale repertorio prende in prestito moltissimi elementi da altri generi musicali, come i canti infantili del tipo *ciranda* («girotondo»). Altri canti evocano temi e figure religiosi, ad esempio *Santa Maria, mãe de Deus*. Tradizionalmente la *capoeira* è sempre stata insegnata e praticata nelle *academias* («accademie») i cui comandanti vengono chiamati *mestres* («maestri»). Il più celebre tra i numerosi *mestres* nella storia della *capoeira* è stato Mestre Bimba, il quale aveva sviluppato una nuova forma detta *capoeira regional*, aggiungendo un certo numero di figure di danza simili alle mosse di altre arti marziali. L'influenza del turismo, fin dagli anni Sessanta, ha comportato un impoverimento della tradizione della *capoeira* sia per i *golpes* e i *toques* sia per la conoscenza dei canti. Inoltre, la popolarità della *capoeira* all'estero (principalmente in Europa occidentale e negli Stati Uniti) ha determinato alcune alterazioni di fondo nella realizzazione delle esecuzioni tradizionali.

Le danze drammatiche o *bailados*, nate dalle attività missionarie durante la prima colonizzazione del paese, si sono mantenute nelle comunità afro-brasiliane contemporanee. Tali danze includono processioni nonché vere e proprie rappresentazioni drammatiche con numerosi personaggi, dialoghi parlati, canti e danze; il tutto accompagnato da piccoli complessi strumentali. I principali temi di queste danze drammatiche sono connessi al teatro catechetico del Medioevo spagnolo, comprese scene di conversione e resurrezione e scene di battaglie tra cristiani e infedeli (mori). Tra le danze drammatiche più significative rappresentate dagli afrobrasiliani vi sono i *congós* e le *congadas*, le *marujadas*, le *taieiras* e il *bumba-meu-boi*, che assumono nomi diversi a seconda delle località. La *marujada* (da *marujo*, cioè marinaio) dell'area costiera dello stato di Bahia viene eseguita esclusivamente da confraternite di neri in occasione di particolari festività. Essa combina ed esalta le imprese marittime dei portoghesi e lo scontro fra cristiani e mori. Gli esecutori, che impersonano i cristiani, indossano le uniformi bianche della marina brasiliana e rievocano vari episodi relativi alla storia delle esplorazioni marittime, tra cui le durezza della vita di mare, la battaglia con i mori (vestiti di cappe rosse) e il loro imprigionamento, il ferimento e la morte simbolica del comandante dei mori e la sua finale resurrezione come cristiano festosamente accolto nella sua nuova comunità. La rappresentazione comprende vari brani corali inseriti in una sorta di marcia processionale dei marinai, nonché degli *a solo* e dei duetti nelle scene raffiguranti gli ufficiali della marina e i mori. Come avviene nelle commedie musicali e in alcuni generi del teatro operistico, alcune scene sono recitate e altre cantate. Ogni comunità ha sviluppato un proprio canovaccio di tradizione orale per le scene drammatiche. Il canto responsoriale tra ufficiali e marinai è frequente. I marinai si accompagnano con piccoli tamburi tenuti in mano. Le strutture melodiche dei canti appartengono quasi per intero al patrimonio dei motivi di tradizione orale lusitano-brasiliana. Nel suo complesso, la *marujada* illustra mol-

to bene l'eredità culturale bietnica degli afrobahiani, in quanto i partecipanti a questo teatro musicale, di concezione prevalentemente iberica, sono gli stessi fedeli del *candomblé* i quali, in virtù del loro biculturalismo, non considerano contraddittoria tale partecipazione.

Nonostante il *bumba-meu-boi*, forse la piú popolare di tutte le danze drammatiche, sia conosciuto e praticato con diverse varianti stilistiche in molte regioni del paese, al Nord come al Sud, e tragga le sue origini dal patrimonio trietnico, i suoi elementi afrobrasiliani risultano specialmente evidenti negli stati del Nord e del Nord-est. Il personaggio principale è il toro (*boi*), che secondo alcuni rappresenta una sopravvivenza totemica africana. Lo svolgimento della stessa azione drammatica, basata su una storia leggendaria, presenta diverse varianti regionali ed è imperniato su personaggi del periodo coloniale, tra cui il padrone portoghese, lo schiavo nero, chiamato *Mateus* o *Francisco*, sua moglie *Catarina*, il capitano (*Cavalo marinho*). Prendono parte alla rappresentazione anche altre figure e animali di fantasia, ma solo i personaggi umani cantano effettivamente. Secondo Mário de Andrade [1959], la danza include alcuni elementi costanti e altri variabili: i primi sono costituiti dalle entrate e dalle danze dei personaggi principali, mentre i secondi riguardano i personaggi secondari. La maggior parte dei canti mostra elementi caratteristici della musica folk meticcica, inclusi riferimenti stilistici ai canti per radunare il bestiame conosciuti come *aboios*. La recente documentazione sulla danza nel Maranhão [Mukuna 1994] rivela la presenza di tre tipologie distinte, il *boi de zabumba* (*zabumba* è un tamburo basso bipelle), *boi de matraca* (*matraca* è un tipo di sonaglio di legno) e *boi de orquestra* (caratterizzato soprattutto dalla presenza di strumenti bandistici). Si ritiene che il primo di questi tipi rappresenti una tradizione autenticamente afrobrasiliana, non solo per la sua strumentazione (comprendente, oltre la *zabumba*, il tamburo a frizione detto *tambor onça* e altre percussioni), ma anche per le sue strutture musicali e coreografiche. La critica mossa ai personaggi importanti, appartenenti dunque alla classe dirigente, che si evidenzia nelle scene comiche sulla morte e resurrezione del toro, viene altresí considerata come un importante indizio a favore dell'origine del dramma nella cultura degli schiavi neri.

La musica dei balli sociali di tradizione prevalentemente afrobrasiliana si articola in una notevole varietà di generi e complessi strumentali. Non di rado, fa parte integrante di tali generi il canto collettivo, cosicché canto e danza finiscono per combinarsi insieme. Queste forme musicali trovano luogo in numerose occasioni sociali, dalle esecuzioni spontanee e informali nel corso di trattenimenti festosi a contesti piú formali associati con ricorrenze del ciclo della vita.

Il sostanziale contributo afrobrasiliano e l'influenza che esso esercita sulle danze folkloriche brasiliane in generale si evince non soltanto dal largo numero di balli che specificamente risultano di origine afrobrasiliana, ma anche dalla brasilianizzazione (cioè afrobrasilianizzazione) di certe dan-

ze europee, un aspetto importante della popular music urbana del Brasile. I tratti piú comuni della struttura coreografica folklorica sono la formazione in tondo, spesso con danzatori solisti, e la presenza dell'*umbigada* (dal portoghese *umbigo*: «ombelico»), cioè il toccarsi simbolico degli ombelichi da parte delle coppie, che rappresenta un "invito alla danza" oppure una sfida, nonché un'indicazione dell'origine africana delle danze stesse.

Musica e danza sono inscindibili, ed è per questo che il nome di una danza si applica anche alla musica che l'accompagna. Tra i numerosi balli praticati soprattutto dai neri brasiliani vi sono il *batuque* e il *samba*, il *caxambu*, il *jongo*, il *côco*, il *baiano* (*baião*) e gli antichi *lundu* e *sarambeque*; tutti forniti di svariate denominazioni regionali. In questa sede ne potremo esaminare soltanto alcuni.

Il primo è il *batuque*, un ballo in tondo di presunta origine angolana o congolese che oggi non viene piú eseguito secondo l'originale coreografia e la cui denominazione ha acquisito l'accezione generica di danza nera con accompagnamento di canto e abbondanti percussioni. Va notato che nelle regioni di Rio Grande do Sul, Belém e Pará il termine *batuque* sta oggi a indicare dei culti afrobrasiliani propri di differenti gruppi religiosi, mentre nello stato di São Paulo denomina un ballo specifico connesso con culti afrobrasiliani locali. In quest'ultimo caso gli strumenti accompagnatori comprendono tamburi (*tambu*, *quinjengue*) e sonagli (*matraca*, *guaiá*).

In tutto il Brasile esistono moltissime varietà regionali di *samba*. La sua originaria importanza quale danza folklorica è andata diminuendo in molte regioni a causa della popolarità di alcuni tipi di *samba* urbano. Nelle aree centromeridionali, il *samba* tradizionale è noto con i nomi di *samba-lenço*, *samba de roda* e *samba campineiro*. L'articolazione coreografica del *samba-lenço* (i cui ballerini hanno un fazzoletto - *lenço* - in mano) risulta simile all'antico *batuque*, dal momento che si basa ancora su una formazione circolare. I canti (su testi in forma di quartina) sono eseguiti per terze parallele, con accompagnamento di tamburo militare piccolo (rullante) e tamburello; misurano di solito otto battute, in ritmo binario, con anacrusi; sono contenuti nell'ambito di un'ottava, con andamento discendente, note ribattute e ritmo isometrico. L'accompagnamento strumentale rivela il caratteristico andamento sincopato afrobrasiliano.

Nel 1937 Mário de Andrade ha studiato il *samba campineiro* (da lui definito «samba rurale paulista») e ha notato che tale tipo di *samba* era caratterizzato piú dalla coreografia che dalla struttura musicale. Quest'ultima presenta una melodia ad arco in tempo binario, con figurazione ritmica sincopata, struttura strofica e forma variabile del testo, entro cui acquisisce una relativa importanza l'improvvisazione verbale. La danza stessa sottolinea il suo carattere collettivo e ciò spiega l'assenza di *umbigada*. Oltre agli strumentisti, i quali danzano a loro volta, il ballo ha come principali protagoniste le donne.

Il *samba de roda* ha perduto l'importanza di un tempo nella zona di São

Paulo, ma nel Nord-est (soprattutto nella regione di Bahia) è ancora la danza sociale piú diffusa. Poiché si tratta di un ballo in tondo con dei solisti, il *samba de roda* viene generalmente cantato col tipico andamento responsoriale, entro cui sono frequenti le sovrapposizioni tra la voce solista e la risposta del coro. Nella regione di Bahia si trova il *samba de viola* che, dal punto di vista coreografico, è un tipo di *samba de roda*, anche se il gruppo musicale che lo accompagna ha come strumenti principali le *violas* (chitarre popolari di diverse dimensioni, di norma a cinque cori di corde doppie) ed è completato da *prato-e-faca* («piatto-e-coltello»), tamburello, triangolo e, talvolta, *atabaque*, nonché dal battito di mani. I testi dei canti, conosciuti come *chulas*, caratterizzati da un estremo eclettismo nella forma e nell'argomento, rappresentano un elemento che distingue questo *samba* dagli altri [Waddey 1980-81]. Dagli anni Ottanta e Novanta, la tradizione del *samba de viola* sembra aver perso la sua precedente importanza, ed esso è oggi conosciuto ed eseguito solamente da un ristretto numero di anziani musicisti.

Il *côco* è un ballo degli strati piú poveri nel Nord e Nord-est del Brasile. Il suo nome (letteralmente «noce di cocco») deriva dal fatto che la danza è comunemente accompagnata dal battito delle mani che vengono disposte a coppa per creare un suono grave, analogo a quello prodotto dal guscio di una noce di cocco quando viene spezzato. Qualche volta si usano per l'accompagnamento un tamburo o un sonaglio, e in questi casi la danza prende il nome dagli strumenti: *côco-de-ganzá*, *côco-de-mugonguê*, ecc. Negli stati settentrionali diverse denominazioni si riferiscono al tipo di canto associato al *côco*, quali *côco-de-décima*, *côco-de-embolada*, *côco-desafio*. La struttura coreografica regola l'alternarsi fra stanza e ritornello del canto: un danzatore solista, posto nel centro del cerchio, improvvisa una stanza alla quale rispondono in coro gli altri danzatori. Nei canti del *côco*, una caratteristica frequente delle melodie (ricorrente altresí nei canti *embolada*) è un ritmo particolare costituito da note di valori brevi (generalmente sedici note in 2/4), che vengono continuamente ripetute cosí da produrre un ostinato molto eccitante.

Il *maculelê* afrobahiano è un'altra danza di lotta, che si ritiene originaria della città di Santo Amaro, nata negli anni Novanta dell'Ottocento per festeggiare l'abolizione della schiavitú. Il *maculelê* ricorda da vicino le danze marziali dei neri africani, e come queste viene eseguito con bastoni usati come armi stilizzate e, al tempo stesso, come strumenti a percussione. Il relativo canto responsoriale con accompagnamento di tamburi esalta insieme Nostra Signora della Concezione e la Principessa Isabel de Bragança come le due figure, l'una religiosa e l'altra storica, cui principalmente si deve l'abolizione della schiavitú. I testi sono in portoghese, con numerose parole africane nei ritornelli corali. Alcune figurazioni della danza ricordano quelle della *capoeira*; ciò non significa tuttavia che il *maculelê* funga da preparazione alla pratica della *capoeira*, poiché esso ha un proprio repertorio e degli specifici contesti esecutivi.

3. Colombia.

La regione costiera atlantica, comprendente i dipartimenti di Sucre, Bolívar, Córdoba, Atlántico, Cesar, Magdalena e Guajira, è abitata principalmente dai meticci discendenti da antenati indios ed europei oppure da indios e africani (*zambos*), nonché da mulatti. Nella stessa zona, specialmente nelle grandi aree urbane di Barranquilla e Cartagena, si è registrata negli ultimi decenni una forte influenza culturale afrocaraiibica, anche se i tratti generali e l'*ethos* di base rimangono meticci. Alcuni studiosi, come George List [1983], hanno sottolineato l'eredità triculturale della regione, sia per quanto riguarda le formazioni musicali, le festività del calendario e la poesia folklorica, sia per quanto attiene alle danze rituali e sociali e ai generi di canto. Gli elementi afrocaraiibici tendono tuttavia a predominare. In ogni caso, l'equilibrio tra gli elementi di questa "trietnicità" non è in alcun modo uniforme.

Molte occasioni rituali sono connesse con la morte. Anche in questa regione la veglia funebre per un bambino (nota come *velorio de angelito*, ossia «veglia dell'angioletto») comporta l'esecuzione di filastrocche giocose e ninnenanne. Il modello esecutivo delle filastrocche giocose, caratterizzato dalla sovrapposizione di domanda e risposta, può essere evidentemente correlato ad una pratica tradizionale afroamericana, come pure la sistematica reiterazione della risposta corale e il fraseggio in contrattempo. La maggior parte di questi canti sono eseguiti senza accompagnamento o, in casi eccezionali, con il sostegno ritmico di bastoni di bambú (*palos*) battuti contro il suolo durante il canto e la danza. È stato dimostrato che gli *arrullos* (ninnenanne) e i testi dei canti infantili sono in parte o del tutto analoghi a fonti spagnole, ma lo stile esecutivo (emissione vocale e interpretazione melodica) rivela pratiche afroamericane.

Le veglie per gli adulti non includono in genere un'esecuzione musicale. L'unica eccezione è data da un antico rito funebre chiamato *lumbalú* o *pechiche*, registrato e studiato nella città di Palenque de San Basilio, negli anni Sessanta e oltre [Friedemann 1991]. L'esecuzione, che ha luogo nella casa del defunto oppure in quella della persona che patrocina la veglia, comprende canti e danze delle donne più anziane, accompagnati da due tamburi (il *pechiche* o *lumbalú* e il *llamador*) che realizzano moduli ritmici denominati *angola*, *congo* e *negrito*. A quanto pare, i testi dei canti adottano un linguaggio particolare correlato con idiomi per lo più di ceppo africano bantú, parlati originariamente nella città di Palenque dove erano giunti con gli schiavi africani fuggiaschi. Tale linguaggio si sarebbe conservato solo nei canti. Oltre ai due tamburi, la comunità di Palenque possiede anche uno xilofono a tre lamine poggiato su un piedistallo e chiamato *marimba de pie*,

simile a tanti xilofoni dell'Africa occidentale e centrale, nonché l'arco musicale, anch'esso chiamato *marimba*.

Altri tipi di canti tradizionali della regione sono quelli di lavoro, connessi cioè con le piú comuni attività lavorative nell'ambito dell'agricoltura e dell'allevamento del bestiame. I generi *zafra* e *vaquería* sono specifici, rispettivamente, di queste attività, benché essi, a rigore, rappresentino degli stili di canto piuttosto che dei generi veri e propri. Entrambi usano come struttura del testo verbale la *copla* («quartina»), con rime assonanti e aggiunta di sillabe prive di senso all'inizio e alla fine dei versi. Dal punto di vista melodico, sia la *zafra* che la *vaquería* sono identificate dall'ampia estensione e dalla tessitura acuta del canto, senza una tonalità chiaramente definita. La loro realizzazione ritmica è piuttosto libera. Le *vaquerías* erano solitamente eseguite dai mandriani, che si rispondevano l'un l'altro dall'avanguardia alla retroguardia della mandria, a volte imitando il muggito delle vacche.

La piú tipica danza della regione atlantico-caraibica è senza dubbio la *cumbia* con i generi correlati, quali *porro*, *puya*, *gaita*, *mapalé*, *bullerengue* e *fandango*. Di apparente provenienza afropanamense, la *cumbia* (la cui denominazione deriva da *cumbé* che genericamente significa danza di origine africana) è definita essenzialmente dalla sua particolare organizzazione poliritmica, anche se la struttura melodica riconduce a origini amerindie locali. In realtà, il termine *cumbia* indica contemporaneamente il ritmo della danza, il complesso che l'accompagna, la danza stessa e l'insieme delle feste o delle occasioni musicali durante le quali viene eseguita, come i matrimoni, le feste del santo patrono, il carnevale o il *velorio del santo* (veglia in onore di san Sebastiano). La *cumbia* tradizionale era di solito esclusivamente strumentale, e veniva eseguita da due formazioni, il *cumbiamba* o *conjunto de cumbia* e il *conjunto de gaitas*. Il *conjunto de cumbia* comprende una *caña de millo* (canna di miglio), un clarinetto traverso di probabile origine sudanese, con l'accompagnamento di tamburi di provenienza africana, il *tambor mayor* e il *llamador* (entrambi tamburi monopelle, con zeppe di legno per l'accordatura) e un *bombo*, un tamburo basso a doppia pelle suonato con due bacchette. I *guachos* (sonagli tubolari a scuotimento) o, qualche volta, le *maracas* completano l'organico.

È significativo che il *conjunto de gaitas* utilizzi come strumenti melodici due flauti dritti, originari degli indios Kogi della Sierra Nevada de Santa Marta, sebbene tale utilizzo sia oggi meno frequente. Questi flauti, conosciuti come *gaitas*, corrispondono al *kuisi bunzí* o *gaita* femminile (con cinque fori) e al *kuisi sigí* o *gaita* maschile (due fori) degli indios Kogi. Essi sono costruiti con il cuore di una pianta cactacea (*cardón*) alla cui imboccatura viene fissata con cera d'api una cannuccia di penna di tacchino (detta *guacharaca*). La *gaita* femminile esegue la melodia, accompagnata in eterofonia dalla *gaita* maschile, e da una *maraca* singola che prende il nome di *tani* presso i Kogi e di *nasisi* tra gli indios Cuna della provincia di Darién. Il suona-

tore della *gaita* maschile suona anche la *maraca*, tenendola nella mano sinistra. Gli strumenti a percussione associati sono *tambor mayor* (tamburo grande) e *llamador* (piccolo), come nel *conjunto de cumbia*. Quest'ultimo, comunque, è piú comunemente impiegato per accompagnare l'omonima forma di danza. Di fatto, i musicisti tradizionali locali conoscono quattro comuni moduli ritmico-melodici collegati al *conjunto de cumbia* (chiamati *ritmos*), e cioè: *cumbia*, *gaita*, *porro* e *puya*, i primi due effettivamente impiegati per l'accompagnamento del ballo. Tali moduli differiscono soltanto per l'andamento, che varia dal *cumbia*, il piú lento, al *puya*, il piú veloce. Le relazioni tra le varie parti percussive e la *caña de millo* o *pito* rivelano una organizzazione poliritmica piuttosto caratteristica della *cumbia* folklorica. Non è raro il caso in cui il suonatore di *pito* alterni l'esecuzione musicale con il canto di alcune quartine.

La *cumbia* cantata (*cumbia cantada*) è, comunque, molto piú frequente di *porro*, *mapalé* e *bullerengue*, che sono in genere considerati come varianti della *cumbia*. I testi adottano la tradizionale forma di *copla* spagnola alternata con un ritornello.

Anche il *conjunto de gaitas* prevedeva (almeno fino agli anni Sessanta) il canto di *coplas*, che rappresentava la componente ispanica dell'eredità triculturale di quel tipo di *conjunto*, mentre il lato indigeno era costituito dai flauti e quello africano dai tamburi [List 1973].

Dal punto di vista coreografico, la *cumbia* è stata definita una danza di corteggiamento a coppie, senza contatto fra i partner; essa si esegue di notte, e le coppie sviluppano le loro figurazioni disponendosi in cerchio intorno ai musicisti situati al centro. Le donne tengono nella mano destra un mazzo di candele accese che usano scherzosamente contro le *avances* esplicite degli uomini. Alla fine gli uomini fingono di tenere le loro partner per la vita, ma in realtà non le toccano mai.

Il *porro* e la *puya*, in quanto varianti della *cumbia*, sono musicalmente simili e talvolta vengono usati in modo intercambiabile nelle feste popolari dell'area costiera atlantica. Entrambi comprendono il canto di *coplas*, ma la *puya* ha comunque un rilievo speciale fra le danze del *vallenato* (termine derivato dalla città di Valledupar nel dipartimento di Cesar). D'altro canto, il *bullerengue* è sia una danza associata alla *cumbia* sia un complesso musicale. Quest'ultimo è formato da un solista vocale maschio o femmina, detto *cantante*, da un coro di uomini o di donne che cantano il ritornello e battono le mani, e dai suonatori di *tambor mayor* e *llamador*. I testi verbali del cantante solista sono spesso improvvisati in forma di litania.

Un'altra danza afrocolombiana della regione è nota come *danza de negro*. Questa è associata soprattutto con il carnevale e viene eseguita da un cantante e dai suonatori di *tambor mayor*, di *guacharaca* (un idiofono a frizione simile al *guiro* cubano) e di *palmetas* (tavolette di legno che sostituiscono il battito delle mani); gli strumentisti cantano inoltre il ritornello corale. Tutti

gli esecutori sono maschi. Fra le tre parti percussive sono state rilevate sfasature cicliche del modello ritmico; una particolarità che viene attribuita a una derivazione dall'Africa occidentale, nonostante la regolarità ritmica all'interno di ogni singola parte possa essere considerata di influenza europea.

L'altra principale formazione che ha avuto una considerevole ripercussione sull'intero paese è il *vallenato*. Questo era costituito in origine da un suonatore di fisarmonica che cantava anche le *coplas*, ed era accompagnato da *guacharaca* e *caja* (strumento che in questa formazione è un tamburo a doppia pelle suonato con due bacchette, leggermente piú piccolo dello *llamador*). Tale complesso si è sviluppato verso la fine degli anni Quaranta nella città di Valledupar e nei suoi dintorni (dove il nome), a partire dal piú antico *conjunto de carrizos*, che comprendeva una o due *gaitas*. Piú tardi la *caja vallenata* del *conjunto* divenne uno strumento monopelle, simile allo *llamador*. Il repertorio di tale formazione popolare comprende alcuni generi principali: il *son*, la *puya vallenata*, il *paseo* e il *merengue*, quest'ultimo praticamente sinonimo di *vallenato*. In realtà, un certo numero di pezzi vengono composti e registrati sotto l'etichetta del *vallenato*, specialmente nel mercato nazionale di popular music. Alcuni tendono a caratterizzare il *son* come un genere molto lento, il *paseo* come lento, il *merengue* un po' piú veloce e la *puya* alquanto rapida. In pratica, il *paseo* è piuttosto affine al *son* cubano per la fondamentale scansione metrica in tempo binario e per le parti vocali soliste che spesso comprendono *coplas* e *décimas* improvvisate su un'ampia gamma di argomenti. Allo stesso modo il *merengue* è un adattamento dell'originale dominicano, ma con una radicale modifica nella struttura ritmica che contiene soprattutto relazioni verticali di emiola tra le varie parti.

Come molti paesi sudamericani, la Colombia ha mantenuto alcune danze religiose associate alle celebrazioni cattoliche del Corpus Domini. Particolarmente significativo è il caso dei diavoli danzanti (*diablos danzantes*) a Guamal (Magdalena), Valledupar e Ataquez, i quali rappresentano simbolicamente la lotta del bene contro il male, esprimendo nel contempo forme di satira contro i politici detentori del potere. Questi gruppi di danzatori rispettano una rigida struttura gerarchica dominata dai cosiddetti capitani e costituiscono delle specie di confraternite per lo piú maschili. Se ne entra a far parte per legato religioso o per voto, talvolta ereditario. Pertanto, in alcune località la danza del diavolo finisce di fatto per essere monopolio di una sola famiglia. I diavoli indossano maschere di diversa forma e grandezza con tratti antropo-zoomorfi e usano sonagli attaccati alle gambe e una *maraca* per scandire il ritmo dei loro passi. Tra i diavoli Guamal si conserva lo scontro, di origine medievale, tra il diavolo e il Santo Sacramento (la lotta degli opposti), dove il male viene rappresentato dai diavoli e il bene da un uccello chiamato *cucamba*. La processione danzante termina di fronte all'entrata principale della chiesa, all'interno della quale sono ammessi solamente i *cucambas*, mentre i diavoli continuano la loro danza

retrocedendo sul sagrato. La musica di accompagnamento della danza è suonata da una banda.

Nell'area della costa atlantica, fra le numerose danze drammatiche connesse ai festeggiamenti del carnevale, vi sono la *danza del Congo* nella città di Barranquilla e la *danza de las Farotas* in quella di Talaigua, vicino a Mompo (Bolívar). Si ritiene che la prima abbia origine dalle danze di guerra africane così come si erano andate sviluppando a Cartagena durante il periodo coloniale. Tuttavia, durante l'Ottocento i gruppi di danza *Congo* entrarono a far parte per qualche sconosciuta ragione della tradizione carnevalesca diffusa fra i meticci di Barranquilla, scomparendo invece da Cartagena. A quanto pare, ciascun gruppo ha sviluppato il proprio repertorio di melodie e ritmi.

La *danza de las Farotas* è un ballo satirico di origine coloniale nel quale gli uomini, vestiti da donne e adorni di collane di vetro, deridono attraverso le loro figure coreografiche quelle donne che erano solite darsi agli spagnoli in cambio di bigiotteria e altri regali (il termine *farotas* definisce le donne che conducono una vita licenziosa). Pertanto la satira non è indirizzata soltanto al colonizzatore ma anche a quelle donne della comunità che disprezzavano la gente della propria etnia a favore degli uomini bianchi. In alcune località la danza comprende altresì farse di strada, satireggianti personalità e situazioni politiche locali venute alla ribalta in quell'anno. I passi dei danzatori sono accompagnati da complessi di *caña de millo* e tamburi.

La regione costiera del Pacifico, che include i dipartimenti di Chocó, e i bassopiani di Valle, Cauca e Nariño, è rimasta per un lungo periodo relativamente isolata dai centri principali del paese. Ciò spiega almeno in parte il motivo per cui la cultura popolare di questa regione ha mantenuto una maggiore continuità che non le altre. Alcune porzioni di quest'area hanno una delle più alte medie di precipitazioni atmosferiche del mondo, donde un ambiente caratterizzato da una foresta pluviale molto fitta. La popolazione è scarsa e in massima parte composta da neri e mulatti. Le espressioni musicali della regione fondono insieme forti tratti africani e spagnoli. In ogni caso, nonostante la presenza di schiavi africani all'epoca della sua colonizzazione, le credenze e le pratiche religiose di origine africana non sono sopravvissute quanto in altre zone dei Caraibi e del Sudamerica. Tuttavia, accanto a generi vocali spagnoli assai antichi, vi persistono strumenti e pratiche esecutive di tipo africano.

È piuttosto comune in Colombia differenziare la costa pacifica tra zona centrosettentrionale e zona centromeridionale, prendendo come punto di separazione la foce del fiume San Juan. L'area settentrionale include pertanto il dipartimento di Chocó sino alla frontiera con il Panama; quella meridionale gli altri dipartimenti sino alla frontiera con l'Ecuador (e questo anche se la medesima cultura musicale si estende fino alla provincia ecuadoriana di Esmeraldas). La regione costiera del Pacifico conserva un gran numero di generi musicali folklorici e danze tradizionali.

Il complesso strumentale piú caratteristico dell'area del Chocó è la *chirimía chocoana* in origine formata dalla *chirimía* spagnola (ciaramella o bombardarda) che è stata in seguito rimpiazzata dalla *flauta de carrizo* (flauto traverso di canna), ancora usata occasionalmente anche se costruita per lo piú con tubi di rame. Ad ogni modo, il clarinetto e il bombardino (flicorno baritono) europei sono divenuti gli strumenti melodici piú usati, con l'occasionale aggiunta di un trombone. Gli strumenti ritmici sono la *tambora*, il *redoblante* o la *caja* e un paio di cembali di ferro (*platillos*). Questo gruppo suona in contesti differenti, a partire dalle cerimonie religiose e civili, accompagnando le relative processioni e parate attraverso le strade, fino a tutti gli incontri collettivi nell'ambito di occasioni fisse o casuali incentrate soprattutto sulla danza.

I principali generi della *chirimía* sono la *jota*, la *contradanza* e l'*aguabajo* - che nei nomi stessi rivelano una derivazione spagnola -, il *maquerule* e il *porro*, di innegabile origine africana, e la cosiddetta *polca picada*. Tuttavia la *jota chocoana* non presenta alcuna somiglianza musicale con la danza e la canzone popolare spagnole ugualmente denominate *jota*. Quella *chocoana* è infatti in 6/8 e ha una melodia in due o tre parti di uguale lunghezza, un impianto chiaramente tonale, con funzioni armoniche elementari. Dal punto di vista ritmico è molto simile alla versione locale della *contradanza*. Entro la formazione di accompagnamento la *tambora* tende a produrre un senso ritmico di emiola accentuando le suddivisioni binarie della battuta contro l'andamento ternario delle altre parti. Le coppie dei danzatori realizzano una serie di movimenti in avanti e indietro. Durante il ballo alle volte gli uomini cantano delle *coplas*.

Aguabajo è una denominazione generica per indicare certi canti eseguiti nel corso di viaggi fluviali, quando ci si lascia trasportare dalla corrente: infatti il termine significa letteralmente «acqua in giù». *Aguabajo* è anche una danza aperta dapprima da singole coppie, cui si aggiunge in seguito una massa vorticante di uomini e donne. Il canto è generalmente organizzato come un'alternanza di *coplas* e ritornello, con la stessa linea melodica applicata agli ultimi due versi della *copla*.

Nel Chocó si trova anche un ricco repertorio di canti rituali che celebrano differenti tipi di *velorios* (veglie): i *velorios de santo*, in onore di alcune immagini sacre, il *velorio de muerto* per gli adulti e il *velorio de niño* (o *angelito* o *gualí*) per i bambini, conosciuto anche come *chigualo* nella parte meridionale della costa pacifica. In questa stessa regione per riferirsi alla veglia dei bambini viene usato anche il termine *bunde*, che denomina altresì una specifica danza in tempo binario, con l'accompagnamento di un coro sostenuto dai *cununos* (tamburi monopelle di forma conica, sia maschili che femminili), dal *bombo* (tamburo a doppia pelle) e dalle *guasás* (crotali a scuotimento). In aggiunta alle filastrocche giocose, il *gualí* e il *bunde* comprendono l'esecuzione di *romances* e *decimas*.

Della veglia per gli adulti fanno parte anche *salves* e *alabaos* (*alabados*). A

queste cerimonie funebri, tenute molto spesso in casa del defunto, solitamente prende parte un *decimero*, poeta popolare o trovatore che canta dei *romances a lo Divino* (un tipo di ballata religiosa) oppure improvvisa delle *décimas*.

Le *salves*, insieme con gli *alabaos* e le *loas* spagnole, sono preghiere cantate e inni encomiastici che spesso prendono la forma di un conciso schizzo biografico del defunto. Durante il funerale dei bambini vengono eseguiti degli *arrullos* (ninnenanne) come forma di estremo saluto. Il *bunde* e l'*arrullo* sono cantati in forma responsoriale, perlopiú da donne: la solista è detta *entonadora*, le donne del coro *respondedoras*.

Nei bassopiani del Pacifico meridionale la principale danza rituale profana è il *currulao* o danza con la *marimba*: un ballo di coppia che funge da rinforzo simbolico delle relazioni interpersonali fra uomo e donna e rappresenta la massima espressione della cultura afrocolombiana. In questa regione gli uomini sono obbligati a spostarsi per lavorare e, qualora possibile, portano con sé le loro donne. Spesso però accade che queste rimangano a casa. La danza ha luogo nella *casa de la marimba* che viene costruita appositamente con lo scopo di ospitare questo rituale profano [Whitten jr 1974]. Il complesso strumentale è imperniato sulla *marimba*, che è dotata di venti-ventotto tavolette in legno duro con i relativi risuonatori in scala, e viene suonata dal *tiplero* (nella parte acuta) e dal *bordonero* (nella parte grave). Due *bombos* (tamburi a doppia pelle) e due *cununos* (tamburi di due misure; il piú grande viene detto maschile, l'altro femminile) completano il gruppo strumentale. Il cantante principale, *glosador*, sceglie i canti e lancia la sfida al gruppo delle voci femminili (dette *respondedoras*). Questo è formato a sua volta da una solista e dal coro delle *bajoneras*, le quali cantano agitando le loro *guasás*, tubi di bambú riempiti di granaglie e semi. La cantante solista, sostenuta armonicamente dalle *bajoneras*, risponde direttamente al *glosador*. Nel complesso l'esecuzione musicale rappresenta lo scontro simbolico tra i sessi. Gli uomini espongono il loro diritto a emigrare mentre le donne ribattono affermando la loro volontà di trattenere gli uomini. Questa tensione articolata tra esecutori uomini e donne determina una struttura musicale piuttosto complessa che nasce dalla combinazione dei diversi ostinati ritmici realizzati dalla *marimba* e dalle percussioni, del canto ad alta voce e dello *yodeling* del *glosador*, del canto spiegato e del gridare in falsetto delle donne, rinforzati dalle loro *guasás*: il tutto in un graduale crescendo. Il contrasto fra uomini e donne che dà l'inizio ad una serie di azioni determina un'espressione musicale che rappresenta forse il suono piú autenticamente africano nel quale ci si possa imbattere in qualsiasi parte del continente sudamericano. La struttura risultante comprende alcuni ostinati con microvariazioni realizzati dalla *marimba* (*bordón*, cioè la parte piú grave), e improvvisazioni sulla parte del *tiple*, con incroci di relazioni ritmiche fra *tiplero* e *bordonero*. Le parti dei *cununos* e dei *bombos* (su un ritmo fondamentale di 6/8) determinano un effetto di emiola con le *gua-*

sás. Inoltre, la pratica vocale responsoriale comporta armonizzazioni per terze introdotte dal coro femminile al termine di ogni frase dei solisti, mentre spesso una delle coriste esegue un controcanto. Le tecniche di intersecazione fra gli strumenti e le voci, nonché l'emissione in falsetto e le grida, producono qualcosa di molto simile a diverse polifonie tradizionali dell'Africa centrale. Le varietà di *currulao* più diffuse per stile e schema ritmico sono conosciute come *bambuco viejo* ovvero *moderno*. Fra gli altri ritmi che accompagnano i diversi canti vi sono l'*agua larga*, la *caderona* e il *patacoré*. Il ballo in sé viene definito un «baile de respeto», cioè un ballo che simboleggia relazioni di reciproco rispetto fra uomo e donna. In teoria non dovrebbero esserci contatti fra i partner, ma nel corso della danza essi si stringono di fatto in un abbraccio. La simbolica "vittoria" delle donne nella loro lotta con il *glosador* è indicata dall'alto volume sonoro del canto e dalla frequenza di scuotimento delle *guasás*. Il *currulao* è dunque un rituale che mette in gioco i ruoli dei due sessi, paritari ma antagonistici, nonché i loro processi di adattamento reciproco in ambito familiare.

4. Venezuela.

L'eredità africana nel Venezuela è stata più importante di quanto non sospettino gli stranieri o non siano disposti a riconoscere i suoi abitanti. Benché le principali comunità afrovenezuelane si trovino nella regione di Barlovento e nella costa centrale, nell'Isola di Margarita e in varie enclavi nella parte costiera degli stati di Miranda, Aragua e Carabobo, un'alta percentuale della classe lavoratrice nelle principali città, da Caracas a Maracaibo, è formata da neri e mulatti. Gli afrovenezuelani, però, non costituiscono realmente un gruppo sociale o etnico a sé stante, in quanto sono di solito ben integrati nella società nazionale. Tuttavia alcuni elementi espressivi propri della cultura afrovenezuelana sussistono, e pervadono a vari livelli e in misura rilevante la musica folklorica del paese nel suo complesso. Una tradizione musicale decisamente africana è associata in primo luogo alla celebrazione di taluni santi, quali san Giovanni, san Giovanni Battista, san Pietro, sant'Antonio e san Benedetto. In questi casi l'esecuzione consiste essenzialmente di canti responsoriali accompagnati da complessi tipici di tamburi e altri strumenti a percussione.

Nella regione di Barlovento e sulla costa si trovano quattro principali tipi di tamburi. Il primo, conosciuto come *cumaco*, è un tamburo molto grande, che misura più di due metri in altezza e 35-40 centimetri di diametro. In alcune comunità vengono suonati contemporaneamente due-tre *cumacos* distesi sul terreno. La pelle del tamburo può essere inchiodata al fusto dello strumento o fissata attraverso ganci attaccati a dei tiranti. A Barlovento questo grande tamburo è di solito chiamato *mina*. Nei complessi sopracita-

ti si trovano anche delle varianti piú piccole di tale strumento, che, sempre nella zona di Barlovento, sono conosciute con il nome di *curbata* (misura un metro di altezza e poggia su tre-quattro gambe; anch'esso dispone di una sola pelle). Tutti i tamburi di questo tipo vengono suonati per mezzo di bacchette percosse sulla membrana o sul fusto.

Il secondo tipo è formato da tamburi a frizione, chiamati *furrucos*, che hanno all'incirca le stesse dimensioni della *curbata*. Come molti tamburi a frizione dell'Africa, il *furruco* ha un bastone fissato nel (o semplicemente poggiato sul) centro della membrana che viene sfregato a mani nude o con un pezzo di stoffa. Nella maggior parte dei casi esso viene associato all'esecuzione di musiche natalizie, come l'accompagnamento degli *aguinaldos* (un tipo di canto natalizio).

Il *tambor redondo* o *culepuya* (*culo 'e puya*), uno strumento a doppia pelle con fusto in legno di balsa a forma di clessidra, rappresenta il terzo tipo di tamburo. Il quarto e ultimo tipo è la *tambora criolla* o *tamborita*, un piccolo tamburo a doppia pelle, tenuto sotto il braccio, e spesso suonato insieme con il *furruco*. A Barlovento sono considerate alla stregua di tamburi anche le canne di bambú percosse al suolo (*quitiplás*), ma si tratta in realtà di idiofoni. Esse assolvono le medesime funzioni di accompagnamento dei *redondos*.

Tutti questi tamburi, sempre nella regione di Barlovento, danno vita a diverse formazioni strumentali: il complesso di tamburi *mina*, quello dei tamburi *redondo*, quello dei tamburi *velorio* con *tamboras* e quello dei tamburi *aguinaldo* con una o piú *tamboras* e un *furruco* [Brandt 1994, p. 273]. Le prime due formazioni sono legate ai festeggiamenti devozionali di san Giovanni. I tamburi *redondo* suonano uno schema ternario fisso che accompagna un canto conosciuto come *malembe* o *melembe* (un termine bantú che significa «morbidamente», «lentamente»), a cui spesso si giustappone una figurazione ritmica binaria, in maniera tale da creare il tipico effetto di emiola di derivazione africana. Altri moduli ritmici sono i *sangueos*, suonati nelle strade, e il *jinca* che accompagna varie danze sfrenate, eseguite all'aperto. In omaggio a san Giovanni le donne cantano le *sirenas* [Ramón y Rivera 1971].

Un'altra tradizione marcatamente derivata dall'Africa è la musica dei tamburi *chimbanguele* (di forma conica) per lo piú associata alle feste di san Benito (san Benedetto) nelle comunità a sud del lago Maracaibo. In questo caso le strutture poliritmiche sono piú comuni e piú complesse rispetto a quelle delle orchestre di san Giovanni. A ciò si aggiunga la presenza della *marimbula*, cioè la versione venezuelana della *mbira* o *sanza* africana, usata dai gruppi musicali che accompagnano gli *aguinaldos* di Natale. Allo stesso modo, in alcune località si trova ancora in uso l'arco musicale africano, conosciuto in tutto il Venezuela con i nomi di *marimba* e di *carángano*.

La tradizione afrovenezuelana non è caratterizzata solamente dagli strumenti musicali e da certe pratiche esecutive. Alcune credenze e osservanze religiose, certe festività rituali e i loro relativi comportamenti rivelano dei

fondamentali tratti africani. Al giorno d'oggi il cattolicesimo popolare del Venezuela comprende alcuni di questi elementi, come ad esempio il culto degli antenati, il mescolamento di spiriti e forze della natura e la combinazione di credenze cristiane con pratiche magiche e di stregoneria. Tuttavia, a causa del processo di "deafricanizzazione" del popolo nero venezuelano, non sembra essersi mantenuta una mitologia prettamente africana.

I santi cattolici hanno preso il posto delle divinità ancestrali e vengono venerati in alcune comunità afrovenezuelane secondo modalità coerenti con le religioni tradizionali africane: ai santi, ad esempio, vengono presentati vari tipi di offerte per richiedere favori. Magia, medicina e religione popolare sono un tutto inscindibile. Le numerose cerimonie culturali costituiscono importanti occasioni per eseguire musiche e danze. Fin dai primi anni Settanta la *santería* afrocubana (il culto delle divinità africane) è penetrata nel Venezuela e ha anche influenzato il culto sincretico di María Lionza, un'entità spirituale di origine indigena sviluppatasi a partire dagli anni Quaranta, che integra diverse pratiche indigene, cattoliche e di derivazione africana. In questo modo, canti e uso tradizionale di tamburi rituali sono stati incorporati nella liturgia con varie funzioni, dall'evocazione delle divinità, all'offerta di sacrifici, alla possessione spiritica.

Tra le numerose festività celebrate dagli afrovenezuelani e dai meticci, il *baile de los diablos* o *diablos danzantes* si svolge presso diverse comunità. La tradizione dei diavoli danzanti, originaria dell'Europa occidentale e dell'Africa dell'Ovest, è molto diffusa in tutta l'America latina. Rappresentazione degli spiriti ancestrali, i diavoli sono figure positive che possono portare buona fortuna al popolo e fertilità alla terra. La festività e la danza hanno luogo nel giorno del Corpus Domini e racchiudono un significato magico-religioso. I *danzantes* (tutti maschi) si organizzano in confraternite nelle quali i giovani aspiranti possono essere accolti partecipando alle danze e ottenendo l'affiliazione come membri a vita. Le numerose maschere (specialmente quelle della città di Chuao, nella regione costiera di Aragua) rivelano caratteristiche africane, in maniera particolare nelle maschere, simili a quelle dell'Angola e del Congo. La musica che accompagna le varie danze è rigorosamente strumentale e rivela uno stile tipicamente afrovenezuelano, con moduli ritmici basati su cicli reiterati che fanno largo uso di sincopi e di incroci ritmici. Gli strumenti sono tuttavia di tradizione meticcica, come il *cuatro* (piccola chitarra a quattro corde), il tamburo militare (*caja*) e le maracas. I moduli ciclici (*toques*) possiedono ciascuno un nome specifico, correlato con la loro particolare funzione nella danza: per esempio *toque corrió* a San Francisco de Yare per accompagnare una sorta di processione dei diavoli che si snoda attraverso le strade della città e le relative danze eseguite di fronte alla chiesa e alle case che essi possono visitare. Nella città di Naguayá si trova invece il *toque de llamada* («richiamo dei diavoli») e il *toque pa' bailar* (per le danze vere e proprie).

Anche la principale forma di danza e di musica per celebrare sant'Antonio, conosciuta come *tamunangue*, rivela chiari elementi afrovenezuelani. Benché questa sorta di rituale venga eseguito per lo piú da contadini creoli, in varie comunità dello stato di Lara i partecipanti sono solitamente conosciuti come «negros de San Antonio» o «tamunangueros» e la danza stessa è ancora denominata come «son de negros» [Aretz 1970, p. 157]. Dal punto di vista poetico, musicale e coreografico il *tamunangue* rivela in maniera chiara le basi multiculturali della comunità folklorica venezuelana. I testi verbali delle otto sezioni della danza seguono le strutture poetiche tipiche della Spagna, la *copla* («quartina») e la *décima* («strofa di dieci versi»), inframmezzate da un ritornello breve o lungo che include talvolta delle parole di probabile origine africana. I ritornelli sono eseguiti a voce spiegata e in falsetto, secondo una pratica tipicamente afrovenezuelana. Le formazioni strumentali del *tamunangue* includono vari tipi di chitarra (*cuatro*, *cinco*), maracas e un tamburo (*tamunango*) di tipo *cumaco* ampiamente diffuso nelle comunità afrovenezuelane. In alcune delle sezioni un particolare rilievo dello stile responsoriale che produce un effetto ritmico emiolico, e delle brevi frasi melodiche entro i ritornelli, sono state correlate con un'influenza afrovenezuelana.

5. Guyana e Suriname.

Indipendente dal Regno Unito fin dal 1966, la Guyana ha circa il 30 per cento della popolazione di discendenza nera africana, che esercita quindi un'importante influenza sulla sua società multiculturale. Molte danze e le relative musiche di accompagnamento mantengono la propria funzionalità nell'ambito di diversi contesti rituali, come le veglie funebri, i matrimoni e la celebrazione dell'affrancamento dalla schiavitù. Diverse cerimonie degli afroguayanesi comprendono ritmi di tamburo e danze, ma queste non sono state finora studiate in modo sistematico.

La storia del Suriname (già Guyana olandese) è caratterizzata dalla presenza di comunità *maroon* (schiavi fuggiaschi) che sono riuscite a prosperare fino ad oggi. I *maroon* provenivano da differenti culture africane; sulla base dei diversi retroterra culturali e delle esperienze vissute insieme nelle piantagioni, essi finirono per creare una cultura comune che costituiva il risultato di una sintesi intertribale. Tra le varie comunità *maroon* del Suriname, la Saramaka (già «negri della macchia») è una delle piú grandi e delle piú interessanti, soprattutto perché è riuscita a forgiare la propria identità e autonomia culturale nelle piú avverse condizioni di vita. L'eredità africana di questa comunità si evidenzia nel modo piú chiaro nella musica tradizionale, che include canti in differenti linguaggi esoterici per funerali, cerimonie di possessione spiritica e narrazioni di storia orale. I tamburi, di varie dimensioni, per lo piú ad una sola membrana, vengono usati in di-

verse formazioni strumentali, mentre specifici stili percussivi sono correlati a particolari occasioni esecutive rituali, come quelle per gli spiriti delle foreste (*apúku*), divinità serpenti (*vodú*) e divinità protettrici dei guerrieri (*komanti*), oppure per riti funebri, nonché per molte manifestazioni profane [Price e Price 1977, p. 6].

Soltanto fra i Saramaka, inoltre, sopravvive la tecnica africana del *tamburo parlante*, che è virtualmente scomparsa in tutto il Sudamerica. Ne è protagonista il tamburo *apínti*, che viene impiegato durante le principali riunioni del consiglio, in alcuni rituali significativi oppure come parte del complesso di tamburi in differenti contesti musicali. Come osservato dai Price

quando [*l'apínti* è] suonato in funzione di *tamburo parlante* solista alle riunioni del consiglio, i suoi ritmi danno l'avvio ufficiale ai lavori, evocano e danno il benvenuto a particolari divinità, antenati e funzionari pubblici, commentano gli avvenimenti in corso, aiutano a stabilire il tono della riunione mediante l'uso immaginoso di proverbi, accomiatano la gente alla fine, e così via [*ibid.*, p. 7].

Lo speciale linguaggio *apínti* può in effetti essere tradotto nella lingua *saramaccan*, allo stesso modo di quanto avviene in parecchie culture tradizionali africane. Oltre a ciò i Saramaka conservano anche una forma di *mbira* (il cosiddetto «pianoforte a pollici») che presso di loro si chiama *papái bèntá* e viene suonata con gli indici delle mani. I moduli ritmici dello strumento possono anche essere decodificati come suoni verbali, che a loro volta possono imitare canti di uccelli oppure esprimere opinioni su personalità locali o avvenimenti di attualità. La *mbira* viene generalmente suonata da giovani uomini per diletto e per intrattenere i loro coetanei.

I repertori dei canti Saramaka rimangono molto vicini ai loro corrispettivi africani sia per funzione che per stile. Ad esempio, i canti *seketi* con linguaggio poetico e metaforico

sono composti da uomini e donne come espressione di amore, disperazione, ammirazione o derisione, e costituiscono la forma piú importante di commento sociale [*ibid.*, p. 4].

Questi canti possono comunque affrontare anche gli argomenti piú disparati. Eseguiti in una tipica forma responsoriale, essi rientrano quasi sempre nell'ambito di importanti celebrazioni collettive, quali riti funebri e insediamento di funzionari pubblici, oppure possono collocarsi in contesti informali e individuali.

6. Ecuador, Perú e Bolivia.

La tradizione nera africana in Ecuador è limitata a due aree principali: la provincia di Esmeraldas nel Nord-ovest e la Valle del Chota, nell'alto-

piano settentrionale della provincia di Imbabura, con poche enclavi nella provincia di Loja. Gli afroesmeraldiani condividono la stessa cultura musicale dell'area costiera meridionale della Colombia, possiedono un'analogha danza con la marimba e il rituale profano del *currulao*, nonché gli stessi strumenti musicali: rinvio pertanto a quanto detto in precedenza.

Nella provincia di Esmeraldas, il gruppo indios dei Cayapas o Chachis, di origine amazzonica, ha subito una forte influenza diretta degli afroesmeraldiani, tanto da aver fatto propri strumenti come la *marimba*, i tamburi *cu-nuno* e *bombo*: un significativo esempio di etnia non nera che presenta tratti e pratiche musicali perfettamente definibili come di derivazione africana.

Nella provincia di Imbabura, le piantagioni di canna da zucchero gestite nel Settecento dai Gesuiti avevano una consistente popolazione di schiavi neri. Dopo l'espulsione dei Gesuiti nel 1767, i nuovi proprietari continuarono a far lavorare la maggior parte degli schiavi, i quali costituirono insieme ai neri liberi la prima popolazione nera della Valle del Chota. In seguito all'abolizione della schiavitù nel 1852, essi rimasero nella regione lavorando presso le *haciendas*. La tradizione musicale di questa valle ha ricevuto scarsa attenzione, ma è evidente come il genere musicale caratterizzante l'intera regione sia il *baile de la bomba*. *Bomba* è innanzitutto il nome di un tamburo monopelle molto simile al *conga*, che insieme con altri strumenti (*maracas*, sonagli di zucca, idiofoni a frizione e foglie di arancio che imitano il suono di aerofoni come flauti e ottavini) forma la cosiddetta *banda mocha*, descritta per la prima volta alla fine del XIX secolo. A quel tempo, il tamburo *bomba* era associato anche alla danza nera detta *bundi*, che comprendeva canti in qualche forma di dialetto nero locale.

Bomba è anche il nome di un genere musicale moderno considerato un ibrido fra elementi indigeni, spagnoli, africani ed ecuadoriani, in quanto usa ritmi di tipo africano nella parte del tamburo *bomba*, cita diverse espressioni in lingua *quechua* nei testi cantati, basa la melodia su strutture bimodali indie e sull'alternanza tipicamente ispanica fra stanza e ritornello [Schechter 1994, pp. 289-90]. L'accompagnamento strumentale della *bomba* contemporanea, realizzato dal tamburo *bomba* e da due chitarre *requintos*, si basa su una struttura a domanda e risposta, su un ripetitivo fraseggio simmetrico e presenta sistematiche sincopi in metro binario nelle percussioni. In alcuni brani si ripetono gli effetti di emiola (in questi casi la *bomba* finisce per diventare una musica di danza più simile a quelle meticce), e si riscontra un'armonia bimodale. Dal punto di vista coreografico la *bomba* è un ballo di corteggiamento nel quale la danzatrice, che porta una bottiglia di rum sulla testa, tenta di attirare il suo partner maschile.

Sebbene nel Perù e in Ecuador le persone di ascendenza nera africana rappresentino oggi una minuscola percentuale dell'intera popolazione, durante il periodo coloniale in entrambi i paesi venne deportato un con-

sistente numero di africani; soprattutto in Perù, dove alla fine del XVIII secolo si trovavano perlomeno centomila schiavi neri. Il loro numero decrebbe però durante l'Ottocento per diverse ragioni, inclusa la mescolanza interraziale (una strategia per favorire la mobilità sociale) che ebbe inizio ben prima dell'abolizione della schiavitù avvenuta nel 1854. Nel XX secolo, nonostante la scarsa consistenza numerica, gli afroperuviani hanno avuto una notevole influenza sulla musica dell'area costiera, in particolare nel dipartimento di Ica e nella capitale. Peraltro, tale influsso è divenuto percepibile a livello nazionale solamente nella seconda metà del secolo. Verso la fine degli anni Cinquanta ha infatti avuto inizio un *revival* afroperuviano, che ha apportato importanti novità alla «música criolla» e alla popular music di derivazione europea, in particolare al *vals* (valzer), alla *polka* e alla *marinera*. Fino ad allora, gli afroperuviani distinguevano a malapena le loro pratiche musicali dal repertorio *criollo* [Vásquez 1982].

Questo *revival* fu in gran parte dovuto a intellettuali e attivisti neri, come Nicomedes e Victoria Santa Cruz, fratello e sorella, che iniziarono a riprendere antichi generi di canto e di danza praticamente dimenticati, quali *festejo*, *socabón*, *agua de nieve*, *ingá* e *alcatraz*. Alcuni di questi generi, come la danza *landó* (correlata in apparenza, pur se non in modo certo, al *lundu* brasiliano), furono completamente re-inventati. Anche gli strumenti musicali legati alla tradizione nera peruviana, come la *quijada* (mandibola di squalo), la *cajita* (piccola scatola di legno) e il *cajón* (scatola di legno usata come tamburo), divennero importanti segnali della ricerca di una riaffermazione d'identità. Come tuttavia ritengono alcuni studiosi,

il redivivo repertorio afroperuviano non fu adottato su larga scala dai neri come emblema di identità. Senza legami con le rivendicazioni politiche e sociali (a lungo andare uno dei principali lati negativi di questa ondata di *revival*), negli anni Ottanta il movimento si dissolse nel regno del mero intrattenimento commerciale [Romero 1994, p. 321].

Si potrebbe comunque sostenere che, nonostante la loro connessione con l'industria dell'intrattenimento, la musica e la danza afroperuviane, per quanto ricostruite, hanno avuto il benefico effetto di richiamare l'attenzione sulla condizione di un gruppo sociale marginalizzato. Come ha riconosciuto lo stesso Romero,

la presenza di danze e forme musicali nere nel panorama culturale peruviano ha fornito al nero peruviano un simbolo d'identità che [...] potrebbe costituire un importante simbolo culturale per il futuro [*ibid.*, p. 324].

In Bolivia le genti di ascendenza africana sono state storicamente messe ai margini dalla società nazionale, costituita da vari gruppi indigeni, meticci e creoli. Solamente negli anni Sessanta e Settanta gli afroboliviani si sono spostati dalle *yungas* (zone alle pendici orientali delle Ande) verso le grandi città

di La Paz, Cochabamba e Santa Cruz. Nel nuovo ambiente essi hanno avvertito la necessità di affermare la propria identità, cercando così di rivitalizzare alcune delle loro danze e musiche e dando vita ad una consapevole iniziativa conosciuta come Movimiento Cultural Grupo Afro-boliviano. In questo movimento revivalistico, il principale genere musicale di canto e danza era la *saya*, che rappresentava l'emblema della cultura afroboliviana. Di essa si sono appropriati alcuni gruppi di popular music quali Los Kjarkas e i Pacha, apportandovi però sostanziali alterazioni, e presentandola come esempio di «ritmo negro». Il canto *saya* era tradizionalmente accompagnato da tre differenti tipi di tamburi, dal più grande al più piccolo: l'*asentador*, il *cambiador* e il *gangengo*. Le *coplas* del canto veicolavano messaggi storici e spesso esprimevano sfoghi emotivi di rivalsa afroboliviana [Templeman 1997].

7. *Argentina, Uruguay.*

L'influenza africana sulle tradizioni musicali dell'area del Rio de la Plata è stata marcatamente presente in pochi generi di danza, soprattutto il *candombe* (una danza nera) che si è sviluppato fin dalla metà del XVIII secolo. In entrambi i paesi esso era in origine una componente dei festeggiamenti dell'Epifania e comprendeva una serie di personaggi, tra i quali il *gramillero*, la *mama vieja* («anziana donna nera»), l'*escobero* («l'artigiano che fabbrica le scope»), il *tamborilero* («suonatore di tamburo») e il portatore di trofeo, in una sorta di pantomima drammatico-coreografica. Comunque, tale funzione originaria si è persa all'inizio del XX secolo, quando il *candombe* venne incorporato nelle *comparsas de carnaval* (o cortei di strada del carnevale).

Anche il tango, il più tipico genere di canto e di danza del Rio de la Plata, ha relazioni con l'Africa, in quanto si ritiene che il termine stesso sia derivato da una denominazione generica di «danza africana». Rossi [1926], tra gli altri, ha asserito che il termine "tango" era usato dagli schiavi neri fin dai tempi coloniali per indicare non solamente la danza o il luogo dove veniva eseguita, ma anche gli strumenti a percussione degli schiavi (soprattutto tamburi).

8. *Conclusioni.*

Sebbene questo saggio abbia presentato solo un campione delle musiche tradizionali afroamericane del Sudamerica, bisognerebbe ricordare che al giorno d'oggi le dinamiche di queste tradizioni tendono a delineare un complesso di espressioni molto diversificate. Ad esempio, la musica religiosa prevalentemente afrobrasileiana delle tradizioni *candomblé* e *umbanda* si è ben inserita in contesti "altri", come è avvenuto in Venezuela e in Argen-

tina, dove tali religioni hanno acquisito un significato molto diverso rispetto all'originale, soddisfacendo comunque ad esigenze "naturali" avvertite dalle popolazioni di questi paesi. Pertanto, l'originario *ethos* nero africano delle religioni è stato progressivamente assimilato da gruppi sociali più ampi formati da non neri, così trascendendo le originarie frontiere dell'etnicità e acquisendo nuovi significati.

Allo stesso modo, in diverse aree del Sudamerica alcune forme di popular music urbana sono passate attraverso una fusione stilistica fra generi prevalentemente afrolatini e tradizioni locali, come la *cumbia andina* o la musica *chicha* del Perù oppure ancora la *rumbahiana* di Bahia, in Brasile. Il fenomeno *salsa*, derivato essenzialmente dalla musica afrocubana (*son cubano*), è divenuto un forte indicatore dell'identità pan-latinoamericana sin dai primi anni Settanta. Le radici africane delle musiche sudamericane hanno pertanto costituito nel corso dei secoli una fonte molto importante di forza e identità nei processi creativi di musicisti e ascoltatori latinoamericani.

Negli anni Settanta e Ottanta altre forme di popular music sono state considerate troppo in fretta come esiti di un processo di "riafricanizzazione": è il caso del *bloco afro* di Bahia, in Brasile, e dell'emergere di tendenze afroperuviane nella popular music di Lima e delle aree costiere. In realtà, "riafricanizzazione" è una definizione impropria in quanto, sia nell'ambito del movimento politico nero degli anni Ottanta in Brasile, sia nella ricerca di una nuova posizione sociopolitica da parte dei neri in Perù, le avanguardie artistiche hanno scelto coscientemente le espressioni che consideravano come le più tradizionali delle loro culture. Tale scelta non ha portato in ogni caso a un riavvicinamento all'Africa contemporanea, ma piuttosto all'esaltazione degli aspetti più ovvi di continuità e di resistenza culturale. Naturalmente in queste iniziative vi fu un richiamo all'antica, mitica, immaginata o "reinventata" Africa, ma ciò è avvenuto soprattutto come necessità di riconfermare il giustificato orgoglio dei popoli nei confronti delle proprie origini africane, così a lungo minimizzate o denigrate dalle classi dominanti delle rispettive società.

La presenza e l'influenza nera africana in molte tradizioni musicali sudamericane sono non solo innegabili, ma di eminente rilievo per lo sviluppo di alcune fra le più ricche espressioni musicali del continente. La reale presenza e influenza non possono però essere considerate come una continuità ininterrotta nel corso dei secoli. Razza e cultura non dovrebbero rimanere indifferenziate. Questo è il motivo per cui non verrebbe mai in mente ai neri sudamericani di definire se stessi (e le loro musiche) come afrocolombiani («colombianos africanos»!) o afroecuadoriani o afrobrasiliani, imitando la peculiare esigenza e ideologia degli afroamericani degli Stati Uniti; e ciò semplicemente perché essi si considerano colombiani, ecuadoriani e brasiliani.

Andrade, M. de

1959 *Danças dramáticas do brasil*, 3 voll., Livraria Martins Editoria, São Paulo.

Aretz, I.

1967 *Instrumentos musicales de Venezuela*, Universidad de Oriente, Cumaná.

1970 *El Tamunangue*, Universidad Centro-Occidental, Barquisimeto.

Brandt, M.

1994 *African drumming from rural communities around Caracas and its impact on Venezuelan music and ethnic identity*, in G. H. Béhague (a cura di), *Music and Black Ethnicity. The Caribbean and South America*, Transaction, New Brunswick - London, pp. 267-84.

Carvalho Neto, P. de

1962 *The Candombe, a dramatic dance form from Afro-Uruguayan folklore*, in «Ethnomusicology», VI, n. 3, pp. 164-74.

Friedemann, N. S. de

1991 *Lumbalú: ritos de muerte en el Palenque de San Basilio*, in «América Negra», vol. I, pp. 65-86.

Herskovits, M. J.

1969 *The new world negro. Selected papers*, in Id., *Afroamerican Studies*, Minerva Press, New York.

Instituto Nacional de Folklore

1982 *Diablos danzantes de Venezuela*, Fundación La Salle de Ciencias Naturales, Caracas.

Kubik, G.

1994a *Angolan Traits in Black Music, Games, and Dances of Brazil. A Study of African Cultural Extensions Overseas*, Centro de Estudos de Antropologia Cultural, Lisboa.

1994b *Ethnicity, cultural identity, and the psychology of culture contact*, in G. H. Béhague (a cura di), *Music and Black Ethnicity* cit., pp. 17-46.

List, G.

1973 *El conjunto de gaitas de Colombia: la herencia de tres culturas*, in «Revista Musical Chilena», XXVII, n. 123-24, pp. 43-54.

1983 *Music and Poetry in a Colombian Village. A Tri-Ethnic Heritage*, Indiana University Press, Bloomington Ind.

Lomax, A.

1970 *The homogeneity of african-afro-american musical style*, in N. E. Whitten jr e J. F. Szwed (a cura di), *Afro-American Anthropology. Contemporary Perspectives*, The Free Press, New York 1970, pp. 181-201.

Mukuna, K.

1994 *Sotaques: style and ethnicity in a Brazilian folk drama*, in G. H. Béhague (a cura di), *Music and Black Ethnicity* cit., pp. 207-24.

- Pollack-Eltz, A.
1991 *La negritud en Venezuela*, Lagoven, Caracas.
- Price, R., e Price, S.
1977 *Music from Saramaka. A Dynamic Afro-American Tradition*, Notes for Folkways Records Album n. FE 4225, New York.
- Ramón y Rivera, L. F.
1971 *La música afrovenezolana*, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Romero, R. R.
1994 *Black music and identity in Peru: reconstruction and revival of afro-peruvian musical traditions*, in G. H. Béhague (a cura di), *Music and Black Ethnicity* cit., pp. 307-30.
- Rossi, V.
1926 *Cosas de negros*, Imprenta, Buenos Aires.
- Schechter, J. M.
1994 *Los Hermanos Congo y Milton Tadeo ten years later: evolution of an african-ecuadorian tradition of the Valle del Chota, Highland Ecuador*, in G. H. Béhague (a cura di), *Music and Black Ethnicity* cit., pp. 285-305.
- Templeman, R. W.
1997 *We are people of the Yungas, we are the Saya race*, in N. E. Whitten jr e A. Torres, *Blackness in Latin America and the Caribbean: Social Dynamics and Cultural Transformations*, Indiana University Press, Bloomington Ind.
- Vásquez, R. E.
1982 *La práctica musical de la población negra en el Perú*, Casa de las Américas, Havana.
- Waddey, R. C.
1980-81 *Viola de samba and samba de viola in the Recôncavo of Bahia (Brazil)*, in «Latin American Music Review», I, n. 2, pp. 196-212; *Part two: samba de viola*, ivi, II, n. 2, pp. 252-79.
- Whitten, N. E. jr
1974 *Black Frontiersmen. A South American Case*, Schenkman, Cambridge.
- Whitten, N. E. jr, e Szwed, J. F.
1970 (a cura di), *Afro-American Anthropology. Contemporary Perspectives*, The Free Press, New York.

RAMÓN PELINSKI

Migrazioni di un genere: il caso del tango

1. *Introduzione.*

Nei suoi cent'anni di esistenza, il tango *porteño* ("portuale") rioplatense ha sviluppato una vocazione cosmopolita che gli ha permesso di transitare attraverso diverse culture sotto mutevoli identità e con attestati di cittadinanza concessi da molti paesi. Il tango possiede alcuni tratti originali che ne hanno favorito la permanenza nell'immaginario delle musiche popolari. Sostiene Marta Savigliano:

Alle sue origini il tango era povero ma in corso di ascesa sociale, urbano con qualche traccia di ruralità, bianco con qualche traccia di colore, colonizzato con qualche traccia di barbarie indigena in via di incivilimento. Era un candidato perfetto per la condizione dell'esotico nella moderna società capitalistica. Era un esotico da esportazione, a differenza delle precedenti varietà di esotico stilizzato. Esibiva anche un erotismo di tipo nuovo, in grado di valicare tutte le barriere socialmente accettate. Nel tango l'erotismo era controllato e allusivo [1995, p. 110].

Attraverso il racconto delle peripezie del tango nelle sue diaspore per il mondo, vogliamo indagare:

- quali siano i processi di transculturazione subiti dal tango rioplatense nel suo dialogo con nuovi contesti culturali;
- che identità - congiunturali o stabili - acquisisca in tali processi;
- quale sia la logica che ha governato le dislocazioni del tango diasporico, dalla sua ibrida origine cittadina, localizzata nei bassifondi di Buenos Aires, fino alla sua recente canonizzazione nei «vertici internazionali del tango».

Prima di rispondere a queste domande, ci pare utile precisare quale sia il significato che attribuiamo qui ai concetti di tango, diaspora e transculturazione.

In origine, il tango è un'ibridazione urbana di danze locali portuali - creole e nere - con il ritmo della *habanera* e con elementi melodici, armonici e formali di musiche popolari - soprattutto italiane e spagnole - introdotti nei porti di Buenos Aires e Montevideo da immigranti europei alla fine del secolo scorso. Al tango-danza si aggiunge col tempo il tango-canzone e una musica strumentale con un *groove* specifico. Non si può negare che, oltre ad essere espressione artistica complessa (danza-canzone-musica), il

tango deve in gran parte la sua sopravvivenza alla capacità di produrre discorsi e immagini che lo collocano entro una rete minuziosa e labirintica di significati. Tali significati aiutano a comprendere tanto le culture di cui essi sono un enunciato, quanto la gente che lo pratica con incrollabile fedeltà.

Per diaspora, disseminazione o circolazione intendiamo l'insieme di viaggi [Aprill 1998, pp. 2-3] e reimpianti territoriali del tango porteño, che hanno generato processi di risignificazione, ibridazione e transculturazione in diversi paesi del mondo. In questi processi, il menzionato sviluppo interno del tango (danza - canzone - musica strumentale) tende a proiettarsi sulle sue successive diaspore per il mondo, che lo fanno conoscere particolarmente come danza (1903-14), cui in seguito si sovrappongono la canzone (1920-45) e, infine, la musica strumentale (dal 1980).

Ci serviamo del concetto di "transculturazione" [Kartomi 1981; Ortiz 1940; Pelinski 1995, pp. 34-35] per esprimere la sintesi dei processi di sradicamento progressivo di una cultura e di creazione di una cultura nuova attraverso il dialogo (generalmente conflittuale) e la negoziazione della identità primitiva con la diversità di altre culture. Questa transizione da una cultura all'altra implica un'acquisizione reciproca, costante e innovativa di elementi culturali. Nei processi di transculturazione, le tre componenti del tango - danza, canzone, musica - hanno ciascuna un proprio destino, venendo reinterpretate a seconda delle circostanze geopolitiche, culturali e specificamente musicali dei paesi con cui il tango è entrato in contatto.

Gli studiosi di tango porteño, per i quali il canone del tango suole esaurirsi nelle sue espressioni rioplatensi (ed, eccezionalmente, itineranti, nella misura in cui riproducono fedelmente il «tango patrio») non si occupano delle produzioni tanghistiche allogene: a meno che non siano riproduzioni fedeli del tango porteño, tali espressioni sembrano loro esteticamente inferiori ed eticamente superficiali [Borges 1955, trad. it. pp. 137-38; Pelinski 1995, p. 67]. Tuttavia, uno sguardo aperto al tango delocalizzato favorisce una percezione più equilibrata del fenomeno tango come cultura del meticcio, nella cui ibridazione, reinterpretazione, impurità, passaggio dal nazionale al transnazionale, dall'etnico al transetnico, sono le condizioni della sua esistenza come fenomeno sociomusicale. Il tango non è solo uno sguardo narcisista ad un Io territorializzato, ma lo sguardo dell'Altro in cui si disvela il tango porteño [Kuri 1992, p. 135]. Oltre che nel porto di Buenos Aires, il tango ordisce identità in molti altri porti: è portuale, *porteño*, di Barcellona, Yokohama, Shanghai, Amsterdam, ecc.

Possiamo ricostruire il coraggioso viaggio del tango, dai bassifondi di Buenos Aires (alla fine del secolo scorso) ai suoi attuali «vertici mondiali» a Buenos Aires, Granada, Montevideo e Lisbona, articolandolo in tappe, da un lato secondo circostanze sociopolitiche determinate e rappresentazioni discorsive, e dall'altro secondo alcune trasformazioni coreomusicali e poetiche che con esse coincisero.

2. Breve storia delle diaspore del tango.

L'irruzione del tango in Europa all'inizio del xx secolo si situa nella seconda ondata di danze popolari allacciate (cioè dopo il valzer, la mazurca, la polka, ecc.) che, associate con l'urbanizzazione e il trionfo della borghesia, conobbero una diffusione globale [Apprill 1998, pp. 3-4; Pekka Gronow in Kukkonen 1996, pp. 230-34]. A differenza di quelle della prima, le danze della seconda ondata provengono, per la maggior parte, dal Nuovo Mondo: tango e *maxixe* brasiliani, doppio e triplo *boston*, danza dell'orso, *one-step*, *turkey trot*, *castle-walk*, ecc. Tuttavia nessuna di esse raggiunge il successo globale e il significato culturale del tango, considerato come la danza piú latina, de-africanizzata ed europea di quelle che provengono dall'America latina [Taylor 1988, p. 67].

La prima diaspora del tango ebbe luogo tra il 1900 e il 1914, anni in cui si operano importanti trasformazioni sociali e tecnologiche. Come segnala Suhei Hosokawa [1995, pp. 293-94], nella vita urbana di questi anni si completa una separazione tra la sfera pubblica e quella privata (bar, sale da ballo, caffè-concerto). La generalizzazione dei nuovi mezzi di trasporto e l'informazione (i treni, i viaggi oltreoceano, l'automobile, l'aereo, la fotografia, il telefono, il fonografo e il cinema), facilitano il viaggio del tango, promuovono la mobilità della gente e lo scambio di idee e creano una nuova sensibilità sociale. Viaggiare all'estero, esotizzarsi e perdere la propria autenticità sono fatti immanenti a questo processo. Senza questi cambiamenti, la prima diaspora del tango – e la sua precoce popolarità mondiale – non sarebbe stata possibile.

Per quanto non sempre verificabili, i fatti della prima diaspora del tango sono ben conosciuti: nel 1903, il famoso ballerino Casimiro Aín («el vaso», il basco) offre dimostrazioni di tango porteño a Londra e a Parigi. Tre anni piú tardi, i cadetti della fregata *Sarmiento* distribuiscono, per i porti dove ormeggiano, partiture dei primi successi del tango porteño: *La morocha*, *La moretta*, di Enrique Saborido, e *El choclo*, *La pannocchia tenera*, di Angel Gregorio Villoldo. Nel 1907 giungono a Parigi i primi musicisti rioplatensi (Villoldo, Alfredo J. F. Gobbi, Flora H. Rodriguez de Gobbi) per incidere dischi, tra cui alcuni tanghi, con la banda della Guardia Repubblicana. Tuttavia, il potere seduttivo di quel primo tango a Parigi non risiede nella sua musica, suonata generalmente da orchestre da ballo formate da zingari, filippini o hawaiani [Hénard 1914, pp. 16-19], e la cui interpretazione non possiede ancora lo swing caratteristico che acquisirà il tango porteño negli anni Venti, ma piuttosto nella sua coreografia: la società francese, stanca di morale vittoriana [Humbert 1988, pp. 109-62] e avida di esotismo, trova nel ballo del tango la dose di «barbarie» e «selvaggeria» necessaria a proiettarvi sopra il suo sguardo (di *voyeur*) coloniale e i suoi desideri repres-

si. Da Parigi – la città che costruisce l'esotismo e l'erotismo del tango [Savigliano 1995, pp. 73-135], la nuova danza si diffonderà per il mondo.

Noti ballerini argentini, come Bernabé Simarra «el negro» con la ballerina cubana Ideal Gloria, Saborido – che apre una scuola di tango a Parigi e più tardi a Londra –, il citato Aín con sua moglie Martina, Francisco Ducasse, Juan Carlos Herrera, ecc., introducono il ballo del tango a Parigi. Nel 1909, il compositore, scrittore e maestro di danza Camille de Rhynal, che aveva conosciuto il tango in Argentina, vince un concorso in cui era stato incluso il tango. Sedotti dalla nuova danza giunta dai bassifondi del porto di Buenos Aires, i circoli aristocratici e il *grand monde* parigino si convertono in suoi entusiasti promotori.

Tuttavia, una danza straniera non può essere importata direttamente in Francia «senza passare una seria ispezione alla dogana e senza subire modifiche radicali» [Fouquières 1913, p. 58]. È necessario che il tango cessi di essere questo «dondolio di selvaggi», per trasformarsi in un «*flirt* elegante di gambe raffinate e discrete» [Sem 1925, pp. 45-46]. I rimproveri rivolti al tango per la sua origine straniera e popolare, e per il suo carattere indecente, si dissolvono dinanzi alla massima: «Noi francesizziamo tutto e la danza che ci piace ballare diventa francese». Così sostiene l'accademico Jean Richepin [1913] nel suo discorso pronunciato alla sessione pubblica annuale delle cinque Accademie dell'Institut de France. In altre parole, la condizione perché il tango porteño sia accettato a Parigi (cioè nella società europea civilizzata), come ballo da salotto adatto a ogni tipo di pubblico, è che si dissoci dalla sua cultura di origine e si sottoponga a processi di denaturazione etnica, addomesticamento e apprendimento del pudore. Così, mentre i maestri di danza de-erotizzano il tango argentino, rendendo decenti le sue figure e codificando i suoi passi per disciplinare i corpi dei ballerini, la borghesia parigina esotizza i musicisti e i ballerini professionisti di tango imponendo loro il travestimento da *gaucho*, un costume rurale che ha poco a che vedere con l'origine urbana di questa danza. L'esotismo si accontenta di una maschera, per quanto apocrifia.

In questa nuova condizione – convenientemente decentizzata e addomesticata – il tango trionfa nei salotti parigini. Nel 1910, il *dandy*, poeta e scrittore Ricardo Güiraldes lo balla nel salotto di Madame de Reské, in presenza di principi e principesse, granduchi e granduchesse, banchieri e compositori di musica [Künstlerhaus Bethanien 1982, pp. 145-46]. In questo stesso anno Mistinguett include un tango nel suo spettacolo al teatro di Margny. Il tango giunge fino alle più alte sfere dello stato e dell'accademia: lo balla con sua moglie il presidente Poincaré al ballo annuale dell'Istituto Agronomico, lo celebrano Gabriele d'Annunzio e Ida Rubinstein e, come abbiamo detto, il poeta e accademico Richepin fa il suo panegirico nella sessione plenaria delle cinque Accademie...

Nel frattempo, il tango si democratizza: dai salotti aristocratici dove si organizzano i tè-, cena- e champagne-tango, passa alle sale da ballo popola-

ri (Magic City, Olympia, Sans-Souci, Luna-Park, Saint Mandé, ecc.). A partire dal 1912, «L'intera città si mette in movimento, ha il tango a fior di pelle» [Sem 1925, pp. 37-38]. E già nel 1913-14 il tango regna a Parigi. «Fu una bella pazzia. Sembra che i parigini fossero vittime della demenza» [Warrod 1922, p. 307]. Il tango si balla dovunque, e lo si vede alla rivista, la moda offre i nuovi corsetti-tango e le nuove gonne-tango, e più di cento professori argentini, «autoesotizzati» [Savigliano 1995, pp. 170-90] come *gauchos* appassionati, insegnano il tango “riveduto e corretto” a uso della buona società parigina e di signore e signorine perbene.

Assicurato il suo prestigio grazie al trionfo a Parigi, il tango lascia le sponde della Senna per iniziare il suo gran viaggio nelle grandi capitali e nelle città europee.

La prima presentazione del tango in Italia deve aver avuto luogo dinanzi alla società romana nel 1912 [Cámara 1995, p. 176; 1998]. A partire dal novembre 1913, la presenza del tango nei quotidiani e nelle riviste italiani risulta ossessiva. Di questa commozione rende conto Francesco Giovanni nel suo trattato *I balli d'oggi* [1914], in cui abbozza una prima classificazione del tango in *snob, sport, balletto, matematico, sornione e libertino*, e dei ballerini di tango in *casti, amorosi, e languidi*. Contemporaneamente, Filippo Tommaso Marinetti, nel suo famoso manifesto *Abbasso il tango e Parsifal*, si burla del tango francese, edulcorato, romantico e decadente, per aver perso il lato felino e selvaggio del tango argentino.

Secondo i maestri di danza Veloz y Yolanda [1936, p. 21], Londra conosce fugacemente il tango nel 1907, per istigazione del citato gran maestro di tango Camille de Rhynal. Tuttavia, fu solo nell'autunno del 1912 che coloro che avevano visto ballare il tango a Deauville, Dinard e nelle altre città francesi dotate di Casino, lo introducono realmente a Londra. Immediatamente i tè-tango fanno furore. Non vi manca Saborido, il compositore della *Morocho*, che realizza anche dimostrazioni della nuova danza. Lo stesso fanno in seguito George Grossmith e Phyllis Dare nello spettacolo *The Sunshine Girl*, e la coppia di Maurice Mouvet e Florence Walton (che porteranno il tango a New York) in *El Alhambra*. Nel 1913, Londra soccombe alla tangomania. Gladys Beattie Crozier approfitta dell'occasione per pubblicare il primo manuale di tango: *The Tango and how to do it* [1913]. Nello stesso anno, una coppia di ballerini danesi presenta il tango in un hotel di Helsinki - un fatto che forse non avrebbe meritato di essere registrato dalla storia se non fosse che, con l'andar del tempo, il tango si è naturalizzato in Finlandia con suoi caratteri specifici [Kukkonen 1996].

Nello stesso tempo, gli echi della tangomania raggiungono gli Stati Uniti, dove la danza viene introdotta dalla coppia inglese di Maurice e Florence Walton intorno al 1912 [Veloz y Yolanda 1936, p. 22]. Il «New York Times» si compiace di informare ampiamente sulle reincarnazioni della tangomania sia negli Stati Uniti che in Europa. Nella sua edizione del 21 gennaio

1914 si segnala anche che la coppia costituita da John L. Mott III e dalla signora Walter Bowne aveva già introdotto il tango in Giappone. La fama del tango deve essere giunta fino a questo paese, se dobbiamo credere al giornale «Ehime Shinbun» di Tokyo, che il 2 febbraio 1914 riporta notizie sul *boom* del tango in Europa. Secondo altre fonti [Hosokawa 1995, p. 196], la prima dimostrazione di tango in Giappone sarebbe stata tenuta nel 1914 da Thomas Lector e Dorothy Smaller, nella città portuale di Yokohama, e in seguito ripetuta a Tokyo.

Il tango che si ballava allora in Europa e negli Stati Uniti aveva ormai poco a che vedere con il tango originale del Rio de la Plata. La sua decentizzazione e codificazione come ballo da salotto produce quello che suole chiamarsi «tango europeo» – nelle sue versioni francese (che decade nel «tango-musette») e inglese, e nella sua versione come «tango-americano», codificata più tardi da Rodolfo Valentino. Cadute del busto all'indietro, bruschi scatti della testa, il braccio sinistro del ballerino e destro della ballerina rigidamente tesi in posizione perpendicolare al corpo, ecc., sono le immagini stereotipate di questi stili.

Nonostante la negoziazione di una nuova coreografia addomesticata, gli scandali provocati dal tango non cessano di generare condanne tendenti a perpetuare il controllo che, in una società borghese, la ragione deve esercitare sopra il corpo, i suoi movimenti trasgressivi e i suoi piaceri [Foucault 1976].

L'imperatore Guglielmo II e i re di Inghilterra, Baviera e Italia, cui si uniscono immediatamente la Chiesa cattolica e i giornalisti di moda, tutti condannano il tango. A queste condanne si aggiungono, negli Stati Uniti, quelle dei pastori protestanti e dei rabbini. Condannano il tango non solo in quanto «immorale», «impudico» e «sudicio», ma anche per la sua «origine barbara»: il tango mostra le «contorsioni di una coppia di maomettani sotto l'effetto dell'oppio» [Nohain 1913, p. 378], e «rivela la scarsa delicatezza dei negri e dei meticci» («L'Osservatore Romano», 27 novembre 1913). Le condanne sono dirette soprattutto a quei passi in cui l'eccessiva vicinanza intima dei corpi potrebbe produrre ai ballerini danni morali irreparabili... La presunta indecenza di quel tango obbliga anche i rappresentanti diplomatici dell'Argentina a Parigi a condannarlo: secondo il poeta Leopoldo Lugones, il tango – vile «rettile di lupanare» – trasforma la coppia in «una massa tanto ignobile, che bisognerebbe avere il temperamento di un negro per sopportare un tale spettacolo senza sentire disgusto» [Gobello 1980, p. 112]. E lo scrittore Enrique Rodriguez de Larreta proibisce l'entrata del tango nelle sale dell'Ambasciata e proclama che a Buenos Aires il tango «è una danza tipica delle case di malaffare [...]. Non lo si balla mai nei salotti di buon livello, né tra gente distinta» [*ibid.*, p. 113]. Non c'è bisogno di dire che queste condanne ebbero l'unico effetto di accrescere il fascino esercitato dal tango.

Per prevenire i danni morali che il tango poteva produrre, la leggenda narra che il papa avrebbe proposto di sostituirlo con la furlana, che da al-

lora la stampa prese a chiamare «la danza del papa». A questo aneddoto si riferisce Trilussa nel suo malizioso sonetto *Tango e Furlana*:

Er Papa non vò er Tango perché, spesso
 Er cavajere spigne e se strufina'
 Sopra la pancia della ballerina'
 Che, su per giù, se regola lo stesso.

Invece la Furlana è piú carina:
 La donna balla, l'omo je va appresso,
 E l'unico contatto ch'è permesso
 Se basa sur de dietro de la schina.

Ma un ballo ch'è der secolo passato
 Co' le vesti attillate se fa male:
 E er Papa, a questo, mica ci ha pensato;

Come vi che si movino? Nun resta
 Che la Curia permetta, in via speciale,
 Che le signore s'arzino la vesta.

(Trilussa, *Ommi e bestie*, Mondadori, Milano 1922).

In conclusione, per essere accettato, praticato e imposto come moda in Europa, è necessario che il tango porteño sia il protagonista di processi di risignificazione, il cui campo semantico è articolato in categorie complementari del tipo di:

- | | |
|-------------------|---------------------|
| - tango europeo | - tango porteño |
| - disetnizzazione | - esotizzazione |
| - decentizzazione | - erotizzazione |
| - desiderio | - passione |
| - condanna | - scandalo |
| - scalata sociale | - democratizzazione |
| - identità | - alterità |
| - civiltà | - barbarie |
| - centro | - periferia |
| - metropoli | - colonia |
| - Prospero | - Calibano |

Una lettura rizomatica di queste categorie incita a costruire narrazioni alternative di questa prima diaspora (ovvero «intrichi», per utilizzare l'espressione di Paul Veyne [1978]). Per esempio, se vogliamo chiarire i meandri per cui passa la costruzione di identità attraverso il tango, possiamo privilegiare la complementarità delle categorie di disetnizzazione ed esotizzazione. Comprendiamo allora che all'Europa non interessa una danza prodotta da immigrati solitari sottoposti a un processo di meticcio, sradicati nei bassifondi di Buenos Aires e Montevideo, che tentano di alleviare la profonda tristezza dell'esilio con l'invenzione di una danza sorprendente. Le interessa viceversa una danza sulla cui origine astratta, brumosa e lontana poter proiettare l'immagine di un Altro che rispecchi un'identità

europea repressa [Savigliano 1995]. Possiamo anche optare per una lettura che privilegi la complementarità delle categorie di erotizzazione ed esotizzazione. Attraverso tale relazione comprendiamo che:

Il tango esprime, attua e produce l'Alterità per via erotica mediante l'esotismo, e nel far questo si addentra seduttivamente nel gioco dell'identificazione: un tentativo di dare identità al Sé creando degli anti-Sé [*ibid.*, p. 73].

È chiaro che la costruzione di nuove identità simbolizzate dai diversi stili del tango europeo e americano implica una perdita di identità del tango porteño. Il primo prezzo pagato dal tango porteño nel suo tentativo di raggiungere una diffusione mondiale è quello di perdere la propria identità col vedersi ridotto alla condizione di «ballo di società» [Hosokawa 1995, pp. 291-303]. Riterritorializzato a sua volta in paesi come la Germania, l'Italia, la Finlandia o la Turchia, il tango europeo crea sottostili e immagini che, nelle loro rispettive sfere semiotiche, possiedono, molte volte senza ricordarsi delle proprie origini, alcune delle caratteristiche tipicamente attribuite al tango: dolore [Reichardt 1981], desiderio e passione, esotismo ed erotismo [Savigliano 1995], nostalgia e amore [Kukkonen 1996], messa in discussione della coppia [Apprill 1998], violenza e dubbio [Taylor 1998], ecc.

Quando scoppia la guerra del '14, la tangomania europea della *Belle Époque* si rinchiude nella sfera della vita privata. Viceversa, dopo la sua consacrazione europea, il tango ritorna a Buenos Aires per negoziare la sua accettazione nei «salotti distinti», in cambio del riconoscimento politico dell'identità collettiva di chi lo aveva inventato [Vila 1995, pp. 77-107].

Mentre l'oligarchia portuale, *porteña*, riconoscendosi nello specchio della cultura europea negozia finalmente l'entrata del tango nei *cabarets* del centro di Buenos Aires e nelle case della borghesia, si inizia la seconda diaspora del tango porteño, che avrà luogo tra le due guerre mondiali. Questo periodo è caratterizzato dall'accettazione del tango come musica popolare di moda, insieme ad altri stili popolari di origine afroamericana, soprattutto insieme al jazz, con cui entra in concorrenza; dalla nascita del tango-canzone, sia porteño che nelle versioni nazionali di diversi paesi; dalla circolazione all'estero di orchestre argentine di tango; dalla diffusione del tango nell'Europa dell'Est e del Sud; dalla sua penetrazione in Giappone e in Cina e dal suo insediamento in America latina; e infine dalla comparsa della radio e della fonografia elettrica, le quali permettono una diffusione più rapida e nitida del tango.

All'inizio degli anni Venti due categorie di tango transitano, attraverso circuiti separati: da un lato abbiamo la preminenza del tango euroamericano, che, nei suoi diversi sottostili "nazionali", si ricolloca territorialmente come ballo di società e si standardizza come ballo da competizione. Questo è il tango che, insieme a stili influenzati dal jazz, balla ora la classe media. Dall'altro lato abbiamo però anche, come categoria separata, il tango porteño (locale, territorializzato), mediato da ballerini argentini itineranti (Ovidio José Bianquet «el

cachafaz», il facciatosta, Aín «el vasco»). Per mezzo secolo, le due tradizioni, silenziosamente unite nell'abbraccio del tango, si ignoreranno a vicenda.

Un fenomeno particolare di questo periodo è la nascita del tango-canzone. Il suo astro indiscutibile è il mitico Carlos Gardel (1890-1935), universalmente conosciuto anche oggi come il creatore del tango-canzone. Fu Gardel infatti che, forse partendo dall'accento della parlata *porteña*, conferì al tango il suo tipico fraseggio. Mentre la danza, in quanto linguaggio del corpo, risultava relativamente accessibile come mezzo di comunicazione transculturale, il tango-canzone argentino incontrava più difficoltà a reggere una traduzione culturale. La poesia del tango-canzone era troppo radicata nello stile di vita del portuale di Buenos Aires, del *porteño*, per poter mantenere i suoi significati una volta tradotta in altre lingue. Fu dunque necessario adattare il tango-canzone agli stili popolari degli altri paesi, e creare un immaginario poetico corrispondente. Quintin Verdú, compositore e direttore di un'orchestra francese di tango, sostiene nel 1936 che

In Europa il tango essenzialmente creolo ha subito da qualche anno una lenta metamorfosi che, mutandone la fisionomia, riflette ancor oggi la psicologia dei vari popoli tra i quali gode tuttora di una certa fortuna. L'Italia e la Germania sono così giunte a possedere un tango del tutto peculiare. Perfino la Grecia e la Turchia hanno oggi il loro tango, e si tratta - non temo di affermarlo - di un tango tutto loro («L'Orchestre», luglio 1936).

La strategia di creare testi per i tanghi "nazionali" genera banalità e stereotipi sentimentali, oltre a produrre un repertorio di (con)fusioni tipiche (già nel 1920 i testi di alcuni tanghi svedesi mescolano immagini spagnole - nacchere, sole e tori - con ritmi di *habanera* e di tango porteño).

In una prospettiva globale, il successo di Gardel in Spagna e in Francia intorno al 1930 non deve nasconderci il fatto che d'altro canto uno *Schlager-Tango*, come *Ich küsse ihre Hand, Madame* (R. Erwin e F. Rotter) si costituisce quale paradigma della "tanghitudine *more europeo*": su un ritmo ripetitivo di *habanera*, più lento e languido del tango argentino, galleggiano testi romantici e di evasione. Mentre Gardel regna brevemente a Parigi, il re del tango a Berlino è il catalano Juan Llosas con la sua *Original Spanisch-Argentinische Tanz-Kapelle*. In un registro più francese, cioè «zuccheroso», «con sovrabbondanza di sordine e *pianissimo*», meno ritmico del tango-*milonga* argentino e con «note lunghe nella melodia», il modello è il «tango-melodia» *Poema*, opera del compositore di tango «al momento più in voga e più quotato»: A. Mario Melfi, che era stato musicista dell'orchestra Bianco-Bachicha. In Italia il successo del tango-canzone si deve ai binomi Cesare Andrea Bixio - Bixio Cherubini, Arese-Petersbursky, Mendes-Mascheroni [Cámara 1995, p. 177]. Al contrario, in tradizioni tanghistiche come la finlandese o la greca, i testi tendevano a configurare una sostanza poetica ispirata ai problemi esistenziali della gente.

Il localismo della produzione europea si dissimula almeno in Francia, con l'abitudine di dare ai tanghi titoli in spagnolo: *Campamento gaucho* (*Accampamento gaucho*), *Chanqueta* (*Donnetta*), *Tango viejo* (*Tango vecchio*), *Mimito de locura* (*Piccolo vezzo di pazzia*), sono tanghi francesi che, con titoli spagnoli, pretendono di verniciare i brani di autenticità, quando in realtà quel che fanno è aumentare il loro esotismo. Infine, con l'affermazione del tango-canzone si crea la distinzione tra il tango melodico da ascoltare e il tango-milonga (cioè, strumentale, di stile argentino), da ballare. Nel periodo tra le due guerre trionfa il primo, forse perché ha saputo esprimere il pessimismo del tango porteño in promesse d'amore sentimentali e illusorie.

Mentre la tangomania della *Belle Époque* fu una manifestazione del tango-danza, negli Anni Ruggenti - tra il 1920 e il 1936 all'incirca - si realizza, insieme all'egemonia del tango-canzone, una presenza notevole di orchestre argentine che si radicano in Europa (Eduardo Arolas, Manuel Pizarro, l'orchestra Bianco-Bachicha che suonerà alla Coupole fino al 1981, Genaro Spósito, Rafael Canaro, Ferrer-Filipotto, il trio Irusta-Fugazot-Demare, ecc.), o che vengono in Europa in *tournee* (Francisco Canaro, Julio de Caro). Queste orchestre basano il proprio repertorio sul tango «milongato» che si utilizza per accompagnare il ballo. Nonostante la pubblicità che accompagna orchestre e compositori di tango locali (si veda ad esempio la rivista «Tango-Jazz» in Francia), le orchestre argentine sono il punto di riferimento per stabilire l'autenticità del tango. Curiosamente, sono queste stesse orchestre argentine che devono travestire i loro musicisti da *gauchos* per le esibizioni in pubblico. Anche i musicisti locali si mettono vestiti da *gaucho*, per cui la dialettica esotizzante-esotizzato acquista una nuova dimensione: non solo l'esotizzato ma anche l'esotizzante (europeo egemone) si autoesotizza.

Con la codificazione di una coreografia europea per il tango, l'invenzione del tango-canzone europeo e la competizione con le orchestre di jazz, le orchestre di tango residenti in Europa si vedono obbligate a diversificare i propri mercati. Per esempio, Edoardo Bianco suona in Spagna per Alfonso XIII, e in Italia per Vittorio Emanuele e Mussolini [Cámara 1998, p. 22], esporta il tango argentino in Polonia e in Grecia nel 1930; dal 1936 al 1938 si esibisce in Russia e in Turchia (dove nel 1921 aveva ballato Aín «el vasco»); dal 1939 al 1941 suona alla Scala di Berlino, dove lo ascolta Hitler e, dopo il ritorno in Argentina, ha un contratto provvisorio ad Alessandria d'Egitto. A Bianco si deve anche l'inizio della carriera tanghistica del musicista olandese Arie Maastrand «Malando», che con la sua famosa Tango Orchestra giunse a vendere ingenti quantità di dischi in Indonesia e in altre colonie olandesi.

Ai tre grandi centri di diffusione - Buenos Aires, Parigi e Londra - si aggiungono ora gli Stati Uniti: nel film muto di Rex Ingram *Four Horsemen of the Apocalypse* (1921), Rodolfo Valentino - travestito da *gaucho* - e Beatrice Dominguez ballano un tango infranciosato su un ritmo di *habanera*,

suonato da una fisarmonica, una chitarra, un pianoforte e due violini. (L'ipotetica musica di questo gruppo è stata recentemente ricomposta dall'americano Carl Davis). Il marchio «made in Hollywood» assicura il prestigio necessario affinché il tango di Valentino si converta nello stereotipo del cosiddetto «tango-americano». Nella serie di reinvenzioni del tango (Buenos Aires - Parigi - Londra), Rodolfo Valentino è il modello autenticamente apocrifo, la cui parodia del tango porteño dovrà aspettare mezzo secolo per essere, a sua volta, parodiata da ballerini *porteños*.

Mentre il tango reinventato da Valentino trionfa, suonano occasionalmente negli Stati Uniti musicisti argentini prestigiosi come Osvaldo Fresedo (1920), Francisco Canaro (1926), il pianista e compositore Juan Carlos Cobián (che nei suoi spettacoli si presenta come un selvaggio della Pampa, facendosi legare al pianoforte con una catena...) e ballerini come «el chafaz» (1929) o «el vasco» (1926).

Abbiamo già menzionato l'arrivo del tango in Giappone, via Parigi e Londra [Alposta 1987; Hosokawa 1995, pp. 289-323]. Negli anni Venti, il tango si pratica come ballo da salotto, coreograficamente codificato, sia in stile francese (così lo insegna all'aristocrazia il barone Tsunami Megata al suo ritorno da Parigi nel 1926), sia in stile inglese, come lo divulgano tra la classe media le scuole e le sale da ballo. Il tango argentino non giunge in Giappone che agli inizi degli anni Trenta, e, proprio come in Europa, viene considerato una categoria separata. È conosciuto soprattutto attraverso i dischi (nel 1936, la Victor giapponese pubblica sei dischi di tango con orchestre argentine; nel 1940 la Telefunken diffonde in Giappone dischi di Bianco) e i libri (Mori Junzaburo scrive *Tango* nel 1930, e *La danza argentina: metodo per ballare il tango* nel 1933). Nel 1936 Kôtarô Takahasi crea l'Orchestra rosa, la prima di una serie di orchestre giapponesi le cui repliche assolutamente perfette dello stile del tango *porteño* ci rivelano di più sulle qualità della cultura giapponese che non sul tango stesso.

Dobbiamo sottolineare qui le circostanze politiche che accompagnano l'introduzione del tango in Giappone. La politica militare espansionistica del Giappone negli anni Trenta favorisce i contatti interculturali e le conseguenti espressioni di esotismo. Si verifica, ad esempio, un'ondata di esotismo cinese nella musica popolare giapponese che dura fino al 1945, il cui fine propagandistico è quello di proiettare nell'immaginazione popolare l'idea di una Cina come parte integrante del Grande Giappone [Hosokawa 1995, p. 317]. Alla moda del tango, che già esisteva nel porto di Shanghai – come è testimoniato dal tango-habanera cinese molto popolare in Giappone, *Quando posso rivederti?* –, si aggiunge ora il *Tango Cina* (1939), di successo e il cui compositore giapponese, Ryôichi Hattori (1907-93), che era stato in Cina, combina il ritmo del tango con la melodia di stile cinese. (Sicuramente, *Tango Cina* ebbe poi la sua rivincita esotica in una versione cinese...)

Altra circostanza che favorisce la diffusione del tango argentino in Giap-

pone è la simpatia che professa l'Argentina durante la seconda guerra mondiale per i paesi dell'Asse. Nel 1941, quando il Giappone entra in guerra, si proibisce la musica straniera e termina l'importazione di libri e dischi dall'Argentina. Tuttavia, si permette la diffusione del tango argentino, insieme alla musica tedesca e italiana. Più tardi, un nuovo ordine proibisce ogni musica sensuale: il tango se la cava però di nuovo perché è associato alla fisarmonica, uno strumento promosso dalle attività ricreative del "dopolavoro".

Uno sguardo retrospettivo alla ricezione del tango nell'Estremo Oriente ci suggerisce l'idea di un esotismo frattale che unisce simbolicamente i tre porti di Buenos Aires, Yokohama e Shanghai: l'esotismo "inautentico" del tango cinese si specchia nell'esotismo doppiamente inautentico del tango cino-giapponese; entrambi, a loro volta, si specchiano nel tango argentino, il cui esotismo è creazione europea. Tra le «rovine circolari» [Borges 1955] dell'esotizzazione, l'unico che pretende di non essere esotico è quello che, da una posizione di potere, costruisce la sua identità esotizzando l'Altro.

La circolazione del tango fu subordinata alla congiuntura politica della seconda guerra mondiale: mentre nel Rio de la Plata l'isolamento del tango tradizionale porteño coincide con la sua più alta perfezione come genere della musica popolare rioplatense – «allora Buenos Aires viveva ballando e fischiando tango», diceva Piazzolla –, la sua presenza in altri continenti e in altre città declina per cedere il passo alla musica rock. I giovani abbandonano il tango perfino a Buenos Aires. A parte certi paesi dell'America latina, come la Colombia o Cuba, dove la lealtà al tango porteño è stata permanente, il tango rimane come ballo da competizione e ballo da salotto, ridotto a un fenomeno socioculturale con una certa presenza nei paesi scandinavi, in Germania, nei paesi dell'Europa dell'Est e in Giappone. Il tango finlandese – una sintesi particolare di tango argentino, tedesco, russo e di jazz –, invece di accontentarsi di essere una semplice danza da salotto "familiarizza" il tango straniero per sviluppare, a partire dagli anni Trenta, una tradizione che porterà, negli anni Cinquanta e Sessanta, alla fondazione di un tango finlandese con identità propria [Kukkonen 1996]. In Giappone perdura l'interesse per il tango porteño: si stabilisce una tradizione di reciprocità in cui figurano non soltanto scambi di orchestre, cantanti e ballerini, ma anche di esotismo; i *tangueros* giapponesi e argentini si rappresentano reciprocamente come esseri esotici in condizioni esotiche: le foto in kimono sullo sfondo di Buenos Aires e le foto di musicisti *porteños* con geishe... Secondo Savigliano, tanto gli argentini come i giapponesi incorniciano i loro tanghi in un parametro esotico di rappresentazione, imposto nel mondo per mezzo della globalizzazione del capitale che produce e distribuisce la musica e la danza [1995, p. 175]. Il Giappone e l'Argentina rappresentano reciprocamente l'Altro – un esotismo affrontato ad un altro esotismo, ammalato dal processo di autoesotismo, travolto nella riesotizzazione di un Altro già di per sé esotico [*ibid.*, p. 179].

Dopo la seconda guerra mondiale, il tango (argentino ed europeo) cessa di essere musica popolare alla moda. Lo sostituisce lo *slow*, «una maniera surrogata di toccarsi» [Apprill 1998, p. 155]. Il tango europeo sopravvive come ballo da competizione oppure come ballo passato di moda, negli ospi per la terza età o negli alberghi di provincia. Contemporaneamente, l'uragano provocato dalle musiche ispirate alle tradizioni afroamericane, e specialmente del rock, fa piazza pulita delle tradizioni musicali locali, molte delle quali scompaiono. Altre sopravvivono e ritornano con rinnovata energia. Una di esse è il tango porteño che torna con rinnovato brio fino al 1980.

All'interno di questo incontro si situa la terza diaspora che coinvolge il tango porteño in un nuovo viaggio lungo reti urbane, nazionali e transnazionali, di convivialità tanghistica [Apprill 1998; Pelinski 1995]. Un cambiamento fondamentale segna questa diaspora: la transnazionalizzazione delle tecnologie della comunicazione e dei mercati finanziari, la società dei consumi e le migrazioni demografiche che, promuovendo un meticcio generalizzato delle culture umane, generano anche una dialettica tra musiche territorializzate e musiche globali, tra diversificazione locale e omogeneizzazione globale, dialettica che promuove la mondializzazione di alcune musiche popolari.

Per mondializzazione (o globalizzazione) si intende generalmente l'integrazione del mondo prodotta dall'attività delle grandi imprese e dei mercati internazionali, che, mediante la concentrazione del capitale a scala globale, sostituiscono gli stati-nazione come centri di potere e di decisione. La globalizzazione è associata alla razionalizzazione della produzione, all'accelerazione della mobilità delle persone, delle immagini e delle idee, e alla rapidità dell'innovazione tecnologica. Queste circostanze, caratteristiche della fine del xx secolo, tendono a promuovere una cultura globale omogenea, dato che agiscono sul mercato della musica e sulla pratica delle tradizioni popolari locali. Tuttavia, lungi dallo scomparire, queste tradizioni si riconfigurano dialetticamente rispetto alla globalizzazione [Erlmann 1993, p. 4; Lipsitz 1994, p. 5], sia lasciandosi appropriare dal pop globale (come nel caso della world music), sia viceversa appropriandosi del pop globale per trasformarlo in tradizione locale. Nei processi di mondializzazione, le tradizioni locali hanno da dire la loro.

Nel contesto del presente studio, utilizziamo il concetto di mondializzazione per mostrare come le circostanze citate rendano possibile un ritorno del tango porteño a partire dagli anni Ottanta, generando nuove rappresentazioni discorsive intorno alle nuove configurazioni e pratiche musicali-coreografiche-poetiche che il tango va acquisendo a contatto con altre culture.

Anche senza aspirare a un posto nelle classifiche della *hit parade*, la rinnovata presenza del tango porteño a scala globale fonda la necessità di adottare, per studiarlo, una prospettiva mondiale [Pelinski 1995], che tenga conto delle nuove realtà globali, oltre che degli interessi puramente nazionali, regionali o locali [Lipsitz 1994, p. 173].

Un tratto particolare della terza diaspora è la riscoperta del «tango ar-

gentino» (cioè del tango porteño o rioplatense) che si manifesta ora in nuovi dinamismi: il dialogo con altri generi musicali ed espressioni artistiche, la creazione di nuove reti di socializzazione per la pratica della danza, la ricerca di visibilità in nuovi spazi urbani, la mobilità spaziale dovuta alla proliferazione dei viaggi, la configurazione in Internet di siti di tango per lo scambio di informazioni tra i cibernauti tanghisti, ecc. Ballerini e coreografi contemporanei includono il tango nei loro spettacoli (Pina Bausch, Maurice Béjart, Julio Boca, ecc.) oppure «passano al tango» (Milena Plebs e Miguel Angel Zotto in *Tango x 2*, Nathalie Clouet e Michèle Rust in Francia, ecc.). Musicisti e compositori rioplatensi di tango entrano in progetti di collaborazione con musicisti e cantanti stranieri: seguendo una tradizione coltivata da Piazzolla nelle sue esecuzioni con Moustaki, Milva, Gerry Mulligan, Gary Burton, i quartetti di Salisburgo e di Mantova, o il quartetto Kronos, il suonatore di bandoneón Rodolfo Mederos incide con Daniel Barenboim il CD *Mi Buenos Aires querido*, Pablo Ziegler con Emanuel Ax *Los tangueros*, senza dimenticare Plácido Domingo in *Tango*, Gidon Kremer in *Hommage à Piazzolla* e in *Tango* (con Milva), Gerardo Gardini in *Postango I*, né tantomeno Julio Iglesias, il cui disco *Tango* è stato uno dei piú venduti della sua carriera, con un successo speciale in Cina. Un notevole numero di complessi stranieri si pone come obiettivo quello di replicare alla perfezione alcuni dei sottostili del tango classico *porteño* (1930-55), per sviluppare il proprio stile a partire da esso. È il caso di Canyengue di Amsterdam, di Otra (l'orchestra di tango degli studenti del Conservatorio di Rotterdam), l'orchestra giapponese Astrorico, ecc. Solo nell'anno 1997-98, il tango fu oggetto dei film *Al Corazón* di Mario Sábato, *Canción desesperada* di Jorge Coscia, *Tango Lesson* di Sally Potter, *Tango* di Carlos Saura, *Sus ojos se cerraron* di Chávarri, e *Without the World* di Patrick Swayze. In conclusione, anche questo ritorno del «tango argentino» si iscrive nel ritorno alla danza in coppia che si produce a partire dagli anni Ottanta [Aprill 1998, pp. 16-33].

Nello stesso tempo si moltiplicano i festival di tango: vertici internazionali del tango si celebrano successivamente a Buenos Aires, Granada, Montevideo e infine a Lisbona (maggio 1998). Il festival internazionale di tango di Granada, cui partecipano anche suonatori di tango tedeschi, finlandesi, olandesi, ecc., è ormai alla sua decima edizione. Nel 1997 si celebra nella capitale francese il primo Festival internazionale di tango argentino a Parigi. D'altro canto, nel 1985, debuttò il Festival di tango a Seinäjoki, l'avvenimento musicale piú importante di Finlandia. Case discografiche ripubblicano Gardel, Piazzolla e altri classici del tango, che sono, a loro volta, oggetto di reinterpretazioni incise da gruppi che sconfinano in direzione del tango (per esempio il gruppo folkloristico delle Isole Canarie Los Sabandeiros, o il famoso Trío Los Panchos). Orchestre sinfoniche di vari paesi non lasciano passare la recente ondata tanghistica che, pur non essendo un maremoto, è capace di generare concerti, nuovi spettacoli e nuove incisioni.

Come abbiamo detto, la congiuntura che favorisce la presenza discreta ma costante del tango sul mercato internazionale, è mediata dalle attuali condizioni di globalizzazione. In effetti, la mobilità internazionale di capitali, persone e idee, la comparsa di nuove tecnologie della comunicazione, la totale commercializzazione e industrializzazione della produzione musicale [Erlmann 1993, p. 4] conducono a un mondo musicale pluralistico dove la compresenza di musiche diverse e lo *zapping* della ricezione sono fatti correnti nell'esperienza musicale della gente. A questa nuova situazione di ascolto musicale plurale contribuiscono idee della postmodernità che mettono in discussione il canone unidimensionale della musica occidentale, stimolano un rinnovato interesse per le culture musicali di Africa, Asia, America, smantellano le dicotomie di centro e periferia, di musica "colta" e popolare, si interessano al locale e al regionale nello stesso tempo in cui riconoscono le loro molteplici interconnessioni con il globale. Al fondo di queste idee è collegata la proliferazione di «musiche del mondo» – tra le quali si trova il tango –, che si comincia a notare a partire dagli anni Ottanta. E non si deve neppure dimenticare il più recente interesse per il corpo, che nella danza del tango può incontrare una fonte di ispirazione inesauribile [Aprill 1998, pp. 14-15].

Per illustrare come questa nuova situazione influenzi i percorsi del tango attuale, ci soffermeremo brevemente su due fenomeni: lo spettacolo *Tango Argentino* e la musica di Astor Piazzolla.

Tango Argentino fu il grande spettacolo che, negli anni Ottanta, ravvivò la fiamma della tangomania, e in particolare della danza, nelle maggiori città del mondo. Creato da Claudio Segovia e Héctor Orezzaoli con la partecipazione dei più quotati ballerini, cantanti e musicisti *porteños* di quel periodo, *Tango Argentino* debuttò al Festival d'Automne di Parigi nel 1983 e rimase in cartellone per quattro settimane di tutto esaurito. Da lí (come fece il tango nella sua prima diaspora) percorse le grandi città del mondo. Nel 1995, la sua presentazione a Broadway fu l'affare dell'anno delle Mel Howard Enterprises. *Tango Argentino* non solo diradò tutti gli stereotipi che i discorsi sul tango avevano sino ad allora accumulato, ma anzi contribuì a ristabilire la presenza del tango porteño sulla scena internazionale, suscitando un rinnovato interesse per la sua coreografia e la sua musica. Dopo le famose *tournées* di *Tango Argentino*, in molte città sorsero decine di complessi strumentali e di scuole di ballo dedicate al tango argentino. Senza sottovalutare i meriti di questo spettacolo, il protagonista indiscusso di quest'ultima tappa è stato Astor Piazzolla (1921-92), insieme a Carlos Gardel il nome più illustre della storia del tango.

Piazzolla esilia il ballerino e il cantante e disdegna l'unanimità dell'orchestra tipica con un'imperdonabile bruschetta; infrange con questo gesto il marchio di fabbrica in cui il tango si riconosceva [Kuri 1992, p. 63].

Fin dal primo momento, la vita di Piazzolla fu orientata a reinventare il tango: infanzia e adolescenza a New York dove conosce Gardel e la mu-

sica jazz, esperienza del tango dall'interno, come suonatore di bandoneón e arrangiatore dell'orchestra tipica di Aníbal Troilo (1939-44), studi di composizione musicale con Alberto Ginastera (1941-46) e a Parigi con Nadia Boulanger (1954-55). Poi viene la creazione dei suoi famosi complessi (l'Oc-teto Buenos Aires, il Quinteto, il Conjunto 9) con cui Piazzolla fonde e confonde il tango porteño con procedimenti del jazz e della musica erudita. Piazzolla scardina il tango porteño, «gli toglie la protezione del genere» [Kuri 1992] e lo riterritorializza su altri organici e stili musicali. In altre parole, Piazzolla de-etnicizza il tango senza togliergli il suo sapore *porteño*. Il risultato di questa operazione è il «tango nuevo», una musica contemporaneamente *porteña* e mondiale. Sintesi perfetta di linguaggi diversi (vari sottostili del tango porteño, jazz, barocco, Bartók e Stravinskij), il «tango nuevo» «usufruisce della molteplicità senza cadere nell'ecllettismo» [*ibid.*, pp. 30-31]. Il suo potere si fonda sulla sua capacità di integrare con assoluta coerenza il sapore locale, l'«odor di tango» *canyengue* entro una elaborazione erudita, sia essa di origine barocca, oppure jazzistica o «moderna». La musica di Piazzolla è il punto limite

dove ancora si conserva il palpito selvaggio della pulsione e dove intervengono già forme elaborate. La musica di Piazzolla smonta le classificazioni, lavora in zone di frontiera, crea costantemente incroci. Impone la tagliente violenza, forse del tango primitivo, in mezzo a un disegno di fuga o a un ricorso politonale [*ibid.*, p. 37].

Piazzolla, compositore postmoderno, cancella la linea divisoria tra Gardel e Alberto Ginastera, tra musica popolare e musica «colta». Oltre ad una sottile elaborazione nei limiti di generi, stili e tradizioni, il potere del tango di Piazzolla si fonda sulla corporeità: un miscuglio, frequente nel tango porteño, di ferocia e tenerezza, che fa sudare i musicisti e provoca lacrime e pelle d'oca negli ascoltatori. Questa «intersezione tra musica e palpitazione del corpo» [*ibid.*, pp. 1, 37] è la fonte del piacere – prelogico e prediscorsivo – cui ci sottopongono i tanghi di Piazzolla [Pelinski 1997].

Piazzolla diede al tango strumentale trascendenza mondiale: la forma particolare di questa mondializzazione è il fatto che Piazzolla, «famoso ma non popolare», può raggiungere in Europa una vendita che va dalle quindicimila alle ventimila copie di ogni incisione, una cifra insignificante per le multinazionali del disco ma importante per gli amanti di questa musica, per i quali i dischi di Piazzolla devono restare sempre in catalogo.

3. Logiche della disseminazione del tango rioplatense.

Giunti a questo punto della nostra narrazione ci chiediamo se, sotto le innumerevoli peripezie del tango nei suoi viaggi per il mondo, sia possibile scorgere una logica che dia loro senso. In effetti, varie teorie sono state

proposte per comprendere la disseminazione mondiale di una musica. Ne esporremo alcune qui di seguito.

Secondo Hosokawa [1995, p. 319], i fenomeni di disseminazione musicale potrebbero spiegarsi con l'ipotesi secondo cui una musica sarebbe adatta al viaggio transculturale quando ci sia coincidenza tra alcune delle sue qualità e le qualità che le (o si) attribuiscono le culture in questione. Così, per esempio, il sentimentalismo esplicitamente manifesto nel tango soddisferebbe tendenze tradizionali delle culture giapponese e argentina, avvicinate dalla comune inclinazione verso la malinconia e la nostalgia. Questa teoria è verosimile, per quanto, data la mancanza di studi comparativi transculturali di estetica e psicologia, non possa venire né dimostrata né falsificata.

Lo stesso Hosokawa propone un'altra teoria, la teoria «opportunistica», che egli trova più ragionevole [*ibid.*, p. 320]. Secondo questa teoria, una cultura accetta da un'altra solo quello che le conviene. Anche questa teoria si fonda sulla compatibilità delle culture, ma osserva che gli elementi culturali si trapiantano solo nella misura della loro razionalità. Ciò che può viaggiare transculturalmente deve essere più o meno razionale (Max Weber), cioè accessibile e comprensibile per coloro che sono stranieri a quella cultura. Per esempio, il sistema inglese dei balli di società è più razionale di quello francese, e di conseguenza è quello che si impose in Giappone. Per quanto *a priori* gli elementi razionali siano quelli che hanno più possibilità di viaggiare all'estero, il successo del loro viaggio dipende anche dalle condizioni politiche, economiche ed estetiche associate ai processi di ricezione e adozione.

Un modello generale che aiuta a comprendere i processi di transculturazione del tango rioplatense si fonda sui concetti di territorializzazione, deterritorializzazione e riterritorializzazione [Deleuze e Guattari 1972, trad. it. p. 223; 1980, trad. it. pp. 359-61, 363, 368; Pelinski 1995, pp. 25-38]. Nonostante la nomadizzazione dello spazio musicale contemporaneo, esistono ancora tradizioni musicali – una di esse è il tango “classico” porteño – che possiedono il loro territorio, il loro strato di qualità espressive e di significati propri – più o meno stabili – che ne definiscono l'identità. La territorialità di queste musiche consiste nei legami di identità che crea con un luogo, una città, una provincia. Queste realtà geografiche sono il supporto di una realtà immaginaria. Il tango è popolato di queste territorialità immaginarie: il quartiere, Buenos Aires, Parigi o anche le associazioni di tango fuori dall'Argentina che, nella loro «territorialità di ghetto», sognano sempre di riterritorializzarsi sulla supercultura egemonica, ecc.

Da parte sua, la deterritorializzazione è il movimento di radicamento e di abbandono del territorio, l'emigrazione, l'esilio, il viaggio che si intraprende senza intenzione di ritornare. In molti casi, la deterritorializzazione si compensa con riterritorializzazioni o transcodifiche in altre musiche, o in oggetti tanto diversi come associazioni di tango, laboratori di danza, festival di tango, e altre pratiche musicali con cui il tango entra in dialogo.

Le musiche nate nella terra che poi hanno abbandonato si territorializzano di nuovo in altre terre, altri cieli e altri mari. Risultato di questo movimento sono le musiche transculturali (world music, musiche *fusion*) che popolano il mondo specialmente nella nostra epoca.

Da ultimo, un attraente modello per comprendere la disseminazione mondiale del tango è quello che propone Savigliano, combinando la cruda retorica dell'economia di mercato con prospettive postcoloniali [1995, pp. 204-6]. Presento la sua argomentazione utilizzando liberamente le sue parole: nei termini dell'economia di mercato, si può vedere il tango come una mercanzia prodotta dai mercati capitalistici del centro (Europa, Usa) a partire da una materia prima (la musica e la coreografia del tango) proveniente dai paesi della periferia (Argentina e Uruguay). La produzione tanghistica sempre più raffinata crea competizione ed esige un'espansione del mercato a paesi della periferia (Turchia, Giappone, Finlandia, Colombia). I «grandi suoni e passi» del tango degli «umili» [Wallis e Malm 1984] si trasformano davvero in «grandi suoni e passi» quando in essi investono i «potenti» per il consumo degli «umili» che si somma al mercato. Questo investimento rafforza il tango non solo attraverso mezzi tecnologici e di marketing, ma anche in particolare grazie ad un processo di esotizzazione che concerne la rappresentazione dell'identità degli «umili». In effetti gli «umili» che tentano di negoziare la loro identità, si chiedono: «Siamo umili o potenti?»

Tuttavia, la prospettiva dell'economia di mercato non è sufficiente per comprendere la politica di rappresentazione dell'identità degli umili e dei potenti, perché non prende in considerazione la dimensione del piacere, cioè la negoziazione parallela ma non indipendente dell'identità nei termini di un'economia mondiale della passione. I viaggi intercontinentali del tango hanno creato una geografia del piacere, inestricabilmente legata all'economia spaziale della produzione e del consumo capitalistici.

La partecipazione del tango alla fabbricazione di suoni e passi esotici, nonché alla promozione di mercati ricettivi verso queste tendenze edonistiche ed esotiche, può essere analizzata nel contesto delle relazioni tra centro-colonizzatore e periferia-colonizzata che negoziano questioni relative alla rappresentazione e all'identificazione nel quadro di un'«economia libidinale». In effetti

Desiderio e Passione sono stati costruiti, allocati e qualificati mediante la fabbricazione dell'esotismo entro diversi spazi culturali governati dalla percezione imperialistica di chi dovrebbe fornire emozionalità «grezza», «primitiva» (passione) per il godimento del Desiderio civilizzato [...]. Il tango fu istituito come un raffinato esotismo del Nuovo Mondo che offriva una passione di tipo particolare, dotata di una carica eccitante poiché rispecchiava il processo di «incivilimento» nella sua danza/combattimento, così come rivelata dalla personificazione (maschile) del Desiderio e da quella (femminile) della Passione. Tuttavia, lo spettacolo nel suo insieme era contemplato dalla distanza visiva del colonizzatore. In parecchie fasi storiche della «civiltà» taluni prodotti esotici (beni provenienti dalle colonie e valorizzati da

un intervento capitalistico) sono stati immessi sul mercato, creandone artificialmente il «bisogno» nei «civilizzati» come nei «barbari». L'estetica dell'esotismo viene riprodotta, riappropriata e ri-esotizzata tra gli «esotici». L'esotismo genera differenze e reciprocità esotiche. Esso è inesauribile nel suo uso parodistico e mercantile dell'eroticismo [Savigliano 1995, pp. 205-6].

4. *Conclusioni.*

Uno sguardo retrospettivo alla disseminazione del tango porteño durante il xx secolo, mostra che i suoi processi di transculturazione hanno avuto come risultato la sua differenziazione in nuovi tipi piú o meno "indipendenti". L'origine di questi tipi (o stili di tango) si fonda su processi locali di "risignificazione" – come la decentizzazione, la disetnizzazione, l'esotizzazione e l'erotizzazione, ecc. – che associano il tango risultante con sfere semiotiche particolari. Esse possiedono connotazioni sia comuni (passione, erotismo, nostalgia, ecc.) che proprie, in quanto portano il marchio di fabbrica socioculturale dei diversi luoghi dove il tango porteño si è ri-territorializzato [Kukkonen 1996].

D'altra parte, questi processi non avrebbero potuto aver luogo senza l'intervento delle circostanze globali, che secondo le oggettive possibilità dei rispettivi momenti storici hanno spinto il tango porteño ad emanciparsi dai suoi vincoli territoriali per intraprendere i suoi viaggi per il mondo.

Sembra dunque chiaro che la mondializzazione, discreta quanto persistente, del «tango argentino» è funzione di un processo dialettico che può essere compreso in due modi: si può infatti pensare che le successive riteritorializzazioni del tango come danza-canzone-musica facciano riferimento in modo sempre diverso al tango originario territorializzato a Buenos Aires; oppure viceversa che le circostanze globali che caratterizzano la fine del xx secolo, lungi dal cancellare le relazioni dei diversi tanghi locali con il tango originale in un movimento di omogeneizzazione, contribuiscano a conservare queste relazioni, in modi diversi e in diverse gradazioni, al livello di una pratica e di un discorso sempre piú aperti e sofisticati. Il tango continua ad essere una possibilità infinita.

Alposta, L.

1987 *El tango en Japón*, Corregidor, Buenos Aires.

Apprill, C.

1998 *Le Tango argentin en France*, Anthropos, Paris.

Borges, J. L.

1955 *Evaristo Carriego*, Emecé Editores S. A., Buenos Aires (trad. it. Einaudi, Torino 1972).

Cámara de Landa, E.

1995 *Scandales et condamnations: l'introduction du tango en Italie (1913-1914)*, in Pelinski 1995, pp. 173-233.

1998 *Passione argentina*, Discoteca di Stato, Roma (testo che accompagna due CD di tango italiano dell'epoca tra le due guerre).

Crozier, G. B.

1913 *The Tango and how to dance it*, Melrose, London.

Deleuze, G., e Guattari, F.

1972 *Capitalisme et schizophrénie: L'Anti-Œdipe*, Minuit, Paris (trad. it. in *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1998; 1^a ed. 1975).

1980 *Capitalisme et schizophrénie: Mille Plateaux*, Minuit, Paris (trad. it. *ibid.*).

Erlmann, V.

1993 *The politics and aesthetics of transnational music*, in «The World of Music», XXXV, n. 2, pp. 3-15.

Foucault, M.

1976 *Histoire de la sexualité, I. La Volonté de savoir*, Gallimard, Paris (trad. it. *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Feltrinelli, Milano 1978).

Fouquières, A. de

1913 *Les Danses nouvelles: le tango*, in «Fémina», n. 284, pp. 58-61.

Giovannini, F.

1914 *I Balli d'oggi*, Hoepli, Milano.

Gobello, J.

1980 *Crónica General del Tango*, Editorial Fraternal, Buenos Aires.

Hénard, R.

1914 *Une Enquête sur le tango*, in «La Renaissance politique, littéraire et artistique», 10 gennaio.

Hosokawa, S.

1995 *Le Tango au Japon avant 1945. Formation, déformation, transformation*, in Pelinski 1995, pp. 289-323.

Humbert, B.

1988 *Le Tango à Paris de 1905 à 1920. Mémoire de maîtrise*, Université de Saint-Denis - Paris VIII (ms).

Kartomi, M. J.

1981 *The processes and results of musical culture contact. A discussion of terminology and concepts*, in «Ethnomusicology», n. 25, pp. 227-49.

Kukkonen, P.

1996 *Tango Nostalgia*, Helsinki University Press, Helsinki.

Künstlerhaus Bethanien

1982 (a cura di), *Melancholie der Vorstadt: Tango*, Frölich und Kaufmann, Berlin.

- Kuri, C.
 1992 *Piazzolla. La música límite*, Corregidor, Buenos Aires.
- Lipsitz, G.
 1994 *Dangerous Crossroads. Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*, Verso, London.
- Nohain, F.
 1913 *Tangomanie*, in «Fémina», n. 300, pp. 375-78.
- Ortiz, F.
 1940 *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, Montero, La Habana.
- Pelinski, R.
 1995 (a cura di), *Tango nomade*, Triptyque, Montréal.
 1997 *The body in the music*, in M. Jablonsky e J. Steszewski (a cura di), *Interdisciplinary Studies in Musicology*, Wydawnictwo Poznanskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznan, vol. VI, pp. 185-201.
- Reichardt, D.
 1981 *Tango. Verweigerung und Trauer*, Vervuert, Frankfurt am Main.
- Richepin, J.
 1913 *À propos du tango*, Institut de France, Sessione pubblica annuale delle cinque Accademie, n. 21, 25 ottobre.
- Savigliano, M.
 1995 *Tango and the Political Economy of Passion*, Westview Press, Boulder.
- Sem
 1925 *Les Possédés*, in *La ronde de nuit*, Fayard, Paris.
- Taylor, J.
 1998 *Paper Tangos*, Duke University Press, Durham-London.
- Veloz, F., e Casazza, Y.
 1936 *Tango and Rumba. The Dances of Today and Tomorrow*, Harper and Brothers, New York - London.
- Veyne, P.
 1978 *Comment on écrit l'histoire* suivi de *Foucault révolutionne l'histoire*, Seuil, Paris (trad. it. parziale in *Come si scrive la storia: saggio di epistemologia*, a cura di G. Ferrara, prefazione di E. Lepore, Laterza, Roma-Bari 1973).
- Vila, P.
 1995 *Le Tango et la formation des identités ethniques en Argentine*, in R. Pelinski 1995, pp. 77-107.
- Wallis, R., e Malm, K.
 1984 *Big Sounds from Small People. The Music Industry in Small Countries*, Constable, London.
- Warnod, A.
 1922 *Les Bals de Paris*, Grès, Paris.

JUSTINIAN TAMUSUZA

La musica contemporanea in Africa

La musica d'arte nell'Africa contemporanea può essere compresa fino in fondo soltanto attraverso l'esame di tutti i fattori che nel corso del tempo hanno influenzato la creazione musicale sul continente. In Africa esistono oggi molte pratiche musicali che sono state tramandate per generazioni mediante la tradizione orale. Sebbene da circa un secolo antropologi ed etnomusicologi abbiano svolto numerose ricerche sul patrimonio culturale e in particolar modo sulla musica tradizionale africana gli esiti di tale lavoro risultano poco significativi in confronto a quanto resta ancora da fare. Pertanto, sarà opportuno esaminare soltanto i principali fattori che hanno influenzato e continuano a influenzare l'odierna produzione musicale d'arte.

Fin dall'epoca precoloniale la musica rivestiva nella vita africana un ruolo importante che si è mantenuto fino ad oggi: una continuità che ha avuto un influsso molto significativo sulla nuova musica d'arte. D'altra parte, una considerevole incidenza nella formazione dei musicisti africani è derivata dalla presenza dei missionari cristiani e dalle amministrazioni coloniali con i relativi sistemi d'istruzione. In considerazione dell'invasione della musica europea e del persistere nel continente di numerose culture musicali tradizionali, l'Africa ha rappresentato e continua a rappresentare un crogiolo di culture che influenzano fortemente la musica d'arte contemporanea.

1. *L'influenza della musica tradizionale.*

Quasi tutti i compositori africani contemporanei hanno al proprio attivo una solida componente acquisita attraverso la pratica delle musiche tradizionali diffuse nelle loro aree di origine e in quelle circostanti. Nella loro gioventù e per tutto il corso della loro carriera musicale, i compositori africani hanno preso parte attiva alla realizzazione di musiche tradizionali, ovvero ne sono stati spettatori.

Il contatto con la musica etnica lascia un'impronta permanente sulla creatività dei compositori nei cui lavori si ritrovano tratti ricavati da questa tradizione. Le loro biografie testimoniano di tali influenze; ad esempio Obo Addy del Ghana (Africa occidentale) ricorda:

Mio padre era un uomo di medicina. Noi li chiamiamo *woncher*, che vuol dire «il padre dello spirito». Prediceva il futuro e guariva gli ammalati con la musica e la danza, ed io sono nato in mezzo a tutto ciò. Quando scrivo una canzone immagino sempre di aver sentito quei suoni prima, suoni come quelli della musica tradizionale, spirituale di mio padre. Io scrivo canzoni così [1992].

Nel ricordare la sua prima formazione musicale, il compositore Justinian Tamusuza dell'Uganda (Africa orientale) descrive in questi termini l'influenza della musica tradizionale:

La mia prima formazione musicale non è stata per nulla regolare, e non posso ricordare a quale età abbia avuto inizio. La musica che praticavo era quella tradizionale Kiganda (cioè la musica del popolo Baganda dell'Uganda): cantare, suonare i tamburi e il violino tubolare, detto *endingidi* (uno strumento monacorde, costituito da un manico innestato in una piccola cassa e suonato con un archetto). Mio padre fabbricava la birra locale e i musicisti della zona si radunavano a casa nostra per suonare la musica tradizionale mentre bevevano la birra: così fin da bambino ero attratto dalla loro musica e mi esercitavo con loro. La mia infanzia è stata anche influenzata dalla musica eseguita durante i riti tradizionali, come quelli per la nascita dei gemelli, per funerali e matrimoni [1992].

Poiché le culture e le tradizioni musicali dei gruppi etnici in Africa sono numerose e dissimili fra loro, le composizioni degli autori provenienti da culture differenti presentano anch'esse delle differenze caratteristiche. Pertanto, per analizzare e comprendere in modo appropriato gli elementi caratterizzanti di un'opera influenzata dalla musica tradizionale bisogna innanzitutto definire il contesto socioculturale che ha alimentato la creatività del compositore.

In uno studio delle diverse culture musicali che hanno influenzato ciascun compositore, l'etnomusicologo africano Joseph Kwabena Nketia osserva:

Le differenze nel *background* culturale degli autori che utilizzano materiali simili possono risultare evidenti nel momento in cui ogni compositore o compositrice cerca di "trovare" o di fissare una propria musica [1995, p. 235].

La ricerca etnomusicologica offre una solida base per gli studiosi che vogliono indagare e comprendere la musica d'arte in Africa e il suo rapporto con la musica etnica. Nell'illustrare lo stile musicale del compositore ghanese Ephraim Amu, Kofi Agawu descrive i materiali usati dal compositore come fonti precompositive, sostenendo che tali materiali siano stati influenzati dal suo sostrato culturale, che a sua volta, deve essere compreso per poter giungere ad una esatta conoscenza del modo in cui l'autore ha organizzato le proprie opere:

La cultura del Ghana, come la maggior parte delle culture dell'Africa occidentale, possiede un'insolita varietà di modelli precompositivi, come il linguaggio strutturato dei tamburi, le diverse forme di danza, il genere drammatico-musicale, la narrazione, e soprattutto, le strutture tonali delle lingue parlate. [...] La musica tradi-

zionale è quella delle istituzioni tradizionali che si sono sviluppate in epoca precoloniale. Essa rappresenta l'espressione artistica dei Ghanesi in risposta alle esigenze e alle costrizioni del loro stesso ambiente. [...] Questa musica è prevalentemente vocale e i suoi testi riflettono le circostanze socioculturali nelle quali risulta funzionale. [...] è la musica delle istituzioni tradizionali quella che ha esercitato la maggior influenza sui compositori «classici» [1984, p. 37].

Nketia ribadisce le osservazioni di Kofi Agawu:

Questi compositori hanno attribuito alla musica tradizionale un valore intrinseco che secondo loro avrebbe potuto anche essere accessibile ad altri, cosa che non ha impedito loro di affrontarla ad un altro livello come creatori originali in grado di ricavare un proprio linguaggio contemporaneo fatto di schemi ritmici e melodici, proprio a partire da quei materiali che essi ritenevano esteticamente fruibili in modo autonomo [1982, p. 88].

Grazie alla ricerca etnomusicologica sulla musica tradizionale dei compositori africani è dunque possibile comprendere in modo approfondito il ruolo determinante esercitato dalla tradizione musicale nel dar vita ad una produzione contemporanea d'arte. Per chiarire il concetto, Nketia aggiunge:

Pertanto, le opere scritte dai compositori africani ed il modo in cui questi si esprimono riflettono spesso l'ampiezza delle loro conoscenze e la comprensione delle proprie culture musicali così come la profondità della loro formazione ambientale relativamente alle tecniche e ai procedimenti compositivi [1995, p. 226].

L'indagine etnomusicologica ha offerto ai compositori africani contemporanei la possibilità di studiare la musica tradizionale nel rapporto con tutti gli aspetti della vita che la determinano. Tali influenze spiegano ed offrono una piena comprensione di quei modelli precompositivi che debbono essere afferrati in pieno anche da quanti vogliano analizzare l'odierna musica d'arte prodotta in Africa. Bode Omojola, nell'illustrare l'attività di Nketia come compositore contemporaneo, scrive:

La sua carriera musicale è caratterizzata da una volontà creativa ancorata a una indagine e una ricerca approfondite sulla musica tradizionale africana. [...] il suo interesse per l'etnomusicologia si è sviluppato proprio dal desiderio di arrivare ad una piena comprensione dei principi della musica africana al fine di comporre opere di rilievo per la cultura del continente. Un interesse che fin dall'inizio si poneva come obiettivo quello di dare un contributo determinante a questo campo di studi [1995, p. 156].

L'etnomusicologia aiuta in larga misura a comprendere i sistemi del pensiero musicale che si trovano nella musica etnica di una data cultura. Pertanto, la comprensione di questi sistemi da parte di uno studioso dell'odierna musica d'arte africana lo porterà a interpretare correttamente il funzionamento del brano analizzato:

comporre non è solo un mestiere, ma implica anche un certo modo di pensare la musica. Un compositore esperto di una particolare tradizione ne riprende i sistemi di pensiero musicale. Ciascuna delle sue opere istituisce e rafforza un aspetto di que-

sto modo di pensare oppure lo spinge al di là dei suoi limiti, nel momento in cui egli o ella ne prova nuovi elementi, si pone nuovi problemi e ne trova le soluzioni [Nketia 1995, p. 227].

Grazie alla padronanza delle tecniche compositive della musica contemporanea occidentale, diversi compositori africani sono riusciti in qualche modo a risolvere alcuni dei problemi tecnici derivanti dalle caratteristiche della propria musica tradizionale che desideravano impiegare nelle loro composizioni.

Certi autori occidentali contemporanei hanno utilizzato suoni provenienti da altre culture al fine di ottenere delle qualità sonore analoghe a quelle prodotte da strumenti o da sistemi di accordatura e tecniche di esecuzione che non si ritrovano nelle consuetudini occidentali. Un simile atteggiamento si riscontra presso alcuni compositori africani, i quali hanno cercato di utilizzare in alcune delle loro opere elementi ricavati dalle loro tradizioni musicali. Nei suoi *Three Yoruba Songs* per baritono, pianoforte e tamburo *iyaalu* (1963), Akin Euba impiega più elementi africani che occidentali [Uzoigwe 1992, p. 32]. Roy Travis, nonostante sia di nascita nordamericana, risulta africano in alcuni dei suoi lavori, e in *Switched-on-Ashanti* combina strumenti occidentali e africani, mentre ciascuno dei tre movimenti è basato su una danza *ashanti* [Euba 1993, p. 19]. Nella sua opera *Black Bacchants*, egli va addirittura oltre prevedendo in organico cinque cantanti solisti, tre cori e un'orchestra sinfonica completa insieme con un ampio gruppo di strumenti tradizionali africani [*ibid.*].

2. *L'influenza della musica d'arte occidentale.*

Quasi tutti i compositori contemporanei africani sono stati influenzati, in un modo o nell'altro, dalla musica d'arte occidentale, una influenza che deriva anzitutto dalla loro partecipazione alle funzioni religiose dei missionari cristiani. Per altro verso, il sistema di istruzione istituito dai governi coloniali prevedeva l'insegnamento della musica nell'ambito di alcuni corsi di studio. In questo modo, la Chiesa occidentale e la scuola coloniale hanno offerto una formazione di base ai primi moderni compositori africani.

Esaminando lo sviluppo della musica d'arte in Ghana, Bode Omojola evidenzia con chiarezza in questi termini l'incidenza della musica occidentale:

Come in Nigeria, le attività degli amministratori coloniali britannici, dei missionari e degli insegnanti hanno aiutato a introdurre e consolidare la pratica di ascolto della musica liturgica europea legata al Cristianesimo, e anche quella della musica classica europea [1995, p. 149].

Fela Sowande, ricordando i suoi precoci rapporti con la musica d'arte occidentale e l'effetto che questa ha prodotto sui suoi lavori, scrive:

Mio padre era un prete che insegnava al St Andrew College (Oyo), l'istituto pedagogico della missione [...]. La musica era nell'aria e ritengo che qualcosa mi si sia attaccato. [...] studiare la musica europea in modo adeguato [...] a quel tempo pensavo che fosse un peso ma, guardando indietro, oggi penso che sia stato un vantaggio [*ibid.*, p. 40].

In virtù dell'introduzione di regolari corsi di insegnamento musicale in alcune scuole gli artisti africani furono posti in grado di proseguire nello studio della musica. Dopo essersi diplomati presso le istituzioni musicali nazionali, molti di loro si iscrissero a conservatori e facoltà universitarie in Europa e in America. In questo modo, grazie alla preparazione acquisita in quelle sedi, sono divenuti in grado di padroneggiare le tecniche compositive classiche e di conoscere le tendenze contemporanee; ciò costituisce il fondamento visibile di gran parte delle loro opere. A sostegno delle precedenti osservazioni, Bode Omojola così racconta la biografia musicale di Akin Euba:

Euba ottenne una borsa di studio governativa nel 1952 per studiare musica al Trinity College di Londra. Lì studiò armonia e contrappunto con Eric Taylor, composizione con Arnold Cooke (già allievo di Paul Hindemith) e conseguì il diploma di *Fellow* e sempre presso il Trinity College of Music (FTCL) conseguì nel 1957 il diploma in pianoforte e composizione [*ibid.*, p. 60].

Padroneggiare le tecniche compositive della musica d'arte occidentale non soddisfaceva i compositori africani, poiché essa escludeva la tradizione musicale loro propria. L'influenza di quest'ultima come pure la tendenza ad africanizzare il culto ecclesiastico provocavano in loro una reazione avversa ad alcune di quelle tecniche occidentali che inceppavano l'incorporazione di elementi tradizionali nelle opere da loro composte. Essi trovavano necessario adottare uno stile che riflettesse le loro tradizioni musicali. A questo proposito, parlando dello sviluppo della musica d'arte in Ghana, Bode Omojola osserva:

Nonostante alle origini della liturgia cristiana nel Ghana venisse impiegata quasi esclusivamente musica sacra europea, agli inizi del Novecento cominciarono a verificarsi degli avvenimenti che sarebbero sfociati nell'adozione della musica ghanese per le funzioni ecclesiastiche. In seguito alla necessità di diffondere maggiormente la religione cristiana, e tenendo in considerazione le limitazioni della musica europea per riflettere adeguatamente la potenza semantica e poetica delle lingue indigene, divenne necessario comporre musica ghanese ad uso delle chiese che qui si aprivano affermando [*ibid.*, p. 149].

In uno studio sulla musica moderna africana, Akin Euba evidenzia come a poco a poco la musica religiosa cristiana abbia cominciato a non essere più gradita da molti dei nigeriani convertiti poiché contraddiceva parecchi aspetti delle culture tradizionali delle diverse etnie. In particolare, a proposito degli Yoruba egli osserva:

All'inizio la musica impiegata nelle chiese ortodosse Yoruba era costituita da traduzioni di inni europei. In altre parole, venivano cantate versioni Yoruba di testi eu-

ropei sulle originali melodie occidentali. Per diverse ragioni, non si trattava di una pratica soddisfacente. Innanzitutto quella Yoruba è una lingua tonale e l'adattamento delle parole Yoruba a melodie straniere produce inevitabilmente un conflitto tra le melodie stesse e l'intonazione linguistica dei testi. In secondo luogo, alcune delle idee espresse nei testi europei risultavano legate alla cultura d'origine ed estranee alla società Yoruba. Terzo, questo popolo ama accompagnare la musica con la danza ma non era possibile ballare gli inni europei portati dai primi missionari. [...] I musicisti Yoruba iniziarono così a comporre inni originali che erano più coerenti con i principi stilistici ed i contesti culturali della musica Yoruba [1993, pp. 4-5].

È da sottolineare come la conoscenza delle moderne tecniche compositive occidentali e gli esempi ricavati dalle biografie di grandi compositori come Bartók, Kodály ed altri, i quali avevano inserito nelle proprie opere elementi delle rispettive tradizioni musicali, abbiano indotto i compositori africani ad applicare questo tipo di conoscenza allo sviluppo di un proprio stile. Justinian Tamusuza, avendo studiato le tecniche di composizione della musica contemporanea occidentale, così ne descrive l'impatto sulla sua più importante opera *Ektivvulu Ky'Endere - An African Festivity for Flute*:

Nel complesso, il lavoro è ripetitivo. Utilizza materiali limitati, la scala pentatonica, iterazioni e trasformazioni graduali, tessitura, costruzione, armonia statica e non-funzionale, sovrapposizione isoritmica ed una pulsazione regolare e costante. Vale la pena di notare un uso prevalente di polimetrie, poliritmie, incroci ritmici e modulazioni metriche.

Per almeno una decina d'anni sono stato affascinato dall'idea di impiegare materiali ridotti per creare lunghi brani. Avendo appreso le infinite possibilità di esprimersi e di comunicare le proprie idee offerte dalle pratiche della musica contemporanea, sono arrivato ad ammirare il talento e l'abilità di compositori quali Bach, Händel, Haydn, Mozart e Beethoven. Nonostante tutte le limitazioni del sistema tonale all'interno del quale operavano, essi sono riusciti ad arricchire la letteratura musicale di opere i cui stili hanno lasciato un'impronta permanente nel mondo della musica.

Riflettendo sull'impiego «dei modi a trasposizione limitata» proposto da Messiaen nel suo libro, *Technique de mon langage musical*, e in considerazione anche del fatto che la musica tradizionale Kiganda ha più limitazioni di quella tonale, ho continuato a impormi la scommessa di scrivere musica sottoposta a precise limitazioni. Perciò, in aggiunta alle limitazioni finora esaminate a proposito di *Ektivvulu Ky'Endere*, un altro obbligo che mi sono imposto in quel lavoro era quello di usare soltanto le note naturali [1996a, pp. 35-36].

Le complesse tecniche esecutive apprese dai compositori africani contemporanei hanno loro consentito di produrre sugli strumenti musicali occidentali anche timbri e intonazioni caratteristici della loro musica etnica.

Molti compositori [...] hanno adottato strumenti tradizionali alterandone radicalmente la tecnica esecutiva. Ciò influenza non soltanto il timbro ma anche la «coreografia» dell'esecuzione e l'esperienza visiva del pubblico [Schwartz e Godfrey 1993, pp. 294-95].

In *Ektivvulu Ky'Endere* di Justinian Tamusuza, per *endere* (flauto), *endingidi* (viola), *emanga* (arpa preparata), *amadinda* (marimba) ed *ensaasi* (ma-

racas), tutti gli strumenti esplorano delle tecniche esecutive originali per simulare i suoni della musica tradizionale Kiganda. Nell'introduzione alla stessa opera gli editori affermano:

In *Ektivulu Ky' Endere* il compositore riproduce i suoni degli strumenti e dei musicisti tradizionali dell'Africa. *Okwanjula Kw' Endere* (introduzione del flauto) è il monologo di flauto solo che funge da prima sezione dell'ampia composizione da camera strumentata per flauto (*endere*), viola (*endingidi*), arpa preparata (*ennanga*), marimba (*amadinda*) e maracas (*ensaasi*) [Tamusuza 1996b].

Sulla base di questo allargamento delle tecniche esecutive diversi compositori africani hanno adottato il pianoforte come uno strumento tradizionale da combinare con tamburi africani ed altre percussioni: donde il termine «pianismo africano». Il pianoforte è stato impiegato dai compositori per evocare la tessitura della musica africana.

Quei compositori interessati all'elaborazione di sintesi musicali transculturali - sostiene il compositore Akin Euba - possono trovare una linea di evoluzione nell'uso del pianoforte occidentale in combinazione con tamburi africani ed altri strumenti a percussione. Il pianoforte mostra di per sé talune affinità con la musica africana, e attraverso la creazione di un tipo di *pianismo africano* per miscelarlo con strumenti africani si potrebbe ottenere una valida fusione [Euba 1993, p. 63].

A proposito del suo *Five Dialects in African Pianism*, il compositore Gyimah Labi afferma:

Sono dimostrazioni di vari modi di procedere per sintetizzare i materiali tradizionali africani in una musica *d'arte* destinata a uno strumento di adozione, il *pianoforte*. Le capacità percussive e melodiche di questo strumento ne fanno il mezzo ideale per esprimere il carattere della musica africana, che è essenzialmente ritmica e percussiva [1995].

3. *L'influenza musicale interculturale.*

Nonostante l'interculturalità non sia un dato nuovo nella composizione musicale, essa è divenuta una notevole forza propulsiva e certamente una fonte di ispirazione per i compositori africani contemporanei.

L'interculturalità non è, ad ogni modo, qualcosa di nuovo nella storia della musica mondiale e ha rappresentato da tempo memorabile un aspetto importante della creatività musicale. In pratica tutte le grandi tradizioni musicali del mondo, incluse quelle indigene dell'Africa e dell'Asia nonché la tradizione sinfonica europea, sono autentici prodotti interculturali. Nell'Africa odierna l'interculturalità rientra in un'esperienza che il continente ha conosciuto su scala complessiva nel corso del xx secolo e non si limita alla musica *d'arte* neo-africana: essa comprende praticamente tutti gli ambiti della vita musicale africana, da quelli della tradizione etnica, a quelli cristiani, islamici, della musica leggera e così via [Euba 1993, p. 6].

Presso il Center for Intercultural Music Association (CIMA), diretto da Akin Euba, si tengono delle conferenze biennali che sono molto utili a raccogliere ipotesi e ricerche scientifiche. Da questa miniera di materiali e contributi molti compositori africani contemporanei hanno tratto e possono continuare a trarre lo spunto per nuovi approcci alla composizione. Quasi tutte le composizioni fin qui citate sono state influenzate in modo significativo dall'interculturalità musicale. Nella prefazione al suo libro *Modern African Music*, Akin Euba propone una suddivisione sommaria della nuova musica d'arte africana in quattro categorie per ciascuna delle quali propone degli esempi:

1. Musica basata interamente su modelli occidentali nella quale il compositore non ha introdotto in maniera consapevole nessun elemento africano.
2. Musica che ricava il proprio materiale tematico da fonti africane anche se risulta di tipo occidentale nel linguaggio e nella strumentazione.
3. Musica nella quale gli elementi africani rappresentano parte integrante del linguaggio compositivo (attraverso l'uso di strumenti africani, oppure di testi, o concetti stilistici, e così via) ma che comprende anche idee non africane.
4. Musica il cui linguaggio deriva dalla cultura tradizionale africana, che impiega strumenti africani e nella quale il compositore non ha inserito in modo consapevole idee che non siano africane.

Il Movimento per la musica interculturale ha attirato studiosi profondamente interessati a indagare in questo campo al fine di promuovere nuove composizioni musicali. Nell'articolo *Exploring African Musical Resources in Contemporary Compositions*, Nketia si diffonde ampiamente sulle questioni di maggior rilievo per i compositori contemporanei africani, sottolineando non soltanto gli aspetti tecnici della scrittura musicale ma offrendo anche delle chiavi per capire le opere composte sulla base dell'approccio interculturale.

Alcuni compositori hanno trovato fruttuosa la collaborazione con gli etnomusicologi, i musicisti immigrati e i virtuosi delle percussioni, mentre altri hanno tentato di acquisire un contatto sul campo con le tradizioni musicali delle proprie culture d'origine. Altri ancora hanno puntato sulla collezione di registrazioni in maniera tale che attraverso un continuo ascolto possano ricavare da soli delle nozioni circa la struttura delle musiche che intendono utilizzare, aiutati da quanto la letteratura disponibile può insegnare loro. Naturalmente un compositore deve tradurre tutto ciò in termini compositivi, prestando particolare attenzione ai processi generativi che diventano evidenti quando egli analizza o riflette sulla musica [Nketia 1995, p. 224].

Parlando dello stimolo che tutto ciò rappresenta ai fini di un risveglio culturale, Nketia sostiene che la storia passata dell'Africa spiega la comparsa di un nuovo tipo di interculturalità, la quale sta incoraggiando i mu-

sicisti a scrivere una nuova musica d'arte capace di combinare la cultura musicale occidentale con quelle indigene. Poiché la musica è uno dei più importanti mezzi di comunicazione fra gli esseri umani, e gli strumenti attraverso cui avviene questa comunicazione dipendono direttamente dall'ambiente culturale di cui un musicista ha avuto esperienza, il compositore africano che ha subito l'influenza della musica occidentale dovrebbe inevitabilmente scrivere musica dai caratteri interculturali.

Nella sua recensione a *Mjusic: A Handbook for African Teachers*, Reginald Forsythe consigliava di insegnare ai bambini africani la musica della propria terra insieme con quella europea. A sostegno della consapevolezza musicale interculturale, egli osserva:

Solamente in questo modo ci possiamo aspettare la creazione di una scuola di composizione africana che necessariamente dovrà sorgere dalla fusione tra linguaggi africani ed europei. Naturalmente tutto ciò è affidato al genio individuale, ma attendendo con ansia il giorno in cui grandi opere dei compositori africani, opere improntate a quella originalità e profondità che sono proprie dell'Africa, si potranno ascoltare nelle sale da concerto dell'Occidente [1993, p. 3].

I compositori di musiche interculturali possono essere paragonati ai linguisti che padroneggiano diverse lingue, conoscono la corretta grammatica di ciascuna di esse e sono in grado di parlare le lingue che intendono tradurre. Ciò vuol dire che questi compositori debbono padroneggiare e applicare la grammatica delle culture musicali che cercano di combinare fra di loro.

Per i musicisti sia africani che occidentali, la scommessa dell'approccio interculturale alla composizione non sta solo nell'assimilare altri sistemi di pensiero musicale, ma anche nel saper individuare all'interno dei relativi procedimenti le caratteristiche distintive delle culture musicali che vengono a porsi in relazione creativa; tali caratteristiche possono essere sottolineate, messe in secondo piano oppure modificate per adattarsi agli obbiettivi del compositore [Nketia 1995, p. 227].

Come già osservato, l'Africa possiede molte culture differenti, ognuna delle quali è dotata di una propria tradizione musicale. Dato che la maggior parte della musica ha in primo luogo delle funzioni sociali che stanno alla base della vita quotidiana della gente, il compositore contemporaneo è libero di scegliere alcuni dei tratti distintivi della musica tradizionale ai quali pensa di affidare il messaggio correlato alla funzione sociale per la quale egli o ella sta scrivendo. È ciò che ricorda Nketia:

L'Africa è molto ricca di diverse tipologie musicali create per essere usate in contesti tradizionali. Poiché molti di questi hanno carattere peculiare, il compositore contemporaneo può attingere i propri modelli creativi da quelli che più lo attraggono [*ibid.*, p. 228].

Nketia spiega come i modi di espressione africani siano derivati dalla musica di ogni giorno:

I processi fondamentali che garantiscono la vitalità dei modi di espressione africana possono essere esplorati analogamente, in particolare l'uso di alcune sonorità come schema per l'organizzazione di ritmi lineari e multistratificati di complessità differenziata: l'interazione, esemplificata nella sua forma-base, e cioè una linea vocale con la relativa figura di accompagnamento realizzata dal battito delle mani, la progressione e la qualità ritmica della melodia; il suo ritmo cadenzato o fluttuante, la posizione delle sue frasi in relazione al flusso temporale, la misura in cui i suoi disegni e profili ritmici si avvicinano al ritmo e ai toni del linguaggio parlato e infine l'uso vocale dei registri [*ibid.*].

4. *L'esecuzione delle nuove musiche d'arte africane.*

L'interpretazione della nuova musica d'arte prodotta in Africa necessita di un attento studio. È indispensabile prendere in esame la vita del singolo compositore a partire dalle influenze delle tradizioni musicali assorbite durante l'infanzia, e dai suoi studi musicali regolari, per giungere alle influenze occidentali tanto classiche che contemporanee. Ciò è importante perché i compositori ricavano materiali musicali da tutti gli stili conosciuti nella misura in cui questi li aiutano a descrivere le loro intenzioni. Bisogna poi analizzare tutti i particolari dell'opera al fine di individuare le mete compositive del suo autore.

Nel caso in cui il compositore ricavi materiali melodici da scale musicali estranee alla tradizione occidentale sarebbe molto difficile per degli esecutori che non hanno molta pratica con quel tipo di musica intonare l'altezza esatta dei suoni. Anche nel caso in cui venga utilizzata una notazione microtonale permane il problema di valutare l'altezza precisa dei suoni. Per risolvere la questione è necessario che il compositore scriva direttamente per quell'autentico strumento tradizionale che è in possesso dell'accordatura voluta e dell'esatta coloritura timbrica e tonale.

Si possono prendere in considerazione le potenzialità offerte dagli strumenti musicali africani al fine di includere in un complesso le loro sonorità peculiari, oppure esplorarne le caratteristiche per riprodurle scrivendo musica destinata a strumenti surrogati [*ibid.*, p. 230].

Ciò pone un ulteriore problema esecutivo: di solito gli esecutori di musica tradizionale africana hanno difficoltà a leggere dalla partitura, sicché il compositore è costretto a includere nella sua opera una sezione o un passaggio improvvisativo. D'altra parte, il compositore potrebbe decidere di scrivere interamente un passaggio previsto per l'autentico strumento tradizionale (almeno quando dispone di un interprete in grado di leggere agevolmente dalla partitura); senonché in questo caso si porrà il problema di inventare una notazione standard per quel dato strumento, senza parlare poi della difficoltà di trovare un musicista dotato delle necessarie competenze esecutive.

Quando i compositori scelgono di ricorrere all'ampliamento delle tecniche esecutive per ottenere l'intonazione e il timbro desiderati, debbono anche insegnare agli interpreti come produrli sugli strumenti musicali occidentali. Un sistema efficace a tal fine è quello di suonare dal vivo l'autentico strumento tradizionale davanti agli esecutori occidentali, così da permettere loro di sviluppare sui propri strumenti tecniche che consentano di simulare i suoni desiderati dal compositore africano contemporaneo per la propria opera.

Nella pratica musicale occidentale le esecuzioni musicali non vengono solitamente associate al movimento e alla danza, e tranne nei casi di generi drammatico-musicali come l'opera lirica l'azione e il dramma sono assenti. Al contrario, la maggior parte della musica africana si collega alla danza e alla rappresentazione scenica. Per eseguire adeguatamente i lavori di musicisti africani contemporanei è perciò necessario studiare e comprendere i rapporti che la musica ha con la danza e l'elemento drammatico dai quali è scaturita. In mancanza di ciò, non si potrà raggiungere la dimensione integrale dell'opera, che risulta appunto dalla fusione di questi tre elementi.

la musica nigeriana era principalmente un evento religioso o sociale. Il concetto di musica come di una tradizione puramente contemplativa non era generalizzato. Nonostante ci fossero esempi di esecuzioni musicali tradizionali che avevano luogo al di fuori di specifici contesti sociali o religiosi, la musica era considerata una parte integrante di avvenimenti sociali o rituali. Per di più, una esecuzione musicale era spesso concepita come parte di un'esperienza multisensoriale [Omojola 1995, p. 5].

5. Conclusioni.

Lo studio della musica d'arte contemporanea in Africa è vasto quanto il continente. Compositori di questa tendenza operano in molti paesi, e per ognuno di questi si ritiene che esista una varietà di gruppi etnici dotati di proprie specifiche tradizioni musicali. Per poter comprendere un brano di musica d'arte scritto da un compositore africano contemporaneo e per eseguirlo in maniera adeguata, è necessario indagare i seguenti aspetti:

- 1) tutti i fattori ambientali che influenzano la musica del compositore in questione;
- 2) le principali peculiarità formali della musica tradizionale conosciuta dal compositore;
- 3) la natura della tradizione vocale e strumentale dalla quale è stato influenzato;
- 4) le pratiche esecutive ad essa collegate;
- 5) l'impatto che su tali pratiche è esercitato dall'influenza musicale occidentale;

- 6) l'influenza della moderna musica di consumo;
- 7) l'insieme delle tecniche generali che il compositore africano contemporaneo adotta nelle proprie opere.

Attualmente la musica d'arte contemporanea prodotta in Africa viene meno eseguita nel suo continente che non nei paesi occidentali. Tranne che nella Repubblica del Sudafrica e in Egitto, dove esistono *ensembles* di musica contemporanea, sono pochi i musicisti africani in grado di leggere ed eseguire correttamente le partiture dei compositori. Speriamo che l'odierno sviluppo dell'istruzione musicale nelle scuole e nelle università africane possa far sí che la musica d'arte contemporanea nata nel continente possa anche esservi eseguita in modo adeguato.

Agawu, K.

- 1984 *The impact of language on musical composition in Ghana: an introduction to the musical study of Ephraim Amu*, in «Ethnomusicology», XXVIII, n. 1, pp. 37-73.

Euba, A.

- 1993 *Modern African Music*, Bayreuther Universität, Iwalewa-Haus, Bayreuth.

Forsythe, R.

- 1993 Recensione a W. E. Ward, *Music: A Handbook for African Teachers*, in «Overseas Education», XI, n. 3.

Labi, G.

- 1995⁵ *Dialects in African Pianism, Ancient Perspective 3*, Legon, Accra (cassetta).

Nketia, J. H. Kwabena

- 1982 *Developing contemporary idioms*, in «Studia Musicologica Academia Hungaricae», XXIV, pp. 81-89.

- 1995 *Exploring African musical resources in contemporary compositions*, in C. Tse Kimberlin e A. Euba (a cura di), *Intercultural Music*, vol. I, Breitinger, Bayreuth, pp. 221-39.

Obo, A.

- 1992 *Wawshishijay* («Our Beginning»), in «Pieces of Africa» by Kronos Quartet, Elektra Entertainment.

Omojola, B.

- 1995 *Nigerian Art Music*, Institut of African Studies, University of Ibadan, Ibadan.

Schwartz, E., e Godfrey, D.

- 1993 *Music since 1945: Issues, Materials, and Literature*, Schirmer Books, New York.

Tamusuza, J.

- 1992 *Ekitundu Ekisooka* («Primo movimento»), in «Pieces of Africa» by Kronos Quartet, Elektra Entertainment.

- 1996a *My Compositional Style in "Ekivvulu Ky'Endere": Background and Analysis*, Northwestern University, Evanston Ill.
- 1996b *Ekivvulu Ky'Endere*, International Opus, Richmond.
- Uzoigwe, J.
- 1992 *Akin Euba. An Introduction to the Life and Music of a Nigerian Composer*, Bayreuther Universität, Bayreuth.

IGNAZIO MACCHIARELLA

Dalla musica etnica ai generi d'intrattenimento

1. *Intrattenimenti musicali di tradizione orale.*

Il patrimonio etnomusicale dell'Occidente, insieme con le forme imprescindibilmente connesse con specifici contesti (dall'attività lavorativa al culto religioso, ai rituali festivi, ecc.), comprende una notevole varietà di repertori che non hanno una determinata occasione esecutiva. Tradizionalmente, tali repertori si rinvenivano nell'ambito delle situazioni di incontro collettivo, dalle riunioni familiari ai ritrovi extralavorativi, sia in luoghi privati sia negli spazi e nei locali pubblici come la piazza, l'aia, i caffè, le osterie, le bettole, ecc. La loro esecuzione era motivata essenzialmente dal piacere intrinsecamente connesso con il fare e/o l'ascoltare musica: essa veniva perciò a costituire motivo di intrattenimento per gli stessi esecutori e per un pubblico selezionato che ne fruiva. Un intrattenimento però che non va inteso nel senso di mero passatempo o di svago fine a se stesso (nell'accezione cioè comunemente data al termine "intrattenimento"), in quanto l'esperienza sonora assumeva contemporaneamente una molteplicità di funzioni: attraverso essa una etnia, o una comunità locale o un gruppo, poteva esprimere e riaffermare la propria identità, manifestare o rafforzare i propri valori culturali e sociali, rivelare stati emotivi e processi cognitivi pertinenti alla vita individuale e comunitaria, amplificare e dare maggior vigore alle relazioni fra i partecipanti, e così via [Merriam 1964].

Nel complesso, le musiche praticate nelle occasioni non contestuali erano quanto mai diverse, variando a seconda delle culture e, all'interno di queste, in base alle specificità locali e/o ai differenti raggruppamenti sociali. Un arcipelago assai composito di forme vocali, monodiche oppure corali, con o senza accompagnamento strumentale, e di forme interamente strumentali, solistiche o d'insieme, spesso associate al ballo. Sovente si potevano ritrovare anche riproposizioni o, talvolta, rielaborazioni di forme connesse a contesti determinati: il caso più tipico era quello dei canti contadini che, al di fuori del lavoro, venivano realizzati a più parti vocali o con accompagnamento di strumenti musicali.

In generale, la mancanza di motivazioni extramusicali permetteva agli esecutori di porre un'attenta cura al risultato sonoro e di ricercare particolari effetti espressivi. Ciò comunque sempre all'interno di quelle norme musicali

accettate dalla comunità cui appartenevano cantori e suonatori: nelle culture tradizionali, infatti, le innovazioni sono sempre subordinate al riconoscimento collettivo della produzione individuale e mai estemporanee [Blacking 1973].

Fra i repertori non contestuali si ritrovavano spesso strutture formali relativamente complesse, con uno stile esecutivo fortemente caratterizzato. In questi casi, la pratica musicale non prevedeva una partecipazione indifferenziata ma finiva per essere affidata agli individui più dotati e in grado di garantire la migliore esecuzione: per esempio i cantori più bravi, capaci di memorizzare numerose linee melodiche e i relativi testi verbali oppure gli strumentisti più abili e più versatili nell'accompagnamento del canto o del ballo. Così, all'interno di ogni comunità o gruppo sociale venivano a costituirsi degli esecutori specializzati la cui presenza era richiesta in ogni occasione di incontro collettivo. Non mancavano inoltre interpreti professionisti o semiprofessionisti, che richiedevano cioè un compenso economico per la loro prestazione: come i cantastorie, i cantori e musicisti ciechi itineranti, i suonatori di strumenti solisti particolarmente complessi (zampogne, ghironde, ecc.). La loro attività assumeva una particolare importanza non solo per la diffusione di canti e balli ma anche per la circolazione dei valori connessi all'espressione musicale.

Numerosi repertori dell'intrattenimento tradizionale sono arrivati sino ai nostri giorni, quasi sempre a seguito di trasformazioni più o meno profonde, sia per quanto riguarda le occasioni esecutive, i significati e le connotazioni, sia per quanto attiene ai meccanismi di trasmissione e diffusione, sia relativamente alla stessa struttura musicale. La complessità e la varietà di tali processi di trasformazione nonché la grande diversità delle forme musicali che da essi sono derivati necessiterebbe di una trattazione ben più vasta di quanto è possibile in queste pagine. Se ne possono sommariamente proporre alcuni elementi indicativi.

2. *Incidenza delle trasformazioni socioculturali.*

Innanzitutto, se è vero che il progresso tecnologico ha determinato la scomparsa di molti contesti esecutivi del passato, con conseguente progressiva sparizione dei relativi repertori musicali (è il caso, ad esempio, dei canti che ritmavano il lavoro manuale nei campi e che oggi, tutt'al più, vengono ricordati solamente dagli anziani, soprattutto nelle regioni dell'Europa meridionale, come Spagna, Italia, Grecia, dove i processi di meccanizzazione e modernizzazione produttiva hanno avuto luogo più tardi), è anche vero che i radicali cambiamenti delle condizioni di vita che ne sono derivati a tutti i livelli sociali hanno comportato un generale aumento del tempo da dedicare alla ricreazione e ai rapporti interindividuali. Questi spazi, è ben noto, sono stati occupati dalle forme di distrazione offerte dalla

società di massa, attraverso cui si sono altresì diffusi i repertori musicali di consumo e di intrattenimento puro, cioè di svago e divertimento. Ciò, tuttavia, non ha determinato (almeno finora) la totale scomparsa delle diverse specificità culturali che compongono il mosaico del consorzio umano occidentale. Numerose, infatti, sono ancor oggi le occasioni di incontro collettivo e di ritrovo, sia nei quartieri operai delle grandi metropoli sia nei sobborghi e nei paesi piccoli e medi, in cui si possono ritrovare tracce dell'intrattenimento tradizionale, così come assai copiose sono ancora le feste e le celebrazioni rituali che continuano a ripetersi annualmente nelle maniere previste dalle diverse tradizioni. Si tratta di persistenze del passato, più o meno riadattate, che non si debbono in nessun modo considerare come relitti o cascami: esse, infatti, seguitano a esistere solamente perché hanno continuato ad aver senso per una etnia, un gruppo sociale o una comunità locale. Anzi, accade spesso che proprio attraverso tali persistenze le differenti entità culturali affermano, e talora rivendicano, la propria identità. In questi ambiti la musica ha ricevuto particolare attenzione, soprattutto a ragione della complessità e duttilità dei significati emozionali e sensoriali, individuali e collettivi, che essa sussume. Diversi repertori, in particolare, hanno assunto un valore emblematico, finendo anche per acquisire un rilievo paragonabile all'uso del dialetto o di una varietà linguistica.

Per altro verso, nel coacervo di movimenti e tendenze della cosiddetta cultura giovanile della seconda metà del secolo si è verificata anche la riscoperta della musica etnica, che ha determinato il sorgere di circostanze affatto inedite. Per la prima volta, ad esempio, è accaduto che repertori di tradizione orale venissero riproposti fedelmente al di fuori della specifica cultura di appartenenza o fossero eseguiti da interpreti ad essa del tutto estranei, talora cantanti e musicisti in possesso di una formazione colta, ottenuta nei conservatori e nelle scuole di musica. In seguito a questa riscoperta, certi repertori tradizionali hanno acquisito significati e connotazioni inusitati, finendo, in alcuni casi, per essere associati a rivendicazioni di carattere politico e a forme di contestazione sociale.

D'altra parte, la diffusione degli strumenti di comunicazione di massa e di riproduzione elettroacustica, se ha inevitabilmente contribuito alla diminuzione della pratica musicale (e, va detto, non solo di quella tradizionale), ha tuttavia aperto nuovi scenari e inimmaginabili prospettive all'esistenza della musica etnica. Radio e dischi hanno ampliato progressivamente i potenziali fruitori dei repertori tradizionali, finendo per inglobare gradualmente anche la musica etnica nei circuiti consumistici, soprattutto con la recente "esplosione" della world music. Tale diffusione ha altresì determinato un vero e proprio successo commerciale di alcuni repertori, tanto che i relativi interpreti tradizionali (contadini, pastori, cantastorie, ecc.) sono stati coinvolti in esibizioni concertistiche o, addirittura, in lunghe *tourneés* lontano dalla propria terra, acquisendo una straordinaria notorietà (un

caso per tutti: i *tenores* di Bitti, quattro pastori della Sardegna "scoperti" da Frank Zappa e "lanciati" da Peter Gabriel e dalla WOMAD).

Da tutt'altro versante, il Novecento ha pure registrato l'estrema dilatazione di quegli atteggiamenti di generica e convenzionale attenzione verso la cosiddetta «cultura popolare» di una nazione, che si possono annoverare con il termine "folklorismo". Si tratta di un fenomeno i cui prodromi si possono ritrovare in certe "mode" di derivazione romantica diffuse fra le élite dell'Ottocento, ma che ha avuto uno straordinario sviluppo soprattutto negli ultimi decenni del nostro secolo in coincidenza con la nascita e l'espansione del turismo di massa. Anche in quest'ambito la musica ha avuto una particolare considerazione, tanto che si è sviluppata una sorta di "industria" del folklorismo musicale che oggi, per ogni nazione, propone un prodotto affatto standardizzato, costituito per lo più da rielaborazioni di melodie tradizionali rigidamente inquadrare entro gli schemi della tonalità classica (con netta prevalenza del modo maggiore) e con uno stile esecutivo appiattito sui modelli della canzone commerciale. Per l'esecuzione di queste musiche vengono costituiti gruppi strumentali appositi, solitamente formati da fisarmonica, chitarra o violino e vari tipi di fiati, a cui spesso si uniscono, come elemento di colore, i cosiddetti strumenti "tipici" che non sempre corrispondono a quelli tradizionali (è il caso, ad esempio, della *quartara*, brocca di terracotta dei gruppi folkloristici della Sicilia o del *firlinfö*, sorta di flauto di pan di quelli della Lombardia). L'esibizione di tali gruppi contempla normalmente l'associazione con il ballo, a sua volta, decisamente stilizzato, spesso in modo tale da assomigliare a mala pena all'originale (come avviene per esempio nel *sirtaki* proposto dai gruppi folkloristici della Grecia), con i ballerini che indossano sgargianti e di solito inverosimili costumi popolari. L'immagine oleografica confezionata dalla musica folkloristica viene ampiamente promulgata attraverso i mezzi di comunicazione di massa, e inoltre alimenta un ricco mercato discografico e una vasta produzione di oggetti da *souvenir*, compresi tanti pseudo-strumenti musicali.

3. *Elementi di continuità e di trasformazione.*

Va precisato, però, che al di là della recente moda connessa all'offerta turistica, il fenomeno della musica folkloristica è il risultato di una lunga continuità. In molte aree dell'Europa centrosettentrionale, ad esempio, i gruppi folkloristici hanno assolto e tuttora assolvono una importante funzione di intrattenimento musicale, sia all'interno dei luoghi di ritrovo quotidiano (osterie, birrerie, pub, ristoranti, ecc.) sia nelle occasioni legate al calendario festivo. Questi gruppi, normalmente, propongono musiche d'autore, trasmesse attraverso la notazione su pentagramma, e composte in uno stile ammanierato: una produzione che ha una continuità secolare (se ne

possono ritrovare le origini già nel primo Ottocento) e che nasce da una radicata commistione con le forme della musica d'arte [Porter 1980]. Tale produzione presenta diverse caratterizzazioni regionali date dall'uso di differenti stilemi ritmico-melodici, ma anche legate alla presenza di particolari strumenti musicali (come la *zither*, l'*hackbrett*, il *dulcimer* e vari altri tipi di cetre e salteri) oppure alla preferenza per specifiche combinazioni strumentali (formazioni di ottoni, gruppi di fisarmoniche, ecc.). La sua sedimentazione è tale per cui essa finisce spesso per venire annoverata fra le espressioni più tipiche di varie culture regionali (è il caso ad esempio della musica bavarese, tirolese, fiamminga, ecc.). Ampiamente diffusa - come è ovvio - dai canali massmediali (tra l'altro esistono stazioni radiofoniche che trasmettono solamente musica di questo tipo), viene anche incentivata attraverso festival e concorsi compositivi.

Tornando ai repertori derivati dalla tradizione orale, va detto che la capillare diffusione dei mezzi di riproduzione sonora ha avuto inevitabilmente importanti conseguenze sui processi di trasmissione. In particolare, alla trasmissione aurale diretta da maestro ad allievo, da generazione a generazione, si sono gradatamente sostituiti i meccanismi della cosiddetta oralità secondaria o di ritorno [Ong 1982], l'oralità cioè che si costituisce con la mediazione di strumenti di comunicazione e riproduzione (per esempio attraverso l'ascolto della radio o delle registrazioni su nastro magnetico). È quanto avvenuto specialmente nei casi in cui i repertori tradizionali sono stati ripresi al di fuori degli ambiti originali, sulla base solamente del semplice ascolto dei documenti sonori depositati presso gli archivi di etnomusicologia. Gli inevitabili fenomeni di emulazione e ricalco comunemente associati all'oralità secondaria hanno generalmente comportato un certo impoverimento dei repertori tradizionali: la riproposizione di brani fissati in forma definitiva da registrazioni su nastro magnetico è infatti sostanzialmente diversa da quella che scaturisce attraverso quel passaggio di competenze musicali che invece caratterizzava la trasmissione tradizionale.

Allo stesso modo, anche il ruolo e la considerazione dell'esecutore ha subito rilevanti trasformazioni. La tendenza generale è stata quella verso lo sviluppo delle forme di professionismo musicale, grazie anche alle nuove risorse economiche offerte dalla più ampia diffusione attraverso i mezzi di comunicazione di massa e il mercato discografico. Ciò, per contro, ha comportato una progressiva diminuzione della pratica musicale comune e quindi la graduale sparizione di quelle forme di competenza musicale diffusa che nel passato si potevano ritrovare all'interno di ogni comunità.

Per quanto riguarda l'aspetto propriamente musicale, al di là delle peculiarità riscontrabili nelle vicende relative i singoli repertori, va ribadita una generale cristallizzazione formale quale naturale conseguenza dei processi dell'oralità secondaria. La componente più interessata è stata quella stilistica che ha registrato una considerevole perdita degli elementi timbri-

co-coloristici che caratterizzavano le espressioni tradizionali. Inoltre, l'allentamento o addirittura l'annullamento degli stretti legami fra i repertori musicali e le specifiche culture originarie ha comportato anche il verificarsi di innovazioni libere, cioè di cambiamenti nell'impianto musicale non controllati da una comunità (secondo i modi della tradizione a cui prima si è fatto riferimento) ma tese ad assecondare le "mode" musicali della società di massa, oppure a realizzare prodotti musicali concepiti per aver successo all'interno del mercato discografico. Così, ad esempio, in diversi repertori tradizionali sono state introdotte le cosiddette basi ritmiche (talora realizzate sui modelli della popular music e, in tempi recenti, con ampio ricorso ai campionatori), mentre altri hanno subito profonde rielaborazioni, spesso sulla base di commistioni con altri generi musicali (soprattutto blues, jazz e rock), che hanno determinato la perdita della loro stessa identità musicale.

Le esemplificazioni seguenti si propongono solamente il compito di indicare alcuni repertori rappresentativi in cui è possibile riscontrare i processi di trasformazione che si sono sin qui prospettati. Per ciascun repertorio invito a consultare i principali dizionari enciclopedici (*Grove*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, *Deumm*) e i repertori bibliografici comunemente in uso.

4. *Il caso della ballata.*

Indubbiamente, il genere musicale non contestuale più tipico dell'intrattenimento tradizionale è dato dall'insieme dei repertori vocali con testo narrativo che di solito vengono denominati con il termine "ballata" (inteso come traduzione dell'inglese *ballad*). Si tratta di un genere attestato già in epoca medievale (quando forse era anche danzato e aveva stretti rapporti con la musica d'arte) che almeno fino all'inizio del Novecento era diffuso quasi uniformemente in tutta Europa, dalla Spagna all'Ucraina, dalla Scozia all'Italia, con una significativa presenza anche nel folklore dei coloni europei del Nordamerica. Un genere certamente caratteristico del mondo agropastorale ma con rilevante presenza anche fra gli strati sociali più umili delle città moderne. Gli studi etnomusicologici sulle ballate hanno messo in evidenza una serie di elementi comuni relativi al testo verbale (struttura sempre strofica, racconto incentrato su un'unica vicenda, largo ricorso a formule stereotipe, frequenza di motivi e trame narrative, ecc.) e una certa ricorrenza di moduli melodici in qualche modo assimilabili: elementi che hanno fatto pensare ad una possibile origine comune [Bronson 1980]. Tuttavia la diversità delle strutture musicali è tale per cui si potrebbe allo stesso modo ipotizzare una molteplicità di processi di formalizzazione.

L'esecuzione delle ballate avveniva di solito nel corso delle riunioni familiari o dei ritrovi collettivi in diversi luoghi deputati: il patio, la stalla, l'aia, l'osteria, ecc. Nella maggior parte dei casi essa era in forma monodi-

ca ad opera di un solo cantore, anche se altri potevano inserirsi raddoppiando la melodia a una costante distanza intervallare. Si trattava comunque di un canto affidato a interpreti specializzati e proposto ad ascoltatori selezionati, i quali, oltre a commentare i contenuti del racconto, esercitavano quella sorta di controllo sulla *performance* sempre presente nella esecuzione musicale di tradizione orale [Merriam 1964, trad. it. pp. 133 sgg.].

I cantori di ballate, ruolo spesso riconosciuto all'interno di un gruppo sociale o di una comunità, oltre alle doti vocali dovevano essere in grado di memorizzare centinaia di testi verbali e le relative linee melodiche. Essi inoltre dovevano padroneggiare una vasta gamma di espedienti stilistici attraverso cui potevano rendere varia e avvincente l'affabulazione: per esempio, una tecnica di enfattizzazione del racconto, diffusa dall'Italia settentrionale alla Scozia (e approfonditamente studiata), era quella di iniziare il canto con una-due strofe in stile rigidamente sillabico, per poi aumentare gradualmente nelle strofe seguenti l'uso di abbellimenti e vocalizzazioni, fino ad arrivare a ornare tutte le note della melodia man mano che ci si avvicinava al culmine della vicenda, per poi repentinamente ritornare allo stile sillabico giusto nella strofa in cui si verificava l'evento centrale della storia [Porter 1983].

Interpreti ricercati del genere ballata erano le numerose figure di cantori professionisti itineranti, o cantastorie, che nelle piazze e nei mercati proponevano elaborate forme di intrattenimento, con una diversa tipologia a seconda dell'area geografica di provenienza. In questi casi il canto veniva spesso accompagnato con strumenti musicali e la *performance* prevedeva anche altri artifici "spettacolari" (l'imbonimento, la recitazione, la mimica, ecc.). I cantastorie spesso vendevano i testi delle proprie storie, che avevano cura di stampare su dei fogli volanti che nel caso dei *broad-sides*, diffusi in Inghilterra (il termine indicava propriamente il foglio che veniva venduto), riportava anche la linea melodica del canto. Inoltre, l'attività dei cantastorie itineranti costituiva un importante mezzo per l'innovazione dei repertori di storie ma anche per la circolazione dei valori morali, etici, religiosi, magici, sempre associati al testo di carattere narrativo.

Nel corso del Novecento l'esecuzione tradizionale delle ballate è andata progressivamente diminuendo sino a sparire quasi del tutto. I diversi repertori narrativi, invece, sono stati oggetto di differenti operazioni di ripresa e di rielaborazione da cui sono scaturite nuove forme musicali con significati affatto nuovi rispetto a quelli tradizionali, all'interno di originali ambiti esecutivi.

Una sua prima riscoperta si deve al cosiddetto folk music revival, il movimento sorto in fase embrionale negli Stati Uniti intorno alla metà degli anni Trenta (grazie soprattutto alle ricerche etnomusicologiche di Alan Lomax e alle esibizioni radiofoniche e ai dischi di Woody Guthrie e Leadbelly) che ha avuto il suo massimo sviluppo dalla fine degli anni Cinquanta agli anni Settanta, con importanti estensioni in Europa, in particolare in Gran Bre-

tagna e Italia. Artisti come Pete Seeger, Ewan MacColl, o Peggy Seeger e gruppi come gli Almanac Singer, o il Nuovo Canzoniere Italiano, nonché pubblicazioni periodiche come «Broadside», vera e propria anima del movimento negli Stati Uniti, hanno dedicato particolare attenzione alle ballate, portando alla ribalta e divulgando una grande quantità di storie tradizionali. Un'operazione intellettuale, condotta prevalentemente da giovani colti e per estrazione lontani dal mondo tradizionale attraverso cui venivano espressi i valori culturali e sociali del movimento, comprese le prime istanze ecologiste e quelle pacifiste e antimilitariste. Accanto alla riproposta, più o meno fedele, dei documenti originali, appresi direttamente dagli ultimi depositari della tradizione (soprattutto in Scozia, Inghilterra e Italia) oppure dalle registrazioni degli archivi sonori del passato, il folk music revival ha utilizzato gli schemi musicali delle ballate per la creazione di nuove storie.

La diffusione di questa produzione musicale avveniva, ovviamente, attraverso i concerti, i programmi radiofonici e le incisioni discografiche, strumenti che prevedono uno iato fondamentale fra esecutore e ascoltatore. Ciò, tra l'altro, ha finito con il generare un'idea della ballata sostanzialmente cristallizzata, imperniata solo sul rispetto della logica consequenzialità del testo narrativo ma senza la componente improvvisativa e la caratterizzazione stilistica che contraddistingueva i repertori tradizionali: insomma la semplice proposizione di una storia cantata, ben lontana dalla raffinata interazione musicale fra il narratore e il suo pubblico.

Sulla scia del folk music revival, negli stessi decenni, il variegato mondo della cultura musicale giovanile ha registrato anche diverse esperienze musicali in cui largo spazio ha trovato la rielaborazione degli schemi delle ballate. È il caso del cosiddetto folk rock di Bob Dylan e Joan Baez o del folk revival "celtico" dei Chieftains, di John Renbourn, Bert Janasch, Alan Stivell, ecc. Inoltre, la figura del cantastorie ha finito per acquisire un fascino particolare, enfatizzata anche attraverso alcune opere cinematografiche come *Alice's Restaurant* o *This Land is My Land*, entrambi dedicati a Woody Guthrie.

Va anche detto che sopravvivenze dirette della tradizione del canto narrativo sono arrivate sino ai nostri giorni. In Italia, ad esempio, ancora fino agli anni Ottanta, nelle periferie delle grandi città, nei mercati, nelle sagre e nelle fiere di paese operavano diversi cantastorie, esponenti di due distinte tipologie: quella del Nord, rappresentata da Marino Piazza, Lorenzo De Antiquis, Adriano Callegari, che proponeva storie tratte dalla cronaca metropolitana eseguite su moduli melodici ripresi dalle più famose canzoni alla moda (compresi i successi del Festival di Sanremo), con accompagnamento di fisarmonica, chitarra e batteria; quella della Sicilia, personificata soprattutto da Orazio Strano e Ciccio Busacca, che era imperniata su vicende esemplari in cui si esaltavano valori basilari della cultura popolare dell'isola (la lealtà, l'onore, il coraggio, il senso della famiglia, ecc.) e pre-

vedeva una peculiare alternanza di recitazione e canto con accompagnamento di chitarra [Leydi 1991].

Alla tradizione dei cantastorie si riferisce in certo modo anche il variegato mondo degli artisti da strada, o *buskers*, come piú comunemente vengono chiamati, che animano i luoghi di incontro e di grande frequentazione delle città occidentali (aree pedonali, stazioni delle metropolitane, degli autobus e dei treni, centri commerciali, ecc.). Si tratta comunque di un riferimento decisamente sommario se non altro perché in questo tipo di *performance* l'eventuale affabulazione si basa di norma su una larga serie di espedienti visivi (mimica, gestualità, coreografia, ecc.) e cerca di attirare e conquistare un pubblico di solito frettoloso con cui certamente non riesce a instaurare un tipo di rapporto esecutore/ascoltatore rapportabile a quello della tradizione.

Diversamente, frammenti del repertorio narrativo si ritrovano anche in quel variegato bagaglio di canti che, come i proverbi, i modi di dire, le credenze scaramantiche, ecc., fanno parte del patrimonio individuale di molti occidentali in virtù dell'appartenenza a un gruppo etnico e/o dell'uso di una lingua. Canti che vengono eseguiti nelle situazioni di incontro informale (le gite, le scampagnate e così via) con funzione di intrattenimento puro, come un gioco o un semplice passatempo musicale. È il caso, per intendersi, del canto *Bella ciao* che, in pratica, tutti gli italiani conoscono, prescindendo dalla condizione sociale o dalla provenienza geografica, che deriva da una ballata tradizionale conosciuta con il titolo *Fior di tomba*, il cui testo verbale, a sua volta, rinvia ad altre ballate documentate in passato in Francia e in Catalogna; oppure di *Aux marches du palais* e *À la claire fontaine*, due canti anch'essi derivati dal repertorio narrativo tradizionale e universalmente conosciuti dai francesi.

Va per ultimo segnalato che tracce dei moduli propri delle ballate si possono ritrovare anche in diverse espressioni della popular music. È il caso ad esempio delle canzoni del francese George Brassens, in cui si ha spesso un originale connubio fra stilemi del canto narrativo tradizionale ed elementi propri del repertorio cabarettistico; oppure della raffinata produzione del canadese Leonard Cohen, dove motivi delle ballate nordamericane si incrociano con stilemi della canzone francese. In casi di questo tipo, comunque, gli artisti moderni si limitano di norma a riprendere i testi e le melodie dai repertori tradizionali, senza tenere conto degli elementi stilistici e di tutto quell'insieme di espedienti che concorrevano a definire l'esecuzione originaria delle ballate.

Laddove il canto narrativo rinvia *ab origine* ad un arcaico mondo rurale, ben numerosi sono i repertori di tradizione orale dell'Occidente scaturiti da processi di formalizzazione musicale che hanno avuto luogo all'interno dello sviluppo delle grandi città moderne, nell'ambito delle situazioni dell'intrattenimento collettivo delle fasce sociali piú umili. Si tratta di repertori che generalmente erano riservati a interpreti estremamente specializzati,

quando non a professionisti, che si esibivano nei locali pubblici piú poveri (bettole, osterie, taverne), e che costituivano l'espressione di un profondo disagio esistenziale. Gran parte di questi repertori ha subito lungo il Novecento (e in particolare negli ultimi decenni) delle sostanziali trasformazioni: alcuni sono entrati nei circuiti della world music e/o sono stati standardizzati in forme "oleografico-musicali", da offrire come nota di "colore" all'intrattenimento turistico in appositi teatri, nei ristoranti e in vari locali "tipici". Tali trasformazioni sono in genere chiaramente documentate, già a partire dai primi decenni del secolo, grazie alle incisioni discografiche.

5. Altri casi significativi: il fado, il rebetiko e il flamenco.

Uno dei piú conosciuti repertori di questo tipo è il fado portoghese, forma vocale solistica generalmente accompagnata da strumenti a corda (in particolare la chitarra portoghese, un tipo di chitarra piccola a corde doppie in metallo). Risultato di una inestricabile commistione fra elementi musicali eterogenei, il fado (il termine letteralmente significa "fato", "destino") si sviluppò a partire dalla seconda metà del secolo scorso nei locali piú infimi dei bassifondi di Lisbona e Coimbra. Alla sua definizione certamente contribuirono modelli del folklore musicale autoctono (in particolare il repertorio narrativo della *modhina*) e delle culture musicali delle popolazioni immigrate in Portogallo dalle colonie (soprattutto la *fofa* africana e il *lundum* brasiliano, due danze che le fonti scritte dell'epoca definiscono selvagge e lascive). In origine il fado fu una forma cantata e insieme ballata nei cui testi verbali, sempre in forma strofica, si esprimevano la malinconia e il dolore per le tristi condizioni di vita delle fasce sociali piú deboli, ma anche la rassegnazione e la remissiva accettazione del destino.

Già le prime testimonianze sottolineano la specializzazione richiesta per la sua esecuzione, delineando la figura del *fadista*, sia uomo che donna, personaggio caratterizzato dall'abbigliamento assai trasandato e da una cattiva reputazione, spesso con una contorta e talvolta drammatica vicenda personale. Tra i *fadisti* che hanno segnato il periodo delle origini viene di solito ricordata Maria Severa, la quale si esibiva nella piccola taverna che gestiva insieme alla madre nel quartiere Alfama di Lisbona (un quartiere dove assai forte era la presenza degli immigrati e dove comunemente si colloca la nascita del fado) e fu al centro, tra l'altro, di un vasto scandalo a causa di una relazione amorosa con un ricco nobiluomo della città.

Nei decenni iniziali del nostro secolo il fado, abbandonando la danza, comincia a diffondersi in tutto il Portogallo. Un ruolo importante in tal senso hanno avuto le prime incisioni discografiche, attraverso cui si è avuta una sostanziale definizione formale del repertorio e si è alimentata la notorietà dei *fadisti* piú importanti dell'epoca, come Maria Silva, Edmun-

do de Bettancourt e Lucos Junot (questi ultimi cantanti colti e di estrazione sociale superiore, esponenti della variante piú elaborata del repertorio sviluppatasi a inizio Novecento fra gli studenti dell'università di Coimbra). Una svolta decisiva nella storia del fado si ha con la vicenda artistica di Amalia Rodrigues. Nata, come Maria Severa, nel quartiere Alfama di Lisbona, dove ha iniziato a esibirsi nel 1939, Amalia Rodrigues è andata sviluppando una versione alquanto edulcorata del fado, smussata delle durezze stilistiche e con testi verbali piuttosto convenzionali. Grazie a una serie di combinazioni favorevoli, questa versione ha avuto ben presto uno strepitoso successo in tutta Europa e in America, ratificato anche da numerose incisioni discografiche, ed è divenuto una sorta di emblema internazionale della musica popolare portoghese. Il modello di Amalia Rodrigues, nelle sue diverse emulazioni e derivazioni, è l'immagine del fado che oggi viene normalmente proposta ai turisti nei teatri e locali delle città portoghesi e diffusa dai *mass media* e dal mercato discografico, compreso quello della world music. Per contro, attraverso la riscoperta di vecchi dischi a 78 giri (in larga parte rimasterizzati e pubblicati in compact disc) si sono recentemente registrati diversi tentativi di ripresa della tradizione piú antica del fado, che hanno come sfondo piccoli club riservati di Lisbona e di altre città portoghesi.

Una vicenda che ha molti aspetti analoghi al fado è quella del rebetiko, repertorio vocale solistico con accompagnamento di cordofoni (soprattutto il *buzuki*, liuto a manico lungo a sei corde), sviluppatosi in Grecia ai primordi del Novecento [Dietrich 1987]. Anche in questo caso si tratta di un repertorio scaturito dalla pratica musicale in uso nei luoghi di ritrovo malfamati delle grandi città: i *tekedbes* di Atene, del Pireo, di Salonico, locali dove si beveva caffè e si fumavano *narghiles* di hashish. E anche in questo caso il repertorio è il risultato di combinazioni fra stili musicali diversi (con forti influenze dall'Est europeo), si caratterizza per i testi verbali che esprimono rammarico per l'infelice destino, ed è eseguito da cantori specializzati, sia uomini che donne, spesso personaggi dalla cattiva reputazione.

Fra i primi interpreti del rebetiko spicca la figura di Markos Vamvakaris, grande cantore e virtuoso di *buzuki*. Cresciuto nella piú autentica tradizione musicale greca (suo padre era suonatore ambulante di *gaida*, un tipo di zampogna), Vamvakaris espresse nei suoi testi forti contenuti di protesta sociale, ragione per cui fu a lungo perseguitato dalle autorità poliziesche, finendo spesso in carcere ma divenendo una sorta di eroe leggendario dei poveri e degli emarginati. Il suo stile vocale riccamente fiorito, fortunatamente documentato da alcune incisioni discografiche, costituí un punto di riferimento per intere generazioni di cantori.

Intorno agli anni Quaranta si registra una prima profonda trasformazione del repertorio, che viene snaturato delle sue principali peculiarità stilistiche per divenire una sorta di canto folkloristico. Fra i protagonisti di

questa trasformazione vi fu Vassilis Tsitsanis, che mitigò la durezza dei testi e l'esaltazione dell'uso della droga, e propose un *sound* piú "delicato", ripulito dalle influenze orientali ma con chiari riferimenti ai modelli della canzone italiana, a cui adattò testi verbali tristi e lamentosi. I suoi dischi ebbero un grande successo e nel giro di un decennio il rebetiko finí per diventare un repertorio di intrattenimento nei locali frequentati dai ceti sociali piú alti. Verso la fine degli anni Sessanta, durante la dolorosa esperienza della dittatura militare, i movimenti giovanili di opposizione che si riunivano nei club di Atene si resero protagonisti del *revival* del rebetiko. Sugli schemi musicali appresi attraverso le registrazioni discografiche di inizio secolo furono adattati nuovi testi e ancora una volta il rebetiko fu associato all'espressione della protesta sociale, sebbene con contenuti decisamente diversi rispetto a quelli originari.

Gli ultimi sviluppi hanno portato alla sostanziale perdita di identità musicale del repertorio, che si è polverizzato in una miriade di espressioni nell'ambito dei diversi sentieri della musica folk-rock e della world music.

Non va poi dimenticato il flamenco, repertorio vocale con accompagnamento chitarristico, spesso associato alla danza. Di incerta origine, benché vi si ritrovino elementi derivati dal *cante hondo* andaluso e dalla cultura musicale zigana, il flamenco ebbe una prima significativa fioritura fra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento nei *cafe cantantes* di Siviglia, Cadice, Malaga, Jerez de la Frontera. Da questa fase si svilupparono diversi stili di canto rappresentati dai principali esecutori (*cantaoras*), fra cui Silverio (1829-89), Pepe de La Matrona (1887-1980), Pastora Pavon detta La Niña de los Peines (1890-1969), Manolo Caracol (1909-73).

Se assai difficile è seguire lo sviluppo del flamenco, soprattutto a partire dagli anni Cinquanta, pressoché impossibile è definire la molteplicità delle espressioni musicali odierne che ad esso si richiamano. Sottolineo soltanto come l'ampia diffusione internazionale del repertorio, cui senz'altro hanno contribuito prodotti commerciali (quali i dischi di gruppi come i Gipsy King) nonché numerosi film, hanno fatto sí che si verificasse una considerevole estensione della sua pratica ben al di fuori della Spagna. Scuole di flamenco sono infatti fiorite in tutta Europa, promulgando una sorta di standardizzazione del repertorio, spesso solo una pallida immagine dell'originale, la cui esecuzione costituisce comunque motivo di intrattenimento musicale per una grande quantità di giovani. D'altra parte, una linea di continuità del repertorio, al di fuori di qualsiasi forma di commercializzazione, si ritrova tutt'oggi in alcune aree agricole della Spagna, dove diverse varianti del flamenco ancora affidate alla trasmissione orale vengono normalmente eseguite come musica di intrattenimento, sia nei locali pubblici, sia nelle occasioni di ritrovo private come le *juergas*, banchetti a carattere familiare in coincidenza con ricorrenze festive.

6. *Forme polivocali dell'intrattenimento.*

Oltre alle forme di canto solistico del tipo di quelle viste finora, l'intrattenimento musicale tradizionale prevede numerose forme di polivocalità. Cantare a piú voci nella tradizione orale occidentale è una pratica che presuppone l'esistenza di precise occasioni di incontro, di precise interazioni e di solide intese fra gli esecutori. Gli studi etnomusicologici testimoniano di una grande varietà di strutture musicali, larga parte delle quali non aveva un preciso contesto esecutivo ma era associata ai momenti di ritrovo extralavorativi [Agamennone 1996].

Parallelamente a questa pratica tradizionale, già a partire dalla prima metà dell'Ottocento si registra una considerevole estensione della coralità organizzata sui modelli della musica colta e con repertori appositamente composti, che coinvolge gradatamente anche le classi sociali inferiori, soprattutto gli operai. Associazioni corali come gli Apolloclub negli Stati Uniti, i Männergesangvereine in Germania e le Orphéon in Francia, vengono fondate nelle principali città e rette da precisi statuti: un forte processo di acculturazione con differenti motivazioni alla base, soprattutto di tipo politico-nazionalistico, che ha avuto una capillare diffusione e che per certi versi si può considerare uno dei motivi per cui, gradatamente, la pratica polivocale tradizionale è andata scomparendo, almeno in ambito urbano. Ancora oggi fare parte di un coro organizzato costituisce un'occasione di intrattenimento musicale dopolavoristico molto consueta, in cui si ritrovano insieme persone di differenti estrazioni sociali.

Una parte considerevole dei cori organizzati ha fondato la propria attività sull'esecuzione di armonizzazioni e rielaborazioni dei repertori di tradizione orale. È il caso della cosiddetta coralità alpina, che ha una delle sue massime espressioni nella regione italiana del Trentino. Qui, così come in tutto l'arco alpino, la polivocalità tradizionale costituiva la norma esecutiva e si articolava in uno sterminato repertorio di canti diversi, per lo piú di tipo narrativo, che venivano eseguiti durante le occasioni di incontro in famiglia e fra amici (i cosiddetti *filò*) nelle stalle (in inverno) e nelle aie (in estate), nonché nelle osterie e nei locali pubblici. In quest'ultimo caso le esecuzioni divenivano relativamente piú ricercate ed erano spesso associate a forme di competizione in cui piú gruppi di cantori si sfidavano nel canto.

Nei primi decenni del Novecento, nel capoluogo della regione, Trento, cominciano a costituirsi i primi cori alpini organizzati, esclusivamente maschili ed espressione appunto di società alpinistiche, che si propongono l'esecuzione di armonizzazioni di canti tradizionali della stessa regione. In tali cori permangono tuttavia alcuni aspetti della pratica tradizionale: per farne parte non è richiesta alcuna competenza musicale, così che ben pochi sono quelli che sanno leggere la notazione musicale ed è il maestro a insegna-

re "ad orecchio", attraverso la trasmissione aurale, le parti alle diverse sezioni, sulla base di un notevole sforzo mnemonico. Allo stesso tempo, osservando le prime partiture eseguite si nota come le armonizzazioni rispettassero sostanzialmente l'impianto della polivocalità tradizionale, prediligendo il parallelismo di terze fra le parti centrali con rari episodi di imitazione o di contrappunto delle altre parti.

Negli ultimi quattro-cinque decenni i cori alpini hanno avuto una straordinaria diffusione in tutto il Trentino, fino ad arrivare alla situazione odierna in cui si contano centinaia di cori, diffusi capillarmente fin nei paesi piú piccoli della regione. La loro attività coinvolge una larghissima parte di abitanti della regione, senza alcuna differenziazione socioeconomica, dall'imprenditore all'operaio, dal dirigente di banca al contadino. Tutti i cori tengono numerosi concerti in giro per l'Italia e fuori (soprattutto in Germania), e hanno un'intensa produzione di cassette e compact disc. Nonostante ciò, ancora oggi la quasi totalità dei coristi non sa leggere la musica e seguita ad apprendere la propria parte vocale auralmente, e il repertorio, sebbene piú variato e relativamente piú complesso, continua a basarsi essenzialmente su armonizzazioni di canti tradizionali, pur accogliendo contributi di celebri musicisti, primo fra tutti il pianista Arturo Benedetti Michelangeli. Va anche detto che, parallelamente alla coralità organizzata, il Trentino conserva a tutt'oggi un considerevole repertorio polivocale di tradizione orale che viene praticato per lo piú dagli anziani nelle occasioni di ritrovo e di incontro informale, specialmente in coincidenza con ricorrenze festive. L'esecuzione di questo repertorio risulta tuttavia influenzata dal successo della coralità organizzata, di cui inevitabilmente tende a imitare l'impostazione timbrico-coloristico standardizzata, a scapito dello stile esecutivo tradizionale.

Sull'esecuzione di armonizzazioni dei repertori di tradizione orale si è sostanzialmente basata la vastissima diffusione della coralità organizzata nei paesi dell'Est europeo. Un movimento ben diverso, anche per quanto riguarda le sue motivazioni di fondo, rispetto a quello occidentale, se non altro per le differenti condizioni sociopolitiche sviluppatasi nel corso del Novecento. Segnalo solamente che alcuni dei cori organizzati dell'Est hanno avuto recentemente un grande successo commerciale anche in Occidente, finendo perfino all'interno della world music. Il caso clamoroso è ovviamente quello di *Le Mystère des voix bulgares*, gruppo che propone una versione "raffinata" e confezionata *ad hoc* della polivocalità tradizionale non contestuale di tipo contadino, diffusa in una vasta area dei Balcani.

Sempre nell'ambito della polivocalità, una particolare segnalazione meritano alcuni repertori tradizionali non contestuali che invece conservano una precisa continuità con il passato, spesso espressamente "tutelata". È il caso del *tenore* della Sardegna, un tipo di canto a cappella a quattro parti vocali, legato al mondo dei pastori (benché oggi sia praticato anche da contadini e artigiani), che viene eseguito in tutti i paesi del Centro-nord dell'iso-

la, nelle occasioni di ritrovo e nelle feste quando accompagna il ballo in piazza (e va detto che anche nel caso del *tenore* di Bitti, citato in apertura di questo articolo, nonostante il successo commerciale non si registrano particolari concessioni alle innovazioni: il gruppo continua a svolgere la propria funzione all'interno della comunità locale, rispettando fedelmente le consuetudini della tradizione). È anche il caso della *paghjella* della Corsica, canto pur esso senza accompagnamento strumentale ma a tre parti, espressione di ambienti agricolo-pastorali e ampiamente diffuso in tutta l'isola. In entrambi i casi, il rispetto fedele e la salvaguardia della tradizione sono perseguite con notevole impegno da parte degli esecutori (oltre che da apposite associazioni culturali) e rivestono un assoluto rilievo nell'ambito dei movimenti di rivendicazione dell'identità etnica in atto nelle due isole. Neanche in questi casi, comunque, mancano operazioni di rielaborazione dei repertori tradizionali, fra cui iniziative assai colte e raffinate, come quelle scaturite dall'incontro tra i cantori di *paghjelle* di Pigna, piccolo paese nel Nord-ovest della Corsica, e l'*ensemble* parigino di musica medievale Organum (diretto da Marcel Perez), che hanno portato a un singolare scambio fra tradizioni musicali diverse, documentato in una serie di concerti e dischi.

Per concludere con un cenno a proposito della musica strumentale mi limito a sottolineare che, a fronte della grande maggioranza dei repertori che hanno subito profonde trasformazioni specialmente nella direzione dell'intrattenimento folkloristico (cui si è fatto riferimento in precedenza), si ritrovano ancora diversi casi in cui alquanto forti sono gli elementi di continuità con il passato. Si tratta per lo più di repertori specifici di strumenti musicali "arcaici" che, per una serie di ragioni piuttosto complesse e assai diverse a seconda dei casi, hanno continuato a mantenere una propria vitalità: è il caso soprattutto dei numerosi tipi di zampogne, dalla *gaita* della Galizia alla *gaida* dei Balcani, dalle *highland bagpipe* della Scozia alle *ciaramedde a paro* e *zoppa* dell'Italia meridionale, e ancora alle *launeddas* della Sardegna. Sia pure con inevitabili innovazioni stilistiche dovute alla trasformazione in senso professionistico dei suonatori, tali repertori mantengono ancora una loro funzionalità nell'intrattenimento musicale delle rispettive aree di provenienza geografica, e spesso continuano ad accompagnare i balli cui erano tradizionalmente associati.

Agamennone, M.

1996 (a cura di), *Polifonie, procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione a più voci*, Il Cardo, Venezia.

Blacking, J.

1973 *How Musical is Man?*, University of Washington Press, Washington (trad. it. *Come è musicale l'uomo?*, Unicopli, Milano 1986).

Bronson, B. H.

- 1980 «Ballad, I - Folk and popular balladry», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, Macmillan, London, vol. III, pp. 70-75.

Dietrich, E.

- 1987 *Das Rebetiko. Eine Studie zur städtischen Musik Griechenlands*, Wagner, Hamburg.

Leydi, R.

- 1991 (a cura di), *Le tradizioni popolari in Italia. Canti e musiche popolari*, Electa, Milano.

Merriam, A. P.

- 1964 *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston Ill. (trad. it. *Antropologia della musica*, Sellerio, Palermo 1983).

Ong, W.

- 1982 *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Routledge, London - New York (trad. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna 1986).

Porter, J.

- 1980 «Europe, I - Western», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* cit., vol. V, pp. 296-301.
1983 (a cura di), *The Ballad Image*, University of California, Los Angeles cal.

DOMINIQUE OLIVIER

Le «musiques actuelles»

L'innovazione è una disubbidienza che ha avuto successo.

ROBERT LEPAGE

La definizione «musique actuelle» è stata probabilmente coniata nel Québec, in occasione del Festival de musique actuelle la cui prima edizione risale al 1983. Questa nuova classificazione – che oggi, anche nel contesto anglosassone [Jones 1995] si cita in lingua francese – definisce un nuovo stile musicale e insieme un nuovo modo di fare musica in netta opposizione alla musica “contemporanea”, come in generale viene considerata ogni forma musicale prodotta secondo i principi della serializzazione e quelli della Scuola di Darmstadt. Il movimento attualista ha assunto dimensioni internazionali, fenomeno tipico dell'era postmoderna, e merita dunque di essere esaminato con attenzione.

1. Dove si ascolta la musique actuelle?

Il più delle volte, la musique actuelle è associata a un movimento culturale nordamericano. Non si tratta di un caso: soffocati da un sistema commerciale letale per ogni iniziativa individuale che non sia quella del consumo, gli artisti americani vivono in una società che ha disperatamente bisogno di salvaguardare una vita *underground*. Per questa ragione, e anche perché le istituzioni che operano a sostegno della creazione musicale costituiscono delle piccole oasi chiuse, generalmente prive di contatto con la popolazione, i musicisti hanno dovuto cercare delle alternative capaci di esorcizzare le loro frustrazioni. Inoltre (nella società americana) la mescolanza dei generi domina incontrastata, in misura maggiore forse che ovunque altrove

la lezione estremista di John Cage, quella del «tutto è permesso», sembra determinare l'orientamento attuale di una musica americana che non cerca più varchi verso l'innovazione ma che concentra tutta la sua audacia in un principio di appropriazione a 360 gradi.

Così scriveva il giornalista Pierre Gervasoni [1997], in un articolo su «Le Monde».

Se ne può dedurre che, per quanto diffusa nelle varie contrade del pianeta, la musique actuelle possieda una “essenza” americana. La prima edi-

zione del Festival international de musique actuelle di Victoriaville, sopra citato, si è svolto nel 1983 in una piccola città canadese del Québec. Oggi è uno dei festival piú importanti al mondo che sia dedicato esclusivamente a questa musica. Per quali ragioni la musique actuelle è nata proprio qui, in questa sorta di bastione francofono in terra nordamericana che è il Québec? La risposta è nel fatto che proprio questa regione genera un altissimo numero di musicisti "attualisti"; la loro presenza è tale da provocare approfonditi e burrascosi dibattiti sugli argomenti musicali peculiari al genere e da averli promossi a categoria "sovvenzionabile" riconosciuta dai diversi livelli amministrativi dello stato. Numerosi gruppi che svolgono attività in modo regolare (i Dangereux Zhoms, i Super Mémés) esercitano sulla vita musicale che si sviluppa in quest'area un'influenza niente affatto trascurabile. Malgrado il fatto che questi improvvisatori-interpreti-compositori si atteggino a vittime di un sistema oltremodo istituzionalizzato dando voce a continue rivendicazioni, la musique actuelle dispone nel Québec di una etichetta discografica esclusiva, Ambiances Magnétiques, avendo inoltre accesso a una trasmissione diffusa dalle reti della radio di stato canadese.

Grazie alla loro diffusione, alcune opere di grande qualità d'invenzione hanno d'altronde segnato l'ancor breve storia della musique actuelle in modo assolutamente positivo. È questo il caso, ad esempio, dell'opera radiofonica *Le Trésor de la langue*, del compositore René Lussier - originario proprio del Québec - cui è stato assegnato il Premio Paul Gilson 1990. Gli atti del Festival di Victoriaville del 1991, anno in cui l'opera è stata presentata in concerto, riportano al riguardo la nota seguente: «un affresco sonoro che partecipa della musica contemporanea, del collage surrealista, così come di taluni aspetti nozionali della storia popolare del Québec». Lussier rappresenta in questo lavoro la frammentazione di un paese che da sempre soffre di problemi di identità derivanti dalla sua situazione di isolamento linguistico e culturale. Dialetti regionali, accenti tipici di particolari nicchie socioculturali del paese, forme mentali caratteristiche degli abitanti delle diverse regioni, reazioni ai tentativi di soffocamento subiti dalla popolazione del Québec, reminiscenze storiche: l'opera è composta da molti frammenti di una identità divisa. Ne risulta un ritratto linguistico dei piú commoventi, dei piú penetranti che ci sia stato dato di ascoltare. Beninteso, si tratta piú di testo che di musica, ma il lavoro certosino realizzato da Lussier e dalla sua *équipe* permette di seguire il variare musicale di ogni frammento linguistico utilizzato, conferisce una efficacia amplificata agli estratti scelti e condiziona il nostro ascolto. È dunque, sostanzialmente, il significato culturale, il messaggio o i messaggi *trasmessi* dall'opera, a colpire gli ascoltatori sensibili alle problematiche di un paese privo di fondamenta profonde.

D'altra parte, nell'autunno del 1990 si teneva a Montréal, la metropoli del Québec, un'edizione - ribattezzata per l'occasione Montréal Musiques Actuelles - del Festival New Music America, evento di musica d'avanzamento.

guardia che si svolge ogni anno, fin dal 1979, in diverse città degli Stati Uniti. Grazie a questa manifestazione gli abitanti di Montréal hanno potuto valutare i contenuti della corrente attualista sulla base di produzioni assai varie. Una cinquantina di concerti, suddivisi in un arco temporale di undici giorni, hanno suscitato le reazioni più diverse, dall'entusiasmo delirante alla più cocente delusione. In una simile Babele musicale gli americani, i canadesi, gli inglesi e i tedeschi si confondevano, offrendo a tratti la visione di un immenso vortice intellettuale intento a coltivare sistematicamente la commistione dei generi.

La *musique actuelle* è tuttavia ben lontana dall'essere un fenomeno esclusivamente nordamericano. I musicisti che si identificano con la "causa" attualista sono dispersi un po' ovunque nel mondo. Alcuni osservatori [per esempio Jones 1995, p. 9] fanno risalire agli anni Ottanta la comparsa, in molte parti del pianeta – San Francisco, Chicago, Toronto, Francoforte, Amsterdam, Osaka, Milano, San Paolo, Johannesburg, Leningrado, Londra – di uno stile musicale decisamente nuovo che si può associare al fenomeno denominato *musique actuelle*, anche se le radici del movimento sono più antiche e risalgono fino alle sperimentazioni del jazz d'avanguardia degli anni Sessanta. Fred Frith e Lindsay Cooper in Inghilterra, Heiner Goebbels in Germania, Willem Breuker in Olanda, Tenko in Giappone, Roberto Music e Giovanni Venosta in Italia, Kalahari Surfers nell'Africa del Sud, Tom Zé in Brasile, o il quartetto di sassofoni Rova in Russia, tutti riuniti da Jones sotto il vessillo attualista, testimoniano dell'espansione sul territorio di questa nuova corrente estetica, sempre più diffusa e seguita, naturalmente grazie ai dischi.

La *musique actuelle* riscuote senza difficoltà il consenso di numerosi pubblici, sia di non iniziati che di esperti. Questa nuova corrente sembra essersi introdotta nel mondo della musica contemporanea, un tempo esclusivo delle creazioni in linea di principio lungamente meditate e molto strutturate. Nel 1989 la società australiana per la radio diffusione ABC presentava al Premio Italia – che seleziona produzioni radiofoniche e televisive – un filmato di 52 minuti che illustrava la sessione di improvvisazione musicale, passabilmente narcisistica, di un piccolo gruppo di iniziati animati dallo stesso spirito che connota le sessioni di improvvisazione predilette dagli attualisti. Pur trattandosi, a mio avviso, di una produzione piuttosto noiosa, le fu assegnato dalla giuria il riconoscimento più importante per la categoria della musica radiofonica. Già dieci anni or sono, difatti, si poteva osservare una certa tendenza a valorizzare l'espressività a scapito di forme musicali più costruite.

Un altro esempio rivelatore si può ritrovare nell'edizione del 1997 della *Tribune internationale des compositeurs (TIC)*, rassegna promossa tutti gli anni a Parigi nella sede dell'Unesco. Anche in quell'occasione si manifestò la stessa compenetrazione tra musica contemporanea e *musique actuelle*, senza peraltro che quest'ultima venisse indicata con tale nome. La manifestazione, che vede riuniti i rappresentanti delle radio del mondo intero – ogni

radio presenta una o piú opere, scelte tra le piú interessanti prodotte nel proprio paese, candidandole alla diffusione internazionale – è ancora oggi, in linea di massima, riservata alla cosiddetta musica contemporanea. L'Australia vi presentò (nel 1997) un'opera che si potrebbe a pieno titolo collocare nell'ambito della tendenza attualista: si tratta di *Wild Boy*, del compositore Colin Bright (nato nel 1949): musica per insieme di percussioni e sassofoni. Sonorità ruvide, scrittura volutamente ridotta all'essenziale, ritmo tribale, *Wild Boy* è senza dubbio un'opera che segna una frattura netta rispetto alle avanguardie degli anni Settanta, ma che stabilisce legami privilegiati con la musica nuova del nostro tempo. Grazie al suo carattere innovatore, la scelta dei partecipanti alla rassegna della TIC determinò che fosse questa l'opera dell'edizione del 1997 destinata a essere piú diffusa.

2. Contributo per una definizione?

Cos'è, esattamente, la musique actuelle? Questa denominazione, e il concetto stesso che la sottende, sono di un'ambiguità ancora oggi ben lunghi dall'essere risolta. Per meglio collocarla può essere di qualche utilità richiamare di seguito l'elenco dei termini che, nella storia della musica, sono stati utilizzati per sottolineare la simultaneità tra le nostre vite e le forme di espressione artistica che paiono intrinsecamente legate all'epoca nella quale si sviluppano. Ci fu dapprima l'*Ars nova*, espressione che, nel periodo che ne vide lo sviluppo, ben definiva un'arte considerata rivoluzionaria, o meglio un'arte «che possiede il carattere audace di ciò che appare per la prima volta». A causa tuttavia delle problematiche derivanti da tale definizione, cinque secoli dopo, in un periodo in cui tutto deve essere «piú nuovo» rispetto al passato, la definizione *Ars nova* viene mantenuta esclusivamente per indicare uno stile ben circoscritto della musica del XIV secolo, mentre per il solo ambito delle arti plastiche si passa a utilizzare l'espressione *Art nouveau*. Nel XX secolo, quando la tendenza a servirsi di termini che esprimono la simultaneità è ormai generalizzata, tutto viene riferito all'avvento della «modernità»: l'aggettivo «moderno» definisce qualcosa che «appartiene o che bene si adatta al presente, o comunque a un'epoca recente che si contrappone al passato». Diventa ovvia, dunque, la legittimità dell'esortazione di Rimbaud: «occorre assolutamente essere moderni», esortazione che il XX secolo ha fatto propria inducendo al rifiuto per tutto ciò che è antico, sclerotizzato, inerte. Per contro, cosa può accadere di un'arte definita «moderna» quando appartiene al passato? La soluzione è semplice: al fine di sottolineare il proprio evolversi, il lessico musicale adottava la definizione di «musica contemporanea» per indicare un genere musicale che, rinnegando totalmente il passato, cercava nuove vie alla creazione; vie che, nonostante l'implicita contraddizione in termini, si presentavano persino come portatrici di un avvenire.

Di fronte al fallimento del potenziale espressivo della cosiddetta «modernità» – ivi compreso, naturalmente, quello della musica definita «contemporanea» – un buon numero di compositori di oggi ha deciso di tornare a volgersi indietro, attingendo da archivi di materiali culturali e sonori, relativi a epoche precedenti, elementi di linguaggio appartenenti al passato. Da qui il concetto di “postmodernità”, che bene traduce l'*impasse* che si è determinata in ordine alla terminologia. L'espressione «*musique d'aujourd'hui*», né piú né meno ambigua di altre definizioni, non è stata accolta nel lessico musicale che in qualità di sinonimo, lasciando qualche margine di spazio alle varianti. Dobbiamo dunque attenderci di sentire utilizzare espressioni quali musica “presente”, musica “di adesso”, musica “immediata”? I termini che un tempo esprimevano soltanto una coesistenza, una prossimità o una novità hanno dunque finito per generare una sorta di paradosso: volendo descrivere una realtà presente, hanno definito dei generi musicali che, presto o tardi, sarebbero inevitabilmente appartenuti al passato.

“Nuova musica” è una definizione già molto piú discreta che non “musica contemporanea”. Una testimonianza, di assoluto rigore politico, viene in questo senso fornita dall'opera di Stéphane Lelong, *Nouvelle musique* [1996], che risponde al fine di presentare in modo del tutto neutrale – benché inevitabilmente di parte, per via della selezione operata nella scelta dei protagonisti – la carriera di quei compositori che si sono decisamente allontanati dai ranghi strutturalisti. Presentata come una delle correnti maggiormente innovative degli ultimi vent'anni, la Nuova musica, che conta tra i suoi esponenti John Adams, Louis Andriessen, Nicolas Bacri, Gavin Bryars, Graham Fitkin o David Lang, viene descritta come una musica piacevole all'orecchio, e in realtà fortemente segnata da influenze commerciali, dunque una musica facile... Con *Nouvelle musique*, testo che egli stesso definisce promozionale, Lelong tenta di legittimare, attraverso l'opera di ventiquattro compositori, quella che considera come l'autentica musica della sua epoca; una musica capace di vedere proliferare i propri adepti, se solo ne fosse assicurata una migliore diffusione.

Il termine “attuale” riferito alla musica è fondamentalmente ambiguo. Se qualcuno lo utilizza senza alludere a un genere particolare, ma essenzialmente in quanto termine che definisce ciò che esiste o viene prodotto nel momento presente, altri lo intendono come indicativo di una vera e propria corrente, esattamente come nel caso della «nuova musica» di cui parla Lelong. La confusione tra “nuova musica” e *musique actuelle* è alimentata dalla circostanza che spesso le due tendenze vengono considerate come complementari, o persino come due aspetti di una medesima corrente. Di fatto, entrambe le definizioni si riferiscono a generi musicali che affondano le radici nel jazz, nel rock e nella musica contemporanea della seconda metà del xx secolo. Si arriva quindi addirittura a utilizzare indifferentemente l'uno o l'altro termine, come avviene per esempio nell'ambito del New Music Ame-

rica, festival statunitense di alto livello dedicato alle avanguardie musicali. L'ambiguità del termine *musique actuelle* deriva dal fatto che lo si può intendere in accezioni diverse: sia come genere epigono dei contemporanei e dei moderni (i suoi sostenitori rivendicano un avanguardismo che non è più riconosciuto alla musica contemporanea, decisamente orientata al postmoderno o divenuta troppo difficilmente accessibile); sia come genere che esiste soltanto nel momento presente, alludendo con ciò al carattere improvvisato degli eventi sonori che la definiscono; o ancora, semplicemente, come musica del nostro tempo, quale che siano l'orientamento stilistico e il linguaggio musicale utilizzato. In quest'ultimo caso, le musiche caratterizzate dal ritorno alla scelta tonale fanno anch'esse parte della *musique actuelle*, pur restando distinte, s'intende, dalle musiche atonali che si scrivono oggi.

Malgrado questa precarietà concettuale, alla fine del xx secolo la *musique actuelle* afferma comunque la propria esistenza in quanto corrente estetica specifica, senza però essere circoscritta entro confini definitivi. Questa musica si impone come atto creativo che sfida le categorizzazioni, le istituzioni, le grandi correnti ideologiche, e a questo atteggiamento corrisponde il volontario mantenimento di una definizione approssimativa. Malgrado la sua fondamentale mancanza di purezza, essa si propone, per rifarsi a Scarpetta [1985], come creazione pura in quanto liberata dai limiti dei generi musicali, dalle barriere stilistiche, dalle contingenze commerciali e istituzionali. Questa musica si considera spensieratamente trasgressiva, nelle sue molteplici forme sempre in movimento, rispetto alle regole stabilite dai creatori dell'avanguardia modernista, pur reclamandosi testimone di una nuova avanguardia meno sclerotizzata, più viva e soprattutto più attuale. D'altro canto, essa dichiara la sua totale indipendenza dalle esigenze di un mercato sempre più potente, quello della musica commerciale e del jazz. Sarà forse a causa della sua diversità, della sua prolissità e dell'assenza di una struttura specifica che la *musique actuelle* sfugge per definizione a qualsiasi definizione. Nella coraggiosa opera *sopracitata* [1995], Jones elabora un'introduzione alla *musique actuelle* presentando diversi gruppi e singoli interpreti legati a questo stile musicale, che egli assimila a una sorta di metamusica. Citando la celebre frase di Lautréamont, «Il bello è l'incontro di un parapigioglia e di una macchina per cucire sopra un tavolo operatorio», Jones evoca il carattere surrealista delle creazioni attualiste. Se a proposito della *musique actuelle* qualcuno ha utilizzato il termine *Third Stream*, altri invece, come per esempio il compositore Josef Woodard, l'hanno definita quale antitesi «totalista» al minimalismo.

«Il concetto di *musiques actuelles* non conduce a un'estetica specifica», scrive Giroudon.

Dette musiche, al contrario, vengono create alla confluenza delle estetiche musicali le più dissimili. In questo senso, solo il confronto più ampio, che privilegi l'innovazione musicale e non soltanto, dunque, un insieme di «valori certi», ben radicati all'interno di un genere musicale, è suscettibile di rivelare i tentativi più origi-

nali e soprattutto di attribuire un significato al concetto stesso di «musiques actuelles» [Giroudon 1991].

Si noterà nel testo citato l'uso di un plurale, «musiques actuelles», che complica maggiormente il compito di chi si disponga alla conoscenza del fenomeno: primato della resa artistica, nuova avanguardia, tendenza alternativa, forte caratterizzazione minimalista, jazzistica, elettroacustica, inserzioni di amalgame sonore che si rifanno alle sonorità dell'ex avanguardia, qualsiasi cosa è utile quando si vogliono caratterizzare le «musiques actuelles».

Osservandone i caratteri "contemporanei", la musique actuelle si presenta come una nuova via che, dimentica del proprio passato e insieme totalmente debitrice ai molti riferimenti culturali che da esso derivano, pone drasticamente fine alle distinzioni tra generi. Postmoderna senza rivendere il titolo, questa musica rifiuta la tradizione senza però poterne fare a meno. Allo stesso modo, tenta di contrapporsi alle musiche "popolari" e commerciali dalle quali tuttavia trae ispirazione. Alterando l'aspetto essenzialmente semplicistico dei *clichés* veicolati dalla musica industriale, e includendovi elementi di linguaggi assai più complessi, la sintassi attualista tenta di snaturarli. La musique actuelle può dunque, grazie a un reiterato gioco di concessioni e rifiuti, porsi alla confluenza di due diverse tendenze e pretendere di rifiutarle entrambe, alterandone le aspirazioni autentiche; verrebbe così a rappresentare, in molti casi, un surrogato di musica contemporanea e un surrogato di musica commerciale. Non sono certo questi i soli cardini su cui muove il linguaggio attualista, ma la loro presenza è fondamentale nel contesto di una nuova fusione dei generi.

Pur essendo disponibili numerose descrizioni della musique actuelle, pochi sono quelli che, tenuto conto di tutte le implicazioni contraddittorie, si arrischiano a delimitarla entro confini definitivi. In linea generale, gli attualisti cercano di proporre la loro arte come innovativa e immaginativa a tal punto da assimilare il solo pensiero di una possibile definizione a un imperdonabile pregiudizio. In questo senso, la loro formula vuole innanzitutto proporsi come intuitiva, non accademica e, soprattutto, antintellettuale, come riferisce uno dei numeri della rivista «Circuit» (1995) di Montréal, citando le dichiarazioni di diversi attualisti interpellati.

In questo contesto, Joane Héту fa riferimento, tra gli altri, a concetti come quello di amalgama, ibrido, *métissage*, inclusione e coabitazione. Inoltre, riguardo alle difficoltà che gli attualisti si trovano a dovere affrontare, la Héту evidenzia soprattutto la disinformazione del pubblico e i rischi che i musicisti sono costretti ad assumersi. Quanto poi agli aspetti riguardanti l'improvvisazione, la musicista afferma di volere abolire il distinguo tra interprete, compositore e improvvisatore, tra spontaneità e rifiuto dell'accademismo. Nell'impegno sociale attribuito al proprio lavoro, la Héту vede poi il «riflesso di una società in trasformazione [...], una musica popolare

impegnata e intelligente, [...] un distacco, una riconciliazione, un atteggiamento propositivo e non rinunciatario» [1995, pp. 9-10].

Danielle Pallardy-Roger dice:

La musique actuelle è volgare, urlata, sconcertante e impura; è cruda. Inoltre, non frequenta la scuola, è una delinquente, una iconoclasta e una proletaria [...]. Pochi sono quelli che la insegnano. E possono farlo perché hanno detto no. No alle scuole, no ai commerci. Nelle viscere di questa musica vi è un intero pianeta, bianco, rosso, nero, giallo e meticcio che ha detto no all'ottundimento, dogma dell'obbedienza storica [Pallardy-Roger 1995, p. 11].

Alcune costanti trapelano dai discorsi dei sostenitori di questa rivoluzione musicale "non permanente": una reazione all'istituzionalizzazione della musica contemporanea, talora persino un disprezzo nei confronti della rigidità dei sistemi elaborati negli anni del serialismo e del postserialismo. Gli attualisti, dal canto loro, si schierano dalla parte dell'energia, del rinnovamento, dell'espressività e dell'autenticità.

3. *Improvvisazione.*

Molta importanza viene altresì riservata all'improvvisazione, spesso collettiva. Mentre qualcuno compone le proprie opere altri si dedicano esclusivamente all'improvvisazione, rendendo la definizione di *musique actuelle* ancor più pertinente: musica dell'immediato, del subito, senza operazioni intellettuali preliminari, musica senza memoria, senza riflessione, senza passato, con ciò intendendo quanto di solito prelude all'atto creativo, musica senza domani, che appartiene forse a una generazione insicura del proprio avvenire. Il ricorso all'improvvisazione nella *musique actuelle* assume la funzione di un rifugio adattato agli intenti estetici e ideologici dei suoi adepti. Il fatto di rifiutare l'accademia e le istituzioni con tutti i loro insegnamenti, conduce immediatamente a un agire che non richiede alcuna pregressa conoscenza. In questo spirito di spontaneità creativa molti individui privi di formazione musicale si sono integrati nel movimento attualista, contribuendo così a conferirgli un carattere artigianale, imperfetto e scevro da esigenze tecniche. Tuttavia, un simile ideale di creazione musicale spontanea continua a essere un'utopia; nella pratica, infatti, la *musique actuelle* improvvisata non cessa in alcuna occasione di ricorrere ai riferimenti culturali più disparati. La nostra fisiologia non implica forse che gli eventi del passato individuale lascino tracce organiche nel nostro cervello, per diventarvi supporto materiale del ricordo? Com'è possibile, dunque, fare una musica che non abbia altro significato che se stessa, senza altri riferimenti se non il suono e l'istante attuali? Nell'intento di allontanarsi dai sentieri battuti dalla memoria collettiva, gli improvvisatori attualisti rivendicano il

diritto al rumore, allo stridore, "ai materiali grezzi e bruti", agli urli e alle espressioni immediate, senza abbellimento alcuno. Certi protagonisti della corrente attualista, come ad esempio il violinista e improvvisatore Malcolm Goldstein, collocano tuttavia il loro improvvisare nell'ambito di un atto cosciente e calcolato, qualificato come improvvisazione strutturata, dove le zavorre sono preposte a impedire divagazioni inutili.

4. *Rifiuto delle istituzioni, «flou» storico.*

In contrasto con l'immagine trasgressiva che tende a dare di se stessa, la *musique actuelle* può anche essere vista come un atto di estremismo culturale essendo, piú di tutte le altre, una musica di integrazione e non di rigetto, una musica di accettazione indiscussa di oggetti della piú varia provenienza. Indizi di confusione nel cuore stesso dell'ideologia attualista? Ciò che questa musica rifiuta in sommo grado sono le istituzioni, intese quali templi del giudizio estetico, bastioni di una élite che si propone come la sola in grado di poter gustare le autentiche delizie della creatività di avanguardia. Con il suo rifiuto delle istituzioni la *musique actuelle* si associa a una ideologia di massa. Praticando il livellamento estetico, essa sogna un universo in cui l'élite intellettuale dichiara finalmente la propria resa di fronte all'evidenza del seguente enunciato: tutto è buono purché sia vivo, spontaneo, privo di costrizioni ed espressivo. E in ogni caso, è davvero necessario rimettere in questione le istituzioni, talvolta onnipotenti, ed evadere dai ghetti che esse finiscono anche involontariamente di determinare. Non si può negare che la sclerosi sia effettiva, e gli attualisti hanno il merito di ricercare avventure creative al di fuori delle norme troppo definite dell'accademismo. Tuttavia, anziché ammettere che l'educazione e le istituzioni sono strumenti di protezione contro la barbarie, gli attualisti idealizzano l'assenza di struttura ipostatizzando un contenuto emotivo da essi ritenuto ingiustamente occultato.

Uno degli elementi che ha favorito l'avvento di questo nuovo genere di musica è stato senz'altro il calo del livello culturale. In un contesto che registra, per buona parte della popolazione, una particolare carenza di conoscenze culturali e storiche, gli attualisti non sono in grado di verificare il contenuto e l'impatto degli artefatti sonori che utilizzano. Si ritrovano dunque nell'impossibilità di esprimere altro che una sorta di smarrimento, derivante, insieme ad altri fattori, da un sovraccarico di informazioni mediatiche e di oggetti di svago. Vittime del loro stesso universo, gli attualisti non riescono a sviluppare in modo decisivo la discussione sulla pertinenza del gesto musicale pensato. Essendo originata dal *continuum* storico, la musica che con ironia viene definita «actuelle» si rivela pericolosamente vulnerabile.

5. *Individualismo contemporaneo.*

È stato spesso osservato che la musica contemporanea, quella dei puristi sostenitori del serialismo, della Scuola di Darmstadt e dei suoi successori, era una musica in aperto contrasto con il pubblico. Se i creatori della prima metà del xx secolo sembravano ancora intenzionati a comunicare con chi li ascoltava, quelli della seconda metà sembrano avere scritto soltanto per i loro colleghi. Tuttavia, il loro operare è quello di menti ricercatrici, che non si sono sottratte all'impegno di individuare per il linguaggio musicale norme nuove, cui essi auspicavano che un giorno tutti si sarebbero dimostrati sensibili. All'interno del filone della grande tradizione musicale, persino i musicisti degli "anni duri" hanno scritto per la posterità, vale a dire per gli altri. E gli ascoltatori che casualmente avevano qualche affinità con quei nuovi linguaggi potevano trarne sicuri benefici, come ad esempio l'opportunità di entrare in contatto con una organizzazione sonora intelligente, se non addirittura emozionante. Al contrario, la *musique actuelle* è l'arte di coloro che la praticano. Essenzialmente ludica, procura ai suoi "interpreti-creatori" un piacere immediato.

Nel grembo della *musique actuelle* ci sono strumentisti che compongono e che condividono con altri strumentisti che compongono il piacere di suonare insieme le opere che compongono [Pallardy-Roger 1995, p. 13].

Più ancora di quanto essi stessi ritengano, i musicisti attualisti sono testimoni del loro tempo in quanto partecipi della generalizzata tendenza all'individualismo e alla valorizzazione dell'espressività che, secondo la loro opinione, affiora spontaneamente laddove vengano meno le imposizioni. Siamo forse di fronte a quel fenomeno che Lipovestsky ha eloquentemente definito neonarcisismo, ossia un atteggiamento che rifugge dalla fatica per cercare invece la gratificazione del desiderio immediatamente realizzato [1983, p. 80]? Certo, sono numerosi gli attualisti che, come Jean Derome del Québec, si dedicano all'esercizio della scrittura e lavorano per ottenere risultati musicali che soddisfino gli altri. Tuttavia, il neonarcisismo è generalmente evidente, da un lato, in una minore esigenza rispetto alla qualità delle "interpretazioni" musicali, fatto che rende a volte le creazioni attualiste deplorabili sotto il profilo sonoro; dall'altro lato, nella soddisfazione ricercata dagli interpreti di questa arte dell'immediato. Nel contesto dell'improvvisazione il musicista trova spesso un piacere fisico che ritiene sia dovuto alla propria capacità di vivere intensamente il momento della sua prestazione. Questo piacere, se non è articolato e orientato in funzione dell'altro, rimane esclusivo appannaggio dell'interprete, produttore di suoni e dunque primo beneficiario della propria attività sonora. Inoltre, il fatto di non procedere in anticipo a una selezione rigorosa del materiale sonoro permette al musicista attualista di abbandonarsi

a un atto di creazione musicale in modo immediato, senza un impegno preventivo. Ogni elemento sonoro proveniente dall'ambiente, la memoria o il desiderio, diventa di conseguenza ammissibile. In breve, spesso si liquida l'austera disciplina della scrittura musicale fatta di strutturazione, elaborazione, selezione, a beneficio della soddisfazione istantanea dell'interprete-compositore-improvvisatore.

La sensazione di impotenza che molta della musica attuale comunica sembra provenire da una mancanza di distacco, dall'incapacità di concepire una posizione teorica, una iniziativa cosciente di creazione, al di fuori di un atteggiamento adolescenziale di opposizione. Simile a una mente incapace di «rinnovare gli elementi dell'ordine simbolico nel quale si proietta» [Dufourt 1991, trad. it. p. 215], l'attualista diviene estremamente vulnerabile. Nel tentativo di liberarsi dalle catene della tradizione e dalla compartimentazione degli stili, e al tempo stesso rifiutando gli interessi commerciali veicolati dall'industria della musica rock, i fautori di questo eclettismo abdicano alla propria capacità di giudizio a vantaggio di una integrazione acritica. Intanto, comunque, la *musique actuelle* si impone sulle scene musicali in quanto tali, grazie ai festival di cui è protagonista, alla diffusione del disco e alla promozione di cui è oggetto, e pur non fregiandosi del proprio nome, viene ammessa nell'ambito del "grande mondo musicale" dove, poco a poco, tende a occupare uno spazio sempre più importante. Molti musicisti si collocano ormai nel solco di questa corrente che, trasformatasi in una autentica onda dirompente, scatena l'adesione tanto di numerosi interpreti che aspirano a potersi esprimere liberamente, quanto di un pubblico entusiasta. Ma se infinite volte è stata rimessa in discussione la legittimità di una musica contemporanea che aveva reciso i legami con un potenziale uditorio, non potrebbe forse, nello stesso modo, essere ridiscussa la praticabilità di una forma d'arte la cui unica regola è proprio quella di non avere regole?

Dufourt, H.

1991 *Musique, pouvoir, écriture*, Bourgois, Paris (trad. it. *Musica, potere, scrittura*, Ricordi, Milano 1997).

Gervasoni, P.

1997 *La France découvre la musique américaine*, in «Le Monde», 24 dicembre.

Giroudon, J.

1991 *Un État des lieux, vivifiant*, in «Circuit», I, n. 2, pp. 9-10.

Héту, J.

1995 *Itinéraire à compléter*, in «Circuit», VI, n. 2, pp. 9-10.

Jones, A.

1995 *Plunderphonics, Pataphysics and Pop Mechanics, an Introduction to "musique actuelle"*, Saf, Wembley.

Lelong, S.

1996 *Nouvelle musique*, Balland, Paris.

Lipovestsky, G.

1983 *L'Ère du vide*, Gallimard, Paris.

Liotard, J.-F.

1988 *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, Paris.

Olivier, D.

1995 *Musique actuelle et ambiguïté*, in «Circuit», VI, n. 2, pp. 35-38.

Pallardy-Roger, D.

1995 *Dans le ventre de la musique actuelle*, in «Circuit», VI, n. 2, pp. 11-13.

Scarpetta, G.

1985 *L'Impureté*, Grasset, Paris.

DEBORAH PACINI HERNANDEZ

World music e world beat

1. *Origine e diffusione della world music e del world beat.*

Per molto tempo etnomusicologi e folkloristi hanno utilizzato il termine “world music” per indicare tutto quanto era estraneo alla musica colta dell’Occidente, cioè la musica tribale, la musica folk, e la musica classica delle culture non-occidentali. Rientravano pertanto nello stesso ambito i canti dei pigmei, il *fiddling* celtico, il *vallenato* della Colombia e lo *zydeco* della Louisiana. RegISTRAZIONI di queste musiche venivano realizzate *in situ* dagli studiosi e quindi riprodotte in dischi dalla veste editoriale piuttosto austera e con un ampio apparato di note illustrative, distribuiti a cura di musei o di altre istituzioni culturali. Tali dischi costituivano una documentazione di tipo accademico ed erano destinati agli specialisti e non alla fruizione del pubblico di massa. Questo modello di diffusione musicale è cambiato radicalmente a seguito dei flussi di immigrazione dai paesi del Terzo Mondo verso le città post-coloniali quali Londra, Parigi e New York, che hanno avuto inizio negli anni Sessanta per intensificarsi notevolmente negli ultimi decenni. All’interno delle comunità di immigrati in Europa e Stati Uniti hanno cominciato infatti a circolare delle registrazioni (per lo più importate) di musiche non-occidentali, sia di repertori tradizionali che popular, e in questa diffusione la mediazione degli studiosi era assai scarsa se non del tutto assente. Ben presto dei musicisti immigrati – specialmente quelli che eseguivano repertori destinati al ballo – hanno incominciato a prendere dimestichezza con le sofisticate tecnologie di registrazione e diffusione radiotelevisiva disponibili nelle metropoli del Nord. In questo modo il loro potenziale di attrazione è aumentato enormemente estendendosi anche ad un pubblico esterno alle loro stesse comunità etniche. All’inizio degli anni Ottanta, un manipolo di imprenditori statunitensi ed europei che aveva intuito le potenzialità commerciali di queste musiche non-occidentali cominciò a fondare piccole etichette discografiche indipendenti, studiate appositamente per offrire tali musiche al consumo di un vasto pubblico in Europa e negli Stati Uniti. Poiché questa produzione non rientrava nelle consuete categorie di vendita, per definirla venne mutuato dall’etnomusicologia il termine “world music”.

Questa “nuova” categoria di world music si differenziò rapidamente dall’antecedente erudito ed altamente specializzato. Esso, infatti, era il ri-

sultato di processi di produzione e diffusione che potevano contare sull'infrastruttura commerciale vasta e ben collegata costituita da case discografiche, negozi al dettaglio e vendita per corrispondenza, programmi radiofonici, club di ballo, pubblicazioni periodiche, festival musicali e simili; tutta una rete destinata alla promozione dei suoni esotici del Terzo Mondo presso un pubblico di consumatori del Primo Mondo formato per lo più da cittadini benestanti e istruiti e, almeno negli Stati Uniti e in Europa, in maggioranza bianchi. Alcune delle musiche proposte tramite questa nuova infrastruttura rientravano nell'ambito dei repertori tradizionali e ispirati al folklore che in precedenza gli specialisti avevano catalogato come world music, ma le altre erano prodotti tecnologicamente sofisticati e stilisticamente ibridi, concepiti pensando al mercato e quindi estranei rispetto ai consueti ambiti di interesse etnomusicologico.

All'incirca nello stesso periodo comparve la definizione "world beat", etichetta di mercato che in origine costituiva un sottoinsieme della world music e comprendeva una produzione destinata più specificamente alla danza, scaturita dall'incrocio fra l'estetica del Terzo Mondo e gli stili musicali popolari e le tecnologie del Primo. Poiché l'elemento più importante della musica da ballo è il ritmo, non è un caso che la maggior parte della musica inizialmente classificata come world beat provenisse da zone del mondo nelle quali gli strumenti a percussione avevano conosciuto un coerente e florido sviluppo nel corso del tempo, come l'Africa e le regioni raggiunte dalla diaspora delle popolazioni africane. Ciò può essere facilmente dimostrato anche da un elenco parziale dei generi che rientravano nel world beat: *juju* della Nigeria, *soukous* di Congo/Zaire/Senegal, *chimurenga* dello Zimbabwe, *zouk* della Martinica e della Guadalupa, *soca* di Trinidad, *compas*, *vodou-jazz* e *misik rasin* di Haiti. Negli anni Ottanta, il rilievo crescente della produzione afroamericana ha determinato il sorgere di altre definizioni commerciali, come "musica tropicale" e "afro-pop". Queste ultime sono state tuttavia progressivamente accantonate a vantaggio del più generico world beat che meglio è riuscito ad abbracciare la varietà in continua espansione di musiche da ballo che iniziavano ad emergere anche da regioni non tropicali del globo, come i paesi baltici e il Tibet.

Se è vero che gli scambi attraverso le frontiere musicali – che qualcuno ha definito «suoni in viaggio» [Chambers 1992] – sono fondamentali per la world music, è anche vero che le commistioni musicali di per sé non rappresentano una caratteristica peculiare del fenomeno, in quanto forme di passaggio tra centro e periferia avevano avuto luogo per decenni. Tuttavia nel passato, prima della nascita del world beat, musicisti non-occidentali erano riusciti solo sporadicamente ad entrare nei circuiti del mercato pop europeo e statunitense. Negli anni Cinquanta, ad esempio, il giamaicano Harry Belafonte è diventato famoso interpretando diversi *calypso* di successo, così come i sudafricani Miriam Makeba e Hugh Masakela, che negli anni Sessanta sono en-

trati nelle classifiche di musica pop (rispettivamente con *Pata Pata* e *Splendor in the Grass*), mentre negli anni Settanta è stato il camerunense Manu Dibango ad ottenere un successo internazionale con *Soul Makossa*. Inoltre, tra gli anni Trenta e Cinquanta, alcuni ritmi cubani quali la *rumba*, il *mambo* e il *chachacha* erano divenuti balli di moda in tutto il mondo benché, nella maggior parte dei casi, tale musica cubana venisse diffusa da interpretazioni di stile hollywoodiano fornite da musicisti non nativi dell'isola. In ogni caso questi successi non portarono alla costituzione di quella struttura commerciale stabile e ramificata che piú tardi, negli anni Ottanta, sarebbe nata per commercializzare le musiche del Terzo Mondo negli Stati Uniti e in Europa.

2. *La popular music afroamericana e caraibica.*

L'antecedente piú immediato del world beat è stato senza dubbio il *reggae* giamaicano che ha spianato la strada alle altre musiche da ballo della diaspora. Negli anni Settanta il *reggae* si inserí pienamente e stabilmente nel panorama della musica pop occidentale, in virtú del successo internazionale senza precedenti ottenuto da musicisti giamaicani come Jimmy Cliff e Bob Marley, e poi dalle opere di musicisti rock britannici, quali i Police ed Eric Clapton, che ad esso si ispiravano. Sulla scia del successo del *reggae*, la nascente industria del world beat, che all'inizio degli anni Ottanta muoveva i primi passi grazie all'opera di alcune etichette discografiche nate proprio per la distribuzione del *reggae*, ha proposto al pubblico del Nord del mondo una serie di musiche popular provenienti da tutto il continente africano. È quanto, ad esempio, ha fatto la Island Records, una compagnia con sede nel Regno Unito che ha avuto una straordinaria crescita dovuta in larga parte al successo di Bob Marley. Nel 1981 essa è entrata nel mercato della musica africana promuovendo con grande impiego di mezzi il *tour* e i dischi del nigeriano King Sunny Adé, e cercando cosí di replicare i risultati ottenuti con Marley. Inoltre, piú o meno negli stessi anni, sempre la Island ha pubblicato due fortunate raccolte di afro-pop, *Sound d'Afrique I e II*, facendo conoscere agli ascoltatori occidentali una grande varietà di forme della popular music dell'Africa occidentale. Anche la Schanachie – etichetta discografica e casa di vendita per corrispondenza con sede negli Stati Uniti sorta alla fine degli anni Settanta per la distribuzione del *reggae* – già intorno al 1982 si è decisamente orientata verso il mercato della musica africana. In seguito, la nascita di altre case discografiche specializzate – come la Earthwork (1982) e la GlobeStyle (1985), entrambe britanniche – ha ampliato la schiera delle etichette specializzate nel promuovere le musiche africane e caraibiche sul dinamico mercato di consumo dei paesi industrializzati. Anche Parigi diveniva frattanto un importante centro di produzione e distribuzione degli stili africani di popular music, come l'irresistibile ritmo di danza del soukous, originario dell'Africa francofona.

Alla crescita d'interesse per la musica del Terzo Mondo corrispondeva la varietà delle musiche ricomprese nel world beat. Attorno al 1985 nuovi stili di popular music sono stati importati dai Caraibi francesi (ad esempio lo zouk) e inglesi (il soca), cui poco dopo se ne sono aggiunti altri provenienti dal Brasile, soprattutto forme di chiara derivazione africana. Successivamente hanno fatto la loro comparsa anche musiche popular destinate al ballo e provenienti dai paesi più disparati, quali lo Yemen, il Marocco, il Pakistan e l'Australia. Alcuni musicisti rock, fra cui Paul Simon, Peter Gabriel e David Byrne, approfittando di queste nuove fonti musicali e rispondendo alla crescente domanda del mercato di popular music non-occidentale, hanno iniziato a creare incroci pop tra gli stili del Primo e del Terzo Mondo - ricorrendo in maniera particolare a quelli propri delle regioni afroamericane (alcuni di questi musicisti, come Byrne e Gabriel, hanno anche fondato proprie etichette discografiche specializzate nella produzione di musiche eseguite dagli stessi musicisti del Terzo Mondo). La quantità sempre crescente di forme e nazionalità comprese sotto l'ombrello del world beat è divenuta talmente ampia che gli studiosi impegnati a dare una definizione del termine si sono trovati ad affrontare una difficile sfida, come dimostra il seguente passo:

Si può parlare di world beat come appropriazione di suoni non-occidentali da parte delle *stars* della musica pop occidentale, ovvero come uso del rock e del pop occidentali da parte di musicisti del terzo mondo, oppure ancora come consumo di musica folk non-occidentale nel mondo occidentale [Goodwin e Gore 1990, p. 72].

Anche una definizione così ampia non è tuttavia in grado di dar conto degli scambi stilistici multilaterali avvenuti fra le stesse regioni del Terzo Mondo, e dei quali si parlerà più avanti.

3. *Diffusione del world beat e della world music: gli aspetti economico-sociali.*

Il successo del world beat ha avuto l'effetto di stimolare l'interesse dei consumatori del Nord verso quegli stili musicali più tradizionali delle diverse parti del mondo che venivano commercializzati come world music. Molte di queste espressioni non mostravano quasi traccia di quella contaminazione cosmopolita che aveva reso le musiche world beat così attraenti per i consumatori occidentali. Al contrario esse erano presentate come manifestazioni peculiari dei luoghi d'origine, con uno scarso o inesistente rapporto estetico con il pop moderno e senza alcuna mediazione da parte delle tecnologie di registrazione: si trattava quindi di espressioni che apparivano ben lontane dall'interesse del pubblico internazionale. In via del tutto eccezionale, alcune di esse (ad esempio le musiche del coro Voci bulgare oppure dei Muñequitos de Matanzas di Cuba) erano riuscite ad ottenere un notevole successo commer-

ciale grazie soprattutto all'efficacia promozionale dell'industria della world music. E poiché successo genera successo, l'ambito della world music così come quello del world beat ha continuato ad espandersi.

Al giorno d'oggi la world music occupa una nicchia ben definita e sempre più redditizia all'interno dell'industria musicale internazionale, come dimostra ad esempio la principale pubblicazione commerciale statunitense, «Billboard», che riporta con regolarità le classifiche di vendita della world music e aggiorna circa i suoi ultimi sviluppi. Anche la mostra internazionale della world music (WOMEX), che ogni anno si tiene in Europa per la durata di tre giorni e mezzo, è un'ulteriore prova della crescente importanza economica del fenomeno.

Per aiutare gli appassionati a orientarsi nel vasto assortimento delle nuove offerte musicali sono comparse delle guide e degli annuari di world music [ad esempio Broughton, Ellingham, Muddyman e Trillo 1994; Sweeney 1992]. In tali pubblicazioni il mondo viene arbitrariamente suddiviso in regioni geostilistiche (come «Il Nilo e il Golfo Persico», oppure il «Medio Oriente e il subcontinente indiano») che hanno soltanto il compito di facilitare la scelta del consumatore. Data la rapida crescita del numero di generi e di stili musicali di tutto il mondo, nuovi o precedentemente "sconosciuti", è diventato sempre più difficile distinguere tra world music e world beat, cosicché questi termini vengono spesso usati in maniera intercambiabile: le guide prima citate, ad esempio, non fanno distinzione fra le due definizioni.

Ad ogni modo la world music, in virtù della sua propensione verso tradizioni etniche più acustiche e meno ibridate, si colloca in prossimità dell'ambito della musica folk, mentre il world beat, decisamente orientato verso il ballo e caratterizzato dall'uso di strumenti elettrici ed elettronici, risulta più vicino al rock. Tuttavia, la maggior parte delle musiche del world beat, a prescindere dal livello di raffinatezza tecnologica e dalle concessioni al mercato, mantiene dichiaratamente legami forti ed evidenti con le radici della tradizione. Questi legami si possono cogliere in una particolare strumentazione, nei ritmi, nella lingua e/o nelle combinazioni di suoni tipici: basti soltanto citare il caso dei Boukman Eksperyans di Haiti, un gruppo che usa strumenti elettronici d'avanguardia insieme con tamburi e ritmi *vudú* autenticamente tradizionali; oppure il gruppo australiano/europeo degli Outback, che impiega i computer per mescolare moduli musicali del *didgeridoo* aborigeno con la chitarra elettrica e la batteria.

Il fenomeno world music / world beat è significativo non soltanto per il livello degli scambi musicali che è riuscito a stimolare, ma anche per la capacità della relativa industria discografica di distinguersi dalla controparte rappresentata dalla pop music, mettendo in campo argomenti attinenti alle tematiche dell'istruzione e degli scambi culturali. WOMEX, ad esempio, dichiara nelle sue intenzioni di voler «unire gli interessi commerciali dell'industria della world music con le complementari preoccupazioni della coope-

razione culturale [...] rendendo i suoi partecipanti membri della *più grande* rete culturale del mondo». Tale retorica si può anche notare nelle note di presentazione, nei cataloghi, negli articoli delle riviste specializzate e nei programmi che forniscono ai consumatori di world music informazioni dettagliate sulle origini dei vari stili e sui contesti culturali (e qualche volta politici) che caratterizzano i paesi di origine delle diverse musiche. Larga parte di questo materiale descrittivo e interpretativo è redatta da studiosi specializzati in popular music non-occidentale, i quali collaborano con l'industria del world beat, partecipando alla scelta dei brani e alla preparazione delle note di presentazione dei dischi e/o fornendo articoli per i periodici legati all'industria, come «Beat» e «Rhythm Magazine» negli Usa. La richiesta di informazioni pertinenti ha infatti creato una nuova sinergia fra l'industria musicale e l'accademia, e questa partecipazione erudita ha certamente garantito credibilità e autorevolezza agli sforzi dell'industria per contraddistinguere i prodotti come genuini, evitando l'accusa di crasso mercantilismo. L'incremento della cooperazione e della reciproca comprensione culturale rappresentano ovviamente aspirazioni lodevoli: in ultima analisi, tuttavia, l'obiettivo dell'industria è stato invece quello di controllare e manipolare il capitale culturale al fine di trasformarlo in capitale economico.

Siccome la visibilità della world music e del world beat è andata aumentando negli Stati Uniti e in Europa, gli etnomusicologi e gli studiosi di popular music hanno cominciato ad esaminarne le conseguenze economiche, ideologiche ed etiche [Chambers 1992; Erlmann 1993; Feld 1988 e 1995; Garofalo 1993; Gilroy 1993; Goodwin e Gore 1990; Guilbault 1993; Hamm 1989; Laing 1986; Manuel 1988; Pacini Hernandez 1993; Roberts 1992; Wallis e Malm 1984]. Alcuni hanno contestato la stessa terminologia, asserendo che essa si fonda su una assai discutibile distinzione tra le musiche dell'Occidente da un lato e tutte quelle originarie dei paesi sottosviluppati e/o del Terzo Mondo dall'altro: queste ultime finiscono in tal modo per essere omogeneizzate come "musiche del mondo" senza alcun riguardo per le specificità delle rispettive provenienze, né per i contesti estetici e sociopolitici. Altri studiosi hanno criticato la presunta autenticità rivendicata dalla retorica dell'industria della world music, e hanno sottolineato la questione dei potenziali conflitti di interesse che sorgono allorché gli studiosi collaborino con tale industria, finendo quindi per svolgere allo stesso tempo il ruolo di mecenati, curatori e agenti. Ad ogni modo, il timore più comune in questi interventi era costituito dall'eventualità che il fenomeno world music / world beat fosse semplicemente una nuova manifestazione dell'imperialismo occidentale. Evidenziando i rapporti diseguali fra i musicisti del Terzo Mondo e le case discografiche del Primo Mondo, diversi studiosi hanno infatti accusato l'industria della world music di sfruttare le risorse culturali del Terzo Mondo con lo stesso indifferente disprezzo per le tradizioni locali che le compagnie occidentali avevano mostrato nello sfruttamento del-

le risorse naturali. Le critiche piú dure hanno anche taciato di razzismo l'industria della world music per la sua tendenza a ignorare la misera realtà di sottomissione economica e politica in cui versano le persone di colore del Terzo Mondo, e a costruire viceversa un'immagine di autenticità culturale al solo fine di soddisfare la richiesta dei bianchi del Nord di consumare tranquillamente l'esotica diversità dell'altro.

Le questioni sollevate da tali interventi sono motivate alla base dalla legittima preoccupazione circa le conseguenze potenzialmente disastrose che i processi di omogeneizzazione e occidentalizzazione potrebbero avere sulle culture folkloriche, le quali rischiano di essere spazzate via e trasformate in ciò che Appadurai [1990] ha chiamato «flussi di culture globali». Nel contempo bisogna pure riconoscere che il controllo a livello locale della produzione musicale e dei suoi significati ideologici potrebbe rappresentare uno strumento per opporsi alle potenti forze dell'egemonia culturale ed economica occidentale. Gli studiosi di questo parere, senz'altro i piú ottimisti nei confronti della questione, mettono in rilievo l'importanza della consapevolezza culturale e della crescita di conoscenze tecnologiche da parte di alcuni musicisti del Terzo Mondo che cominciano a essere in grado di controllare interamente la loro produzione musicale. In questo modo il world beat può rappresentare l'inizio di una inedita era di rivitalizzazione e potenziamento della musica. Inoltre, la nuova generazione di consumatori musicalmente cosmopoliti del Primo Mondo viene indicata da alcuni come il preannunzio di un positivo atteggiamento di accettazione della crescente composizione multiculturale delle loro stesse società.

4. *Le ripercussioni socioculturali.*

Mentre la discussione sui fondamenti etici del fenomeno world music / world beat continuerà sicuramente in futuro, oggi esso ha già prodotto sensibili ripercussioni culturali. Il paesaggio della popular music del Nord si è visibilmente diversificato, e, fatto ancora piú importante, anche le stesse pratiche musicali locali all'interno dei diversi paesi del Terzo Mondo ne sono state trasformate. Per esaminare piú da vicino alcuni di questi sviluppi, propongo come caso rappresentativo l'impatto del world beat nella regione caraibica di lingua spagnola.

Prima della nascita della world music, gli scambi musicali all'interno dei Caraibi spagnoli raramente andavano al di là dei confini linguistici. I musicisti colombiani, per esempio, potevano prendere in prestito musiche cubane, portoricane o dominicane, ma non attingere dai repertori haitiani o giamaicani e certamente non dalla musica africana contemporanea. Senza dubbio i Caraibi spagnoli non si prospettavano dunque come una regione propizia al radicamento di quella varietà di espressioni musicali comprese

sotto l'etichetta del world beat. Nonostante il mescolamento razziale della popolazione, l'eredità africana della regione era stata deliberatamente messa da parte o minimizzata a vantaggio dell'identità iberocentrica che, pertanto, lasciava poco interesse allo sviluppo di una cultura afrocaribica. Il fatto che gran parte della musica world beat fosse nata nei paesi della diaspora delle popolazioni africane o nello stesso continente africano finiva solitamente per scoraggiare piuttosto che spronare gli scambi fra i Caraibi spagnoli e le altre regioni afroamericane.

Tuttavia il world beat, promuovendo la circolazione di repertori da ballo nati proprio nei paesi della diaspora africana, stimolò l'apertura di nuovi canali di interazione musicale fra le diverse nazioni dei Caraibi spagnoli e i loro vicini di lingua francese e inglese, come pure con l'Africa. Queste novità iniziarono nelle città del Nordamerica, come New York o Miami, dove gli immigrati dei Caraibi spagnoli potevano ascoltare incisioni e concerti di musiche di altra provenienza rispetto a quella delle loro proprie comunità culturali. Più tardi, tuttavia, lo scambio di stili e influenze musicali cominciò a verificarsi anche all'interno della stessa regione.

Sulla costa settentrionale della Colombia, culturalmente caraibica, si sono sviluppati precocemente dei meccanismi di controllo locale sia della circolazione di musiche da ballo afroamericane sia di forme nate da quella sorta di ibridazione transculturale che nelle città del Nord stava caratterizzandosi come world beat. Nella città portuale di Cartagena, registrazioni di questa musica, genericamente chiamata "musica africana", sono state per la prima volta introdotte soprattutto tra le fasce popolari dei poveri e dei neri, attraverso dei *sound systems* (giradischi o riproduttori di registrazioni su nastro magnetico, installati su grandi strutture portatili in legno) costruiti localmente e chiamati *picos* (somiglianti ma non identici ai *sound systems* della Giamaica), che già dal 1960 venivano affittati per le feste da ballo di coloro che non potevano permettersi l'acquisto di un giradischi. Si trattava per lo più di incisioni acquistate come *souvenir* dai marinai colombiani negli Stati Uniti o in Europa e regalate o rivendute ai proprietari di *sound systems* di Cartagena. Dopo la prima fase di novità, questi repertori importati, che risultavano estremamente ballabili, finirono per soppiantare nelle scelte dei danzatori di colore di Cartagena la *salsa* e gli altri generi propri dei Caraibi spagnoli. Durante gli anni Ottanta, data la quantità sempre crescente delle registrazioni di questo tipo che arrivavano a Cartagena, gli abitanti di colore della città familiarizzarono con una larga varietà di danze popolari dell'Africa e dei paesi della diaspora africana; soprattutto il soukous dell'Africa occidentale che divenne un ballo particolarmente favorito [Pacini Hernandez 1996].

Per altro verso, il pubblico colombiano di classe media venne in contatto con queste musiche grazie al Festival de Música del Caribe, un festival musicale multietnico che si svolgeva annualmente a Cartagena. Tale festival era del

tutto simile nell'impianto a quelli della world music del Nordamerica, tranne che per il fatto, molto importante, che esso veniva organizzato e finanziato *in loco*. Diversamente da altri festival pancaraibici specializzati in tradizioni folkloriche (per esempio il Carifesta di Cuba, oggi scomparso), e dai festival di popular music dedicati solamente ad un particolare genere di musica (come il Reggae Sunsplash), o al canto in una sola lingua (per esempio il Trinidad Carnival), il festival di Cartagena venne esplicitamente ideato per proporre una panoramica delle musiche popolari contemporanee da tutta la regione. Fondato agli inizi degli anni Ottanta, il festival ha ospitato i principali interpreti di reggae, zouk, soca e compas, alternando tali repertori con quelli di bande di ballerini ispanicaraibici che suonavano generi molto popolari come il *son cubano*, il *merengue* dominicano, la *plena* portoricana e, naturalmente, la salsa. A partire dal 1986, i gruppi piú importanti di soukous dell'Africa occidentale, come i Loketo, vennero anch'essi invitati ad esibirsi. La comparsa fianco a fianco di queste diverse musiche popolari afrocaraibiche ed africane sul palcoscenico del festival ha reso chiaramente visibili le comuni radici della regione nella diaspora africana.

Sulla scorta del successo del festival, gli imprenditori dell'industria discografica colombiana hanno iniziato a mettere in vendita delle raccolte di musiche popolari afroamericane (molte delle quali senza autorizzazione), etichettando questa produzione non come world beat bensí come «terapia», una sigla commerciale che voleva suggerire la qualità del benessere derivante dal loro ascolto. A ciò si uní l'importazione di numerosi dischi di world beat realizzati negli Stati Uniti e in Europa. Cosí, in una regione che aveva a lungo guardato verso gli Stati Uniti e l'Europa come modelli di progresso culturale, questi dischi, specialmente quelli delle *superstars* del rock come Paul Simon e David Byrne, diedero un'ulteriore spinta al gradimento delle musiche afroamericane.

Verso la fine degli anni Ottanta la circolazione all'interno della Colombia di musiche da ballo non ispanicaraibiche – in particolare di musiche afroamericane – ha cominciato a influenzare lo sviluppo musicale del paese. Un gruppo di musicisti colombiani ha cominciato da un lato a sperimentare con generi non colombiani quali il soca e il soukous, dall'altro a modernizzare i generi locali piú vecchi, spesso di derivazione africana, come la *cumbia* e il *porro*, che erano stati soppiantati dalla moda della salsa all'inizio degli anni Settanta. È il caso del musicista Joe Arroyo, nato a Cartagena, che aveva cominciato la propria carriera come cantante di salsa negli anni Settanta, ma che nel decennio successivo iniziò a produrre una varietà di musica con influenze africane e afrocaribiche: una musica che nel Nord sarebbe stata classificata come world beat (egli però definí *caribeñas* le sue canzoni influenzate dal zouk e dal soca, mentre chiamò *joesons* i brani di salsa influenzati dal soukous). Ma, cosa ancor piú importante, Joe Arroyo ha resuscitato la tradizionale cumbia della costa reintroducendo quei ritmi caldi

e sincopati che erano stati eliminati sul finire degli anni Sessanta, quando le cumbias cominciarono ad essere scritte su misura per l'esportazione verso il Messico, l'America centrale e la regione andina. In seguito altri musicisti colombiani hanno avviato degli esperimenti anche sui generi tradizionali. Esempi in tal senso potrebbero essere le fortunatissime reinterpretazioni del valenato date da Carlos Vives e le versioni del porro di Moises Angulo, quest'ultime più influenzate dal rock. Quindi in Colombia il world beat ha allargato piuttosto che ristretto l'orizzonte musicale, attraverso una rivalutazione delle proprie radici culturali di derivazione africana, l'importazione di altre musiche dai Caraibi non spagnoli e dal continente africano e l'utilizzazione di tutte queste come fonti per la sperimentazione musicale.

Non tutti i paesi dei Caraibi spagnoli hanno avuto l'ampio coinvolgimento diretto con le musiche afroamericane che abbiamo visto a proposito della Colombia. Tuttavia anche in altri luoghi della regione sono cominciate ad emergere delle feconde commistioni musicali ispirate al world beat. Nei Caraibi non spagnoli, ad esempio, negli anni Ottanta la musica più ascoltata (a parte il rock) era il *reggae en español*. Gli interpreti di maggior successo di tale genere, come Nando Boom ed El General, provenivano da Panama, dove non a caso vive un importante gruppo di immigrati neri provenienti dalla Giamaica. Ad ogni modo, il reggae e il suo successore *dancehall* sono diventati estremamente popolari anche in altri paesi, specialmente a Portorico. All'inizio degli anni Novanta il livello degli scambi reciproci tra le varie aree culturali e linguistiche dei Caraibi, e di tutte queste con l'Africa, aumenta ancora di più. Ad esempio la *punta*, una combinazione di merengue dominicano e di soca delle Indie occidentali, nasce simultaneamente nell'Honduras di lingua spagnola e nel suo vicino di lingua inglese, il Belize. A Cuba, alcuni gruppi quali i Sintesis combinano la musica tradizionale afrocubana con il rock, mentre altri, come i Mezcla introducono elementi stilistici tratti dall'afro-pop contemporaneo ma anche dagli stili popolari dei Caraibi francesi e inglesi. Nella Repubblica Dominicana i musicisti di merengue Wilfrido Vargas e Juan Luis Guerra incidono dischi contenenti passaggi stilizzati su (oppure ricavati direttamente da) musiche dei Caraibi non spagnoli e dell'Africa. Il disco *Bachata Rosa* di Juan Luis Guerra, che vinse il Grammy nel 1991, include fra l'altro una versione in stile merengue e in lingua spagnola di *Dede Priscilla*, un successo della Repubblica Centrafricana, mentre il disco successivo, *Fogaraté*, comprende anche un merengue con influssi soukous intitolato *Mangos Bajitos*, nel quale lo zairese Diblo Dibala accompagna Guerra sulla chitarra.

5. *Commistione e ibridazione tra generi musicali diversi.*

Iniziato nei Caraibi spagnoli degli anni Ottanta, l'interesse verso commistioni musicali di questo tipo si è più tardi diffuso nel resto dell'Améri-

ca latina, dove, va sottolineato, molta sperimentazione è stata fatta da musicisti che provenivano principalmente dal rock. Gruppi come gli argentini Fabulosos Cadillacs e i venezuelani Desorden Público, ad esempio, hanno cominciato a produrre ibridi in lingua spagnola fra reggae, *ska* (l'antecedente stilistico del reggae) e rap. Altri gruppi rock, quali i messicani Café Tacuba, hanno manifestato un approccio ancora più sperimentale, realizzando improbabili combinazioni di rock con stili nazionali tradizionali e anche con altre forme latinoamericane o dei paesi afroamericani. Ad ogni modo, la preminenza estetica del rock fa sí che tutte queste musiche non rientrino pienamente nella categoria del world beat, dove di norma le sonorità tradizionali emergono in primo piano. Di certo questi esperimenti, allo stesso modo delle antecedenti operazioni di David Byrne e Paul Simon, hanno rappresentato una sfida ad una supposta possibilità di distinzione fra le categorie del rock e del world beat.

In effetti, si potrebbe sostenere che il world beat ha sempre avuto più stretti legami con il rock di quanto non si ammetta. Se infatti il world beat può fondarsi su una percezione del suo radicamento nelle autentiche tradizioni musicali locali, l'uso della chitarra elettrica e della batteria (o dei loro equivalenti sintetizzati), così frequente in molti repertori world beat, rappresenta un'evidente discriminante rispetto al "cugino" acustico, la world music. Ciò potrebbe spiegare perché un libro del 1990 sugli stili afro-pop contemporanei, che chiaramente rientrano nella categoria del world beat, sia stato intitolato *African Rock: the Pop Music of a Continent* [Stapleton e May 1990].

In breve, se il world beat può essere pensato come un incrocio fra le tradizioni musicali nazionali e diversi gradi dell'estetica rock, allora i nuovi stili di rock en español ispirati al world beat potrebbero essere considerati come processi opposti, cioè come intrecci basati sul rock entro cui si hanno gradi diversi di componenti della tradizione latinoamericana. E tuttavia, potrebbe essere giunto il momento di ripensare alla natura e all'utilità di queste due categorie.

Tutto ciò non vuol dire che le musiche influenzate dal world beat abbiano portato all'accantonamento di quei generi da lungo tempo popolari nei Caraibi spagnoli, come la salsa, il merengue e la cumbia. Al contrario, essi sono ben vivi, e non solamente nei Caraibi spagnoli e in vaste aree dell'America latina, ma anche fra i *Latinos* che vivono negli Stati Uniti. Comunque anche salsa, merengue e cumbia sono stati trasformati da una nuova generazione di giovani musicisti ansiosi di reinventare queste tradizioni. Ad esempio, una recente incisione dei Fulanito, un gruppo di merengue dominicano, ma residente a New York, comprende una vivace contaminazione tra il rap e il merengue *típico*, basato sulla fisarmonica, nonché un altro brano costituito dalla versione *meren-rap* di una cumbia classica degli anni Cinquanta.

Senza dubbio, gli scambi musicali transnazionali e transculturali stimo-

lati dal world beat hanno avuto un profondo impatto sulla regione dei Caraibi spagnoli. Essi ne hanno innanzitutto rivitalizzato i generi tradizionali con nuove interpretazioni stilistiche, e poi anche attraverso la significativa ri-africanizzazione del panorama della popular music, portando in primo piano degli elementi stilistici che riflettono con evidenza la ricca eredità africana della regione.

Processi simili a quelli avvenuti nei Caraibi spagnoli hanno trasformato i paesaggi della popular music anche in altre zone del mondo. Alcuni osservatori ritengono che l'ibridazione e gli scambi crescenti che caratterizzano i repertori di popular music contemporanei costituiscano una minaccia per l'integrità dei modi tradizionali di far musica. Costoro esprimono la preoccupazione che ciò possa portare ad una omogeneizzazione o "grigiore" culturale. Se è vero che molte forme musicali tradizionali stanno per scomparire o essere sostanzialmente alterate a causa dei processi di modernizzazione e urbanizzazione che continuano a disgregare, forse inesorabilmente, le comunità rurali che le hanno elaborate, è altrettanto vero che questi stessi processi hanno stimolato la proliferazione di nuovi stili pieni di vita che sono emersi da numerose e diverse zone del pianeta. Pertanto, queste nuove musiche non fanno che riflettere, in modo chiaro ed immediato all'ascolto, le risposte creative dei musicisti contemporanei al mondo dinamico, altamente interattivo e transnazionale nel quale vivono.

Appadurai, A.

1990 *Disjuncture and difference in the Global Cultural Economy*, in «Public Culture», II, n. 2.

Broughton, S., Ellingham, M., Muddyman, D., e Trillo, R.

1994 *World Music: The Rough Guide*, Rough Guides, London.

Chambers, I.

1992 *Traveling sounds: whose centre, whose periphery?*, in «Emergences», III, n. 4, pp. 128-34.

Clifford, J.

1992 *Traveling cultures*, in L. Grossberg, C. Nelson e P. A. Treichler (a cura di), *Cultural Studies*, Routledge, New York.

Crook, L. N.

1995 *Black consciousness, samba reggae, and the re-africanization of bahian carnival*, in «The World of Music (Berlin)», XXXV, n. 2, pp. 3-15.

Erlmann, V.

1993 *The politics and aesthetics of transnational music*, in «The World of Music», XXXV, n. 2, pp. 3-15.

Feld, S.

1988 *Notes on world beat*, in «Public Culture Bulletin», I, n. 1, pp. 31-37.

1995 *From schizophonia to schismogenesis: the discourses and practices of world music*

and world beat, in G. E. Marcus e F. R. Myers (a cura di), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, University of California Press, Berkeley Cal.

Garofalo, R.

1993 *Whose world, what beat? The transnational music industry, identity and cultural imperialism*, in «The World of Music», XXXV, n. 2, pp. 16-32.

Gilroy, P.

1993 *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge Mass.

Goodwin, A., e Gore, J.

1990 *World beat and the cultural imperialism debate*, in «Socialist Review», XX, n. 3, pp. 63-80.

Guilbault, J.

1993 *On redefining the local through world music*, in «The World of Music», XXXV, n. 2, pp. 3-15.

Hamm, Ch.

1989 *Graceland revisited*, in «Popular Music», VIII, n. 3, pp. 209-303.

Laing, D.

1986 *The music industry and the "cultural imperialism" thesis*, in «Media, Culture and Society», n. 8, pp. 331-41.

Manuel, P.

1988 *Popular Musics of the Non-Western World*, Oxford University Press, New York.

Pacini Hernandez, D.

1993 *A view from the South: spanish Caribbean perspectives on world beat*, in «The World of Music», XXXV, n. 2, pp. 48-69.

1996 *Sound systems, world beat, and diasporan identity in Cartagena, Colombia*, in «Diaspora», V, n. 3, pp. 429-66.

Roberts, M.

1992 *World music and the global cultural economy*, in «Diaspora», II, n. 2, pp. 229-41.

Stapleton, C., e May, C.

1990 *African Rock: the Pop Music of a Continent*, Dutton, New York.

Sweeney, Ph.

1992 *The Virgin Directory of World Music*, Holt, New York.

Wallis, R., e Malm, K.

1984 *Big Sounds from Small People. The Music Industry in Small Countries*, Constable, London.

JOHN REA

Il postmoderno

Come si sarebbe potuta evolvere la piú recente storia della musica occidentale se il suo sviluppo non fosse stato totalmente immaginato – quasi progettato e incoraggiato – dai discepoli di Wagner, Brahms e Busoni? Come sarebbe apparsa se il suo cammino fosse stato disegnato, per fare un esempio, dal compositore danese Rued Langgaard (1893-1952) in collaborazione con i suoi studenti e colleghi? Soprattutto dopo che questi ultimi avessero magari ascoltato la sua *Harmony of the Spheres* (1916-18), un lavoro della durata di trentacinque minuti per grand'orchestra, organo e coro (con due solisti) con l'aggiunta di un'orchestra piú piccola posta in distanza e un soprano solista; un pianoforte viene suonato senza il coperchio in modo che i glissandi possano essere eseguiti direttamente sulle corde (un effetto fino allora mai sentito). La sostanza musicale di questa composizione è tale che non solo anticipa i *clusters* e le tecniche delle masse sonore tipiche dell'avanguardia degli anni Sessanta, nonché le tecniche di *collage* degli anni Settanta, ma anche le preoccupazioni stilistiche ampiamente diffuse negli anni successivi, vale a dire il minimalismo e la New Age. Ma di fatto nessun allievo era presente per ascoltare il pezzo e quindi nessuno poté fare proseliti per questo lavoro e per il suo autore, il quale, con tutta evidenza, non fece alcun tipo di autopromozione. Egli mantenne il silenzio e il suo lavoro restò sconosciuto per quasi cinquant'anni.

Questo è il tipo di domande provocatorie che gli storiografi postmoderni, sulla base di fondate congetture, amano porre; ciò perché sono attratti spesso da questioni che non hanno a che vedere coi fatti provati in quanto tali, e concentrano la propria attenzione su alternative potenziali. Altri storiografi, lavorando piú da scienziati e tenendosi aderenti quanto piú possibile ai fatti, finiscono per restare affascinati da questi ultimi e dallo speciale potere che è insito negli attributi divinatori della ricerca scientifica. I modernisti vedono il futuro nel presente. I postmodernisti vedono il futuro nel passato: un atteggiamento nei riguardi della vita e delle cose in generale che probabilmente esiste da piú tempo di quanto non si voglia normalmente ammettere.

Partendo da questi punti di vista si può osservare come Arnold Schönberg (1874-1951) e Richard Strauss (1864-1949) si comportino come allea-

ti nella causa della musica moderna progressista; entrambi condividevano le stesse posizioni, almeno fino al regresso dimostrato da Richard Strauss quando compose nel 1910 *Der Rosenkavalier*, sentimentale e intriso di valzer. Alla fine degli anni Venti, Kurt Weill (1900-50) ed Ernst Křenek (1900-91), allievi di Busoni, si erano posti chiaramente in antitesi nei confronti di Schönberg e della sua scuola e ciò perché questi uomini piú giovani, da ragazzacci quali erano, componevano un tipo diverso di musica non progressista, una musica ispirata dalla piú antica e semplice popular music di quei giorni, il primo jazz e la musica da *cabaret*. L'operetta di Křenek *Jonny spielt auf* (1926) ebbe piú di mille rappresentazioni nei primi anni della sua esistenza, mentre la *Dreigroschenoper* (1928) di Weill non solo ebbe un enorme successo, ma cambiò pure la costituzione della forma musicale dell'operetta. Piú tardi in America, a metà della propria carriera, un Křenek pentito sarebbe ritornato al campo del modernismo progressista e avrebbe scritto molte palinodie sull'argomento. Weill, invece, sarebbe andato a Broadway e a Hollywood.

Nelle seguenti idee e pratiche, alcune delle quali sembreranno paradossali e finanche illusorie, si possono vedere alcune tra le fonti e gli esempi dello spirito postmoderno nella musica d'Europa, d'America e anche dell'Asia. Queste comprendono non solo le nozioni postmoderne in quanto tali, ma anche quegli atteggiamenti che devono la propria origine a posizioni pre- e anti- moderne.

1. *Premessa: la musica moderna è musica germanica.*

Proprio come la prima e la seconda guerra mondiale causarono, in un certo senso, la fine del nazionalismo austro-tedesco e del dominio di queste potenze sulla scena politica mondiale, analogamente il postmodernismo in musica ha tentato di porre fine all'egemonia austro-germanica nel campo musicale. Ma ciò non è stato facile perché, proprio come nel dopoguerra, regnava la confusione: c'erano rovine, fiumi e foreste avvelenate e molti mutilati. Eppure, come per miracolo, la vita del pensiero continua. La profetica e largamente diffusa argomentazione enunciata nel 1980 dal filosofo Jürgen Habermas dell'Istituto Max Planck, secondo la quale il progetto del modernismo non sarebbe ancora giunto a compimento, appare in quest'ottica come un promemoria allettante e insieme agghiacciante dell'incessante lotta che ha luogo nella battaglia delle idee [Habermas 1981, p. 1]. E in nessun aspetto di questa lotta il ruolo del buonsenso americano è stato tanto preminente quanto nello sviluppo delle critiche postmoderniste, soprattutto nel campo dell'architettura. È qui, infatti, che il termine postmoderno guadagna un significativo prestigio. Non c'è quindi da meravigliarsi che il critico e storico dell'arte Charles Jencks abbia posto sulla copertina di un

libro dal titolo *The Post-Modern Reader* [1992] la fotografia di un semplicistico collage di Stanley Tigerman dal titolo *The Sinking of the Titanic* (1978) e che i lettori ne abbiano immediatamente compreso il significato. Come avviene con una citazione oppure con una vignetta umoristica senza parole, quasi nello stile di un fumetto politico, l'emblematica raffigurazione dell'*High Modernist International Style* (il padiglione tedesco disegnato da Ludwig Mies Van der Rohe per l'Esposizione Mondiale di Barcellona del 1929) svanisce sotto la superficie di un lugubre oceano inquietante pochi istanti prima di scivolare nella sua tomba d'acqua. Ancora non si è trovata un'immagine pittorica né un cliché fotografico capace di descrivere altrettanto bene lo stesso precipitoso collasso del modernismo musicale, sebbene ne esista una di tipo sonoro estremamente più sofisticata e dai contorni più ampi la quale (si dà il caso) anticipa di un decennio quest'immagine con annessa ideologia. Di ciò si parlerà approfonditamente in seguito.

La vera natura della critica postmodernista in musica è tale che, paradossalmente, essa può esser avanzata in modo inconsapevole dai modernisti, persino mentre stanno cercando di far combaciare le proprie idee, tanto per fare un esempio, con una dialettica di marca filosofica tedesca. Oppure le critiche possono presentarsi mascherate, in incognito, ad opera di anti-modernisti che si ispirano alla grande tradizione musicologica austro-germanica.

L'influente opera di Theodor W. Adorno *Filosofia della musica moderna* - scritta in California tra il 1947 e il 1948 - gioca con la cosiddetta dialettica hegeliana nel far riferimento ai due (i soli!) giganti della musica del primo Novecento: Schönberg e Stravinskij (1882-1971). Certamente Adorno identifica degli elementi regressivi nella musica di Stravinskij, trovandoli soprattutto nell'abilità del compositore di muoversi senza sforzo, quasi in modo diabolico, tra nuove maniere e stili, ma non riconosce questi ultimi come i principali fenomeni poetici della sua epoca, quali si manifestano nell'opera di tanti compositori del tempo come, in particolare, Strauss. Adorno pensava di difendere in tal modo la causa di un grande modernista, Schönberg.

The Agony of Modern Music, il libro assai controverso del critico americano Henry Pleasants (scritto in Germania tra il 1953 e il 1954) annuncia nientemeno che la morte della musica "seria" in quanto forma d'arte: musica composta da semidei (egli afferma) e distrutta, si immagina, da diavoli modernisti. Oggi, guardando retrospettivamente, la domanda da porre potrebbe essere: Pleasants si riferiva ai diavoli modernisti o postmodernisti, visto l'ampio spazio dedicato nel suo libro alle pratiche neoclassiche di Křenek (ovviamente un paradosso), Hindemith e Honegger? Si può constatare che nel dopoguerra un *diabolus in musica* quasi reale stava mirando a qualcosa di profondamente problematico: completare ed estremizzare la confusione in tutto il mondo musicale.

Che l'attrazione verso questo tipo di sensibilità negativa, anzi la sua af-

fermazione, abbiano avuto luogo specialmente negli Stati Uniti, rappresenta con ogni probabilità la prova definitiva che l'arte musicale europea, e la cultura richiesta per mantenerla in salute e in prosperità, non misero radici nell'America del Nord. Per usare il linguaggio dei socio-biologi, il gene dell'autentica creatività aveva subito una mutazione e si era estinto; ciononostante questo gene egoista lottava per la propria sopravvivenza adattandosi alle radici americane e rispecchiandole più chiaramente. In questa prospettiva i compositori postmoderni si comportano più come uomini d'affari che rispondono con prodotti in grado di soddisfare i capricci del loro pubblico che non come autentici operatori creativi, attivamente impegnati nell'ascesa del destino storico della musica, vale a dire nel progetto della modernità universale.

Verso la metà degli anni Settanta, una grande varietà di dibattiti sul valore, il significato e l'incidenza della musica contemporanea trascesero nella virulenza, sebbene *a posteriori* si possa vedere che i dibattiti dell'epoca non si fondavano sui problemi generati da uno sfrenato e diabolico modernismo, ma piuttosto sulla decadenza che circondava l'accademismo, soprattutto negli Stati Uniti, un problema che può verificarsi ovunque e in qualsiasi epoca. Circa alla metà degli anni Cinquanta, durante il periodo di ricostruzione culturale seguito alla guerra, quelli che prima erano i difensori del modernismo musicale, vale a dire i compositori, lavoravano ora nelle università americane o controllavano i festival musicali e le programmazioni radiofoniche in Europa; ma il pubblico di amanti della musica, come venne definito più tardi, ne ebbe abbastanza di quelle musiche noiose, false e conformiste. Poiché si erano già levate grida di guerra a domandare musica "vera", non moderna, non passò molto prima che la richiesta venisse esaudita in modo inusuale: tornato a San Francisco nella primavera del 1964 dopo una lunghissima *tournee* europea trascorsa a suonare il pianoforte e il sassofono nei cabaret, Terry Riley (nato nel 1935) scrisse il capolavoro minimalista *In C* per qualsiasi numero di strumenti.

Gli autentici modernisti continuarono a vivere in Europa, sebbene Luciano Berio (nato nel 1925) - il maestro dei futuri compositori minimalisti Louis Andriessen (nato nel 1939), Philip Glass (nato nel 1937) e Steve Reich (nato nel 1936) - fin dal 1961 si fosse trasferito negli Stati Uniti, rimanendovi fino al 1971. Durante gli anni Sessanta, Berio trascorse qualche tempo come insegnante nella zona di San Francisco e qui, nel 1964, ricevette dal Mills College la commissione per comporre *Folk Songs*. Non diversamente da una zanzara che succhia un po' di sangue e poi vola via, lasciando dietro di sé solo un po' di potente veleno, la prima mondiale di *Sinfonia* di Berio (New York 1968, mentre la prima europea fu a Donaueschingen nel 1969) - col suo fluviale rifacimento del terzo movimento della Seconda Sinfonia di Mahler (lo Scherzo), a sua volta un rifacimento, il terzo in questo caso, del giovanile lavoro di Mahler *Des Knaben Wunderhorn*,

«Sant'Antonio che predica ai pesci» – innescò una mutazione immunologica nel sistema circolatorio della vita musicale americana ed europea, un irreversibile cambiamento di consapevolezza. L'impetuoso torrente di riferimenti e di citazioni musicali – specie nei confronti del passato, ma anche del presente (i critici lo definirono spregiativamente tecnica del *collage*) – proclama il lavoro di Berio come l'antecedente sonoro del già citato *collage* visivo, emblema della critica postmoderna. Questo perché il suo messaggio trasmetteva niente meno che l'«affondamento» del discorso sinfonico come forma titanica. Si ricorderà a tal proposito che la Prima Sinfonia di Mahler era stata soprannominata *Il Titano* e che *Opera* (1969-1970), lavoro dello stesso Berio, trattava fra l'altro del reale affondamento del transatlantico.

Quasi immediatamente compositori di tutte le generazioni si resero conto che era stata aperta una porta, tale da consentire loro una blanda vendetta – un *Risorgimento*, per così dire – da esercitarsi contro i metodi nordeuropei, in breve contro le poetiche del modernismo in musica. Curiosamente, questa liberazione era stata aiutata e favorita da un modernista dell'Europa meridionale che, durante il suo prolungato soggiorno in America, aveva imparato a porsi criticamente, e perfino in maniera distaccata, nei confronti della propria eredità culturale. Niente di sorprendente, perché da tempo memorabile le reciproche invasioni di qualsiasi tipo hanno sempre caratterizzato una fase di scambio e di intensa comunicazione, non solo all'interno dell'Europa, ma anche tra l'Europa e il resto del mondo.

Nel cercare di definire la traiettoria spesso intermittente dello spirito postmoderno, si deve iniziare riconoscendo che il suo progenitore, la modernità stessa, nasceva da due sorgenti gemelle, l'Illuminismo e il Romanticismo, sia pure con tutte le loro intime contraddizioni circa i valori e le idee. Così facendo si può giungere ad osservare con lo storico e filosofo Isaiah Berlin che oggi, sia in arte, sia in letteratura o in politica, i membri più civilizzati della società occidentale «continuano con atteggiamenti che causano un disagio più di tipo logico che morale: ci spostiamo faticosamente da un piede all'altro» [Berlin 1997, p. 31]. In altre parole, secondo quello che la situazione richiede, si dà più peso alle nozioni fondate sul razionalismo, lo scetticismo e l'empirismo, oppure su quelle di libertà poetica, sentimentalismo, medievalismo e primitivismo. Sembra che le conseguenze di una simile riflessione sulla postmodernità ci obblighino a fare due passi avanti e, nello stesso tempo, uno indietro.

2. Teoria della nota sbagliata.

Uno dei più grandi risultati della razionale, illuministica tonalità e del suo sistema di organizzazione è stato che essa fornisce persino all'ascolta-

tore meno esperto la possibilità di riconoscere le note sbagliate, tanto quelle scritte, quanto quelle aggiunte in sede di esecuzione. Durante il periodo immediatamente a monte e a valle della prima guerra mondiale, cioè tra il 1905 e il 1925, di fronte ad un numero sempre crescente di note che venivano emancipate dalla loro funzione sintattica allo scopo di veicolare un significato più poetico e maggiormente espressivo, le reazioni al limite della crisi nei confronti delle moderne tendenze compositive permesse da tale emancipazione (un eufemismo coniato da Schönberg) dimostrarono che gli ascoltatori consideravano alcune o molte di queste note emancipate come note sbagliate. Il precipitoso impeto nell'introdurre le cosiddette note estranee nel contesto tonale – note prese dalle altezze disponibili nel totale cromatico – seguì essenzialmente due direttrici nel corso dei successivi cinquant'anni.

Schönberg e la sua scuola cercarono una nuova integrazione strutturale per mezzo di un "quasi sistema" (da lui chiamato «pantonalità» e dai suoi critici «atonalità») che avrebbe in seguito condotto alla nascita e all'affermazione della dodecafonìa e, molti anni più tardi, del serialismo integrale. In un tentativo collegato, un altro gruppo di compositori che includeva Ives, Stravinskij, Bartók, Prokof'ev, Hindemith e Milhaud introduceva note "piccanti" all'interno del contesto musicale tonale, in modo che l'ascoltatore potesse agevolmente riconoscerle come note collocabili al margine estremo o appena fuori dal sistema vigente in quel momento, vale a dire che potesse allegramente riconoscerle come note sbagliate. Nel primo jazz le *blue notes* funzionavano in gran parte allo stesso modo. Una volta, quando Charles Ives seppe che le parti orchestrali del suo *Fourth of July* (1912-13) erano state cambiate senza il suo permesso, scrisse al suo copista:

Signor Price, per favore, non cerchi di rendere le cose gradevoli! Tutte le note "sbagliate" sono giuste. Copi proprio quello che io ho scritto; io le voglio proprio così [1984, p. 40].

Vale a dire che tutte quelle note erano le *giuste* note sbagliate.

Verso il 1955 la musica contemporanea si trovò immersa in un'altra crisi ancora, perché Iannis Xenakis (nato nel 1922) dimostrò che le distribuzioni rigorose di dodici suoni – vale a dire le distribuzioni di tutte le note *giuste* entro il sistema compositivo affermatosi sotto l'influenza dei corsi estivi di Darmstadt – non erano diverse dal punto di vista cognitivo dalle distribuzioni casuali di note, cioè dalle distribuzioni di note tutte «sbagliate» che potevano essere generate da flussi di dati provenienti da computer. Questo accadeva, sostenne Xenakis, a causa di un problema di percezione: in una musica seriale si è incapaci di distinguere le note giuste da quelle sbagliate, e ciò fa sí che sembrino tutte sbagliate quanto il sistema che le ha prodotte. E anche nel jazz d'avanguardia di quel periodo i musi-

cisti non poterono sottrarsi ad un paradosso simile. Riascoltando in sala d'incisione un'improvvisazione particolarmente priva d'ispirazione, The- lonius Monk (1917-82), il cui stile pianistico e compositivo degli anni Cin- quanta rivelava una quantità insolitamente alta di intervalli e di accordi dis- sonanti, si dice abbia osservato con rabbia autodiretta, grazie anche ad un acuto senso della percezione: «Ho fatto gli errori sbagliati!» [Berio 1981, p. 93]. Vale a dire che, a dispetto del vecchio detto jazzistico secondo il quale non esistono errori ma solo maggiori opportunità, egli suonò tutte le note sbagliate *sbagliate*.

In molta musica postmoderna della fine del xx secolo i compositori cer- cano, in un modo o nell'altro, di tornare ad utilizzare le note giuste, e ci si aspetta non solo che gli ascoltatori le riconoscano, ma che siano anche gra- ti per la loro esistenza. A questo stato di cose si è giunti da due direzioni diverse.

Seguendo le orme di Ives e di Berio, una percentuale sempre maggiore di spazi temporali viene concessa alla presenza di "prestiti" o di citazioni, vale a dire alle "note giuste" del passato, tanto che in alcuni casi il compo- sitore finisce per produrre lavori che mutuano per intero lo stile del suo re- ferente, scrivendo un vero *pastiche* integrale. Nelle musiche che suonano come quelle scritte alla fine dell'Ottocento o al principio del Novecento, o magari come lavori pre-moderni in stili ancora precedenti, i compositori ri- scrivono tutte le *giuste* note giuste. Queste composizioni sono dei simulacri e spesso dei falsi.

L'altra strada ha a che fare con i metodi che caratterizzano il minimali- smo e la sua spudorata progenie, la musica new age. I principî-guida archi- tettonici, soprattutto nel campo del ritmo, trascendono i requisiti della mu- sica tonale di tradizione o le sono pressoché estranei; ciononostante tutti i suoni di queste musiche sembrano armonicamente appropriati, familiari e confortevoli, e questa non è cosa da poco. In altre parole qui i composito- ri *sbagliano* tutte le note giuste!

Come corollario a quanto appena esposto si può dedurre che, in oppo- sizione a queste pratiche postmoderne, i modernisti contemporanei trova- no davvero soddisfazione nella ricerca di metodi tecnici che si occupano congiuntamente di nuovi sistemi di organizzazione e di nuovi elementi; va- le a dire che la trovano nella speciale manipolazione di nuove note «giu- ste», siano esse microtonali o suoni piú complessi ricavati dagli spettri ar- monici, ovvero suoni ancor piú complessi che hanno relazione con il rumo- re. Comunque sarà compito dei futuri storiografi esaminare una cruciale questione etico-estetica; ossia se i compositori postmoderni, nel privilegia- re i metodi da loro adottati, non abbiano percorso falsi sentieri, e quindi se non abbiano magari finito con lo sbagliare tutte le note giuste; *giuste o sba- gliate* che siano!

3. *Teoria della maschera e dell'iconoferica.*

Che un compositore voglia coscientemente e volontariamente produrre un simulacro o un falso, la dice lunga tanto sull'arte della composizione quanto su chi perpetra il "facsimile"; nonché sull'ascoltatore al quale è destinato l'oggetto di "simil-arte". Un pubblico che accetta una cosa somigliante al posto della cosa reale è, nello stesso tempo, impreparato e ingannato, o forse intenzionalmente prevenuto nelle questioni culturali, in quanto preferisce affermare i valori della tradizione evitando e spesso ostacolando i nuovi modi d'espressione; quei modi che possono minacciare gli standard della comunità, quelli iconoclasti che di solito sono associati alle poetiche moderniste.

Il compositore che nella propria vita civetta apertamente con falsi e simulacri – apertamente, poiché gli artisti postmoderni sono soprattutto onesti se non ingenui – si comporta in tal modo perché può trarne vantaggio economico e perché è capace di regredire ad un precedente stadio di sviluppo psicotecnico, verso quegli studi di apprendistato che lo avevano obbligato a *faire semblant*, lavorando con modelli e paradigmi fuori moda, prima di poter passare ad uno stadio di sviluppo tecnico tipico dei corsi superiori, quelli che affrontano l'autonoma creatività e l'originalità. Non deve sorprendere quindi che, soprattutto alla fine del xx secolo, gli artisti postmoderni sembrano soffrire di una forma di arresto dello sviluppo. Nell'offrire agli spettatori e al pubblico i consueti rifacimenti dei propri vecchi esercizi scolastici, gli artisti dissimulano volontariamente, oppure denunciano involontariamente, gli autentici aspetti della propria personalità. Così un artista indossa simbolicamente delle maschere e porta in giro delle icone. Qualcuno fa così nell'arte, ma non necessariamente nella vita; è un postmodernista critico. Un altro si comporta all'opposto, nella vita ma non necessariamente nell'arte. Questi è un postmodernista acritico e, nel bene o nel male, un produttore di *kitsch*.

In *Intermezzo* (1924) – opera autobiografica poco conosciuta ispirata ad un alterco domestico realmente accaduto – Richard Strauss, personalità regressiva compiaciuta di sé, e in ultimo anche simpatizzante del fascismo, volle far indossare al baritono che rivestiva il ruolo eponimo dello *Hofkapellmeister* Robert Storch una vera e propria maschera appositamente disegnata per rappresentare lo stesso Strauss. Ciò perché il compositore voleva che il suo pubblico sperimentasse l'atmosfera familiare di questa commedia borghese, come egli la definiva. Anche in forma di aperto narcisismo, la regressione può presentarsi nell'arte dove, diversamente che nella vita, si impara a indossare una maschera prima di essere pronti e disposti a toglierse-la. Questo è un principio fondamentale nello studio e nell'esercizio delle arti: si impara prima come fare delle copie fingendo di essere qualcun altro;

e può essere difficile rimuovere in seguito tale influsso. Nel regredire verso il narcisismo, ad un'icona di se stesso, Strauss non ci mostra tanto un prodotto della sua arroganza (come si potrebbe erroneamente presumere considerati i quarant'anni di magistrale carriera) quanto la denuncia involontaria della parte piú intima di sé, offrendoci una visione introspettiva della propria confusione e disperazione. In breve egli si comporta come tutti gli altri postmodernisti acritici. Nella vita si apprende comunque, a differenza che nell'arte, come togliersi una maschera prima di essere pronti e disposti a indossarne un'altra. Questo è un principio fondamentale per la conservazione della buona salute mentale: per prima cosa bisogna imparare a non mentire a se stessi; e il successivo aggiungersi alla propria personalità di un nuovo aspetto caratteristico potrà essere difficile da comprendere. Tutto ciò spiega perché molti artisti – diciamo pure “modernisti” o, in realtà, “postmodernisti acritici” – spesso sono riluttanti ad andare in analisi: essi temono che smascherando le proprie nevrosi possano perdere le fonti della propria ispirazione, originalità o divina follia. I modernisti sono iconoclasti rispetto alle loro società, ma non necessariamente rispetto a se stessi. A dire il vero i postmodernisti acritici sono “iconoferici”. Essi sono pure affatto malati: sono mutilati dal punto di vista psicologico. E infine possono anche sostenere bizzarre convinzioni politiche.

D'altro canto, grazie all'autoconsapevolezza e al fatto di portare maschere e icone, la postmodernità giocosa e critica dà forma a particolari vedute del mondo poiché traduce se stessa in una miriade di possibilità. I postmodernisti critici tentano di dissimulare le proprie delusioni nei confronti della vita sfruttando strategie poetiche che, tra le altre cose, implicano le nozioni di indeterminatezza, impurità, ibridazione, prestito, indifferenza dell'interno dall'esterno, prospettive gay o femministe, decontestualizzazione/ri-contestualizzazione, nonché intertestualità e metafinzione parodistica. Alcune volte queste strategie possono condurre a un coinvolgimento – che va dall'infiltrazione di modesta entità all'aperta contaminazione – in dibattiti artistici, politici e ideologici. Altre volte queste strategie possono portare alla dissacrazione dei ruoli che artisti, compositori ed esecutori normalmente assumono (o ci si aspetta che assumano); oppure permettono che questi dibattiti vengano, per così dire, messi in scena, obbligando un pubblico confuso a decidere se l'uso di tali strategie (e i conseguenti cambi di maschere) conduca o no a qualcosa di meno felice, alla profanazione.

Dal valzer gitano di Maurice Ravel, *Fascination*, scritto nel 1904 in incognito, come da dietro una maschera, alla *disease* che interpretò la prima del *Pierrot lunaire*, un numero da *cabaret* firmato Schönberg, alla *jazz-band* di Woody Herman che eseguì la prima assoluta dell'*Ebony Concerto* di Stravinskij, durante il xx secolo gli scambi di maschere e di icone sono stati generosi, continui e in costante accelerazione. Nel corso degli ultimi quarant'anni o giù di lì, si sono aggiunte alcune notevoli sconoscrazioni e pro-

fanazioni: Yehudi Menuhin che suona i *raga* con Ravi Shankar o improvvisa *hot-jazz* con Stéphane Grappelli; i Swingle Singers che interpretano Bach cantando con tecnica *scat*; i Beatles che usano un *sitar* nell'album *Sergeant Pepper*; gli arrangiamenti dei *Folk Songs* di Berio; lo show *Switched-on-Bach* per sintetizzatore, dove l'arrangiatore-trascrittore era solito cambiare sesso prima di aver completato il progetto di registrazione; uno qualsiasi degli innumerevoli *happenings* organizzati da John Cage; il secondo dei *Tre pezzi per due pianoforti* di György Ligeti, intitolato *Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)*, «Autoritratto con Reich e Riley (con Chopin presente)»; quasi tutti quei complessi di musica antica che, staccando tempi velocissimi, danno sempre l'impressione di aver magari suonato per accompagnare un cartone animato; il pianista jazz Keith Jarrett che esegue Sostakovič o suona il clavicembalo; i membri del Kronos Quartet che, vestiti in costume e sfruttando un'illuminazione teatrale da rock'n'roll eseguono *Purple Haze* di Jimi Hendrix; il Koto Ensemble di Tokyo che suona Vivaldi; Pavarotti che canta con Dalla e Sting; le sinfonie di Philip Glass; il *Liverpool Oratorio* di Paul McCartney; Itzhak Perlman che suona musica *klezmer*; Gidon Kremer che suona il tango; la Shanghai Film Orchestra che suona *In C* di Terry Riley su strumenti tradizionali cinesi; le sinfonie di Krzysztof Penderecki; Bobby McFerrin che dirige e Chick Corea che suona un concerto per pianoforte e orchestra di Mozart nel quale le cadenze sono quasi delle improvvisazioni jazz; il cantante belga Helmut Lotti che canta brani e arie classiche come fosse un sosia operistico di Mario Lanza; il cantante pop americano Neil Diamond che canta l'*Alleluja* dal *Messiah* di Händel; il sassofonista jazz Jan Garbarek che suona in chiesa mentre lo Hilliard Ensemble canta Lasso e Palestrina; il gruppo pop inglese Oasis che copia debolmente i Beatles, compreso il loro taglio di capelli; la celebrativa *Symphony 1997 - Heaven, Earth, Mankind* di Tan Dun scritta per solennizzare il trasferimento dei poteri a Hong Kong dalla Gran Bretagna alla Cina; il lunghissimo poema sinfonico *Standing Stone* di Sir Paul McCartney, che suona come se fosse stato scritto da Rachmaninov dopo aver preso LSD; e infine il violoncellista Yo-Yo Ma che suona il tango.

4. Teoria dell'intervento semidivino.

La maschera-icona che alcuni compositori postmoderni indossano occasionalmente può essere estremamente sofisticata, misteriosa e anche circondata da un alone sacro. E i ruoli che sono legati a questi travestimenti virtualmente invisibili non sono né clowneschi né ironici, sebbene essi pure siano rappresentati, per così dire, sul palcoscenico in modo critico e serio come davanti ad un pubblico.

Non diversamente dal tardo Ottocento, quando nell'Europa protestan-

te un certo numero di personalità della cultura aderí alla Chiesa cattolica, il tardo XX secolo ha visto un analogo movimento partire dalle religioni europee per dirigersi verso quelle asiatiche. Per esempio, il libro dal titolo *Le Moine et le philosophe* [Revel e Ricard 1997] ritrae in forma di dialogo il rapporto esistente fra il pensatore e scrittore francese Jean-François Revel, conosciuto come un razionalista critico e scettico, e suo figlio Matthieu Ricard, nato nel 1946, che era un tempo biogenetista ed ora vive in Tibet come monaco buddista. In musica basta pensare al compositore modernista Karlheinz Stockhausen (nato nel 1928) e al suo durevole rapporto con numerosi miti e religioni, in particolare con l'induismo. In lavori successivi al 1968 quali *Stimmung*, *Am Himmel wandre ich*, e l'opera di teatro totale sul ciclo dei sette giorni dal titolo *Licht* - con i suoi collegamenti a Sri Aurobindo, al cattolicesimo, alla cabala e persino alla fantascienza - il nume si manifesta apertamente. Un altro compositore, Peter Lieberson (nato nel 1947), figlio della ballerina Vera Zorina e del *record executive* americano Goddard Lieberson, ha scritto per piú di vent'anni opere, concerti e musica da camera ispirandosi a temi buddisti. Egli vive nella comunità fondata da Chogyam Trungpa Rimpoche a Halifax (Canada). E ancora un altro compositore, l'inglese John Taverner (nato nel 1944), si convertí molti anni fa alla Chiesa ortodossa orientale. Tutte le musiche che questi compositori scrivono, e su questo non vi può essere alcun dubbio, suonano e vengono percepite in modo convincente come premoderne, spesso antiche se non primitive e toccate da un nume celeste. Non ci allontaniamo troppo dalla New Age.

C'è poi la maschera-icona *double-face* alla maniera di Picasso che Toru Takemitsu (1930-97) indossava quando i suoi lavori suonavano come quelli del teosofico Aleksandr Skrjabin e dell'apocalittico Alban Berg (proseguendo sulla strada tracciata da Mahler); cioè suonavano come modernismi del primo Novecento. Pensandoci bene, sembra che Takemitsu abbia sempre indossato una maschera o un'altra, perché cominciò la sua carriera come compositore per il cinema, e a questo genere dedicò un'enorme quantità di musica. Tale abilità nell'indossare un così gran numero di maschere non è insolita. Takemitsu era un privilegiato: egli proveniva da una cultura nella quale esiste, e si comprende anche molto bene, la funzione spirituale delle maschere. In Occidente non abbiamo di solito altrettanta facilità. E, a eccezione delle feste di carnevale in alcune città tedesche e italiane, o della festa di Halloween nel Nordamerica, cioè a eccezione delle nostre brevi e dirette esperienze vissute da bambini, solo una minoranza della gente comune - e una percentuale un po' maggiore di artisti - è consapevole del fatto che in realtà indossiamo sempre delle maschere invisibili. Psicoanalisti e psicologi naturalmente lo sanno molto bene e certo rimarrebbero disoccupati se noi fossimo piú sensibili alle maschere.

A questo riguardo il critico modernista Theodor W. Adorno, psicologo

della musica per eccellenza, si dimostrò di fatto molto consapevole nella sua acuta osservazione secondo la quale il «carattere» (Adorno usa la parola in senso psicologico) della musica di Stravinskij derivava dalla nevrosi ossessiva e dalla schizofrenia; Stravinskij, egli asserì, scriveva continuamente musica intorno alla musica, perché egli scriveva musica contro la musica, in particolare durante il suo periodo neoclassico. Per di più gli arcaismi presenti in uno dei suoi primi lavori quali *Le Sacre du printemps* (1912-13) potrebbero essere compresi soltanto come affermazioni proto-religiose, irrazionali, superflue e dunque metafisiche. Oggi comunque si potrebbe applicare l'etichetta di postmodernismo critico a questa importante composizione "regressiva" e designarla come una metafinzione parodistica. Sembra del tutto evidente che Stravinskij stava fingendo di essere pre-moderno; egli era iconoferico, indossava consapevolmente una maschera-icona estremamente misteriosa, dandoci la sensazione di essere un barbaro. E poiché le icone sono abbastanza naturalmente oggetti di devozione religiosa, si può affermare senza tema di errore che i russi conoscono le icone e la barbarie, e che forse Stravinskij si stava solo comportando come un prete o come un mediatore spirituale, forse perfino come uno sciamano.

Sebbene nel considerare la nozione di mediazione spirituale in musica vengano alla mente due compositori, Giacinto Scelsi (1905-88) e Olivier Messiaen (1908-92), di fatto è nell'Europa orientale che i compositori si presentavano al proprio pubblico quasi sempre indossando invisibili maschere-icone d'ispirazione sacra; una strategia adottata per quasi settant'anni a causa delle enormi difficoltà che essi incontravano per le aggressive interferenze della politica. Tali interferenze sembrano ora esaurite, ma ancora sussiste l'eredità della protesta spirituale insita nei loro lavori musicali. Battaglie politico-poetiche combattute essenzialmente da cristiani ed ebrei contro il comunismo ateo su tutti i fronti, battaglie che curiosamente, se osservate oggi dal punto di vista occidentale, sembrano connesse alle pratiche postmoderne.

Nell'ascoltare i lavori religiosi del compositore polacco Krzysztof Penderecki (nato nel 1933), un ex modernista d'avanguardia, si rimane spesso con l'impressione che egli si stia semplicemente travestendo da monaco, come si sarebbe fatto secoli fa, per cercar rifugio da un pericolo imminente in un vicino convento o monastero. Oggi egli compone essenzialmente musica tonale, il che aggiunge alla sua musica non-religiosa un'aura di spiritualità. Con il compositore estone Arvo Pärt (nato nel 1935) l'immaginazione degli ascoltatori di tutto il mondo viene catturata dal cosiddetto stile "tinnabulario", con le sue invocazioni a meditare simili a rintocchi medievali. Nella sua musica compare di quando in quando un'aura dell'ultimo stile dell'*abbé* Franz Liszt. In Russia Sofija Gubajdulina (nata nel 1931) ha usato complessi travestimenti, adottando fra l'altro per i propri lavori titoli formali e strutturali onde camuffarne il significato spirituale; la musica re-

ligiosa occupa il grosso del suo catalogo. Appena le tensioni politiche si calmarono un po' nel suo paese, Henryk Górecki (nato nel 1933) viaggiò dalla Polonia in Francia alla fine degli anni Cinquanta, scoprendovi un inesaurito fervore per la musica moderna. Nel 1960 egli compose il suo *Zderzenia*, «Scontri», come risposta ad un lavoro intitolato *Incontri* (1955) del compositore eurocomunista Luigi Nono (1922-91). L'intenzione di Górecki in questo lavoro era di mostrare che gli incontri del modernista italiano erano in realtà meno promettenti e fecondi dei suoi semplici (potremmo dire ingannevolmente ingenui), scontri fra la nuova e la vecchia musica - una connotazione stilistica che si ritrova praticamente in tutti i suoi lavori da quell'epoca in poi. E ciò includerebbe la famosa Terza Sinfonia (1976, *Sinfonia di canti del dolore*), un lavoro molto toccante che nella sua registrazione in compact disc divenne nel 1993 l'album piú venduto del mondo per entrambe le categorie, classica e pop. Eppure, alla sua prima esecuzione nel 1977 durante il festival di La Rochelle in Francia, esso era stato selvaggiamente attaccato e criticato non solo dalla stampa internazionale, ma anche dagli "arbitri" culturali, i difensori del modernismo musicale.

5. *Postulati nella geometria dell'ingenuo.*

La lotta, l'impulso ad andare avanti, l'obbligo, a proprio rischio e pericolo, di non guardarsi indietro (l'ingiunzione fatta ad Orfeo) caratterizzano in tutta la sua maestà - poiché la nozione ci proviene da Platone - il principale imperativo psicotecnico dell'età del modernismo: *la necessità, piú spesso la necessità inferiore, è la madre dell'invenzione*. La si riconosce nelle carriere musicali di Beethoven, Berlioz, Liszt, Wagner, Schönberg (e nelle "composizioni" del suo *alter ego* spirituale nelle arti visive, Kandinskij, il quale coniò l'espressione «necessità interiore»), Varèse, Carter, Xenakis, Nono, Boulez, Stockhausen, ecc.

Per contro è stato un imperativo psicotecnico, al tempo stesso diverso eppure strettamente correlato (occasionalmente interpretato come atteggiamento antimodernista) a caratterizzare l'approccio postmodernista: *l'invenzione è la madre della necessità; spesso una necessità esterna*. Nel fare arte si ha ancora l'impressione di procedere in avanti, ma ora il carro sta davanti al cavallo. Nel modernismo il cavallo tirava il carro, nel postmodernismo il cavallo spinge il carro; nelle nostre società occidentali postmoderne, nelle quali gli imprenditori capitalistici funzionano sempre piú come ingegneri sociali, i prodotti e i servizi sono inventati e portati sul mercato, molto spesso lanciati lí dove sembra che non ci sia un apparente o identificabile bisogno di essi. Qui il cavallo sta spingendo il carro, ma purtroppo non può vedere dove sta andando perché il carro gli impedisce la visuale. Facendo un esempio paradossale, si può immediatamente pensare al ruolo che il perso-

nal computer occupa nella musica d'oggi, quale moderna invenzione alla ricerca di un autentico compositore o di un esperto ricercatore musicologo. Dal momento che questa invenzione (la cosa che spinge) è stata incessantemente migliorata e perfezionata (*updated*, come si suol dire), nessun autentico compositore o ricercatore di questo genere è riuscito – o, potremmo dire, riuscirà mai – a emergere: la sua tecnologia non è per così dire fissa, come quella di un violino costruito da Stradivari.

Ciascuno dei postulati menzionati prima – uno per il quale la necessità è data in anticipo, l'altro per il quale l'invenzione e il materiale preesistenti godono di un vantaggio – produce qualcosa. Due esempi relativi alla fondazione di organismi per l'esecuzione musicale possono servire a chiarire le conseguenze di siffatte posizioni.

Quasi un secolo fa la necessità di ascoltare, capire e seguire la nuova musica da camera costrinse Schönberg e i suoi colleghi a creare a Vienna nel 1918 il *Verein für musikalische Privatafführungen* (Associazione per le esecuzioni musicali private). Analogamente lo stesso imperativo, piú o meno quarant'anni piú tardi, suggerí la fondazione del *Domaine Musical* a Parigi. Il numero degli esecutori, del tutto in analogia con quanto avveniva in quella piú antica, era flessibile e poteva assumere molte combinazioni differenti, perché il suo compito era quello di rispondere alle necessità interne dei creatori. Sia quelle organizzazioni, sia tutti i gruppi che da allora si sono modellati su di esse sono società concertistiche d'ispirazione modernista.

Per contro, quando un'organizzazione presenta un numero fisso di appartenenti, come per esempio l'Ensemble InterContemporain in Francia, l'Ensemble Modern in Germania, la London Sinfonietta in Inghilterra, il Kronos String Quartet di San Francisco, l'atteggiamento del creatore ne viene trasformato. Si potrebbe sostenere che questi gruppi sono postmodernisti perché la loro esistenza – il fatto stesso che già esistano, che già siano stati costituiti – fa nascere, per così dire, la necessità di scrivere per essi. Comunque, perché l'opera d'arte che ne risulta possa essere considerata postmodernista, l'atteggiamento del suo creatore deve essere simile a quello, per esempio, di Marcel Duchamp. Un compositore manipola il materiale preesistente, un *objet trouvé* musicale – l'espressione francese significa sia perduto sia trovato – in modo tale che esso sembri la *raison d'être*; cioè la ragione che dà vita al bisogno di espressione artistica in considerazione di questo stesso materiale. Che l'*ensemble* a numero fisso suoni questa musica è una conferma della necessità esterna del compositore: si tratta di una modalità organizzata ampiamente presente in paesi quali l'ex Unione Sovietica collassata sotto il peso del comunismo. Per esempio, tutta la musica scritta dal compositore russo (di origine tedesca) Alfred Schnittke (1934-98) è di questo tipo, si tratti di sinfonie, di sonate, di concerti gros-

si o di opere. Come Górecki, egli si è interessato soltanto dei violenti scontri prodotti dai suoi *objets trouvés*.

Anche nel XIX secolo l'interazione fra *ensemble* mobili e fissi, insieme alla consapevolezza ossessiva del tempo storico, generò differenti tipi di musica. Brahms mostra tendenze postmoderne mentre Wagner è assolutamente moderno, come i francesi capirono particolarmente bene. Brahms scommise sul passato della storia della musica e così scrisse sinfonie, cioè scrisse per un *ensemble* fisso postmoderno, l'orchestra sinfonica. Wagner, per contro, scommise sul futuro della storia della musica, e così evitò gli *ensemble* fissi postmoderni preferendo le orchestre d'opera geometricamente variabili a organico aperto, che potevano rispondere alle sue necessità interne.

Forse questa concezione del fare arte, sia essa moderna o postmoderna, non è nulla piú che giocare una partita a scacchi. Per prima cosa bisogna accordarsi per giocare. In secondo luogo bisogna accettare la piú fondamentale di tutte le regole. I tedeschi le hanno dato il nome tecnico di *Zugzwang*: quand'è il proprio turno per muovere si deve muovere e non ci si può dichiarare "serviti". Quindi l'approccio modernista è probabilmente quello in cui la necessità di muovere costringe il giocatore a divenire inventivo, forse anche aggressivo, se non addirittura violento. L'approccio postmodernista è quello in cui il gioco stesso ispira al giocatore l'intuizione della necessità di regole; regole che permettono di muoversi, di guardare la geometria della scacchiera: muovere in avanti, di lato, saltare diabolicamente intorno, e anche, ebbene sí, muovere all'indietro! Il giocatore del primo tipo deve sempre vincere, a tutti i costi, mentre a quello del secondo "piace giocare la partita".

In una conferenza intitolata *Où en est-on?* tenuta nel 1968, Pierre Boulez (nato nel 1925), descrisse senza saperlo la sottile interazione fra atteggiamenti modernisti e postmodernisti. Egli disse:

Una volta, diedi a un pezzo che avevo composto, un titolo che non ho poi mantenuto e che avevo ripreso da Klee: *Al limite del paese fertile* [intendeva quello che sarebbe divenuto nel 1953 *Structures I* per due pianoforti, *N.d.A.*]. Chi ha visto il quadro di Klee, può constatare che anche il pittore aveva attraversato un periodo in cui la geometria era quasi piú importante dell'invenzione, dal momento che occorreva allora codificare l'invenzione in una certa maniera per ritrovare una nuova ingenuità e un'altra codificazione del linguaggio. E proprio questo è accaduto alla nostra generazione [1981, trad. it. pp. 430-31].

Nelle generazioni di compositori da Boulez in poi, la riscoperta di altre forme di ingenuità è stata molto intensa ed enormemente pervasiva. E il periodo di tempo speso con la sua geometria è durato piú a lungo di quanto chiunque potesse prevedere o aspettarsi.

6. Teoria dell'altoparlante di 7,5 cm.

Un esperimento molto interessante da fare una volta o l'altra potrebbe essere il seguente:

- 1) scegliere un brano di musica che ci piace;
- 2) ascoltarlo trasmesso da un'emittente radiofonica, non da un apparecchio stereo, walkman o discman;
- 3) girare la manopola di controllo del volume lentamente, molto lentamente, verso il basso, e cercare di distinguere cosa resta una volta che i suoni raggiungono i limiti di udibilità;
- 4) continuare ad ascoltare per un certo tempo, cercando ancora di percepire e riconoscere una qualsiasi immagine sonora che abbia un significato.

Se si scegliesse per esempio *Caruso* di Lucio Dalla, si noterebbe che, non appena si abbassa il volume, facendo sparire – come succede in questi casi – tutti gli strumenti accompagnatori, la voce di Dalla sembra diventare misteriosamente e magicamente piú forte. Se ad esempio scegliessimo un lavoro sinfonico di Dvořák o di Čajkovskij, noteremmo un fenomeno analogo: le melodie persistono! Perché?

La diffusione radiofonica, quella stupefacente maschera che ha per bocca un altoparlante di 7,5 cm, quando si tratta di musica permette di passare soltanto alla melodia rinforzata. E gli ingegneri del suono, che lavorino per un'emittente radiofonica o per una casa discografica, conoscono molto bene questo fattore psicofisiologico dell'acustica. Infatti i loro impianti piú sofisticati sono sempre regolati in modo da confermare questo principio base, e da conformarsi ad esso: mettere giú la cosa chiara e semplice, dove per "la cosa" si intende la melodia e chi la realizza, si tratti di un cantante, di una chitarra elettrica, o della sezione dei primi o dei secondi violini di un'orchestra. L'industria discografica e le emittenti radiofoniche sono tutte coinvolte in un gigantesco lavoro di dissimulazione. Dopo tutto *ars est celare artem*. Quindi, poiché ci sono poche probabilità che in futuro – nonostante l'avvento della modulazione d'ampiezza digitale e dei cosiddetti *home entertainment systems* progettati per riprodurre i suoni assordanti del *disco-bar* – si verifichi un qualche cambiamento importante nel modo in cui la maggior parte della gente riceve la musica via radio, con altoparlanti piú grandi o piú efficienti di quelli da 7,5 cm, questa stessa mascherina da 7,5 cm (e per inevitabile conseguenza il mezzo radiofonico in sé) continuerà ad esercitare il proprio magico e deformante potere sull'espressione, sul gusto e sull'educazione musicale in qualunque paese esista la radio, cioè naturalmente dovunque.

Nessuna meraviglia, quindi, che la maggior parte della musica moder-

na, per esempio quella di Xenakis o di Boulez (o qualunque cosa suoni come musica moderna) venga trasmessa in modo incompleto dai mezzi di riproduzione, mentre la musica postmoderna, come la popular music, evidenzia nel suo rinnovato successo con le case discografiche e le emittenti radiofoniche (soprattutto il tipo di musica conosciuta come new age) un fenomeno industriale *sui generis* e una produzione di ingegneri e compositori annoiati e autocensurati. Di conseguenza, nasce il seguente paradosso: per poter apprezzare in pieno e capire davvero l'iconoclastica musica moderna si richiede necessariamente il calore e il suono avvolgente delle vecchie sale da concerto e di spazi veramente attivi dal punto di vista acustico. Mentre per il godimento della musica iconoferica postmoderna tutto ciò che si richiede è un'invenzione moderna bell'e pronta, una trasmissione artificialmente aggiustata e compressa per mezzo di piccoli altoparlanti sterili, o peggio di frigide cuffie.

Scrivendo prima della seconda guerra mondiale, il filosofo e critico letterario Walter Benjamin si preoccupava a giusto titolo per l'evoluzione in atto nella natura della pratica artistica e per l'opera d'arte in sé nonché per il futuro che aspettava entrambe in considerazione dei nuovi mezzi tecnologici, che a lui parevano già così pervasivi. Il prodotto delle sue riflessioni, in particolar modo riferite al cinema, fu il basilare articolo scritto nel 1935 col titolo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1969], in cui egli non solo lamenta la fine di importanti nozioni sul lavoro artistico considerato nella sua unicità e particolarità, ma si chiede se e come alcune pratiche tecnologiche potessero condurre alla guerra. Se avesse potuto riprendere in considerazione questo argomento all'alba del XXI secolo, non si sarebbe certamente sorpreso di apprendere che quella tecnologia invasiva e fiorente ha compiuto un paradossale capovolgimento. Abbiamo accolto a braccia aperte le nozioni opposte, cioè quelle della molteplicità e della generalità-universalità: viviamo ora nell'*età dell'opera d'arte in riproduzione meccanica*. Nel nostro tempo la radio – una delle prime invenzioni moderne creatrici di multipli – si sente a proprio agio solo quando trasmette i prodotti della cultura postmoderna. E un mezzo “caldo” (come Marshall McLuhan ha osservato e come Adolf Hitler già sapeva nella pratica) che cerca disperatamente di divenire “freddo” alla maniera di altre due grandi invenzioni “moltiplicatrici”, il film e la televisione. Sempre di più l’“electro” è ricerca dell’“acustico”, quantunque artificiale.

7. Teoria del mercato all'aperto.

L'età dell'arte tecnicamente riprodotta è, s'intende, quella del mercato globale, nella quale le caratteristiche di molteplicità e generalità-universalità assicurano all'oggetto artistico l'apparizione simultanea – un parados-

so, naturalmente – in diversi luoghi. L'arte del cinema, il caso preso in considerazione da Benjamin, fin dai suoi esordi si era imbarcata in questa strategia quasi per necessità, mentre l'arte della popular music la seguì subito dopo con la proliferazione delle registrazioni di 2,5 minuti, prima su un lato di un 78 giri e poi su entrambi. L'avvento dei dischi in vinile long playing (LP) dopo la seconda guerra mondiale produsse un insolito dilemma per la popular music: cosa fare con più di venti-venticinque minuti di durata per lato? La risposta era semplice: produrre da sedici a venti pezzi della durata di 2,5 minuti ciascuno. Ma nelle registrazioni di musica da concerto, dove per la prima volta gli amanti dell'opera e di Wagner, di Bruckner e di Mahler erano parzialmente soddisfatti grazie ad una maggiore durata del tempo di ascolto musicale, non sorsero problemi fino a molto tempo dopo, quando apparvero nuove tecniche di confezionamento. A tal proposito si legga *infra* il paragrafo 10, *Teoria della pomofonia* (pp. 1234-35).

Gli operatori del mercato all'aperto sfruttano oggi tecniche promozionali e di vendita fondate su un "nuovo" tipo di filosofia: questi venditori postmoderni di popular music e di musica seria da concerto vorrebbero farci credere che tutta l'arte aspira non già alla condizione della musica, come suggerì alla fine del XIX secolo l'esteta inglese Walter Pater, ma alla condizione del film – in particolare del telefilm americano, con le sue catene senza fine di incidenti stradali, di assassini e di finali lieti – e della televisione, con il suo uso di rapidi "assaggi" audiovisivi. E ciò perché essi sanno che i prodotti artistici hanno in questa situazione di mercato una "data di scadenza" molto ravvicinata (un eufemismo preso in prestito dall'industria alimentare). Questi prodotti sono concepiti per sembrare o suonare come musica "eterna" ma non per comportarsi come tale; si deve trarre un immediato profitto per ciascun istante di divertimento o per ogni futuro investimento. Passiamo dall'*ars longa vita brevis* all'*ars brevis vita longa*.

La natura deperibile dei prodotti artistici nel mercato all'aperto richiede un nuovo modo di pensare ad essi e alla loro sostanza: come indurre l'effetto maggiore nel più breve lasso di tempo. In altre parole, all'interno del ciclo vitale di questi prodotti è celata un'invisibile forza attiva, un potere al quale potremmo ascrivere il seguente nome: il coefficiente Shakespeare-Warhol. Questo è il principio spazio-temporale dell'espressione artistica che, all'alba del XXI secolo, concentra il suo interesse sulla contrazione della validità di mercato, cioè sul tempo concesso per consumare e apprezzare l'arte. («La vita è null'altro che un'ombra vagante, un misero attore | che si pavoneggia e si agita per un'ora sul palcoscenico | è poi non viene più ascoltato», Shakespeare, *Macbeth*, V, v – «In futuro tutti godranno per quindici minuti di una fama mondiale», Warhol, Catalogo della mostra fotografica di Stoccolma, 1978). Passando dunque da un'ora a quindici minuti (e sempre maggiori elementi suggeriscono che anche questo intervallo di tempo si stia contraendo) gli interpreti e i compositori postmoderni pas-

sano da un rapporto con la sostanza dell'oggetto d'arte a una disordinata ossessione per la processualità immanente a questi lavori. Schönberg avrebbe detto che in tali tentativi lo stile domina l'idea; McLuhan che lo stile è l'idea.

Il mondo d'oggi richiede all'artista (in realtà quasi come requisito per riconoscerlo tale) di essere al tempo stesso precoce, prolifico, eccessivo o dotato di longevità, oppure tutti questi attributi insieme. In breve che egli abbia a che fare con qualsiasi cosa salvo che con l'arte in sé e per sé; con qualsiasi cosa che in realtà faccia subito pensare non alle forme dell'arte, bensì alle categorie del *Guinness* dei primati. Per esempio i cantanti rock più anziani: i Rolling Stones; il compositore serio più anziano: Elliott Carter; il cantante rock più giovane: Michael Jackson nei primi anni Settanta; il compositore serio più giovane: ancora Mozart. Chi fa acquisti in questo mercato all'aperto avverte timidamente di essere impreparato e ignorante, e per questa ragione cerca indicatori di valore ovunque è possibile trovarli, più spesso al di fuori del campo dell'arte.

Il principio di molteplicità e di generalità-universalità richiede anche che esistano sul mercato simulacri e falsi. Fra i musicisti pop sono in uso espressioni verbali quali "clonare" o "coprire (*cover*) una canzone", con le loro allusioni riproduttive e sessuali, per rispondere a quanto la gente vuole ascoltare nei bar o nelle osterie, vale a dire nei mercati locali o provinciali di tutto il mondo, come la musica dei Beatles, dei Rolling Stones, di Janis Joplin o del più recente complesso *demier cri*. E così un gruppo di esecutori "clonati" li esegue come se fossero gli stessi artisti a farlo, dal vivo. Naturalmente questo è un disperato tentativo di combattere uno dei più nefasti effetti collaterali del coefficiente Shakespeare-Warhol. Si continuano a cantare le canzoni preferite in modo che non vengano rimosse dalla memoria ad opera del continuo, irruente afflusso di canzoni nuove. La tradizione dell'esecuzione in concerto non è diversa: ci si assicura che la memoria dei classici non svanisca escludendo apertamente dalle programmazioni le composizioni moderne o postmoderne critiche, con il risultato che, quando si deve eseguire nuova musica, il *kitsch* (o una musica postmoderna acritica) spinge quasi fuori dallo scaffale dei programmi, dai "banchi del mercato", i lavori progressisti e autentici.

Questo meccanismo non è dissimile da un principio dell'economia conosciuto come la legge di Gresham: la moneta cattiva caccia quella buona (quando tra di loro esiste un tasso fisso di scambio), un rapporto che diviene operante sul mercato musicale quando composizioni di buona sostanza sono ritirate dalla circolazione a causa del loro valore artistico, mentre composizioni leggere, musiche leggere continuano a passare di mano in mano. I pezzi diventano sempre più leggeri e i prezzi sempre più alti.

La musica, analogamente al denaro, funziona anche in modi diversi che non come mezzo di scambio interno. Può essere usata anche per scambi

all'estero (la musica danese per quella tedesca, o quella tedesca per quella italiana, l'arte musicale europea per la musica d'"arte" indonesiana, ecc.); o come una merce (rock'n'roll cantato in inglese, techno, easy listening o country & western, ecc.); o come un grande magazzino di prodotti di qualità (musica seria da concerto, opera, musica liturgica o musica di corte, ecc.). Se un particolare tipo di musica è più adatto in una di queste altre funzioni sarà usato per "pagare" uno scambio con l'estero o sarà accumulato, piuttosto che essere usato per transazioni interne, cioè transazioni fatte con la musica scritta da compositori dello stesso paese d'origine. Il risultato finale è che lavori musicali d'inestimabile valore, insieme con le idee che vi sono sottese, vengono ritirati dalla circolazione interna; la musica di qualità inferiore - *kitsch* (simulacri postmoderni acritici, in altre parole) - li ha espulsi.

Si può essere certi che porsi al di fuori del mercato attribuendosi un prezzo troppo alto può avere conseguenze catastrofiche per i consumatori come per i produttori di arte autentica, a meno che non si viva in paesi dove si crede all'intervento dello stato nelle attività culturali; il mercato in questi ambienti non è tanto aperto. Intervenire sull'arte sotto forma di mecenatismo è una cosa; l'intervento in una arte nuova è tutt'altro. L'intervento dello stato nella grande arte nuova è, naturalmente, *Realpolitik* culturale.

8. *Teoria del contro-irritante.*

L'accettazione sociale e la conseguente ascesa vertiginosa dell'omeopatia, soprattutto in Germania, come pure l'interesse verso le terapie asiatiche, in particolar modo quelle del tipo contro-irritante, quali l'agopuntura e l'agopressione, procedono di pari passo con l'ascesa del postmodernismo. Con l'ampliare l'arsenale dei possibili rimedi contro le innumerevoli malattie che affliggono gli esseri umani, gli occidentali sono giunti a considerare la medicina orientale in maniera egualitaria, occidentale, senza alcuna considerazione per il fatto che il moderno paradigma di prova scientifico può essere molto spesso in contrasto con quanto rivendicano coloro che praticano i sistemi alternativi - alcune volte con gravi conseguenze sul paziente. Anche nel mondo della musica ha fatto la sua comparsa un fenomeno simile. Come in precedenza hanno osservato tante volte i critici pessimisti, la modernità e la sua musica sono una sorta di malattia e la postmodernità può essere l'antidoto o il balsamo per guarirne, anche se non esiste nessuna prova scientifica convincente a sostegno di questa affermazione. Le pratiche musicali alternative parlano comunque da sole.

Si può immaginare che sia il desiderio di essere musicologicamente egualitari (sebbene oggi affermino che è perché desiderano fare dei programmi

interessanti) che spinge sempre di piú gli esecutori tradizionalisti a cercare tanto lontano e a eseguire *kitsch* musicale di ieri piuttosto che eseguire musica moderna o musica del loro tempo. Cosí facendo, essi cercano di trasmettere l'impressione di essere scopritori sinceri e autentici di minicapolavori «perduti». Comunque, quando gli interpreti sono costretti a eseguire musica contemporanea a causa dell'intervento dello stato (enti governativi o culturali che condizionano il proprio sostegno economico alla promozione di musica nuova), questi musicisti scelgono di solito lavori postmoderni acritici, cioè *kitsch* musicale d'oggi. In altre parole, proprio come bambini timorosi che sanno di dover andare un giorno o l'altro dal medico, tali musicisti non fanno niente per evitare di prendere quella che considerano la propria medicina, l'autentica medicina moderna. Ad esempio, in molti paesi europei e nordamericani, la spinta di questi ultimi anni ad aderire al movimento della musica antica partecipa non poco di questa dinamica.

Giovanni Pascoli potrebbe dire oggi con ironia: «C'è qualcosa di nuovo oggi nel sole | anzi d'antico...» (*L'aquilone*, vv. 1-2).

Ma per l'importanza e per l'irresistibile effetto contro-irritante che produce non c'è proprio di paragonabile alla recente tendenza, che va sotto i nomi di world music o world beat, un fenomeno sociologico e artistico che potrebbe essere meglio definito come egualitarismo etnomusicologico. (Il termine generico world beat è una confezione dell'industria discografica, la quale lo utilizza nelle proprie modalità di distribuzione per giustificare l'associazione fra musiche africane, asiatiche e sudamericane da un lato e musiche popolari d'Europa, Australia e Nordamerica dall'altro). Questa tendenza sembra implicare la seguente strategia di ricerca: le culture musicali del mondo non occidentale, sia classiche che popolari, vengono prese in considerazione e poi inghiottite come una delle tante possibili cure, piú che altro (cosí parrebbe) al fine di promuovere la nascita di una Nuova Epoca o New Age. Si ha spesso l'impressione che gli artisti e i compositori occidentali, nell'assimilare tali influenze, possano morire immediatamente per *overdose* di esotismo. Ricordiamo che nel movimento New Age il concetto di "nuova era" si riferisce ad un tempo futuro (fondato su idee del passato) in cui tutti gli esseri umani vivranno in una nuova fratellanza/sorellanza. Infatti! Per alcuni questa ricerca illusoria ha già portato ad una sorta di *Pärt de connaissance* (in francese *Pärt* suona quasi come *perte*, perdita, da cui il gioco di parole fra il cognome del compositore finlandese Arvo Pärt e la "perdita di conoscenza").

In tutto ciò esiste per giunta qualcosa di imbarazzante, perché stiamo ancora assistendo a interazioni culturali che sembrano legate agli antichi principî del colonialismo: gli occidentali che prontamente assimilano le tradizioni musicali del mondo come se stessero consumando le ricchezze di altri popoli.

Ad ogni modo, se questa tendenza non si dovesse considerare come un

ulteriore livello di colonialismo differito, potrebbe essere utile vederla come una condizione psicologica: questo stesso consumo rivela una forma di proiezione in quanto individua un tipo di malinconia involontaria che probabilmente deve le sue origini alle nostre società capitalistiche, dinamiche e moderniste, nelle quali, per andare avanti e progredire, bisogna scartare le cose. Cioè si deve accettare la loro inevitabile obsolescenza; un comportamento questo che risulterebbe molto difficile a persone musicalmente sensibili. E così ci si rivolge a strategie contro-irritanti collegandosi alle caratteristiche atemporali e premoderne trovate in numerose culture di Asia, Sudamerica, Micronesia, ecc. Paradossalmente, nella maggioranza delle culture non occidentali che sono state oggetto di esame e poi di incetta per scopi artistici, la musica stessa non è condannata alle distinzioni manichee tanto care a noi occidentali, quali, per esempio, la distinzione fra vecchio e nuovo, fra passato e presente. La gente di laggiù ha imparato a vivere in una non facile coesistenza con questa indigestione di possibili musiche.

Alla fine dell'Ottocento, quando le nascenti tendenze postmoderne divennero per la prima volta riconoscibili, un compositore come Debussy poté rivelare il proprio interesse per la musica giavanese dopo aver ascoltato all'Esposizione Universale di Parigi (1889) un *gamelan*, orchestra di percussioni proveniente dalle Indie orientali olandesi, proiettando poi la sua comprensione di quanto aveva udito nella composizione di brani che finirono per costituire la sostanza del suo stile dopo quell'incontro fatidico. D'altro canto Puccini rivelò che per la sua *Madama Butterfly* (1904) aveva studiato sui libri e adattato, facendoseli espressamente eseguire dal vivo, alcuni canti popolari giapponesi, ma solo in vista di quel particolare progetto. Lo stesso avrebbe fatto Stravinskij, prendendo in esame un libro di canti popolari lituani per costellare il suo *Sacre du printemps* di innumerevoli piccole melodie autentiche. Lo stile iconico alla russa che ne risultò sarebbe sopravvissuto solo in una manciata di lavori. Trent'anni più tardi un compositore come Hindemith, che allora viveva negli Stati Uniti, utilizzò per il movimento sottotitolato *Turandot* della sua *Symphonic Metamorphosis of Themes by Weber* (1943), una melodia che affermò essere cinese, pur se trasformata in modo jazzistico. La fonte di questa melodia, usata da Weber per le musiche di scena di un dramma schilleriano di ambientazione orientale, era il *Dictionnaire de musique* di Rousseau (1767). La decisione poetica di Hindemith rientra nel metodo della "nota sbagliata giusta" applicato alla composizione di musica neoclassica.

Oggi occorre un impegno molto maggiore con i prodotti culturali che si esaminano; un impegno da antropologo: non solo bisogna viaggiare di persona nei paesi di cui ci si occupa, ma anche studiare alla lettera le musiche indigene per poi miscelare le tendenze appena scoperte in modi sconosciuti alle precedenti generazioni di compositori e interpreti. Dal 1968 circa,

procedendo sempre in tal modo, Steve Reich ha elaborato il suo inimitabile stile minimalista, ricontestualizzando modelli percussivi del Ghana, i ritmi fluttuanti e le ridondanze asimmetriche del jazz americano con le tecniche di abbellimento della musica indonesiana. Dall'inizio degli anni Ottanta José Evangelista (un compositore di Montréal nato nel 1943) crea un nuovo stile ibrido suo proprio amalgamando insieme talune caratteristiche tecniche delle musiche di Bali, il pianismo percussivo praticato in Birmania (oggi Myanmar), e gli arabeschi dei canti popolari provenienti dalla sua nativa Spagna.

Nel campo della popular music ispirata dal metodo della world music, dove la proliferazione di registrazioni disponibili si è fatta veramente sorprendente, non ci si pensa due volte a combinare strumenti esotici quali, per esempio, *tablā* e *tanbūra* (due strumenti indiani, il primo percussivo, l'altro un cordofono di bordone), e un *suling* (flauto balinese), insieme con un sintetizzatore di percussioni MIDI (costruito in Giappone per essere usato nell'industria mondiale del rock'n'roll). O magari uno *zarb* (tamburo iraniano a calice, chiamato anche *tumbak*) con tamburi metallici di Trinidad e un *sitār* indiano, il tutto messo insieme per accompagnare la cantante Irina Mikhailova in una ninna nanna russa che assomiglia in qualche modo nei contorni, come pure nel senso di sofferenza e di rassegnazione, agli *spirituals* dei neri d'America.

Alla fine del xx secolo, in più modi di quanti se ne possano immaginare, la nozione di "macedonia" ha realmente assunto un significato speciale applicato ai concetti di diversità culturale e di interazione culturale. Nel villaggio globale ogni cultura ambisce ad accogliere, ma di fatto anche a sfruttare, le culture vicine come se esse fossero degli utili contro-irritanti. Alcune volte, comunque, le terapie sono fatali.

9. *Un dilemma: necrologia o necrofagia.*

Nel canto XXX dell'Inferno Dante colloca i falsari in un girone speciale. Qui troviamo Gianni Schicchi che, come un ventriloquo eccezionalmente dotato, imitò la voce del ricco ma morto Buoso Donati e riuscì a scappare con la maggior parte delle fortune del mercante fiorentino. Schicchi, un archetipo platonico dell'artista proto-postmoderno, ingannò insieme il suo pubblico e i suoi datori di lavoro. Nell'opera *Gianni Schicchi* (1918) Puccini si burla ironicamente del suo protagonista: «Viva la gente nova [...] a far più ricca e splendida Firenze!», canta Rinuccio nel 1299 riferendosi a Schicchi. Nella scena finale Puccini suggerisce che, sebbene Dante avesse ragione nel condannare il falsario all'Inferno, per il suo comportamento abile ma doloso si potevano anche invocare circostanze attenuanti.

Ma questi personaggi non sono sempre presenti, anche settecento anni piú tardi, nelle dottrine del postmodernismo? Consideriamo alcune delle lezioni che Hollywood dà al mondo.

L'arte della grafica al computer oggi possiede un tale straordinario potere che lo schermo stesso diventa una sorta di magica maschera di altri mondi, perché esso può anche generare una nuova maschera da una che non esiste piú. La pubblicità e gli operatori del settore non esitano ad usare negli annunci commerciali le immagini e le voci sintetizzate di qualcuno morto da molti anni come Humphrey Bogart, per dirne uno, allo scopo di vendere dentifricio, birra o automobili! Di solito, ma non sempre, gli eredi e i familiari superstiti devono acconsentire ad una tale operazione, audace e trascendentale alla maniera di Schicchi. Simulando nuove immagini video e cinematografiche con i volti di personalità o attori morti, questi stregoni ci costringono a partecipare ad una esperienza eccezionalmente "nutriente" ma "vampiresca" (poiché siamo, dopo tutto, dei consumatori): noi mangiamo il morto (necrofagia).

Nell'industria della musica da film, questo tipo di attività necrofila si è protratta per un bel po' di tempo, perché i nuovi e giovani compositori di colonne sonore imitano sempre quelli vecchi e defunti, proprio come in una precedente generazione un Max Steiner, un Erich Korngold o un Dimitri Tiomkin imitavano i loro antenati sinfonici austro-tedeschi e russi. Le imitazioni generano imitazioni. Baudrillard potrebbe dire che ci troviamo di fronte a simulacri di simulacri. Per la colonna sonora del suo film *2001: Odissea nello spazio* (1968) il regista Stanley Kubrick sostituì l'intera partitura orchestrale scritta e registrata per lui da Alex North con un gruppo di citazioni musicali comprendente *Il bel Danubio blu* di Johann Strauss, l'introduzione ad *Also sprach Zarathustra* di Richard Strauss e alcuni frammenti di un lavoro preso senza il permesso dell'autore, il *Requiem* di Ligeti (nato nel 1923), tutti brani composti abbastanza ovviamente per altri scopi. E tuttavia, qualche volta un compositore di musica da film riesce a trovare un felice equilibrio tra vecchio e nuovo; almeno questa è l'impressione che si riceve ascoltando le colonne sonore di Ennio Morricone, tanto per fare un esempio. Chi ha familiarità con la sua biografia sa che molte delle sue *trouvailles* musicali devono la loro ispirazione ai molti anni passati in Nuova Consonanza, un gruppo di musica contemporanea a geometria variabile. I modernisti, a quanto sembra, vogliono crescere ancora; i postmodernisti si guadagnano da vivere col voler essere vecchi, se non addirittura simbolicamente morti!

Nella scena musicale contemporanea degli Stati Uniti le carriere di molti giovani compositori proseguono come se Copland, Hanson o Bernstein non fossero mai esistiti. Compositori come Michael Torke (nato nel 1961), Michael Daugherty (nato nel 1954) e Aaron Jay Kernis (nato nel

1960) – per citarne solo alcuni – non sono tanto impegnati nello scrivere necrologi dei loro eroi, quanto nel comportarsi da “tombaroli”; nella migliore delle ipotesi stanno indossando le maschere mortuarie di questi e altri artisti. Anche nella popular music “voglia di necrofilia” non è sconosciuta e la sua applicazione ha prodotto di recente la canzone piú venduta di tutti i tempi: trentadue milioni di compact disc venduti nei primi tre mesi dalla sua apparizione. In una circostanza attenuante compresa dalla gente di ogni dove, il cantautore Elton John eliminò in una delle sue canzoni un riferimento a Marilyn Monroe (una maschera-icona ancora molto visibile, ma che sta sbiadendo) sostituendolo con quello a Diana, principessa di Galles (una maschera-icona in divenire), all’epoca del suo funerale nel 1997. Si disse che la versione originale – una canzone piuttosto semplice – era stata una delle preferite della principessa e che i diritti d’autore, a partire dalla sua palingenesi, sarebbero stati devoluti alle opere di carità della defunta.

Anche la novità in sé e il desiderio di abbracciare Eros possono talvolta prendere la forma di una maschera mortuaria, come nella giovanile ma patetica truccatura che il corteggiatore Gustav von Aschenbach si disegna sul viso subito prima del collasso nel finale di *Morte a Venezia* di Thomas Mann. Non si potrebbe dire per Stravinskij che la musica della sua opera *A Rake’s Progress* (1950), non a caso data in prima esecuzione a Venezia, rappresentava il collasso finale del suo corteggiamento nei confronti del primo postmodernismo? Nell’opera *Le Grand Macabre* (1978) di Ligeti la scena fissa riprodotte una tomba aperta mostra due demoni asessuati ovvero unisex copulanti per la maggior parte del lavoro il quale, fra le altre cose, comprende un personaggio chiamato Nekrotzar. Nei lavori strumentali del compositore georgiano Gija Kančeli (nato nel 1935), la sequenza processionale di varie musiche (come fossero altrettante scene di un immaginario film) lascia l’impressione funerea di una prefica retribuita. Le sue composizioni suonano sempre come compilazioni prefabbricate; un metodo di costruzione musicale che la maggior parte dei compositori dell’ex Unione Sovietica acquisì scrivendo innumerevoli partiture per film sponsorizzati dal governo.

Una cosa è chiara: noi non sappiamo rispettare i morti. Parliamo poco di loro, e talvolta li mangiamo, il che può essere una forma di rispetto. Abbiamo fatto qualche progresso nella nostra sensibilità di oggi in confronto ai nostri colleghi artisti, diciamo, del movimento *Art nouveau* di un secolo fa, con le loro immagini di ambiguità sessuale e morbosità? In un’epoca postmoderna si ricompensa un artista per quello che *non* è: non si può essere un compositore rinascimentale, un compositore medievale o post-romantico, ma si è ricompensati se ci si prova, se si fa uno sforzo per essere “antico” ed “eterno”. Piú ci si avventura nel passato, piú si è premiati. Se la maschera mortuaria è della misura giusta, la si indossa.

10. *Teoria della pornofonia.*

Piú di ogni altra cosa, la pornofonia è la promessa di una ripetibilità sonora prevedibile. Analogamente a quanto avviene per la sua arte sorella in campo letterario – la pornografia – il consumatore di pornofonia sa che per provare un fremito non è importante “leggere un libro” dall’inizio alla fine. Noi non ascoltiamo ogni cosa con la stessa intensità di ascolto; e, secondo Barthes, a volte leggiamo la letteratura in modo molto speciale:

Si stabilisce un ritmo, disinvolto, poco rispettoso verso l'*integrità* del testo; l'avidità stessa della conoscenza c'induce a sorvolare o scavalcare certi passi (presentiti «noiosi») per ritrovare al piú presto i luoghi scottanti dell'aneddoto (che sono sempre le sue articolazioni: quanto fa avanzare lo svelamento dell'enigma o del destino): saltiamo impunemente (non ci vede nessuno) le descrizioni, le spiegazioni, le conversazioni; diveniamo simili a uno spettatore di cabaret che salga sulla scena e acceleri lo strip tease della ballerina togliendole destramente gli indumenti, *ma nell'ordine*, cioè: rispettando da un lato e precipitando dall'altro gli episodi del rito (come un sacerdote che *divori* la sua messa) [1973, trad. it. pp. 10-11].

Si ha sempre voglia di andare dritti al punto, al punto musicale. La popular music sfrutta questa strategia nella costruzione dei suoi album: la canzone di successo è attorniata da altri pezzi, materiale dilatorio che gli acquirenti saltano per ascoltare piú e piú volte la canzone di successo; per ricevere, cosí parlando, la “scossa”. Questo spiega perché il direttore d'orchestra Claudio Abbado si infuriasse tanto nei primi anni Novanta quando alcuni frammenti delle registrazioni da lui effettuate con i suoi Berliner Philharmoniker per la Deutsche Grammophon furono mixati di nuovo (egli avrebbe detto: sventrati) per produrre degli album antologici (ovviamente modellati sulle confezioni della popular music) contenenti i grandi momenti quali ad esempio i “temi d'amore”, ecc., cosí da presentare solo i passi piú “caldi” di composizioni enfatiche tratte dal grande repertorio sette-ottocentesco. In questo modo l'interesse pruriginoso dell'ascoltatore poteva essere soddisfatto con immediatezza e facilità (perché tutti i frammenti “caldi” si susseguono fluidamente l'un l'altro) senza costringere alla responsabilità di un confronto con il lavoro artistico nella sua interezza. Oppure, come avrebbe detto Walter Benjamin, senza doversi confrontare con la sua «aura». Per esempio si sarebbe liberi dall'imbarazzante necessità di saltabeccare per tutta la Quinta Sinfonia di Mahler con l'obiettivo di arrivare all'*Adagietto*; un'opzione resa oggi tanto piú facile grazie al bottone “avanti veloce / salta” presente in ogni lettore di compact disc, ma che rivela nondimeno il proprio collegamento a un implicito fallimento estetico. Ultimamente gli organizzatori di concerti nell'America del Nord e in Gran Bretagna hanno operato di questi salti nelle loro programmazioni, mo-

dellate sul concetto dell'antologia di motivi, una filosofia artistica mutuata dalla Boston Pops Orchestra che realizzò questa idea più di settant'anni fa. In effetti si trattava della Boston Symphony Orchestra che suonava, per così dire, in blue-jeans invece che in maschera.

Le emittenti radiofoniche, in particolare quelle coinvolte nella promozione dell'alta cultura musicale come France-Musique o Radio-2 Network della Canadian Broadcasting Corporation, per citarne solo due, sono paradossalmente le più grandi fornitrici di pornofonia "saltabecicante": essi ripetono più e più volte, giorno dopo giorno, estratti di lavori artistici selezionati e sventrati (come quando si espongono parti di un corpo in un obitorio dopo un terribile incidente), sempre privilegiando frammenti come il movimento lento del *Concerto per pianoforte in sol maggiore* di Ravel quando lo stato d'animo deve essere melanconico, oppure il finale del *Concerto per pianoforte n. 3* di Rachmaninov quando si vuol comunicare all'ascoltatore una controllata isteria – per citare solo un paio dei dozzinali "fremiti" che prediligono. Anche le emittenti statunitensi promuovono i lavori dei compositori postmoderni acritici, che hanno introdotto nelle loro opere la massima quantità di "note giuste" pornofoniche, generalmente iscritte all'interno di melodie deliziosamente rinforzate.

Nel campo della popular music, quando ciascuna traccia di un album si rivela un successo – caso senza dubbio assai raro – ci si trova di fronte a un prodotto non dissimile da un normale album classico; di solito non si richiede allora questo tipo di navigazione pornofonica a salti. Non c'è dunque da stupirsi se il musicologo americano Henry Sullivan, nel suo libro *The Beatles with Lacan: Rock'n Roll as Requiem for the Modern Age* [1995], sostiene che i Beatles (essendo il fenomeno culturale più significativo del loro tempo, insieme con la relativa beatlesmania e le musiche di Lennon-McCartney), rappresentavano addirittura la fine dell'età moderna così come si era espressa negli ideali dell'Illuminismo. Gli album da *Revolver* (1966) ad *Abbey Road* (1969) sono considerati collettivamente come i primi "classici" popolari postmoderni della musica occidentale, e gli stessi Beatles come pionieri culturali dal successo duraturo. D'altra parte, dopo aver decostruito le fonti della loro postmodernità, il compositore Salvatore Sciarrino si è riferito ai ragazzi di Liverpool come nulla più che «quattro favolosi ignoranti» [1995, p. 37].

Dalla seconda guerra mondiale in poi, la diffusione e l'onnipresenza della chitarra elettrica – con l'annessa nozione che chiunque possa suonarla grazie a un mediatore, il plettro – non è diversa dall'onnipresenza e dalla disseminazione delle televisioni e dei videoregistratori, grazie alla quale ciascuno, dopo essere stato un po' a guardare, arriva a credere di poter diventare una *star* grazie alla semplice mediazione di un bottone che cambia il programma, dal film al *talk-show*, al gioco a premi, alla *situation-comedy*, ecc. Dal punto di vista digitale le due entità – la chitarra elettrica e il tele-

comando – non sono molto sofisticate ma nondimeno sono accompagnate entrambe da un potente fascino ovvero miraggio: ambedue sembrano abbattere gli ostacoli al conseguimento dei risultati – «è così facile saltare avanti» – mentre il loro reale effetto è di intrappolare e, purtroppo, rivelare lo sfruttamento e il vuoto della gente. Il postmodernismo in musica può essere un aspetto della pornofonia, una forma politica di espressione musicale che ha a che fare con il nostro reciproco vergognoso sfruttamento mediante il lenocinio di valori connessi alla dignità, alla moralità e alla libertà dell'uomo. Tutte cose che, in linea di principio, non sono commerciabili.

11. *Prognosi riservata: un elenco.*

Il postmodernismo in musica può essere un' *entreprise en part de vitesse*, un'azienda in crisi progressiva.

Nella vita vegetativa – come dicono i tedeschi – sei ciò che mangi (*Mann ist was man ißt*), mentre nella vita intellettuale moderna sei quello che citi (*Mann erzieht wen man zitiert*). L'arte dell'imitazione risiede unicamente nell'occhio dello spettatore. Oggigiorno questo si osserva nell'industria automobilistica, dove macchine costruite in America e in Europa imitano imitazioni di macchine occidentali fatte da coreani e giapponesi (simulacri di simulacri). Il narcisismo orientale è ora identificabile solo nel disegno dei fanali, fatti per assomigliare alle pliche epicantiche (la plica epicantica è un dettaglio anatomico normalmente presente negli orientali e, in Occidente, negli affetti da sindrome di Down. Essa contribuisce a conferire all'occhio il tipico aspetto "a mandorla"). «Un vero usignolo non vale ai miei occhi più di un uccello meccanico ben decorato, ma senza vita?», chiedeva l'imperatore della Cina.

Anche i *fantasy club*, in occasione dei loro viaggi organizzati, includono nel prezzo del biglietto la possibilità per tutti di indossare l'uniforme di una squadra, e di giocare con ex campioni di baseball negli Stati Uniti e di calcio in Europa. Nella Slovacchia postcomunista, un'aeronautica militare sottoutilizzata fornisce a pagamento scenari da *war-game* per esteti raffinati. La cantante pop Madonna ha coniato l'espressione *wanna be* (forma contratta di *I want to be*, voglio essere come...) per descrivere quell'insaziabile desiderio di essere ciò che non si potrà mai essere. E tuttavia, come spiegare il simulacro della Città Eterna costruito un poco a sud-est di Roma per evitare l'invasione di turisti nell'anno 2000?

Circa *Sinfonia* di Berio, il critico Costin Cazaban avrebbe detto quasi trent'anni dopo la sua prima esecuzione assoluta che, nonostante il suo tremendo virtuosismo, essa era invecchiata male, specie nel movimento in omaggio a Martin Luther King e nel trattamento annacquato dello Scherzo dalla Seconda Sinfonia di Mahler: trent'anni dopo la sua composizione,

il brano sembra un giornale ingiallito dal tempo e non interessa piú a nessuno. «Troppo ancorata all'epoca della sua elaborazione, la *Sinfonia* sconta essa pure una certa svalutazione storica» [Cazaban 1996, p. 103]. È proprio cosí!

Le cose e le idee ritornano sempre, ma con un movimento quasi spiraleforme. Il simbolo internazionale della giovinezza e del comportamento rilassato nel gioco, nel lavoro e nell'abbigliamento serale è un paio di pantaloni conosciuti come blue-jeans. Fatti con «tela di Genova», che secoli fa si diffuse in Francia con il nome di *draperie de Gênes* e fu poi pronunciata erroneamente da benintenzionati mercanti inglesi e americani cosí da suonare come *jeans*, dopo la seconda guerra mondiale essi furono riesportati da San Francisco verso l'Italia e il resto del mondo. Specie in musica, il postmodernismo desidera quasi disperatamente essere giovanile, rilassato e ideale per accompagnare – in un modo irriverentemente sguaiato ma uniforme (uniforme perché vecchio e tradizionale) – tutti i tipi di attività; si tratti di gioco, di lavoro o di svago serale. La qual cosa è ovviamente impossibile.

Quando Charles Taylor, filosofo e critico sociale canadese, scrive un libro intitolato *The Malaise of Modernity* [1991], vuole in realtà parlare della postmodernità. Il malessere della musica moderna potrebbe esser presto finito.

La maggioranza degli analisti del postmodernismo menziona il suo legame col neoconservatorismo sociopolitico. Anche Umberto Eco mette in guardia contro il congiungersi dei cosiddetti tradizionalismi in molti campi con gli eterni dogmi del fascismo. Eppure, come sembrava pensare Giuseppe Verdi, «tornare all'antico sarebbe un progresso». Si trattava di un'esortazione o era solo un altro pensiero *wanna be* ispirato dai *ricorsi* che stanno alla base della storiografia vichiana? Di quale antico stava parlando Verdi? Dei barbari, degli eroi o degli uomini? Questo antico è lo stesso al quale tutti i postmodernisti agognano, desiderando tanto sinceramente di possederlo? Paolo Rossi suggerisce una risposta:

Nell'affermazione dei ricorsi trova piena espressione la visione, insieme tragica e grandiosa, che Vico ha della storia. Perché in essa egli insiste non tanto sul motivo del «ritorno» – che pure è presente e che è legato al naturalismo del Rinascimento – del «ritorno» e della «ripetizione» delle cose del mondo, del loro «riscontro, in ogni tempo, con gli antichi tempi» (secondo l'espressione del Machiavelli), quanto piuttosto sul tema del corrompersi della ragione, una nuova barbarie che si riapre al termine del «corso» della civiltà, alla fine di un faticoso cammino, e che non ha piú le caratteristiche di spontaneità e di immediatezza della generosa barbarie dell'età del senso e della fantasia, la vita civile, come il segno di una rinnovata solitudine dell'uomo [...]. Vico vede anche in questo processo di decadenza una ragione di speranza [1977, p. 37].

Nei campi della musica, secondo me, il postmodernismo è nient'altro che un *epiricorso*.

Adorno, Th. W.

1963 *Quasi una fantasia*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

1958 *Philosophie der neuen Musik*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main, 2^a ed. (trad. it. *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1975; 1^a ed. 1959).

Barthes, R.

1973 *Le Plaisir du texte*, Seuil, Paris (trad. it. *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1975).

Baudrillard, J.

1981 *Simulacres et simulations*, Galilée, Paris.

Benjamin, W.

1969 *The work of art in the age of mechanical reproduction* (1935), in *Illuminations*, Harcourt - Brace and World, New York, pp. 217-51 (trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 1998, pp. 17-56; 1^a ed. 1966).

Berio, L.

1981 *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Laterza, Roma-Bari.

Berlin, I.

1997 *The sense of reality*, recensione di R. Darnton in «New York Review of Books», 26 giugno, pp. 30-34.

Boulez, P.

1981 *Points de repère*, Bourgois, Paris (trad. it. *Punti di riferimento*, a cura di J.-J. Nattiez, Einaudi, Torino 1984); nuova ed. a cura di J.-J. Nattiez e S. Galaise, *Points de repère*, I. *Imaginer*, Bourgois, Paris 1995.

Cazaban, C.

1996 Recensione alla registrazione di *Sinfonia* di Luciano Berio, eseguita dalla London Sinfonietta, in «Le Monde de la Musique», n. 199 (giugno).

Compagnon, A.

1990 *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, Paris.

Eco, U.

1996 *Totalitarisme "fuzzy" et fascisme éternel*, in «Magazine littéraire», n. 342 (aprile), pp. 149-60.

Habermas, J.

1981 *Kleine politische Schriften*, I-IV, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Ives, C.

1974 *Charles Ives Remembered: an Oral History*, a cura di V. Perlis, Yale, New Haven.

Jencks, Ch.

1992 (a cura di), *The Post-Modern Reader*, Academy, London.

Liotard, J.-F.

1988 *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, Paris.

Pleasants, H.

1995 *The Agony of Modern Music*, Simon and Schuster, New York.

Revel, J.-F., e Ricard, M.

1997 *Le Moine et le philosophe*, Nil, Paris.

Rossi, P.

1977 (a cura di), *La Scienza Nuova di Giambattista Vico*, Rizzoli, Milano.

Sciarrino, S.

1995 *4 fabulous ignoranti, colloquio con Salvatore Sciarrino*, in «L'Espresso», XLI (19 novembre), n. 46, *Dossier: Beatles 2, il ritorno*, pp. 37-38.

Sullivan, H.

1995 *The Beatles with Lacan: Rock 'n Roll as Requiem for the Modern Age*, Lang, New York.

Taylor, Ch.

1991 *The Malaise of Modernity: the Massey Lectures*, Anansi, Toronto.

GLENN GOULD

Riflessioni sul processo creativo

Questo testo di Glenn Gould (1932-82) compare qui per la prima volta in traduzione italiana, ma è l'unico di questa «Enciclopedia» a non essere del tutto inedito. Probabilmente scritto fra il 1960 e il 1964, è stato pubblicato per la prima volta in francese in G. Gould, «Ecrits», a cura di Bruno Monsaingeon, vol. II. «Contrepoint à la ligne», Fayard, Paris 1985, pp. 287-300. L'originale inglese, «Forgery and Imitation in the Creative Process», è stato pubblicato, su iniziativa di Jean-Jacques Nattiez, in «Glenn Gould», II (1996), n. 1, pp. 4-9. Ringraziamo The Estate Glenn Gould e Glenn Gould Limited di averci autorizzato a pubblicarlo in italiano. Gould, pianista e saggista, ha lasciato anche alcune composizioni esplicitamente ispirate agli stili di Max Reger e Richard Strauss. Al termine di questo primo volume, ci è sembrato pertinente far conoscere ai lettori italiani questa straordinaria prefigurazione del pensiero postmoderno.

Forse ricorderete la storia delle contraffazioni di Van Meegeren che venne alla luce negli anni a cavallo del 1939 e che a mio avviso rappresenta nel modo piú acuto la patetica doppiezza dell'incomprensione estetica. Hans Van Meegeren (1889-1947), per ragioni che nell'immediato periodo postbellico si rivelarono piú legate ad una necessità di autogiustificazione che non di profitto, decise di dipingere alcuni quadri nello stile di Vermeer, e riuscí a farli accettare dalla comunità artistica come opere originali, recentemente scoperte di quel maestro. La reazione iniziale fu di gratitudine nei confronti di un uomo che si era imbattuto in un incredibile tesoro e, ovviamente, i quadri si vendettero come panini, gli resero un bel po' di denaro e la reputazione di essere, nel campo dell'arte, uno dei piú perspicaci investigatori del suo tempo. Durante la guerra, egli continuò a prosperare vendendo queste opere ai capi della Gestapo tedesca che, all'epoca, avevano l'incarico di costituire una collezione di capolavori per il patrimonio privato di Hermann Göring. Per questa azione fu immediatamente denunciato dai suoi compatrioti come traditore, come uno che traeva profitto dalla collaborazione con le forze di occupazione, vendendo loro i grandi tesori che aveva appena scoperto. Alla fine della guerra fu ovviamente accusato di collaborazionismo. A sua difesa egli presentò la prova che queste tele non erano di Vermeer ma al contrario opere di sua produzione, e che non era colpevole se non di aver accettato dai nazisti grandi somme di denaro per quadri che non avevano al-

cun valore di mercato. Grazie a ciò, egli divenne quasi un eroe, finché gli imbarazzati storici dell'arte, che in un primo momento avevano autenticato le opere, non incominciarono a tornare sui loro passi per annunciare che naturalmente avevano sempre sospettato che non si trattasse di opere di pregio, che ovviamente esse contenevano difetti stilistici che nelle opere di Vermeer non sarebbero stati riscontrabili e che, di conseguenza, quest'uomo era colpevole di oltraggio alla cultura artistica del suo paese e avrebbe dovuto essere rispedito in prigione. Vi fu mandato e vi morì. Non conosco nessun esempio ai nostri giorni che riassume meglio le incredibili debolezze degli atteggiamenti estetici di cui siamo eredi.

Supponiamo che io mi sieda e improvvisi una sonata nello stile di Haydn, e supponiamo anche che, a causa di un inimmaginabile concorso di fattori artistici, questa sonata non solo risulti notevolmente simile a Haydn, ma ottenga un gradimento del tutto uguale a quello di un'opera autentica della stessa epoca. L'approccio adottato dalla cultura snobistica dei nostri tempi è che l'esperienza estetica tratta da quest'opera sarebbe di gran pregio fintanto che l'ascoltatore venga ingannevolmente indotto a pensare che si tratti davvero di una sonata di Haydn. Il suo valore dipenderebbe interamente dall'abilità mistificatoria di cui sono stato capace. Nel momento in cui si rivelasse che non era di Haydn, e non solo, ma che si trattava di un risultato accidentale e non deliberato – ed era perdipiù la creazione di qualcuno che viveva nel presente – avrebbe avuto un valore economico pari a zero o forse, più esattamente, a quasi zero, ammesso che si possano fare di questi calcoli. Magari potrei fare una *tournee* in cui improvvisare una simile sonata a titolo di curiosità, e ci guadagnerei un po' di denaro. D'altra parte, se improvvisassi questa sonata e dicessi che non è di Haydn nonostante gli somigli, ma che era forse di Mendelssohn, un musicista nato nell'anno in cui Haydn morì (1809), il responso sarebbe molto probabilmente che l'opera è piuttosto buona, forse un po' antiquata, e rivela certamente la grande influenza che Haydn ebbe sulle generazioni più giovani, ma che di sicuro siamo di fronte ad un Mendelssohn non fondamentale. Non le si assegnerebbe certo un valore in qualche modo simile a quello che assumerebbe automaticamente se fosse attribuita a Haydn. Se l'opera che ho improvvisato fosse attribuita a Brahms, si udrebbero certamente banalità del tipo «non male per un giovanissimo», «ovviamente la fatica di un principiante, in ogni caso», «rivela di sicuro una buona vecchia scuola teutonica», e sarebbe senza dubbio accreditata di un certo valore antropologico, dal momento che qualunque cosa possa gettar luce sul carattere e lo sviluppo di Brahms sarebbe reputato degno di considerazione. Ma il suo valore come merce di repertorio, per così dire, sarebbe molto inferiore a quello che avrebbe avuto se fosse stata attribuita a Mendelssohn, e certo infinitamente minore rispetto a quello dell'originaria attribuzione haydniana. In definitiva, come ho indicato, se attribuita al suo vero autore, e cioè a me, non varrebbe quasi niente. Ma c'è un altro lato del problema ed è questo: suppo-

nete che questa sonata che sembrava di Haydn fosse attribuita ad un compositore ancora precedente a Haydn – diciamo, per esempio, a Vivaldi. A seconda dell'attuale quotazione di Vivaldi, ciò potrebbe con molta probabilità assegnargli un valore largamente superiore a quello di una qualunque tra le sue opere autentiche, perché si potrebbe mostrare che qui, con una sola opera, questo grande preveggenente maestro del barocco italiano ha colmato l'abisso di tre quarti di secolo e ha gettato un ponte verso i maestri del rococò austriaco. Che intuito, che ingegno, che qualità profetiche! Mi sembra già di sentire gli applausi.

Cosa sono dunque questi valori? Cosa ci dà il diritto di ritenere che in un'opera d'arte si debba trovare una comunicazione diretta con gli atteggiamenti storici di un altro periodo? Che cosa ci fa pensare che l'opera d'arte debba mantenere aperto un canale tra noi e la persona che la creò? E per di più, che cosa ci fa presumere che la situazione della persona che la creò rifletta in modo accurato e fedele la situazione del suo tempo? Che cosa fa questo genere di corrispondenza, se non invalidare i rapporti dell'individuo con la massa, che cosa fa se non leggere lo sfondo sociale, gli intricati conflitti umani di un periodo storico complesso per mezzo dell'opera di una persona che può aver appartenuto o meno in ispirito a questa era, che può aver ammirato e rappresentato il tempo in cui visse, o può averne invece scansata e disconosciuta l'immagine nel suo lavoro? Che cosa avviene se il compositore, preso come storico, è scorretto?

Ci fu un tempo in cui questi problemi non esistevano, perché non potevano esistere. Quando riandiamo al nostro lontano passato, o se anche solo esaminiamo i costumi delle società o delle tribù primitive della nostra stessa epoca, scopriamo che l'approccio estetico è una parte inseparabile dall'aspetto religioso o mitologico della cultura. Per un uomo del mondo pre-ellenico o per un aborigeno australiano del presente, l'espressione religiosa, l'elaborazione mitologica e la creazione artistica sono una cosa sola. Un tentativo di separare la prosperità della tribù dall'espressione artistica di alcune sue parti sarebbe inconcepibile. Per queste antiche culture, il presente è dotato di significato solo nella misura in cui rappresenta un'esperienza ripetitiva, solo in quanto riesce a ricapitolare il misterioso evento primigenio in cui, secondo la leggenda delle civiltà più antiche, l'uomo si sarebbe trovato direttamente di fronte a Dio. Mircea Eliade ha rilevato che praticamente tutte le culture antiche sostenevano l'idea che ci fosse nella loro preistoria un'occasione ed un luogo in cui membri della tribù deceduti da gran tempo erano entrati in contatto con gli Dèi. E dunque in simili culture l'idea della ripetizione, della riaffermazione, diventa necessariamente l'attributo estetico di maggior valore.

Il processo della nostra civilizzazione è stato tuttavia in larga misura uno sviluppo dell'idea di scelta e di decisione indipendente, uno sviluppo in cui il carattere individuale si distingue considerevolmente dal carattere tribale

o etnico, per quanto talvolta non senza proteste o recriminazioni da parte della tribù; e il dialogo che si instaura tra l'individuo deviante e la tribù oltraggiata, tra scelta e conformità, azione individuale e controllo collettivo, è diventato il fermento dialettico degli studi umanistici e molto spesso l'agente provocatore degli sforzi artistici. Furono i greci a dare una forma retorica a questo concetto. Furono loro ad esaminare per primi la relazione fra l'impulso artistico e la comunità sullo sfondo degli imperativi del dovere e della responsabilità. Da allora ad oggi, sia pure con qualche notevole deviazione, il percorso della nostra civiltà ha teso verso quello che, nei termini lamentevolmente alla moda della filosofia moderna, è noto come destino esistenziale. Lungi dall'apprezzare i valori ripetitivi delle culture primigenie, questo concetto esistenziale ha condotto alla visione secondo cui la storia sarebbe una serie di vertici creati dall'uomo, di vette della conquista sociale e artistica, di modo che, costruendo una teoria delle vette, potremmo predire le tendenze della nostra evoluzione culturale. In questa prospettiva, la storia è vista come una serie di vittorie dello straordinario sull'ordinario. In simili culture è l'evento unico ad essere apprezzato, e non quello ripetitivo. Vi sono sicuramente alcune eccezioni a questa particolare tendenza degli ultimi due millenni. La prima è rappresentata dal mondo medievale che, entro le linee guida del cristianesimo, offriva una versione perfezionata del medesimo concetto di unità dell'uomo con Dio già presente nelle culture primitive. Nel Medioevo, poiché la sua visione della fede precede la ricerca intellettuale e ne viene a sua volta riconfermata, troviamo ancora una volta la nozione di una predisposizione dell'umanità a essere simile a Dio. Scopriamo di conseguenza che il mondo medievale pone minore attenzione all'evento unico di quanto non faccia la cultura rinascimentale o post-rinascimentale. Nel mondo medievale, il concetto di contraffazione come lo intendiamo noi era di fatto sconosciuto. Ma, così come è sicuramente assente in quei periodi dove predomina la salda unità fra uomo e Dio, la contraffazione è prevalente in quelli che viceversa sottolineano l'individualità del processo creativo. In questi ultimi, l'atto di contraffare è la protesta che inevitabilmente accompagna la grande rinascita dello sforzo umano.

Senza la contraffazione non avremmo un contrappeso per l'altro estremo del processo di civilizzazione - la ricerca dell'allettante improbabilità dell'originale. Nessun'epoca più della nostra ha mai posto tanta enfasi sul bisogno dell'improbabile attributo dell'originalità, per la ragione che, a differenza delle culture antiche, noi aborriamo un concetto di storia concepita come costante ricorso di eventi passati. Non attribuiamo valore all'idea storica di ripetizione, di riaffermazione, di un primigenio legame con gli Dèi che deve essere mantenuto dalla unitarietà della cultura, ma vediamo piuttosto nella ripetizione il grande profilattico, l'ostacolo alle nostre nozioni di progresso e futuro, la contraddizione essenziale al destino evolutivo dell'uomo. E dunque sviluppamo una cultura in cui insistiamo a pro-

muovere questo concetto di originalità, senza comprendere che esso contiene una posizione altrettanto lontana dalla realtà del processo creativo di quanto non lo sia, in direzione opposta, il concetto di contraffazione. Anche questo termine è altrettanto privo di significato per l'artista creativo. Ma attenzione, sarebbe imperdonabile cercare di suggerire che nel contesto annacquato in cui più frequentemente oggi compare, il termine "originale" sia completamente frainteso. Non lo è affatto. Sappiamo tutti che cosa si intende con l'eufemistico giudizio che il tal dei tali ha dato un'interpretazione originale della Quinta Sinfonia di Beethoven. Ma il paradosso è che più sviluppata è l'epoca culturale che esaminiamo, più improbabile è che possa esistere l'opera artistica "originale" nel vero senso della parola. Più una cultura è coinvolta nei modi di dire e nelle espressioni idiomatiche che comprendono il repertorio artistico di una certa epoca, più è improbabile che dalla conoscenza di queste espressioni idiomatiche e di questi modi di dire possa fortunosamente nascere una qualunque creazione che non sia, in larga misura, semplicemente la redistribuzione e il riordino di certi principi selettivi tratti dall'altrui esperienza. Più una cultura si sviluppa, più la sua crescita è complicata dalle creazioni del genio, maggiori sono le probabilità avverse all'atto creativo originale, e nel vero senso della parola, dunque, l'originalità è altrettanto distante dalla contraffazione dai tratti dinamici centrali del processo creativo.

Quali sono dunque gli attributi meccanici essenziali dell'atto creativo? Sono semplicemente processi di riordino e redistribuzione, di nuova messa a fuoco di una combinazione di dettagli che in precedenza non venivano presentati in modo contestuale, forme di riesame e abbellimento di qualche tratto della cultura che da tempo restava inattivo. Nei processi centrali della creatività non è coinvolto un elemento estremo come la ricerca di originalità - e forse neppure una pulsione così esclusiva alla contraffazione esplicita del materiale. Ad essere coinvolte sono le aree collocate tra i due improbabili poli della contraffazione e dell'originalità, aree che potremmo chiamare "imitazione" ed "invenzione". Con imitazione ci imbattiamo in un termine che in alcuni ambienti è considerato quasi altrettanto riprovevole di quello di contraffazione. Ciò avviene perché accettare l'idea di imitazione contraddice a un lusinghiero autoinganno che la nostra cultura ha accreditato all'intelligenza creativa. L'idea dell'imitazione sconvolge tutte le nozioni di progresso storico orizzontale, la fiducia in un'inevitabile marcia lineare della cultura. Offende la sensibilità di coloro che credono che la separatezza dell'artista dalla società sia sinonimo della separatezza dell'artista da altre esperienze di separazione. Essa ignora il fatto che senza imitazione, senza il continuo, volontario sfruttamento della tradizione artistica, nessun'arte di qualche importanza potrebbe esistere in una cultura come la

nostra. A conti fatti, per realizzare un'opera d'arte ciascun artista deve comprometersi per la maggior parte del tempo con l'imitazione. Tuttavia, la visione dalla sua stessa area di separatezza, non potrebbe mai essere esattamente la stessa della visione ottenuta a partire da qualunque altra area di separatezza, a prescindere da qualunque vincolo di affinità possa esistere tra diversi gradi di straniamento artistico. E di conseguenza, indipendentemente da quanto conscio o inconscio, volontario o preterintenzionale possa essere il processo imitativo, i fattori artistici di riordino e redistribuzione forniranno da se stessi la certezza statistica che due artisti non siano mai assolutamente identici.

Il concetto di invenzione è l'altro fattore centrale nel processo creativo, e questo concetto è largamente coinvolto nella prassi dell'ornamentazione, nell'attribuzione ad un bene o servizio già esistente di un qualche piccolo accessorio di cui prima era privo o che, forse più precisamente, non era stato ritenuto necessario in precedenza. Nel complesso, fra imitazione e invenzione esiste un rapporto di stretta armonia. Senza imitazione, senza la coscienziosa assimilazione di precedenti punti di vista, la nozione di invenzione non avrebbe fondamento. Senza lo stimolo dell'invenzione il desiderio di completare e di perfezionare, l'urgenza dell'imitazione e l'urgenza della redistribuzione rimarrebbero prive della loro forza motrice. Di conseguenza, il rapporto fra imitazione e invenzione è di natura puramente statistica. Non ci saranno mai due artisti che raggiungano la stessa proporzione fra invenzione e imitazione. Ovviamente il ribelle, l'anarchico, il *beatnik*, spererà di conseguire una proporzione più alta di invenzione che non di imitazione rispetto al conservatore, il quale si accontenterà di riordinare quelle sfaccettature del caleidoscopio culturale che egli già ammira, limitandosi ad aggiungervi qua e là un pizzico di ornamentazione inventiva. Ma perfino la propensione anarchica, perfino il grossolano ribellismo dello spirito *beatnik*, accetteranno nel loro schema creativo una preponderanza dell'imitazione. Basta che si esamini la fiacca scrittura di Jack Kerouac o le ponderose fantasticherie di Henry Miller per comprendere quanto poco tempo sia bastato al ribelle di ieri per degradarsi fino all'odierna senilità di ateo del villaggio. Non a caso, proprio le opere d'arte che considerano più esplicitamente, o che alimentano con maggiore determinazione i gusti e i problemi particolari del loro tempo, sono quelle che invecchiano più in fretta. Tutta una carriera (George Bernard Shaw ne è un esempio) può venir compromessa dall'urgenza di un grande artista a rivolgersi al suo pubblico in termini consapevolmente contemporanei.

Ma, prescindendo dall'intenzionalità inventiva o dalla capacità di una singola mente creativa, la differenza tra l'atto inventivo e il processo imitativo potrà apparire con il passar del tempo relativamente esigua. Questo è forse più vero nella musica dove, per la specifica natura della sua astrazione, l'imitazione è l'essenza della solidità organica. A causa della sua astrazione,

zione, la musica si fonda piú di ogni altra arte su di un metodo organizzativo. Ciò è vero in ogni epoca, ma è vero in misura maggiore per quelle di riforma scismatica. Non è un caso che, in periodi di grande trasformazione storica come l'ultimo Rinascimento, o ancora, come i primi anni del Novecento, l'incertezza di un nuovo concetto di ordine musicale tenda a produrre come antitesi un moto di reazione verso un atteggiamento costruttivo particolarmente ben regolato e disciplinato. Per queste epoche e, di fatto, per la grande maggioranza di quasi tutti i periodi storici, l'idea dell'imitazione in un'opera è sempre il piú importante strumento regolatore del mestiere. Nella nostra generazione osserviamo questo fenomeno nella teoria dodecafonica di Arnold Schönberg e nelle formulazioni seriali dei suoi successori che, ridotte al loro concetto fondamentale, tentano di promuovere un nucleo frazionario del materiale a sostegno dell'intera struttura musicale mediante procedure di imitazione. In questi momenti, la coerenza dipende largamente dall'abilità di imitare. È ben vero che si tratta di un'imitazione interna alla struttura organica piuttosto che esterna ad essa, ma è anche la risposta, vera o presunta, al problema del riordino di una struttura teorica fatiscente. La ragione della sua preponderanza in questi momenti è molto semplice. Essa prevale in modo cosí netto proprio perché l'imitazione esterna viene gettata nella confusione da un mutamento storico di qualche tipo. Una trasformazione storica di natura scismatica implica la temporanea riluttanza a esercitare l'imitazione al di fuori della struttura organica, a imitare e a redistribuire singoli aspetti del passato che possono nel frattempo essere divenuti intollerabili al compositore. Tuttavia anche in circostanze simili possiamo vedere come questo processo, se osservato da una certa distanza, sembri avere conseguenze minime rispetto alle somiglianze, necessarie o immaginate, fra la nuova arte di un certo periodo e quella che si è cercato di rifiutare. Ricordiamo ad esempio che verso il 1910 la maggior parte dei contemporanei poneva tra le espressioni piú oltraggiosamente anarchiche che si potessero immaginare delle musiche come i *Piccoli Pezzi per pianoforte* op. 19 di Schönberg; e invero quest'opera, cosí come l'analoga produzione sinfonica di quel periodo, è rappresentativa di una delle epoche piú turbolente e ribelli nella storia della musica. Tuttavia, nel giro di una cinquantina d'anni soltanto, questa musica tanto esagitata e veemente appare alla maggior parte di noi molto collegata all'espressionismo del periodo appena trascorso; anzi, addirittura come un rimpasto di attributi che si potevano già scorgere in Wagner, in Mahler e in altri della generazione precedente. Ciononostante, simili momenti di temporanea anarchia (che fra l'altro sono quanto di piú vicino potremo mai raggiungere rispetto all'originario atto creativo della nostra cultura) gettano di solito i compositori o gli artisti che vi prendono parte in uno stato di disperazione e di incertezza. A titolo di compensazione, per fondare il loro lavoro come se appartenesse ad una mente ordinata e ragionevole, essi invocano

normalmente una qualche sorta di disciplina meccanica imposta ad arbitrio. Ed è in questi momenti che otteniamo sviluppi estremamente arbitrari dell'uno o dell'altro tipo, come la tecnica dodecafonica nell'opera di Schönberg. D'altra parte, bastano pochi anni perché la formulazione arbitraria, l'imitazione interna, come la si potrebbe chiamare, scopra di non potersi sostenere senza far ricorso all'imitazione esterna, e – come è successo a Schönberg – torni a guardare, in cerca di sostegno, verso un'altra epoca del passato; nel caso specifico verso i modelli architettonici del xviii secolo.

Certo, so bene che questa concezione non è necessariamente confermata dall'atteggiamento e dal vocabolario che molti artisti impiegano per descrivere il loro lavoro. Capita spesso che, per qualche imprevedibile miracolo della creatività, un artista sia in possesso di enormi doti creative, ma queste non siano accompagnate neppure dalla minima capacità di articolarle. Abbiamo allora quel tipo di artista che parla di «varchi, momenti di verità, azzurri orizzonti selvaggi» – conoscete questo tipo di linguaggio. Sono tutte espressioni che fanno violenza alla più attenta spiegazione del processo creativo, e farebbero anche di peggio se non fosse che, dal momento che provengono da artisti, nessuno presta comunque loro molta attenzione. In una recente conferenza, il compositore americano Lukas Foss raccontava che alcuni mesi fa aveva presentato come ospite della UCLA [University of California at Los Angeles] il collega francese Pierre Boulez, e che – al termine di una lezione in cui si trattava diffusamente delle manipolazioni tecniche della scrittura seriale, di cui Boulez è uno dei principali esponenti – uno degli ascoltatori si alzò piuttosto arrabbiato e disse: «E allora, signor Boulez, sta forse dicendo che tutto quel che riguarda la musica è solo tecnica?» Boulez ci pensò un attimo e disse: «Sí, è più o meno così». Foss notò che, se la UCLA cent'anni prima avesse ospitato una conferenza di Richard Wagner, e alla fine della conferenza un ascoltatore arrabbiato lo avesse sfidato con la domanda: «Bene, signore, è solo questo la musica, solo ispirazione?», Wagner avrebbe probabilmente, e non troppo cortesemente, risposto in modo affermativo. Certo non voglio dire che, se Richard Wagner fosse vivo oggi, sarebbe un compositore che scrive musica necessariamente simile a quella di Pierre Boulez. Immagino che sarebbe un tipo di artista molto diverso. Ma il punto di questa storia è che tendiamo ad esprimerci in una terminologia che favorisce i massimi assoluti di una misurazione quasi teorica quando, di fatto, ciò che dovremmo descrivere è un processo che si conforma, tenendo conto di tutte le preferenze e le differenze di ogni generazione, ad una proporzione che in qualche modo descrive i procedimenti meccanici del mestiere.

In tal modo, il rapporto che l'ascoltatore, il conoscitore stabilisce con l'opera d'arte è formato da questo genere di linguaggio inesatto. Pur con le migliori intenzioni del mondo, noi tendiamo a raffigurarci un concetto esagerato di trasformazione storica. Tendiamo, per tutte le ragioni che sono ne-

cessarie per rendere la storia comprensibile, avvicinabile e insegnabile, ad esagerare grossolanamente i mutamenti storici di un tipo e di un altro, per affermare che nell'alternarsi degli atteggiamenti storici esista il costante binomio di tesi e antitesi, di affermazione e negazione. A questi periodi storici assegniamo termini che sono sufficienti fintantoché li accettiamo all'interno di un glossario di significato analitico che li mette in relazione l'uno con l'altro, ma quando li confrontiamo realmente con il conseguente stato del processo creativo organico che stiamo tentando di descrivere, sono deplorabilmente inesatti e pericolosi. Ciò significa che per avvicinare, capire e insegnare la storia, noi associamo per quanto possibile i tratti storici più nettamente identificabili con le opere d'arte significative della stessa epoca e costruiamo, all'interno della nostra interpretazione di queste opere, processi di identificazione mescolati con ogni sorta di idee estranee e di temi che hanno incredibilmente poco a che fare con il modo in cui le opere stesse possono essere state formulate. E dunque, in tutti i nostri ambiziosi discorsi sull'arte per l'arte siamo tutti colpevoli di adottare un approccio che tende in grande misura ad essere «amore-dell'arte-per-quello-che-c'era-una-volta».

Ne risulta che non abbiamo un riguardo particolare per l'antichità, e neppure che siamo persuasi che il buon tempo antico fosse migliore e sia irrecuperabile, ma piuttosto che abbiamo portato nelle nostre decisioni critiche le nozioni di perfezionismo scientifico, abbiamo preso a prestito dal mondo scientifico l'idea che le cose migliorino man mano che il mondo invecchia, e tutto il nostro parlare di moda e di stare al passo nell'arte non è se non una sublimazione abbastanza ovvia di quest'idea.

L'unico concetto che ci fornirebbe la scala di valore ripidamente discendente per la falsa sonata di Haydn di cui si parlava prima, è l'idea che quanto più essa si avvicina al nostro tempo tanto meno sarà ammirevole; e, per contro, che quanto più essa ha superato il suo ipotetico tempo (quello di Haydn), tanto più ingegnosa deve necessariamente essere. È la stessa serie di considerazioni che indusse i figli di Bach ad assegnare scarso valore all'ultima produzione dell'anziano musicista, o che provocò il disprezzo dei serialisti di belle speranze per le ultime opere di Richard Strauss. Ciò implica che il fattore determinante nel processo estetico è l'accumulo di consapevolezza stilistica. Chi ragiona in tal modo asserisce in realtà, anche se non l'ammetterebbe mai, che oggi potremmo fabbricare una migliore *Passione secondo San Matteo* o una migliore Nona di Beethoven semplicemente perché esiste già l'esempio di come costruirle e svilupparle; soltanto che fare una cosa simile significherebbe forse non stare al gioco. Non è un argomento che confermi il concetto di unicità dell'arte, come invece vorrebbe essere. Piuttosto, tenta semplicemente di nascondere e screditare l'inferenza, inerente al suo stesso argomento, che l'arte possa procedere per imitazione, ma che forse non dovrebbe. Applica all'arte il giusto e lo sbagliato, idee di adeguatezza storica che in realtà non dovrebbero appartenere. Impone una tariffa pro-

tettiva sull'appropriatezza stilistica, avanzando l'argomento che la presenza o l'assenza di un'occasione adeguata per uno stile arcaizzante debba rilasciare una sorta di marchio di autenticità, un qualche tipo di brevetto che, a suo dire, può essere identificato con sicurezza da qualunque autentico conoscitore. Per attuare tutto ciò, collega la moralità all'arte e in un certo senso - in questo particolare senso - neppure la moralità le appartiene.

Ora dunque, come ho mostrato, questa duplicità di giudizio è esistita per un tempo considerevole nella civiltà occidentale e, se durante tutto questo tempo grandi artisti hanno continuato a produrre grandi opere d'arte, ci si potrà ragionevolmente chiedere: perché preoccuparcene? Che cosa possiamo farci? Se, come ho indicato, questa idea di contraffazione fa semplicemente parte di quell'apparato protettivo dello snobismo che in una cultura altamente sofisticata guida la maggior parte delle decisioni, non è allora un correlato inevitabile di questa cultura? Non è forse probabile che, qualunque cosa si possa predicare in contrario, esso continuerà a coesistere mano nella mano con l'istinto di appropriazione dell'umanità, sfidando e negando di tanto in tanto grandi opere d'arte, come ne approva e ne sostiene altre, forse ugualmente grandi? Questo non è forse l'inevitabile azzardo economico dell'impulso estetico lasciato libero nel mondo? In materia di futuro è impossibile fare previsioni dettagliate; si può solo parlare di ciò che sarebbe giusto accadesse, o che ci piacerebbe veder accadere. Sono convinto che, ora come non mai, sarebbe necessario mettere in discussione proprio questi valori, perché stiamo per entrare in un'epoca in cui essi eserciteranno un'efficacia sempre minore sulle generazioni a venire, se non come eccentricità del carattere individuale. Questo almeno è il mio sospetto. Essi frustreranno e porteranno fuori strada il giudizio critico, fino a che in ultimo persino il loro attributo di araldi di una grande civiltà, o fari di raffinatezza, diverrà impercettibile. Credo che le cose stiano così perché la natura della comunicazione sta cambiando rapidamente; perché nella nostra epoca abbiamo già visto una rapida accelerazione di ciò che magari potremmo definire come lontananza del comunicatore dalla fonte della comunicazione artistica, e come cancellazione di identità nel rapporto fra artista creativo e pubblico. Dall'epoca dei banditori e dei trovatori ambulanti medievali, la comunicazione ha cercato mezzi sempre meno diretti per raggiungere i suoi destinatari. Non è necessario soffermarsi sulle ben note ragioni di questo fenomeno. Basterà citare la diffusione della stampa, l'istituzione dei concerti, l'invenzione della radio, per nominare solo alcuni dei fattori socioeconomici che sono intervenuti nella relazione diretta fra artista e pubblico. Ed ora stiamo per entrare in un periodo in cui questa cancellazione di identità può davvero trasformarsi nella maggiore proposta estetica del prossimo futuro. Non che ciò possa avvenire senza qualche resi-

stenza da parte di una società che soffre a causa di questo coinvolgimento. Che cosa fanno dopotutto le schiere di operatori delle pubbliche relazioni, pubblicitari e addetti stampa, se non cercare disperatamente una compensazione a questo stato di cose in un mondo divenuto troppo grande, troppo vario per consentire un immediato contatto fra l'artista e l'ascoltatore, fra il prodotto e l'acquirente? Cosa stanno cercando di fare, se non lavorare in condizioni proibitive per fornire un'identificazione fra artista e prodotto in una società dove la duplicazione è onnipresente e dove l'identità, nel senso di informazione sull'autore, significa sempre di meno?

È dunque tutto? Ciò significa forse la fine della comunione artistica così come la conosciamo? Non lo credo; penso invece che sia l'annuncio di un futuro in cui le contraddizioni di giudizio che al momento ci affliggono dovranno, in un modo o nell'altro, essere risolte. Ma perché? Che cosa rende così speciale questo nostro presente? Certo sono esistite anche prima d'oggi altre rapide transizioni, che però non hanno fundamentalmente cambiato la relazione fra l'artista e il pubblico. Tanto per limitarmi ad esempi tratti dal mondo musicale contemporaneo, abbiamo imparato a congelare la voce umana sotto forma di registrazione. Abbiamo imparato a conservare nel tempo le concezioni di fraseggio, dinamica, inflessione della voce tipiche di una certa epoca. Ciò porterà per il futuro qualcosa di più che non l'accuratezza storica delle valutazioni. Significherà, e non potrà essere altrimenti, un'influenza diretta cui le generazioni future saranno inevitabilmente soggette, e dunque la rimozione di una delle barriere che ostacolano l'accettazione di valori estetici al di là della storia.

Per quanto in uno stadio ancora infantile, stiamo anche imparando a congelare nel tempo la composizione sotto forma di registrazione. Non ho molti dubbi che i meccanismi della creazione e della conservazione elettronica determineranno per gran parte il futuro del suono artisticamente ordinato – se questo termine sembra meno rischioso di “musica” – e ciò significa che i ruoli di intermediario, di esecutore, di interprete, di antropologo culturale saranno gradualmente sorpassati dall'ascesa del compositore che nell'atto di comporre si fa egli stesso interprete.

Se dunque l'esecuzione si fa permanente per sua natura, ciò significa che svanirà l'istinto gladatorio di chi esegue in pubblico. Potrebbero non esistere più i concerti come noi li conosciamo; non più il vivere e il suonare per quell'attimo di accesso alla rinnovata creazione della musica che regola oggi l'istinto dell'interprete. Il pubblico dovrà fare a meno del piacere di fare commenti sullo stupendo abito da sera della sua diva prediletta, o di chiedersi se il direttore durante un violento attacco in battere le triggerà casualmente un occhio. La natura accidentale scomparirà dall'esecuzione e dall'ascolto, l'ascoltatore sarà costretto a decidere della validità di un certo lavoro presentatogli elettronicamente nell'intimità della sua casa. Il pubblico sarà costretto a emettere un giudizio sull'opera d'arte in ba-

se alla reazione che provoca su di lui, e per nessun'altra ragione. Nient'altro potrà o dovrà intervenire, e in questo processo critico autonomo diventerà sempre meno importante stabilire i particolari identificativi che in passato integravano il decoro dell'esperienza artistica. Diventerà sempre più probabile che l'esecuzione, o la creazione, o l'esecuzione-creazione siano processi che coinvolgono più di una sola mano; in cui il riconoscimento di eccellenza individuale sarà sempre meno importante.

Ma questo problema della riduzione di identità non è solo un processo cui il pubblico debba necessariamente fare da testimone muto. Potrebbe succedere che un futuro molto prossimo produca un laboratorio fai-da-te di tecniche di registrazione domestica tale da accendere l'immaginazione del più deciso *bricoleur* di oggi. L'abbiamo già visto nel patito dell'alta fedeltà, quel tipo che riferisce le sue nozioni interpretative dei problemi di dinamica, bilanciamento, separazione delle fonti sonore, preferenze timbriche, alla registrazione che fa suonare sullo stereo di casa sua. Per quelli che ribadiscono come il rapporto del pubblico con l'atto esecutivo debba essere di natura passiva, ciò costituisce già una licenziosa interferenza interpretativa. È già un gran passo in avanti sulla strada che coinvolge il pubblico nell'atto creativo. È ormai disponibile un procedimento grazie al quale è possibile eliminare la correlazione tra aumento di velocità e innalzamento di frequenza. Se e quando tali mezzi saranno resi accessibili su un registratore per uso domestico, non passerà certo molto tempo prima che il locale club di meccanici dilettanti distolga i suoi sforzi dallo studio dei trenini elettrici per rivolgerli alla produzione di un master fonografico su nastro, amalgamando le perfezioni della Quinta di Beethoven, così come interpretata da Klemperer, Karajan e Bruno Walter, in un montaggio selettivo dei loro rispettivi punti di forza. Avremmo allora un'esecuzione che, pur riproducendo ad un'unica velocità i diversi tempi presi da ciascun direttore, non altererebbe in alcun modo le relative altezze tonali. (Mi pare tuttavia che qui potrebbero insorgere alcune difficoltà contrattuali. Forse la EMI, la Deutsche Grammophon e la Columbia Records non saranno così entusiaste di questa idea). Di qui basta solo un passo per trovare un pubblico che si impegni direttamente nell'atto creativo, o che comunque, ricombinando unità sintetiche messe a loro disposizione da un'attrezzatura elettronica di qualche tipo, riescano a produrre la propria opera d'arte.

D'accordo, ma questa è ancora arte? O non è piuttosto la visione di un terrificante futuro totalmente anarchico? Ancora una volta, posso solo dire che non sono di questo parere. Possiamo ipotizzare che un principio di ordine si imporrà grazie alla produttività sempre crescente dell'azione educativa. Mi sembra che, se il nostro futuro ci riserva ancora qualche promessa, questa si basa sull'integrità dell'atto creativo, sulla emancipazione dai limiti della domanda storica, sulla sua gratuità e spontaneità, sulla sua natura privata, e soprattutto per il benessere dell'individuo. Paradossal-

mente, tutte queste misure attraverso cui l'arte cerca di realizzare una piú vasta comunicazione e tenta di accedere al pubblico piú vasto possibile (e invero di assicurarsi la permanenza contro le distruzioni del tempo); tutti questi mezzi scientifici sono in grado di aiutare l'ascoltatore ad esercitare con ciú una corretta indipendenza di giudizio. Proprio come il caso può derivare da un sistema di organizzazione totale, purché quest'ultimo sia perseguito fino ad una conclusione logica, cosí tutti questi mezzi elettronici di promozione artistica assicureranno all'arte un pubblico vasto e istantaneo (se questo è l'obiettivo); le assicureranno inoltre la ricezione da parte di ciascun singolo ascoltatore che coltivi un punto di vista tutto suo.

E poiché i mezzi disponibili creeranno un ambiente che renderà possibile questa privatezza e immediatezza del giudizio estetico, ciò significherà che la relazione supremamente individuale con l'arte può essere esercitata precisamente proprio perché alla fonte della creazione artistica i problemi di identità e diversità storica perderanno d'importanza. Possiamo prevedere un'epoca in cui l'attività artistica non riconoscerà come separati i ruoli dell'artista creativo, dell'interprete e dell'ascoltatore. Sarebbe un'epoca in cui scomparirebbe il concetto di contraffazione artistica, o comunque il marchio di colpa che vi è collegato, semplicemente perché la fondamentale insincerità nel dialogo tra artista e pubblico scomparirebbe esso pure. Se ciò accadesse, come penso che avverrà, significherebbe la riconquista di alcune caratteristiche delle civiltà piú antiche; che la funzione esercitata dall'arte nella nostra vita si integrerà di piú, e non di meno, con la vita stessa e che questa partecipazione avrà luogo accettando con gratitudine le possibilità scientifiche dei nostri giorni, pur rifiutando di farsi inceppare dai limiti delle loro preoccupazioni specifiche. Questa cultura, si può prospettare, riconsidererà indubbiamente le esigenze del mondo post-rinascimentale. Può darsi che tragga ispirazione dal riaffermare la stabilità del mondo medievale e l'integrazione unitaria dell'arte entro le culture primitive. Può darsi che riesca a costruire un legame tra il massimo di sofisticazione (nel senso proprio di questo termine) e il massimo di spontaneità. L'arte dunque non diventerà un'ancella del processo scientifico. Prenderà in prestito i suoi mezzi tecnici ma resterà indipendente dai suoi fini. Quel tipo di comunicazione che è l'arte rimarrà come sempre indefinibile. Tenterà ancora di parlare delle cose, di fornire immagini che nessuna misurazione scientifica può verificare. Ma la suprema ironia è forse che, prendendo a prestito dal mondo scientifico ciò di cui ha bisogno, lungi dal confermare le concezioni accumulatorie dell'informazione scientifica, l'arte sarà capace di esprimere come l'impulso estetico sia privo di età; cioè libero dalle obbedienze che i tempi gli dettano, libero dall'obbedienza che abbiamo permesso alla storia di dettarci.

JEAN-JACQUES NATTIEZ

La musica dell'avvenire

1. *La predizione del presente.*

In un volume notevole, e a mio parere non abbastanza frequentato, come *Music, the Arts and Ideas*, il musicologo americano Leonard B. Meyer pubblicò nel 1967 una serie di testi piuttosto sorprendenti per quell'epoca, e che oggi converrebbe rileggere. Nella seconda parte del libro, sotto il titolo «Com'è, e forse sarà», l'autore si azzardava a predire il futuro delle arti e della musica, formulando come ipotesi probabile l'idea che dal punto di vista degli stili e dei generi musicali avremmo presto conosciuto un periodo di stasi o stagnazione.

Queste centocinquanta pagine, relativamente brevi ma intellettualmente assai dense e gravide di corollari, sono sorprendenti a più di un riguardo. Mentre la gioventù americana, in rivolta contro la guerra del Vietnam, era in pieno fermento, e nel momento in cui, soltanto un anno prima del 1968, la riflessione estetica dei compositori d'avanguardia, così come quella dei filosofi della musica, preconizzava il trionfo della modernità collegandola alle speranze politiche fomentate dal pensiero marxista o da correnti anarchiche e antiautoritarie, Meyer osava predire il futuro della musica fondandosi su principi epistemologici totalmente estranei alle correnti di pensiero allora dominanti. E forse per questo che il libro non ebbe all'epoca le ricadute che la sua qualità filosofica e intellettuale avrebbe meritato, dal momento che il contesto culturale dell'epoca non favoriva una comprensione del procedimento e dell'argomentazione logica che lo sottendono.

Se i testi di Meyer ci parlano oggi ben altrimenti, ciò avviene perché molte speranze generose, ma spesso volontaristiche, degli ultimi anni Sessanta sono rimaste lettera morta, e perché l'interrogarsi sulla portata e sul significato di opere e avvenimenti del passato recente ha potuto riprendere su basi meno ideologiche e più empiriche. Inoltre, rileggendo questi testi a più di trent'anni dalla loro pubblicazione, si rimane stupiti nel constatare come Meyer avesse predetto a grandi linee la situazione che oggi viviamo:

Non solo i diversi stili contemporanei potranno svilupparsi a fianco a fianco - Boulez e Cage come Barber; Warhol e De Kooning come Wyeth; Robbe-Grillet come Beckett o Bellow - ma gli stili del passato saranno in grado di coesistere con gli attuali come costruzioni valide, coerenti e potenzialmente vitali. Analogamente, sarà concesso in linea di principio all'Occidente di prendere in prestito elementi di altre culture. Il mutamento sarà possibile. Ma l'invenzione di nuove costruzioni o

il recupero di altre piú antiche non produrrà necessariamente, e nemmeno probabilmente, uno sviluppo cumulativo. Piuttosto, dal momento che le costruzioni sono considerate entità formali teoricamente indipendenti l'una dall'altra, il mutamento tenderà ad assumere la forma di una stasi fluttuante [...]. Se una costruzione possiede lo stesso valore e la stessa coerenza dell'altra, non vi è bisogno di ricercare o di creare attivamente l'innovazione. Dal momento che il nuovo non è "migliore" o piú pertinente del vecchio, il mutamento stilistico non dovrebbe essere un obiettivo desiderabile in sé e per sé [1967, p. 153].

Meyer aveva previsto anche la giustapposizione di piú stili entro una stessa opera:

La possibilità di una radicale innovazione appare assai remota [...]. La brusca giustapposizione entro una stessa opera di stili sensibilmente eterogenei – provenienti magari da epoche e tradizioni differenti – potrebbe farsi non rara [p. 172].

Anche in base a queste poche righe il lettore può giudicare se nel 1967 Meyer avesse ben prefigurato la situazione dominante in quest'ultimo scorcio di secolo. Ma se ciò è vero, come io credo che sia, varrà la pena di esaminare le forme di argomentazione logica sulle quali si basavano le sue predizioni, sia perché possono aiutarci a comprendere e spiegare quanto è accaduto negli ultimi cinquant'anni, sia perché è allettante, nel momento in cui concludiamo un'opera dedicata alla musica del xx secolo, seguire l'esempio di Meyer immaginando cosa sarà la musica nel corso dei prossimi decenni.

Nelle pagine che seguono procederò con questo metodo. Poiché l'opera di Meyer non è accessibile né in francese, né in italiano, né in tedesco, proporrò un sintetico riassunto della sua argomentazione. Mi concentrerò sulla seconda parte del libro, ma farò occasionali riferimenti al capitolo v, «Fine del Rinascimento?», ed al capitolo conclusivo, «Funzionalismo e struttura», che aiutano entrambi a comprendere ciò che l'autore intende con «formalismo» e con «particolarismo trascendentale», due categorie importanti nel suo lavoro. Terrò conto della postfazione, «Tempo futuro: musica, ideologia e cultura», da lui aggiunta nella seconda edizione del 1994. Senza il minimo atteggiamento trionfalistico, egli vi riafferma le proprie posizioni circa quella giustapposizione degli stili che aveva previsto ventisette anni prima, e che si è rafforzata nel corso dell'ultimo decennio. Vi precisa le sue considerazioni sull'ideologia del progresso caratteristica da cinque secoli della civiltà occidentale, e avanza alcune nuove ipotesi sull'avvenire della musica a partire dalle tendenze politiche, sociali ed estetiche che con grande finezza di penetrazione egli sta osservando negli anni Ottanta e Novanta. Salvo diversa indicazione, le previsioni di Meyer che qui riassumo sono quelle da lui enunciate prima del 1967. Alle sue osservazioni e proposte del 1994 dedicherò un paragrafo speciale (*Fine secolo*).

Limiterò la mia trattazione a ciò che Meyer dice circa la musica, anche se *Music, the Arts, and Ideas* – cosa che non è il suo minor merito – ha molto da insegnarci sulla cultura artistica del xx secolo, effettuando delle panora-

miche di vertiginosa profondità su tutta la civiltà occidentale successiva al Rinascimento. Nel corso di questa presentazione mi accadrà di aggiungere, segnalandoli opportunamente, degli esempi miei volti a illustrarne il contenuto, dal momento che l'autore, assai parco di esemplificazioni concrete, lascia libero corso a quella che egli stesso definisce la sua «propensione alla generalizzazione smodata» [ed. 1994, p. 349]. Svilupperò altresì alcuni aspetti che la sua analisi relega in secondo piano, e mi permetterò di avanzare alcune osservazioni critiche. E tuttavia, trovandomi fundamentalmente d'accordo con la metodologia e le conclusioni di Meyer, indicherò in che cosa il suo modo di concepire la storia della musica e il xx secolo in particolare abbia potuto orientare l'impostazione del presente volume. Se non l'ho fatto in sede d'introduzione alla nostra opera, è perché non volevo suggerire che i collaboratori designati si fossero mossi nella prospettiva epistemologica di Meyer, ciò che corrisponde tanto meno al vero in quanto il comitato editoriale ha inteso riflettere nella scelta degli autori un largo ventaglio di concezioni della musica e della sua storia, come infatti indicavo anche nella prefazione. Ma pure questo atteggiamento è abbastanza "meyeriano".

Dal complesso di una tale disamina emergerà una metodologia della prospettiva musicologica, necessariamente riveduta e arricchita di sfumature, capace di ispirare non già un testo serio come quello che è stato pubblicato nel presente volume, ma un'invenzione fantastica che forse ci si vorrà perdonare in conclusione di questa lunga fatica. Dopo tutto, se ci si avventurava a immaginare l'avvenire della musica, e per di più in maniera ludica, non bisognerà proporre, piuttosto che un severo saggio scientifico, un racconto di fantamusicologia?

2. *Principi di un metodo.*

Meyer parte da una constatazione che nel 1967 poteva venire occultata dall'euforia derivante dalla scoperta dell'inaudito, nel momento in cui tutte le tendenze estetiche degli anni Cinquanta e Sessanta confluivano nell'ideologia del progresso e nella ricerca del nuovo a tutti i costi:

In musica la sintassi della tonalità continua a venire utilizzata da alcuni compositori, mentre altri hanno dilatato le tecniche seriali sviluppate da Schönberg e dai suoi seguaci. Altri compositori ancora sono ricorsi all'uso sistematico dell'alea nella composizione, nell'interpretazione, o in entrambe. Tutte queste scuole coesistono oggi come metodi compositivi, a fianco del jazz, della musica etnica e della popular music [...]. La confusione generata da tale molteplicità si è perpetuata. [...] E difficile immaginare cosa terrà dietro al pluralismo presente. Questo pullulare di stili e tecniche è destinato a continuare? Qualcuna delle diverse scuole o tendenze della pittura, della musica o della letteratura diverrà egemone negli anni a venire? Oppure vedremo coesistere un insieme di stili differenti, come sembra accadere anche oggi? [1967, pp. 87-88].

Al termine di quattro capitoli di analisi e riflessioni serrate, la risposta di Meyer è chiara: ciò che si profila all'orizzonte è «the probability of stasis», la probabilità della stagnazione e, per l'autore, l'annuncio del prossimo avvento di un'estetica della stabilità.

Vorrei suggerire che l'epoca ventura (se non addirittura già iniziata) sarà un periodo di stasi stilistica, un periodo caratterizzato non già dallo sviluppo lineare e cumulativo di un unico stile fondamentale [come accade all'epoca in cui la tonalità rappresentava l'unico sistema di riferimento (J.-J. N.)], ma dal coesistere di una molteplicità di stili affatto diversi all'interno di uno stato di equilibrio fluttuante e dinamico [p. 98].

Siamo entrati in un periodo di stagnazione cui il mondo occidentale, a differenza di talune culture orientali o asiatiche, non è abituato [p. 102], ma che l'esistenza di analoghi fenomeni in altre culture (in Cina, in Oriente, tra gli Hopi americani) ci autorizza a *concepire* anche per la nostra. Inoltre la stagnazione non escluderà ovviamente i cambiamenti, ma essi avranno un andamento fluttuante; vale a dire che ciascuna delle diverse tendenze coesistenti assumerà a turno un rilievo maggiore delle altre, senza che tuttavia nessuna di esse conquisti mai l'egemonia.

Per dimostrare la probabilità di questa predizione, Meyer distingue due ordini di fenomeni:

- l'evoluzione, a quel tempo ancora soltanto probabile, degli *stili* musicali che già coesistevano nel 1967; sono quelli che chiameremo i dati *intrinseci*, immanenti alla musica;
- il contesto ideologico e socioculturale sotteso all'evoluzione della musica stessa (i dati *estrinseci*).

Il primo insieme di dati, *intrinseci* o immanenti alla musica, comprende *l'assetto degli stili e dei linguaggi musicali* a partire dal quale un creatore originale o una nuova generazione di compositori elabora il proprio stile e contribuisce a far progredire l'evoluzione storica della musica. Il secondo è d'ordine *estrinseco* (vale a dire extra-stilistico): questi dati descrivono quali siano le *idee* dominanti, collegate al contesto socioculturale durante ciascun periodo della storia musicale, che favoriscono od orientano la sua evoluzione in una direzione piuttosto che in un'altra. È ciò che l'autore denomina «l'ideologia culturale» [p. 130]. Egli indica [pp. 91-97] senza più tornarvi in seguito, che l'esame dell'evoluzione degli stili, la risultante dell'interazione fra i sunnominati dati intrinseci ed estrinseci, presuppone di definire a quale livello gerarchico vogliamo situarci nella storia, e insieme nel *corpus* delle opere. Occorre ad esempio precisare se stiamo trattando del funzionamento della tonalità da Bach a Wagner oppure del modo in cui si è evoluto l'uso degli intervalli da Beethoven a Brahms. Nel momento stesso in cui ci collochiamo rispetto ad un certo segmento della continuità storica (*time-span*), veniamo a privilegiare determinati parametri musicali. In

effetti, un mutamento stilistico o strutturale acquista importanza nella storia se non in funzione della sua *riverberazione*, ciò che presuppone di definire insieme di quali aspetti musicali vogliamo parlare, e nel corso di quale periodo. Questo aspetto capitale della concezione di Meyer rappresenta un primo motivo del suo rifiuto a credere che la periodizzazione – di cui si è ampiamente trattato nella mia introduzione al presente volume – sia il modo migliore di porsi di fronte al passato.

Se è vero che sono questi due ordini di fattori, intrinseci ed estrinseci, a costituire la base di partenza per tentare di spiegare l'evoluzione della musica e arrischiarsi a prevederla, è impossibile affrontare la medesima evoluzione, passata e futura, muovendo dai modelli monistici e riduzionisti coi quali siamo stati abituati a pensare dopo il Settecento: l'evoluzionismo organicista darwiniano riscontrabile anche in Spencer, la concezione ciclica degli eventi (Vico e Spengler), la teoria del progresso in Hegel, rilanciata da Marx e, nel xx secolo, dai neomarxisti come Adorno. Sono questi i modelli che ritroviamo, in tutto o in parte, così nelle teorie scientifiche (che si tratti di scienze naturali o antropologiche), come nelle concezioni estetiche che muovono i critici non meno dei creatori, in primo luogo tutti coloro che hanno contribuito allo sviluppo delle ideologie avanguardiste del xx secolo.

3. *I fattori intrinseci.*

Si possono forse attribuire i mutamenti stilistici ai soli mutamenti sociali e culturali, seguendo quelle che Meyer denomina teorie causali dirette («theories of "direct" causation»), fra le quali io collocherei sia il modello di Marx che quello di Foucault? Secondo Meyer, esse non permettono di scorgere la causa prima dei mutamenti strutturali.

Una volta che ha affermato le sue premesse materiali, sintattiche e ideologiche, uno stile tende a cambiare – se mai deve farlo – a modo suo, ed è concepibile che ciò accada anche quando gli altri aspetti della cultura sono decisamente stabili [p. 109].

Di converso, profondi sconvolgimenti economici, sociali e culturali non provocano necessariamente dei mutamenti stilistici. Quest'ottica si comprende meglio distinguendo fra i mutamenti di stile e quelli di soggetto e di contenuto, là dove questi ultimi possono venire ispirati direttamente, soprattutto nelle arti rappresentative o nella letteratura, dagli avvenimenti socio-storici. Questa presa di posizione meyeriana si contrappone radicalmente alle concezioni unitarie e moniste della cultura secondo le quali "tutto si tiene", sia che si tenti di spiegare le sovrastrutture ideologiche, culturali e artistiche mediante le strutture economiche, come in Marx, sia che si faccia ricorso ad uno «zoccolo epistemologico» potenzialmente comune alla biologia, alla grammatica e all'economia, come in Foucault.

Ma perché mai, secondo Meyer, queste teorie causali dello stile, di carattere univoco e monista, sono irricevibili? Perché i diversi stili discernibili *a posteriori* nella storia della musica non si succedono nel tempo come le fette tagliate perpendicolarmente da una mortadella. Farò un esempio: è solo grazie alla distanza temporale che possiamo parlare di stile barocco, stile classico, stile romantico; e nonostante tutto musicologi e musicografi non concordano sulla relativa periodizzazione. Hoffmann faceva del *Flauto magico* di Mozart un'opera romantica, Rosen include Beethoven nello stile classico. E, come ho sottolineato nell'articolo introduttivo al presente volume, tanto più stiamo col naso incollato sulla storia recente, tanto meno gli autori s'accordano sui segmenti ritagliati nel corpo del xx secolo. Ciò deriva insieme da due circostanze: le culture non sono monolitiche, e le produzioni culturali di cui esse sono parte integrante in un momento dato del tempo non funzionano affatto secondo principi identici; in seno a ciascuno stile, ovvero a ciascuna opera, ogni parametro obbedisce a leggi di funzionamento sue proprie. Questa è la seconda ragione che porta ad evitare di affrontare la storia della musica dal punto di vista della periodizzazione. Ecco perché abbiamo preferito presentare la storia del xx secolo in capitoli tematici successivi – e lo stesso avverrà nel quarto volume (dal ix al xix secolo) – sulla base di sezioni *orizzontali*, relative ai diversi aspetti della musica (stili, generi, concezioni), *che si sovrappongono nel tempo senza coincidere esattamente*.

Soltanto lo sguardo distaccato del musicologo lo spinge a raggruppare tratti che a lui appaiono omogenei.

Ad esempio, la nostra cultura ospita il jazz, le canzonette, la musica classico-sinfonica e quella elettronica. [...] E nemmeno, di regola, le culture sono internamente coerenti [p. 111].

Donde la necessità di distinguere le variabili costitutive di ogni particolare stile e cultura, praticando ciò che io chiamo, per designare uno degli aspetti essenziali del metodo di Meyer, «la parametrizzazione» (questa parola, a differenza del termine «parametro», non figura negli indici analitici dei suoi libri): per comprendere il funzionamento e la storia degli stili musicali occorre separare i parametri gli uni dagli altri, poiché essi non funzionano tutti alla stessa maniera, e nemmeno alla stessa velocità. Ad esempio, nell'epoca classica le leggi della tonalità sono più stabili che non le regole di funzionamento melodico, come si può constatare empiricamente leggendo il lavoro di Baroni, Dalmonte e Jacoboni sullo stile di Legrenzi [1999]. Sul piano della logica tonale, abbiamo avuto (e forse abbiamo ancora) stagnazione durante un periodo lungo tre secoli: si potrebbe spiegare la tonalità da Bach a Wagner, o magari fino a Morricone, con la trinità tonica-dominante-tonica. Ma al livello delle strutture armoniche, il ritmo del mutamento è stato più serrato: il cromatismo del *Tristano* di Wagner non è più quello della *Fantasia cromatica* di Bach; al livello dei motivi e delle fra-

si musicali, il materiale tematico d'una sinfonia di Brahms presenta una struttura interna piú complessa di quello di una sinfonia beethoveniana. Parametro per parametro, stile per stile, la musicologia deve tentare di comprendere in che modo ogni compositore trasformi i parametri e gli stili ereditati dai suoi predecessori, *provocando in tal modo dei mutamenti che non sono necessariamente spiegabili con fattori estrinseci*.

È quella che Meyer chiama l'ipotesi della dinamica interna (*the internal-dynamic hypothesis*) [pp. 114-22]:

Una volta che ha affermato le sue premesse fondamentali, uno stile tende a cambiare – *se mai deve farlo* – a modo suo, in obbedienza alle proprie dinamiche interne [p. 115].

Ma ciò si verifica soltanto – e non è riserva di poco conto – se l'ideologia culturale permette il mutamento: è qui che entrano in gioco i dati estrinseci. Avevo detto infatti: i dati che *permettono* il mutamento. Questo non significa che a un mutamento intrinseco ne *corrisponda necessariamente* uno estrinseco (sociale, economico, politico) come presumono le concezioni cicliche, moniste e unitarie della storia della musica. Ad esempio, in una cultura pervasa dalla ricerca costante del nuovo, i mutamenti stilistici e la diversità dei generi possono intervenire allorché il resto della società non sperimenta mutamenti economici e sociali profondi. Ma è proprio un elemento dell'ideologia culturale, in questo caso il culto della novità costantemente rinnovata, che permette e spiega l'evoluzione stilistica. E del resto, chi è mai riuscito a scrivere una storia socioeconomica e culturale del funzionamento e dell'evoluzione degli stili musicali *tenendo conto di tutti i loro livelli*, almeno quelli accessibili all'analisi? I segmenti temporali che corrispondono al funzionamento di un dato parametro, stile, aspetto della società, dell'economia o della politica non sono necessariamente coincidenti.

Cruciale nella teoria di Meyer è il rispetto empirico verso la specificità delle configurazioni stilistiche soggette a mutamento. Questi mutamenti non si operano in funzione di un obiettivo predeterminato, ma risultano dall'interazione fra l'assetto dello stile in ciascun momento dell'evoluzione storica e del contesto socio-culturale e ideologico, nel quale sono ricomprese le credenze, gli atteggiamenti e le disposizioni. A questo riguardo sono decisivi la posizione e il prestigio accordati alle nozioni di nuovo o di innovazione; dati enormemente variabili da cultura a cultura [p. 127]: basti paragonare l'evoluzione della musica destinata ad accompagnare il teatro *Nô* nella cultura giapponese tradizionale, la comparsa del concetto di «musica dell'avvenire» (la famosa *Zukunftsmusik* di Wagner) nell'Ottocento, oppure il periodo di sconvolgimenti musicali a 360 gradi che tenne immediatamente dietro alla seconda guerra mondiale. Tendenze centripete e contraddittorie possono inoltre coesistere in seno ad una medesima cultura nello stesso periodo di tempo: l'istituzione dei concerti sinfonici in abbonamento favorisce il con-

servatorismo del repertorio, i finanziamenti alle associazioni di musica contemporanea favoriscono la ricerca dell'«inaudito» [p. 128]. In definitiva, da quali fattori dipendono i mutamenti? Meyer li elenca come segue:

le caratteristiche degli stili attuali, e di quelli storici ai quali l'artista può aver fatto ricorso, lo stato dell'arte in materia di tecnologia, il rapporto dell'artista con le condizioni socioeconomiche, l'individualità dell'artista medesimo, l'ideologia dominante in quella data cultura, e ultimo ma forse non meno importante, il ruolo del caso fortuito [p. 132].

Tutti questi fattori condizionano ciò che l'autore chiama l'ideologia culturale del mutamento stilistico.

Per ciò che attiene al divenire degli stili musicali, Meyer distingue fra la loro evoluzione e le nozioni di vitalità e degenerazione utilizzate in senso normativo. «Se si creano delle opere in un certo stile, e se il pubblico esperto le trova significative e soddisfacenti, allora quello stile è vitale» [p. 106], anche se esso non conosce cambiamenti "mutageni", cioè tali da condurre all'affioramento di uno stile radicalmente diverso. I termini "stasi" o "stagnazione" non devono essere presi in un'accezione peggiorativa. In effetti, la stagnazione fluttuante non è incompatibile col vigore stilistico, vale a dire con la possibilità di veder comparire, ad un certo momento dell'evoluzione, opere importanti che pure non devono necessariamente testimoniare di mutamenti radicali:

Dal nostro osservatorio privilegiato sembra irragionevole voler sostenere che lo stile della *Passione secondo Matteo* e del *Messia* fosse moribondo; anche se certo non stava sperimentando mutamenti sostanziali di sintassi, di forma o di aspetto estetico [p. 107].

Per la stessa ragione, non si potrebbe ritenere che la stagnazione significhi l'esaurimento («exhausting») di uno stile, almeno in ogni caso da un punto di vista estetico-normativo. E tuttavia – Meyer lo suggerisce brevemente e come di sfuggita – gli stili di scrittura che abbiamo conosciuto in un passato remoto o prossimo (tonalità, dodecafonia) sono giunti al termine delle loro possibilità di sviluppo: «Sospetto che nel linguaggio seriale poche siano le potenzialità ancora rimaste inesplorate» [p. 184].

Nuovi linguaggi e metodi comporteranno la combinazione, la mescolanza e la modifica dei mezzi esistenti, piuttosto che la messa a punto di altri radicalmente nuovi; come ad esempio un nuovo sistema d'intonazione, ovvero una grammatica ed una sintassi di tipo nuovo, pur se a questo o quel fattore mutuato verrà accordato un peso variabile, a seconda delle epoche venturose, all'interno di una specifica combinazione [p. 209].

Non sembra in effetti che oggi possano prodursi mutamenti radicali nell'evoluzione della tonalità, dopo che, con Wagner, Strauss, Bruckner e Mahler, le possibilità combinatorie dell'armonia cromatica sono state esplorate a fondo. A prevalere è oggi la combinazione di procedimenti tonali con

le tecniche legate ad altri stili, il che è cosa diversa, come d'altronde si sarà potuto constatare leggendo, fra l'altro, i capitoli dedicati alla "world music", alle "musiche attuali" e alla postmodernità.

La cronaca degli ultimi decenni sembra dar ragione a Meyer. Se innovazione dovrà esserci nelle manifestazioni intrinseche della musica, non potrà venire oggi se non dall'incontro di procedimenti e di tecniche che fino a questo momento erano rimaste distinte nell'evoluzione musicale. E così, ad esempio, che i compositori dodecafonici, dopo la fase puntillista di Darmstadt apertamente teorizzata da Stockhausen, mediante la quale avevano tentato di farla finita una volta per tutte con la linearità del discorso tonale, sembrano essersi riconciliati con una linearità più generale, qual è propria di ogni tipo di musica, almeno a mio modo di vedere: penso in particolare a Maderna, a Berio e all'ultimo Boulez. È così che le "musiche attuali" combinano oggi sonorità e tecniche di scrittura proprie delle musiche pop e industriali con quelle della musica "seria" contemporanea. E questo per non dir nulla degli innesti fra musiche occidentali e musiche di tradizione orale, di cui possediamo già esempi (quasi) classici nei famosi dischi *Lambarena* (1995), dove le musiche tradizionali del Gabon sono mescolate con Bach, e *Mozart in Egypt* (1997) dove numerosi estratti mozartiani si combinano a diverse tipologie di musica araba. E penso altresì a *Rap*, un lavoro del giovane compositore italiano Andrea Liberovici (1996), che mescola i mezzi elettroacustici e la ritmica peculiare a questo genere per trattare in maniera assai originale un testo di Edoardo Sanguineti, eroe dell'avanguardia letteraria italiana e collaboratore di Berio (*Laborintus II*). Un episodio emblematico: nel 1996, Pierre Boulez e la cantante rock Joni Mitchell si sono aggiudicati *ex-aequo* a Stoccolma il Polar Music Prize.

4. I fattori estrinseci.

Contrariamente a un'idea largamente diffusa alla fine degli anni Sessanta, Meyer esordiva con l'affermazione: «Il postulato che lo sviluppo socioculturale sia condizione necessaria dell'esistenza umana non è difendibile» [p. 134]. Fin dalla prima riga del suo capitolo dedicato alla «probabilità della stasi», l'autore spazzava via la legittimità dell'idea di progresso, o perfino di evoluzione, che stava al fondamento dell'ideologia allora dominante. Rimandando alla storia della Cina fino all'Ottocento o a quella dell'antico Egitto, egli denunciava come non necessarie le idee di ciclo, sviluppo, dialettica e progressione. Se la nozione di mutamento è la base della storia della civiltà occidentale a partire dal Rinascimento, occorre a suo avviso comprenderne il motivo.

Considerando che l'ingresso della cultura e della civiltà in generale in un periodo di stagnazione condurrebbe con ogni probabilità ad un analogo

fenomeno nel campo delle arti, seppure non si tratterebbe d'una condizione necessaria, Meyer si appoggia innanzitutto a una serie di considerazioni storiche ed economiche mutate da autorità riconosciute in queste discipline (Heilbroner, Boulding, McNeill): a condizione che non scoppi un conflitto nucleare e che si riesca a neutralizzare l'esplosione demografica, lo sfruttamento delle risorse naturali non proseguirà all'infinito, il mondo di domani sarà dominato da una tecnologia di altissimo livello, l'urbanesimo cosmopolita si estenderà a tutto l'insieme del pianeta. Nel campo del sapere, la novità non sarà più all'ordine del giorno: la scoperta di paesi nuovi e di culture esotiche è giunta al termine; la conoscenza delle culture antiche ed extra-occidentali potrà raffinarsi nei particolari, ma è dubbio che ne venga fondamentalmente modificata l'immagine globale che già possediamo, visto che abbiamo accesso a tutte le culture del mondo e a tutti gli stili del passato grazie a dischi, film, video, nastri magnetici, fotografie, traduzioni, riproduzioni museali. O perlomeno, occorre oggi precisare sulla scorta dei dibattiti intorno all'autenticità filologica (cfr. vol. II), vi abbiamo accesso secondo modalità che *noi* crediamo conformi a ciò che furono queste musiche. Anche se, dice Meyer, le scienze e la tecnologia continueranno a evolversi e a svilupparsi, *i mutamenti saranno piuttosto quantitativi che qualitativi*, e di menzionare (nel 1967, ricordiamolo) la probabile apparizione di «computers più efficienti, mezzi di comunicazione più veloci, reattori nucleari più potenti» [p. 137]. Le trasformazioni mutagene decisive hanno già avuto luogo; i soli cambiamenti futuri potranno essere «mutamenti evolutivi» [pp. 100-1], anche se ciò non significherà l'assenza di scoperte scientifiche di primaria importanza, ad esempio nella conoscenza dei processi mentali degli esseri umani.

Collegando, pur con le precauzioni già esposte, dati intrinseci ed estrinseci, egli sottolinea che «l'innovazione e la scoperta devono aver luogo in un ambiente ideologico-culturale favorevole» [p. 137]. In altre parole, da un punto di vista metodologico, affinché una pratica, uno stile o un genere musicale si sviluppino in una certa direzione occorrono delle condizioni esterne che favoriscano tale evoluzione; ad esempio idee abbastanza disparate come: la natura obbedisce a determinate leggi; le divinità intervengono nelle cose umane; la storia progredisce in vista di un traguardo. Oggi, constata Meyer sulla scorta di Eyring, Kuhn, Oppenheimer, Heisenberg o Hanson, la comprensione della natura si è secolarizzata; la ricerca della verità prescinde dalle potenze soprannaturali; domina il pluralismo intellettuale; le spiegazioni causali, deterministiche e teleologiche, hanno ceduto il passo alle ipotesi e alla probabilità statistica. Ecco perché non è più possibile fare affidamento sulle spiegazioni univoche dei fenomeni studiati, fondate sull'esclusiva considerazione della dialettica storica, del ruolo delle classi sociali, della cultura considerata come un tutto unico. Le diverse forme di metodologie riduzionistiche (voglio alludere allo storicismo, al sociologismo,

al culturalismo) hanno tanto minor diritto di pretendere alla verità ultima e definitiva – come si pensava all'epoca del positivismo imperante – in quanto, sottolinea Meyer, sappiamo oggi che il comportamento umano ha carattere gerarchico, poiché dipende altrettanto da fattori individuali, sociali, culturali e istituzionali la cui esistenza ha condotto allo svilupparsi di discipline autonome parallele, anche se troppo spesso concorrenti nella pretesa di voler spiegare tutto. Siamo entrati in un periodo nel quale occorre considerare le teorie scientifiche come *costruzioni* non suscettibili di affermare verità totali e assolute. «Costruttivismo e relativismo hanno soppiantato la ricerca di una verità singola e onnicomprensiva» [p. 218]. Ma ciò non significa che tali costruzioni siano irreali o arbitrarie [p. 92] ovvero che non sia possibile mettere le mani su dati obbiettivi e validi. Per Meyer come per me, resta possibile pervenire a quelle che in altra sede ho denominato «*verità locali*» (Nattiez 1995, cap. IV), una nozione senza la quale la presente Enciclopedia sarebbe stata inconcepibile!

Nel contempo, lo sviluppo del costruttivismo, del relativismo e di una concezione pluralistica della verità «ha accelerato la perdita di fede in un progresso naturale e necessario» [p. 148]; un fenomeno sul quale Meyer è ritornato nella sua postfazione del 1994. Secondo lui, due tendenze dominanti ma concorrenti, almeno nel momento in cui scriveva, hanno portato ad abbandonare la categoria di progresso, contribuendo allo sviluppo di una decisa sfiducia verso la spiegazione causale nelle scienze storiche e rivalutando il passato allo stesso livello del presente [p. 153]: si tratta del formalismo e di quello che egli chiama il «particolarismo trascendentale» [pp. 158-60]. Per seguire il ragionamento di Meyer, è necessario comprendere esattamente ciò ch'egli intende con questi due termini.

Il formalismo pone l'accento sui mezzi d'espressione piú che sull'espressione in sé; la musica, incentrata per propria natura sul gioco delle strutture musicali immanenti, si presta particolarmente bene all'applicazione di strumenti logici e sintattici al fine di pensarne i procedimenti compositivi e il significato estetico. La nozione meyeriana di formalismo comprende tanto la musica tonale quanto quella seriale; la nascente dodecafonia di Schönberg come il serialismo integrale di Boulez negli anni Cinquanta. Per il formalista, l'opera musicale è un fenomeno artificiale. Ma nella terza parte del suo libro Meyer formula una importante distinzione tra formalismo funzionale e formalismo non funzionale. Il formalismo della tonalità è funzionale, perché quando si canta l'inizio di una melodia tonale (*do-mi-fa-sol-la-si*) si dovrà necessariamente ridiscendere verso la tonica (*do*). In tal senso questa funzionalità è teleologica, vale a dire orientata verso un fine. Diverso è il caso del formalismo atonale, dodecafonico o seriale. L'ascoltatore è messo di fronte a degli eventi sonori – ad esempio: esposizione e trasformazioni della serie nel *Concerto* op. 24 di Webern; esplodere di costellazioni sonore nelle *Structures pour deux pianos* di Boulez – che a lui sembrano aleatorie poiché

non conosce (e come potrebbe?) il rigoroso codice che presiede alla loro composizione. Nemmeno gli è possibile prevedere *all'ascolto* verso quale obbiettivo si dirigerà lo svolgimento di ciascuna di queste opere. In un lavoro rigorosamente seriale ognuna delle dodici note della serie non può ritornare prima che siano state enunciate le altre undici; ciò che, a livello compositivo, orienta lo svolgimento musicale in maniera assai vincolante. Ma, quale che sia il rigore dei modelli utilizzati dal compositore, il risultato percettibile è antiteologico in sé, dal momento che l'obbiettivo era di rompere radicalmente con le abitudini ereditate dalla tonalità.

Sotto l'etichetta di «particolarismo trascendentale» – che nel precedente capitolo v aveva designato col nome di «empirismo radicale» – Meyer non fa riferimento alle nozioni kantiane di trascendenza, bensì al pensiero del filosofo americano Ralph W. Emerson (1803-82), il quale parlava anch'egli di «trascendentalismo»: una dottrina secondo la quale l'individuo dovrebbe rifiutare qualsiasi conformismo e fondersi con la natura, ricavando da tale unione saggezza, virtù e bellezza. (Ringrazio Jean Molino di avermi illuminato su questo aspetto del pensiero di Meyer). Per quanto riguarda la musica, Meyer designa con questo termine le correnti estetiche che rifiutano, *a livello della composizione e della produzione* degli eventi sonori, qualsiasi tipo di teleologia nello svolgimento delle opere. Al contrario, esse pongono l'accento sull'individualità di ciascuno degli oggetti che le costituiscono, rifiutando di costruire legami sintattici con gli eventi contigui. Nel trascendentalismo dominano la sensazione e l'esperienza immediate, la centralità del caso, la valorizzazione permanente della novità – forse il suo solo metodo o procedimento tecnico, egli scrive [p. 220] –, il ripudio della valutazione estetica, la fiducia accordata all'improvvisazione, la valorizzazione del silenzio, la prossimità fra arte e natura, la negazione dei punti culminanti e delle relazioni causali: il pensiero e l'opera di Cage, adepto della filosofia Zen e micologo esperto, illustrano perfettamente questo orientamento.

Queste due tendenze si fondano su differenti principi filosofici e di tecnica compositiva, ma convergono nel rifiutare la pertinenza della storia. Per il musicista trascendentalista ciò che conta è l'immediatezza della sonorità individuale e della sensazione particolare, l'irruzione permanente del nuovo, il rifiuto di ogni forma di teleologia nella costruzione del brano. Il formalista volge invece le spalle alla storia perché per lui l'essenza dell'opera risiede nelle sue strutture. La loro "obbiettività" è piuttosto una scoperta che un'invenzione del compositore, il quale può nascondersi dietro all'opera sotto la maschera dell'anonimato. Per ciò stesso non si può più guardare all'opera musicale come all'espressione di una personalità; scompare l'idea romantica del genio. Il formalista seriale rifiuta il passato nel modo più radicale possibile per affermare l'esclusiva legittimità del proprio orientamento. Ricordiamoci della celebre formula enunciata da Boulez nel 1952 e citata da Meyer:

Qualsiasi musicista che non abbia sentito? non diciamo capito ma proprio sentito? la necessità del linguaggio dodecafonico è INUTILE. Tutta la sua opera si colloca al di qua delle necessità della sua epoca [1968, p. 137; 1985, p. 265].

L'accessibilità di tutte le culture musicali del mondo fa sí che il musicofilo non possa fruire e valutare queste musiche, che il disco ritaglia dal loro contesto ambientale, se non considerandone unicamente la forma. E, sempre secondo Meyer, sarà il formalismo, poiché mette l'accento sui mezzi piuttosto che sui fini espressivi, l'unico stile capace d'integrare gli stili del passato nella propria scrittura [pp. 191, 207, 225]. Formalisti e trascendentalisti, a prescindere dalle divergenze di fondo che li separano, condividono il rifiuto dei rapporti causali, la negazione del tempo, la diffidenza verso le scale di valore. Entrambe queste tendenze contribuiscono dunque in tal modo alla probabilità della stagnazione.

Per Meyer, l'ideologia culturale dell'epoca anteriore al 1967 abbandona l'idea di una storia concepita come un processo rivolto ad un fine, e le cui componenti seguirebbero uno sviluppo organico e necessario. Nel saggio del 1994 egli insiste ulteriormente sull'abbandono della categoria di progresso, circa la quale sottolinea, forse piú chiaramente di quanto non avesse fatto nel 1967, il ruolo animatore che aveva avuto per i formalisti dodecafonici e i loro apologeti.

Perché la musica [altamente complessa] divenne egemone nel periodo compreso fra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta del Novecento? [...]. In questo caso la risposta non è psicologica, ma ideologica e sociologica. Dal punto di vista ideologico, la musica d'avanguardia era vista come una manifestazione di potenzialità evolutiva, e dunque considerata progressista (cioè buona). Questo atteggiamento, accoppiato ad una esaltazione della duttilità e delle capacità d'apprendere della razza umana, incoraggiava la credenza che, a tempo debito, le costrizioni della musica d'avanguardia sarebbero state comprese e interiorizzate. E il passaggio dalla denegazione e dal rifiuto alla stima e all'adesione, verificatosi durante la prima metà del Novecento a proposito dei giudizi sul modernismo nelle arti figurative, pareva incoraggiare questa fede [ed. 1994, p. 323].

Tale osservazione giunge forse a risolvere il paradosso del rifiuto della storia che nel 1967 Meyer scorgeva nelle posizioni formaliste; vale a dire che

l'idea di un valore positivo dell'innovazione non ha rilevanza per la storia. Poiché, se il contesto cronologico è fuor di proposito, come si può mai sapere cos'è innovativo? Per una posizione coerentemente formalista, l'innovazione non è soltanto irrilevante; è inconoscibile. Per contro, se l'innovazione serve a fondare il giudizio di valore, allora la storia dovrà diventare il fondamento dell'attività critica [1967, p. 152, nota 47].

In maniera piú generale, e comprendendo anche i trascendentalisti, «la filosofia dell'avanguardia preclude la possibilità dell'esistenza di un'avanguardia» [p. 169], a meno di non riconoscere, come fa Meyer nel 1994, che l'idea di progresso ha resistito come fattore propulsivo per una cospicua fra-

zione di compositori degli anni 1950-70, ciò che mi appare un dato di fatto, almeno riguardo ai serialisti dell'avanguardia europea. Si ricorderà quanto è stato detto, all'inizio della presente Enciclopedia, circa la nascita e la decadenza delle avanguardie.

Sotto il profilo sociologico, Meyer insiste nella sua postfazione del 1994 sul rifugiarsi dei compositori d'avanguardia nelle università americane, sul sostegno offerto nei paesi europei alle correnti moderniste, sull'associazione della sperimentazione musicale col prestigio della scienza, e sulla diffidenza generalizzata verso i giudizi di valore. A questa analisi aggiungerei volentieri un tratto che mi pare tipico per la situazione ideologica dei compositori europei durante gli anni Cinquanta e Sessanta: il parallelismo instauratosi, in particolare sotto l'influenza di Adorno, fra progressismo politico e progressismo artistico. Si ricordi come, in *Philosophie der neuen Musik* (1962), egli collochi Schönberg sul versante del progresso e Stravinskij su quello della restaurazione. Questo nesso è palese, ad esempio, in Nono:

La Resistenza, come fatto concretamente rivoluzionario e fondamentale della nostra vita, provoca e forma scelte precise, una coscienza innovatrice [...]. Anche il musicista partecipa a questa lotta. Anzi, proprio nella misura in cui egli vi contribuisce - non come specchio concavo o convesso ma in modo originale e autonomo con i suoi studi, le sue ricerche, i suoi esperimenti, con la sua fantasia inventiva, in quanto insomma dialettizza il momento ideale con quello tecnico-linguistico, proprio in tal modo il musicista può realizzarsi compiutamente. Il tema della Resistenza, nella musica, non va perciò collegato unicamente all'uso di testi e di situazioni di lotta partigiana, ma è potenzialmente presente in ogni espressione dove la verità e la novità di ricerca, di inventiva e di realizzazione ampliano e sviluppano la capacità fantastica, l'intelligenza ricettiva e la coscienza dell'uomo teso all'eliminazione delle varie *garrote* della società neocapitalista, teso cioè alla liberazione socialista [Nono 1963, p. 27, ed. 1993, p. 237].

Sempre dal punto di vista sociologico, Meyer prevedeva già nel 1967 la segmentazione e la specializzazione dei pubblici per ciascuno dei generi e degli stili coesistenti, come si può osservare con tutta evidenza oggi, per poco che si frequentino regolarmente diversi tipi di concerti, dal barocco all'elettroacustica, dalla musica classica a quella strumentale contemporanea. Il pubblico sarà stilisticamente poliglotta non meno di certi creatori [pp. 175-76]. Schierandosi a favore di una prospettiva che Glenn Gould - pur evidentemente ignorandola - non avrebbe disapprovato (cfr. *supra*, alle pp. 1238-50 il suo testo) Meyer qualifica il gusto del pubblico prossimo venturo come «storico», «arbitrario» e «frutto del caso», incline ad apprezzare le opere in ragione della loro forma o del loro fascino [pp. 177-78], e non più a motivo del posto che occupano nella storia. E anche se gli artisti sedicenti d'avanguardia si lamentano del piccolo numero di ascoltatori che assistono ai concerti di musica difficile, Meyer prende una posizione che mi sembra interessante meditare oggi:

La democrazia non implica che tutti debbano apprezzare lo stesso tipo di arte, bensì che ognuno debba avere la possibilità di fruire del tipo di arte che apprezza. Si dovrebbe sostenere l'arte contemporanea non perché essa potrà magari dar vita ad una "età dell'oro" in cui tutti trarranno godimento dalla sperimentazione e dalla complessità, ma perché già oggi una minoranza la considera stimolante e degna di considerazione [pp. 178-79].

Ma nel contempo egli teme che la specializzazione sempre più accentuata, così dei creatori come del pubblico, possa condurre a un declino nel livello complessivo della comunicazione culturale [p. 185].

A partire dal momento in cui la creazione musicale non è più dominata dalla categoria del progresso, né teleologicamente orientata all'avvento di un nuovo ordine estetico (e, vorrei aggiungere, politico), a partire dal momento in cui lo stile musicale rivoluzionario dell'avvenire non si è imposto come egemone, diventa possibile utilizzare nella composizione contemporanea gli stili del passato e conservare per un certo tempo la giustapposizione degli stili presenti. «Non ci sarà nelle arti alcuna pratica centrale, o generalmente condivisa, né alcuna "vittoria" stilistica» prediceva Meyer nel 1967. «In musica, ad esempio, continueranno ad essere impiegati simultaneamente stili tonali e non-tonali, tecniche aleatorie e seriali, procedimenti elettronici e improvvisati» [p. 172]. È quanto già accadeva negli anni Cinquanta, ma a quel tempo la nostra visione del presente o del passato prossimo era pregiudizialmente influenzata dal desiderio che una tendenza, considerata la migliore, dominasse sulle altre.

La nostra cultura – quella mondiale e cosmopolita – è oggi, e continuerà ad essere in futuro, differenziata e pluralistica. Una molteplicità di stili, tecniche e movimenti, dalla cauta conservazione al più audace sperimentalismo, coesisteranno fianco a fianco: la tonalità e la serialità, la musica improvvisativa e quella aleatoria, accanto al jazz coi suoi numerosi linguaggi e alla popular music [...]. Grazie all'imprestito in forma di parafrasi, all'imitazione stilistica, alla ripresa di modelli, il passato e il presente convergeranno modificandosi reciprocamente, non soltanto all'interno del quadro culturale, ma anche nella produzione di un singolo artista e persino entro una singola opera d'arte. Anche se potranno svilupparsi nuovi metodi, essi non espelleranno quelli già esistenti. La gamma delle possibilità – dall'ordine integralmente pianificato fino all'alea totale, dalla strutturazione finalizzata sino all'esplorazione senza meta, dal formalismo sintattico fino allo psicologismo soggettivo, dall'esplicitamente analitico fino all'intrinsecamente mistico – è ben lungi dall'aver toccato i suoi limiti [pp. 208-9].

Meyer predisse nel 1967 la comparsa di quella che oggi si suole chiamare, nel Québec e in altri luoghi, la «musica attuale» – un aggettivo che, in maniera caratteristica, evita quello di «contemporanea». Ma questo uso della parola esteticamente connotata non lo turbava più di tanto:

Se un compositore oggi vivente scrive un brano di musica, questo sarà *per definizione* un'opera contemporanea, a prescindere dal fatto che il linguaggio impiegato sia stato inventato ieri o cinque secoli fa, indifferentemente dalla qualità, buona cattiva o mediocre, del lavoro stesso [p. 186].

Ed egli riteneva che i mutamenti ideologici in corso nel momento in cui scriveva avrebbero ben presto resa accettabile l'idea di comporre oggi negli stili del passato; ad esempio di scrivere un concerto grosso alla maniera barocca, che sarebbe esteticamente meglio riuscito della miriade di opere mediocri prodotte a quell'epoca [p. 187], anche se, dato il perdurare a tutti gli effetti delle idee di originalità e individualità, esso sarebbe necessariamente diverso da quelli che abbiamo ereditato dalla storia [p. 194]. Il passato è oggi accessibile dal punto di vista ideologico, psicologico e tecnologico [p. 187]. E, all'inverso di ciò che la modernità ha affermato o creduto, «non paiono esistere ragioni cogenti capaci di impedire che lo spirito di una cultura possa caratterizzarsi per una tendenza alla diversificazione, una tolleranza verso il pluralismo, ed un gusto per l'incongruità» [p. 189]. «L'eclittismo diviene possibile» [p. 190]. E Meyer distingue quattro modi di ritorno al passato: la parafrasi, l'imprestito, l'imitazione e l'utilizzazione di modelli [pp. 195-208]. Inoltre, man mano che le nuove tendenze si svilupperanno, il principio di novità non rappresenterà più un criterio decisivo, e la critica si svilupperà su basi rinnovate [p. 218].

Anche se, dal suo punto di vista, non giungerà a eclissare i valori del tradizionalismo e del trascendentalismo [pp. 221, 226], secondo Meyer sarà il formalismo, piuttosto che il particolarismo trascendentale, a rappresentare la tendenza estetica dell'avvenire [pp. 222-32]. Ciò accadrà da una parte, a suo modo di vedere, per «l'importanza crescente della maestria tecnica e dell'eleganza come criteri di valore estetico» [p. 223]; cosa che era forse vera, ma con qualche riserva, negli anni Sessanta, ma che non mi sembra più sostenibile oggi, dal momento che i criteri di valutazione formale sono stati relegati in secondo piano. D'altro canto perché il formalismo è in grado di integrare gli stili del passato [p. 191], un argomento che mi sembra assai più suggestivo. Così era già accaduto nel caso, citato da Meyer, di Stravinskij, il cui *Pulcinella* (1922) s'ispira largamente a Pergolesi. Composta un anno dopo la pubblicazione del libro di cui stiamo trattando, *Sinfonia* (1968) di Berio, figura eminente dell'avanguardia formalista e seriale, ne fornisce la prova indubitabile, integrando nel terzo movimento citazioni da Bach, Beethoven, Berg, Berlioz, Boulez, Brahms, Debussy, Globokar, Hindemith, Mahler, Pousseur, Ravel, Schönberg, Stravinskij, Strauss e Webern [Osmond-Smith 1985, pp. 57-71]. Nella stessa tendenza potremmo inquadrare il *Votre Faust* di Pousseur (prima rappresentazione alla Scala di Milano nel 1969), un lavoro infarcito di citazioni stilistiche, e le *Études* per pianoforte di Ligeti (1985-) che integrano procedimenti di scrittura extra-europei. Ma parlando di tendenza dominante prossima ventura, è probabile - egli non lo afferma esplicitamente - che nel 1967 Meyer pensasse piuttosto a quel formalismo funzionale ereditato dalla tonalità, di cui si occupa, contrappo-
nendolo alle diverse tendenze dodecafoniche, nei capitoli della terza parte

del suo libro; subito dopo il suo pronostico favorevole all'importanza futura, pur se non esclusiva, del formalismo.

Nel lavoro del 1967, dopo aver terminato l'esame del sistema seriale e constatando che le tecniche compositive del serialismo si preoccupavano soprattutto dei livelli inferiori di un'opera, vale a dire piuttosto del «nota contro nota» («norme gerarchiche terra-terra, di livello inferiore») che non della sua organizzazione macro-formale, egli scriveva:

Il nuovo paradigma metodologico [quello della serialità] non ha ancora saputo erigere strutture gerarchiche multilivello capaci di rendere coerente e comprensibile la complessità esistente. Per la verità, il serialismo sperimentale sembra ancora impegnato a sviluppare forme, relazioni e procedimenti di livello inferiore che siano dotati della capacità di sopravvivere [pp. 315-16].

Degno di nota circa questa critica è il fatto che la scrittura atonale si sia evoluta, dopo l'apparizione del libro di Meyer, precisamente in quella direzione che egli vi trovava carente: la sovrapposizione o la giustapposizione di momenti centrifughi (informali, «statistici») e di «segnali» – questi termini sono di Boulez – facilitando la percezione d'una continuità che tuttavia non deve nulla alla tonalità. Ciò si palesa già con Berio – in *Che-mins* (1967-), *Sequenze* (1958-95), *Linea* (1973), i cui titoli sono sintomatici di questa nuova linearità, da me segnalata in precedenza, nella scrittura atonale – e ancor di più nell'ultimo Boulez, da *Répons* (1981-) a *Sur Incises* (1996-98) e *Anthèmes II* (1997). Il titolo ... *explosante-fixe...* (1994) è assai caratteristico del nuovo connubio fra momenti d'entropia e punti di riferimento stabili.

Un'altra osservazione di Meyer, che non è priva di nessi con quanto appena esposto, mi sembra confermare la validità delle sue predizioni. Nel 1967, egli osservava che il monumentalismo delle opere (si pensi a Bruckner, Mahler e Strauss) col quale la sinfonia e il poema sinfonico dilatano fino all'estremo limite le capacità di estensione della tonalità, era un corollario della funzionalità del sistema. Dopo l'avvento dell'atonalismo, egli constata, «il monumentale è sostituito dal momentaneo» [p. 313]. Se ciò non è ancora vero per Schönberg e Berg, lo stile dei quali conserva non pochi tratti di una scrittura ereditata dal Romanticismo, specie a livello della forma, diviene evidente in Webern, assai più radicale nel suo rifiuto di ogni residuo tonale: la durata di ciascun movimento dei suoi lavori, scritti fra il 1909 e il 1943, è compresa fra 22 secondi e 6 minuti e mezzo. Il recupero della continuità nella tessitura delle musiche elettroacustiche ha favorito il ritorno delle opere di grandi dimensioni: penso a *Gesang der Jünglinge* (1955-1956) e agli *Hymnen* di Stockhausen (1966-67), che occupano rispettivamente due e quattro facciate di microscolco a 33 giri. Nel campo strumentale, le ultime opere di Boulez citate poco sopra oscillano fra i 20 e i 42 minuti, recuperando così la durata delle opere classiche e romantiche.

5. *Fine secolo.*

Il Meyer del 1967 aveva dunque previsto la nascita di quello che una quindicina d'anni piú tardi sarebbe stato battezzato postmodernismo. Egli introduce il termine nella sua postfazione del 1994 [pp. 331, 333], dandone una limpida definizione: «La fine dell'ottimismo storico segna l'inizio del postmodernismo». Consideriamo quali fossero i tratti salienti conservati da Meyer nella sua postfazione del 1994 con riferimento al trentennio precedente, e quali nuove previsioni egli ne traesse allora per l'avvenire.

Meyer registra in primo luogo lo sviluppo senza precedenti della tecnologia e la sua influenza sugli atteggiamenti d'ascolto: le modalità d'ascolto private (apparecchiature audiovisive, walkman) prendono il posto di quelle collettive (sala da concerto e teatro d'opera). Ne risulta «un declino dell'intensità d'ascolto» [p. 319], donde la necessità, al fine che la musica catturi l'attenzione, di elevare la ridondanza a un grado mai raggiunto, che si tratti di ridondanza stilistica, di ridondanza compositiva – vale a dire in seno alle opere stesse – oppure della ridondanza del repertorio [pp. 321-28]: la prima tende a privilegiare l'ascolto della musica tonale, la seconda si è manifestata nella musica cosiddetta minimalista o espressamente qualificata come ripetitiva (Reich, Glass, Riley), la terza è palese in quell'atteggiamento delle radio e delle organizzazioni concertistiche che tende a privilegiare la diffusione o la programmazione degli stessi tipi di musica o delle stesse opere “canoniche”. Il connubio di questi tre tipi di ridondanza può spiegare il successo della musica barocca in questo fine secolo, mentre il ricorso agli strumenti originali – che di fatto rappresenta la ricerca di un suono inaudito rispetto alle tradizionali abitudini d'ascolto – può soddisfare il bisogno di novità ancora presente nella civiltà occidentale.

La pratica della ridondanza soddisfa inoltre ciò che assai giustamente si denomina «egualitarismo», e che è divenuto il tratto dominante dell'ideologia culturale di fine secolo. Essa caratterizza altrettanto la cultura di massa quanto il dominio planetario delle musiche industriali – circa le quali vorrei sottolineare che fondano il profitto sulla ricerca della soddisfazione immediata per il maggior numero di persone – quanto la ricerca di stabilità dell'ambiente e degli obbiettivi politici della sinistra post-sessantottina. A mio parere, quest'ultima si vede costretta a restaurare il sistema liberale senza veramente riuscire a rimetterlo in discussione, e ciò dopo lo scacco delle rivolte studentesche del 1968 che, almeno in certi paesi, avrebbero potuto sfociare in cambiamenti del regime politico, dopo il soffocamento da parte delle truppe del patto di Varsavia del “socialismo dal volto umano” in Cecoslovacchia (agosto 1968), la dissoluzione del blocco sovietico, e il riconoscimento (quasi) universale del carattere dittatoriale dei regimi cinese e cubano. I cittadini che oggi si collocano a sinistra sono condannati a una sorta di fai-da-te politico.

Sul piano estetico e stilistico, l'egualitarismo si manifesta secondo Meyer nella paura dei giudizi di valore, generata all'indomani della seconda guerra mondiale dal timore che venissero assimilati ai *diktat* del comunismo e del fascismo [p. 324], nel rifiuto di considerare un certo stile o un certo genere di musica superiore ad un altro, nel rifiuto di gerarchizzare le culture, nella critica alla nozione di canone, nell'affermarsi di musiche-*pastiche* (che utilizzano gli stili del passato), nel gusto per il minimalismo, e infine nel corollario di tutti questi fattori: l'abbandono della concezione organicistica prevalente dopo il XIX secolo. L'egualitarismo praticato oggi rappresenta il tratto ideologico dominante di una civiltà che ha cessato di credere nell'idea di progresso e non ha più i mezzi di proporre un'alternativa a quello stato di stagnazione e di coesistenza degli stili e dei generi che ha effettivamente caratterizzato tutto il XIX secolo dopo che il sistema tonale non funge più da esclusivo riferimento; fino al punto che in taluni circoli la contestazione dell'egualitarismo e la riaffermazione di gerarchie nei giudizi di valore, il privilegio riconosciuto a un'opera o a uno stile, sono interpretati come manifestazioni di un atteggiamento elitario [p. 348]. In tal modo questi critici non si rendono conto (osservazione mia) di schierarsi, in buona fede ma oggettivamente, a fianco degli individui e delle istituzioni che, perseguendo la massimizzazione del profitto, favoriscono il livellamento culturale verso il basso. Qui Meyer si guarda bene dall'evocare la *political correctness*, ma è di questo che si tratta in realtà: un atteggiamento del quale si cominciano a scorgere gli effetti perversi sul piano estetico.

Il paradosso del postmodernismo consiste nel fatto che alle incertezze pluralistiche in campo epistemologico, esegetico e culturale si accompagna la chiusura degli orizzonti geografici, culturali e concettuali [p. 333]. Su tutti i piani, da quello politico e sociale a quello culturale, la fine del secolo si caratterizza in tal modo per la coesistenza fra «presentismo» – tutto ciò che si fa oggi è ben fatto – e «consumerismo», ossia difesa dei diritti del consumatore [p. 334]. Certe frange della società possono contestare insieme la mondializzazione economica, l'egemonia degli Stati Uniti, la pauperizzazione collegata al neoliberismo, le disparità sociali; ma non hanno più i mezzi per rimettere in discussione il sistema in base a una prospettiva globale di mutamento politico, e ciò a causa della scomparsa di obiettivi ideologici fondati su antagonismi altrettanto globali (Oriente contro Occidente o lotta di classe) e su traguardi unificatori (costruzione di una società nuova). Nel momento in cui l'orizzonte appare bloccato, l'abbandono dell'idea di progresso facilita il ritorno alle idee del passato. La fine del secolo avrà dunque l'effetto di favorire la valorizzazione delle culture particolari (etniche, economiche, religiose, ecc.), il ricorso ai valori tradizionali come fondamento identitario, l'esacerbazione dei nazionalismi. Sul piano culturale la parcellizzazione degli interessi va di pari passo con la specializzazione delle pratiche musicali, che ha per corollario la coesistenza di stili e generi musicali dei quali nessuno, nell'epoca della

stagnazione, riesce a prevalere sugli altri. L'odierno compositore non si concepisce più come un genio preoccupato di "passare alla storia" grazie alle proprie innovazioni. Non si preoccupa più di scrivere opere di grande portata, teleologicamente orientate. Egualitarismo ed eclettismo favoriscono sul piano stilistico la scrittura di opere costituite di aggiunte successive e di frammenti sovrapposti, dagli stili disparati o mutuati, nonché il ricorso privilegiato a quelli che Meyer ha chiamato altrove i «parametri secondari» della musica: timbro e tempo, dinamica e registro, *beat* e profilo. Sul piano della teoria musicale si tratta solo di sapere se sarà possibile proporre «una teoria della successione retorica». E solo quando nella pratica di tali successioni e giustapposizioni saranno stati individuati elementi di necessità potremo anche determinarne, in tutto o in parte, la validità estetica [pp. 344-35]. In questo senso, e in attesa degli eventi, la conclusione del saggio del 1994 non modifica la previsione contenuta nel libro del 1967:

Così come avremo la coesistenza d'una pletera di stili, vi sarà anche quella di pubblici e di mercati, sebbene di regola non comunicanti fra loro. [...] Poiché ritengo che [questo pullulare di attività] sia destinato a durare per un considerevole periodo di tempo, dovremo imparare a convivervi, e forse al limite persino a trarne piacere [p. 349].

6. *Constatate o prevedere oltre Meyer.*

Benché il lavoro di Meyer risenta di un'impostazione proiettiva – molto meno praticata, almeno esplicitamente, dai musicologi che non dai compositori preoccupati per la sorte futura delle proprie opere – esso mi sembra ispirato a un metodo non solo legittimo, ma scientifico, se per definire la scientificità adottiamo il paradigma di Popper: è scientifico ciò di cui non si riesce a dimostrare la falsità. Perché non soltanto sarà stato possibile, come abbiamo visto, verificare se le previsioni del 1967 si siano avverate – si tratta di un problema empirico – ma anche il metodo adottato era esplicito: è dunque possibile, come ho fatto puntualmente e come mi accingo qui a fare in modo più sistematico, evidenziare certe lacune nelle sue osservazioni, contestare taluni aspetti del suo ragionamento e della sua interpretazione, tentare di applicare il suo metodo senza nel contempo rinunciare a criticarlo.

Senza dubbio, più di un lettore resterà irritato dal conservatorismo della sua posizione. Questa teoria non giustifica forse il ritorno al passato? *Desiderare esteticamente* il ritorno a procedimenti di scrittura mutuati dal passato e *constatarlo empiricamente cercando di spiegarlo* sono, a mio parere, due cose diverse. Certo, si avverte benissimo che Meyer non condivide (a dir poco) quell'ideologia del progresso di cui constata la graduale sparizione nel corso del xx secolo, e che critica il funzionamento della musica poiché essa ripudia sistematicamente i capisaldi percettivo-funzionali che sono di fat-

to un patrimonio ereditato dalla tonalità. Ma, come si è visto, sembra che le ultime tendenze stilistiche della scrittura *atonale* ricerchino i mezzi per reintrodurre questa funzionalità perduta. Nel contempo, ciò che Meyer prediceva sulla probabilità della stagnazione globale (la giustapposizione o la mescolanza degli stili in assenza del predominio di uno solo di loro), e insieme sull'esaurimento delle possibilità di qualsivoglia sistema (tonale o seriale), si è realizzato in pieno.

Tutto ciò non significa che io sottoscriva integralmente le proposizioni di Meyer. Le mie osservazioni critiche verteranno su due aspetti: una certa ambiguità della terminologia usata per designare le categorie estetiche; il pesimismo che scorgo in lui riguardo alle possibilità di sviluppo della scienza.

Mi soffermerò inizialmente sulle espressioni «formalismo» e «particolarismo trascendentale», e sulle implicanze del loro significato circa la valutazione dello stato della musica nella seconda metà del xx secolo. È certo che questi termini, come mi sono sforzato di mostrare, permettono a Meyer di rilevare per grandi linee uno spartiacque assai radicale fra i compositori un tempo orbitanti intorno alla scuola di Darmstadt e quelli che si sono incamminati sulle orme di Cage. Ma sono davvero adeguati per ripensare la situazione attuale? Nella misura in cui Meyer include entro la definizione di «formalismo» il porre l'accento sui mezzi piuttosto che sull'espressione [1967, pp. 210-17], non è certo che questa categoria di cui egli prevede la vittoria sulle altre [pp. 222-32] connoti correttamente il formalismo (in senso lato) di fine secolo. Mi sembra perfino che, in compositori come Rihm e Pärt, abbiamo assistito a un ritorno dell'espressionismo, che peraltro non era mai rimasto del tutto assente nei "formalisti" più rigorosi (penso in particolare a Stockhausen). Con categorie astratte tanto generali, si fa strada la tentazione di voler sistemare ogni compositore nella sua casellina. Preferirei dunque utilizzarle come aggettivi e non come sostantivi, al fine di caratterizzare l'una o l'altra linea *particolare* dell'estetica, del pensiero musicale o delle opere, piuttosto che contrapporre, a *grandi linee*, come correnti all'interno del xx secolo.

Queste difficoltà di categorizzazione incidono nella valutazione di un punto centrale del saggio di Meyer. Che nesso stabilisce esattamente fra l'abbandono dell'inferenza storica causale nell'ideologia culturale del xx secolo e il funzionamento, teleologico o "statistico", dei sistemi? D'un lato egli stabilisce nei trascendentalisti un chiaro legame tra il rifiuto della teleologia storica e la pratica di giustapporre sensazioni immediate e sempre rinnovantesi [pp. 158-61]. Per quanto riguarda la tonalità, egli scrive:

L'ideologia futuripeta e teleologica del mondo occidentale moderno ha caratterizzato le arti non meno delle scienze naturali e sociali. Nelle arti visive, la prospettiva impose finalità nette; *in musica, la tonalità comportava finalità acustiche* [corsivo mio]; e in letteratura (specie col prevalere del romanzo) le finalità dei protagonisti divennero il centro di gravità della narrazione [ed. 1994, p. 330].

Qui si stabilisce il nesso fra la teleologia, intesa come modo di pensare la scienza e la storia, e la struttura intrinseca delle opere tonali.

Se la congruenza fra questi due aspetti della teleologia – nella concezione della storia e nell'organizzazione delle opere – risulta chiara (e accettabile) per quanto riguarda la tonalità e il trascendentalismo cageano, che dire invece dei formalisti dodecafonici? Certo, come suggerivo addietro, se nel periodo rigoroso del dopoguerra i loro procedimenti compositivi erano deterministi a ogni riguardo, per l'ascoltatore il risultato era ben lungi dall'apparire teleologicamente orientato: la terza parte del suo libro lo dimostra in maniera efficace. Ma se accettiamo la convergenza fra teleologia intrinseca ed estrinseca, come spiegare allora che i serialisti di Darmstadt abbiano per lo più collegata la propria attività estetica al progressismo politico, come illustra in maniera esemplare il caso di Nono? Nella misura in cui Meyer ha riconosciuto *in extremis* il permanere dell'idea di progresso nell'avanguardia postbellica, ci si permetta di essere più meyeriani di lui, e di suggerire che questa discrepanza fra l'ideologia particolare di un gruppo e il tipo di musica che vi si scrive dimostra una volta di più come sia impossibile ipotizzare un funzionamento parallelo fra idee, stili e parametri musicali; o che quanto meno non si debbano escludere altre ragioni per spiegarne la simultaneità. Spezzare la forma e i principi della tradizione musicale significava operare in vista della Rivoluzione prossima ventura e del relativo progresso estetico e politico; ed è al fine di disorientare i borghesi che queste opere ripudiavano ogni teleologia intrinseca all'organizzazione del "discorso" musicale. Al contrario, i dodecafonisti hanno riscoperto il senso della linearità nella scrittura allorquando, sfumate le loro speranze sociopolitiche, dovevano riannodare i legami col loro pubblico. Il postmodernismo è anche questo. Se la mia analisi è esatta, allora anche le altre predizioni avanzate da Meyer [p. 346], e che citerò qui di seguito, devono essere accolte con prudenza:

Proprio come il pluralismo stilistico entro un corpus di composizioni si collega all'assenza di una fede in processi storici lineari di lungo periodo, così l'eclettismo – il pluralismo all'interno di una singola composizione – può essere correlato all'indebolirsi dell'interesse e della fiducia nella progettazione su larga scala.

Di nuovo troviamo qui uno stretto legame fra i dati estrinseci e quelli intrinseci.

In tal modo l'incertezza circa il futuro penetra nel regno dell'estetica, mettendo in discussione la possibilità, e fors'anche la desiderabilità, di obbiettivi a lunga portata.

Ciò è vero quanto meno per la proliferazione dei videoclip e della musica industriale.

Un relativo corollario sarà la rarefazione di quelle forme e gerarchie sintatticamente strutturate che erano caratteristiche della musica tonale.

La categoria del piacere immediato, così importante nel pensiero post-moderno in contrapposizione all'antiedonismo degli avanguardisti che volevano giustificare la promessa di un avvenire ricco di canti, può invece spiegare il ritorno alla tonalità cui abbiamo assistito nell'ultimo scorcio del secolo.

Le forme tenderanno ad assumere quel tipo che ho definito "statistico", e l'avvicinarsi delle gerarchie sarà continuo e imprevedibile. Le strutture statistiche, basate sul funzionamento dei parametri secondari della musica (per esempio il timbro e il tempo, la dinamica e il registro, il ritmo di base e il profilo sonoro), dipendono meno che non quelle sintattiche dall'apprendimento di saperi esclusivi.

Ciò spiega senza dubbio l'attuale predominio della musica industriale, ma potrebbe di per sé escludere la conservazione della tonalità nella musica leggera, o il suo ritorno in quella "seria" ?

È possibile che questa difficoltà del ragionamento di Meyer provenga da una contraddizione latente nella sua teoria: abbiamo da una parte il riconoscimento dell'autonomo funzionare di parametri, stili e idee – potremmo chiamarle le forme simboliche e la specificità dei loro aspetti – mentre dall'altra sta la dominanza di un qualsivoglia aspetto dell'ideologia culturale che in un dato momento della storia sia partecipe dell'orientamento generale della creazione artistica. Tali osservazioni non rimettono fondamentalmente in causa il suo ragionamento. Esse mirano soprattutto, in una prospettiva che rispetta nell'essenziale l'idea centrale di autonomia delle diverse forme simboliche contemporaneamente operanti e delle loro componenti, a perfezionare la comprensione di quanto abbiamo vissuto nel corso dell'ultimo mezzo secolo.

Ho parlato in prima istanza del conservatorismo che si potrebbe rimproverare a Meyer. Per ciò che concerne l'avvenire della conoscenza, preferirei da parte mia parlare di pessimismo. Nel 1967, ad esempio, egli non sembrava credere alla comparsa di una teoria della mutazione genetica [1967, p. 137], ma si possono porre limiti aprioristici alle capacità scopritrici dello spirito umano? Predire nel 1967 la fine del sapere scientifico in alcuni campi era altrettanto temerario di quanto sarebbe stato nell'Ottocento sperare e annunciare la fine della Storia. Potremmo così immaginare che gli sviluppi della neuropsicologia e, di pari passo, una conoscenza sempre più precisa del cervello musicale (specie dei processi percettivi) giungano prima o poi a capovolgere gli obiettivi delle tecniche di composizione.

Sono il primo a concordare sul fatto che i sistemi tonali e atonali abbiano esaurite le loro capacità combinatorie. Sono ugualmente convinto che l'avvenire della composizione debba rassegnarsi alla miscela e alla giustapposizione di tecniche e stili acquisiti, come Glenn Gould aveva già pronosticato prima del 1964. Ma chi ci garantisce che nuove forme di combinazione non diano vita a una o più forme interamente nuove d'espressione artistica, nelle quali poter riconoscere un ulteriore cambiamento « mutageno »,

per dirla con Meyer? Penso ovviamente all'esempio dell'opera: l'incontro fra la voce e la musica era già un dato acquisito fin dall'antichità classica. Fu "sufficiente" aggiungervi la scena e il dramma perché nascesse, intorno all'anno 1600, un genere nuovo che sussiste ancora ai giorni nostri. Nulla ci assicura che con lo sviluppo delle nuove tecnologie non compaiano dei generi anch'essi affatto nuovi, le cui norme originali si svilupperanno nel corso del tempo.

Se ciononostante sarà la stagnazione a perdurare nei decenni venturi, col fiato corto delle sintassi, l'ammirazione nostalgica delle grandi realizzazioni del passato, e l'unico surrogato di "creazione" offertoci grazie alla manipolazione delle possibilità garantite dalla nostra cultura musicale, allora potremo magari assistere ad una certa "fine della musica", almeno come l'abbiamo conosciuta dopo il Rinascimento. Tanto più che lo stesso è accaduto anche in un settore oggi marginale della produzione artistica: il mosaico. I miei lettori avranno certo già avuto occasione di visitare le chiese di Ravenna e di Roma. Con l'aiuto di una buona guida potremo scoprire che, durante l'era cristiana, quella del mosaico è stata una delle arti maggiori fra il v e il vii secolo, e che durante tale periodo, a partire da una tecnologia specifica - la rappresentazione di immagini religiose ottenuta mediante la combinazione di piccoli frammenti di vetro, pietre e terracotta - essa ha conosciuto un'autonoma evoluzione. Dopodiché questa forma d'arte è caduta in desuetudine, il che non vuol dire che sia scomparsa: ci sono ancor oggi dei mosaicisti, ma nessuno vorrà sostenere che, dopo la sua magnifica fioritura, l'arte musiva abbia saputo mantenere la propria importanza e sviluppare la specificità del proprio linguaggio. Orbene, fra il v e il vii secolo sono trascorsi trecento anni, vale a dire - con tre anni d'approssimazione - lo stesso periodo di tempo che separa la nascita di Johann Sebastian Bach dalla morte di Glenn Gould. Niente vieta di pensare che la musica occidentale sia entrata in un periodo d'ibernazione estetica della quale io non mi sentirei di prevedere la durata. Dal punto di vista antropologico, e perfino biologico, proprio com'è dotato di una facoltà linguistica, l'essere umano possiede una facoltà musicale, se mi si passa l'infelice gioco di parole. Di musica se n'è sempre fatta e sempre se ne farà. Oggi il problema è senza dubbio di sapere se si farà buona o cattiva musica, e io rilevo che queste categorie normative sono sempre presenti nel discorso di Meyer, anche quando egli proclama la massima neutralità.

Ciò che sembra acquisito, nell'epoca postmoderna in cui ci troviamo a vivere, è la sopravvenuta impossibilità di fondare un'orientamento estetico su questioni di principio, come si faceva all'epoca dei trionfalismi avanguardistici; a meno che l'egualitarismo oggi prevalente non sia, come avverte assai giustamente il nostro autore, una nuova forma di fiducia nel rapporto fra il musicale e il politico [ed. 1994, p. 348]. Ma queste affermazioni ideologiche si rivelerebbero, a mio avviso, non meno caduche delle precedenti. Ec-

coci giunti di fronte alla sola domanda pertinente, alla quale tuttavia né l'estetica né la musicologia sono riuscite a rispondere fino ad oggi, anche se tutti noi abbiamo la sensazione intuitiva che esistano opere altamente riuscite e altre che non lo sono: *cos'è una bella opera musicale?* Mi si permetta di non affrontarla in questa sede, non già per eluderla, ma perché essa tornerà a porsi del tutto naturalmente alla fine del terzo volume, entro la prospettiva interculturale che oppone una radicale sfida alla definizione kantiana: «Il Bello è ciò che piace universalmente e senza concetti» (*Critica del giudizio*, § 6). Ciò non toglie che alcuni di noi deplorino un evidente livellamento culturale verso il basso. Se in un numero rilevante di soggetti decisori, culturali e politici, essa dovesse produrre una reazione salutare e organizzata capace di contrapporsi, grazie all'ideologia culturale del momento, all'universale espansione della mediocrità, allora la formula di Meyer (valida fino ad oggi come constatazione) diverrebbe effettivamente caduca: «Se il Rinascimento è giunto al termine, allora l'avanguardia è finita» [1967, p. 169]. È difficile, se non impossibile, prevedere quanto durerà la stasi che egli ha insieme constatata e predetta senza giudicarla sotto il profilo estetico. Ma non abbiamo forse il diritto di tornare a indossare il cappello del critico e di domandarci: «Quando e come ritroveremo il tempo della necessità?» Malgrado l'evidente pessimismo sottinteso alle previsioni che a mia volta mi arrischierei di avanzare nella favola seguente, formuliamo l'augurio, alle soglie del nuovo millennio, che dalle intersezioni e dalle ibridazioni dell'oggi possano nascere forme inventive e originali di creazione musicale, e con esse opere che siano in grado di imporsi per la loro qualità estetica.

7. *L'avvenire della musica.*

A partire dalla sua uscita nel 2001, la presente «Enciclopedia della Musica Einaudi» ha conosciuto 27 compu-edizioni. Per questa 28.ª edizione del 2045, la direzione della Casa editrice ha deciso di aggiungere alla postfazione di Jean-Jacques Nattiez – totalmente superata sul piano teorico, per non parlare dei suoi caduchi furori estetici – un contributo del giovane ma già illustre musicologo italo-tedesco Hans-Jakob Zanetti, che tenta di descrivere l'evoluzione prodottasi nella musica durante ormai quasi un cinquantennio. In tal modo ci lusinghiamo che i nostri compu-lett/ori/rici saranno posti in condizione di misurare i cambiamenti intervenuti in questo mezzo secolo nella produzione musicale e nella maniera di concepirla [N.d.E.].

A noi, uomini e donne di metà XXI secolo, costa fatica immaginare quale fosse il panorama della musica nell'anno 2000. I nostri nonni si ricordano ancora dell'autentica commozione provata nell'apprendere che, non appena nominato alla testa dei Berliner Philharmoniker, Sir Simon Rattle aveva diretto

arrangiamenti di canzoni dei Beatles – un connubio fra le istituzioni tradizionali e la musica pop che, documentato dalle nostre moderne InfoSoundcards, rimane a tutt'oggi un classico – e che inoltre aveva scelto come maestro sostituto la cantante rock Petula Star. Nel 2009 fu lei a raccogliere la sua successione alla guida della prestigiosa formazione, quando il direttore britannico venne congedato per aver osato programmare musiche di Wagner, autore definito «un Anellide fossile e politicamente scorretto» da un consiglio d'amministrazione la cui età media non superava i 35 anni.

L'avvenimento fu allora salutato dalla stampa internazionale. Per la prima volta, in effetti, una donna prendeva la testa di quella che all'epoca era ancora considerata una delle migliori orchestre del mondo. Per la prima volta e anche per l'ultima; poiché, a dispetto dei tentativi di imporre le pari opportunità uomo-donna, era ancora un uomo, Johann Kreisberger, il direttore dei Wiener Philharmoniker al momento della loro dissoluzione. In secondo luogo, la nomina della signora Star sottolineava l'istituzionalizzarsi di una nuova forma di *cross over*. Ciò perché, se è vero che sullo scorcio iniziale del presente secolo accadeva sempre più spesso che artisti specializzati nella musica classica si avventurassero, non senza successo, nel mondo di quella leggera, era assai più raro il passaggio di artisti pop a quel genere di musica che alcuni si ostinavano ancora a definire “seria”. E infine i musicoideologi dell'epoca non mancarono di stabilire un parallelo fra questa nomina e l'elezione alla Casa Bianca di Hillary Clinton, la quale era riuscita a battere di stretta misura la figlia di George Bush junior candidando Madonna come vicepresidente.

Ho appena nominato i «musicoidologi». Dovrei forse precisare che si tratta del nuovo nome allora attribuito ai musicologi. In seguito alla scomparsa delle università, la loro disciplina non aveva più ragione di sussistere, dal momento che la totalità delle musiche del passato e di quelle etniche, come pure la compilazione integrale e definitiva delle informazioni ad esse collegate, erano disponibili sul WorldSoundWeb. I pochi sopravvissuti della vecchia disciplina servivano ancora da consulenti per aiutare le giovani generazioni a orientarsi fra questi miliardi di informazioni. E se venivano chiamati «ideologi», ciò dipende dalla loro nostalgia per i dibattiti obsoleti, che spingeva alcuni fra loro alla pretesa di sostenere la superiorità qualitativa di alcune opere sulle altre. I miei coetanei ricorderanno che, all'epoca in cui frequentavamo il Liceo Interattivo Multimediale, fece la sua comparsa una nuova disciplina oggi ben viva e vegeta: la compu-neuropsicologia musicale. Essa si sostituì in breve alla musicologia, perché rappresentava finalmente una scienza pratica, concreta e redditizia (non per nulla le prime ricerche in materia erano state finanziate dalla Unison, la quale deteneva il monopolio mondiale della registrazione sonora). Grazie alle scoperte di questa scienza nuova divenne possibile visualizzare immediatamente su schermo le reazioni cerebrali all'ascolto musicale, e le musi-

che immaginate dai compositori, captate da elettrodi collegati al loro CompuComposer tascabile, poterono passare direttamente dal loro cervello alla concreta realizzazione acustica. Beninteso, l'interazione tra le due funzioni, quale ormai si pratica da un ventennio, permette di comporre opere capaci di rispondere alle attese degli ascoltatori, a maggior soddisfazione dei compu-melomani e dei compu-industriali della musica.

Ho citato la Unison, e mi accorgo di aver alluso a un'istituzione oggi estinta. Per gli uomini e le donne della mia generazione può essere difficile immaginare l'importanza del disco, un oggetto ormai scomparso, nella vita musicale del xx secolo. Rileggendo i giornali dell'epoca scopriremo che tra il 1996 e il 2000 la musica classica era scesa dal 9 al 6 per cento del mercato discografico globale. Nel 2007 si era ulteriormente ridotta all'1 per cento. I meno giovani fra noi ricordano gli effetti della concentrazione in una sola casa discografica, la Unison, che aveva assorbito le *majors* dell'epoca. A partire da quella data gli archeologi del suono e i collezionisti maniaci tentano di recuperare dai discoantiquari i vecchi CD – per non parlare dei vinili a malapena udibili – un tempo pubblicati da Philips, Deutsche Grammophon e Decca, nomi di etichette totalmente dimenticate (si possono vedere rari frammenti di 78 giri esposti al Museo sonoro del xx secolo che è stato inaugurato dieci anni or sono a Roma, nell'Ara Pacis Augustae).

Ma la Unison non sopravvisse più a lungo di quella miriade di produttori indipendenti che, dopo la totale sparizione del disco di musica classica, si erano ben presto riconvertiti dandosi alla costruzione di siti Web; tanto più che al fenomeno di concentrazione delle *majors* s'era accompagnata una parallela riduzione del numero dei divi oggetto di registrazione: alla fine della loro esistenza, Pavarotti, Cecilia Bartoli e Céline Dion erano rimasti i soli cantanti cui la Unison offrisse ancora dei contratti. Ciononostante, in seguito alla creazione della SMP (Società dei Musicofili Perduti), la cui platea di affiliati era rapidamente divenuta internazionale, si era assistito per reazione ad una rinascita d'interesse per il repertorio di quella musica un tempo definita classica, e che la maggioranza degli odierni compu-melomani giudica ammuffita. Poiché all'epoca i diritti di una riproduzione fonografica cessavano allo spirare dei cinquant'anni – prima che la stessa anacronistica nozione del diritto d'autore fosse definitivamente abolita grazie alla convenzione internazionale del 2035 che ha finalmente democratizzato l'accesso alla cultura musicale intergalattica – il sito Web Presto Presto aveva poco per volta digitalizzate tutte le opere della storia musicale dell'Occidente in qualsiasi versione disponibile. Ora che era divenuta possibile la comparazione universale delle interpretazioni, furono i grandissimi del xx secolo a trovar grazia al cospetto dei compu-melomani: Böhm, Brendel, Cortot, Fischer-Dieskau, Furtwängler, Gieseking, Heifetz, Neveu, Pollini, il Quartetto Italiano, Schwarzkopf, Toscanini, Thibaud e pochi altri. Ovviamente gli interpreti più giovani (o, per meglio dire, ciò che ne restava) lanciarono

una petizione universale sul WorldSoundWeb; ma senza risultato. Dopo tutto era il pubblico a decidere, e le nuove sonotecnologie computazionali gli avevano conferito un potere di decisione senza precedenti.

Ricordiamo in effetti come, a partire dal 2009, si potesse inoltrare l'ordinazione delle opere che si desiderava ascoltare pronunciando direttamente davanti al MusicProducer tascabile il titolo dell'opera stessa e i nomi del compositore e degli interpreti. Il sistema si era gradualmente perfezionato finché, con l'aiuto di un numero di codice, era divenuto possibile distinguere immediatamente fra le otto versioni di *Norma* e le dieci di *Tosca* lasciateci dalla Callas, per poi assaporare la registrazione prescelta nel salotto multimediale di cui gli architetti più oculati avevano provveduto a dotare i nuovi appartamenti di fascia alta costruiti all'inizio degli anni Venti del nostro secolo. Il compu-melomane poteva altresì procedere a un mixaggio di queste differenti versioni, al fine di produrne una nuova che conservasse i momenti migliori di ciascuna di esse. A questa stessa epoca si cominciò a installare nelle abitazioni private il sistema multitraccia a 24 altoparlanti che sostituì lo stereo, e gli schermi catodici – che i miei genitori chiamavano ancora «televisione» – lasciarono il posto a procedimenti di riproduzione olografica che permettevano di assistere da casa propria ai concerti delle grandi orchestre sinfoniche e alle rappresentazioni dei migliori teatri d'opera del pianeta. Si trattava per lo meno delle maggiori formazioni sinfoniche del mondo intero (Berlino, Vienna, Cleveland, Los Angeles) in registrazioni effettuate, prima della memorabile crisi che le avrebbe decimate fra il 2020 e il 2023, mediante lo HoloRecorder; un dispositivo inventato nel 2008 e divenuto operativo quindici giorni più tardi. Le cose si sarebbero rivelate più difficili in campo operistico, giacché nel 2013, con la sensazionale chiusura della Scala e del festival di Bayreuth a due secoli esatti dalla nascita di Verdi e di Wagner, non restavano più sull'intero pianeta che tre teatri lirici, i cui spettacoli venivano tutti ritrasmessi in diretta su SoundInter(pla)net: il Covent Garden, dove erano obbligati a recarsi i melomani parigini e berlinesi ancora affezionati agli spettacoli dal vivo, la New York City Opera (unico teatro rimasto in lizza nella metropoli americana dopo il fallimento del Metropolitan causa l'inflazione dei compensi pretesi dai cantanti e dai direttori d'orchestra), e il Regio di Torino, di cui gli appassionati del tempo avevano seguito con trasporto il favoloso sviluppo dopo che nel 1997 esso si era dotato di un'acustica di primissimo ordine.

Rievochiamo la causa che aveva condotto alla sparizione delle orchestre sinfoniche e dei teatri d'opera. Uno storico ha recentemente scoperto che tutto cominciò allorché gli ingegneri dell'IRCAM di Parigi, una delle rare istituzioni superstiti del xx secolo, riuscirono a riprodurre artificialmente l'aria della Regina della Notte dal *Flauto magico* di Mozart (un cimelio di cui i compu-melomani non si stancano mai). Lo stesso ricercatore ha riscoperto il nome del compositore e direttore d'orchestra Péter Eötvös, cui

si deve l'originaria intuizione di sostituire alle orchestre in carne e ossa quella miscela di suoni strumentali sintetizzati che fa ormai parte della nostra vita quotidiana. Fu così che, nel corso del secondo decennio del secolo, divenne progressivamente possibile rimpiazzare i concerti delle vecchie formazioni sinfoniche con la diffusione intergalattica sul WorldSoundWeb di simulazioni informatizzate delle sinfonie di Mozart e di Beethoven. È a partire da quest'epoca che non si parlò più della K 550 di Böhm o della Nona di Furtwängler, ma della CompuRenana e dell'InfoEroica.

Nel frattempo, agli interpreti più ferrati nelle nuove tecnologie fu concesso di sfuggire alla disoccupazione. È a quest'epoca, ad esempio, che alcuni giovani direttori d'orchestra si sottoposero ad una memorabile riqualificazione professionale frequentando appositi seminari presso la Sony Musikhochschule di Berlino, città divenuta in quegli anni la capitale della Confederazione Europea. Ancor oggi vi si apprende a elaborare sullo schermo del CompuComposer l'immagine virtuale di ciascuno strumento, in modo tale da ottenere la miglior interpretazione possibile. I compu-ingegneri del suono erano intanto pervenuti ad una scoperta affascinante, capace di ovviare contemporaneamente alla penuria di interpreti in carne e ossa e di dar risposta al rincrescimento manifestato con insistenza dalla SMR (Società dei Musicofili Ritrovati, la nuova denominazione nel frattempo assunta dalla citata SMP); cioè di non poter ascoltare nell'interpretazione dei loro artisti preferiti quelle opere che essi non avevano mai registrato. Grazie ad una sofisticata tecnica di campionamento si potevano ormai creare quelle registrazioni che Saljapin e la Callas non avevano mai effettuate: il ruolo di Filippo II nel *Don Carlos* e quello di Desdemona nell'*Otello*.

È una fortuna che questa nuova invenzione abbia consentito ai compumelomani di sfuggire alla monotonia che li minacciava se fossero rimasti confinati entro i cataloghi delle interpretazioni del xx secolo, comprendenti non più di 43 milioni di titoli. Sul piano creativo, è palese che il CompuComposer tascabile permette non solo di realizzare finalmente l'accesso più democratico possibile all'invenzione musicale, ma anche di sfuggire a quella cappa di omologazione che, fin dagli inizi del secolo, si è distesa sull'intero pianeta sotto l'influenza e per istigazione degli Stati Uniti. Alcuni di noi ricorderanno certamente come questa situazione si fosse aggravata per la circostanza che l'intero *corpus* planetario delle musiche tradizionali - benché accuratamente conservato nel corso del xx secolo da quelli che allora si chiamavano etnomusicologi (una professione oggi scomparsa) - era stato fatto oggetto di compu-arrangiamenti in stile disco e hard-rock tali da conformarlo alle attese e alle esigenze del WorldSoundWeb.

Malgrado le allettanti prospettive dischiuse dal CompuComposer, occorre tuttavia restare vigilianti. È ancora troppo presto per sapere quali risultati produrrà la clonazione di Pierre Boulez, autorizzata e perfino incoraggiata nelle disposizioni testamentarie di questo grande compositore del

xx secolo, sempre all'avanguardia nello sfruttamento delle nuove tecnologie. Con tutta evidenza, Pierre Boulez II procede in modo brillante nei suoi studi musicali e sembra dotato dello stesso orecchio assoluto di suo padre, ma il grande interrogativo scientifico è il seguente: continuerà a scrivere nello stile del suo compu-genitore oppure, avendo ereditate le sue eccezionali capacità creative, compu-comporrà in uno stile conforme alle attese e alle esigenze della nostra epoca? Sarà interessante vedere cosa accadrà se Pierre Boulez II dovesse scegliere di diventare una rock star.

Mi sia concesso, sulle orme del mio predecessore nell'anno 2001, di concludere con un'interrogazione problematica. Dato che il prelievo di cellule di DNA dai capelli e dai denti degli individui viene regolarmente praticato a fini di eugenetica della razza umana, ad alcuni compu-biologi patiti di musica è balenata l'idea di procedere a operazioni di bio-ingegneria estetica. Non voglio nascondere la mia inquietudine a tal proposito. Se mi riesce di considerare serenamente l'ibridazione postuma fra Luciano Berio e Umberto Eco, fra Glenn Gould e Martha Argerich (a rigore perfino quella tra la Callas, Pavarotti e Michael Jackson, che furono tutti e tre delle pop stars), sono più preoccupato dalle conseguenze di un errore informatico che dovesse mescolare i geni di Luigi Nono con quelli di Alessandro Baricco [H.-J. Z.].

Baroni, M., Dalmonte, R., e Jacoboni, C.

1999 *Le regole della musica*, Edt, Torino.

Boulez, P.

1952 *Éventuellement*, in «La Revue Musicale», n. 212 (maggio), pp. 117-18; poi in Id., *Relevés d'apprenti*, Seuil, Paris 1966, pp. 147-82 (trad. it. *Note d'apprendistato* Einaudi, Torino 1968); ora in *Points de repère*, I. *Imaginer*, a cura di J.-J. Nattiez e S. Galaise, Bourgois, Paris 1995, pp. 263-95.

Meyer, L. B.

1967 *Music, the Arts, and Ideas (Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture)*, Chicago University Press, Chicago Ill.; nuova ed. con una postfazione, 1994.

Nattiez, J.-J.

1995 *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, Bourgois, Paris (trad. it. in preparazione, Einaudi, Torino).

Nono, L.

1963 *Musica e Resistenza*, in «Rinascita», 7 settembre, p. 27; ripubblicata in Id., *Écrits*, Bourgois, Paris 1993, pp. 236-39.

Osmond-Smith, D.

1985 *Playing on Words. A Guide to Luciano Berio's «Sinfonia»*, Royal Musical Association, London.

Indice dei nomi e delle opere

- Abba, gruppo musicale, 573, 703.
 Abbado, Claudio, 573, 901, 913, 1232.
 Abt, Dean, 694, 695.
 Adam, Antoine, 46.
 Adam, Theo, 895.
 Adams, John, 271, 272, 487, 829, 926, 1186.
 Nixon in China, 271.
 The Death of Klinghoffer, 271.
 Adderley, Cannonball, 1096.
 Addy, Obo, 1153, 1164.
 Adé, King Sunny, 1196.
 Adelcrantz, Carl Fredrik, 892.
 Ader, Clément, 360.
 Adès, Thomas, 476.
 Adler, Bill, 741.
 Adler, Guido, 106.
 Adolfo Federico V, duca di Mecklenburg-Strelitz, 1067, 1099.
 Adorno, Theodor Wiesengrund, xviii, xxiii, xxxv-xxxviii, 14, 20, 24, 36, 45, 46, 48, 58, 65, 69, 70, 74, 81, 88, 100, 119-21, 136, 153, 155, 161, 162, 164, 167, 171, 174, 175, 181, 183, 240, 241, 278, 279, 322, 329, 422, 428, 441, 467, 554, 567, 575, 629, 645, 769, 872, 875, 884, 990, 997, 1002, 1052, 1060, 1063, 1209, 1217, 1218, 1236, 1255, 1264.
 Adriano, Publio Elio, imperatore romano, 446.
 Agamennone, Maurizio, 1178, 1180.
 Agawu, Kofi, 1154, 1155, 1164.
 Agostini, Roberto, 576, 699, 723, 728.
 Agostino, Aurelio, santo, 437.
 Aguila, Jesús, 1002.
 Aín, Casimiro (*el vasco*), 1134, 1135, 1140.
 Aín, Martina, 1135.
Aisha, canzone, 553.
 Ala, Nemesio, 685, 687, 688, 695.
À la claire fontaine, canzone, 1174.
 Alarm, The, gruppo musicale, 714.
 Al-Atrach, Farid, 777.
 Albéniz, Isaac, 89, 90.
 Albert, Eugen d', 913, 914.
 Tiefland, film-opera, 866.
 Albrechtsberger, Johann Georg, 638.
 Alda, Frances (*pseudonimo di Frances Davies*), 850.
 Aldrich, Richard, 1047.
 Aletti, Jean-Noël, 442.
 Alexandre, I., 820, 832.
 Alexandrov, Grigorij, 635.
 Alfano, Franco, 925.
 Alfieri, Vittorio Enzo, 968, 985.
 Alfonso XIII, re di Spagna, 1141.
 Alighieri, Dante, 552, 893, 1229.
 Alkan, Charles-Henri-Valentin (*pseudonimo di Charles-Henri-Valentin Morhange*), 370.
 Le Chemin de fer, studio, 370.
 Alleg, Henri, 259.
 Allen, Sir Hugh Percy, 475.
 Allen Lott, R., 101.
 Almanac Singer, gruppo musicale, 1173.
 Alpert, Hollis, 589.
 Alposta, Luis, 1142, 1150.
 Al-Qsabji, Muhammad, 568.
 Altman, Rick, 589.
 Al-Wahhab, Abd, 777.
 Amacher, Maryanne, 342.
 Ambrosio, P. Antonio, 1068, 1097.
 Ambrosius, Hermann, 844.
 Rundfunkpassion, 844.
 Amendola, Ferruccio, 289.
 American Composers Orchestra, 1046.
 Ames, David W., 1082, 1097.
 AMM, gruppo musicale, 414, 480.
 Amu, Ephraim, 1154.
 Amy, Gilbert, 273.
 Le Premier cercle, 273.
 Anakesa Kululuka, Apollinaire, 280.
 Ančerl, Karel, 103.
 Anceschi, Luciano, 968, 985.
 Anda, Geza, 900.
 Andersen, Hans Christian, 270.
 Anderson, Barry, 488.
 Anderson, Julian, 398, 401, 476, 543, 546.
 Anderson, Laurie, 574, 877, 883.

- Andrade, Mário de, 1111, 1112, 1130.
 Andriessen, Alan R., 948, 951.
 Andriessen, Louis, 80, 272, 478, 829, 1186, 1210.
Rosa, 272.
Writing to Vermeer, 272.
 Andriessen, Peter, 847.
 Angulo, Moises, 1203.
 Animals, The, gruppo musicale, 296, 571.
 Anka, Paul, 571, 839, 878, 879.
 Anna, Claude d', 855, 865.
 Anonymous 4, gruppo musicale, 1045.
 Ansermet, Ernest, 43, 46, 361, 370, 376, 797, 890, 900.
 Antheil, George, 633, 634.
 Aperghis, Georges, 268, 280, 340.
L'Écharpe rouge, 268.
 Apollinaire, Guillaume, 238, 363, 376, 405.
 Appadurai, Arjun, 1200, 1205.
 Apprill, Christophe, 1133, 1134, 1139, 1144-46, 1150.
 Aragon, Louis (*pseudonimo di Louis Andieue*), 125.
 Arbiter, Nathaniel, 201.
 Arcand, Denys, 662.
 Arditti, quartetto, xvi.
 Arese, compositore di canzoni, 1140.
 Aretz, Isabel, 1124, 1130.
 Argento, Dario, 666, 669.
 Argerich, Martha, 1280.
 Arlen, Harold (Hyman Arluck), 567.
Over the Rainbow, 567.
Stormy Weather, 567.
 Armstrong, Daniel Louis (*detto anche Pops, Satch, Satchmo*), 293, 294, 297, 596, 598, 599, 601, 604, 605, 791, 1073, 1074, 1088, 1089.
Big Strutter Butter, 1088.
C'est si bon, 293.
Skookian, 1074.
Volume I, complete edition, 596.
Volume IV, Louis Armstrong and Earl Hines, 598.
Weather Bird, 598.
 Arolas, Eduardo, 1141.
 Arom, Simha, 389, 401.
 Arrabal, Fernando, 310.
 Arrau, Claudio, 900.
 Arroyo, Joe, 1202.
 Artaud, Antonin, 23, 121, 136, 160, 161, 164, 264, 269, 295, 310, 316.
 Art Ensemble of Chicago, gruppo musicale, 618.
Nice Guys, 618.
 Asaf'ev, Boris Vladimirovič, 71, 81, 99.
 Aschenbach, Gustav von, 1231.
 Asciolla, Dino, 673.
 Ashley, Robert, 414; *vedi anche* Sonic Art Group.
 Assumma, Maria Cristina, 565, 575.
 Astaire, Adele (*nome d'arte di Adele Austerlitz*), 582.
 Astaire, Fred (*nome d'arte di Frederick Austerlitz*), 582.
 Astrorico, orchestra, 1145.
 Atatürk, Kemal, 564.
 Atkins, Juan, 721.
Clear, 721.
 Attali, Jacques, 351, 359.
 Auden, Wystan Hugh, 255, 260, 465.
 Aufderheide, Pául, 691-95.
 Auric, Georges, 632, 650, 795, 926; *vedi anche* Gruppo dei Sei.
 Aurobindo, Ghosh, 197.
 Austin, John L., 740, 741.
Aux marches du palais, canzone, 1174.
 Ax, Emanuel, 1145; *vedi anche* Ax e Ziegler.
 Ax e Ziegler, 1145.
 Ayler, Albert, 615.
Live in the Greenwich Village, the Complete Impulse Recordings, 615.
 Babbitt, Milton, 368, 412, 435, 478, 503, 507, 508, 513, 1028, 1032, 1043.
Concerti, 503.
Concerto n. 2 per pianoforte, 1043.
Correspondences, 503.
Ensembles for Synthesizer, 368.
Philomel, 412, 508.
Phenomena, 503.
Reflexions, 503.
Three Compositions for Piano, 368.
Vision and Prayer, 508.
 Baboni Schilingi, Jacopo, 415.
 Bacall, Lauren, 589.
 Bacchella, Ugo, 939, 941.
 Bach, Johann Christian, 1038.
 Bach, Johann Sebastian, xvi, xvii, 29, 32, 48, 62, 88, 105, 106, 113, 114, 122, 161, 193, 202, 207, 209, 383, 447, 448, 456, 457, 459, 494, 499, 516, 518, 642, 656, 657, 666, 816, 915, 924, 1216, 1246, 1254, 1256, 1259, 1266, 1274.
Chromatische Fantasie und Fuge, 1256.
Das wohltemperierte Klavier, xvii, 383, 809.
Fuga in la minore, 809.
Die Kunst der Funge, 206.
Contrappunto 13, 206.
Contrappunto 14, 206.
Messa in si minore, 797, 1045.
Offerta musicale, 518.
Passio D.N.J.C. secundum Mattheum, 1045, 1246, 1258.
Variazioni Goldberg, 796.

- Bachelard, Gaston, 542.
 Bacon, Tony, 1047.
 Bacri, Nicolas, 1186.
 Baez, Joan, 1173.
 Bailey, Derek, 321.
 Bailey, Kathryn, 217.
 Bainbridge, Simon, 1036.
 Baird, Tadeusz, 842.
 Baker, Chet, 611; *vedi anche* Baker e Mulligan.
 Baker, Janet, 890.
 Baker, Josephine, 568.
J'ai deux amours, 568.
 Baker e Mulligan, 611.
The Best of the Jerry Mulligan Quartet with Chet Baker, 611.
 Bakke, Marit, 935, 941.
 Balanchine, George (*nome d'arte di* Georgij Melitonovič Balančivadze), 900, 1030.
 Balász, Béla, 230.
 Balfé, Judith Huggins, 952.
 Ballif, Claude, 396.
 Ballstaedt, Andreas, 6, 24.
 Balzan, Alessandro, 728.
 Band, Heinrich, 563.
 Band, The, gruppo musicale, 881, 883.
Bandiera rossa, canzone, 76.
 Banfield, Stephen, 490, 491.
 Bang on a Can, gruppo musicale, 1046.
 Bangs, Lester, 703, 716.
 Barbaud, Pierre, 368, 415.
 Barber, Samuel, 926, 1032, 1251.
Antony and Cleopatra, 1032.
 Barbieri, Fedora, 853.
 Barbirolli, Sir John, 900.
 Barbut, Marc, 369.
 Barenboim, Daniel, 895, 1145; *vedi anche* Barenboim e Mederos.
 Barenboim e Mederos, *Mi Buenos Aires querido*, 1145.
 Baretzky, Stefan, 109.
Deutsche Eichen, 109.
 Baricco, Alessandro, XIX, XXXVIII, 1280.
 Barnard, Geoffrey, 82.
 Barnouw, Erik, 847.
 Barnum, Phineas Taylor, 821, 955.
 Baroni, Mario, 165, 251, 280, 403, 418, 546, 692, 694, 696, 1256, 1280.
 Barraqué, Jean, 331, 1036.
 Barraud, Francis, 789.
 Barrault, Jean-Louis, 640.
 Barrett, Richard, 485.
 Barrière, Jean-Baptiste, 376, 524.
 Barron, Bebe, 408, 409.
 Barron, Louis, 408, 409.
 Bart, Lionel, 588.
Oliver!, 588.
 Barthes, Roland, 170, 629, 641, 645, 694, 1232, 1236.
 Bartók, Béla, XXVII, XXXIII, 15, 36, 48, 55, 63, 86-88, 90, 91, 95, 125, 126, 129, 207, 224, 228-31, 275, 328-30, 369, 463, 467, 475, 502, 554, 788, 901, 927, 961, 1026, 1035, 1147, 1158, 1212.
All'aria aperta (En plein air), 329.
Musica della notte, 329.
Canti popolari slovacchi, 91.
Concerto per pianoforte n. 2, 330.
Concerto per pianoforte n. 3, 329.
Adagio religioso, 329.
Il castello del principe Barabablu, 224, 228, 230, 901.
Il mandarino meraviglioso, 125, 224.
 Kossuth, 91.
Mikrokosmos, 330.
La favola della piccola mosca, 330.
Musica per archi, celesta e percussioni, 369.
Quartetto per archi n. 3, 125, 1026.
Quartetto per archi n. 4, 125.
Quartetto per archi n. 5, 330, 475.
15 Canti contadini ungheresi, 91.
Sonata per due pianoforti e percussione, 330.
Sonate per violino, 125.
Suite di danze, 91.
 Bartoli, Cecilia, 1277.
 Basic Celtos, gruppo musicale, 741.
 Basie, Count (William), 602, 1074, 1091.
Count Basie at Birdland, 602.
 Basse, Shirley Veronica, 758.
 Basso, Alberto, 6, 24.
 Bastianelli, Giannotto, 461.
 Bastianini, Ettore, 853.
 Batel, Günther, 847.
 Battiato, Franco, 574.
 Battier, Marc, 376, 414, 418.
Cosa mentale, 414.
 Battisti, Lucio, 574.
 Battistini, Mattia, 792, 909.
 Baudelaire, Charles, 6, 10, 31, 35, 46, 119, 126, 136, 247, 269.
 Baudrillard, Jean, 104, 694, 1230, 1236.
 Bauer-Lechner, Nathalie, 262, 280.
 Baumgartner, Alexander Gottlieb, 968.
 Baumol, William J., 941, 1002.
 Baur, Harry, 640.
 Bausch, Pina, 224, 1145.
 Bayer, Conrad, 147.
 Bayer, Francis, 197, 217, 344.
 Bayle, François, 339, 386, 388, 392, 396, 397, 401, 417.
Jeita ou le murmure des eaux, 339.
L'Oiseau-chanteur, 339.
 Baylis, Lilian, 1034.

- Bazin, Hugues, 730, 742.
 BBC Symphony Orchestra, 473, 479, 481, 485, 488, 1034.
 Beach Boys, The, gruppo musicale, 572.
Good vibrations, 572.
 Beal, Amy C., 166, 181, 847.
 Beardslee, Bethany, 508.
 Beardsley, Aubrey Vincent, 55.
 Beaser, Robert, 904; *vedi anche* Beaser, Drattell e Torke.
 Beaser, Drattell e Torke, *Central Park*, 904.
 Beatles, The, gruppo musicale, 296, 478, 557, 571, 572, 617, 690, 702, 703, 705, 706, 751, 780, 810, 811, 872, 876-80, 882, 883, 953, 1036, 1038, 1061, 1216, 1225, 1233, 1276.
Abbey Road, 1233.
All You Need Is Love, 883.
Day Tripper, 751.
From Me to You, 572.
Penny Lane, 690, 751.
Revolver, 706, 1233.
Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band, 706, 811, 880, 1216.
Strawberry Fields Forever, 690.
Taxman, 705.
Whit a Little Help from My Friends, 706.
Yesterday, 294, 553, 572.
 Beaumont, Antony, 468.
 Beauvoir, Simone de, 295.
 Becce, Giuseppe, 636-38, 646.
 Becker, Howard S., 1003.
 Beckett, Samuel, 269, 310, 1251.
 Beckman, Janette, 741.
 Bedford, David Vickerman, 477, 479.
18 Bricks Left on April 21st, 480.
Music for Albion Moonlight, 480.
 Beecham, Sir Thomas, 1034.
 Beeson, Jack Hamilton, 904.
Lizzie Borden, 904.
 Beethoven, Ludwig van, xvi, xvii, xxiv, 7, 8, 11, 28, 30, 35, 43, 105, 128, 180, 322, 324, 353, 357, 447, 450, 492, 527, 640, 651, 792, 822, 839, 841, 890, 895, 899, 924, 925, 953, 958, 1008, 1015, 1024, 1026, 1047, 1056, 1158, 1219, 1242, 1246, 1249, 1254, 1256, 1266, 1279.
Concerto n. 4 in sol maggiore per pianoforte, xvi, 1026, 1047.
Fidelio, 899, 901.
Fidelio, film-opera, 853.
Für Elise, 8.
Missa solennis in re maggiore, 926.
Quartetto in la minore, 35.
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore («Eroica»), 28.
Sinfonia n. 5 in do minore, 792, 1242, 1249.
Sinfonia n. 6 in fa maggiore («Pastorale»), 322, 324, 325, 343, 899.
Sinfonia n. 9 in re minore, 28, 895, 926, 1008, 1015, 1056, 1246.
Inno alla gioia, 1015.
Sonata quasi una fantasia o Chiaro di luna, 640.
Trentratre Variazioni in do maggiore sopra un Walzer di Diabelli, 35.
 Béhague, Gerard H., 1130, 1131.
 Behrens, Roger, 81.
 Beigelmann, David, 111.
Tsigaynerlied, 111.
 Béjart, Maurice (*nome d'arte* di Maurice-Jean Berger), 1145.
 Bekker, Max Paul Eugen, 449, 450, 875, 884.
 Bel, François, 643.
 Belafonte, Harry, 1195.
 Belar, Herbert, 412.
 Belaygue, Christian, 632, 648.
 Belfour, Robert, 1076.
 Belgeri, Gisella, 417.
 Bell, Alexander Graham, 285, 360, 404, 834.
 Bell, Chichester, 788, 794.
 Bell, Joshua, 1026.
 Bell, Lawrence Dale, 285.
Bella ciao, canzone, 1174.
 Bellini, Vincenzo, 299, 892, 925, 1041.
La sonnambula, film-opera, 866.
Norma, 1278.
 Bellow, Saul, 1251.
 Benedetti Michelangeli, Arturo, 890, 916, 1179.
 Benjamin, George, 476, 488, 1046.
Antara, 488.
 Benjamin, Walter, 284, 285, 304, 425, 441, 646, 769, 782, 1223, 1224, 1232, 1236.
 Bennett, Michael, 588.
 Bennett, Richard Rodney, 477.
 Benson, Richard, 727.
 Berberian, Cathy, 303, 340, 411, 535, 802.
 Berendt, Joachim Ernst, 217, 619.
 Berg, Alban Maria Johannes, xvi, xxvii, xxxi, xxxiii, 16, 35, 48, 113, 121, 122, 126, 129, 141, 161, 162, 180, 224, 232, 233, 241, 242, 244-48, 250-52, 257, 258, 277, 280, 301, 325, 330, 331, 449, 463, 467, 475, 627, 628, 637, 639, 642, 646, 895, 901, 927, 1031, 1041, 1217, 1266, 1267.
Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg, 330.
Lulu, 246, 257, 301, 628, 639, 642.
Lulu, film-opera, 869, 901.
Lyrische Suite, 475.
Wozzeck, 242, 244, 246, 255, 257, 275, 325, 331, 627, 901, 1056.
Wozzeck, film-opera, 855.

- Berger, John, 758, 761.
 Berger, Peter L., 981, 985.
 Bergeron, Katherine, XXXVIII.
 Bergman, Ingmar, 855, 856, 860, 866.
 Bergson, Henri, 53, 65, 158.
 Berhman, David, 414; *vedi anche* Sonic Art Group.
 Berio, Luciano, XVIII, XX, XXI, XXII, XXXIII, XXXIV, 18, 36, 122, 123, 127, 136, 143-48, 151, 162, 164, 209, 226, 230, 251, 255, 256, 259-63, 271, 273-75, 277, 280, 288, 297, 298, 301-4, 308, 309, 331, 340, 375, 377, 381, 384, 388, 393, 410, 411, 417, 418, 423, 441, 466, 467, 479, 483, 519, 529, 533, 534, 642, 646, 802, 842, 846, 903, 925, 927, 1031, 1043, 1044, 1210, 1211, 1213, 1216, 1234, 1236, 1259, 1266, 1267, 1280.
Agnus, 423.
Alleluiah, 144, 146.
A-Ronne, 263, 288.
Chemins, XVIII, 261, 1267.
Circles, 148, 309, 483.
Coro, 260.
Cronaca del luogo, 260, 262.
Epifanie, 143, 147, 148.
Folk Songs, 301, 1210, 1216.
La vera storia, 261, 262, 274, 301.
Laborintus II, 148, 263, 846, 1259.
Linea, 1267.
Nones, 146.
Opera, 256, 260, 261, 263, 903, 1211.
Outis, 260, 261, 298.
Passaggio, 147, 148, 260, 262, 274.
Sequenze, XVIII, XX, 209, 261, 340, 1267.
Sequenza I per flauto, 209.
Sequenza III per voce femminile, 209, 302, 308, 534.
Sequenza V per trombone, 209, 384.
Sequenza VII per oboe, 209.
Sequenza IX per violino, 209.
Sinfonia, 36, 147, 260, 297, 1031, 1043, 1210, 1234, 1235, 1266.
Thema (Omaggio a Joyce), XXI, 148, 256, 303, 381, 388, 411, 802.
Un re in ascolto, 260-62, 274, 275.
Visage, 393, 411, 802.
 Berkeley, Busby, 749.
 Berkeley, Lennox Randall Francis, 477.
 Berlin, Irving (Israel Balin), 292, 567, 578, 581, 582, 598.
Annie Get Your Gun, musical, 578.
There's no Business Like Show Business, 578.
They Say it's Wonderful, 578.
Cheek to Cheek, 582.
White Christmas, 567, 569.
 Berlin, Isaiah, 1211, 1236.
 Berliner, Emil, 285, 788-90.
Berliner Luft, canzone, 109.
 Berliner Philharmoniker, orchestra, 792, 900, 933, 1232, 1275.
 Berliner, Paul F., 619, 1075, 1097.
 Berlioz, Gilbert, 742.
 Berlioz, Louis-Hector, XII, XXXVIII, 308, 322, 326, 327, 353, 370, 383, 449, 504, 641, 849, 900, 911, 926, 1052, 1056, 1063, 1219, 1266.
La Damnation de Faust, 849.
La Damnation de Faust, film-opera, 649, 853.
Le Chant des chemins de fer, 370.
Requiem, 900.
Symphonie Fantastique, 327, 640.
Scena nei campi, 322, 327.
 Berman, Karel, 113.
 Bernanos, Georges, 238.
Dialoghi delle Carmelitane, 238; *vedi anche* Poulenc, Francis.
 Bernard, Guy, 344.
 Bernard, Jonathan W., 203, 218.
 Bernardi, Mario, 902.
 Bernstein, Leonard, 506, 569, 578, 651, 823, 853, 863, 901, 904, 911, 913, 924, 1028, 1030-32, 1043, 1230.
Fancy Free, 1032.
Serenade pour violon et orchestre, 1032.
Trouble in Tahiti, 904.
Trouble in Tahiti, film-opera, 853, 863.
West Side Story, musical, 569, 578, 588, 1032.
America, 578.
I Feel Pretty, 579.
Maria, 578.
Tonight, 578.
 Berry, Chuck (Charles Edward Anderson), 871.
 Bertolucci, Bernardo, 662.
 Bertoncelli, Riccardo, 321.
 Bertrand, René, 405.
 Besseler, Heinrich, 453.
 Bethge, Hans, 36.
 Bettancourt, Edmundo de, 1176.
 Betz, Franz, 895.
 Beyer, Robert, 384, 401, 407.
 Bianchi, Stefano, 403.
 Bianchini, Laura, 417.
 Bianco Bachicha, orchestra, 1140, 1141.
 Bianco, Edoardo, 1141, 1142.
 Bianconi, Lorenzo, 26.
 Blanquet, Ovidio José (*el cachafaz*), 1139.
 Bideri, editore, 285.
 Bierbaum, Otto, 300.
 Big Country, gruppo musicale, 714.
 Bill Haley and the Comets, gruppo musicale, 295, 751, 872.
Rock Around the Clock, 295.

- Binder, Wolfgang, 1099.
 Bindi, Umberto, 296, 571.
 Bing, Sir Rudolf, 890, 891.
 Birkin, Jane, 392, 751.
Je t'aime... moi non plus, 751.
Leur plaisir sans moi, 393.
 Birtwistle, Harrison, 273, 473, 476-84, 486, 488, 490, 1036, 1044.
An Imaginary Landscape, 479.
Earth Dances, 483.
Exody, 483.
Nomos, 481.
Panic, 483.
Pulse Shadows, 483.
Punch and Judy, 482, 483.
Ritual Fragments, 483.
Secret Theatre, 483.
The Mask of Orpheus, 483, 486, 488.
The Triumph of Time, 483.
Tragedia, 483.
Verses for Ensembles, 483.
 Bishop, *Unterscharführer* di Auschwitz, 108.
 Bitter, Christof, 443.
 Bixio, Cesare Andrea, 1140.
 Bizet, Georges, 466, 850, 853, 926.
Carmen, 466, 649, 651.
Carmen, film-opera, 649, 849, 854, 855, 867, 903.
Les Pêcheurs des perles, 850.
 Björk (*nome d'arte* di Björk Guðmundsdóttir), 706.
Army of Me, 706.
 Björnberg, Alf, 690, 691, 696.
 Blacher, Boris, 900.
Romeo und Julia, 900.
 Black Sabbath, gruppo musicale, 883.
 Blackburn, Maurice, 652.
 Blacking, John, 1167, 1180.
 Blackmore, Ritchie, 711.
 Blakey, Art, 611.
Moanin', 611.
 Blaukopf, Kurt, 344.
 Blesh, Rudi, 1097.
 Bliss, Arthur, 853.
 Bloch, Ernst, 423, 926.
 Block, René, 830.
 Block, Ursula, 377, 830, 832.
 Bloom, Harold, 467.
 Blow, John, 1037.
 Blum, Robert-Karl, 634.
 Blumlein, Alan Dower, 803.
 Blumröder, Christoph von, 174, 181.
 Blyth, Alan, 830, 869.
 Bobran, Anne Katrin, 107, 117.
 Boca, Julio, 1145.
 Boehlert, Eric, 820, 832.
 Boemer, Konrad, 384.
 Boezio (Boethius), Anicio Manlio Torquato Severino, 190, 218.
 Bogart, Humphrey, 1230.
 Bohlmann, Philip V., XXXVIII.
 Böhm, Karl, 863, 895, 899-901, 1277, 1279.
 Böhmeler, Claus, 830.
 Boilès, Charles L., 297, 304, 627, 646.
 Boissière, Anna, XXXV, XXXVIII.
 Boivin, Jean, 327, 344.
 Bolden, Buddy, 1065, 1070, 1075.
 Bolín, Norbert, 726, 727.
 Bologna, Corrado, 284, 291, 304.
 Bolton, Guy, 578.
 Bondy, Luc, 901.
 Bonnefoy, Yves, 897, 905.
 Boo Radleys, gruppo musicale, 703.
 Book, S., 948, 951.
 Boom, Nando (*nome d'arte* di Fernando Brown), 1203.
 Boone, Graeme M., 706, 717.
 Boorsma, Peter B., 941.
 Boosey, Thomas, 488, 924.
 Borchmeyer, Dieter, 102.
 Bordman, Gerald, 589.
 Borges, Jorge Luis, 1133, 1143, 1150.
 Borgese, Giuseppe Antonio, 507.
 Borgna, Gianni, 297, 304.
 Borio, Gianmario, 81, 166, 168, 174, 176, 181, 310, 442, 465, 468.
 Born, Georgina, XXXV, XXXVIII.
 Borneman, Ernest, 1094, 1097.
 Bornoff, Jack, 847.
 Borodin, Aleksandr Porfir'evič:
Il Principe Igor, film-opera, 852.
 Boros, James, XL, 490, 525.
 Bortolotto, Mario, 177, 369, 377, 418, 818.
 Bosch, Hieronymus, 104, 105.
 Bose, Hans Jürgen von, 179.
 Bosseur, Dominique, 218, 321.
 Bosseur, Jean-Yves, 218, 321, 377.
 Boston Pops Orchestra, 1233.
 Boston Symphony Orchestra, 1233.
 Botstein, Leon, 91, 100.
 Boubil, Alain, 588.
 Boucher, Bernard, 931, 941.
 Boucourechliev, André, 329, 344, 407.
Texte II, 407.
 Boughton, Rutland, 475.
The Immortal Hour, 475.
 Boukman Eksperyans, gruppo musicale, 1198.
 Boulanger, Nadia, 159, 477, 508, 840, 1029, 1147.
 Boulding, Kenneth, 1260.
 Boulez, Pierre, XVIII, XIX, XXI-XXIV, XXVI, XXVII, XXXIII, XXXV, XXXIX, 18, 31, 48, 49, 65, 73.

- 74, 119, 121, 122, 126-39, 141-52, 160-64, 167, 168, 173, 177, 178, 180, 181, 195, 199, 218, 278, 301, 304, 306, 307, 309, 310, 315, 331, 336, 337, 368, 372, 375, 377, 395, 396, 401, 405, 409, 410, 414, 417, 418, 424, 432, 445, 455, 465, 468, 479, 482, 488, 508, 518-520, 523, 524, 537, 544-46, 646, 854, 894-897, 901, 905, 927, 959, 990, 999, 1026, 1031, 1036, 1042-44, 1058, 1063, 1219, 1221, 1223, 1236, 1245, 1251, 1259, 1261, 1262, 1266, 1267, 1279, 1280.
Anthèmes II, 1267.
Deuxième Sonate, 133, 195.
Domaines, 144, 309.
Éclat, xviii, 150.
Étude sur un accord de sept sons, 409.
Étude sur un son, 409.
 ... *explosante-fixe*..., xxi, 1267.
Figures-Doubles-Prismes, 144.
Le Marteau sans maître, xviii, 133, 142, 148, 155, 301, 545.
L'Artisanat furieux, 301.
Le Soleil des eaux, dix, 479.
Le Visage nuptial, 545.
Pli selon pli, 143, 148, 195, 520, 545.
Don, 545, 546.
Improvisation sur Mallarmé n. 3, 143.
Poésie pour pouvoir, 144, 148.
Polyphonie X, xviii.
Première Sonate pour piano, dix.
Répons, xviii, xxi, 144, 372, 414, 523, 544, 545, 1267.
Structures pour deux piano, xviii, 151, 195, 519, 537, 1261.
Structures, premier livre, 160, 195, 1221.
Sur Incises, xxii, 1267.
Trois structures pour deux pianos, 180.
Troisième Sonate pour piano, xviii, 142, 143, 146, 195, 315.
 Boulton, Sir Adrian Cedric, 473, 474, 838.
 Bourbaki, Nicolas, *pseudonimo collettivo*, 1054.
 Bourdieu, Pierre, xix, 5, 24, 969, 971, 972, 974, 976, 984, 985, 996, 1003.
 Bouveresse, Jacques, xxi, xxxix.
 Bowen, William G., 1002.
 Bowie, David (*nome d'arte di David Jones*), 703, 709, 745, 746, 754.
China Girl, 754.
Life on Mars, 709.
The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars, 745.
 Bowly, Al (Albert Alick), 701.
 Bowne, Walter, 1137.
 Boy George (*nome d'arte di George O'Dowd*), 746; *vedi anche* Culture Club.
 Brackett, David, 706, 716.
 Bradbury, Ernest, 893, 905.
 Bradley, Dick, 704, 716.
 Brahms, Johannes, xvii, 30, 31, 60, 105, 113, 456, 472, 473, 501, 527, 528, 530, 532, 533, 839, 899, 1026, 1207, 1221, 1239, 1254, 1257, 1266.
Intermezzo in mi bemolle minore (Sei Klavierstücke), 527, 528.
 Brăiloiu, Constantin, 776, 782.
 Brandt, Max, 1122, 1130.
 Brassens, George, 296, 570, 1174.
 Brauneck, Manfred, 310.
 Brecht, Bertolt, 69, 147, 148, 225, 230, 244, 250, 259, 260, 262, 275, 285, 446, 453, 454, 468, 507, 567, 622, 626, 646, 845.
 Brecht, George, 317.
 Bredow, Hans, 844.
 Breilkopf, Bernhard Christoph, 924.
 Brel, Jacques, 296, 570, 703.
 Brendel, Alfred, 1026, 1047, 1277.
 Bresson, Robert, 651.
 Breton, André, 121, 161.
 Brett, Philip, 511, 513.
 Breuker, Willem, 1184.
 Brian, William Havergal, 489.
 Bridge, Frank, 95, 472, 475, 476.
Enter Spring, 475.
Oration, 475.
The Sea, 475.
 Bright, Colin, 1185.
Wild Boy, 1185.
 Britten, Edward Benjamin, xix, 95, 189, 226, 251-54, 272, 277, 328, 423, 471, 472, 474-477, 479-84, 486, 487, 490, 853, 866, 890, 893, 900, 903, 904, 924, 1033-35.
A Midsummer Night's Dream, 252.
Albert Herring, 472.
Billy Budd, 252.
Church Parables, 253.
Curlew River, 476, 481.
Death in Venice, 252.
Owen Wingrave, 853.
Peter Grimes, 251, 252, 328, 474, 486, 1034.
4 Sea Interludes, 328.
Phantasy Quartet, 472.
Quartetto per archi n. 1, 475.
Quartetto per archi n. 3, 475.
The Burning Fiery Furnace, 481.
The Prodigal Son, 481.
The Rape of Lucretia, 252, 472, 900.
The Turn of the Screw, 252, 866.
The Turn of the Screw, film-opera, 854, 866.
Variations on a Theme of Frank Bridge, 476.
War Requiem, 479, 481, 482.
 Brixia, gruppo musicale, 741.
Mon clan et les miens, 741.

- Broad, Pery, 108, 109.
 Brockmeier, Jens, 280.
 Bronson, Bertrand H., 1171, 1181.
 Brook, Peter, 853.
 Brooklyn Philharmonic Orchestra, 1033.
 Broonzy, Big Bill (William Lee Conley), 565.
 Brotbeck, Roman, 218.
 Brother D, 738.
 How We Gonna Make the Black Nation Rise?,
 738.
 Brothers, Thomas, 1088, 1094, 1097.
 Broughton, Simon, 1205.
 Brown, Earle, 208, 315, 408.
 Folto, 208, 315.
 December 52, 315.
 Octet, 408.
 25 Pages, 315.
 Brown, Ernest D., 1079, 1098.
 Brown, James, 294, 616, 1069.
 I'm Black and I'm Proud, 294.
 Brown, Jane, 759, 762.
 Brown, Willie, 758.
 Bruant, Aristide, 568.
 Brubeck, Dave (David W.), 611, 1091.
 Time out, 611.
 Bruch, Max, 478.
 Bruckner, Josef Anton, 105, 890, 891, 899,
 1037, 1224, 1258, 1267.
 Sinfonia n. 8, 899.
 Brueghel, Pieter, il Vecchio, 104, 105, 350.
 Bruford, Bill, 711.
 Brügggen, Frans, 840.
 Bruhn, Siglind, 441.
 Bruner II, Gordon, 682, 687, 696.
 Bryars, Gavin, 1186.
 Buarque de Hollanda, Chico, 575.
 Buchla, Donald, 412, 413.
 Büchner, Georg, 244-46, 269.
 Buddy Holly & The Crickets, gruppo musicale,
 871.
 Buddy Johnson Orchestra, 871.
 Bukofzer, Manfred F., 187, 188, 218.
 Bülow, Hans Guido von, 911, 913.
 Bunge, Tanja, 259.
 Buñuel, Luis, 306.
 Buonarroti, Michelangelo, 893.
 Burchi, Raffaele, 728.
 Burdon, Eric, 296.
 Bürger, Peter, 174, 175, 182.
 Burian, Emil František, 113.
 Song von der Kühle, 113.
 Burkholder, J. Peter, 467, 468.
 Burluik, David, 364.
 Burney, Charles, 1038.
 Burns, Gary C., 691-93, 696, 712, 716.
 Burton, Gary, 1145.
 Busacca, Ciccio, 1173.
 Buscaglione, Fred (Ferdinando), 570.
 Busch, Ernst, 110, 850.
 Busch, Fritz, 891, 895.
 Busetti, Bruno, 649.
 Bush, George Walker, 1276.
 Busoni, Ferruccio Benvenuto, 34, 47, 51, 66,
 129, 137, 229, 235, 236, 239, 240, 251, 274,
 377, 405, 449-52, 456, 468, 477, 913, 914,
 924, 1207, 1208.
 Arlecchino, oder Die Fenster, 235.
 Doktor Faust, 229, 239, 274.
 Turandot, 235.
 Busoni, Raffaele, 450.
 Bussotti, Sylvano, 178, 182, 208, 268, 925.
 Butor, Michel, 148, 263, 344.
 Butting, Max, 839, 844.
 Musica per orchestra radiofonica, 839.
 Buzzcocks, gruppo musicale, 752.
 Byrne, David, 1197, 1202, 1204.
 Byrnside, Ronald, 818.
 Caballé, Montserrat, 911.
 Cable, George Washington, 1068, 1098.
 Cachin, Olivier, 732, 742.
 Cadieu, Martine, 335, 344.
 Cadoz, Claude, 373, 416.
 Cafe Tacuba, gruppo musicale, 1204.
 Cage, John, XVIII, XX, XXXIX, 19, 32, 74, 75, 82,
 97, 98, 126, 131-33, 137, 138, 142, 143,
 148, 152, 154-57, 159-62, 164, 168-70, 186,
 194-96, 214, 218, 230, 255, 263, 271, 307,
 308, 310, 313, 314, 316, 317, 319, 321, 336,
 338, 342, 354, 366, 367, 370, 377, 405, 406,
 408, 410, 411, 418, 439, 441, 479, 480, 508,
 509, 539, 546, 635, 679-81, 683, 696, 802,
 830, 925, 1030, 1032, 1058, 1063, 1182,
 1216, 1251, 1262, 1271.
 Atlas Eclipticalis, 313, 336.
 Cartridge Music, 313.
 Concert for Piano and Orchestra, 75, 313.
 Concerto for Prepared Piano, 449.
 Fontana Mix, 411.
 4'33'', XX, 194-96, 307, 319, 320, 370, 509,
 539, 680.
 Imaginary Landscapes, 195.
 Imaginary Landscape n. 1, 802.
 Imaginary Landscape n. 4, 539.
 Music for Piano, 313.
 Music of Changes, XVIII, 195, 313, 449.
 Music Walk, 307.
 Sonatas and Interludes, XX, 509.
 Variations, 313.
 Variations I, 75.
 Williams Mix, 408.
 Cahen, Robert, 395.

- Cahill, Thaddeus, 376, 404.
 Čajkovskij, Pëtr Il'ič, 448, 456, 460, 466, 624, 800, 865, 1029, 1222.
 Evgemij Onegin, film-opera, 852, 854.
 La dama di picche, 466.
 La dama di picche, film-opera, 852, 865.
 Overture 1812, 800.
 Calder, Alexander, 310, 315.
 Caliom, Jean, 742.
 Callas, Maria, 286, 299, 823, 852, 853, 855, 908, 910, 911, 1278-80.
 Callegari, Adriano, 1173.
 Calvé de Roquer, Rosa-Noémie-Emma, 792.
 Calvino, Italo, 260.
 Cámara de Landa, Enrique, 1136, 1140, 1141, 1151.
 Cambreling, Sylvain, 901.
 Camilleri, Lelio, 417.
Campamento gaucho, canzone, 1141.
 Canaro, Francisco, 1141, 1142.
 Canaro, Rafael, 1141.
 Cano, Cristina, 685-88, 696.
 Cantacronache, gruppo musicale, 573.
 Cantagrel, Gilles, xvii, xxxix, 847.
 Cantalamessa, Berardo, 286.
 La risata, 286.
 Cantelli, Guido, 900.
Canto degli Ebrei, canzone, 110.
 Canton, Edgardo, 396.
 Canudo, Ricciotto, 633.
 Canyengue, gruppo musicale, 1145.
 Capercaillie, gruppo musicale, 703.
 Capra, Fritjof, 218.
 Capurro, Giovanni, 285, 563; *vedi anche* Capurro e Di Capua.
 Capurro e Di Capua, 285, 563.
 O sole mio, 285, 286, 563.
 Caracol, Manolo, 1177.
 Cardew, Cornelius, 78, 79, 82, 414, 480, 481, 490; *vedi anche* AMM.
 The Great Learning, 79, 480.
 Treatise, 79, 480.
 Cardinell, Richmond L., 678, 696.
 Carlini, Carlo, 866.
 Carlyle, Thomas, 349.
 Carmichael, Hoagy (Hoagland Howard), 598.
 Carner, Mosco, 345.
 Caro, Julio de, 1141.
 Carosone, Renato, 570.
 Carpenter, Humphrey, 474, 475, 482, 483, 490, 847.
 Carpentier, Alejo, 368.
 Carreño, Maria Teresa, 914.
 Carreras, José, 910.
 Carsen, Robert, 868.
 Carson, Philippe, 396.
 Carter Family, The, gruppo musicale, 567.
 Carter, Elliott Cook, 49, 65, 125, 126, 137, 157-59, 164, 272, 273, 466, 468, 479, 508, 924, 1029, 1030, 1032, 1036, 1043, 1044, 1219, 1225.
 A Mirror on which to Dwell, 479.
 A Symphony of Three Orchestras, 1043.
 Concerto for Orchestra, 479, 508, 1043.
 Quartetto per archi n. 1, 158.
 Sinfonia n. 1, 1030.
 The Minotaur, 1030.
 Triple duo, 158.
 What Next?, 273.
 Carter, James, 618.
 Carter, William G., 1099, 1100.
 Caruso, Enrico, 285, 286, 299, 566, 792, 830, 879, 909, 916, 956, 1040.
 Carvalho Neto, P. de, 1130.
 Casadesus, fratelli, 898.
 Casalbore, Mario, 878.
 Casals, Pablo, 796, 915.
 Casaza, Yolanda, 1136, 1152; *vedi anche* Veloz y Yolanda.
 Casella, Alfredo, 456, 458, 461, 462, 468, 927.
 A la manière de..., 458.
 Concerto romano per organo, 461.
 Scarlattiana, 461, 462.
 Casey, Warren, 583; *vedi anche* Casey e Jacobs.
 Casey e Jacobs, 583.
 Grease, musical, 583.
 Castelfranchi, Cristina, 970, 986.
 Castiglioni, Niccolò, 845, 927.
 Attraverso lo specchio, radio-opera, 845.
 Castle, Irene, 747.
 Castle, Vernon, 747.
 Caterina, Roberto, 971, 986.
 Catullo, Gaio Valerio, 260.
 Cavalcoressi, Michel-Dimitri, 328.
 Cavallini, Ivano, 6, 24.
 Cavani, Liliana, 859.
 Cazaban, Costin, 1234-36.
 Ca' Zorzi Noventa, Alberto, 846.
 Cebotari, Maria, 851, 900.
 Cechanovskij, Michail, 633.
 Cehra, Friedrich, 990.
 Celan, Paul, 103, 105, 116, 260.
 Celentano, Adriano, 570.
 Celibidache, Sergiu, 807, 835, 913.
 Celletti, Rodolfo, 299, 304, 909, 911, 916.
 Cerha, Friedrich, 246.
 Cervantes Saavedra, Miguel de, 238.
 Chabrier, Alexis-Emmanuel, 895.
 Chadabe, Joel, 373, 377, 418.
 Solo, 373.
 Chailley, Jacques, xxiv, xxxix, 363, 377, 768.
 Chamberland, Roger, 732, 742.

- Chambers, Iain, 703, 704, 716, 1195, 1199, 1205.
- Chambers, Jack, 619.
- Champion, Sarah, 727.
- Chanclata*, canzone, 1141.
- Chaplin, Charlie (Charles Spencer), 236, 288, 624, 650.
- Char, René, 27, 121, 142, 301, 545.
- Charles, Daniel, 336, 345.
- Charles, Ray (Raymond Robinson), 294, 616, 801.
- Charpentier, Gustave, 651, 851.
- Louise*, 651.
- Louise*, film-opera, 851, 866.
- Charters, Samuel B., 1047.
- Château, Dominique, 647.
- Chausson, Amédée-Ernest, 232, 895.
- Le Roi Arthus*, 232.
- Chávarri, Jaime, 1145.
- Chávez y Ramirez, Carlos Antonio de Padua, 96, 101, 366, 367, 377.
- Chéreau, Patrice, 853, 854, 868, 889, 896, 897, 901, 905.
- Cherney, Brian, 343.
- Into the Distant Stillness...*, 343.
- Chernoff, John Miller, 707, 716.
- Cherry, Don (Donald), 1079.
- Cherubini, Bixio, 1140.
- Cherubini, Luigi, 925.
- Chevalier, Maurice, 568.
- Chieftains, gruppo musicale, 1173.
- Chion, Michel, 328, 334, 345, 387, 388, 392, 395, 396, 401, 622, 623, 626, 628-30, 642, 646, 818, 825, 832, 870.
- Chominski, Józef M., 101.
- Chopin, Fryderyk Franciszek, 88, 92, 1024, 1216.
- Fantaisie in fa minore*, 88.
- Chowning, John, 303, 374, 416, 417, 503.
- Phoné*, 303.
- Christian-Jacque (Christian Maudet), 640.
- Christie, John, 891.
- Christo (*nome d'arte di* Christo Javacheff), 342.
- Christov-Bakargiev, Carolyn, 344.
- Churchill, Sir Winston Leonard Spencer, 935.
- Cichi, Maria Antonietta, 649.
- Cigoli, Emilio, 289.
- Cilea, Francesco, 299, 926.
- Cimarosa, Domenico, 112.
- Il matrimonio segreto*, 112.
- Citron, Stephen, 558, 575.
- Clair, René, 635, 650.
- Clapton, Eric (*nome d'arte di* Eric Clapp), 714, 883, 1196.
- Clark, Edward, 1035.
- Clarke, Kenny (Kenneth Spearman), 607, 609.
- Clarke, Martha, 904.
- Claudiel, Paul, 894.
- Clayton, Alfred, 468.
- Clementi, Muzio, 458, 925, 927.
- Clericetti, Giuseppe, 394, 402.
- Cliff, Jimmy, 1196.
- Clifford, James, 1205.
- Clinton, Hillary, 1277.
- Cloonan, Martin, 754, 761.
- Clouet, Nathalie, 1145.
- Cluytens, André, 895.
- Coates, Albert, 852.
- Pickwick*, 852.
- Cobián, Juan Carlos, 1142.
- Cocker, Joe (John Robert), 706, 881.
- With a Little Help from My Friends*, 706.
- Cocteau, Jean, 32, 87, 290, 447, 457-59, 468, 479, 633, 1053, 1063.
- Cœuroy, André (*pseudonimo di* Jean Belime), 456, 839, 847.
- Cohan, George Michael, 1029.
- Little Johnny Jones*, musical, 1029.
- Over There*, 830.
- Cohen, Joel, 840, 847.
- Cohen, Leonard, 1174.
- Cohen-Lévinas, Danielle, XIX, XXXIX, 377.
- Cohn, Nik, 703, 716.
- Colbert, François, 947, 950, 951.
- Coleman, Ornette, 614, 1096, 1097.
- Free Jazz*, 614.
- Coleman, Steve, 618.
- Colimberti, Antonello, 698.
- Collaer, Paul, 840.
- Collectif, gruppo musicale, 741.
- 11 30'' *contre les lois racistes*, 740.
- Colli, Giorgio, XII.
- Collins, Matthew, 727.
- Collins, Phil (Philip David Charles), 883; *vedi anche* Genesis.
- Colombo, Russ, 748.
- Take All of Me*, 748.
- Colpi, Henry, 623, 646.
- Coltrane, John William, 613-15, 617, 618, 1096.
- A Love Supreme*, 613, 614.
- Acknowledgement*, 613, 614.
- Psalm*, 614.
- Coltrane Plays the Blues*, 614.
- Giant Steps*, 613.
- Countdown*, 613.
- My Favorite Things*, 613.
- So What*, 613.
- Comencini, Luigi, 855.
- Commanday, Robert, 510.
- Commenda, H., 359.
- Compagnon, Antonie, 1236.
- Comuzio, Ermanno, 289, 304.

- Conforti, Luciana, 939, 941.
 Confucio (Qiu Zhong Ui Kong, Kong Fuzi), 79.
 Conjunto 9, gruppo musicale, 1147.
 Constellation, gruppo musicale, 736, 738.
 À l'ombre du 47^e, 736.
 Dualité, 738.
 Conte, Paolo, 574, 575.
 Converse, Frederick Shepherd, 1029.
 The Pipe of Desire, 1029.
 Conz, Bernhard, 901.
 Cooder, Ry, 392.
 Paris, Texas, 392.
 Cook, Nicholas, 685, 696, 716.
 Cooke, Arnold, 1157.
 Cooke, Mervyn, 491, 619.
 Cooper, Fenimore, 904.
 Cooper, Grosvenor, 513.
 Cooper, Lindsay, 1184.
 Cooper, Martin, 524.
 Cope, David, 415.
 Copland, Aaron, 98, 125, 343, 505, 795, 845,
 924, 1028-33, 1230.
 Appalachian Spring, 98, 343, 1030.
 Billy the Kid, 97.
 Concerto per pianoforte, 1030.
 Fanfare for the Common Man, 1032.
 Music for Radio. A Saga of the Prairie, 845.
 Music for the Theatre, 1030.
 Rodeo, 98.
 Sinfonia n. 3, 1030.
 Cordier, Baude, 208.
 Tout par compas suys composée, 208.
 Corea, Chick (Armando Anthony), 618, 1216.
 My Spanish Heart, 618.
 Corelli, Arcangelo, 447.
 Corelli, Franco (Dario), 853, 910.
 Corghi, Azio, 417, 925.
 Corigliano, John, 1041.
 The Ghosts of Versailles, 1041.
 Cornysh, William, 1039.
 Cortese, Luigi, 25.
 Cortot, Alfred-Denis, 898, 1277.
 Coscia, Jorge, 1145.
 Cossotto, Fiorenza, 911.
 Costa, Mario, 563, 851, 865.
 Costanzo, Maurizio, 560.
 Costello, Elvis (*nome d'arte di Declan Patrick McManus*), 575, 875, 883.
 Côté, Nathalie, 218.
 Cott, Jonathan, 196, 218, 336, 339, 345.
 Coudy, René, 106, 117.
 Couperin, François, 333, 447, 458, 801.
 Courson, Hughes de:
 Lambarena, 1259.
 Mozart in Egypt, 1259.
 Covach, John, 706, 717.
 Cowell, Henry Dixon, 97, 101, 125, 159, 338,
 366, 367, 377, 405, 926.
 Advertisement, 366.
 Aeolian Harp for Piano, 366.
 *The Tides of Manaunaun (Tales of our Country-
 side)*, 338, 366.
 Craft, Robert, 361, 362, 376, 377, 424.
 Cramer, Johann Baptist, 925.
 Crane, Diana, 23, 24, 969, 972, 976, 985.
 Crawford, Richard, 101.
 Crawford-Seeger, Ruth, 125, 159.
 Crivelli, Carlo, 654.
 Crocker, Billy, 578.
 Crook, Larry N., 1205.
 Cros, Charles, 360, 363, 787.
 Crosby, Bing (Harry Lillis), 292, 294, 569, 749.
 Crosby, John, 903.
 Crosby, Stills & Nash, gruppo musicale, 572.
 Judy Blue Eyes, 572.
 Crosby, Stills, Nash & Young, gruppo musica-
 le, 572, 881.
 Cross, Jonathan, 838.
 Crozier, Gladys Beattie, 1136, 1151.
 Crumb, George Henry, 207, 208, 343, 509.
 Makrokosmos, 208, 212.
 Music for a Summer Evening, 343.
 Night Music, 343.
 Vox Balaenae for Three Masked Players, 343.
 Cugny, Laurent, 619.
 Culshaw, John, 807, 808, 818.
 Culture Club, gruppo musicale, 746.
 Cummings, Edward Estlin, 148.
 Cummings, Milton C., 942.
 Cunningham, Mark, 706, 717.
 Cunningham, Merce, 508, 1030.
 Cunts, The, gruppo musicale, 752.
 Curran, Alvin, 414; *vedi anche* Musica Elettro-
 nica Viva.
 Cusick, Suzanne G., 81.
 Cyrano de Bergerac, Hector-Savinien, 785.
 Czerny, Carl, xvii, xxxix, 908.
 Czinner, Paul, 853.
 Dahlhaus, Carl, xxv, xxx, xxx, xxxvii, xxxix,
 7, 9, 24, 28, 46, 52, 63, 65, 127, 175, 182,
 183, 248, 280, 345, 421, 438, 441, 453, 468,
 1003.
 Dalí, Salvador, 306.
 Dalla, Lucio, 882, 1216, 1222.
 Caruso, 1222.
 Dallapiccola, Luigi, 68, 69, 123, 225, 249-53,
 256, 274, 324, 345, 423, 462, 507, 927.
 Il Prigioniero, 225, 250, 251.
 Ulisse, 250, 251.
 Volo di notte, 250, 251.
 Dalla Rizza, Gilda, 912.

- Dalmonte, Rossana, 164, 165, 251, 280, 304, 377, 403, 418, 470, 646, 696, 1236, 1256, 1280.
- Dal Monte, Toti (*nome d'arte di Antonietta Meneghel*), 912.
- Dal Pozzolo, Luca, 939, 941.
- Dameron, Tadd, 610.
- D'Amico, Fedele, 451, 468.
- D'Angelo, Mario, 818.
- Dangereux Zhoms, gruppo musicale, 1183.
- Daniélou, Jean, 459.
- Danielson, Virginia, 568, 575.
- D'Annunzio, Gabriele, 12, 1135.
- Dante, Nicholas, 588.
- Danuser, Hermann, xxvi, xxviii, xxix, xxxix, 166, 174, 176, 181, 182, 280, 310, 467, 468.
- Daquin (D'Aquin), Louis-Claude, 322.
Le Coucou, 322.
- Darbyshire, Ian, 433, 441.
- Dare, Phyllis, 1136.
- Dargomyžskij, Aleksandr Sergeevič, 898.
- Darnton, Robert, 1236.
- Darré, Alain, 742.
- Dart, Thurston, 1037.
- Dauer, Alfons M., 1067, 1079, 1082, 1098.
- Daugherty, Michael, 1230.
- Davico, Vincenzo, 461.
- Davidovsky, Mario, 503.
- Davies, Peter Maxwell, 268, 269, 328, 473, 476-83, 489, 924, 1036.
Blind Man's Buff, 479.
8 Songs for a Mad King, 268, 482.
First Fantasia on an 'In Nomine' of John Taverner, 479, 481, 482.
Miss Donnithorne's Maggot, 268.
Missa super l'Homme armé, 482.
Revelation and Fall, 482.
Sonata per tromba e pianoforte, 477.
Strathclyde Concertos, 483.
Vesalii Icones, 482.
Worldes Blis, 481.
- Davis, Carl, 1142.
- Davis, Miles Dewey, 610-13, 615-17, 882, 1086, 1096.
Bitches Brew, 617.
Filles du Kilimanjaro, 616.
Kind of Blue, 610, 612.
So What, 610, 611, 613.
Miles Ahead, 612.
Sketches of Spain, 612.
The Complete Birth of the Cool, 611.
Birth of the Cool, 611.
- Davis, Steve, 614.
- D'Azevedo, Warren L., 1097.
- De André, Fabrizio, 296, 571.
- De Angelis, Rodolfo, 296.
- De Antiquis, Lorenzo, 1173.
- De Benedictis, Angela I., 83.
- Debray, Régis, 823.
- Debussy, Achille-Claude, xv-xvii, xix, xxii, xxv, xxvii, xxxiii, 12, 31, 35, 39-46, 86, 87, 122, 126, 128-30, 147, 186, 199, 213, 223, 224, 227, 228, 230-33, 252, 280, 325-28, 335, 341, 344, 345, 397, 457, 458, 498, 506, 518, 521, 527-30, 532, 533, 628, 651, 776, 786, 895, 925, 1034, 1085, 1266.
Chansons de Bilitis, 326.
Children's Corner, 458.
Doctor Gradus ad Parnassum, 458.
Études, xix.
Hommage à Haydn, 458.
Images (1^{re} série), 325.
Reflets dans l'eau, 325.
Images (2^{me} série), 40.
Jeux, xv, 628.
La Mer, xv, 130, 326, 327, 397.
Nuages (Nocturnes), 213, 326.
Pelléas et Mélisande, xv, 199, 227, 228, 230, 232, 275, 457, 651, 901.
Pelléas et Mélisande, film-opera, 860.
Pour le piano, 458.
Préludes (1^{er} livre):
Des pas sur la neige, 199.
La Cathédrale engloutie, 213, 528.
La Sérénade interrompue, 529.
Le Vent dans la plaine, 325.
Minstrels, 199.
Préludes (2^{me} livre):
Brouillards, 199, 325.
Canope, 199.
La puerta del vino, 527, 528, 532, 534.
La Terrasse des audiences du clair de la lune, 199.
Prélude à l'après-midi d'un faune, 40, 325.
Préludes, xv, 130, 527.
Sonate pour flûte et harpe, xv.
Suite bergamasque, 458.
- De Chiara, Ghigo, 560.
- Deep River, canzone, 581.
- Deffaa, Chip, 1079, 1098.
- De Forest, Lee, 286, 365, 404, 405.
- Degrada, Francesco, 182.
- De Gregori, Francesco, 573, 882.
- Dehmel, Richard, 58, 300.
- Delalande, François, 218, 378, 390, 396, 401, 402, 684, 696.
- Deleuze, Gilles, 28, 46, 1148, 1151.
- Delfrati, Carlo, 697.
- Deliège, Célestin, 536, 546.
- Deliège, Irène, 546, 547.
- Delius, Frederick Theodore Albert, 328, 333, 472, 1035.

- Della Mea, Ivan, 573.
 Deller, Alfred, 840.
 Del Monaco, Mario, 853, 910.
 Delon, Alain, 289.
 De Luca, Giuseppe, 850.
 Demare, Lucio, 1141.
 Demierre, Jacques, 266, 280.
 Dench, Chris, 485.
 De Niro, Robert, 289.
 Denisoff, R. Serge, 696.
 Denisov, Edison Vasil'evič, 125.
 Denza, Luigi, 563; *vedi anche* Denza e Turco.
 Denza e Turco, 563.
 Funiculi funiculà, 563.
 Depardieu, Gérard, 289.
 De Pavese, Deola, 259.
 Depero, Fortunato, 633.
 De Poli, Giovanni, 417.
 Derome, Jean, 1191.
 De Sabata, Victor, 895, 913.
 De Sica, Vittorio, 653, 662.
 Desnos, Robert, 368.
 Desorden Público, gruppo musicale, 1204.
 Desprès (Desprez), Josquin, 447.
 Dessau, Paul, 105, 180, 925.
 Deutsch, Herbert, 413.
Deutsche Eichen, canzone, 109.
 Devereaux, Diana, 587.
 Deville, Michel, 641.
 Devo, gruppo musicale, 720.
 Dezzani, Mark, 820, 824, 832.
 Dhomont, Francis, 339, 388, 392, 402.
 Drôles d'oiseaux, 339.
 Signé Dionysos, 339.
 Diaghilev, Serge de (Sergej Pavlovič Djačilev),
 55, 456.
 Diamond, Neil, 1216.
 Dibala, Dibo, 1203.
 Dibango, Manu, 1196.
 Soul Makossa, 1196.
 Di Capua, Eduardo, 285, 563; *vedi anche* Capurro e Di Capua.
 Dickens, Charles, 349.
Die Bekehrte, canzone, 796.
 Dietrich, Eberhard, 1176, 1181.
 Dietrich, Marlene (*nome d'arte di* Maria Magdalena Von Losch), 295, 899.
 Di Giacomo, Salvatore, 563.
 Di Giugno, Giuseppe, XXI, 414.
 Dillon, James, 485.
 Dine, Jim, 317.
 Dion, Céline, 1277.
 Dire Straits, gruppo musicale, 883.
Dirindindin, canzone, 655.
 Disney, Walt, 803, 826.
 Di Stefano, Giuseppe, 910.
 Djedje, Jacqueline Cogdell, 1098-1100.
 Doctor John (*nome d'arte di* Malcolm Reben-
 nac), 594.
 Goin' back to New Orleans, 594.
 Dolby, Ray, 810.
 Dolphy, Eric, 614.
 Out to Lunch, 614.
 Domingo, Plácido, 801, 910, 1026, 1047; *vedi
 anche* Tre Tenori, I.
 Dominguez, Beatrice, 1141.
 Domino, Fats (Antoine), 871.
 Donakowski, Conrad L., 975, 985.
 Donaldson, Walter, 748.
 My Blue Heaven, 748.
 Donnat, Olivier, 948, 951.
 Donati, Buoso, 1229.
 Donatoni, Franco, 177, 925, 927.
 Donizetti, Gaetano, 6, 563, 653, 925, 1041.
 Don Pasquale, 898, 903.
 L'elisir d'amore, film-opera, 851.
 Lucia di Lammermoor, 849.
 Doors, The, gruppo musicale, 753.
 Döpke, Doris, 218.
 Dorn, Dieter, 897.
 Dorow, Dorothy, 304.
 Dorsey, Tommy, 292.
 Douglas, Ronald W., 350, 359.
 Drattell, Deborah, 904; *vedi anche* Beaser,
 Drattell e Torke.
 Dreyer, Carl Theodor, 651.
 Drew, David, 648.
 Drifters, The, gruppo musicale, 871.
 Drillon, Jacques, XXX, XXXIX.
 Driver JEO, gruppo musicale, 734.
 Je viens de banlieue, 734, 737, 738.
 Druzman, Michael B., 589.
 Dubmatique, gruppo musicale, 740.
 La morale, 740.
 Dubuffet, Jean, 830.
 Ducasse, Francisco, 1135.
 Duchamp, Marcel, 319, 405, 830, 1053, 1220.
 Duffalo, Robert, 367, 378.
 Dufour, Denis, 388.
 Dufourcq, Norbert, 346.
 Dufourt, Hugues, XIX, 25, 374, 375, 378, 414,
 541, 542, 544, 546, 623, 646, 1057, 1192.
 Saturne, 375, 414.
 Dukas, Paul, 228.
 Ariane et Barbe-bleue, 228.
 Dun, Tan, 1216.
 Symphony 1997. Heaven, Earth, Mankind,
 1216.
 Dunn-Lardeau, Brenda, 221.
 Duparc, Marie-Éugène-Henri Fouques, 895.
 Duran Duran, gruppo musicale, 693.
 D'Urso, Valentina, 986.

- Dusapin, Pascal, 276, 926.
 Duteurtre, Benoît, XIX, XXXIX.
 Dutilleux, Henri, 925.
 Dutoit, Charles, 820.
 Duval, Denis, 291.
 Dvořák, Antonín, 93, 103, 113, 1029, 1222.
 Dylan, Bob (*nome d'arte di Robert Allen Zimmerman*), 556, 560, 567, 570, 572, 702, 872, 881, 1173.
Bringing It All Back Home, 556.
Mr Tambourine Man, 556.
Highway 61 Revisited, 556.
Like a Rolling Stone, 556, 557, 560.
I Threw It All Away, 572.
- Early Music Consort, gruppo musicale, 1037.
 Easton, Sheena (*nome d'arte di Sheena Orr*), 758.
 Eaton, John, 413, 903.
Songs for RPB, 413.
The Tempest, 903.
 Ebert, Carl, 891.
 Eco, Umberto, XVIII, XXXIX, 21, 25, 142, 164, 214, 218, 256, 315, 321, 375, 411, 418, 560, 575, 625, 643, 646, 685, 686, 696, 1235, 1236, 1280.
 Edlmann, Friedrich, 888, 905.
 Edison, Thomas Alva, 285, 361, 649, 650, 768, 785-90, 825.
 Edwards, Paul, 183.
 Eggebrecht, Hans Heinrich, 182, 447, 448, 468.
 Eggerth, Martha, 911.
 Egk, Werner (*nome d'arte di Werner Joseph Mayer*), 105, 845.
Ein Cello singt in Daventry, 845.
Ein neuer Sender sagt sich an, 845.
Weihnachten, 845.
Zeit im Funk, 845.
 Ehrlich, Cyril, 1003, 1047.
 Eichenauer, Richard, 105, 116.
 Eimert, Herbert, 381, 407, 408, 435, 802, 842.
Epitaph für Aikichi Kuboyama, 408.
 Einem, Gottfried von, 226, 900.
Dantons Tod, 900.
Orchestermusik op. 9, 900.
Der prozess, 900.
 Einstein, Alfred, XXXI.
 Eisenberg, Evan, 286, 304, 818.
 Eisler, Hanns, 27, 46, 68, 82, 105, 110, 120, 244, 454, 462, 567, 568, 629, 645, 925.
Das Lied von der Moldau, 568.
Die Maßnahme, 244.
Solidaritätslied, 568.
 Ejzenštejn, Sergej Michajlovič, 264, 634, 635, 646, 650, 651, 653.
- Eleonore Streichquartett, gruppo musicale, 1012.
 El Fillo (*nome d'arte di Francisco Ortega Vargas*), 565.
 Elgar, Sir Edward William, 94, 353, 471, 472, 488-90, 895, 1033-35, 1037.
Symphony n. 1, 489.
Symphony n. 3, 488, 489.
The Dream of Gerontius, 472.
 El General (*nome d'arte di Edgardo A. Franco*), 1203.
 Eliade, Mircea, 1240.
 Elias, Norbert, 5, 25, 969, 974, 985.
 Elio e le Storie Tese, gruppo musicale, 703.
 Eliot, Thomas Stearns, 441, 579.
 Elisabetta I, regina d'Inghilterra, 1038.
 Ellingham, Mark, 1198, 1205.
 Ellington, Duke (Edward Kennedy), 567, 601-604, 610, 1079, 1085.
... and his Mother Called him Bill, 604.
Do Nothin' Till You Hear from Me, 603.
The Duke Ellington Carnegie Hall Concerts, January 1943, 603.
Black, Brown and Beige, 603.
His Best Recordings 1927-41, 602.
Sophisticated Lady, 602.
Solitude, 602.
Mood Indigo, 602.
The Indispensable Duke Ellington, Volume 5/6, 601.
Concerto for Cootie, 601, 603.
 Ellis, Alexander J., XXV, XL, 776, 782.
 Eluard, Paul (*pseudonimo di Eugène Grindel*), 148, 259.
 Emerson, Keith, 711.
 Emerson, Ralph W., 1262.
 Emerson Quartet, gruppo musicale, 1026.
 Emin, Pascia, 1067.
 Emons, Hans, 623, 638, 647.
 Endrigo, Sergio, 571.
 Enesco, George, 225, 250.
Edipo, 250.
 Engels, Friedrich, 49, 65.
 Englert, Giuseppe, 373, 415.
 English Opera Group, orchestra, 482.
 Enkel, Fritz, 407.
 Eno, Brian (*nome d'arte di Brian Peter George St John le Baptiste de la Salle*), 342, 679-81, 696, 720.
Discreet Music, 680.
Music for Airports, 680-81.
 Enrico VII, re d'Inghilterra, 1039.
 Ensemble InterContemporain, gruppo musicale, XXV, 1220.
 Ensemble J, gruppo musicale, 1012.
 Ensemble Modern, gruppo musicale, XLIX, 1220.

- Enzensberger, Hans Magnus, 175, 182.
 Eötvös, Péter, 270, 1278.
Drei Schwestern, 270.
 Epstein, Jean, 632.
 Erdmann, Hans, 637, 646.
 Erikson, Erik, 512.
Erinnerungen an Schubert, canzone, 109.
 Erismann, Guy, 280.
 Erlmann, Veit, 1144, 1146, 1151, 1199, 1205.
 Ermagora, 557.
 Erskine, John, 1048.
 Erwin, Ralph, 1140; *vedi anche* Erwin e Rotter.
 Erwin e Rotter, *Ich küsse ihre Hand, Madame*, 1140.
 Escal, Françoise, 625, 646.
 Escher, Maurits Cornelis, 206.
 Esplá y Triay, Oscar, 90.
 Esser, Johann, 109.
 Esterházy di Galantha, famiglia, XVI, 492, 496.
 Éuba, Akin, 1156, 1157, 1159, 1160, 1164.
Three Yoruba Songs, 1156.
 Eure, Joseph D., 732, 742.
 Euripide, 254.
 Eurythmics, gruppo musicale, 715.
 Evangelista, José, 1229.
 Evangelisti, Franco, 177, 369, 408, 414.
Incontri di fasce sonore, 408.
 Evans, David, 1079, 1098.
 Evans, Gil, 611, 612, 616.
 Evans, Peter, 476, 490.
 Ewen, David, 589.
 Eyring, Henry, 1260.
- Fababri, Franco, 292, 305, 571, 575, 700, 884.
 Fabulosos Cadillacs, gruppo musicale, 1204.
 Facteur X, gruppo musicale, 734.
Provocation, 734, 738.
 Faenza, Roberto, 670.
 Fairbanks, Douglas, 899.
 Faith, Karlene, 761.
 Falla Matheu, Manuel de, 90, 238, 239, 565, 925.
Atlántida, 90.
El retablo de maese Pedro, 238.
 Fano, Michel, 393, 625, 627, 643, 647, 652.
 Farnsworth, Paul Randolph, 678, 696.
 Farrakhan, Louis, 1078.
 Farrar, Geraldine, 649, 849.
 Fassone, Alberto, 280.
 Fauquet, Joël-Marie, 546.
 Fauré, Gabriel-Urbain, 225, 895, 925.
 Fauré, Michel, 10, 25.
 Favaro, Roberto, 82.
 Feather, Leonard, 619.
 Fedele, Ivan, 927.
 Feder, Stuart, 727.
- Federico II il Grande, re di Prussia, XVI.
 Feld, Steven, 757, 761, 1199, 1205.
 Feldman, Morton, 126, 156, 213, 271, 276, 357, 359, 408, 509, 521, 1031, 1032, 1046.
The King of Denmark, 357.
 Feller, Friedrich, 850.
The Robber Symphony, film-opera, 850.
 Fellini, Federico, 642.
 Felsenstein, Walter, 853.
 Fénelon, Fania, 106, 116.
 Fénelon, Philippe, 272, 837.
Salammô, 272, 837.
 Feyrou, Laurent, 83, 165, 281, 419.
 Ferber, Edna, 580.
 Ferneyhough, Brian, XIX, XL, 138, 163, 477, 484, 485, 490, 518, 523, 525.
Carceri d'invenzione I-VII, 485, 523.
Funérailles, XIX.
La Chute d'Icare, 523.
On Stellar Magnitudes, 523.
Transit, 484.
 Ferranti, Giuseppe, 461.
 Ferrara, Giovanni, 1152.
 Ferrari, Luc, 339, 388, 393, 396.
Hétérozygote, 388.
Presque rien, 393.
Presque rien I, lever du jour a u bord de la mer, 339.
Presque rien II, ainsi continue la nuit dans ma tête multiple, 339.
 Ferraro, Angela, 727.
 Ferrer, Celestino, 1141.
 Ferrero, Lorenzo, 414.
Variazioni su un materiale di Mozart, 414.
 Ferrier, Kathleen, 899.
 Feuer, Jane, 590.
 Feuerbach, Ludwig Andreas, 42.
 Feustel, Friedrich, 887.
 Fewkes, Walter, 788.
 Fibich, Zdeněk Antonín Václav, 94.
 Fichtel, Laurent, 370, 378.
 Fichte, Johann Gottlieb, 85, 101.
 Fields, Dorothy, 578.
 Fields, Herbert, 578.
 Figueroa, Frank M., 1047.
 Filipotto, Guerino, 1141.
 Finnissy, Michael, 485, 490.
English Country-Tunes, 485.
Green Meadows, 485.
I'll Give My Love a Garland, 485.
My Bonny Boy, 485.
Fior di tomba, canzone, 1174.
 Fires of London, The, gruppo musicale, 477, 482, 1036; *vedi anche* Pierrat Players, The.
 Fischer-Dieskau, Dietrich, 1024, 1277.
 Fiske, John, 694, 695, 697.

- Fitkin, Graham, 484, 1186.
 Fitzgerald, Ella, 294, 297, 1078, 1079.
 Fitzgerald, Gerald, 1047.
 Fitzhugh, L., 951.
 Flagstad, Kirsten, 808.
 Flaubert, Gustave, 236, 272.
 Fletcher, Harvey, 405.
 Fleury, Michel, 326, 345.
 Flichy, Patrice, 825, 832.
 Flinois, Pierre, 894, 905.
 Florentz, Jean-Louis, 335, 345.
 Magnificat - Antiphone pour la Visitation, 335.
 Flotow, Friedrich von:
 Martha, 849.
 Floyd, Carlisle, 903, 904.
 Of Mice and Men, 904.
 Wuthering Heights, 903.
 Floyd, Samuel A., 1047.
 Fónagy, Ivan, 283, 291, 297, 305.
 Fontaine, Astrid, 727.
 Fontana, Caroline, 727.
 Fontenelle, Bernard Le Bovier de, xxv.
 Forget, Marie-Christine, 219.
 Forkel, Johann Nikolaus, 447, 956.
 Forman, Miloš, 641.
 Fornäs, Johan, 714, 717.
 Forsythe, Reginald, 1161, 1164.
 Forte, Allen, 368, 378, 501, 513.
 Fortner, Wolfgang, 120, 226, 463.
 Kammermusik für Klavier, 463.
 Preambel und Fuge, 463.
 Foss, Lukas, 1245.
 Foucault, Michel, 1137, 1151, 1255.
 Fouquières, André de, 1135, 1151.
 Fournier, Pierre, 890.
Fra' Martino, canzone, 655.
 Fracassi, Clemente, 851.
 Francès, Robert, xvi, xl.
 Francescatti, Zino René, 898.
 Francesco Ferdinando, arciduca, xxxii.
 Francesco Giuseppe I d'Asburgo-Lorena, imperatore d'Austria e re d'Ungheria, 289, 898.
 Francesconi, Luca, 417.
 Franchetti, Alberto, 285.
 Germania, 285.
 Frank, César, 479.
 Franc-Nohain (*pseudonimo di Maurice-Étienne Legrand*), 236.
 Franco Bahamonde, Francisco, 90, 915.
 Frank, Lisa, 744, 761.
 Frank, Susan, 359.
 Frankenstein, Alfred, 510.
Frankie and Johnny, canzone, 1075.
 Franklin, Aretha, 294.
 Fraser, Al, 608, 619.
 Frederiksen, Steen, 847.
 Freed, Alan, *detto* Moondog, 871.
 Freni, Mirella, 863, 868.
 Frescobaldi, Girolamo, 673.
 Ricercare cromatico, 673.
 Fresedo, Osvaldo, 1142.
 Freud, Sigmund, 17, 62, 330, 561.
 Fricsay, Ferenz, 900.
 Friedemann, Nina S. de, 1114, 1130.
 Friedhofer, Hugo William, 627.
 Friedrich, Götz, 853, 863.
 Frith, Fred, 1184.
 Frith, Simon, 697, 702, 717, 746, 754-56, 760, 761.
 Fry, Donald L., 692, 697.
 Fry, Virginia H., 692, 697.
 Frysock, Red, 871.
 FTV, gruppo musicale, 735.
 Maladie nouvelle, 735.
 Fuentes, Carlos, 116.
 Fugazot, Roberto, 1141.
 Fujiwara Opera Chorus Group, gruppo musicale, 1011.
 Fulanito, gruppo musicale, 1204.
 Fuller, Richard Buckminster, 156.
Funiculi funiculà, canzone, 563.
 Furrer, Beat, 228, 270, 276.
 Die Blinden, 228, 270.
 Furtwängler, Wilhelm Gustav Heinrich Ernst
 Martin, 808, 853, 890, 895, 898-900, 913, 916, 1277, 1279.
 Fusco, Giovanni, 655.
 Gabo, Naum (*pseudonimo di Naum Pevsner*), 364.
 Gabriel, Peter, 574, 876, 877, 883, 1169, 1197.
 So, 877.
 US, 876.
 Gabrieli, Andrea, 308.
 Gadamer, Hans Georg, xxxiii, xl, 444, 445, 447, 468.
 Gainer, Brenda, 948, 951.
 Gaisberg, Fred, 792, 796, 807, 818.
 Gailaise, Sophie, xxxix, 65, 137, 181, 377, 524, 1280.
 Galati, Dario, 986.
 Galilei, Vincenzo, 446.
 Gallone, Carmine, 851, 865, 866.
 Gance, Abel, 632, 633, 640, 851, 866.
 Gänzl, Kurt, 590.
 Gara, Eugenio, 928.
 Garbarek, Jan, 1216.
 García Lorca, Federico, 238, 565.
 García Morillo, Roberto, 96, 101.
 Garda, Michele, 468.
 Gardel, Carlos, 1140, 1145-47.
 Garden, Mary, 850.

- Gardies, André, 647.
 Gardiner, Sir John Eliot, 1037, 1045; *vedi anche* Monteverdi Choir and Orchestra.
 Gardini, Gerardo, 1145.
 Postango I, 1145.
 Garel, Alain, 870.
 Gargano, Paolo, 286, 305.
 Garibaldi, Giuseppe, 84.
 Garland, Judy, 292.
 Garner, Eroll, 1096.
 Garner, Fradly H., 1064, 1100.
 Garofalo, Reebee, 1199, 1206.
 Garon, Paul, 750, 762.
 Garoua, Meigogué, 1074.
 Garrison, Jimmy, 614.
 Gasperoni, Giancarlo, 966.
 Gassner, Richard, 824, 832.
 Gatta, Fabrizio, 685, 697.
 Gaudreault, André, 870.
 Gauguin, Paul, 38, 46.
 Gauss, Karl Friedrich, 154.
 Gautier, Théophile, 11.
 Gavazzeni, Gianandrea, 911.
 Gavin, James, 1047.
 Gawriloff, Siegfried Saschko, 179.
 Gayou, Évelyne, 399.
 Gazzelloni, Severino, 340, 915.
 GB Force, gruppo musicale, 734, 735.
 La Crasse dans les banlieues, 734.
 La Galère, 735, 738.
 Geertz, Clifford, 967, 985.
 Gelatt, Roland, 818.
 Geldof, Bob, 883.
 Gellio, Aulo, 444.
 Gellner, Ernest, 88, 101.
 Gelmetti, Vittorio, 656.
 Genesis, gruppo musicale, 882.
 Genet, Jean, 645.
 Gentile, Ada, 343.
 In un silenzio ordinario, 343.
 Gentle Giant, gruppo musicale, 573, 715, 882.
 Genuys, François, 369.
 George Lewis Band, gruppo musicale, 1074.
 Gerhard, Roberto, 90, 479.
 Gerolamo, santo, 191.
 Gershwin, George, 97, 292, 356, 496, 506, 558, 566, 578, 581, 582, 587, 588, 598, 600, 651, 854, 926, 1004, 1029, 1030, 1032, 1074.
 An American in Paris, 1004, 1030.
 Concerto in fa per pianoforte, 1030.
 Embraceable You, 566, 582.
 Girl Crazy, musical, 558.
 I Got Rhythm, 558, 600, 601, 1074.
 It Ain't Necessarily so, 566.
 Lady Be Good, musical, 558, 582, 1029.
 Fascinatin' Rhythm, 566, 582.
 Oh, Lady Be Good!, 582, 584, 1029.
 The Man I Love, 553, 558, 566.
 Let 'em Eat Cake, musical, 587.
 Of Thee I Sing, musical, 587.
 Oh, Kay, musical, 578.
 Do, Do, Do, 578.
 Porgy and Bess, 506, 598, 854.
 Summertime, 566.
 Porgy and Bess, film-opera, 854.
 Rhapsody in Blue, 97, 356.
 Shall We Dance, 578.
 Let's Call the Whole Thing off, 578.
 Strike up the Band, 1029.
 Strike up the Band, musical, 587.
 Gershwin, Ira, 558, 578, 587, 588.
 Girl Crazy, musical, 558.
 I Got Rhythm, 558, 600, 601, 1074.
 Lady Be Good, musical, 558, 582, 1029.
 The Man I Love, 553, 558, 566.
 Of Thee I Sing, musical, 587.
 Strike up the Band, musical, 587.
 Gervais, Raymond, 831.
 Gervasoni, Pierre, 1182, 1192.
 Gesualdo, Carlo, principe di Venosa, 43.
 Ghedini, Giorgio Federico, 925, 927.
 Ghetto Swingers, gruppo musicale, 112.
 Ghezzi, Enrico, 685, 687, 688, 695.
 Giamblico, 1051.
 Giannattasio, Francesco, 726.
 Giardino Armonico, Il, gruppo musicale, 394.
 Gibbons, Orlando, 1037.
 Gibson, William, 720.
 Gidden, Gary, 1078, 1097, 1098.
 Gide, André, 459, 1053.
 Giesecking, Walter, 1277.
 Gigli, Beniamino, 299, 830, 850, 910.
 Gilbert, Steven E., 501, 513.
 Gilbert, Sir William Schwenk, 471, 501, 579, 581, 587.
 Gilberto, João, 570.
 Gilhaid, Georges, 369.
 Gili, Jean, 650, 652, 657, 663.
 Gillespie, Dizzy (John Birks), 608, 610, 619, 1065, 1079, 1082, 1086, 1092.
 100 ans de jazz, 610.
 Verve Jazz Masters 10, 608.
 Con Alma, 608.
 Manteca, 608.
 Round Midnight, 608.
 Woody'n You, 608.
 Gillett, Charlie, 871, 873, 884.
 Gillies, Malcolm, 101.
 Gilmor, Alan M., 345.
 Gilmore, Samuel, 1003.
 Gilroy, Paul, 714, 717, 1199, 1206.

- Ginastera, Alberto, 97, 1147.
 Ginsberg, Allen, 722.
 Giordano, Umberto, 299, 926, 927.
Andrea Chénier, 854.
 Giotto di Bondone, 662.
 Giovane Polonia Musicale, gruppo musicale, 92.
 Giovanna d'Arco, santa, 113.
 Giovannini, Francesco, 1136, 1151.
 Gipsy King, gruppo musicale, 1177.
 Giraud, Albert, 300.
 Giroudon, James, 1187, 1188, 1192.
 Gish, Lilian, 850.
 Giulini, Carlo Maria, 911.
 Giusti, Marco, 298, 305.
 Glasmeier, Michael, 377, 830, 832.
 Glass, Philip, XVIII, 98, 270, 271, 487, 512, 538, 829, 925, 1027, 1032, 1033, 1041, 1210, 1216, 1268; *vedi anche* Glass e Wilson.
Akhmaten, 271.
Music in Similar Motion, XIX.
Satyagraha, 271.
The Civil Wars, 271.
The Voyage, 1041.
 Glass e Wilson, *Einstein on the Beach*, XIX, 270, 271.
 Glazunov, Aleksandr Konstantinovič, 98.
 Globetman, Steven H., 948, 951.
 Globokar, Vinko, 340, 479, 1266.
 Glock, William, 477-79, 482, 486, 1036, 1044.
 Gloria, Ideal, 1135.
 Gluck, Christoph Willibald, 29, 52, 254, 447, 900, 904.
Orfeo ed Euridice, 52, 899, 900, 904.
 Gluck, Marion A., 81.
 Gobbi, Alfredo Julio Floro, 1134.
 Gobbi, Tito, 851.
 Gobello, José, 1137, 1151.
 Godard, Jean-Luc, 393, 651.
 Godfrey, Daniel, 1164.
God save the King, inno, 252.
 Goebbels, Hainer, 1184.
 Goebbels, Joseph Paul, 264, 462, 835.
 Goehr, Lydia, 7, 25.
 Goehr, Peter Alexander, 476-78, 490, 1036.
Fantasias, 477.
Sonata per pianoforte, 477.
Songs of Babel, 477.
 Goehr, Walter, 477, 1035, 1036.
 Goerne, Matthias, 1026.
 Goethe, Johann Wolfgang von, XXV, 30, 103, 114, 324, 352, 654, 899, 900, 1051.
 Goeyvaerts, Karel, 73, 174.
 Gogol', Nikolaj Vasil'evič, 237.
 Goguel, Rudi, 109.
Bürgermoorlieder (Moorsoldatenlied), 109.
 Goldie, 703, 715.
Mother, 715.
 Goldmann, Friedrich, 176, 177, 183.
 Goldoni, Carlo, 899.
 Goldstein, Malcolm, 1190.
 Goldsworthy, Andy, 342.
 Goll, Yvan, 240.
 Gonzalez, Michael A., 732, 742.
 Goodman, Benny (Benjamin David), 567.
 Goodwin, Andrew, 690-92, 694, 697, 707, 717, 756, 762, 764, 1197, 1199, 1206.
 Gordon, Charles George, 1067.
 Gore, Albert jr, 753.
 Gore, Joe, 1197, 1199, 1206.
 Gore, Tipper, 753.
 Górecki, Henryk Mikolaj, 486, 1219, 1221.
Sinfonia n. 3, o Sinfonia di canti del dolore, 486, 1219.
Zderzenia, 1219.
 Goretta, Claude, 855.
Orfeo, film-opera, 855.
 Göring, Hermann, 1238.
 Gor'kij, Maksim (*pseudonimo di* Aleksej Maksimovič Peškov), 259.
 Goslich, Siegfried, 847.
 Gossec, François-Joseph, 351.
 Gosselin, Guy, 219.
 Gould, Glenn, XIX, XL, 205, 214, 215, 219, 393, 395, 402, 807-9, 818, 835, 916, 960-962, 964, 1238, 1264, 1273, 1274, 1280.
Solitude Trilogy, 807.
The Idea of North, 393.
 Gounod, Charles-François, XXXVII, 466, 849, 926.
Ave Maria, XXXVII.
Faust, 466, 849, 850, 854, 891.
Faust, film-opera, 849, 850.
 Gourlay, Ken A., 1082, 1098.
 Gowers, Bruce, 690.
 Gozzi, Carlo, 235.
 Gracyk, Theodore A., 706, 717.
 Graf, Herbert, 900.
 Graham, Martha, 1030.
 Grainger, Percy, 95.
 Granados y Campiña, Enrique, 89, 90, 926.
 Grappelli, Stéphane, 1216.
 Grassl, Markus, 182.
 Gray, Elisha, 404.
 Gray, Gilda, 748.
 Gréco, Juliette, 295.
 Green, J. L. jr, 590.
 Green, Lucy, 713, 717.
 Greenaway, Peter, 272.
 Greindl, Joseph, 895.
 Grieg, Edvard Hagerup, 643, 644, 891, 925.
Peer Gynt, 643.

- Griffiths, Paul, xxvi, xxix, xxx, xxxiii, xl, 432, 441, 482, 487, 491, 511.
- Grimm, Herman, 181.
- Grisey, Gérard, xix, 375, 398, 414, 521, 540-542, 545, 546, 1057.
Modulations, 375.
Partiels, 375, 541.
Périodes, 540.
Solo pour deux, 375.
Sortie vers la lumière du jour, 414.
Tempus ex machina I, 541.
- Griswold, Wendy, 967, 976, 982, 985.
- Grofé, Ferde, 845.
Grand Canyon Suite, 845.
- Gronow, Pekka, 1134.
- Gropius, Walter, 452.
- Grossberg, Lawrence, 693, 694, 697, 704, 714, 717, 1205.
- Grossi, Pietro, 368, 415, 417.
- Grossman, Stefan, 1099.
- Grossmith, George, 1136.
- Groulx, Gilles, 651.
- Group for Contemporary Music, gruppo musicale, 1046.
- Gruber, Paul, 870.
- Grumiaux, Arthur, 900.
- Gruppo dei Cinque, gruppo musicale, 775.
- Gruppo dei Sei (Les Six), gruppo musicale, xix, 632, 1053.
- Gruppo Folk Internazionale, gruppo musicale, 573.
Grüß an Obersalzberg, canzone, 109.
- Grynspan, Emmanuel, xxxvi, xxxvii, xl.
- Guaccero, Domenico, 414.
- Guandalini, Gina, 916.
- Guanti, Giovanni, 8, 25.
- Guarnieri, Adriano, 925.
- Guattari, Félix, 1148, 1151.
- Gubajdulina, Sofija, 522.
- Guccini, Francesco, 573.
- Guérin, Roger, 611.
- Guerra, Juan Luis, 1203.
Bachata Rosa, 1203.
Dede Priscilla, 1203.
Fogaraté, 1203.
Mangos Bajitos, 1203.
- Guerra Lisi, Stefania, 726-28.
- Guglielmo II, imperatore di Germania e re di Prussia, 1137.
- Guibert, Jérôme, xxiii, xxxv, xxxvi, xl.
- Guilbault Jocelyne, 1199, 1206.
- Güiraldes, Ricardo, 1135.
- Guitry, Sacha, 899.
- Gulbranson, Ellen, 895.
- Gulda, Friedrich, 900, 916.
- Gushee, Lawrence, 1094, 1098.
- Gustavo III, re di Svezia, 892.
- Gutenberg, Johann, 287.
- Guthrie, Woody (Woodrow Wilson), 296, 567, 570, 1172, 1173.
Do Re Mi, 567.
Pastures of Plenty, 567.
Roll on Columbia, 567.
Sacco e Vanzetti, 296.
This Land Is Your Land, 567.
- Haas, Georg Friedrich, 270.
Nacht, 270.
- Haas, Pavel, 103, 105, 112, 113.
Studio per archi, 103.
- Hába, Alois, 94, 113.
- Habermas, Jürgen, 1208, 1236.
- Haddy, Arthur, 797.
- Hagegard, Haken, 903.
- Hagen, Holger, 839.
- Hager, Leopold, 901.
- Hahl-Koch, Jelena, 66, 137.
- Haitink, Bernard, 820.
- Hakuin, poeta, 619.
- Halbreich, Harry, 432, 441.
- Haley, Bill (William John Clifton), 295, 478, 801.
Rock Around the Clock, 295.
- Halfiter, Rodolfo, 90.
- Hall, Peter, 481, 859, 897.
- Hall, Richard, 477.
- Halley String Quartet, gruppo musicale, 1012.
- Hamlisch, Marvin, 588.
A Chorus Line, musical, 588.
- Hamm, Charles, 97, 101, 590, 701, 717, 818, 1199, 1206.
- Hammerstein, Oscar II, 567, 580, 588, 853; *vedi anche* Hammerstein e Rodgers.
- Hammerstein e Rodgers:
Oklahoma!, 588.
You'll Never Walk Alone, 567.
- Hammond, Laurens, 405.
- Hampson, Thomas, 903.
- Hampton, Lionel, 1091.
- Hancock, Herbie, 618.
Head Hunters, 618.
- Händel, Georg Friedrich, xvii, 447, 456, 459, 482, 801, 893, 904, 1037-39, 1158, 1216.
Ariodante, 904.
Messiah, 482, 893, 1216, 1258.
Alleluja, 1216.
Serse, 904.
- Handy, William Christopher, 565, 596, 1075.
Saint Louis Blues, 553, 565, 596, 1075.
- Hanks, Tom (Thomas J.), 880.
- Hansen, Al, 317.
- Hansen, Mathias, 183.
- Hansen, Wilhelm, 924.

- Hanslick, Eduard, xxvi, xl, 52, 61, 65, 913, 1052, 1063.
- Hanson, Gail, 1230, 1260.
- Hanus, Jean-Claude, 818.
- Harbison, John, 1041.
The Great Gatsby, 1041.
- Hargreaves, David J., 977, 985.
- Harker, Dave, 562, 575.
- Harley, Anna Maria, 323, 342, 345.
- Harmonic Choir, The, gruppo musicale, 298.
- Harmonical Musices Odhecaton*, 918.
- Harnoncourt, Nikolaus, 394, 819.
- Harptones, The, gruppo musicale, 871.
- Harris, Richard, 900.
- Harris, Roy, 97.
Folksong Symphony, 97.
- Harrison, Lou, 98.
- Hart, Lorenz, 567; *vedi anche* Hart e Rodgers.
- Hart e Rodgers, *Bewitched, Bothered and Bewildered*, 567.
My Funny Valentine, 567.
The Lady is a Tramp, 567.
- Hartleben, Otto Erich, 300.
- Hartley, Hal, 901.
Soon, musical, 901.
- Hartmann, Karl Amadeus, 68, 463.
Jazz-Toccata und Fuge, 463.
Sonatine, 463.
- Harvey, Jonathan, 273, 343, 371, 476, 484, 488, 491.
Bhakhti, 488.
In Quest of Love, 273.
Madonna of Winter and Spring, 488.
Mortuos plango, vivos voco, 371, 488.
Quatuor n. 3, 343.
- Harvey, Polly Jean, 752.
The Dancer, 752.
- Harwitz, David, 828, 832.
- Hashagen, Klaus, 208.
Cymbalon, 208.
- Haskill, Clara, 900.
- Hass, Michael, 828, 831.
- Hastings, Adrian, 88, 101.
- Hatch, James Vernon, 590.
- Hattori, Ryôichi, 1142.
Tango Cina, 1142.
- Hauer, Joseph Mathias, xxxi, xxxii.
Nomos, xxxi.
- Haus, Goffredo, 418.
- Häusler, Josef, 193, 220, 399, 402.
- Hautamäki, Tarja, 576, 718.
- Hawkes, editore, 476, 488, 924.
- Hawkins, Coleman, 604, 605, 608.
His Best Recordings 1923-1945, 604, 605, 608.
Body and Soul, 604, 605.
- Rainbow Mist*, 605.
Woody'n You, 608.
- Haydn, Franz Joseph, xvi, xix, 28, 113, 180, 324, 352, 447, 448, 458, 527, 638, 1038, 1158, 1239, 1240, 1246.
Les Quintes, 638.
Stagioni, 324.
- Haydon, Geoffrey, 716.
- Hayek, Friedrich A., 1054, 1063.
- Head Hunters, gruppo musicale, 617.
- Heartz, Daniel, 447, 468.
- Hebidge, Dick, 694, 697, 762.
- Hegel, Georg Wilhelm Friederich, 29, 46, 120, 322, 1255.
- Heidegger, Martin, xxxiii.
- Heifetz, Jascha, 915, 916, 1277.
- Heilbronner, Robert L., 1260.
- Heimat, deine Sterne*, canzone, 108, 109.
- Heisenberg, Werner, 219, 436, 1260.
- Heldberger, Bruno, 405.
- Helmholtz, Hermann von, 770, 776, 782, 834.
- Hemphill, Jessie Mae, 1076.
- Hénard, Robert, 1134, 1151.
- Henderson, Fletcher, 567, 599, 602, 604.
His Best Recordings 1921-1941, 599, 605.
Sugar Foot Stomp, 599.
- Henderson, Lisa, 743, 762.
- Hendricks, Barbara, 826.
- Hendrix, Jimi, 616, 703, 710, 881, 882, 1216.
Hey Joe, 710.
Purple Haze, 1216.
- Hennion, Antoine, 392, 402.
- Henry Cow, gruppo musicale, 573, 877.
Living in the Heart of the Beast, 573.
- Henry, Pierre, xx, 124, 338, 380, 381, 388, 391, 392, 406, 802, 842; *vedi anche* Henry e Schaeffer.
Le Voyage, 338.
Variations pour une porte et un soupir, 338, 392.
- Henry e Schaeffer, *Symphonie pour un homme seul*, xx, 391, 406, 802.
- Henze, Hans Werner, xix, 175, 178, 182, 226, 241, 253-55, 272, 274, 277, 278, 280, 926, 1041, 1044.
Der junge Lord, 254, 278.
Der Prinz von Homburg, 253.
Die Bassariden, 254.
El Cimarrón, 254.
Elegy for Two Lovers, 241, 254, 274.
Kammermusik 1958, 253.
We Come to the River, 1041.
- Herbert, Victor, 578, 581.
- Herder, Johann Gottlieb, 85.
- Herman, Andrew, 717.
- Herman, Woody, 1215.

- Hermann, Bernard, 652.
 Herrera, Juan Carlos, 1135.
 Herskovits, Melville Jean, 1103, 1130.
 Hertz, Heinrich, 365, 834.
 Hervé (*pseudonimo di* Florimond Ronger), 926.
 Herzog, Werner, 790, 897.
 Hétu, Jacques, 651.
 Au pays de Zom, film-opera, 651.
 Hétu, Joane, 1188, 1192.
 Heymann, Klaus, 832.
 Higgins, Dick, 317.
 Hill, Peter, 442.
 Hillegeist, Helmut, 1067, 1073, 1098.
 Hiller, Lejaren, 367, 415; *vedi anche* Hiller e Isaacson.
 Hiller e Isaacson, *Illiad Suite*, 415.
 Hilliard Ensemble, gruppo musicale, 1216.
 Hillier, Paul, 219.
 Hindemith, Paul, 87, 105, 120, 123, 147, 178, 225, 229, 243, 244, 274, 275, 277, 452-55, 457, 462, 495, 507, 634, 786, 845, 900, 903, 926, 1087, 1157, 1209, 1212, 1228, 1266; *vedi anche* Hindemith e Weill.
 Cardillac, 244, 274.
 Das Badener Lehrstück vom Einverständnis, 453.
 Das Nusch-Nuschi, 243, 452.
 Die Harmonie der Welt, 244.
 Hin und Zurück, 243.
 Kammermusik n. 1, 452.
 Kammermusik n. 4, 452.
 Lehrstück, 244.
 Mathis der Maler, 244, 274.
 Mörder, Hoffnung der Frauen, 229, 243.
 Neues vom Tage, 243, 453, 455, 903.
 Sancta Susanna, 229, 243, 274, 275.
 Suite "1922", 452.
 Symphonia Serena, 900.
 Symphonic Metamorphosis of Themes by Weber, 1228.
 Turandot, 1228.
 Wir bauen eine Stadt, 453.
 Hindemith e Weill:
 Der Lindberghflug, 243, 845.
 Der Ozeanflug, *vedi* *Der Lindberghflug*.
 Hinton, Stephen, 457, 469.
 Hirbour, Louise, 222, 378, 403, 419, 648.
 Hiroyoshi, Suzuki, 409.
 Hirsch, Paul M., 982.
 Hitchcock, Alfred, 629.
 Hitchcock, Hugh Wiley, 513, 819.
 Hitler, Adolf, 113, 264, 462, 467, 895, 898, 899, 1035, 1141, 1223.
 Hobsbawm, Eric John, 67, 82, 88, 101.
 Hodeir, André, 592, 619.
 Hoérée, Maurice, 652.
 Hoffman, Dustin, 289.
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 28, 37, 42, 46, 1256.
 Hoffmeister, Franz Anton, 925.
 Hofmann, Józef Kazimierz, 915.
 Hofmannsthal, Hugo von, 233, 891, 898, 899.
 Il pazzo e la morte, 899.
 Jedermann, 891, 898.
 Hofmeyer, Guntès, 117.
 Hogarth, William, 349, 350.
 Hoggart, Richard, 781, 782.
 Holbein, Hans, il Giovane, 104.
 Holbrook, Morris B., 949, 952.
 Hölderlin, Friederich, 10, 147, 190, 263, 269, 270.
 Holiday, Billie, 292-94, 305, 1078.
 Holland, Peter, 821, 822, 832.
 Hollander, John, 508.
 Holliger, Heinz, 163, 269, 270, 275, 277, 340, 479.
 Come and Go, 269.
 Not I, 269, 277.
 Schneewittchen, 270.
 What Where, 269.
 Hollingsworth, Dell, 1078, 1097, 1098.
 Holloway, Robin, 484.
 Holoman, D. Kern, 443.
 Holst, Gustav Theodore, 95, 324, 328, 471, 472.
 The Planets, 328, 472.
 Holt, Simon, 484.
 Hommel, Friedrich, 166, 167, 172, 177, 182-84.
 Honegger, Arthur, XIX, 225, 249, 356, 459, 479, 632, 633, 845, 926, 1209; *vedi anche* Gruppo dei Sei.
 Antigone, 249, 250, 459.
 Horace victorieux, 632.
 Jeanne d'Arc au bûcher, 249.
 Judith, 249.
 Le Roi David, 249, 632.
 Pacific 231, 356, 633.
 Skating Rink, 633.
 Honegger, Marc, 819.
 Hopkins, Bill (George William), xxx.
 Horkheimer, Max, 171, 183.
 Horn, David, 576, 698.
 Horne, Marilyn, 300, 904.
 Horowitz, Joseph, 916.
 Horowitz, Vladimir, 915, 916.
Horst-Wessellied, canzone, 110.
 Hört, Franz Ludwig, 900.
 Hosokawa, Suhei, 1134, 1137, 1139, 1142, 1148, 1151.
 Hotter, Hans, 895.
 Hovhanness, Alan, 343.
 And God Created Great Whales, 343.
 Howard, Kid, 1074.

- Howarth, Elgar, 477.
 Huberman, Bronislaw, 913.
How High the Moon, 1091.
 Hübner, Kurt, 170, 181, 183.
 Hughes Marion, 472, 491.
 Hugo, Victor, 588.
 Huillet, Danièle, 225, 641.
 Human League, gruppo musicale, 715.
 Humbert, Béatrice, 1134, 1151.
 Huneker, James, 1048.
 Hunt, Leon, 751, 762.
 Huron, David, 684, 865, 867-89, 697.
 Hurst, P. G., 909.
 Huynh, Pascal, 648, 649, 652, 663.
 Huysmans, Joris-Karl, 11.
 Hykes, David, 213, 298.
- IAM, gruppo musicale, 739.
 Ibert, Jacques, 925.
 Ice-T (*nome d'arte di Tracy Morrow*), 754.
 Iglesias, Julio, 1145.
Tango, 1145.
 Iguchi, Motonari, 1020.
Il canto di morte ebraico, canzone, 111.
Il crocifisso del 1944, canzone, 110.
Il nostro Signore è una forte rocca (Ein' feste Burg ist unser Gott), canzone, 114.
 Imberty Michel, 7, 17, 25, 526, 528, 529, 533, 534, 546.
 Indy, Vincent d', 895, 925.
 Ingarden, Roman, 217, 219.
 Ingram, Rex, 1141.
 Intermodulation, gruppo musicale, 480.
 Inti-Ilhimani, gruppo musicale, 573.
 Ionesco, Eugène, 310.
Io te voglio bene assaje, 563.
 Irusta, Agustín, 1141.
 Isaacson, Leonard, 415; *vedi anche* Hiller e Isaacson.
 Isabel de Bragança, principessa, 1113.
 Iso Quartet, gruppo musicale, 1012.
 Isola, Gianni, 288, 305.
 ISP, gruppo musicale, 740.
Le Choc des mots, 740.
 Ito, Takeo, 1020.
 Ives, Charles, 32, 35, 37, 38, 41, 44, 46, 97, 125, 159, 324, 343, 506, 508, 511, 554, 1028-30, 1039, 1212, 1213, 1236.
Central Park in the Dark, 343.
Concord Sonata, 159.
Fourth of July, 1212.
The Unanswered Question, 37.
Three Places in New England, 506.
- Jablonski, Maciej, 1152.
 Jackendoff, Ray, 529, 547.
- Jackson, Michael, 693, 745, 1225, 1280.
 Jacoboni, Carlo, 1256, 1280.
 Jacobs, Jim, 583; *vedi anche* Casey e Jacobs.
 Jagger, Mick, 296, 758, 876; *vedi anche* Rolling Stones, The.
 Jaklitsch, Hans, 905.
 Jalard, Michel-Claude, 619.
 Jaldati, Jin, 107, 116.
 James, Martin, 728.
 James, Skip, 1076.
 Janáček, Leoš, 68, 88, 93, 94, 224, 229-31, 233, 333, 641, 891, 901, 924, 927.
Glacolithic Mass, 94.
I viaggi del signor Brouček, 229, 231.
Kát'a Kabanová, 229, 231, 274.
L'affare Makropoulos, 231.
Les Sept corbeaux, 333.
L'Histoire de la petite renarde rusée, 333.
Quartetto per archi n. 1, 641.
- Janasch, Bert, 1173.
 Janequin, Clément, 322, 329, 385.
La Guerre, 385.
Le Chant des oiseaux, 322.
- Jani, Emilio, 106, 117.
 Jankélévitch, Vladimir, 115, 328, 330, 345.
 Jannacci, Enzo, 296.
 Jans, Hans Jörg, XXXIX.
 Japan Philharmonic Symphony Orchestra, 1007.
 Japan Shinsei Symphony Orchestra, 1007, 1008.
- Jarach, Giorgio, 918, 928.
 Jarnach, Philipp, 68.
 Jarocinski, Stefan, 219.
 Jarrell, Michael, 273.
Cassandra, 273.
 Jarrett, Keith, 1216.
 Järviluoma, Helmi, 576, 718.
- Jauss, Hans Robert, 179, 444, 445, 469.
 Jeanneret, Charles-Edouard, *vedi* Le Corbusier.
 Jefferson, Marshall, 722.
 Jencks, Charles, 1208, 1211, 1236.
 Jennings, Emil, 850.
 Jerusalem, Siegfried, 895.
 Jethro Tull, gruppo musicale, 882.
 Jobim, Antonio Carlos, 570; *vedi anche* Jobim e Moraes.
Chega de saudade, 570.
 Jobim e Moraes, *A garota de Ipanema*, 553.
- Jochum, Eugen, 895, 899.
 Joel, Billy, 703.
 John, Eckhard, 117.
 John, Elton (Reginald Kenneth Dwight), 486, 487, 1231.
Candle in the Wind, 486.
- Johnson, Bunk, 1065, 1075, 1082.
Panama, 1075, 1082.

- Johnson, Eldridge Reeves, 789.
 Johnson, Ella, 871.
 Johnson, Harold E., 1047.
 Johnson, Robert, 565.
 Johnson, Robert Shrelaw, 345.
 Jolivet, André, 925.
 Jolson, Al (*nome d'arte di Asa Yoelson*), 288, 795.
 Jone, Hildegard, 1053.
 Jones, Andrew M., XIX, XL, 1067, 1093, 1098, 1184, 1187, 1192.
 Jones, Elvin, 614.
 Jones, Gwyneth, 863.
 Jones, Inigo, 1038.
 Jones, Leroi, 619.
 Jones, Simon, 676-78, 681, 697.
 Joplin, Janis, 716, 881, 1225.
 Ball and Chain, 716.
 Joplin, Scott, 595, 1090.
 Maple Leaf Rag, 1090.
 The Entertainer, 1090.
 Josephson, Matthew, 819.
 Jost, Ekkehard, 1097, 1098.
 Jost, François, 647.
 Jourdan, Pierre, 857.
 Joyce, James, 56, 142, 148, 214, 256, 260, 303, 411.
 Juch, Emma, 888.
 Julien, Jean-Rémy, 683-88, 697.
 Julsgaard-Larsen S., 107, 117.
 Jungheinrich, Hans-Klaus, 82.
 Junot, Lucos, 1176.
 Junzaburo, Mori, 1142.
 Jurinac, Sena, 853, 900.
 Juskiewicz, Anton, 55.
 Kabalevskij, Dmitrij Borisovič, 464, 926.
 Kaegi, Werner, 378.
 Kaemmer, John, 711, 717.
 Kaffeehaus, gruppo musicale, 112.
 Kafka, Franz, 142, 267, 272, 274.
 Kagel, Mauricio Raúl, XX, 79, 177, 226, 266-268, 271, 281, 306-10, 424, 645, 649, 652, 927.
 Anagrama, 307, 308.
 Con voce, 267.
 Journal de théâtre, XX.
 Staatstheater, 267.
 Sur scène, XX, 267.
 Kaiser, Georg, 240.
 Kalahari Surfers, gruppo musicale, 1184.
 Kalchmair, Ulriche, 891, 905.
 Kalisch, Shoshana, 107, 111, 117.
 Kallmann, Helmut, 345.
 Kančeli, Gija, 1231.
 Kandinskij, Vasilij Vasil'evič, 50, 51, 60, 65, 66, 126, 228, 247, 281, 425-28, 441, 454, 634, 1053, 1218.
 Kant, Immanuel, 52, 322.
 Kaplan, E. Ann, 678, 691, 694, 697.
 Kaplan, L., 697.
 Kapp, Reinhard, 182.
 Kaprow, Allan, 317, 319, 321.
 Karajan, Herbert von, 823, 853, 854, 862, 863, 889, 895, 900, 901, 913, 1249.
 Karas, Anton, 629.
 Karas, Joza, 117.
 Karmel, Richard L., 727.
 Kartomi, Margaret J., 1133, 1151.
 Kaslik, Václav, 902.
 Katsaris, Cipriano, 890.
 Katz, Richard S., 942.
 Katz, Stanley N., 936, 941.
 Kaufman, George S., 587.
 Keersmaecker, Anne Teresa de, 224.
 Keil, Charles, 348, 359, 750, 759, 761, 762, 961, 962, 964.
 Keilberth, Joseph, 895, 901.
 Keller, Hans, 1035.
 Kellogg, Paul, 904.
 Kelly, Grace, 630.
 Kempe, Rudolf, 895, 900, 901.
 Kemper, Peter, XXXV, XL.
 Kempster, Chris, 728.
 Kendall, Robert, 1048.
 Kennedy, Michael Patrick, 489, 491, 585, 588, 590.
 Kenyon, Nicholas, 473, 478, 479, 491, 848, 1047.
 Kepes, György, 221.
 Kerman, Joseph, 447, 469, 511, 513.
 Kern, Adèle, 898.
 Kern, Jerome, 292, 566, 580-82, 586, 598.
 All the Things You Are, 566.
 Show Boat, musical, 580, 586.
 Can't Help Lovin' Dat Man, 580, 581.
 Mis'ry's Comin' Aroun', 580.
 Ol' Man River, 566, 580, 581.
 Smoke Gets in Your Eyes, 566, 582.
 Kernfeld, Barry, 619.
 Kernis, Aaron Jay, 1230.
 Kerouac, Jack, 1243.
 Kershaw, Nick, 706.
 The Riddle, 706.
 Kertesz, István, 901.
 Kesey, Ken, 722.
 Kessler, Thomas, 414.
 Piano Control, 414.
 Ketoff, Paolo, 412-14.
 Khačaturjan, Aram Il'ič, 99, 464, 926.
 Khomeini (Khumāini), Ruḥollah, ayatollah, 287.
 Kielian-Gilbert, Marianne, 81.

- Kien, Peter, 114.
 Kiepora, Jan, 911.
 Kietz, Ernst Benedict, 886.
 Kim, Earl, 478.
 Kimball, Robert, 590.
 Kinder, Marsha, 692, 697.
 King, Ben E., 710.
 Stand by Me, 710.
 King, Martin Luther, 147, 1234.
 King Crimson, gruppo musicale, 715, 882.
 Kings, The, gruppo musicale, 296.
 Kinks, gruppo musicale, 571, 705, 712.
 Waterloo Sunset, 710.
 You Really Got Me, 705.
 Kipnis, Alexander, 898.
 Kirby, Michael, 321.
 Kirchner, Alfred, 897.
 Kirkwood, James, 588.
 Kissin, Evgeny, 916.
 Kleban, Edward, 588.
 Klecki (Kletzki), Paul, 890, 901.
 Klee, Paul, 120, 127, 130, 137, 149, 160, 164, 425, 1221.
 Kleiber, Carlos, 895, 898, 913.
 Klein, Gideon, 105, 113.
 Klein, Hans-Günter, 107, 112, 117, 463, 469.
 Kleinen, Günter, 847.
 Kleist, Heinrich von, 463.
 Klemperer, Otto, 900, 1249.
 Klenau, Paul August von, 463.
 Michael Kohlhaas, 463.
 Klibansky, Raymond, 662, 663.
 Klüppelholz, Werner, 307, 311, 645, 647.
 Knappertsbusch, Hans, 895, 898-900.
 Kneif, Tibor von, 82.
 Knepler, Georg, 8, 25.
 Knizak, Milan, 830.
 Knukles, Frankie, 719, 720.
 Knussen, Oliver, 476, 1036.
 Kobayashi, Masaki, 644.
 Kodály, Zoltán, 91, 95, 927, 1158.
 Háry János, 91.
 Psalmus hungaricus, 91.
 Koechlin, Charles, 460.
 Koestenbaum, Wayne, 962, 964.
 Kohn, Viktor, 113.
 Kokoschka, Oskar, 229, 639.
 Kolleritsch, Otto, 82.
 Kolm-Veltée, H. Walter, 865.
 Kolneder, Walter, 206, 219.
 Kooning, Willem de, 1251.
 Korngold, Erich Wolfgang, 105, 232, 626, 1230.
 Die tote Stadt, 626.
 Kosma, Joseph, 293.
 Les Feuilles mortes, 293.
 Kostelanetz, Richard, 195, 219, 377, 441, 696.
 Koto Ensemble, gruppo musicale, 1216.
 Kovács, Sándor, 91, 101.
 Kozinn, Allan, 821, 829, 832.
 Kraftwerk, gruppo musicale, 715, 721.
 Computer World, 721.
 Kraiskij, Giorgio, 13, 25.
 Kramer, Gorni (Kramer Gorni), 570.
 Kramer, Jonathan D., 435, 440, 442.
 Krasa, Hans, 105, 111-113.
 Brundibar, 106, 111, 113.
 Krasilovsky, M. William, 874, 884.
 Krasker, Tommy, 590.
 Kraus, Karl, 62.
 Krauss, Clemens, 899.
 Krauss, Richard, 895.
 Krebs, S. D., 82.
 Krehbiel, Henry Edward, 1047, 1048.
 Kreisberger, Johann, 1276.
 Kreisler, Fritz, 913.
 Kremer, Gidon, 916, 1145, 1216; *vedi anche*
 Kremer e Milva.
 Hommage à Piazzolla, 1145.
 Kremer e Milva, *Tango*, 1145.
 Křenek, Ernst, 105, 225, 241, 277, 278, 368, 462, 507, 900, 924, 1209, 1211.
 Der Sprung über den Schatten, 241.
 Elegia sinfonica, 900.
 Fibonacci Mobile, 368.
 Jonny spielt auf, 241, 277, 1208.
 Kretzmer, Herbert, 588.
 Kreuger, Miles, 590.
 Krips, Josef, 889, 890, 900.
 Kronos Quartet, gruppo musicale, 829, 1145, 1216, 1220.
 Kruesi, John, 787.
 Kubelík, Jan, 900, 913.
 Kubik, Gerhard, 1067, 1069, 1070, 1073, 1074, 1076-79, 1082, 1084-92, 1099, 1104, 1108, 1130.
 Kubrick, Stanley, 630, 1230.
 Kuckertz, Joseph, 182.
 Kühn, Clemens, 178, 183.
 Kuhn, Thomas S., 1260.
 Kühnel, Ambrosius, 925.
 Kuijken, famiglia, 840.
 Kukkonen, Pirjo, 1134, 1139, 1143, 1150, 1151.
 Kulisiewicz, Alexander, 103, 107, 110, 117.
 Kulthum, Umm, 568, 777.
 Kuna, Milan, 107, 117.
 Kundera, Milan, 215, 219.
 Kunststadt, Leonard, 1047.
 Künstlerhaus Bethanien, 1135, 1151.
 Kupfer, Harry, 869, 897, 901.
 Kuri, Carlos, 1133, 1146, 1147, 1152.

- Kurosawa, Akira, 644.
 Kurtág, György, 125.
 Kutter, Markus, 302.
- Labi, Gyimah, 1159, 1164.
Five Dialects in African Pianism, 1159, 1164.
 Labiche, Eugène-Marín, 1059.
 Lachenmann, Helmut, 78, 148, 163, 270.
Das Mädchen mit den Schwefelhölzern, 270.
 Lacoue-Labarthe, Philippe, 47.
 Lacy, Steve, 618, 619.
Momentum, 618.
 Laing, Dave, 1199, 1206.
 Laki, Peter, 100.
 Laks, Simon, 106-8, 117.
 Lalandi, Lina, 1036.
 Lalo, Charles, 323, 346.
 Lambert Constant, 95, 101, 473, 491.
 Lammell, Inge, 107, 117.
 Lamos, Mark, 904.
 La Motte - Haber, Helga de, 208, 219, 222, 623, 638, 647, 676-78, 685, 688, 698.
 Lancaster, Burt, 289.
 Landowska, Wanda, 796, 915.
 Landowski, Marcel, XIX.
 Lanfranchi, Mario, 853.
 Lang, David, 903, 1186.
Modern Painters, 903.
 Lang, Fritz, 643-45.
 Lang, Jack, 934.
 Langdon, James Norman, 675, 700.
 Langgaard, Rued, 1207.
Harmony of the Spheres, 1207.
 Langhoff, Thomas, XXXV, XL.
 Langhoff, Wolfgang, 109, 110, 117.
 La Niña de los Peines (*nome d'arte di* Pastora Pavon), 1177.
 Lansky, Paul, 374.
Idle Chatter, 374.
 Lanza, Andrea, XXVI-XXVIII, XL, 178, 183.
 Lanza, Joseph, 677, 698.
 Lanza, Mario, 1216.
 Lapassade, Georges, 725, 728.
 Lapine, James, 579.
 Laplace, Pierre-Simon de, 154.
 Large, Brian, 854.
 La Rochelle, Réal, 821, 832.
 Larreta, Enrique Rodriguez de, 1137.
 Lasso, Orlando, 1216.
 Lattuada, Felice, 927.
 Lauper, Cyndi (*nome d'arte di* Cynthia Ann Stephanie Lauper Thornton), 745.
 Laurents, Arthur, 578.
 Lauri Volpi, Giacomo, 299, 910.
 Lautréamont, le Comte de (*pseudonimo di* Isidore Ducasse), 1187.
- Lavoisier, Antoine-Laurent de, XXX, XXXI.
 Leadbelly (*nome d'arte di* Huddie Ledbetter), 1172.
 Leake, George, 1078, 1097.
 Leary, Timothy, 722.
 Lebrecht, Normann, 489, 491, 821-23, 829, 832.
 Lecocq, Alexandre-Charles, 926.
 Le Corbusier (*pseudonimo di* Charles-Édouard Jeanneret), 369, 633, 1053, 1063.
 Lector, Thomas, 1137.
 Led Zeppelin, gruppo musicale, 617, 707, 752, 883.
When the Levee Breaks, 707.
Whole Lotta Love, 752.
 Ledec, Egon, 113.
 Leduc, Alphonse, 925.
 Lee, Peggy, 294.
 Legal, Ernest, 52.
 Léger, Fernand, 310, 633-35, 647, 679.
Charlot, 633.
Lo spettacolo, 310.
 Legge, Walter, 796, 807, 1034.
 Legrenzi, Giovanni, 1256.
 Lehmann, Lotte, 898, 899.
 Leibowitz, René, 122, 281.
 Leinsdorf, Erich, 895.
 Lejeune, Jacques, 397.
 Lelong, Guy, 397, 402.
 Lelong, Stéphane, XIX, XL, 1186, 1193.
 Lenin, Vladimir Il'ič Ul'janov, *detto*, 364.
 Lennon, John, 557, 572, 714, 1233; *vedi anche* Beatles, The.
Working Class Hero, 714.
 Lenya, Lotte, 850.
 Lenz, Jacob Michael Reinhold, 256, 257, 278.
 Leonardo da Vinci, 893, 1054.
 Leoncavallo, Ruggero, 227, 299, 792, 926.
Pagliacci, 649, 792, 852.
Vesti la giubba, 792.
Pagliacci, film-opera, 649.
 Leone, Sergio, 560, 666.
 Leonhardt, Gustav, 383, 402, 840.
 Leoninus di Notre-Dame, 388.
 Leopardi, Giacomo, 10.
 Lepage, Robert, 1182.
 Lepore, Ettore, 1152.
 Leppert, Richard, 761, 763.
 Lerdahl, Fred, 529, 531, 546.
 Leroy, Dominique, 948, 952.
 Lertes, Peter, 405.
 Leskov, Nikolaj, 464.
Les Misérables, musical, 588.
 Lesure, François, 199, 219, 345.
 Levi, Erik, 463, 469.
 Levi, Primo, 111, 117.

- Levin, Bernard, 893, 905.
 Lévinas, Michaël, XIX, 375, 392, 396, 414, 1057.
Arsis-Thesis, 392.
Froissements d'ailes, 392.
Les Rires du Gilles, 375.
Préfixes, 375.
Voix dans un vaisseau d'airain, 414.
 Levine, James, 895, 901, 913, 1041, 1043.
 Lévi-Strauss, Claude, XXX, XL, 128, 137, 164.
 Levy, Martin David, 903, 1041.
Mourning Becomes Electra, 1041.
The Tower, 903.
 Lewin, Heinz, 109.
 Lewis, George H., 976, 977.
 Lewis, Jerry Lee, 871.
 Lewis, John, 611.
 Lewis, Michael, 969, 986.
 Lewisohn, Mark, 819.
 Leydi, Roberto, 1174, 1181.
 Leyrik, H., 117.
 Liberovici, Andrea, 1259.
Rap, 1259.
 Libre Écoute, gruppo musicale, 740.
La Vérité, 740.
 Lichtenfeld, Monika, XXXI, XL1.
 Lichtenstein, Harvey, 1033.
 Lidholm, Ingvar, 842, 903.
 Liebermann, Rolf, 279, 855.
 Lieberson, Peter, 903, 1217.
Ashoka's Dream, 903.
 Lieberson, Goddard, 1217.
 Liebman, Dave, 618, 619.
Quest, 618.
 Lietti, Alfredo, 402, 411, 419.
 Lifetime, gruppo musicale, 617.
 Ligendza, Catarina, 895.
 Ligeti, György, XVIII, XXXIII, 125, 127, 139, 144, 145, 151-55, 158, 160, 161, 165, 168, 173, 175, 186, 191-93, 197, 200-5, 207, 208, 213, 219, 230, 247, 265, 266, 275, 302, 308, 343, 398, 399, 402, 408, 479, 521, 540, 630, 842, 901, 1031, 1044, 1216, 1230, 1231, 1266.
Apparitions, 153, 193, 202, 204, 521.
Artikulation, 208, 408.
Atmosphères, 193, 201-3, 521, 540, 630.
Aventures, 265, 275, 302, 308.
Études per pianoforte, 1266.
Le Grand Macabre, 193, 265, 901, 1231.
Lontano, 193, 202-4, 521, 540, 842.
Lux aeterna, 193, 202, 213, 630.
Nouvelles Aventures, 265, 275, 308.
Quartetto n. 2, 343.
Requiem, 202, 630, 1230.
Kyrie, 202.
Tre pezzi per due pianoforti, 1216.
Selbstoportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei), 1216.
Volumina, XVIII, 191, 193, 197.
Lili Marleen, canzone, 553.
 Lincoln, Abbey, 294; *vedi anche* Lincoln e Roach.
 Lincoln e Roach, *Protest*, 294.
 Lind, Jenny, 821, 955, 956.
 Lindberg, Magnus, 415.
 Lindberg, Oskar Fredrik, 925.
 Lindbergh, Charles Augustus, 845.
 Linde, Caesten von, 117.
 Lindemann, Klaus, 308.
 Lipovetsky, Gilles, 1191, 1193.
 Lipsitz, George, 1144, 1152.
 Lischi, Sandra, 395, 402.
 Lisciani-Petrini, Enrica, 345.
 Lissa, Zofia, 93, 101, 220.
 List, George, 1114, 1116, 1130.
 Liszt, Franz, XV, 6, 8, 25, 31, 49, 59, 119, 193, 327, 449, 456, 493, 512, 908, 911, 913, 1031, 1219.
Années de pèlerinage, 327.
Bagatelle, sans tonalité, XV.
Nuages gris, XV.
 L'itinéraire, gruppo musicale, XIX, 396, 400, 540.
 Little Richard (*nome d'arte di* Richard Penniman), 295.
 Ljubimov, Jurij Petrovič, 259.
 LL Cool J (*nome d'arte di* James Todd Smith), 736.
I Can't Live without My Radio, 736.
 Llosas, Juan, 1140.
Original Spanisch-Argentinische Tanz-Kapelle, 1140.
 Lloyd Webber, Andrew, 579, 583, 586, 588, 1036.
Cats, 579.
Memory, 579.
Evita, musical, 583-86, 588, 589.
Don't Cry for Me Argentina, 584, 585.
On This Night of a Thousand Stars, 585.
I Feel Pretty, 579.
Jesus Christ Superstar, musical, 583, 585, 588.
Superstar, 584.
The Phantom of the Opera, musical, 1038.
 Lockspeiser, Edward, 326, 346.
 Loketo, gruppo musicale, 1202.
 Lomax, Alan, 595, 620, 1075, 1076, 1079, 1099, 1104, 1130, 1172.
 Lombard, Jean, 901.
 Lombardi, Luca, 82.
 London, George, 853, 895.
 London Baroque Soloists, gruppo musicale, 1045.
 London Philharmonic Orchestra, 1034.

- London Sinfonietta, gruppo musicale, 482, 483, 485, 1036, 1046, 1220.
 London Symphony Orchestra, 1034.
 Loos, Adolf, 1053, 1063.
 Loren, Sophia (*nome d'arte di Sofia Villani Scicolone*), 851.
 Lorenz, Max, 895.
 Lorenzo de' Medici, *detto* il Magnifico, signore di Firenze, 893.
 Los Angeles Philharmonic, orchestra, 1043.
 Losey, Joseph, 642, 855.
 Los Fabulosos Cadillacs, gruppo musicale, 1204.
 Los Kjarkas, gruppo musicale, 1128.
 Los Sabandeños, gruppo musicale, 1145.
 Lotti, Helmut, 1216.
 Louis Armstrong & The All Stars, gruppo musicale, 1073.
 Louis, Lil, 752.
 French Kiss, 752.
 Lourié, Arthur Vincent, 459, 460, 469.
 Louys, Pierre, 39.
 Lowry, W. Mcneil, 941.
 Lualdi, Adriano, 927.
 Lubogo, Waisa, 1073.
 Lucier, Alvin, 342, 414; *vedi anche* Sonic Art Group.
 Lück, Hartmut, 178, 183.
 Luckmann, Thomas, 981, 985.
 Luening, Otto, 412, 802.
 Lugones, Leopoldo, 1137.
 Luigi II di Wittelsbach, re di Baviera, 887, 889.
 Luigi Napoleone, *vedi* Napoleone III Bonaparte.
 Lukács, György, 69, 82.
 Lull, James, 694, 695, 699.
 Lumini, Dasie, 301.
 Lunding, Robert W., 676-78, 698.
 Lupone, Michelangelo, 417.
 Lussier, René, 1183.
 Le Trésor de la langue, 1183.
 Lust, Claude, 896, 906.
 Lütolf, Max, 182, 184.
 Lutosławski, Witold, 93, 125, 343, 480, 842, 925.
 Lutyens, Elizabeth, 472, 477.
 Luxemburg, Rosa, 259.
 Lynn, Vera, 1035.
 Lyons, Len, 620.
 Lyotard, Jean-François, 1193, 1236.
- Ma, Yo-Yo, 1216.
 Maasland, Arie (Malando), 1141.
 Maazel, Lorin, 895, 901, 913.
 MacCaughey, Claire, 946, 952.
 Macchi, Egisto, 414, 657.
 Machiavelli, Nicolò, 1235.
 MacColl, Ewan, 570, 1173.
 MacDermot, Galt, 582.
 Hair, 583.
 MacDowell, Edward, 1029.
 Machado, Antônio Castilho de Alcântara, 148.
 Machaut, Guillaume de, 202, 206, 207, 388.
 Ma fin est mon commencement, 206, 207, 388.
 Mâche, François-Bernard, 334, 335, 343, 346, 393, 396, 397, 399, 402.
 Korwar, 393.
 Sopiana, 334, 393.
 MacIntyre, Alasdair, 170, 183.
 Mack, Dieter, 887, 906.
 MacKenzie, Compton, 792.
 MacKenzie, Kirk, 345.
 MacLaren, Malcolm, 826.
 MacLeod, Bruce Alan, 676, 677, 698.
 Mac Low, Jackson, 317.
 MacMillan, James, 484.
 Maconie, Robin, 212, 220, 336, 346, 525.
 Maderna, Bruno, XVIII, XXXV, 19, 74, 76, 123, 133, 146-48, 165, 180, 251, 263, 275, 288, 302, 304, 331, 375, 381, 407, 410, 411, 479, 802, 842, 846, 925, 927, 1259; *vedi anche* Maderna e Pressburger.
 Continuo, 411.
 Don Perlimplin, 302.
 From A to Z, 288.
 Hyperion, 147, 263, 411.
 Le Rire, 411.
 Musica su due dimensioni, 180, 407.
 Satyricon, 263.
 Vier Briefe, 76.
 Maderna e Pressburger, *Ages*, 846.
 Madonna (*nome d'arte di* Madonna Louise Veronica Ciccone), XXXVI, 23, 295, 693, 743, 744, 746, 756, 759, 761, 1234, 1276.
 Justify My Love, 743, 754, 756, 761.
 Macgaard, Jan, 52, 65.
 Maeterlinck, Maurice, 199, 228, 270.
 Magnani, Anna, 290.
 Mahavishnu, gruppo musicale, 617.
 Mahler, Alma, 232.
 Mahler, Gustav, XXVII, 28, 35-38, 41, 44, 45, 59, 60, 113, 147, 161, 162, 223, 232, 274, 281, 323-25, 352, 489, 498, 517, 628, 786, 826, 887, 890, 895, 898, 899, 911, 913, 925, 1056, 1210, 1211, 1217, 1224, 1232, 1234, 1244, 1258, 1266, 1267.
 Das Lied von der Erde, 36, 324, 899.
 Der Abschied, 36, 37, 324.
 Des Knaben Wunderhorn, 1210.
 Des Antonius von Padua Fischpredigt, 1210.
 Ging heut' Morgen über's Feld, 324.
 Sinfonia n. 1 in re maggiore, 324, 1211.
 Sinfonia n. 2 in do minore, 37, 147, 1210, 1234.
 Sinfonia n. 3 in re minore-maggiore, 37, 325.

- Sinfonia n. 5 in do diesis minore*, 1232.
Sinfonia n. 8 in mi bemolle maggiore («dei Mil-
 le»), 324, 1056.
Sinfonia n. 9 in re maggiore - mi bemolle, 628.
 Maier, Franzjosef, 901.
 Majakovskij, Vladimir Vladimirovič, 147, 259.
 Makeba, Miriam Zenzi, 1195.
Pata Pata, 1196.
 Malamusi, Moya Aliya, 1086, 1089, 1099.
 Malcolm X (*pseudonimo di El-Hajj Malik El-
 Shabazz*), 873, 1078.
 Malec, Ivo, xxx, 396.
 Malibran, Maria Felicità, 913.
 Malipiero, Gian Francesco, 225, 333, 458, 459,
 461, 469, 925-27.
Cimarosiana, 461.
Impressioni dal vero, 333.
 Mallarmé, Stéphane, 12, 19, 129, 142, 143,
 148, 160, 200, 220, 458, 546.
 Malm, Krister, 699, 1149, 1152, 1199, 1206.
 Malmsteen, Yngwie, 711.
 Malraux, André, 934.
 Mamas and Papas, The, gruppo musicale, 880.
 Mandl, Thomas, 111.
 Man Ray (*pseudonimo di Emmanuel Radinsky*),
 633, 635.
 Mandl, Thomas, 111.
 Mann, Thomas, 451, 469, 889, 897, 899, 1231.
 Männergesangvereine, gruppo musicale, 1178.
 Manoury, Philippe, 372.
Jupiter, 372.
Sonus ex machina, 372.
 Manuel, Peter, 1199, 1206.
 Manzoni, Giacomo, 16, 25, 78, 222, 378, 403,
 419, 648, 925.
 Manzoni, Piero, 23.
 Marceau, Marcel (Marcel Mangel), 665.
 Marclay, Christian, 830.
 Marconi, Guglielmo, 286, 366, 834.
 Marconi, Luca, 547, 575, 576, 676, 682, 688,
 699, 728.
 Marcus, George E., 1206.
 Marinetti, Filippo Tommaso, xx, 364, 633,
 1136.
 Marini, Giovanna, 573.
 Marinuzzi, Gino, 412, 414.
 Maritain, Jacques, 1053, 1063.
 Markevič, Igor, 890.
 Marks, Dennis, 716.
 Marley, Bob (Robert Nesta), 1069, 1196.
 Marriner, Sir Neville, 820.
 Marsalis, Ellis, 594.
Twelve's it, 594.
 Marsalis, famiglia, 594.
 Marsalis, fratelli (Branford, Delfeayo, Wyn-
 ton), 618.
 Marsalis, Wynton, 618.
Black Codes (from the Underground), 618.
 Martenot, Maurice, 338, 399, 405.
 Martin, Frank, xix, 479, 900.
Le Vin berbé, 900.
 Martin, George, 706, 810, 884.
 Martinelli, Giovanni, 850.
 Martinu, Bohuslav, 891, 924.
 Martland, Steve, 484.
 Marwick, Arthur, 704, 717.
 Marx, Adolf Bernhard, xvii, xli.
 Marx, Karl, 49, 65, 1255, 1255.
 Marzi, Giovanni, 218.
 Masaccio, Tommaso di Ser Giovanni Cassai,
detto, 769.
 Masada, Pino, 364.
 Masakela, Hugh, 1195.
Splendor in the Grass, 1196.
 Mascagni, Pietro, 299, 926.
Cavalleria rusticana, 926.
Cavalleria rusticana, film-opera, 854, 863.
 Mascheroni, Vittorio, 1140.
 Maslow, Abraham Harold, 968, 986.
 Massenet, Jules-Émile-Frédéric, 895, 925, 926.
Thaïs, 850.
Werther, film-opera, 854.
 Massin, Brigitte, 905.
 Masson, Alain, 590.
 Masur, Kurt, 1030, 1043, 1045.
 Matalon, Martin, 645.
 Materna, Amalie, 888.
 Mathews, Max, 373, 374, 378, 413, 416.
A Bicycle Built for Two, 416.
 Matossian, Nouritza, 337, 346.
 Matthews, Colin, 476, 484.
 Matthews, David, 476.
 Maugham, William Somerset, 898.
Victoria, 898.
 Mauriac, François, 899.
 Maw, Nicholas, 476, 477, 479, 484.
Odyssey, 484.
Scenes and Arias, 479.
 Maximovitch, Michel, 281.
 May, Chris, 1204, 1206.
 Mayall, John, 714.
 Mayer, Louis B., 899.
 Mayer, Albert, 683, 698.
 Mayuzumi, Toshiro, 409, 1016.
Opera per musica concreta X, Y, Z, 409.
 McAdams, Stephen, 546, 547.
 McCarthy, Jamie, 189, 220, 438, 442.
 McCartney, Sir Paul, 557, 572, 1216, 1233; *ve-
 di anche* Beatles, The.
Liverpool Oratorio, 1216.
Standing Stone, 1216.
 McClary, Susan, xxxvi, xli, 81, 761, 763.

- McCoy, Tyner, 614.
 McCFerrin, Bobby, 297, 1216.
Donna Lee, 297.
 McGregor, Graham, 718.
 McLaren, Norman, 802.
 McLaughlin, John, 617.
 McLuhan, Marshall, 819, 1223, 1225.
 McMillan, Kenneth, 848.
 McNeill, William H., 1260.
 McPhee, Colin, 351, 359.
 Mead, George Herbert, 968, 986.
 Mead, Rita H., 504, 513, 847.
 Mecklenburg, Adolf Friedrich, 1067, 1099.
 Mederos, Rodolfo, 1145; *vedi anche* Barenboim e Mederos.
 Medici, famiglia, 893.
 Medici, Lorenzo de', *vedi* Lorenzo de' Medici.
 Meek, Joe, 706.
 Méfano, Paul, 392.
Traits suspendus, 392.
 Megata, Tsunami, 1142.
 Mehdau, Brad, 618.
 Mehta, Zubin, 901, 1043.
 Meiji, imperatore (Mutsuhito), 1004.
 Meisel, Edmund, 634.
 Meister, Barbara, 111, 117.
 Mejerhol'd, Vsevolod Emil'evič, 77, 260, 464.
 Melba, Nellie, 792, 909.
 Melchior, Lauritz, 895.
 Melchiorre, Alessandro, 417.
 Melfi, A. Mario, 1140.
Poema, 1140.
 Méliès, Georges, 649, 849.
 Melle Mel & Duke Bootee, gruppo musicale, 737.
The Message, 737.
 Mellers, Wilfrid, 702, 717.
 Melville, Herman, 260.
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 322, 445, 456, 471, 898, 899, 911, 1039, 1239.
La Grotte de Fingal, 322.
 Mendes, Peppino, 1140.
 Mengelberg, Willem, 898.
 Menger, Pierre-Michel, xix, xxix, xli, 20, 25, 402, 1003.
 Menotti, Giancarlo, 226, 852, 853, 903, 926.
Amahl and the Night Visitors, 852, 853.
Amahl and the Night Visitors, film-opera, 853.
The Medium, 852.
The Medium, film-opera, 853.
 Mensah, Brookman, 1067, 1068.
 Mensah, Emmanuel Tettey, 1073.
 Mentors, gruppo musicale, 752.
 Menuhin, Yehudi, 890, 900, 915, 1216.
 Mérimée, Prosper, 849.
 Merman, Ethel, 580.
 Mermelstein, David, 826, 832.
 Merriam, Alan P., 759, 762, 1064, 1092, 1099, 1100, 1166, 1172, 1181.
 Mesesse, Lieutenant-Colonel, 107, 117.
 Mesomedé di Creta, 446.
Inni, 446.
 Messadié, Gérald, 185, 220.
 Messiaen, Olivier, xviii, xxvii, xxxvii, xxxix, xxxix, 72, 113, 122-24, 126, 130, 132, 149, 160, 167, 178, 179, 183, 195, 207, 220, 225, 256, 273-76, 327, 329, 332-37, 346, 363, 380, 397, 398, 401, 407, 409, 431-34, 442, 478, 479, 518, 519, 540, 808, 901, 925, 1043, 1044, 1158, 1218.
Catalogue d'oiseaux, 333, 434.
Chronochromie, 329, 333.
Couleurs de la Cité céleste, 333, 434.
Des canyons aux étoiles, 479, 1043.
Éclairs sur l' Au-delà, 1043.
La Nativité du Seigneur, 432.
Livre pour orgue, 124.
Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité, 434.
Mode de valeurs et d'intensités (Quatre études de rythme), xviii, 123, 124, 160, 336, 407, 432, 519.
O sacrum convivium, 431.
Quatuor pour la fin des temps, 113, 132, 332.
Réveil des oiseaux, 332.
Saint-François d'Assise, 225, 227, 274-77, 333, 901.
Timbres-Durées, 409.
Trois petites liturgies de la Présence Divine, 332.
Turangalîlâ-Symphonie, 332.
Jardin du sommeil d'amour, 332.
Vingt regards sur l'Enfant-Jésus, 332.
 Messing, Scott, 457, 469.
 Messinis, Mario, 82.
 Mestre Bimba (Manuel Dos Reis Machado), 1110.
 Meters, The, gruppo musicale, 594.
The Very Best of, 594.
 Metzger, Heinz-Klaus, 74, 83, 178, 183, 190, 220, 307, 311, 440, 442.
 Meyer, Conrad Ferdinand, 113, 676, 698.
 Meyer, Krzysztof, 281.
 Meyer, Leonard B., xxi, xxxix, xli, 429, 442, 511, 513, 538, 540, 547, 698, 1003, 1055, 1251-75, 1280.
 Meyer-Eppler, Werner, 368, 381, 407.
 Meyersohn, Rolf, 949, 952.
 Meylan, Pierre, 281.
 Mezcla, gruppo musicale 1203.
 Miceli, Maria, 970, 986.
 Miceli, Sergio, 647, 672, 673.
 Michalson, Linda, 969, 986.

- Michaux, Henri, 148.
 Michel, Louise, 259.
 Michel, Pierre, 165, 193, 202, 205, 213, 220, 251, 265, 281.
 Middleton, Richard, xxxv, xxxvi, xli, 553, 554, 561, 569, 570, 575, 701, 709, 717.
 Midgal, Ulrike, 118.
 Midori, Seiler, 1026.
 Mikhailova, Irina, 1229.
 Mila, Massimo, 146.
 Milani, Raffaele, 7, 25.
 Mildway, Audrey, 891.
 Milhaud, Darius, xix, 76, 96, 225, 249, 250, 447, 459, 795, 925, 1212; *vedi anche* Gruppo dei Sei.
Agamemnon, 459.
Bolívar, 249.
Christophe Colomb, 249.
Les Choéphores, 249, 459.
Les Malheurs d'Orphée, 249.
Maximilien, 249.
Médée, 249.
Roi David, 249.
 Mille, Cecil Blount de, 649, 849.
 Miller, Henry, 1243.
 Miller, Jonathan, 904.
 Milliman, Ronald, 682, 698.
 Milstein, Nathan, 915, 916.
 Milva (*nome d'arte di* Maria Iva Biolcati), 262, 301, 1145; *vedi anche* Kremer e Milva.
Mimito de locura, canzone, 1141.
 Mina (*nome d'arte di* Anna Maria Mazzini), 297, 560, 570, 571.
Brava, 297.
Il cielo in una stanza, 571.
Le mille bolle blu, 297.
Se telefonando, 560.
 Minganti, Franco, 728.
 Mingus, Charles, 611, 612.
Presents Charles Mingus, 611.
 Minjard, Jean-François, 388.
 Mistinguett (*nome d'arte di* Jeanne-Marie Bourgeois), 1135.
 Mitchell, Donald, 474, 476, 482, 491.
 Mitchell, Joni (*nome d'arte di* Roberta Joan Anderson), 883, 1259.
 Mitropoulos, Dimitri, 853, 900, 913.
 Mitry, Jean, 631, 647.
 Mitterrand, Frédéric, 865, 867.
 Mjaskovskij, Nikolaj Jakovlevič, 463, 464.
 Modern Jazz Quartet, gruppo musicale, 611.
Concorde, 611.
 Mödl, Martha, 895.
 Modugno, Domenico, 293, 296, 570, 666.
Nel blu dipinto di blu, 293, 553, 570.
Vecchio frack, 296.
 Mogol (*nome d'arte di* Giulio Rapetti), 574.
 Moholy-Nagy, Laszlo, 310, 830.
Theater, 310.
Variété, 310.
Zirkus, 310.
 Moles, Abraham, 406.
 Molino, Jean, 402, 1262.
 Mondrian, Piet, 306.
 Monk, Meredith, 271, 281.
 Monk, Thelonious, 605, 608-10, 613, 1213; *vedi anche* Thelonious Monk Septet.
Genius of Modern Music Volume I, 609.
Thelonious, 609.
Monk's Music, 608, 609.
Crepuscle with Nellie, 608, 610.
Epistrophe, 609.
Tea for Two, 609.
 Monroe, Marilyn, 1231.
 Monsaingeon, Bruno, 219, 818, 1238.
 Monson, Ingrid, 620.
 Montagano, Gabriele, 698, 727.
 Montaigne, Michel de, 291.
 Montand, Yves (*pseudonimo di* Ivo Livi), 293.
 Montemezzi, Italo, 925.
 Monteux, Pierre, 898.
 Monteverdi, Claudio, xxxv, xxv, 43, 263, 265, 447, 466, 516, 625, 651, 839, 840, 854, 901, 903, 904, 1035, 1041.
Il ritorno di Ulisse in patria, 839.
L'incoronazione di Poppea, xxv, 903.
Orfeo, 466, 901.
 Monteverdi Choir and Orchestra, 1037.
 Montinari, Massimo, xli.
 Montparker, Carol, 1047.
 Moody Blues, The, gruppo musicale, 572, 882.
In Search of the Lost Chord, 572.
 Moog, Robert, 412, 413.
 Moonglows, The, gruppo musicale, 871.
 Moore, Allan F., 403, 703, 709, 711, 712, 717.
 Moore, Gary, 706.
Victims of the Future, 706.
 Moore, Grace, 911.
 Moore, Jerrold Northrop, 819.
 Moore, Richard, 416.
 Moraes, Vinicius de (Marcus Vinicius Mello de), 570; *vedi anche* Jobim e Moraes.
 Moralt, Rudolf, 900.
 Morax, René, 249.
 Mordden, Ethan, 1048.
 Moreschi, Alessandro, 792.
 Morgan, Robert P., 342, 346.
 Morgaua Quartet, gruppo musicale, 1012.
 Morlay, Gaby, 291.
 Moroni, V. V., 696.
 Morricone, Ennio, 414, 560, 561, 655, 674, 795, 1230, 1256.
Cantata per l'Europa, 673.

- Ombra di lontana presenza*, 673.
Se telefonando, 560.
- Morris, Chris, 829, 833.
- Morrison, Jim (James Douglas), 23, 753; *vedi anche* Doors, The.
- Morrison, Van (George Ivan), 881, 883.
- Morse, Margaret, 692, 693, 698.
- Mortier, Gérard, 901, 902.
- Morton, Jelly Roll (Ferdinand Joseph La Menthe), 591, 594-96, 791, 1075, 1094.
Climax Rag, 1075.
His Best Recordings 1926-1939, 591.
The Chant, 591.
New Orleans Blues, 1094.
Panama, 1075.
The Chronological 1923-24, 594.
Mamanita, 594.
New Orleans Joys, 594.
Tia Juanita, 594.
Tiger Rag, 1075.
- Mosolov, Aleksandr Vasiljevič, 72, 365, 463.
Fonderia di acciaio, 365.
- Moss, David, 262.
- Mott, John L. III, 1137.
- Mottl, Felix, 895.
- Moustaki, Georges (Joseph Mustacchi), 1145.
- Moylan, William, 819.
- Mozart, famiglia, 1037.
- Mozart, Wolfgang Amadeus, xvi, xxv, 29, 43, 180, 254, 273, 291, 366, 447, 456, 466, 512, 641, 651, 659-64, 686, 826, 852, 854, 860, 866, 868, 888, 891, 892, 897-902, 904, 961, 1041, 1062, 1158, 1216, 1256, 1278, 1279.
Bastien und Bastienne, 852.
Concerto per clarinetto in la maggiore, 659.
Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti, 891.
Die Zauberflöte, 226, 890, 897, 899, 901, 903, 1256, 1278.
Die Zauberflöte, film-opera, 855, 856, 860, 866.
Die Entführung aus dem Serail, 899, 901.
Don Giovanni, 466, 660, 661, 890, 899-901.
Don Giovanni, film-opera, 853, 855, 865.
Gran partita, 641.
Idomeneo re di Creta, ossia Ilià ed Idamante, 901.
Le nozze di Figaro, 659, 661, 859, 868, 890, 898-900, 903, 904.
Le nozze di Figaro, film-opera, 862, 864.
Sinfonia in mi bemolle maggiore K 543 n. 39, 366.
Sinfonia in sol minore K 550 n. 40, 686.
- Mück, Karl, 895.
- Muddyman, David, 1198, 1205.
- Mühsam, Erich, 110.
- Muir, John, 585, 588, 590.
- Mukama, Daudi, 1073.
- Mukuna, Kazadiwa, 1111, 1130.
- Mulkahy, Kevin V., 937, 942, 950, 952.
- Müller, Heiner, 269, 897.
- Müller, Maria, 898.
- Mulligan, Gerry, 611, 1145.
- Mumma, Gordon, 414; *vedi anche* Sonic Art Group.
- Munch, Charles, 900.
- Muñequitos de Matanzas, Los, gruppo musicale, 1197.
- Munrow, David, 1037; *vedi anche* Early Music Consort.
- Muntz, Earl, 810.
- Muradeli, Vano, 72.
La grande amicizia, 72.
- Murail, Tristan, xix, 341, 375, 414, 415, 521, 541-43, 545, 547, 1057.
Désintégrations, 375, 543.
Ethers, 543.
Gondwana, 543.
L'Esprit des dunes, 543.
Sables, 542.
Serendib, 543.
Treize couleurs du soleil couchant, 341, 414, 543.
- Murolo, Roberto, 570.
- Murphy, Dudley, 633.
- Murray, Anne, 758.
- Musgrave, Michael, 1048.
- Music, Roberto, 1184.
- Musica Aeterna, gruppo musicale, 1046.
- Musica Elettronica Viva, gruppo musicale, 79, 414.
- Musica Reanimata, gruppo musicale, 107.
- Musorgskij, Modest Petrovič, 39, 228, 230, 458, 651, 900.
Boris Godunov, 651, 901.
Boris Godunov, film-opera, 852, 855.
Kovàncina, film-opera, 852.
La camera dei bambini, 228.
Tableaux d'une exposition, 808.
- Mussbach, Peter, 901.
- Mussolini, Benito, 1141.
- Muti, Riccardo, 820, 901, 913.
- Mutter, Anne-Sophie, 1026.
- Myers, Fred R., 1206.
- Myers, Rollo, 635, 647.
- Mystère des voix bulgares, gruppo musicale, 1179.
- Nancarrow, Conlon, 125, 159.
- Nancy, Jean-Luc, 47.
- Nanni, Franco, 692, 694, 696.
- Napoleone I Bonaparte, imperatore, 587, 775.

- Napoleone III Bonaparte, imperatore dei Francesi, 10.
- Nash Ensemble, gruppo musicale, 1036.
- Natal, Jean-Marc, 588.
- Nathan, Piotr, 830.
- Nattiez, Jean-Jacques, xxvi, xxxix, xli, 65, 137, 181, 210, 218, 220, 377, 383, 403, 418, 524, 526, 544, 546, 547, 782, 870, 897, 906, 1063, 1238, 1254, 1261, 1275, 1280.
- Navarro, Fats (Theodore), 607, 610.
Featured with Tadd Dameron's Band, Royal Roost Sessions 1948, 607, 610.
- NBC Symphony Orchestra, 912.
- Negrin, Francisco, 904.
- Nehan, Louis Lucas, 350.
- Neighbour, Oliver W., xxxi, xli.
- Nejedlý, Zdeněk, 94.
- Nelson, Cary, 1205.
- Nelson, Havelock, 732, 742.
- Nemirovič-Dančenko, Vladimir Ivanovič, 910.
- Nettel, Reginald, 678, 697.
- Nettl, Bruno, xxxviii, xli, 818.
- Nettl, Paul, 453.
- Neuhaus, Max, 342, 414.
- Neveu, Ginette, 1277.
- Neville Brothers, gruppo musicale, 594.
- New Japan Philharmonic, orchestra, 1007.
- New Music Manchester Group, gruppo musicale, 477.
- New Philharmonia Orchestra (Philharmonia Orchestra), 1034.
- New Phonic Art, gruppo musicale, 79.
- New Queen's Hall Orchestra (Queen's Hall Orchestra), 1034.
- New York Dolls, gruppo musicale, 746.
- New York Philharmonic Orchestra, 508, 1026, 1031, 1043.
- NHK Symphony Orchestra, 1007, 1008.
- Nicolai, Bruno, 669.
- Nicolas, François, 515, 525.
- Nicolet, Aurèle, 340.
- Nicolodi, Fiamma, 462, 469.
- Nierychio, Franz, 113.
Arbeit macht frei, 113.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm, xxx, xxxii, xli, 10, 25, 29-34, 41, 43, 46, 50, 54, 55, 57, 65, 162, 276, 425, 725, 888, 962.
- Nigg, Serge, 73.
- Nikikai Chorus Group, gruppo musicale, 1011.
- Nikisch, Arthur, 792, 913.
- Nikolais, Alwin, 413.
- Nilsson, Birgit, 853, 854, 895.
- Nilsson, Christine, 888.
- Ninnananna per il mio bambino nel crematorio*, canzone, 111.
- Nissy Academy Chorus, gruppo musicale, 1011.
- Njako, Sosu, 1073.
- Nje buditsche*, canzone, 111.
- Nketia, Joseph H. Kwabena, 1093, 1100, 1154, 1155, 1160, 1161, 1164.
- Nohain, Franc, 1137, 1152.
- Nomi, Klaus, 826.
- Nono, Luigi, xxxii, xxxiii, 19, 74-79, 83, 121, 123, 144, 146-49, 152, 162, 165, 167-70, 174, 179, 180, 183, 186, 190, 191, 226, 230, 251, 255, 259, 260, 274-76, 281, 302, 306, 331, 368, 411, 414, 419, 424, 519, 520, 573, 925, 926, 1036, 1219, 1264, 1272, 1280.
A floresta è jovem e cheja de vida, 260, 411.
Al gran sole carico d'amore, 259, 276.
Cómo una ola de fuerza y luz, 520.
Contrappunto dialettico alla mente, 411.
Diario polacco n. 1, 144.
Epitaffio per Federico García Lorca, 76.
España en el Corazón, 180.
Fragmente-Stille, An Diotima (Quatuor Hölderlin), 190, 191, 414.
Il canto sospeso, 77, 146, 148, 302, 368.
Incontri, 1219.
Intolleranza 1960, 77, 147, 148, 259, 274.
La fabbrica illuminata, 148, 411.
Polifonica-Monodia-Ritmica, 146.
Prefazione, 190.
Prometeo, tragedia dell'ascolto, 78, 144, 276, 414.
- Nora, Pierre, 116.
- Norrington, Roger, 1037, 1045; *vedi anche* Schütz Choir.
- North, Adrian C., 977, 985.
- North, Alex, 1230.
- Novák, Vítězslav, 94.
- Novello, Ivor, 1035.
- NTM, gruppo musicale, 740.
- Nunes, Emanuel, 145, 163.
- Nunn, Trevor, 579.
- Nuova Consonanza, gruppo musicale, 79, 414, 1230.
- Nuovo Canzoniere Italiano, gruppo musicale, 1173.
- NWA, gruppo musicale, 738.
Gangsta gangsta, 738.
- Nyman, Michael, 321, 487, 490, 925.
Double concerto for saxophone, cello and orchestra, 487.
- Oakley, Gilles, 749, 762.
- Oasis, gruppo musicale, 703, 1216.
- Obo, Addy, 1164.
- Obrist, Hans Ulrich, 344.
- Obst, Michael, 645.
- Obukhov, Nikolaj, 405.

- Ochlewski, Tadeusz, 101.
 Ockeghem, Johannes, 202, 206, 207.
Deo gratias, 206.
Missa cujusvis toni, 207.
Missa prolationum, 207.
 Octeto Buenos Aires, gruppo musicale, 1147.
 Oestreich, James, 821, 833.
 Offenbach, Jacques, 852, 908, 926.
Les Contes d'Hoffmann, 852, 908.
Les Contes d'Hoffmann, film-opera, 853.
 Ogden, John, 476.
Oh, mia Buchenwald, canzone, 110.
 Oja, Carol J., 101.
 Ojstrakh, David Fëdorovič, 916.
 O'Kelly, Paul, 848.
 Oldenburg, Claes, 317.
 Olive, Jean-Pierre, 628, 647.
 Oliveira, Manoel Pinto de, 651, 662.
 Oliver, King (Joe Joseph), 596, 597, 599, 618, 791.
Dipper Mouth Blues, 596, 599, 618.
 Oliver, Paul, 555, 576, 750, 762, 1071, 1090, 1100.
 Olivero, Magda, 853.
 Oliveros, Pauline, 342.
 Olivier, Dominique, 820, 833, 1193.
 Olson, Harry, 412.
 Omero, 251, 260.
 Omojola, Bode, 1155-57, 1163, 1164.
 Ong, Walter, 1170, 1181.
 Ono, Yoko, 752.
Kiss Kiss Kiss, 752.
 Ophuls, Max, 850.
 Opitz, Gerhardt, 1024.
 Oppenheimer, Robert J., 1260.
 Orbis String Quartet, gruppo musicale, 1012.
 Orbital, gruppo musicale, 703.
 Orchestra della Guardia Repubblicana, 1134.
 Orchestra of the Age of Enlightenment, 1045.
 Orchestre Révolutionnaire et Romantique, 1045.
 Orchestre symphonique de Montréal, 820, 933, 940.
 Orezzaoli, Hector, 1146.
 ORF - Symphonieorchester, 840.
 Orff, Carl, 58, 105, 250, 272, 462, 900, 926.
Antigone, 900.
Carmina Burana, 462.
Carmina Catulli, 462.
 Organum, gruppo musicale, 1180.
 Original Dixieland Jazz Band, The, gruppo musicale, 748, 791.
Originale, canzone, 263.
 Ormandy, Eugène, 900.
 Orphéon, gruppo musicale, 1178.
 Orquesta Ferrer-Filipotto, 1141.
 Orsini, Valentino, 655.
 Ortiz, Fernando, 1133, 1152.
 Ory, Kid (Edward), 791.
 Osgood, Henry Osborn, 97.
 Osmonds, gruppo musicale, 703.
 Osmond-Smith, David, 1266, 1280.
O sole mio, canzone, 285, 286, 563.
 Ostali, Piero, 926.
 Otra, gruppo musicale, 1145.
 Otto, Natalino (*nome d'arte di Natale Codognotto*), 570.
 Ouellette, Antoine, 346.
 Outback, gruppo musicale, 1198.
 Ozawa, Seiji, 901.
 Ozenfant, Amédée, 1053, 1063.
 Pabst, Georg Wilhelm, 850.
 Pacha, gruppo musicale, 1128.
 Pachmann, Wladimir von, 913.
 Pacini Hernandez, Deborah, 1199, 1201, 1206.
 Pacino, Al, 289.
 Packard, Vance, 685, 698.
 Paderewski, Ignacy Jan, 786, 913-15.
 Paganini, Niccolò, 448, 711, 913, 1026.
 Pagano, Ernest, 578.
 Page, Tim, XL, 818.
 Pagliughi, Lina, 851.
 Paich, Marty, 611.
 Paik, Nam June, 830.
 Paladin, Mirjana, 848.
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 39, 202, 447, 451, 452, 456, 1216.
Missa Papae Marcelli, 451.
 Palisca, Claude V., 443.
 Pallardy-Roger, Danielle, 1189, 1191, 1193.
 Palm, Siegfried, 340.
 Palmer, Christopher, 491.
 Pannel, Charles, 818.
 Panofsky, Erwin, 662, 663.
 Paoli, Gino, 296, 571.
 Paranthöen, Yann, 393.
Essais de voies, 393.
 Pareles, Jon, 820, 833.
 Parker, Charlie (Christopher Charles), 606-8, 610, 612, 1065, 1078, 1083, 1085-87, 1092, 1096, 1100.
Bird, the Savoy Master Takes, 606, 608.
Donna Lee, 607.
Koko, 606.
Good Dues Blues, 1086, 1087.
Mona, 1029.
Night in Tunisia, 1078.
Parker's Mood, 608.
 Parker, David L., 650, 663.
 Parker, Horatio William, 506, 1029.
 Parmegiani, Bernard, 388, 396.
 Parrini, G., 728.

- Parrish, Carl, 208, 220.
 Parry, Hubert, 471.
 Parsons, James, 1048.
 Pärt, Arvo, 186, 188-91, 207, 213, 438, 522, 927, 1218, 1227, 1271.
 Berliner Messe, 438.
 Cantus in Memory of Benjamin Britten, 189.
 Festina lente, 189.
 Magnificat, 438.
 Specchio a specchio, 189.
 Summa (Credo), 438.
 Tabula rasa, 188, 438.
 Ludus, 188.
 Silentium, 188.
 Partch, Harry, 98.
 Pascal, Blaise, 212, 1061.
 Pascoli, Giovanni, 1267.
 Pasero, Tancredi, 299.
 Pasler, Jan, 1003.
 Pasolini, Pier Paolo, 653, 662.
 Pasta, Giuditta, 913.
 Pater, Walter, 1224.
 Patti, Adelina, 792, 909, 912.
 Patureau, Frédérique, 402.
 Patzak, Julius, 899.
 Paul Whiteman and His Orchestra, gruppo musicale, 748.
 Paumgartner, Bernhard, 900, 901.
 Pavarotti, Luciano, 286, 291, 801, 823, 831, 863, 910, 956, 958, 1026, 1047, 1216, 1277, 1280; *vedi anche* Tre Tenori, I.
 Pavese, Cesare, 148.
 Payne, Anthony, 488.
 Payton, Nicholas, 594.
 Gumbo nouveau, 594.
 Paytress, Mark, 752, 762.
 Paz, Octavio, 269.
 Pears, Peter, 890, 900.
 Pedrell, Felipe, 90.
 Peduzzi, Lubomír Pavel, 107, 118, 896.
 Peduzzi, Richard, 859, 905.
 Pelinski, Ramón, 1133, 1144, 1147, 1152.
 Penderecki, Krzysztof, 93, 423, 480, 901, 903, 1216, 1218.
 Die schwarze Maske, 901.
 Penetration, gruppo musicale, 752.
 Pepe de La Matrona (*nome d'arte di* José Núñez Meléndez), 1177.
 Pepusch, Johann Christoph:
 The Beggar's Opera, film-opera, 853.
 Perez, Marcel, 1180.
 Pergolesi, Giovanni Battista, 448, 1266.
 Périer, Alain, 122, 137.
 Perlis, Vivian, 1236.
 Perlman, Itzhak, 916, 1216.
 Perotinus, magister, 388.
 Perrault, Charles, 270.
 Pertile, Aureliano, 912.
 Pestalozza, Luigi, 82, 83, 101, 165, 573, 575.
 Pestelli, Giorgio, 25, 26.
 Pet Shop Boys, gruppo musicale, 714.
 Peter, Carl Friedrich, 925.
 Petersbursky, Jerry, 1140.
 Peterson, Richard A., 701, 718, 949, 952.
 Petipa, Marius, 624.
 Petrarca, Francesco, 893.
 Petrassi, Goffredo, 250, 423, 462, 478, 927.
 Petri, Elio, 671.
 Petrillo, Caesar, 796.
 Petrocchi, Francesca, 469.
 Petrucci da Fossombrone, Ottaviano, 918.
 Pfeifer, Sigismund, 297.
 Pfitzner, Hans, xxvii, 71, 232, 274, 275, 449, 451, 452, 462.
 Palestrina, 232, 274, 449, 451, 452.
 Pflumer, Fritz, 366, 798.
 Philadelphia Symphony Orchestra, 794.
 Philpott, Michel-Paul, 367, 396.
 Phillips, John, 880.
 Phillips, Liz, 342.
 Piaf, Edith (*nome d'arte di* Edith Giovanna Gassion), 293, 296, 568.
 La Vie en rose, 568.
 Milord, 568.
 Non, je ne regrette rien, 553, 568.
 Piatigorsky, Gregor, 915.
 Piazza, Marino, 1173.
 Piazzolla, Astor, 1143, 1145-47.
 Picabia, Francis, 635, 639.
 Picasso, Pablo (Ruiz y Picasso, Pablo), 624, 1053, 1217.
 Piccoli, Michel, 641.
 Picker, Tobias, 903.
 Emmeline, 903.
 Pickering, Mike, 714, 718.
 Picou, Alphonse, 1075.
 Pierrot Players, The, gruppo musicale, 1036; *vedi anche* Fires of London, The.
 Pietrangeli, Paolo, 573.
 Pink Floyd, gruppo musicale, 876, 882, 883.
 The Wall, 883.
 Pinza, Ezio, 299, 898, 911.
 Piovani, Nicola, 654, 658-61.
 Il sole anche la notte, 659.
 La memoria di Jean, 659.
 Mon beau voyage, 659.
 Rock Mediceo, 659.
 Pirandello, Luigi, 658.
 Piscator, Erwin, 77, 260.
 Pistone, Daniele, 5, 25, 423, 442.
 Pitagora, xxi, 382, 386, 1051.
 Pitt, Percy, 1034.

- Pizarro, Manuel, 1141.
 Pizzetti, Ildebrando, 461, 925.
 Plançon, Pol, 792.
 Plasmatics, gruppo musicale, 752.
 Platone, 270, 322, 343, 1219.
 Playford, Henry, 1035.
 Playford, John, 1035.
 Pleasants, Henry, 294, 305, 1209, 1237.
 Plebs, Milena, 1145.
 Poggioli, Renato, 13, 26.
 Pogorelich, Ivo, 916.
 Poincaré, Raymond, 1135.
 Poissant, Louise, 377, 418.
 Poisson, Siméon-Denis, 154.
 Polhemus, Ted, 723, 728.
 Poli, Liliana, 304.
 Police, The, gruppo musicale, 883, 1196.
 Poliziano, Angelo, 447.
 Pollack-Eltz, Angelina, 1131.
 Pollini, Maurizio, 573, 901, 916, 1277.
 Pollock, George H., 727.
 Pollock, Jackson, 315.
 Poly Styrene, 745.
 Pomerium, gruppo musicale, 1045.
 Ponnelle, Jean-Pierre, 854, 859, 862-64, 870, 897, 901.
 Ponselle, Rosa (*nome d'arte di Rosa Ponzillo*), 910.
 Pople, Anthony, 434, 442.
 Popov, Gavriil Nikolaevič, 464.
 Popper, Karl, 1270.
 Porrino, Ennio, 927.
 Porter, Andrew, 511, 1048.
 Porter, Cole, 566, 578, 582, 598, 748.
 All Through the Night, 582.
 Anything Goes, musical, 577, 578, 580.
 Anything Goes, 577, 578, 580, 748.
 Blow, Gabriel, Blow, 580.
 You're the Top!, 578.
 Begin the Beguine, 567.
 I Get a Kick out of You, 566.
 I Love Paris, 567.
 Night and Day, 566.
 Porter, James, 1170, 1172, 1181.
 Porter, Lewis, 620.
 Potter, Sally, 1145.
 Potvin, Gilles, 345.
 Poulenc, Francis, XIX, 238, 239, 290, 423, 925, 926; *vedi anche* Gruppo dei Sei.
 Les Dialogues des Carmélites, 238.
 Les Mamelles de Tirésias, 238.
 Poullin, Jacques, 410.
 Poulsen, Valdemar, 289, 365, 798.
 Pousseur, Henri, XVIII, 73, 74, 148, 220, 255, 263, 330, 337, 338, 346, 411, 419, 435, 1266, 1266.
 Mobile, XVIII.
 Répons, XVIII.
 Scambi, 411.
 Voire Faust, 148, 263, 1266.
 Powell, Michael, 852.
 Pozzi, Raffaele, 461, 469, 470.
 Pratella, Francesco Balilla, 338, 346, 363, 378, 1057, 1063.
 Prawy, Marcel, 897.
 Premiata Forneria Marconi, gruppo musicale, 703.
 Preminger, Otto, 853, 854.
 Presley, Elvis Aaron (*The Pelvis*), 295, 478, 569, 570, 586, 706, 750, 751, 780, 801, 873, 970, 1061.
 Heartbreak Hotel, 801.
 Pressburger, Emeric, 852.
 Pressburger, Giorgio, 846; *vedi anche* Maderna e Pressburger.
 Prévert, Jacques, 293, 295.
 Prévín, André, 820, 854.
 Price Richard, 1125, 1131.
 Price Sally, 1125, 1131.
 Priestley, Brian, XXXI, XXXVII, 620.
 Primrose, William, 890.
 Prince (*nome d'arte di Prince Rogers Nelson*), 575, 693, 744, 745, 753, 876.
 Lovesexy, 876.
 Purple Rain, 753.
 Darling Nikki, 753.
 Sign 'o' the Times, 876.
 Probst-Effah, Gisela, 118.
 Prodigy, The, gruppo musicale, 703.
 Professor Longhair (*nome d'arte di Henry Roeland "Roy" Byrd*), 594.
 Crawfish Fiesta, 594.
 Prögler, J. A., 1071, 1100.
 Prohaska, Felix, 899.
 Prokof'ev, Sergej Sergeevič, XIX, XXVII, 98, 235, 237, 458, 460, 464, 626, 650, 795, 900, 924, 926, 1212.
 Aleksandr Nevskij, film-opera, 650.
 L'amore delle tre melarance, 235, 237.
 L'angelo di fuoco, 237.
 Le Pas d'acier, 460.
 Sinfonia n. 1 in re maggiore (Sinfonia classica), XIX, 458.
 Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore, 900.
 Suite Scita, 98.
 Pronovost, Gilles, 948, 949, 952.
 Prost, Christine, 213, 220.
 Proust, Dominique, 207, 221.
 Proust, Marcel, XV, 12, 148, 261, 361.
 Prox, Lothar, 311.
 Prunières, Henri, 456.
 Ptouchko, Alexandre, 852.

- Puccini, Giacomo, XIX, 227, 231, 234, 239, 241, 277, 299, 651, 654, 660, 865, 868, 895, 904, 917, 925, 1029, 1034, 1228, 1229.
Gianni Schicchi, XIX, 1229.
La Bohème, 904.
La Bohème, film-opera, 850, 854, 855, 858.
La fanciulla del West, 651, 654, 1029.
La rondine, 234.
Madama Butterfly, 226, 850, 851, 1228.
Madama Butterfly, film-opera, 850, 862, 864, 867.
Manon Lescaut, 849.
Tosca, 850, 853, 854, 917, 1278.
Tosca, film-opera, 850.
Turandot, XIX, 234.
Turandot, film-opera, 853.
Pudovkin, Vsevolod I., 635.
Puffett, Derrick, 468, 490.
Purcell, Henry, 94, 474, 651, 840, 1035, 1037, 1038.
Quando posso rivederti?, canzone, 1142.
Quartetto Cetra, gruppo musicale, 570.
Quartetto Classico, gruppo musicale, 1012.
Quartetto di Mantova, gruppo musicale, 1145.
Quartetto di Salisburgo, gruppo musicale, 1145.
Quartetto Italiano, gruppo musicale, 900, 1277.
Quartetto Juilliard, gruppo musicale, 900.
Queen, gruppo musicale, 690.
Bohemian Rhapsody, 690.
Queen Latifah (*nome d'arte di Dana Owens*), 753.
Quintetto, gruppo musicale, 1147.
Rabelais, François, 768, 785.
Rachmaninov, Sergej Vasil'evič, XIX, 86, 786, 914, 915, 924, 1216, 1233.
Concerto per pianoforte n. 3, XIX, 1233.
Radiohead, gruppo musicale, 708.
Street Spirit, 708.
Rado, James, 583.
Raff, Joachim, 1029.
Ragni, Jerome, 582.
Rainey, Ma, 1075, 1078.
Rakewell, Tom, 466.
Ramaut-Chevassus, Béatrice, XXII, XLI.
Rameau, Jean-Philippe, XXIV, XLI, 193, 323.
Ramey, Samuel, 903.
Rami, Ahmad, 568.
Ramón y Rivera, Luis Felipe, 1122, 1131.
Rampal, Jean-Pierre, 915.
Ranger, Terence O., 1067, 1100.
Rapee, Ernö, 636.
Rascel, Renato, 666.
Raskin, David, 650.
Ratcliffe, Ronald V., 1048.
Rattenbury, Ken, 620.
Rattle, Sir Simon, 1275.
Ravel, Maurice, XVII, XXIV, XXVII, 129, 225, 228, 232, 235, 236, 238, 275, 277, 301, 327, 328, 333, 458, 463, 473, 478, 527, 566, 925, 1056, 1215, 1233, 1266.
À la manière de..., 458.
Boléro, 1056.
Concerto per pianoforte in sol maggiore, 1233.
Daphnis et Chloé, 327, 458, 473.
Fascination, 1215.
Histoires naturelles, 327, 328.
Le Cygne, 327.
Jeux d'eau, 327.
L'Enfant et les sortilèges, 236.
Le Tombeau de Couperin, 458, 459.
L'Heure espagnole, 232, 235-38, 277, 301, 459.
Ma mère l'Oye, 459.
Menuet antique, 458.
Menuet sur le nom de Haydn, 458.
Noctuelles (Miroirs), 327.
Ondine (Gaspard de la nuit), 327.
Shéhérazade, 327.
Sonatine, 458.
Trois poèmes de Stéphane Mallarmé, 327.
Une Barque sur l'océan (Miroirs), 327.
Rawsthorne, Alice, 824, 827, 833.
Reagan, Ronald, 732, 754.
Rebling, Eberhard, 116.
Redding, Otis, 572, 881.
Reed, Lou (*nome d'arte di Louis Firbank*), 751.
Walk on the Wild Side, 751.
Reeves, Hubert, 221.
Reger, Max, XIX, XXVI, 130, 193, 925, 1238.
Reibel, Guy, 334, 345, 392, 395, 399, 401, 403.
Variations en Étoiles, 399.
Machination, 399.
Reich, Steve Michael, XVIII, 98, 271, 371, 398, 403, 485, 487, 512, 521, 538, 540, 547, 829, 1027, 1028, 1032, 1033, 1046, 1210, 1216, 1229, 1268.
Come out, 371.
Different Trains, 371.
Drumming, XVIII.
Four Organs, XVIII.
Music for Eighteen Musicians, 485.
Piano Phase, XVIII, 1033.
The Cave, 271.
Reich, Willi, 425, 442.
Reicha, Anton, XVII, XLI.
Reichardt, Dieter, 1139, 1152.
Reimann, Aribert, 272, 903.
Das Schloß, 272.
Lear, 272.

- Reinhardt, Max, 891, 898-900.
 Renard, Jules, 328.
 Renbourn, John, 1173.
 Rennert, Günther, 900.
 Renoir, Jean, 288.
 Reské, madame de, 1135.
 Resnais, Alain, 652.
 Respighi, Ottorino, 328, 461, 794, 925.
 I pini di Roma, 328, 794.
 La Boutique fantasque, 461.
 Le fontane di Roma, 328.
 Rossiniana, 461.
 Restagno, Enzo, 170, 183, 250, 251, 281, 818.
 Return to Forever, gruppo musicale, 617.
 Revel, Jean-François, 1217, 1237.
 Revueltas, Silvestre, 96.
 Reynaud, Bérénice, 403, 547.
 Reynolds, Roger, 374.
 Odyssey, 374.
 Rhoads, Randy, 711.
 Rhynal, Camille de, 1135, 1136.
 Rhythm Boys, gruppo musicale, 748.
 I Left My Sugar in the Rain, 748.
 Mississippi Mud, 748.
 Ricard, Matthieu, 1217, 1237.
 Ricci Bitti, Pio Enrico, 969, 971, 986.
 Rice, Boyd, 830.
 Rice, Tim, 583.
 Richard, Alain, 742.
 Richard, Cliff, 879.
 Richepin, Jean, 1135, 1152.
 Richter, Hans, 894, 1034.
 Richter, Svjatoslav Teofilovič, 808, 916.
 Ricordi, Giovanni, 917, 925.
 Ricordi, Giulio, 917.
 Ridley, Fred F., 935, 942.
 Riefensthal, Leni, 866, 877.
 Riehn, Rainer, 178, 183.
 Rigoni, Michel, 197, 212, 221, 281.
 Rihm, Wolfgang, XIX, 268, 903, 1271.
 Départ, XIX.
 Die Eroberung von Mexico, 269.
 Die Hamletmaschine, 269.
 Jakob Lenz, 269.
 Seraphin, 269.
 Riis, Thomas Laurence, 1048.
 Riley, H., 620.
 Riley, Terry, XVIII, 98, 512, 538, 594, 1210, 1216, 1268.
 In C, XVIII, 1210, 1216.
 Rilke, Rainer Maria, 103, 113, 118.
 Rimbaud, Jean-Nicholas-Arthur, 35, 38, 40, 46, 120, 161, 270, 1185.
 Rimpoche, Chogyam Trungpa, 1217.
 Rimskij-Korsakov, Nikolaj Andreevič, 55, 86, 98, 99, 225, 237, 329, 898.
 Il gallo d'oro, 329.
 Sadko, film-opera, 852.
 Ringer, Alexander Lothar, 8, 26, 425, 428, 442.
 Ringuette, Raymond, 346.
 Rinuccini, Ottavio, 447.
 Ripellino, Angelo Maria, 259.
 Risset, Jean-Claude, 374, 416.
 Computer Suite for Little Boy, 374.
 Inharmonique, 374, 416.
 Mutations, 416.
 Rivest, Johann, 336, 346.
 Rivette, Jacques, 646.
 Rivières, Jacques, 459.
 Rizzardi, Veniero, 83.
 Roach, Max, 294; *vedi anche* Lincoln e Roach.
 Robbe-Grillet, Alain, 643, 1251.
 Roberts, Martin, 1199, 1206.
 Roberts, Tom, 847.
 Robertson, Pamela, 744, 762.
 Robeson, Paul, 110.
 Robinson, David, 636, 647.
 Robinson, J. Bradford, 567, 576.
 Robinson, Smokey, 706.
 Robitaille, Antoine, 823, 833.
 Rochberg, George, 903.
 The Confidence Man, 903.
 Rockbitch, gruppo musicale, 752.
 Rockwell, John, 342, 346.
 Rodgers, Jimmie, 567.
 Rodgers, Richard, 567, 588, 1030; *vedi anche* Hammerstein e Rodgers; Hart e Rodgers.
 A Connecticut Yankee, 1030.
 Oklahoma!, musical, 588.
 Rodrigo, Joaquín, 90.
 Rodrigues, Amalia, 1176.
 Rodriguez de Gobbi, Flora H., 1134.
 Rodtchenko, Aleksandr, 364.
 Roerich, Nikolaj, 55, 56.
 Rognoni, Luigi, 426, 442.
 Roland-Manuel (*pseudonimo di* Roland-Alexis Manuel Lévy), 281.
 Roller, Alfred, 639, 850, 898.
 Rolling Stones, The, gruppo musicale, 296, 478, 571, 572, 617, 751, 876, 880, 881, 1225.
 Jumpin' Jack Flash, 572.
 Let's Spend the Night Together (Let's Spend Some Time Together), 751.
 Satisfaction, 572.
 Rollins, Sonny, 613.
 The Bridge, 613.
 Romero, Raúl R., 1127, 1131.
 Ronconi, Luca, 868.
 Roosevelt, Franklin Delano, 507.
 Rosen, Charles, 447, 455, 469, 1256.
 Rosenblum, Ira, 1048.
 Rosenfeld, Monroe H., 566.

- Rosenthal, Harold, 1048.
 Rosenthal, Moriz, 913.
 Rosi, Francesco, 855, 867.
 Rösing, Helmut, 687, 698, 726, 728.
 Roslaveč, Nikolaj Andreevič, 72, 463.
 Rosselli, John, 6, 26.
 Rossellini, Roberto, 289, 653, 662.
 Rossi, Paolo, 1237.
 Rossi, Vicente, 1128, 1131.
 Rossini, Gioachino Antonio, 299, 448, 653, 659-62, 849, 854, 891, 900, 925.
Il barbiere di Siviglia, 849.
Il barbiere di Siviglia, film-opera, 854, 903.
La Cenerentola, 854.
La Cenerentola, film-opera, 864.
L'italiana in Algeri, 660.
 Rostropovič, Mstislav Leopoldovič, 915.
 Rota, Nino, 642, 903.
 Rothstein, E., 831, 833.
 Rotter, Fritz, 1140; *vedi anche* Erwin e Rotter.
 Rouget de l'Isle, Claude-Joseph:
Marsigliese, 655.
 Rouget, Gilbert, 726, 728, 1071, 1086, 1100.
 Rousseau, Jean-Jacques, 342, 1228.
 Roussel, Albert-Charles-Paul-Marie, 632.
 Rova, gruppo musicale, 1184.
 Roxy Music, gruppo musicale, 710, 752.
Bitters End, 710.
In Every Dream Home a Heartache, 751.
 Royal Philharmonic Orchestra, 1034.
 Rubbra, Charles Edmund, 479, 489.
 Rubini, Giovanni Battista, 913.
 Rubinstein, Anton Grigor'evič, 913, 914, 956.
 Rubinstein, Arthur, 915, 916.
 Rubinstein, Ida, 1135.
 Ruffo, Titta, 909.
 Ruggles, Carl, 125, 159.
 Russel, William, 1065, 1067.
 Russell, George, 611, 620.
The Jazz Workshop, 611.
 Russolo, Luigi, XX, XLI, 363, 366, 378, 383, 384, 403, 1057, 1063.
 Rust, Michèle, 1145.
 Ruttmann, Walter, 364, 634, 650.
Berlino, sinfonia di una grande città, 634.
 Ruwet, Nicolas, 526, 547, 628, 647.
 Rysanek, Leonie, 863.
 Ryskind, Morrie, 587.
 Rzewski, Frederik, 80, 414; *vedi anche* Musica Elettronica Viva.
- Saariaho, Kaija, 523, 846.
Amers, 523.
Lichtbogen, 523.
Stilleben, 846.
 Sabatier, François, 360, 378.
- Sábato, Mario, 1145.
 Sabbagh, Antoine, 848.
 Sabbe, Herman, 221, 966, 975, 986.
 Sablich, Sergio, 470.
 Saborido, Enrique, 1134-36.
La morocha, 1134, 1136.
 Sadie, Stanley, XLI, 345, 468, 513, 817, 847, 905.
 Saint-Saëns, Camille, 473, 794, 925, 926.
Danse macabre, 794.
 Saito, Hideo, 1020.
 Salabert, Edouard, 926.
 Salbert, Dieter, 847.
 Salce, Luciano, 665.
 Salem, Abou, 901.
 Šalieri, Antonio, XXXIII, 641.
 Šaljapin, Fëdor Ivanovič, 792, 910, 1279.
 Sallinen, Aulis, 903.
 Salmen, Walter, 6, 26.
 Salmon, Marc, 870.
 Salonen, Esa-Pekka, 901, 913.
 Salt 'n' Peppar, gruppo musicale, 753.
 Salvatore, Gianfranco, 723, 726, 728.
 Salvetti, Guido, XXVI, XXVII, XLII.
 Samson, Joseph, 478, 480, 484, 491.
 Samuel, Claude, 367, 378, 433, 442.
 Sanguineti, Edoardo, 145, 148, 165, 260, 263, 288, 846, 1259.
 Sankro Brass Band, gruppo musicale, 1068.
 Santa Cruz, Nicomedes, 1127.
 Santa Cruz, Victoria, 1127.
 Santana, Carlos, 881.
 Sanzio, Raffaello, 893.
 Sarasate y Navascués, Pablo Martín Melitón de, 913.
 Sarraute, Nathalie, XXVII.
 Sartre, Jean-Paul, 77, 121, 259, 260, 295.
 Satie, Erik (*pseudonimo di* Alfred-Eric Leslie), XXVII, 15, 126, 308, 338, 367, 370, 448, 458, 459, 635, 639, 678-80, 682, 699, 926, 1053.
En habit de cheval, 367.
Gymnopédies, 679.
Le Fils des étoiles, 367.
Relâche, 635.
Socrate, 459.
Sonatine bureaucratique, 458.
Trois morceaux en forme de poire, 367.
Trois Sarabandes, 367.
- Satriani, Joe, 711.
 Saura, Carlos, 1145.
 Sauvanet, Nathalie, 938, 942.
 Savart, Claude, 442.
 Savigliano, Marta, 1132, 1135, 1136, 1139, 1143, 1149, 1150, 1152.
 Sawa Quartet, gruppo musicale, 1012.
 Sawallisch, Wolfgang, 895.

- Saxl, Frith, 662, 663.
 Saxton, Robert, 484.
 Scaldaferrì, Nicola, 419.
 Scaria, Emil, 888.
 Scarlatti, Domenico, 12, 448, 461, 816.
 Scarnecchia, Paolo, 82.
 Scarpetta, Guy, 1187, 1193.
 Scaruffi, Piero, 681, 698.
 Scelsi, Giacinto, XIX, 19, 157, 207, 209, 213, 374, 398, 440, 541, 924, 926, 1218.
Divertimenti, 209.
Ho, 209.
Hymnos, 541.
Konx-Om-Pax, 541.
Pfhat, 541.
Quattro pezzi per orchestra (su una nota sola), 157, 440, 541.
Trilogia, 209.
 Schächter, Rafaël, 112.
 Schaeffer, Pierre, XVIII, XX, XXI, XXXIV, XLII, 124, 134, 151, 309, 311, 338, 361, 362, 366, 375, 378, 381, 386, 387, 391, 393, 395-97, 401, 403, 406, 410, 419, 770, 773, 782, 802, 830, 842; *vedi anche* Henry e Schaeffer.
Étude aux allures, 406.
Étude aux chemins de fer, XX, 338.
Étude aux objets, 406.
Études des bruits, 387, 391, 802.
L'Oiseau «RAL», 338.
Symphonie pour un homme seul, XX, 391, 406, 802.
 Schafer, Ralph Murray, 341-43, 346, 349, 352, 359, 371, 635, 647, 682, 683, 698.
Music for Wilderness Lake, 341.
Quatuor à cordes n. 2, 341.
Waves, 341.
 Schalk, Franz, 898.
 Schechter, John M., 1126, 1131.
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 28, 29, 38, 47.
 Schenker, Friedrich, 925.
 Schenker, Heinrich, XXVI, 16, 501, 513, 773, 1054.
 Scherchen, Hermann, 123, 172, 173, 183.
 Scherliess, Volke, 464, 470.
 Scheuer, Helmut, 183.
 Schickel, Richard, 1048.
 Schiller, Johann Christoph Friedrich von, 50, 115.
 Schillinger, Joseph, 152, 368.
 Schindler, Alma Maria, *vedi* Mahler, Alma.
 Schindler, Rudolph M., 949, 952.
 Schipa, Tito, 910.
 Schirmer, Gustav, 926.
 Schlegel, Friedrich von, 28, 30, 47.
 Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst, 8, 421.
 Schloezer, Boris de, 456, 459, 460, 470.
 Schlüter, Wilhelm, 166, 167, 172, 182, 183.
 Schmerke, Kaczerginsky:
Lider Fundi Getos un Lagem, 107.
 Schmidt, Felix, 311.
 Schmidt, Jacques, 905.
 Schnabel, Arthur, 796, 890.
 Schnebel, Dieter, 308.
Glossolalie, 308.
 Schneider, Frank, 177, 183.
 Schneider, Michel, 215, 221.
 Schnittke, Alfred, 99, 1220.
 Schoen, Max, 696.
 Schönberg, Arnold, XV-XVII, XIX, XXVI, XXXII, XXX-XXXIII, 16-18, 26-28, 32-34, 36, 41, 44, 47-53, 55-61, 63-66, 69, 70, 74, 75, 77, 87, 88, 101, 105, 113, 120-22, 125, 126, 128-131, 134, 137, 141, 147, 151, 158, 161, 162, 174, 180, 186, 207, 225, 258, 229, 231, 233, 235, 241, 243-48, 258, 274, 275, 278, 281, 300, 306, 322, 330, 331, 333, 347, 425-28, 430, 442, 446, 453-55, 458, 462, 463, 467, 470, 473, 477, 479, 485, 494, 496, 498, 505, 508, 518, 523, 530, 531, 537, 539, 627, 637-639, 647, 839, 855, 890, 895, 901, 903, 924, 926, 927, 959, 1035, 1041, 1046, 1052-54, 1056, 1083, 1085, 1087, 1209, 1212, 1215, 1219, 1220, 1225, 1244, 1245, 1253, 1261, 1264, 1266, 1267.
A Survivor from Warsaw, 77, 638.
Begleitmusik zu einer Lichtspielszene, 637, 638.
Cinque Pezzi per orchestra, 50, 130, 330, 331, 638, 1056.
Farben, 330.
Das Buch der hängenden Gärten, 50.
Die glückliche Hand, 60, 225, 229, 235, 244, 248, 274-76, 639.
Die Jakobsleiter, 58, 61, 427.
Drei Satiren, 247, 455.
Erwartung, XIX, 49-53, 57-61, 130, 158, 225, 227, 228, 231, 243, 244, 274, 277, 638, 901, 1041.
Gurrelieder, 330, 839, 1056.
Kammersymphonie n. 9, 62.
Mattina d'estate su un lago, *vedi* *Farben*.
Moses und Aron, 63, 247, 248, 274-76, 427, 855, 901, 1041.
Moses und Aron, film-opera, 855.
Pierrot lunaire, 55, 60, 300, 301, 331, 475, 482, 1036, 1215.
Der kranke Mond, 301, 331.
Quarto Quartetto, 475.
Sei Piccoli Pezzi per pianoforte, 1244.
Sei Piccoli Pezzi per pianoforte n. 2, 531.
Sei Piccoli Pezzi per pianoforte n. 6, 531.

- Terzo Quartetto, 475.
 Tre Pezzi per pianoforte, xv, 50.
 Tre Pezzi per pianoforte n. 1, 531.
 Variazioni per orchestra op. 30, 32, 62, 637.
 Von Heute auf Morgen, 62, 225, 241, 247, 278, 455, 637.
- Schönberg, Claude-Michel, 588.
 Les Misérables, musical, 588, 1040.
 Miss Saigon, musical, 1040.
- Schopenhauer, Arthur, 33, 63, 322.
- Schott, Bernhard, 926.
- Schott, Ludwig Emanuel Strecker, 926.
- Schrade, Leo, 495.
- Schreker, Franz, 225, 235, 241-43, 274, 275, 626.
 Der ferne Klang, 241, 274.
 Die Gezeichneten, 242.
- Schreyer, Lotar, 310.
 Das Bühnenkunstwerk, 310.
- Schröder, Jaap, 840.
- Schryer, Claude, 341, 342, 347.
 Musique de l'Odysée, 342.
- Schubert, Barbara, 498.
- Schubert, Franz Peter, xxxvi, 109, 447, 654, 892, 953, 1037.
- Schubert, Giselher, 282.
- Schul, Siegmund, 112, 113.
- Schulhoff, Erwin, 113.
 Sinfonia n. 8, 113.
- Schuller, Gunther, 611, 620.
- Schullian, Dorothy May, 696.
- Schultz, Ingo, 106, 107, 118.
- Schulze, Laurie, 759, 762.
- Schumacher, Thomas, 676, 677, 678, 681, 697.
- Schuman, William, 904.
 A Question of Taste, 904.
- Schumann, Clara, 913.
- Schumann, Robert Alexander, xxxii, 8, 26, 193, 399, 449, 456, 471, 527, 1052.
 Genoveva, xxxii.
- Schünemann, Georg, 844.
- Schuricht, Carl, 890, 900, 901.
- Schuster, J. Mark Davidson, 936, 942, 952.
- Schütz Choir, gruppo musicale, 1037.
- Schütz, Heinrich, 924.
- Schwartz, Elliot, 1164.
- Schwarze Augen, canzone, 109.
- Schwarzhuber, Übersturmführer di Auschwitz, 108.
- Schwarzkopf, Elisabeth, 796, 808, 819, 852, 853, 900, 1277.
- Schweitzer, Albert, 796.
- Schwichtenberg, Cathy, 744, 762.
- Schwitters, Kurt, 371.
- Sciarrino, Salvatore, 925, 1237.
- Scola, Ettore, 662.
- Scott, Allan, 578.
- Scott, Linda, 685, 686, 698.
- Scott de Martinville, Edouard-Léon, 787.
- Scotto, Vincent, 568.
- Scratch Orchestra, gruppo musicale, 480.
- Šcribe, Eugène, xxxvii.
- Sebalin, Vissarion Jakovlevič, 464.
- Seca, Jean-Marie, 742.
- Sedaka, Neil, 571.
- Seeger, Charles Louis, 125, 159.
- Seeger, Peggy (Margaret), 1173.
- Seeger, Pete, 570, 1173.
- Segalen, Victor, 39, 47.
- Segerstam, Leif Selim, 901.
- Segovia, Claudio, 1146.
- Segovia y Torres, Andrés, 916.
- Sellars, Peter, 868, 901.
- Semmelroth, Wilhelm, 858.
- Sempel, Gottfried, 887.
- Senturia, Michael, 498.
- Serafin, Tullio, 851.
- Sessions, Roger Huntington, 125, 225, 478, 498, 505-7, 513.
 Concerto per violino, 506.
 From My Diary (Pages from a Diary), 506.
 Montezuma, 507.
 Sinfonia n. 1, 506.
 Sinfonia n. 2, 507.
 The Trial of Lucullo, 507.
 When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd, 507.
- Seton-Watson, Hugh, 84, 101.
- Severa, Maria, 1175, 1176.
- Severini, Gino, 633.
- Severjanin, Igor', 364.
- Shadows, The, gruppo musicale, 571, 872, 879.
- Shakespeare, William, 272, 339, 578, 633, 644, 898, 1224, 1225.
- Shanet, Howard, 1048.
- Shanghai Film Orchestra, 1216.
- Shankar, Ravi, 881, 1216.
- Shannon, Claude, 368.
- Sharp, Cecil James, 95.
- Shaw, George Bernard, 1243.
- Shaw, Watkins, 893, 905.
- Shemel, Sidney, 874, 884.
- Shepherd, John, 748, 757, 758, 763.
- Sherkat, Darren E., 949, 952.
- Shibata, Minao, 1012, 1020.
- Shore, Michael, 690, 698.
- Shorter, Wayne, 615, 616, 618; vedi anche Shorter e Zawinul.
 Fee-Fi-Fo-Fum, 616.
 Nefertiti, 615.
- Shorter e Zawinul, Heavy Weather, 618.
- Shuh, Oscar Fritz, 900.
- Shuker, Roy, 743, 744, 755, 763.

- Sibelius, Jean, 95, 328, 473, 483, 489, 924.
Alba, 328.
Cavalcata notturna, 328.
- Siepi, Cesare, 853.
- Signoret, Simone, 291.
- Sikorski, Hans Carl, 926.
- Silbermann, Alphonse, 848.
- Silva, Maria, 1175.
- Silver, Horace, 611.
Song for My Father, 611.
- Silverio (Silverio Franconetti), 1177.
- Silvestrov, Valentin Vassil'evič, 522.
- Simarra, Bernabé, 1135.
- Simeon, Ennio, 685, 699.
- Simon, Arthur, 1071, 1100.
- Simon, Claude, 148.
- Simon, Paul, 1197, 1202, 1204; *vedi anche* Simon & Garfunkel.
- Simon & Garfunkel, gruppo musicale, 714.
Scarborough Fair, 714.
- Simonović, Constantin, 415.
- Simple Minds, gruppo musicale, 883.
- Simple Pose, gruppo musicale, 734.
Le Messenger, 734.
- Simpson, Robert, 489.
- Sinatra, Frank (Francis Albert), 291, 292, 294, 569, 701.
- Sinopoli, Giuseppe, 895, 913.
- Sintesis, gruppo musicale, 1203.
- Siouxie and the Banshees, gruppo musicale, 710.
Hong Kong Garden, 710.
- Siron, Jacques, 606, 609, 620, 621.
- Six, Les, *vedi* Gruppo dei Sei.
- Skempton, Howard, 480.
- Skrjabin, Aleksandr Nikolaevič, xxvii, 55, 86, 186, 237, 324, 925, 1217.
Sonate, 55.
- Slavicky, Milan, 118.
- Slits, The, gruppo musicale, 752.
- Slonimskij, Nicolas, 179, 184.
- Sloop, John, 717.
- Smaller, Dorothy, 1137.
- Smalley, Roger, 480.
Pulses for 5x4 Players, 480.
- Smareglia, Antonio, 927.
- Smetana, Bedřich, 93, 94, 112, 850.
La sposa venduta, 112.
La sposa venduta, film-opera, 850.
- Smith, Bessie (Elisabeth), 293, 565, 1078.
- Smith, Cyril Stanley, 205, 221.
- Smith, Mamie, 565.
- Smith, Oberlin, 365.
- Smith, Patti, 881.
- Smith, Paul, 744, 761.
- Smith, William, 413.
- Smoje, Dujka, 189, 221.
- Smyth, Ethel Mary, 475.
The Wreckers, 475.
- Snap, gruppo musicale, 707.
The Power, 707.
- Snitzer, Herb, 847.
- Snoop Doggy Dogg, 739.
- Söderström, Anna Elisabeth, 904.
- Sofocle, 459.
- Solal, Martial, 611.
Vol. 1 1959-1964, jazz et cinéma, 611.
- Solbiati, Alessandro, 927.
- Solomos, Makis, 195, 221.
- Solti, Sir Georg, 807, 895, 900.
- Solženicyn, Aleksandr Isaevič, 273.
- Sommerich, P., 828, 833.
Into the Woods, 579.
- Sondheim, Stephen, 578, 579, 651.
- Sonic Art Group, gruppo musicale, 414.
- Sonnenschein, Ulrich, xxxv, xl.
- Sonzogno, Edoardo, 926.
- Šorce Keller, Marcello, 7, 26.
- Šostakovič, Dmitrij Dmitrevič, xix, xxix, xxxiii, 72, 87, 98, 225, 237, 238, 464, 475, 489, 554, 657, 926, 1216.
Il naso, 237, 238.
Lady Macbeth del distretto di Mzensk, 238, 464, 1041.
- Sotin, Hans, 895.
- Souchard, Maryse, 742.
- Souris, André, 623, 624, 647.
- Sousa, John Philip, 592, 791.
- Souster, Tim (Timothy Andrew James), 480.
- Sowande, Fela, 1156.
- Spade, Henri, 853.
- Spady, James G., 732, 742.
- Spector, Phil, 569, 706.
- Speculum Musicae, gruppo musicale, 1046.
- Spellman, A. B., 620.
- Spencer, Diana Frances, principessa di Galles, 486, 1231.
- Spencer, Herbert, 1255.
- Spencer, Jon Michael, 759, 763, 1048, 1079, 1100.
- Spengler, Oswald, 1255.
- Spice Girls, gruppo musicale, 693.
- Spohr, Louis (Ludwig), 911.
- Spósito, Genaro, 1141.
- Sprague Coolidge, Elizabeth, 475.
- Springer, Anton, 408.
- Springsteen, Bruce, 574, 693, 714, 745, 758, 883.
Born in the Usa, 693.
Born to Run, 553.
- Squier, George Owen, 675.
- Stabile, Mariano, 912.
- Stade, Frederica von, 903.

- Stalin, Iosif Vissarionovič (*pseudonimo di Iosif Vissarionovič Džugašvili*), 71, 99, 464.
- Stallone, Sylvester, 289.
- Stanford, Sir Charles Villiers, 471.
- Stapleton, Chris, 1204, 1206.
- Stasov, Vladimir Vasil'evič, 85, 101.
- Staton, Dakota, 871.
- Steber, Eleanor, 852.
- Stefani, Gino, 547, 575, 676, 682, 685, 686, 688, 699, 723, 728.
- Stein, Erwin, 137, 442, 470, 647, 1035.
- Stein, Leonard, 101.
- Stein, Peter, 860, 895, 901.
- Steinberg, William (Hans Wilhelm), 357.
- Steinecke, Wolfgang, 166-68, 171, 173, 174, 180, 184.
- Steiner, Max, 626, 1230.
- Stenzel, Hartmut, 344, 347.
- Stenzl, Jürg, 190, 191, 221.
- Stephan, Rudolf, 166, 175, 184.
- Steps Ahead, gruppo musicale, 618.
Steps Ahead, 618.
- Stern, Daniel N., 533, 534, 547.
- Stern, Fritz, 9, 26.
- Sternberg, Josef von, 627.
- Steszewski, Jan, 1152.
- Steyn, Mark, 590.
- Stiegler, Bernard, 403.
- Stigwood, Robert, 880.
- Stille, Kurt, 365.
- Sting (*nome d'arte di Gordon Matthew Sumner*), 574, 1216.
- Stivell, Alan, 1173.
- Stockhausen, Karlheinz, XVIII, XXI, XXXIII, 19, 22, 26, 32, 42, 47, 73, 74, 76, 77, 79, 119, 123, 127, 129-31, 133-41, 143-45, 147-52, 154, 155, 157, 158, 160, 162, 163, 165, 167, 168, 173, 174, 178, 180, 186, 191, 195-98, 208, 209, 211, 212, 214, 221, 255, 263, 264, 265, 303, 306, 307, 309, 315, 331, 335, 336, 339, 362, 368, 375, 378, 388, 392, 406-8, 413, 414, 432, 435, 439, 443, 479, 480, 519, 521, 523, 525, 541, 802, 842, 901, 924, 927, 1036, 1044, 1217, 1219, 1259, 1267, 1271.
Am Himmel wandre ich, 1217.
Aus den sieben Tagen, 143, 196, 211, 439.
Es, 196.
Litanei, 196.
Carre, 144, 309, 480.
Elektronische Studie II, 208.
Étude, 406.
Flautina, 209.
Gesang der Jünglinge, XXI, 195, 196, 303, 307, 309, 335, 339, 368, 388, 392, 408, 439, 488, 802, 1267.
Gruppen, 144, 160, 309.
- Hymnen*, 339, 439, 1267.
Hymnen (Atmen), 197.
Klavierstücke, 520, 901.
Klavierstück I, 139, 154.
Klavierstück X, 197.
Klavierstück XI, XVIII, 143, 315.
Kontakte, 135, 140, 335, 408, 439.
Kontra-Punkte, XVIII, 135.
Kreuzspiel, 180, 195, 520.
Licht, 196, 198, 214, 264, 265, 1217.
Dienstag aus Licht, 264.
Inori, 264.
Montag aus Licht, 264.
Mantra, 197, 413, 439.
Mikrophonie I, 414.
Mikrophonie II, 414.
Mixtur, 414.
Momente, XVIII, 140, 439, 541.
Originale, 263.
Profession, 439.
Refrain, 143.
Samstag aus Licht, 198.
Kantikas Gesang als Luzifers Requiem, 198, 208, 214.
Luzifers Traum, 214.
Sirius, 144.
Spiral, 197.
Sternklang, 144, 212, 336.
Stimmung, 150, 197, 211, 212, 413, 1217.
Telemusik, 197, 439.
Xi, 209.
Zeitmasse, 141, 195.
Zungenspitzentanz, 209.
Zyklus, 143, 309.
- Stoianova, Ivanka, 83.
- Stokes, Geoffrey, 745, 763.
- Stokowski, Leopold Anthony, 794, 913.
- Stone, Chris J., 728.
- Stone, Peter, 586.
- Stone, Ruth M., 1079, 1100.
- Stone, Sly, 616.
- Storch, Robert, 1214.
- Stormy Six, gruppo musicale, 573.
- Stradivari, Antonio, 1220.
- Stradling, Robert, 472, 491.
- Strano, Orazio, 1173.
- Stratos, Demetrio, 297, 298, 882.
- Straub, Jean-Marie, 225, 641, 855.
- Straus, Joseph Nathan, 467, 470.
- Strauss, Johann, figlio, XVII, 112, 657, 1230.
An der schönen, blauen Donau, 629, 1230.
Die Fledermaus, 112, 657.
- Strauss, Richard, XIX, XXVII, 105, 130, 147, 224, 225, 232-35, 241, 254, 260, 275, 277, 278, 323, 325, 326, 331, 448, 455, 462, 472, 473, 498, 578, 626, 786, 850, 889-91, 895, 898, 899,

- 901, 903, 904, 925, 1034, 1207, 1209, 1214, 1215, 1230, 1238, 1246, 1258, 1266, 1267.
Alpensinfonie, 325.
Also sprach Zarathustra, 325, 626, 630, 1230.
Arabella, 233, 854.
Ariadne auf Naxos, 232, 233, 235, 274.
Capriccio, 233, 278.
Der Rosenkavalier, 232, 233, 278, 448, 850, 901, 1211.
Der Rosenkavalier, film-opera, 853.
Die Liebe der Danae, 899, 903.
Don Quixote, 325, 626.
Elektra, 232, 901.
Festmusik zur Feier des 2600 jährigen Bestehens des Kaiserreichs Japan, 105.
Intermezzo, 455, 904, 1214.
Olympische Hymne, 105.
Salome, 232, 233, 325, 331, 854, 901, 903.
Tod und Verklärung, 899.
Vier letzte Lieder, XIX, 325.
 Stravinskij, Igor' Fëdorovič, XVIII, XIX, XXVI, XXXVII, XXX, XXXIII, 14, 15, 27, 32, 42, 48, 49, 53-59, 61-66, 70, 86, 98, 121, 122, 124-26, 128-30, 132, 147, 161, 205, 224, 235-37, 239, 240, 245, 247, 249, 250, 253-55, 273-276, 282, 301, 328, 329, 335, 347, 361, 362, 370, 376, 424, 429-31, 443, 445-47, 454-60, 462, 463, 465, 466, 470, 473, 479, 498, 505, 506, 628, 629, 634, 648, 657, 776, 780, 786, 797, 827, 901, 903, 924-26, 1035, 1052, 1053, 1147, 1209, 1212, 1215, 1218, 1228, 1231, 1264, 1266.
A Sermon, a Narrative and a Prayer, 431.
Agon, 124.
Apollon musagète, 459.
Ave Maria, 430.
Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis, 124, 431.
Credo, 430.
Ebony Concerto, 1215.
Le Baiser de la fée, 460.
Le Chant du rossignol, 237, 329.
Le Grand sacrifice, vedi *Le Sacre du printemps*.
Le Roi des étoiles, 55.
Le Sacre du printemps, XVII, XXXI, 49, 54-58, 63, 64, 98, 130, 132, 235, 329, 335, 376, 776, 1218, 1228.
La Nuit, 329.
Les Noces, 56, 63, 224, 235, 301, 629.
L'Histoire du soldat, XIX, 58, 59, 235, 255, 274, 361, 362, 466.
L'Oiseau de feu, 56, 328.
Madrid (Quattro studi), 361.
Messa, 430.
Edipus rex, XVIII, 235, 236, 249, 254, 276, 459, 460, 462, 466, 479, 901.
Orpheus, 459.
Ottetto, 445.
Pater noster, 430.
Perséphone, 253, 459.
Petrůška, 56-58, 63, 130, 797.
Pulcinella, 1053, 1266.
Ragtime, 362.
Renard, 224, 235.
Requiem canticles, 124, 431, 479.
Sinfonia di Salmi, 430, 1053.
Sinfonia in tre movimenti, 124.
Sinfonie di fiati, 628.
Studi op. 7, 55.
Studio per pianola n. 1, 786.
The Rake's Progress, 124, 235, 253-55, 465, 466, 901, 1231.
Threni id est lamentationes Jeremiae Prophetae, 124, 431.
Tre pezzi facili a quattro mani, 456.
Polka, 456.
 Straw, Will, 694, 699.
 Strawson, Peter Frederick, 769.
 Strayhorn, Billy (William), 603, 604, 611.
 Strecker, Ludwig Emanuel, vedi Schott, Ludwig Emanuel Strecker.
 Strehler, Giorgio, 863, 869.
 Streisand, Barbara (Barbara Joan), 292.
 Striggio, Alessandro, 260.
 Strobel, Heinrich, 454.
 Stroeve, Vera, 852.
 Stroppa, Marco, 417, 523.
In cielo, in terra, in mare, 523.
Traiettorie, 523.
 Stroumsa, Jacques, 103, 106, 118.
 Stuart, Philip, 819.
 Stuckenschmidt, Hans Heinz, 68, 168, 172, 173, 178, 184.
 Stumpf, Friedrich Carl, 788.
 Sturm, Fred, 620.
 Subotnik, Rose Rosengard, 436, 443.
 Sugar, Ladislao, 927.
 Suk, Jozef, 94, 103, 113.
 Sullivan, Henry, 1233, 1237.
 Sullivan, Sir Arthur Seymour, 471, 579, 587, 1038.
 Summer, Donna (*nome d'arte di Donna Gaines*), 752.
Deep Down Inside, 752.
 Summer Tainter, Charles, 788.
 Sun, Se Wen, 694, 699.
 Sundberg, Johan, 284, 305.
 Super Mémés, gruppo musicale, 1183.
 Sutherland, Joan, 300, 911.
 Suvčinskij (Souvtchinsky), Pierre, 430, 443, 627, 648.
 Suzuki, Shin'ichi, 126.

- Sviridov, Georgij Vasil'evič, 99.
 Swayze, Patrick, 1145.
 Sweeney, Phillip, 1198, 1206.
 Sweeney, Reno, 578, 580.
 Swingle Singers (Swingle II), gruppo musicale, 297, 1216.
 Swiss, Thomas, 717.
 Swolkien, Henryk, 92, 101.
 Syberberg, Hans Jürgen, 855.
 Szell, George, 900, 901.
 Szigeti, Joseph, 890.
 Szwed, John F., 1103, 1130, 1131.
 Szymanowski, Karol, 92, 225, 276.
 Harnasie, 92.
 Re Ruggero, 92, 229, 276.
 Stabat Mater, 92.
 Tagg, Philip, 448, 470, 575, 576, 682, 686, 698, 699, 708, 718, 724, 728, 876, 884.
 Takahasi, Kôtarô, 1142.
 Takemitsu, Toru, 343, 409, 644, 645, 926, 1010, 1217.
 A Flock Descending into the Pentagonal Garden, 343.
 Rains, 343.
 Take That, gruppo musicale, 693, 703.
 Talbert, Helmer, 1074.
 Talking Heads, gruppo musicale, 883.
 Tallis Scholars, The, gruppo musicale, 1045.
 Tamagno, Francesco, 792, 909.
 Tamlyn, Garry, 569, 576, 707, 718.
 Tamusuza, Justinian, 1154, 1158, 1159, 1164.
 Ekiwvulu Ky'Endere. An African Festivity for Flute, 1158, 1159.
 Tanenbaum, Susie J., 1048.
 Tango Orchestra, 1141.
Tango viejo, canzone, 1141.
Tangueros, Los, canzone, 1145
 Tannenbaum, Mya, 26.
 Tarasti, Eero, 97, 102, 402.
 Taruskin, Richard, 54, 66, 456, 460, 470.
 Tatarkiewicz, Wladislaw, 444, 470.
 Tateyama, Ichinoshin, 1021.
 Tatlin, Vladimir, 364, 1053.
 Tatum, Art (Arthur), 604.
 Taube, Carlo, 113.
 Tauber, Richard, 701.
 Taverner, John, 477, 487, 490, 1217.
 Song for Athene, 486.
 Taviani, Paolo, 649-52, 654-58, 660-63.
 Taviani, Vittorio, 649, 655-58, 660-63.
 Tax, Sol, 1101.
 Taylor, Billy, 620.
 Taylor, Charles, 1134, 1139, 1235, 1237.
 Taylor, Eric, 1157.
 Taylor, Julie, 1152.
 Taylor, Tim D., 714, 718.
 Tebaldi, Renata, 851, 911.
 Te Kanawa, Kiri, 868, 903.
 Telemann, Georg Phillip, 209.
 Templeman, Robert Whitney, 1128, 1131.
 Tenco, Luigi, 296, 571.
 Tenko, 1184.
 Tennant, Neil, 713.
 Tenney, James, 416.
 Tennyson, Alfred, 349.
 Tenores di Bitti, gruppo musicale, 1169, 1180.
 Ten Years After, gruppo musicale, 881.
 Teremin, Lev, 405.
 Terfel, Bryn, 904.
 Terry, Richard, 1036.
 Tetrizzini, Luisa, 910.
 Tétreault, Martin, 830.
 Tetzlaff, David, 695, 699.
 Thaïde & DJ Hum, gruppo musicale, 740.
 Porcos no poder, 740.
 Thatcher, Margaret Hilda, 484.
The Black Crook, musical, 581.
 Theatre of Eternal Music, The, gruppo musicale, 414.
 Thelonious Monk Septet, gruppo musicale, 608.
 Them, gruppo musicale, 571.
 Theurich, Jutta, 66.
 Thévenin, Paule, 181, 377.
 Thibaud, Jacques, 1277.
 Thomas, Theodor, 888, 926.
 Thompson, Richard, 575, 691-93.
 Thomson, Raymond A., 872, 884.
 Thomson, Virgil, 510, 513, 904.
 The Mother of us All, 904.
 Thoreau, Henry David, 156.
 Thornton, Sarah, 714, 718, 728.
 Thornton, Willie Mae ("Big Mama"), 750.
 Hound Dog, 750.
 Throbbing Gristle, gruppo musicale, 752.
 Thuillier, Pierre, 221.
 Tieck, Johann Ludwig, 28, 421.
 Tiedemann, Rolf, xxxviii.
 Tietjen, Heinz, 895, 896.
 Tigerman, Stanley, 1209.
 Tikhomirov, Roman, 852, 865.
 Tilsen-Thomas, Michael, 901.
 Tilzer, Harry von:
 Bird in a Gilded Cage, 747.
 Tiomkin, Dimitri, 1230.
 Tippett, Sir Michael Kemp, 95, 253, 255, 471, 474, 479-81, 484, 491, 1035, 1041.
 Concerto for Orchestra, 481, 489.
 King Priam, 253, 479, 481.
 Sinfonia n. 2, 481.
 Sonata per pianoforte n. 2, 481.
 The Ice Break, 253.

- The Knot Garden*, 253, 481.
The Midsummer Marriage, 253, 481, 1041.
The Vision of St Augustine, 481.
- Tircuit, Heuwell, 820, 833.
 Toch, Ernst, 844.
 Bunte Suite op. 48, 844.
 Todorov, Tzvetan, 7, 26.
 Toepler, Stefan, 950, 952.
 Tofler, Alvin, 721.
 Togni, Camillo, 927.
 Tokugawa, dinastia, 1004.
 Tokyo Beethoven Quartet, gruppo musicale, 1012.
 Tokyo City Philharmonic Orchestra, 1007, 1008.
 Tokyo Kammer Choir, gruppo musicale, 1011.
 Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, 1007.
 Tokyo Opera Production Chorus Group, gruppo musicale, 1011.
 Tokyo Philharmonic Chorus, gruppo musicale, 1011.
 Tokyo Philharmonic Orchestra, 1007, 1008.
 Tokyo Quartet, gruppo musicale, 1012, 1020.
 Tokyo Symphony Orchestra, 1007, 1008.
 Tolstoj, Lev Nikolaevič, 659.
 Tommasini, Vincenzo, 461.
 Le donne di buon umore, 461.
 Toop, Richard, XL, 490, 525.
 Topoline, 741, 742.
 Torelli, Giuseppe, 711.
 Torgue, Henry, 347.
 Torke, Michael, 487, 904, 1230; *vedi anche* Beaser, Drattell e Tork.
Torna a Surriento, canzone, 553.
 Torne, Mel, 611.
 Swings Shubert Alley, 611.
 Toronto Symphony Orchestra, 933.
 Torres, Arlene, 1131.
 Torti, Maria Teresa, 728.
 Toscanini, Arturo, 794, 799, 838, 889, 895, 898, 899, 910, 912, 913, 956, 1277.
 Tosti, Francesco Paolo, 563.
 Toulet, Emmanuelle, 632, 648.
 Tousignant, François, 820, 833.
 Trakl, Georg, 113, 482.
 Trautwein, Friedrich, 405.
 Travis, Roy, 1156.
 Black Bacchants, 1156.
 Switched-on-Ashanti, 1156.
 Treichler, Paula A., 1205.
 Treitler, Leo, xxv, xlii.
 Tremblay, Gilles, 335, 347, 521.
 Fleuves, 335.
 Jeux de solstices, 335.
 ... *le sifflement des vents porteurs de l'amour...*, 335.
 Musique du feu, 335.
- Trenet, Charles, 293, 568.
 La Mer, 293.
 Trentin, Rosanna, 986.
 Tre tenori, I, 958; *vedi anche* Carreras, José; Domingo, Plácido; Pavarotti, Luciano.
 Trianti, Alexandra, 796.
 Tribu, gruppo musicale, 740.
 NTM 94, 740.
 T. Rick, 736.
 Unique en matière de musique, 736, 738.
 Trillo, Richard, 1198, 1205.
 Trilussa (*pseudonimo di* Carlo Alberto Salustri), 1138.
 Trio Beaux-Arts, gruppo musicale, 820.
 Trfo Los Panchos, gruppo musicale, 1145.
 Tristano, Lennie, 611.
 Lennie Tristano, 611.
 The New Tristano, 611.
 Trockij, Lev Davidovič, xxxvii.
 Troia, Pasquale, 441.
 Troilo, Aníbal, 1147.
 Tronti, Mario, 83.
 Troyanos, Tatiana, 904.
 Trudu, Antonio, 165, 166, 177, 178, 184, 470.
 Truffaut, Serge, 820, 833.
 TSA, gruppo musicale, 740.
 Attirés par le vrai, 740.
 Tse Kimberlin, Cynthia, 1164.
 Tsitsanis, Vassilis, 1177.
 Tsukada, Kenichi, 1075, 1100.
 Tsypin, George, 901.
 Tubeuf, André, 892, 906.
 Tucker, Ken, 745, 763.
 Tucker, Mark, 620.
 Tudor, David, 340, 408, 414.
 Rainforest, 414.
 Turco, Giuseppe, 563; *vedi anche* Denza e Turco.
 Turnage, Mark-Anthony, 484.
 Greek, 484.
 Turner, J. Rigbie, 1048.
 Turner, Joe, 750, 871.
 Shake, Rattle and Roll, 750.
 Turner, Mary, 587.
 2 Live Crew, gruppo musicale, 753, 754.
 As Nasty as They Wanna Be, 753.
 Tyrannosaurus Rex, gruppo musicale, 746.
- Ughi, Uto, 916.
 Uhrbrock, Richard Steven, 678, 699.
 Ullmann, Viktor, 103, 105, 106, 112-15.
 Der Kaiser von Atlantis, 112-14.
 Der müde soldat, 113.
 Il canto di amore e di morte dell'Alfiere Cristoph Rilke, 113.
 LDK (Letzter deutscher Krieg), 113.
 Nun danket alle Gott, 114.

- O Lamm Gottes unschuldig*, 114.
Rachele, 114.
Sonata per pianoforte n. 7, 113.
Voi che siete i soldati di Dio, 114.
- Ungaretti, Giuseppe, 148.
 Upshaw, Dawn, 904.
 Urfalino, Philippe, 950, 952.
 Usaburo, Mabuchi, 1100.
 U. S. Marine Band, gruppo musicale, 791.
 Ussachevsky, Vladimir, 412, 802.
 Ustvolskaja, Galina, 125.
 U2, gruppo musicale, 714, 876, 883.
 Uzoigwe, Joshua, 1156, 1165.
- Valente, Vincenzo, 563.
 Valentin, Marianne, 930, 942, 952.
 Valentino, Rodolfo (*nome d'arte di Rodolfo Gu-
glielmi*), 1137, 1141, 1142.
 Valéry, Paul, 821.
 Vallee, Rudy, 748.
Deep Night "in the Arms of Love", 748.
- Vamvakaris, Markos, 1176.
 Van Cliburn, Harvey (Harvey Lavan), 916.
 Van Dam, José, 903.
 Vande Gorne, Annette, 385, 386, 397, 403.
 Van der Merwe, Peter, 555, 576, 701, 718,
 955, 956, 965.
 Van der Rohe, Ludwig Mies, 1209.
 Van der Wielen, Niki, 941.
 Van Gogh, Vincent, 23.
 Van Halen, Eddie, 711.
 Van Hemel, Annemoon, 941.
 Van Meegeren, Hans, 1238.
 Van Parys, Georges, 650.
 Van Rooy, Anton, 895.
 Van Weren, Lex, 106.
 Van Winkle, Rip, 963.
- Varèse, Edgard, XIX, XX, XXVI, XXVII, XXXIII,
 122, 125, 126, 130, 159, 186, 195, 200, 201,
 204, 209-11, 221, 338, 344, 368, 369, 374,
 376, 378, 384, 395, 403, 405-7, 417-19, 518,
 519, 622, 626, 642-44, 648, 837, 1028,
 1030, 1039, 1219.
Amérique, XIX.
Arcana, 1030.
Astronome, 368.
Density 21.5, XX, 209, 210.
Déserts, 344, 406, 837.
Hyperprism, XX, 1030.
Intégrales, XX.
Ionisation, XX.
- Varga, András Báling, 378.
 Vargas, Getulio, 96.
 Vargas, Wilfrido, 1203.
 Varnay, Astrid, 887, 895.
 Vásquez, Rosa E., 1127, 1131.
- Vattimo, Gianni, 420, 443.
 Vaughan, Roger, 819.
 Vaughan, Sarah, 1078, 1092.
Lover Man, 1092.
- Vaughan Williams, Ralph, 95, 328, 343, 471-
 475, 478, 485, 489-91, 1034, 1035.
A Sea Symphony n. 1, 343.
Hugh the Drover, or Love in the Stocks, 475.
Pastoral Symphony n. 3, 473.
Riders to the Sea, 475.
Sinfonia n. 4, 473, 474.
Sir John in Love, 475.
- Vauthier, Jean, 310.
 Vega Carpio, Felix Lope de, 447.
 Veloso, Caetano, 575.
 Veloz, Frank, 1136, 1152; *vedi anche* Veloz y
 Yolanda.
- Veloz y Yolanda, 1136, 1152.
 Veltroni, Valter, 690, 699.
 Velvet Underground, gruppo musicale, 751.
Venus in Furs, 751.
- Vengerov, Maxim, 916.
 Venosta, Giovanni, 1184.
 Ventures, The, gruppo musicale, 872.
- Verdi, Giuseppe, XXXI, 8, 109, 112, 223, 227,
 230, 353, 493, 653, 654, 658, 661, 664, 868,
 869, 892, 899, 900, 904, 925, 1041, 1235,
 1278.
Aida, film-opera, 851.
Don Carlos, 901, 1279.
Falstaff, 891.
I Masnadieri, 1041.
Il Trovatore, 879.
La forza del destino, 654.
La vergine degli angeli, 654.
La Traviata, 851, 859.
La Traviata, film-opera, 849, 855.
Macbeth, film-opera, 855, 865.
Messa da Requiem, 109, 112, 658, 659, 661,
 899.
Dies Irae, 658.
Hostias, 658.
Nabucodonosor, 300.
Otello, 1026, 1279.
Otello, film-opera, 852, 853, 855, 865.
Rigoletto, 286, 849, 851.
Rigoletto, film-opera, 863.
- Verdú, Quintin, 1140.
 Verhoef, Matty, 906.
 Verlaine, Paul, 458.
 Vermeer, Jan, 896, 1238.
 Vertov, Dziga, 364.
 Vespignani, Renzo, 103, 118.
 Veyne, Paul, XXVII, XXX, XXXI, XLII, 1138,
 1152.
- Vian, Boris, 620.

- Vick, Graham, 1041.
Vico, Giambattista, 1235, 1255.
Vidacovitch, Johnny, 594, 620.
Vidal-Naquet, Pierre, 106.
Vidolin, Alvise, 417.
Vila, Pablo, 1139, 1152.
Vilar, Jean, 900.
Villa-Lobos, Heitor, 88, 96, 97, 225, 333, 903.
Amazonas, 333.
Bachianas brasileiras, 97.
Chôros, 97.
Chôro n. 10 Rasga coração, 333.
Yerma, 903.
Villanueva, Patrick, 606, 621.
Villiers de l'Isle-Adam, Philippe-Auguste-Mathias conte di, 251.
Villoldo, Angel Gregorio, 1134.
El choco, 1134.
Villon, François, 113.
Villoteau, Guillaume-André, 775, 782.
Vinay, Gianfranco, xxvi, xxvii, xlii, 430, 443, 445, 456, 470, 590.
Visconti, Luchino, 652, 653, 662, 911.
Vittorio Emanuele III, re d'Italia, 1141.
Vivaldi, Antonio, 322, 356, 394, 1216, 1240.
Le quattro stagioni, 322, 394.
Vives, Carlos, 1203.
Vivier, Claude, 521.
Kopernikus, 522.
Lonely Child, 522.
Vivier, Odile, 210, 222.
Voci bulgare, gruppo musicale, 1197.
Vogel, Wladimir, 68, 69, 76.
Vogt, Hanso, 206, 208, 222.
Vojtěch, Ivan, 26, 470.
Völklein, Sonja, 590.
Volrab, Ondrej, 113.
Volta, Ornella, 678, 680, 699.

Wächter, Roland, 218.
Wackenroder, Wilhelm Heinrich, 421, 443.
Waddey, Ralph C., 1113, 1131.
Wade, John Francis:
Adeste fideles, 794.
Wagner, Cosima, 891, 894, 896.
Wagner, Minna, 356.
Wagner, Richard, xvii, xxiv, 7, 30, 31, 33-35, 38, 41, 42, 44, 47, 49, 53, 54, 58, 60, 61, 66, 85, 88, 92, 102, 105, 120, 128, 162, 223, 230-232, 234, 235, 241, 242, 275, 298, 322, 353, 356, 359, 449, 452, 457, 458, 472, 473, 493, 545, 552, 629, 658, 664, 807, 808, 839, 854, 868, 869, 885-89, 891, 894, 895, 897, 899, 906, 911, 992, 1056, 1207, 1219, 1221, 1224, 1244, 1245, 1254, 1256-58, 1276, 1278.
Der fliegende Holländer, 895, 897.
Der fliegende Holländer, film-opera, 854.
Der Ring des Nibelungen, 223, 232, 265, 274, 887, 890, 894-97.
Das Rheingold, 887, 888, 894.
Die Walküre, 888.
Götterdämmerung, 886.
Siegfried, 322, 894.
Der Ring des Nibelungen, film-opera, 859.
Die Meistersinger von Nürnberg, 887, 895, 898, 899.
Lohengrin, 60, 888, 895.
Parsifal, xv, 275, 276, 552, 894, 895.
Parsifal, film-opera, 649, 855.
Siegfrieds Tod, vedi *Götterdämmerung*.
Tannhäuser, 658, 888, 895.
Tannhäuser, film-opera, 863.
Tristan und Isolde, 34, 53, 128, 242, 356, 452, 808, 854, 859, 887, 888, 895, 1256.
Tristan und Isolde, film-opera, 854.
Wagner, Siegfried, 891, 896.
Wagner, Wieland, 854, 891, 894, 896, 897.
Wagner, Winifred, 891, 894, 896.
Wagner, Wolfgang, 891, 894, 897.
Wahnich, Sophie, 742.
Waits, Tom (Thomas Alan), 575.
Wajda, Andrzej, 855.
Walden String Quartet, gruppo musicale, 839.
Waldn, Dick, 106.
Walker, James, 690, 699.
Walker, T-Bone (Aaron Thibeaux), 751.
Wallerstein, Lothar, 899, 900.
Wallis, Roger, 699, 1149, 1152, 1199, 1206.
Walser, Robert, 270, 711, 718.
Walsh, John, figlio, 1035.
Walsh, John, padre, 1035.
Walter, Bruno, 473, 839, 889, 890, 898, 899, 901, 1249.
Walton, Florence, 479, 1136.
Walton, Maurice, 1136.
Walton, William Turner, 95, 479.
Ward, Ed, 745, 763, 765.
Ward, W. E., 1164.
Warhol, Andy (Andrew Warhola), 1224, 1225, 1251.
Warnod, André, 1136, 1152.
Waterman, Richard A., 1074, 1090-92, 1096, 1100.
Waters, Rogers, 883.
Watteau, Antoine, 458.
Waxman, Franz, 626, 629.
Wayne, A., 728.
Wayne, John, 289.
Weather Report, gruppo musicale, 617, 618.
Weber, Carl Maria, 324, 651, 911, 1228.
Der Freischütz, 324.
Euryanthe, 899.

- Weber, Ilse, 113.
 Weber, Max, 1148.
 Weber, William, 12, 26, 956, 965, 1003.
 Webern, Anton von, xvi, xxvii, xxxi, xxxiii, xxxiv, 16, 31, 35, 47, 69, 74, 121-23, 126, 129-32, 134, 141, 147, 168, 178, 180, 186, 205-7, 228, 246, 250, 306, 331, 353, 354, 359, 465, 467, 473, 475, 479, 518-20, 523, 536, 537, 544-46, 927, 1035, 1053, 1054, 1261, 1266, 1267.
Bagatelle op. 9, 130.
Cinque pezzi per orchestra, 130, 331.
Concerto op. 24, 1261.
Quartetto op. 28, 475.
Sinfonia op. 21, 205.
 Wedekind, Frank, 246, 300, 639.
 Wehinger, Rainer, 208, 408.
 Weid, Jean-Noël von der, xxvi-xxviii, xxx, xxxiii, xlii, 282.
 Weigl, Petr, 854.
 Weikert, Ralf, 901.
 Weill, Kurt, 69, 87, 105, 225, 230, 233, 236, 239-41, 243, 250, 274, 275, 282, 364, 462, 463, 567, 568, 634, 648, 652, 655, 844, 845, 850, 1208; *vedi anche* Hindemith e Weill.
Alabama Song, 568.
Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, 225, 239-41, 274.
Das Berliner Requiem, 844.
Der Protagonist, 240, 274.
Die Dreigroschenoper, 225, 227, 240, 241, 1208.
Die Dreigroschenoper, film-opera, 850.
Moritat (Ballade von Mackie Messer), 568.
Royal Palace, 240.
Surabaya Johnny (Happy End), 568.
 Weiner, Erich, 111.
 Weiner, Laurence, 830.
 Weingartner, Felix von, 841, 889.
 Weinstein, Deena, 752, 754, 760, 763.
 Weir, Gillian, 484.
 Weller, Paul, 713.
 Welles, Orson, 642.
 Wenzinger, August, 840.
 Werfel, Franz, 658, 663.
 Werner, Kenny, 621.
 Werner, Otto, 1093, 1101.
 Wernicke, Herbert, 901.
 Wesendonck, Mathilde, 60, 231.
 West, Mae, 578.
 Westerkamp, Hildegard, 341, 342.
Cricket Voice, 342.
 Weyergans, François, 646.
 Whenham, John, 469.
 White, Anne Barton, 759, 762.
 White, Eric Walter, 56, 66.
 White, Robert S., 718.
 Whitman, Robert, 317.
 Whitman, Walt, 507.
 Whittall, Arnold, 473, 484, 491.
 Whitten, Norman E. jr, 1103, 1120, 1131.
 Who, The, gruppo musicale, 571, 572, 881, 883.
Tommy, 572.
 Wicke, Peter, 690, 700, 757, 763.
 Widmaier, Tobias, 6, 24.
 Wiene, Robert, 850.
 Wiener, Norbert, 368, 415.
 Wiener Philharmoniker, orchestra, 807, 890, 896, 900, 901, 1016, 1276.
 Wildbühler, Hubert 590.
 Wilde, Oscar, 11.
 Wilder, Alec, 590.
 Williams, Cootie (Charles Melvin), 603.
 Williams, John, 626.
 Williams, Ralph Vaughan, 95, 96.
 Williams, Wendy, 752.
 Willis, Paul 702, 718, 751, 757, 763.
 Wilson, Elizabeth, 464, 470.
 Wilson, Olly, 1089, 1101.
 Wilson, Peter Nicolas, 222, 398, 403.
 Wilson, Robert, 226, 270, 901; *vedi anche* Glass e Wilson.
 Wilson, Tim, 830.
 Winkelmann, Johann Joachim, 29, 47.
 Windgassen, Wolfgang, 854.
 Winkelmann, Hermann, 888.
 Wintergreen, John, 587.
 Wishart, Trevor, 374.
Vox 5, 374.
 Wittgenstein, Ludwig Joseph, 62, 1053.
 Witthoefft, C., 106, 118.
 Wixell, Ingvar, 863.
 Wodehouse, Pelham Grenville, 578.
 Wolf, Christa, 273.
 Wolf, Hugo, 64.
Die Bekehrte, 796.
 Wolff, Christian, 79, 408.
 Wolff, Janet, 6, 22, 26.
 Wöllflin, Heinrich, 269.
 Wolf-Ferrari, Ermanno, 925, 927.
 Wolpe, Stefan, xxx, 68, 69.
 Wonder, Stevie (*nome d'arte* di Steveland Morris), 883.
 Wood, Henry, 1034.
 Woodard, Josef, 1187.
 Woodroffe, Simon, 876, 884.
 Workman, Reggie, 614.
 Wren, Christopher, 1028.
 Wulf, Joseph, 118.
 Wuorinen, Charles, 412.
Time's Encomium, 412.
 Wyatt, Stanley, 675, 700.

- Wyeth, Andrew, 1251.
 Wynette, Tammy, 755, 757.
Stand by Your Man, 755, 757.
- Xenakis, Iannis, XXI, XLII, 123, 124, 152-57, 165, 186, 209, 340, 337, 368, 369, 379, 388, 392, 396, 407, 415, 521, 525, 926, 1036, 1212, 1219, 1223.
Achorripsis, XXI, 415, 521.
Concret PH, 392, 407.
Keren, 209.
Kottos, 209.
La Légende d'Eer, 388.
Metastasis, XXI, 337.
Mycenae-Alpha, 369.
Nomos Alpha, 209.
Orient-Occident, 388, 407.
Pithoprakta, XXI, 154, 337, 369, 521.
ST/10-1,080262, 415.
Terretektorh, 521.
Theraps, 209.
- Yale, D. R., 678, 700.
 Yasuda String Quartet, gruppo musicale, 1012.
 Yes, gruppo musicale, 703, 882.
 Yeston, Maury, 586.
Titanic. A New Musical, musical, 586.
 Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, 1007.
 Yoshida, Hidekazu, 1020.
 Yoshihide, Otomo, 830.
 Yotamu, Mose, 1066, 1067, 1096, 1101.
 Young, La Monte, 371, 414, 480, 1032; *vedi anche* Theatre of Eternal Music, The.
The Tortoise, his Dreams and Journeys, 371.
 Young, Lester Willis, 600, 608.
 Young, Neil, 572.
 Yourcenar, Marguerite, 188, 199, 222.
 Ysaÿe, Eugène Auguste, 326.
 Yuasa, Jōji, 409.
 Yves, Pierre, 847.
- Zambello, Francesca, 904.
 Zandonai, Riccardo, 925.
- Zanetti, Hans-Jakob, 1276.
 Zanoncelli, Luisa, 450, 470.
 Zappa, Frank, 573, 752, 753, 882, 958, 1169.
 Zarlino, Gioseffo, 323.
 Zawinul, Joe, 618; *vedi anche* Shorter e Zawinul.
 Zazeela, Marian, 414; *vedi anche* Theatre of Eternal Music, The.
 Ždanov, Andrej Aleksandrovič, 71, 124, 463.
 Zé, Tom, 1184.
 Zeffirelli, Franco, 854, 855, 858, 859, 1041.
 Zehme, Albertine, 300.
 Zemlinsky, Alexander, 225, 235, 241, 242, 275, 903, 927.
Der Zwerg, 242.
 Zemp, Hugo, 1079, 1101.
 Ziegler, Pablo, 1145; *vedi anche* Ax e Ziegler.
 Zillig, Winfried, 463.
 Zimmer, Annette, 950, 952.
 Zimmermann, Bernd Alois, 36, 121, 123, 141, 144-48, 151, 152, 162, 178, 193, 225, 226, 230, 238, 247, 252, 255-58, 274, 275, 278, 282, 436-38, 443, 479.
Canto di speranza, 436.
Die Soldaten, 147, 148, 194, 225, 256, 274, 275, 277, 278.
Enchiridion, 436.
5 Antiphonen, 436.
Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das Geschah unter der Sonne, 436.
Monologue, 146.
Perspektiven, 146.
Requiem für einen jungen Dichten, 147.
 Zimmermann, Jörg, 469.
 Zinovieff, Peter, 416.
 Zolberg, Vera L., 966, 986.
 Zorina, Vera, 1217.
 Zotto, Miguel Angel, 1145.
 Zuccheri, Marino, 411.
 Zucker, ingegnere, 111.
 Żuławski, Andrzej, 855.
 Zumthor, Paul, 283, 305.
 Zweig, Stefan, 889, 892, 899, 906.