

Giordano Montecchi

Contaminazione o nuova acculturazione?

Lingue e tecnologie musicali nell'epoca del post-

Ideologia della contaminazione

Alla voce *contaminazione* il Devoto-Oli riporta: «Contatto fisico o morale offensivo dell'equilibrio igienico o dei valori tradizionali o individuali; corruzione - Artificio consistente nella fusione di elementi di diversa provenienza nella composizione di un'opera letteraria». Il Dizionario Motta di Bazzarelli, alla voce *contaminare* è ancora più esplicito: «Sporcare, deturpare, rendere sozzo, sporco mediante il contatto - Corrompere sia in senso proprio che in senso figurato - [...] Mescolare elementi provenienti da opere letterarie diverse».

Nel suo significato letterale la contaminazione implica la presenza di almeno due elementi di cui uno puro che subisce l'azione e uno che rappresenta l'agente infettante e corrotto. Già fortemente carica di senso negativo, a partire da Hiroshima, attraverso Seveso, Chernobyl, a rimorchio delle battaglie ambientaliste, la parola contaminazione ha tragicamente rinvigorito questo suo connotato lessicale. Le funeste conseguenze della contaminazione, con l'innescarsi di orribili quanto misteriosi processi di mutazione biologica, hanno conferito un'estrema attualità all'accezione patologica di questo termine che, dagli studi di medicina, ai fumetti, alla fantascienza, è divenuto un elemento onnipresente dell'immaginario e delle conversazioni quotidiane.

Di pari passo con questa malaugurata attualità, il termine ha inoltre conosciuto una crescente diffusione e fortuna nei discorsi di critica letteraria e artistica, dove ha trovato largo impiego nel suo significato metaforico, divenendo una sorta di *passe-partout* di uso comune, estremamente funzionale nel tentativo di descrivere sinteticamente una congerie di fenomeni emergenti e sempre più diffusi nel panorama artistico e letterario del secondo Novecento. Il balzare alla ribalta di questo termine come equivalente di *melting-pot*, *cross-over*, citazionismo diffuso, multimedialità, postmoderno, sembra suggerire l'idea che l'epoca presente si caratterizzi e si distingua da quelle passate proprio in virtù dell'emergere del molteplice. Si tratta di una convinzione tanto diffusa e radicata quanto - probabilmente - di memoria corta. C'è del vero, ad esempio, in quanto afferma David Shea sostenendo che la pluralità dei linguaggi è forse sempre esistita e che è fuorviante considerarla come tipica dell'età moderna:

Chi oggi si stupisce [...] non si rende conto che non c'è nulla di nuovo, che questo succede da secoli. Semmai ciò che è nuovo e inconsueto è questa artificiosa separazione fra linguaggio *popular* e linguaggio alto. Siamo stati noi a decidere che non avevano nulla a che fare quando invece possiedono legami antichi e profondi. Non c'è nulla di strano nel combinare antiche musiche della tradizione e nuovissima musica elettronica: semmai ciò che è vergognoso e avvilente è l'essere giunti a giudicare inconcepibile e bizzarro tutto ciò.

Nonostante l'accezione negativa di *contaminazione* sia andata in parte sfumando nella sua reincarnazione metaforica di *ars contaminandi*, la parola conserva tuttavia uno sfondo, un'*arrière-pensée* che rimanda al suo significato originario. In essa rimane infatti latente un ordine gerarchico che allude a un incontro fra un'entità linguistica "alta", nobile e pura e un'entità "bassa", volgare e corrottrice: vi si cela, in altre parole, una visuale etnocentrica, un riflesso di quell'impostazione ideologica di cui, magari, si postula il superamento. Ma non è tutto poiché spesso l'uso di questo termine rimanda a una prospettiva storicistica, per la quale siamo in presenza del disgregarsi di una superiore unità linguistica e culturale: una situazione che non apre affatto una via d'uscita, l'approdo a un *post-* ma coincide con una crisi angosciante, un drammatico vacillare dei fondamenti stessi della civiltà occidentale.

Il molteplice come archetipo

Come già si è osservato, l'accentuata diffusione del multiculturalismo nella nostra epoca, non autorizza a pensare il passato in termini di una omogeneità linguistica e culturale che è tutta da dimostrare e che probabilmente non è mai esistita: «L'Europa agli inizi del Rinascimento - osserva Lévi-Strauss - era il luogo di incontro e di fusione delle influenze più diverse: le tradizioni greca, romana, germanica e anglosassone; le influenze araba e cinese».

In arte e in letteratura, le contravvenzioni alla classica tripartizione di Teofrasto in *sublime*, *medio*, *umile* e, via via, alle svariate precettistiche accademiche, agli imperativi dello storicismo romantico e alle sue tarde propaggini novecentesche, accompagnano probabilmente l'intera storia linguistica dell'umanità. Da Petronio, al sorgere delle lingue romanze, a Dante, a Rabelais, a Stravinskij, tali trasgressioni si espandono a fasi alterne e si corroborano fino ai nostri giorni, a quell'età denominata, a torto o a ragione, *postmoderna* e orientata a eliminare ogni pregiudizio alla libera circolazione dei più disparati materiali e livelli linguistici in seno all'agire creativo e all'opera d'arte. Una mappa diacronica, per quanto sommaria, sarebbe tanto smisurata quanto fuori luogo in questa sede. Il richiamo, pertanto, mira unicamente a sgombrare il campo dall'equivoco di ritenere il multilinguismo come un fenomeno sorto in epoca contemporanea, quando invece esso ha radici lontanissime e profonde. Basti pensare, per fornire qualche minimo ragguaglio, ai tropi e ai motetti medioevali, alle longeve pratiche di *contrafacta*, travestimenti e parodie, alla tradizione del *quodlibet*, all'emergere della musica strumentale e al suo traslocare da una cultura orale e subalterna all'ambito accademico. Si pensi, ancora, alla librettistica secentesca oppure alle parodie stilistiche dell'opera buffa, alla pratica del *pastiche*, al Rossini giovane e a quello vecchio, alle innumerevoli venature ironiche e trasgressive - sottili o palesi che siano - di cui è intessuta la classicità viennese, inclusi Schubert e Beethoven. Oppure alle altalenanti fortune degli esotismi e dei folklorismi di cui è disseminato l'ultimo millennio, dalle *chanson* trobadoriche, a Rameau, a quell'errabondo, vastissimo repertorio di turcherie, spagnolismi, ziganerie, cineserie eccetera.

E tuttavia in questa storia millenaria c'è, effettivamente, uno iato, una frattura piuttosto vicina a noi e di cui avvertiamo ancora le conseguenze. E' nell'Ottocento - il secolo della *Kultur* e dello *Zeitgeist*, dell'egemonia del pensiero tedesco, l'epoca che vede il sorgere della *Musikwissenschaft* e della storiografia moderna - che prende consistenza l'idea di un'assoluta preminenza storico-estetica della musica teutonica. E' una preminenza che riguarda sia le musiche del passato, sia quelle

periferiche e di tradizione, nonché la *Trivialmusik*, ossia quella musica leggera per lo svago e l'intrattenimento della borghesia urbana che va delineandosi come autonomo contraltare all'arte musicale più illustre. All'insegna di un credo evoluzionista e storicista che accomuna la scuola neotedesca e la nascente musicologia sistematica, si forma quel partito del progresso che si mostra sempre più intollerante nei confronti dei compositori non disposti a sposare la causa della *Zukunftsmusik* o che si attardano nel coltivare linguaggi e forme superati dalla storia. Ma è in quello stesso momento storico che prendono consistenza le prime forti prese di coscienza nazionaliste. Ed è sempre lì che muove i suoi primi passi la musicologia comparata, all'avvio di una lunga e contrastata opera di apertura alle prospettive del relativismo culturale e alla critica dello storicismo eurocentrico.

Allo stato attuale, si può dire che la rappresentazione della storia della musica come «una "cavalcata" di maestri da Pérotin a Wagner», dopo di che avrebbe inizio la crisi, appartenga a una impostazione storico-musicologica da molti giudicata, ormai, fortemente conservatrice. I contributi a tale critica non vengono soltanto dagli etnomusicologi, dai sociologi della musica, dagli studiosi della neonata musicologia *pop-oriented*, ma anche dai sempre più numerosi musicologi accademici sensibilizzati al discorso antropologico, alle questioni sollevate dalla *nouvelle histoire* o dalla storia della recezione. Ma, soprattutto, una critica implicita, ma dirompente a questa impostazione storica e alla sua ricaduta estetica, viene oggi da quei compositori nel cui operare agisce uno sguardo non più, o non più solo romanticamente concentrato sull'in-sé della propria coscienza, ma proiettato all'esterno, verso tutto ciò che di sonoro o musicale l'uomo e il mondo producono o hanno prodotto. In luogo della coazione all'originalità e a un'individualità spesso claustrofobica è andata maturando una coscienza che si sente partecipe, beneficiaria dell'attuale proliferante ricchezza dell'universo sonoro, vissuta, sentita - e soprattutto condivisa - con una sensibilità omnidirezionale. Sono quei compositori che, accanto al proprio alveo culturale di partenza e alla propria individuale caratura di artisti, collocano a pari titolo quel patrimonio di sollecitazioni provenienti da un immaginario sonoro che infiniti "altri" hanno già contribuito a elaborare e comunicare.

Queste sollecitazioni sembrano viaggiare lungo diverse direttrici fondamentali. C'è la direttrice diacronica che attraversa e scandaglia le diverse epoche storico-stilistiche, riconducendole a patrimonio contemporaneo. C'è la direttrice etnografica che spazia nei più diversi ambiti delle musiche estranee alla tradizione scritta europea, che esplora le culture orali e le musiche di tradizione. C'è una direttrice sociologica, che accoglie le espressioni degli strati culturali e sottoculturali di cui è impastata la società tecnologica e metropolitana. C'è una direttrice tecnologica dove vige un frenetico *turn-over* fra nuove possibilità di produrre e manipolare suoni, nuove macchine, nuovi immaginari che subentrano ai precedenti. E c'è infine una direttrice ecologica che interpreta l'ambiente (industriale, umano o naturale) come *soundscape*, ossia come paesaggio sonoro, serbatoio ricchissimo di immagini acustiche e materiali inauditi.

Immerse e confuse in questo flusso incessante e polimorfo, le antiche certezze storicistiche sono chiamate a un confronto non più da una posizione di privilegio teoretico o di superiorità estetica, ma da pari a pari, in una diversa prospettiva di relativismo culturale, imperniato sui valori dell'interazione fra culture, linguaggi, stili differenti. E' in un certo senso il realizzarsi sul piano linguistico, di quella *coalizione fra culture* di cui ha parlato Lévi-Strauss indicandola come condizione di ogni progresso culturale, un "progresso" che evidentemente racchiude un significato

profondamente diverso dall'accezione ottocentesca: «Tale coalizione consiste nel mettere in comune (in modo consapevole o inconsapevole, volontario o involontario, intenzionale o accidentale, cercato o costretto) le *possibilità* che ogni cultura ha nel corso del suo sviluppo storico; [...] questa coalizione è tanto più feconda quanto più avviene fra culture diversificate», poiché

il vero contributo delle culture non consiste nell'elenco delle loro invenzioni particolari, ma nello *scarto differenziale* che esse presentano fra di loro. Il senso di gratitudine e di umiltà che ogni membro di una data cultura può e deve provare verso tutte le altre è fondabile su una sola convinzione: che le altre culture sono diverse dalla sua nella maniera più ⁴svariata; e ciò, anche se, nonostante tutti i suoi sforzi, riesce a penetrarla solo molto imperfettamente.

Michail Bachtin, nella sua straordinaria disamina dell'opera di Rabelais e dei suoi rapporti con la cultura popolare, è giunto a conclusioni che riconducono anch'esse a questa idea di confronto fra culture, prospettando l'universo linguistico rabelaisiano in termini di sorprendente attualità. La portata dell'analisi di Bachtin fuoriesce dall'ambito storico di riferimento (il Rinascimento) e sembra potersi applicare più in generale a tutte le epoche caratterizzate da un profondo cambiamento storico, quantomeno sul piano linguistico:

La coscienza letterario-linguistica dell'epoca non soltanto è riuscita a percepire la propria lingua dall'interno, ma *a vederla anche dall'esterno, alla luce delle altre lingue*, a sentirne *i limiti*, a vederla come *immagine* specifica e limitata in tutta la sua relatività e umanità.

Sul piano artistico e ideologico ciò che è importante è soprattutto *l'eccezionale libertà delle immagini e delle loro associazioni, la libertà da tutte le regole verbali, da ogni gerarchia linguistica stabilita*. Le distinzioni fra alto e basso, vietato e autorizzato, sacro e profano, nella lingua perdono tutta la loro forza.

L'influenza del dogmatismo nascosto della lingua, consolidatosi nel corso dei secoli, è molto forte sul pensiero umano e in particolare sulle immagini artistiche. Là dove la *coscienza creatrice* vive in una sola e unica lingua o dove le lingue - se questa coscienza partecipa alle molteplici lingue - sono rigorosamente delimitate e non si battono per dominare, è impossibile superare tale dogmatismo profondamente radicato nel pensiero linguistico stesso. Ci si può mettere al di fuori della propria lingua solo quando avviene un *cambiamento* storico importante *delle lingue*, quando cioè esse, per così dire, si misurano l'una con l'altra e con il mondo, quando al loro interno cominciano a farsi sentire fortemente *i limiti dei tempi, delle culture e dei gruppi sociali*. E' questo il caso di Rabelais. Soltanto ⁵quell'epoca era possibile *l'eccezionale radicalismo artistico e ideologico delle immagini rabelaisiane*.

L'interpretazione storica che Bachtin fornisce del radicalismo linguistico di Rabelais, visto come frutto della capacità di vedersi dal di fuori e di percepire i limiti di una singola lingua, appare quantomai aderente a certa visuale relativista e pragmatica che contrassegna il panorama contemporaneo e può fungere come chiave interpretativa di alcune delle questioni fondamentali dell'attuale labirintica deriva culturale.

Scrittura e rilettura, ovvero la molteplicità infinita

Bachtin rileva come la visione unitaria e quindi il dogmatismo della lingua siano frutto di un processo storico nel corso del quale l'egemonia di un'unica lingua si attesta come ideologia. Nel

4

C. Lévi-Strauss, *Cit.*, pp.139-140.

5

M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino 1965, pp.519-520.

momento in cui si profila un confronto o addirittura un conflitto fra lingue diverse, il dogmatismo viene meno e riattiva l'osmosi dei linguaggi e dei livelli stilistici. Questo antidogmatismo però non si esplica solo nel campo linguistico. Nel momento in cui vanno in crisi le narrazioni ideologiche, un analogo processo di liberazione dalle gerarchie e dalle rigidità acquisite si verifica anche lungo un altro versante: il versante che si spinge in direzione dell'opera già data, del testo già esistente, mettendone in discussione il carattere univoco e definitivo e ponendo invece attenzione, anziché al suo "farsi", al suo "darsi". L'insistere sul tragitto che l'opera compie successivamente alla sua creazione, prendendo le mosse da quella condizione che Walter Benjamin ha felicemente denominato *Nachleben*, "vita postuma", costituisce uno dei cardini dei nuovi stimolanti orientamenti della storiografia letteraria. La storia della recezione, la "storia dell'efficacia" (*Wirkungsgeschichte*) concentrano l'attenzione sulla comunicazione e sulla recezione intese come origine di un processo di significazione virtualmente infinito. Questa ratifica della non-definizione, questo spostare il senso dal *testo*, dall'opera come realtà data (sempre uguale) alla *relazione* (sempre diversa) fra il testo e la sua fruizione, riflette anche quella delegittimazione della verità ontologica e normativa che costituisce il nucleo della condizione postmoderna. La "delegittimazione" dell'univocità del testo attuata dalla teoria della recezione sembrerebbe andare di pari passo con l'"incredulità" tipicamente postmoderna nei confronti delle metanarrazioni, ossia dei modi con cui ci vengono "narrate" le verità metafisiche.

In realtà ci troviamo qui a un crocevia dove convergono e si intersecano una quantità di discorsi prodotti da quel variegato armamentario critico e interpretativo che il XX secolo ha pazientemente edificato. La filosofia del linguaggio, la teoria dei "giochi linguistici" di Wittgenstein, Joyce e il suo *Finnegans Wake*, l'idea del *work in progress*, la teoria della recezione, lo sviluppo dell'ermeneutica applicata all'estetica, l'idea di "opera aperta" maturata in seno alle neoavanguardie del secondo dopoguerra, Samuel Beckett e *L'innomabile*, la narratologia, la teoria della cooperazione testuale, la teoria dell'informazione, le diramazioni del cosiddetto "pensiero debole" hanno tutte variamente contribuito a creare, nell'ambito che ci interessa, una sorta di corto circuito, di un *continuum* che mette in relazione fra loro passato e presente, produzione e interpretazione, causalità e casualità, testo e contesto, segno e referente, *objet trouvé* e legittimazione estetica. Alla base c'è la coscienza dell'opera come pura potenzialità che attende di essere sviluppata ed espressa nell'inesauribile varietà delle sue pronunce, c'è la consapevolezza del rapporto fluido e di arricchimento reciproco che intercorre fra il "già detto" e il "non ancora detto". L'opera, una volta concepita come testo, vive *in progress*, si concretizza in un continuo processo di riscrittura-rilettura. E' ciò che intuisce Paul Valéry quando afferma provocatoriamente: «Mes vers ont le sens qu'on leur prête» ; lo stesso Valéry che ha formulato quella massima divenuta in seguito uno dei fondamenti della teoria della

6

Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.

7

Cfr. J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1981.

8

Vedi ad esempio, R. Barilli, *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Bompiani, Milano 1974, oppure U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979.

9

Cfr. P. Valéry, *Oeuvres*, I vol., Gallimard, Paris 1957, p.1346.

recezione: «C'est l'exécution du poème qui est le poème». Sul convincimento che il testo - qualunque testo (o oggetto), prossimo o remoto, alto o basso, *unicum* o stereotipo - possieda nient'altro che un senso provvisorio e tutto da sviluppare, si fondano tutte quelle esperienze artistiche, letterarie e musicali che giocano con la polisemia, la pluridiscorsività, l'intertestualità.

Poiché tutto è già stato detto - così ci suggeriscono molti interpreti del tempo presente - non resta che ridire il già detto. Di fronte a questa constatazione si attua però una divisione. Per qualcuno è un ammutolire, per altri è una riscoperta. Il ridire può essere visto come segnale della crisi, svuotamento, fallimento, deriva nichilista che segna la vittoria del negativo sulla ragione dialettica. Una vittoria vissuta dagli uni come angoscia di una sconfitta, mentre altri semplicemente vi si abbandonano. Infine, c'è chi coglie nel ridire, in questa età della replica infinita che sembra essersi avviata, il senso di un processo. Ridire il già detto, la "ripetizione differente" di Deleuze¹⁰, l'appropriarsi di formule altrui, comporta sempre uno *scarto differenziale*; ridire è riformulare ed è precisamente lì che si annida l'inesauribile sorgente del nuovo.

Il rinnovarsi e il moltiplicarsi del significato testuale eleva il linguaggio a una potenza di secondo grado, ne sigla la condizione di metalinguaggio, ossia di quello statuto semiotico che sembra ormai essere diventato *conditio sine qua non* dell'oggetto estetico di fine millennio.

Molte lingue, molte strade

Dato il caratteristico brulicare del nostro presente, qualunque discorso che cerchi di descriverlo, rischia di assumere le fattezze dell'elencazione, del catalogo, di quelle "emorragie di parole" così frequente in Rabelais.¹¹ Nel caso specifico, tanti sono i fattori all'origine di questo scenario proliferante e ancor più sono gli effetti, le prassi, i ritrovati, le poetiche, le funzioni, le prospettive che non cessano di derivarne. Più semplice, forse - ma non meno dispendioso - sarebbe elencare autori e esaminare le opere che illustrano la consistenza di questo fenomeno in campo musicale. E, tuttavia, una volta rubricati i nomi degli artisti più significativi - un elenco tratto dai più diversi ambiti musicali - si dovrebbe prendere atto di essere ricaduti ancora una volta in quello schema storiografico che ripropone la "sacralità" dell'opera (e del suo autore) astratta dal suo contesto. Un metodo che risulta ormai così poco funzionale e fuorviante nel dare conto di ciò che accade nel presente.¹²

Una lista di autori che da Debussy, attraverso Ravel, De Falla, Stravinskij, Hindemith, Bartók, Ives, Varèse, Satie, Gershwin, Weill, Messiaen si dirama fino a Cage, Partch, B.A.Zimmermann, Ligeti, Takemitsu, Berio, Kagel, Reich, Zappa, Eno, Goebbels, Laswell, oppure verso Bernstein, Stalling, Hermmann, Rota, Šnitke, Williams, Morricone o, ancora, verso Schaeffer, Stockhausen, Tenney, The Residents, Oswald, Negativland, Zorn, Shea, disegna una mappa del XX secolo dove la combinazione e l'interazione di lingue, materiali, codici della più diversa provenienza è una costante abituale, una *forma mentis* che accomuna pratiche e competenze musicali lontanissime fra

¹⁰

Ibid., p.1350.

¹¹

Cfr. G.Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna 1971.

¹²

G. Macchia, *Introduzione a Gargantua e Pantagruelle*, Rizzoli, Milano 1984, p.XI.

¹³

Cfr. C. Dahlhaus, *Fondamenti di storiografia musicale*, Discanto edizioni, Fiesole 1977, pp.9-10.

loro e sfocia in esiti sonori che non potrebbero essere più diversi. Eppure sarebbe una mappa largamente incompleta poiché ci sono anche altri autori - da Britten a Maxwell Davies, da Maderna a Arvo Pärt, da Henze a Lachenmann, da Miles Davis a Ornette Coleman, dal sodalizio Lennon-Martin-McCartney a Peter Gabriel o Elvis Costello - per i quali l'attingere a materiali altri o di altri sfocia in risultati totalmente diversi. Anzi - e così chiudiamo la questione - sarebbe forse più saggio affermare che non esiste quasi autore di questo secolo che sia passato indenne dalla "tentazione" di introdurre nel proprio linguaggio elementi di importazione.

Più interessante, per il momento, ci sembra gettare uno sguardo al contesto per cogliere le dinamiche, i fatti, i ritrovati che hanno contribuito al sorgere di queste condotte artistiche. Dopo di che si potrà riflettere sugli esiti creativi avendo a disposizione più appropriati strumenti interpretativi.

L'azione dei mass media, i progressi della tecnologia elettronica applicata alla produzione musicale, l'affermazione dei modelli culturali e della produzione artistica nordamericana, il consolidarsi di un contesto sociale multietnico (con il connesso affermarsi della prospettiva antropologica e della critica all'etnocentrismo), l'affermarsi in campo musicale (e non solo) di una nuova cultura dell'oralità e della performance (con la connessa crisi della *Musikwissenschaft*), la crescente spinta alla legittimazione estetica della *popular music*, l'effetto di *feedback* sulle condotte creative esercitato dal business musicale e discografico, l'emergere di una ricerca musicale e di una sperimentazione extraaccademica in parallelo con il riflusso dello sperimentalismo di area colta: tutti questi fattori sono stati certamente determinanti per la storia musicale di questo secolo, anche per quanto riguarda il tema che ci interessa. Questo elenco include però fattori prevalentemente "esterni" - ossia riferiti al contesto culturale e materiale in cui si svolge la pratica musicale. A essi andrebbero aggiunti fattori più squisitamente "interni", quali la crisi del modello scientifico-sperimentale applicato alla ricerca musicale, l'enciclopedico allargarsi del catalogo dei materiali acustici e delle loro modalità di impiego a fini musicali, l'affermazione della performance e dell'oralità come momenti centrali di prassi musicali a diffusione planetaria, l'evolversi e il relativo "normalizzarsi" di condotte ispirate al gusto dadaista e pop, la vasta adozione di procedure elettroniche sempre più complesse e originali in seno alla *popular music* e alle sue avanguardie, eccetera. Tutti questi elementi, nessuno escluso, hanno contribuito all'affermarsi nel corso del XX secolo del mistilinguismo, del meticcio, del collage di linguaggi e di materiali eterogenei, surclassando la vecchia nozione di "eclettismo" sulla quale gravava un giudizio da sempre oscillante, ma prevalentemente di segno negativo, almeno non appena tale nozione veniva contrapposta a valori quali "rigore stilistico", "essenzialità di linguaggio", "severa coerenza della forma".

Ma la congenita natura eteronoma del multilinguismo, la sua tendenza a registrare ciò che accade attorno a noi, mostra anche, innegabilmente, una certa rinuncia o perdita del controllo da parte dell'artista sui propri mezzi, il venir meno della fiducia nell'autonoma capacità comunicativa della propria coscienza o della propria lingua. Come scriveva Adorno (ormai nel secolo scorso): «La citazione denota autorità, e nella sua angoscia, l'uomo solitario che fa una citazione cerca un appiglio in ciò che ha un valore definitivo, [...] L'espressionista che fa citazioni si piega alla comunicazione».

Oggi, più che in passato, citare, importare, incollare può essere interpretato come ridurre la distanza, lo scarto differenziale fra creazione artistica e contesto, avvicinando la prima a quella molteplicità del flusso di informazione incontrollata e incontrollabile che è così caratteristica della nostra condizione policentrica e multimediale. La disinvoltura degli accostamenti, il rischio di scivolare nel *kitsch* e nella trappola dell'effetto preconfezionato; la rinuncia al giudizio circa il valore intrinseco dell'opera, in nome di una diversità e di una indistinta molteplicità assunte come feticci; l'abbandono della fatica intellettuale, della tensione al nuovo per consegnarsi all'abbraccio illusorio di un riciclaggio che tende all'appiattimento dei valori ed è connivente con gli interessi del mercato: sono questi alcuni degli argomenti più spesso ricorrenti nelle critiche rivolte alla deriva multilinguistica e al postmoderno, visti come trionfo di facili lusinghe, di atteggiamenti retrospettivi o addirittura reazionari, di rinuncia alla critica.

Non sono critiche facilmente liquidabili. L'indistinzione acritica; la faciloneria con cui, grazie a una tecnologia ormai alla portata di chiunque, il gusto per l'accumulo e la mescolanza si sbizzarrisce liberissime in invenzioni di cocktail sonori; il kitsch manifesto con cui la musica di più largo consumo o i *jingles* dei pubblicitari si sono avventati sulla fragranza di sapori esotici o arcaicizzanti procurabili col semplice ricorso a qualche campionamento di strumenti, voci, rumori: sono solo alcuni aspetti di una realtà quotidiana e contraddittoria. Dal coro dei monaci di Silos che entra nelle hit-parade, alle discoteche dove ormai qualunque disc jockey ricorre al *dub* o ai suoi sottoprodotti, al dilagante successo della world music, è ormai ampiamente dimostrata la forte valenza commerciale di certe contaminazioni. E come al solito, una volta attestata questa valenza, si possono constatare la dubbia qualità degli esiti cui va incontro un fenomeno culturale nel momento in cui prende il via il suo inevitabile sfruttamento industriale volto a indirizzare il consumo di massa verso nuovi tipi di prodotto. Ma così come sarebbe incauto giudicare la portata storica del jazz dalla standardizzazione delle miriadi di arrangiamenti orchestrali che esso ha influenzato; oppure identificare la dodecaфонia dall'uso che ne è stato fatto nei film polizieschi come generatrice di suspense o, ancora, trarre conclusioni sull'astrattismo pittorico dal suo diffondersi nel settore dei tessuti per l'arredamento, altrettanto frettoloso sarebbe ridurre il multiculturalismo contemporaneo al suo manifestarsi entro il sistema della moda.

Il problema si pone in ben altri termini, poiché tutto ciò non fa che rafforzare la necessità e l'urgenza di una critica in possesso di adeguati strumenti interpretativi e, al tempo stesso, genera l'acuta percezione di come la realtà si modifichi più in fretta della capacità di elaborare questi strumenti.

Nel campo musicale, le teorie e le pratiche coscientemente orientate alla *pluridiscorsività* - per usare la categoria introdotta da Bachtin¹⁵ - si esprimono in una varietà di esiti pressoché sterminata, tanto da rendere quasi impossibile delineare l'insieme di queste esperienze in un percorso unitario. Il loro unico punto in comune può forse individuarsi nella categoria del *molteplice* inteso come valore linguistico ed estetico. E' proprio questa la parola chiave cui è ricorso Armando Gentilucci in *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*. E' interessante notare come, nel lessico di Gentilucci, non figuri il termine *contaminazione*, sostituito da un altro termine che risulta ideologicamente più neutro e non si spinge al di là di un'interpretazione fenomenologica. A vent'anni di distanza, il libro

15

M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, p.108 e sgg.

di Gentilucci resta ancora il più lucido tentativo compiuto da un autore italiano di sintetizzare la vicenda musicale del dopoguerra.

Poetiche della riscrittura

All'origine di questo orientamento artistico contemporaneo che può ben dirsi epocale, si può ipotizzare l'interazione di alcuni fattori fondamentali: la "poetica della riscrittura", l'affermazione del relativismo di matrice antropologica, l'influsso dell'empirismo e del pragmatismo statunitensi, lo sviluppo della società mediatica e della tecnologia. Per quanto convergenti, ciascuno di questi fattori ha esercitato la propria influenza in ambienti diversi della cultura musicale, dando origine a esiti artistici quantomai eterogenei.

La celebre massima di Tommaso d'Aquino («Quidquid recipitur ad modum recipientis recipitur») ha assunto nel corso di questo secolo una straordinaria attualità, collocandosi come premessa teorica della *Rezeptionstheorie* e dei recenti indirizzi della linguistica. Applicata all'estetica, questa affermazione contiene altresì il principio primo del credo postmoderno. Delineando una conoscibilità dipendente dalla recezione, essa non solo implica un modo di esistere e di significare intrinsecamente relazionale e costantemente *in fieri*, ma racchiude anche quel principio moltiplicatore che determina nell'oggetto della recezione una natura di "secondo grado".

Inevitabile a questo punto è il rimando a certi prodromi del postmoderno, rintracciabili nei neoclassicismi primo-novecenteschi nel cui contesto prese il volo la fortunata locuzione di "musica al quadrato" coniata da Boris de Schloezer. Fu quella l'inaugurazione di una metafora aritmetica mai più tramontata e che conduce fino alla "narrativa alla seconda", alla *Sekundärmusik*, ecc. Rin vigoritasi in questi anni, essa è ormai virtualmente aperta a un fattore di potenza *n*, ossia all'inesauribile rinnovarsi del senso in virtù di una ricezione e di un contesto sempre diversi. E' proprio questo il senso della *Nachleben* cui si riferisce Benjamin: l'incessante rinnovarsi della conoscibilità del passato, il continuo mutare «della costellazione critica in cui proprio questo frammento del passato s'incontra proprio con questo presente».

Accanto alla tendenza ad evidenziare il distacco, la coscienza del gap storico-stilistico, accanto al gusto dello straniamento e della deformazione ironica, nei vari neoclassicismi agiva anche il movente oggettivistico, col suo desiderio di sfuggire a una contemporaneità sentita come oppressiva, di evadere dalla prigione del soggettivismo che per Cocteau si manifestava esemplarmente nella musica "da ascoltare con la testa fra le mani". Osservati a distanza di ormai un secolo, molti degli aspetti ricorrenti nelle varie accezioni del neoclassicismo primo-novecentesco, possono dirsi pressoché tramontati nell'atteggiamento postmoderno o nelle odierne manifestazioni del gusto citazionista. Se allora prevaleva la volontà di evidenziare la coscienza del gap storico-stilistico, oppure la deformazione variamente parodistica del modello, attualmente si tende non di rado ad accordare piena legittimità (specie da un punto di vista teorico) alla citazione senza filtri, alla riscrittura letterale, al plagio e alla replica in serie. Quanto al valore estetico, mentre il *retour* di stampo neoclassico enfatizzava il valore della meta in quanto modello (il "ritorno a Bach" ad

16

Cfr. A. Gentilucci, *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*, Discanto edizioni, Fiesole 1979.

17

R. Barilli, *Cit.* p.253.

18

W. Benjamin, *Cit.*, p.83.

esempio), la riscrittura odierna tende a disinteressarsi di quel valore, per attribuire il valore estetico primario soprattutto al gesto, all'atto della riscrittura in quanto tale, in quanto produttore di nuovo senso, di uno scarto differenziale sentito come arricchimento: si cita per il gusto di citare, si riscrive per il piacere insito nel riscrivere. Per di più, dal dadaismo in poi, si cita, si accorpa, si emula, si sfregia, si incolla qualunque cosa, opera d'arte o trovarobato, in quanto il senso non è più nell'oggetto o nel testo, bensì nella reinterpretazione cui esso va incontro. Ciò che si cerca, ciò che si adora sono gli imprevisti della rilettura, le bizzarrie della decontestualizzazione.

Col suo eccitante illusionismo letterario, la rappresentazione più paradossale e illuminante della riscrittura ci viene da Jorge Luis Borges, che in *Pierre Menard autore del Don Chisciotte* racconta la sua opera di ricostruzione dell'opera di un inesistente letterato simbolista di fine Ottocento¹⁹ intenzionato a comporre non «un altro *Chisciotte* - ciò che è facile - ma il *Chisciotte*». Inarrivabile è l'ironia borgesiana nell'immaginario confronto fra le due "versioni":

Il testo di Cervantes e quello di Menard sono verbalmente identici, ma il secondo è quasi infinitamente più ricco. (Più ambiguo, diranno i suoi detrattori; ma l'ambiguità è una ricchezza).

Il raffronto fra la pagina di Cervantes e quella di Menard è senz'altro rivelatore. Il primo per esempio scrisse (*Don Chisciotte*, parte I, capitolo IX):

...la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire.

Scritta nel secolo XVII, scritta dall'"*ingenio lego*" Cervantes, quest'enumerazione è un mero elogio retorico della storia. Menard, per contro, scrive:

...la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire.

La storia, madre della verità; l'idea è meravigliosa. Menard, contemporaneo di William James, non vede nella storia l'indagine della realtà, ma la sua origine, La verità storica per lui, non è ciò che avvenne, ma ciò che noi giudichiamo che avvenne. Le clausole finali - *esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire* - sono sfacciatamente pragmatiche.

Altrettanto vivido il contrasto degli stili. Lo stile arcaizzante di Menard resta straniero, dopo tutto, e non senza qualche affettazione. Non²⁰ così quello del precursore, che maneggia con disinvoltura lo spagnolo corrente della propria epoca.

Travolto dalla sua «impresa complessissima e futile in partenza», conclude Borges, Menard «moltiplicò i rifacimenti, corresse e lacerò migliaia di pagine manoscritte. Non permise a nessuno²¹ di esaminarle, e curò che non gli sopravvivessero. Invano ho cercato di ricostruirle» .

La riscrittura in Berio

Menard, concluso con l'immaginario fallimento di una letteratura "al cubo" è insieme una caricatura e una dichiarazione di passione intellettuale. Da Borges a Italo Calvino che con le *Città invisibili*

19

J. L. Borges, *Finzioni*, in *Tutte le opere*, Mondadori, Milano 1984, p.652.

20

Ibidem, pp. 656-657.

21

Ibidem, pp. 657-658.

riscrive il *Milione* il passo non è lungo. Ma diventa brevissimo fra Calvino e Luciano Berio, autore che fra i componenti della "generazione del Venti" ci appare come ineguagliabile maestro della riscrittura, sensibilissimo allo scarto differenziale, all'inedito spessore semantico che si genera nel momento in cui lingue e codici diversi entrano in relazione fra loro. L'essere onnivoro di Berio si svolge tuttavia entro precise coordinate e non travalica limiti che egli stesso ha ben presenti. Nonostante le apparenze possano far pensare il contrario, è lo stesso Berio che a proposito del fatidico terzo movimento di *Sinfonia* - uno dei culmini dell'arte novecentesca della riscrittura²³ ammonisce a non considerarlo un collage di citazioni: «Non ho alcun interesse per i *collages*».

Instancabile com'è nel trarre nutrimento da musiche del passato e del presente, vicine e lontane, Berio ha sempre tenuto fermo, in effetti, un principio cardine che salvaguarda la nozione storica e tipicamente europea del comporre: l'interazione fra i materiali, non la loro semplicistica giustapposizione. Il suo dichiarato interesse per musiche "altre", quali musiche di tradizione, jazz, canzonette, la sua prassi della plurivocità - sostenuta e pungolata da un altro "contaminatore" del calibro di Edoardo Sanguineti - procede sempre da motivazioni oggettive e, molto spesso, analitiche: «Non sono un etnomusicologo, sono solo un egoista pragmatico: infatti tendo a interessarmi solo a quelle espressioni, a quelle tecniche popolari che, in un modo o nell'altro, possono essere assimilate da me senza frattura e che mi permettono di esercitarmi a fare qualche passo avanti nella ricerca di un'unità soggiacente fra mondi musicali apparentemente estranei l'un²⁴ l'altro».

La volontà di ricondurre a sintesi, l'orizzonte enciclopedico, la riaffermazione di un *nous* compositivo, di un demiurgo capace di venire a capo e organizzare - non necessariamente "conciliare" - l'eterogeneo costituisce il cuore della poetica di Berio. Tale poetica tocca il suo culmine nel notissimo terzo movimento di *Sinfonia*, *In ruhig fliessender Bewegung*, titolo che ripropone l'indicazione agogica dello *Scherzo* della Seconda sinfonia di Mahler su cui la pagina è costruita. Senza entrare nella complessa tarsia delle citazioni e del loro interagire cui David²⁵ Osmond Smith ha dedicato un'accuratissima e seducente analisi, merita comunque riportare l'elenco dei testi impiegati che, da soli, danno la misura della profondità e vastità dell'assunto che anima questa pagina. I testi verbali includono frammenti da *The Unnamable* di Beckett, *Ulysses* di Joyce, *Le cimetière marin* di Valéry, un articolo dello stesso Berio (*Meditation on a Twelve-tone Horse*), didascalie ed indicazioni esecutive prese dalle partiture citate, slogan del maggio parigino, solfeggi cantati e parlati. Sul piano musicale, oltre allo *Scherzo* della Seconda Sinfonia di Mahler, l'analisi di Osmond Smith elenca materiali provenienti da: Mahler (Quarta e Nona Sinfonia), Schoenberg (*Fünf Orchesterstücke*), Debussy (*La Mer*), Hindemith (*Kammermusik* n.4), Berlioz (*Symphonie Fantastique*), Berg (*Violinkonzert*, *Wozzeck*), Brahms (*Violinkonzert*, *Quarta Sinfonia*), Ravel (*La Valse*, *Daphnis et Chloé*), Stravinskij (*Le Sacre du printemps*, *Agon*), Beethoven (*Nona e Sesta Sinfonia*), Strauss (*Der Rosenkavalier*), Pousseur (*Couleurs croisées*), Bach (*Primo Concerto*

22

Cfr. R. Barilli, *Cit.*, p. 253.

23

L. Berio, *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Laterza, Bari 1981, p.119.

24

Ibidem, pp.114-115.

25

Cfr. D. Osmond-Smith, *Suonare le parole*, Einaudi, Torino 1994, pp.62-114.

brandenburghese), Globokar (*Voie*), Boulez (*Pli selon pli*), Webern (*Seconda Cantata*), Stockhausen (*Gruppen*).

Oltre che in *Sinfonia*, questa natura intimamente intertestuale della scrittura di Berio, si afferma in una quantità di lavori (segnatamente quelli teatrali) che vanno da *Sequenza III* a *Epifanie*, *Opera*, *Un re in ascolto*, *La vera storia*, *Coro*, *Passaggio*, *Laborintus II*, *Cries of London*, *Outis* eccetera. L'alta stima in cui Berio tiene l'esercizio della trascrizione come disciplina intellettuale e pratica - un motivo ricorrente nel suo colloquiare e di cui il compositore ha offerto moltissimi saggi - si integra perfettamente in un pensiero che non scende mai sul piano del puramente ludico, che non gode della caricatura, che non pratica la deformazione, ma, semmai, coglie il senso di una "rifrazione": «Il vero obiettivo [della trascrizione] sarebbe quello di giungere alla trascrizione inconsapevole, cioè a forme di trascrizioni che sono completamente assimilate a un processo creativo». ²⁶ Ciò che affascina Berio è la sostanzialità dello scarto differenziale inerente alla riformulazione, è il dispiegarsi delle relazioni polisemiche e il loro ricomporsi in un nuovo contesto. Ma tutto ciò si inquadra in una volontà che trascende il collagismo e si spinge in direzione di una virtuosistica *ars combinatoria*. In Berio la pluridiscorsività si sottrae a ogni qualità esibizionista, al gusto di assaporare l'eterogeneo e si trasforma in terreno di una severa disciplina artistica, in una sfida ermeneutica e creativa insieme. Vien da pensare a Menard, ma anche, naturalmente, alla serie delle Sequenze e degli *Chemins*: «I miei *Chemins*, spiega Berio, sono l'analisi migliore delle mie Sequenze, così come la terza parte della mia *Sinfonia* ²⁷ è il commento più approfondito che avrei mai potuto condurre su una musica di Mahler». E' un convincimento, una sfida che rimane operante anche nei momenti più provocatori e disinibiti della sua opera, a volte prossimi allo happening e all'opera aperta (*Allez-Hop*, *Questo vuol dire che*, ecc.). Il rifiuto teorico del *collage*, indica in sostanza un percorso ideale che non muove verso la molteplicità, ma che, al contrario, da essa muove verso la sintesi.

L'atteggiamento di Berio, pur così libero e linguisticamente trasversale, dista leghe dal nichilismo e dal gratuito *épater* dadaista. Ma una pari ²⁸ distanza lo separa anche dall'orizzonte della ragione dialettica e di quell'"attivismo" storicistico che seleziona i materiali e i linguaggi per dimostrare una tesi sulla storia o sul mondo o, addirittura, per cambiarlo. Quello di Berio è invece uno sperimentare intriso di illuministico disincanto e sorretto da un convinto pragmatismo di fondo. La sua è una visione né relativista, né eurocentrica, ma, semmai, "egocentrica" che ribadisce la fiducia nell'agire creativo individuale, qualunque sia lo scenario, la rete di sollecitazioni in cui esso si trova a operare.

America uguale diversità

La prospettiva di Berio riveste un carattere di quasi unicità nel panorama europeo ed è difficile associarlo a qualche compagno di viaggio. Niente a che fare con le goloserie di Castaldi o di Bussotti, poco o nulla con la gestualità ludica di un altro grande *aficionado* della trascrizione come Mauricio Kagel, oppure col mistilinguismo intermittente di Ligeti o ancora con l'ambiziosa

²⁶

Ibidem, p.128.

²⁷

Ibidem, p.120.

²⁸

Cfr. K. R. Popper, *Miseria dello storicismo*, Feltrinelli, Milano 1975, p.59.

entelechia musicale di Stockhausen. Nessun punto di contatto col new-dada di marca cageana né, tantomeno, con l'attivismo di Nono o Manzoni.

Semmai, sfiorando magari la figura di un altro grande e "solitario" trascrittore come Ravel (autore col quale Berio ha sempre avvertito una forte sintonia), il dichiarato pragmatismo di Berio ci conduce fuori dall'Europa, verso quegli Stati Uniti che di multiculturalismo sono impastati fin dalla nascita e la cui crescita musicale ha indicato una rotta che diverge nettamente da quella del Vecchio Continente. Sebbene Berio non abbia mai mostrato particolare amore per autori come Ives o Varèse, né tantomeno per Cage, è proprio qui, negli USA che trova l'eco maggiore quell'atteggiamento di cui - pur con molti distinguo - anche Berio è nutrito. In questo atteggiamento autonomo e pragmatista, fortemente orientato alla radicale emancipazione della pronuncia individuale da ogni diktat eteronomo, si concentra la sostanza profonda del ruolo che la musica americana ha giocato in questo secolo e che ha assestato un così forte scossone alla supremazia della tradizione eurocolta.

L'America possiede un clima intellettuale adatto alla sperimentazione radicale. Come diceva Gertrude Stein, noi siamo il paese più antico del ventesimo secolo. [...] Una volta, ad Amsterdam, un musicista olandese mi disse: "Dev'essere assai difficile per voi americani scrivere musica, perché siete tanto distanti dai centri della tradizione." Dovetti rispondere: "Dev'essere estremamente difficile per voi europei scrivere musica, perché siete tanto vicini ai centri della tradizione".

Questo scambio di battute riferito da John Cage mette a fuoco la questione di fondo: quel diverso rapporto con la tradizione ossia con la storia che è all'origine della profonda alterità musicale e culturale statunitense rispetto alle antiche gerarchie linguistiche ed estetiche di matrice europea.

Di fronte all'Europa e alla sua tradizione critica, unanimemente tesa a discernere e selezionare il puro dal corrotto, l'arte dalla non-arte, a misurare e a mettere in guardia dai guasti e dalle falsificazioni prodotte dalla cultura di massa, gli USA oppongono una disponibilità curiosa, uno sperimentalismo senza remore, a largo raggio. In esso è sostanzialmente assente quel rovello teoretico incentrato sulla distinzione fra "alto" e "basso" e sono invece presenti i segni profondi di quel lungo processo di ricerca e di scoperta dell'americanità come autonomia e nuova identità linguistica e culturale.

Il pensiero americano ha forse molte anime, ma la *Gründerzeit* statunitense sembra caratterizzarsi per la convivenza e l'ibridarsi di due spinte fondamentali. Da un lato l'idealismo trascendentalista di Concord, il *Waldo* di Henry David Thoreau, con la sua commossa esaltazione del valore dell'individuo e il richiamo forte alla libertà nei confronti di ogni convenzione. Dall'altro quel pragmatismo che, attraverso il pensiero di William James, l'estetica di John Dewey, porta la cultura statunitense a sposare l'idea di un'unità fondamentale fra arte, esperienza, uomo e natura, a leggere la realtà e ad attribuire valore alle cose in base a ciò che è utile all'uomo e alla comunità. Caratteristica di questo atteggiamento è l'esclusione di ogni apriorismo metafisico, un corrodere le fondamenta della ragione positiva che toglie valore a ogni *metanarrazione* - usiamo il termine di Lyotard - di carattere etico o storico. Da un punto di vista estetico ed etico questo spalanca la porta a una curiosità pionieristica, al gusto anticonformista e naïf di un esplorare e di un giudicare guidati unicamente dalle proprie convinzioni individuali, ma sempre avendo sullo sfondo un senso umanistico e solidale, una generica aspirazione al bene della propria comunità. Sono presupposti molto lontani dalla concezione del criticismo europeo, presupposti che sembrano radicarsi nel

carattere particolare e composito della storia e geografia antropiche del Nord America. Su queste premesse ideali sembrano fondarsi certi caratteri tipicamente statunitensi quali la spiccata intraprendenza, l'accentuata mobilità sociale, l'eterodossia transculturale e trans-classista del *self-made man* e, infine, quella volontà di apprendere e metabolizzare le esperienze, i modelli, i linguaggi più disparati.

Negli USA, al principio gerarchico alto/basso, colto/massificato sembra sostituirsi una distinzione che è sostanzialmente di carattere linguistico/geografico. H. Wiley Hitchcock ha osservato: «Gli americani distinguono comunemente due vaste categorie musicali: essi parlano di musica "classica" e di musica "popolare". I termini sono forse approssimativi, specialmente il primo, ma indicano l'opinione comune che esistano due principali tradizioni nella musica americana. Le chiamerò col nome di "tradizione colta" e di "tradizione indigena"». . Secondo Wiley Hitchcock se c'è contrapposizione, essa è dunque fra una musica eurocolta e una musica indigena; la prima con il suo carattere di tradizione importata e trapiantata e col suo colore "vagamente esotico", la seconda ricca del suo carattere di linguaggio originario, nativo.

La fattoria di Charles Ives

Agli inizi del Novecento il prendere coscienza dell'identità americana ebbe il suo passaggio chiave nella scoperta che l'americano è una lingua diversa dall'inglese.³¹ Fu una presa di coscienza che ebbe il suo corrispettivo nell'individuare i tratti originari della musica nazionale, misurandone la distanza dalle matrici europee. Figura emblematica e inimitabile in questa ricerca di un'identità culturale americana fu certamente Charles Edward Ives.³² Ives, compositore dalla recezione in buona misura postuma, ha avuto il riconoscimento che merita solo in tempi recenti. Spesso Ives è stato indicato come un coraggioso precursore delle avanguardie europee del secondo dopoguerra, anche se questa interpretazione corrente sembra fraintendere in buona misura il senso del suo agire. La musica di Ives si fonda su premesse che possono essere ugualmente lette come sostanzialmente estranee a molte delle idee guida del radicalismo musicale europeo di questo secolo o, almeno, di quello fiorito sul ceppo della tradizione dotta. Ives viene chiamato in causa ogni qualvolta si vuole indicare un solitario artefice delle sperimentazioni più avanzate sul linguaggio musicale, l'esplorazione dello spazio infratonale, la spazializzazione del suono, l'utilizzo di materiali eterogenei, eccetera. Le sue bizzarre sperimentazioni, guidate, come ha scritto Wilfrid Mellers, da una fondamentale innocenza di spirito e dal «coraggio del pioniere» - cioè da un individualismo che però non è mai disgiunto da un profondo senso di responsabilità morale e di rispetto nei confronti della comunità - hanno sempre come punto di partenza e come punto d'arrivo la musica della sua provincia americana, il "paesaggio sonoro" della sua vita quotidiana. «In termini musicali - scrive Mellers - questa vita significava la banda della città (diretta dal padre di Ives), il ragtime, le arie da

30

H. Wiley Hitchcock, *Music in the United States. A Historical Introduction*, New Jersey 1969, p.43; citato in G. Vinay, *L'America musicale di Charles Ives*, Einaudi, Torino 1974, p.6.

31

G. Cane, *Monkage*, Clueb, Bologna 1995, p.34.

32

Questo discorso su Ives riprende alcune idee già esposte in G. Montecchi, *USA versus Europa. Alle radici di una diversità*, in *Candide*, Teatro Municipale Valli, Reggio Emilia 1995 (programma di sala), pp.14-23.

teatro sdolcinato, l'inno religioso. Tutto questo era rozzo ma pieno di convinzione: costituiva infatti l'insieme di aspetti veri di un modo di vivere. ³³ Inoltre la distanza di questa musica dalla convenzione accademica stimolava l'immaginazione uditiva».

La ricerca di Ives è frutto di un atteggiamento ingenuo, "grezzo" se si vuole, nel quale però il rapporto con i materiali utilizzati è un rapporto vitale, affettivo, dominato da un senso di appartenenza, anziché di alienazione. Per Ives è soprattutto nella musica colta (e specialmente in quella più sperimentale), che si cela il rischio dell'inautenticità, della "maniera" (*manner*), intesa come feticizzazione dello stile. Essa si contrappone all'"essenza" (*substance*) che costituisce invece il valore primario e spirituale della vera creazione artistica e che caratterizza anche quella musica popolare e indigena che egli costantemente inserisce come citazione e reminiscenza nelle sue partiture. E' significativo notare come nella critica di Ives alla società di consumo, la musica standardizzata e la musica colta e accademica siano accomunate: per lui la massificazione del gusto coincide infatti ³⁴ con la perdita dell'essenza, ossia una perdita di spontaneità a favore di una maniera stereotipata.

Charles Hamm, nel trarre un bilancio dell'opera di Ives (rammaricandosi, per inciso, della sua scarsa influenza sui compositori statunitensi della sua epoca), ne sottolinea l'"americanità" con parole che sono esse stesse ispirate a uno schietto pragmatismo:

- Il materiale musicale indigeno cui attingeva - inni, canzoni patriottiche, musiche da banda, canzoni popolari, *ragtime* - era posto al centro del suo vocabolario musicale. Sfruttarlo non fu una scelta voluta né tantomeno un atto di condiscendenza: gli venne come fatto spontaneo e spesso inconscio.
 - I suoi atteggiamenti verso le problematiche estetiche e culturali si basavano sulle tradizioni e sulla letteratura americana,
 - Fu il compositore più dotato della sua generazione.
- 35

Nella carriera di Ives c'è, infine, un dato biografico che è al tempo stesso una dichiarazione di poetica. Com'è noto la professione di Ives fu quella dell'assicuratore e la scelta di svolgere la propria attività di compositore nel tempo libero, mirava a svincolare la sua musica da ogni impegno e condizionamento di carattere professionale. Perfettamente consapevole del fatto che le sue composizioni musicali possedevano uno scarsissimo valore d'uso, Ives, pur adoperandosi sempre per far eseguire le proprie musiche, non visse questa condizione come un drammatico conflitto con l'ambiente culturale, né teorizzò il carattere reazionario e filisteo del gusto musicale dominante per il fatto che esso non si adeguava all'orizzonte estetico espresso nelle sue opere. All'artista che vuole sperimentare liberamente, Ives sembra indicare l'accettazione di una condizione di isolamento come una conseguenza scontata, sgombrando il campo da atteggiamenti antagonisti nei confronti del sistema. In pratica questo implica riconoscere una parità di diritti alla musica popolare e alle tante musiche che non sono né sperimentali, né innovative e che formano il corpo del gusto predominante. Anzi, queste musiche vengono sentite come il sostrato necessario del musicista, come il nutrimento di una creatività che implicitamente le valorizza in quanto componente

33

W. Mellers, *Musica nel Nuovo Mondo*, Einaudi, Torino 1975, p.41.

34

G. Vinay, *L'america musicale di Charles Ives*, cit., p.46.

35

C. Hamm, *La musica degli Stati Uniti*, Ricordi-Unicopli, Milano 1990, II vol., p.524.

essenziale della propria cultura, anziché mirare alla loro "distruzione" in quanto regressive o addirittura reazionarie. Nessun linguaggio, nessun procedimento per Ives reca in sé qualche superiore "veridicità" storica o estetica: per lui "ciò che è buono" invece è sempre una pura constatazione empirica, un giudizio formulato sulla base di un obiettivo poetico raggiunto. Un obiettivo però che non si risolve nel lenocinio stilistico, nell'attività speculativa di ricondurre a un'originale fusione linguistica i diversi apporti, le reminiscenze musicali più varie. Il più delle volte, coscientemente, Ives lascia invece stridere la diversità, la contraddizione lessicale. E' lì il cuore del suo sperimentalismo, è nel rifiuto di mediare stilisticamente il carattere invincibilmente pluridiscorsivo della sua immaginazione sonora, nell'accettare il fragore della collisione fra linguaggi eterogenei. E' in questo diverso *modus operandi* che si coglie la sua sensibile diversità da una poetica come quella di Berio. Comune ai due è la schietta libertà di visuale, diversissimo è invece l'esito compositivo. L'affascinante crudezza di Ives di cui la musica americana farà tesoro solo molti anni dopo, i gesti disinibiti della *Quarta sinfonia*, di *Central Park in the Dark* o della *Holiday Symphony* costituiscono la *substance* della musica di Ives, un modo di rispecchiare l'esperienza che diffida di quella raffinata *manner*, di quel filtro intellettuale che il credo compositivo europeo invincibilmente mette in gioco.

L'enciclopedia di Frank Zappa

E' certo azzardato proporre un autore a lungo ignorato come Ives come modello generalizzabile della via americana alla musica, eppure la sua poetica evidenzia alcuni elementi fondamentali che restano alla base della concezione-guida della musica d'oltre oceano. E' una concezione aperta a ogni innovazione sul piano del linguaggio, ma in un senso completamente estraneo a quel concetto di *Aufhebung* (superamento) della dialettica hegeliana che, da lontano, ha tenuto a lungo le redini della ricerca musicale delle avanguardie europee. Viene proprio da lì quell'idea chiave di "esaurimento del materiale" che ha imposto al pensiero musicale europeo di questo secolo, un colossale lavoro di filtraggio, di decantazione e di scrematura della multiforme realtà sonora contemporanea.

Quanto agli USA, pur in uno scenario profondamente mutato, la lezione di Ives, per lo meno quella sua particolare accezione dell'antiaccademismo, sembra tutt'altro che dissolta nella situazione odierna della musica americana. Da molti decenni ormai, negli USA, diversamente che in Europa, i caratteri forse più progressivi e genuinamente sperimentali sono rintracciabili non solo e non tanto nella musica di ambito accademico, ma anche e soprattutto nella maggior parte dei generi in cui si sono espresse e si esprimono le numerose sottoculture che formano il *melting-pot* nordamericano. A ciò si aggiunga il fatto che sono proprio queste istanze sottoculturali, spesso venate di antiintellettualismo, ad assumere una colorazione fortemente antagonista e critica dell'establishment musicale e non. Quella critica alla società borghese che in Europa è stata per secoli competenza degli intellettuali e che in musica si è radicata da Beethoven a Schoenberg, da Adorno a Luigi Nono, negli USA viene esercitata, non di rado in modo brutale, da minoranze etniche o sottoculture come il *rap* che stanno ai margini della legalità.

Molto spesso, l'opposizione musicale americana si esercita tanto nei confronti della ricerca musicale dotta - quella che si svolge per lo più fra le mura confortevoli delle Università - tanto nei confronti dello *show business* e delle *majors* discografiche.

L'esempio forse più esplicito e significativo di questo atteggiamento fortemente critico, dominato da una sorta di ingordigia dell'accumulo linguistico è rappresentato da un compositore come Frank

Zappa che, sia per la sua fortissima sottolineatura individualista e al tempo stesso il suo cinismo nei confronti del sistema, ma soprattutto per certe scelte musicali e per il profondo radicarsi nel paesaggio sonoro e musicale che lo circonda, può essere ricollegato a Ives. Un Ives però elevato a potenza e stravolto in una maschera violentemente trasgressiva. Col suo linguaggio *freak*, intriso di un dadaismo corrosivo, Zappa fornisce le seguenti istruzioni a chi vuole fare il compositore:

- 1) Dichiarate la vostra **intenzione** di creare una "composizione".
- 2) **A un certo punto** iniziate un brano.
- 3) **Fate succedere qualcosa per un certo periodo di tempo** (non importa quel che accadrà nel vostro "buco temporale" - ci sono i critici per dirci se va bene oppure no, non dobbiamo preoccuparci di questo).
- 4) **A un certo punto concludete il brano** (oppure fatelo proseguire, dicendo al pubblico che è un "work in progress").
- 5) Trovatevi un lavoro part-time per poter continuare a fare roba del genere.

36

Il 2 luglio 1966 la pubblicazione negli Stati Uniti di *Freak Out!*, il primo album delle Mothers of Invention fu uno shock accuratamente programmato da parte di questo indefinibile artista *self-made* che reclamizzava l'aspetto e la moralità di se stesso e del suo gruppo come quanto di più scandaloso si potesse reperire. Inoltre esso spalancava la porta a un ammasso apparentemente informe di riferimenti musicali e culturali, superando di molto quanto di analogo accadeva nell'ambiente dell'Underground newyorchese ad opera di gruppi come i Velvet Underground o i Fugs. All'interno della copertina, i commenti dello stesso Zappa ai vari brani, chiamavano spudoratamente in gioco sesso, razzismo, minorenni come oggetto di appetiti, il patriottismo, la mamma.

In realtà la provocazione di Zappa mette in gioco qualcosa di più, poiché la musica contenuta nell'album oltrepassa di gran lunga la trasgressione anticipata dalla copertina. Quell'esibizione oltraggiosa è infatti accompagnata dall'ostentazione di un coacervo culturale di tipo enciclopedico che gioca un ruolo indefinibile, oscillante fra lo sberleffo new-dada e un frastornante tentativo di accreditarsi culturalmente. All'interno della copertina, spicca una lista di ben 179 nominativi a proposito dei quali si dice: «Queste persone hanno contribuito in molti modi a rendere la nostra musica quello che è». Vi compaiono nomi di amici o di perfetti sconosciuti, personaggi della cronaca o dello spettacolo (Lenny Bruce, Sacco & Vanzetti, John Wayne), artisti e scrittori (Dali, James Joyce), pochissime star del pop-rock (Dylan, Joan Baez, Presley), una nutrita schiera di bluesmen neri, una scelta molto oculata di jazzisti (Charlie Mingus, Roland Kirk, Eric Dolphy, Cecil Taylor, Bill Evans). Numericamente (e non solo) la rappresentanza più cospicua è però quella dei compositori di area colta, fra i quali figurano Schoenberg, Revueletas, Nono, Boulez, Webern, Stravinskij, Alois Hába, Varèse, Stockhausen, Session, Ives, Kagel. Siamo nel 1966. E' interessante notare che nel 1963 Zappa aveva iniziato a pubblicare in proprio le sue composizioni. La casa editrice da lui fondata si chiamava *Aleatory Music*.

Zappa, dunque, si propone esplicitamente come collettore di esperienze di avanguardia radicale le più ramificate. La sua musica sfoglia un'"enciclopedia" vastissima e dai contenuti assolutamente

36

F. Zappa-P. Occhiogrosso, *The Real Frank Zappa Book*, Pan Books, London 1989, p.162, (traduz. nostra).

37

I paragrafi riguardanti Frank Zappa sono in buona parte ripresi da G. Montecchi, *Aspetti di intertestualità nella musica rock degli anni Sessanta*, in AA. VV., *Analisi e canzoni*, (Atti del convegno a cura di Rossana Dalmonte), Università degli studi di Trento, Trento 1996, pp. 39-57.

inediti per la *pop music*. Proponendosi come punto di convergenza di una miriade di stili, influssi, musiche altrui, la sua musica si presenta come un "testo-fatto-di-altri-testi" e innesca di proposito una "intertestualità" pressoché incontrollabile. Queste premesse, in bilico fra sottocultura *freak*, new-dada, pop art, sperimentazione musicale eurocolta, ribellismo antisistema, trovano un puntuale riscontro sul piano musicale. I cliché più inflazionati della musica di consumo di quegli anni sono puntualmente deformati timbricamente, armonicamente e ritmicamente con l'introduzione di gesti vocali e interpretativi, strumentazione, procedure elettroniche, strutture musicali che effettivamente rimandano alle avanguardie musicali, letterarie e teatrali del Novecento, sia americane che europee. Il risultato è una musica che possiede molte e contraddittorie paternità e che trasforma il *medium* "musica rock" in un amalgama compositivo e testuale estremamente denso e stratificato, qualcosa di assolutamente inedito dal punto di vista linguistico ed espressivo. *Freak Out!* è un album che disegna un percorso in crescendo: si sviluppa a partire dall'utilizzo di forme e modelli del consumo, per approdare a una struttura musicale che si allontana decisamente dalla "forma canzone". Il culmine musicale e concettuale dell'album è costituito dagli ultimi due brani, *Help I'm A Rock* e *The Return Of The Son Of Monster Magnet* che, di fatto formano un'unica lunga sequenza della durata di oltre venti minuti. In essi, musica di consumo, rock, elettronica, *neue Musik*, alea, jazz, *Sprechgesang*, psichedelia, Living Theatre, new-dada, *cartoons* sono tutti elementi ben presenti e rilevabili, ma utilizzati qui non tanto parodisticamente né con dichiarati fini intertestuali, di rimando ad altro. Questi elementi diventano piuttosto gli strumenti lessicali di una ben organizzata narrazione fantastica, spesso volte sardonica e allucinata, attraverso i meandri dell'immaginario *freak* e di un disagio esistenziale colorato di tratti psicotici. A mezzo secolo di distanza dalle *Kammermusik* hindemithiane, da *Jonny spielt auf*, *Mahagonny* o *Von Heute auf Morgen*, ci troviamo di fronte a una sorta di neoespressionismo o, per meglio dire, una *neue-neue Sachlichkeit* made in USA, divenuta metropolitana e tecnologica, ma la cui forza sconvolgente e allucinata è di portata non certo inferiore. Quanto ai riferimenti intertestuali ce n'è uno piuttosto trasparente in *The Return Of The Son Of Monster Magnet*. Il brano ha come sottotitolo *Unfinished Ballet in Two Tableaux*, indicati rispettivamente come *Ritual Dance of the Child-Killer* e *Nullis Pretii (No Commercial Potential)*. Si tratta del primo esplicito riferimento a Stravinskij rintracciabile nella produzione discografica di Zappa.

Absolutely Free, il secondo album delle Mothers, uscì nell'aprile del 1967³⁹ con il sottotitolo *Underground Oratorios*. La versione pubblicata di *Brown Shoes Don't Make It*, una delle pagine più complesse della raccolta, nonostante la stesura per canto e piano presenta una notazione e indicazioni esecutive molto accurate. Nel corso del brano - che inizia in fa# minore ma non fa uso di alterazioni in chiave - vengono accuratamente notati clusters di diversa altezza, passaggi di *Sprechgesang*. Nel corso del brano si incontrano indicazioni agogiche che rimandano a stereotipi del pop come *Fast Motown* (la Tamla Motown era già allora la casa discografica leader della *soul music*); *Tempo di Cocktail Lounge*, *Tempo di Beach Boys*, *Corny Swing* e, a conclusione, figura una *Fraudulent Dramatic Section*. Nella sua autobiografia pubblicata nel 1989, Zappa mostra piena

38

Sul concetto di *intertestualità*, già prefigurato nella *pluridiscorsività* di Bachtin, cfr. soprattutto J. Kristeva, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano 1978; U. Eco, *Lector in fabula*, cit.

39

Cfr. *Frank Zappa. Songbook*, Amsco Publication, Köln und Melodie der Welt, J. Michael KG Musikverlag, Frankfurt/Main 1982.

consapevolezza di queste che si possono definire autentiche strategie intertestuali. Egli spiega che i suoi musicisti dovevano conoscere sia una speciale terminologia sia una segnaletica gestuale per potersi sintonizzare istantaneamente su certi cliché stilistici:

Questi moduli standard comprendono lo schema detto *Ai confini della realtà* (che non necessariamente coincide con la colonna sonora di quel telefilm), lo schema *Mister Rogers*, lo schema *Lo squalo*, lo schema *Lester Lenin*, il *Jean Garberismo* e cose che suonano esattamente uguali o molto simili a *Louie Louie*. Questi sono *Archetipi Iconografici Musicali Americani* e la loro presenza negli arrangiamenti imprime una spinta maggiore a qualsiasi testo che capita a tiro. Quando sono presenti, tali moduli suggeriscono di interpretare *quei testi* fra parentesi. [...] Questa tecnica è stata adottata dal gruppo fin da *Absolutely Free*...In quel disco c'è un riferimento distorto a Charles Ives sul finale di *Call Any Vegetable* [...]. Nella nostra versione da poveri, il gruppo si divide in tre parti e suona *The Star-Spangled Banner*, *God Bless America* e *America The Beautiful* tutte allo stesso tempo, ricreando una versione amatoriale della collisione multipla di Ives.

Sempre a proposito di *Absolutely Free* Zappa prosegue: «C'è un punto in *Duke of Prunes* dove la *Berceuse* dall'*Uccello di Fuoco* di Stravinskij veleggia su un altro tema più ritmico della *Sagra della primavera*. *I'm Losing Status At The High School* si spinge invece fino alla figura iniziale di *Petruska*. Il gruppo che avevo⁴¹ nel 1971 la suonava con un arrangiamento che citava la fanfara iniziale di *Agon* di Stravinskij» .

In un album assai meno conosciuto e apprezzato come *Cruising with Ruben And The Jets* del 1968, Zappa mette in atto ulteriori e più sottili strategie (il verbo *cruising* che compare nel titolo si rivela piuttosto eloquente), invertendo il percorso prevalentemente iconoclasta seguito fino ad allora nel suo fare parodistico. In pratica ci troviamo di fronte a una parodia "ricostruttiva" che applica alla propria musica, camminando sul filo di una deformazione appena percepibile, certi processi di "ripulitura" tanto cari allo *show business*. «Questo disco, spiega Zappa, lo concepì seguendo i principi delle composizioni neoclassiche di Stravinskij: se ci era riuscito lui a prendere le forme e le formule dell'età classica e a rovesciarle,⁴² perché non farlo anch'io con le regole e i formati che si applicavano al doo-wop negli anni '50?».

Fra le musiche al quadrato di *Ruben*, si trovano anche alcune *cover* di proprie canzoni già apparse in *Freak Out!* che, in questo caso, vengono ripulite da quell'acidità che le caratterizzava in origine. In realtà non è musica al quadrato, è musica al cubo: la canzone apparentemente "normale" è in realtà la parodia all'incontrario di una parodia originariamente deformante. Se si confrontano, ad esempio, la versione di *You Didn't Try To Call Me* apparsa in *Freak Out!* e quella di *Ruben and The Jets*, il senso dell'operazione risulta evidente.

Fountain of Love, un altro brano di *Ruben and The Jets*, si propone come delizioso saggio di "normalità" stilistica. In questa canzone (il cui testo, Zappa definisce di livello *submongoloide*) troviamo un'esplicita citazione dell'ispiratore di questo album: nel finale vi si ascolta l'incipit del *Sacre du Printemps* ridotto a un riff vocalizzato in tipico stile doo-wop.

40

F. Zappa-P. Occhiogrosso, *Cit.* (trad. it. *Frank Zappa. L'autobiografia*, Arcana, Milano 1990, pp. 132-133.

41

Ibidem.

42

Ibidem, p. 72.

Caratteristico di Zappa è sempre stato il rivendicare il suo parlare sporco. Ma in un certo senso la sua musica, a prescindere dalle parole, parla, se è possibile, ancora più sporco. Non solo: con la sua lingua volgare egli insozza l'intera enciclopedia musicale del proprio tempo che viene risucchiata nel vortice della sua opera. La vita nei suoi aspetti più bassi e materiali, la stupidità, la violenza, il cinismo che fanno da scenario alla sua rappresentazione musicale del mondo, sono gli elementi che egli introduce in un pensiero compositivo che rompe sistematicamente ogni argine gli si pari davanti, che rifiuta ogni dogmatismo e ogni gerarchia di lingua. Linguaggio basso, corporeità spudorata, ingordigia, ironia, dissacrazione, virtuosismo, sistematicità, enciclopedismo, realismo (poiché le sue invenzioni - come quelle di Ives - sono sempre radicate in episodi e figure di norma ben identificabili e tratte dalla sua personale esperienza), sono gli ingredienti e gli strumenti di una lingua capace di sintetizzare e insieme sottoporre a critica la congerie di lessici, stilemi, sottoculture che affollano la nostra epoca. Zappa, per essere più precisi, opera esattamente all'incrocio di due universi linguistici e culturali che collidono violentemente fra loro, l'universo colto e quello *popular*. In questo amalgama la lingua del pop tende ad affrancarsi da una subordinazione culturale non ripulendosi della sua volgarità, ossia mirando a una legittimazione, ma, al contrario, lanciando una sfida, esibendo questa sua natura come elemento catalizzatore, dotato di straordinaria capacità critica e di forza linguisticamente innovativa. E' un atteggiamento nel quale non è difficile scorgere riflessa l'immagine di un Rabelais americanizzato.

USA vs Europa. Sottoculture vs *Krisis*

Il ripudio e lo sfregio tanto della musica di successo quanto della musica d'élite, diviene in Zappa una trasparente metonimia e a volte si svela apertamente come attacco al sistema sociale vigente. Ma questo carattere, lungi dall'essere un'esclusiva di questo originalissimo chitarrista-compositore, è, come si è detto, un tratto riscontrabile in molta della musica extraccademica più progressiva, dove trova voce non più tanto l'universo giovanile, così caro al sistema del mercato, bensì una collettività quantomai composita e frantumata. Pur essendo costrette a scendere a qualche patto con le logiche della produzione commerciale, è molto difficile ricondurre entro una strategia del consenso queste espressioni così strettamente legate a realtà sociali e culturali - vere etnie metropolitane - fortemente eteroclitiche e frammentate, ma molto spesso anche emarginate o violentate. Gli esempi sono innumerevoli, dalla *black music* (incluso il jazz), alla *beat generation*, all'*Underground* metropolitano, alla psichedelia, al rock *hardcore*, allo *hip-hop*, alla *radical jewish culture* newyorchese, l'ampiezza e l'originalità degli apporti che da parte delle numerose stratificazioni socioculturali statunitensi sono giunte al panorama musicale contemporaneo, non hanno forse termini di paragone.

La musica come espressione collettiva, neotribale, ha assunto un ruolo spesso emblematico, trasformandosi a volte in fattore di identificazione, veicolo privilegiato della fortissima spinta verso l'emancipazione, la rivendicazione del diritto di cittadinanza per quella *universitas* di gruppi, etnie, culture che con la loro variegata diffomità vengono considerati da una larga fetta dell'opinione pubblica una minaccia drammatica per la società americana. La provincia multicolore di Ives, piena di voci e di dialetti, ma in fondo quieta, pervasa da un rassicurante senso di appartenenza, si è dissolta, convertendosi in un tumultuoso coacervo di diversità e di conflitti. Ora, gli USA, nazione originariamente cosmopolita come nessuna, stretta in un assedio multirazziale che ha già messo in crisi la sua identità originaria e la sua lingua faticosamente modellata, assistono a un ulteriore processo di "contaminazione" destabilizzante che va ben al di là di una tendenza musicale o

artistica. Si tratta prima di tutto di un drammatico problema di politica razziale, di accettazione o meno di uno scenario politico e sociale dominato da una realtà multietnica e da una conflittualità endemica.

L'estensione di questo fenomeno riguarda ormai tutto l'Occidente industrializzato, ma è la diversa storia culturale a determinare di qua e di là dall'Oceano una diversa risposta da parte di artisti e intellettuali. Sono risposte che però non corrispondono necessariamente (e nel nostro caso sembrano non corrispondere affatto) agli orientamenti dominanti dell'establishment e dell'opinione pubblica in materia di politica e società.

L'essersi sentiti depositari di una tradizione indigena e popolare ha fatto sì che gli USA recepissero come idioma straniero, importato l'incarnazione più sublime dell'arte musicale occidentale. E' forse in questa esperienza la spiegazione di come la musica degli USA sia sostanzialmente estranea all'idea del crepuscolo inarrestabile, di come essa, invece, si trovi a suo agio in uno scenario mutante, caotico, dominato dall'accumularsi, scontrarsi e intersecarsi di una molteplicità che - in fondo - le è da sempre congenita.

La musica americana, fin dall'inizio protesa a riconoscersi in mezzo ad altre, si è sempre sentita come "parte" di una policromia culturale e razziale che ora appare deflagrare in babele: la differenza è più quantitativa che di sostanza. Oggi le frange più avanzate, le avanguardie, le nuove sinistre assumono questa babele linguistica come rinnovato abito mentale, colorandolo di un carattere progressista e antagonista all'establishment politico e mediale. L'Europa, invece, che da secoli si è considerata centro e vertice, ora si vede sommergere.

43

Se Steve Reich può scrivere che «in fin dei conti ogni musica è una musica etnica» è perché vive immerso in questo universo multiculturale, congenitamente curioso dell'altro e storicamente svezzato ad accogliere le lingue più difforni e lontane.

Sempre Steve Reich, nel 1970, in un articolo intitolato *Qualche predizione ottimista sull'avvenire della musica*, scriveva:

Sarà la musica non occidentale in generale e in particolare le musiche africane, indonesiane e indiane a fornire nuovi modelli strutturali ai musicisti occidentali. Ma esse non costituiranno tanto dei nuovi modelli sonori (il vecchio fantasma dell'esotismo!). Bisogna sperare piuttosto che coloro di noi che si innamorano dei suoni prodotti da queste musiche imparino semplicemente a eseguirli.

44

E' precisamente quello che il musicista europeo non fa. Laddove il musicista americano tende a incorporare pragmaticamente nel suo lessico il Nuovo e il Diverso, a considerare l'apprendimento e l'esperienza della pratica come condizione prima della creatività, il musicista europeo vede il mutamento prima di tutto come un problema teorico, da sottoporre a critica e ad analisi. L'Europa disseziona e scarta, gli USA apprendono e accumulano. In termini musicali la differenza tra Vecchio e Nuovo Mondo non può ridursi soltanto a questa, ma, comunque sia, si tratta già di una differenza gigantesca.

L'abissale differenza di atteggiamento che, di fronte alla disintegrazione di una lingua unitaria, differenzia certa musica americani da certa musica europea, si riflette nel modo più vividamente

43

S. Reich, *Writings about music*, Halifax (Canada 1974), citato dall'edizione francese, *Ecrits et entretiens sur la musique*, Christian Bourgois, Paris 1981, p.49.

44

Ibidem, p.73.

contrastante, in quella straordinaria creazione che è il *Requiem für einen jungen Dichter* di Bernd Alois Zimmermann. «Dobbiamo avere il coraggio - afferma Zimmermann - di ammettere che, alla luce dell'odierna realtà musicale, lo stile è semplicemente un anacronismo». L'approdo di Zimmermann al *Requiem*, dopo un percorso nel corso del quale commistione, collage, citazioni avevano preso sempre più piede nel suo mondo espressivo, segna per molti versi un vertice assoluto nel quale la plurivocità trionfa come principio organizzatore totalizzante e di fronte al quale sembra naufragare il ruolo tradizionale della scrittura e del comporre. Nel *Requiem* la musica dell'autore va a occupare gli interstizi, mentre il grosso del lavoro si risolve nell'organizzazione di materiali preesistenti. In questo lavoro il genere archetipico dell'oratorio o della cantata si mescola al reportage giornalistico, al programma radiofonico; l'orchestra, il coro, i cantanti, l'organo, sono affiancati e sopraffatti dai nastri magnetici e da un quintetto jazz. Si ascoltano registrazioni in sette lingue diverse, si rincorrono documentazioni sonore degli avvenimenti politici degli ultimi cinquant'anni, il rumoreggiare della guerra e dei suoi arnesi di morte, dilagano le citazioni: passi da Majakovskij, Camus, Joyce, Wittgenstein, Pound, Schwitters, l'Ecclesiaste, la Dichiarazione dei diritti dell'uomo, la Costituzione tedesca, le voci di Ribbentrop, Goebbels, Stalin, Churchill, Dubcek, Giovanni XXIII, Imre Nagy, Mao, Papandreu; le musiche di Milhaud, Wagner, Beethoven, Messiaen, i Beatles, musica jazz, blues, la liturgia latina.

Zimmermann rinuncia a definire "musicale" questo suo impressionante affresco della contemporaneità, bensì ne sintetizza il carattere con l'eloquente termine di *Lingual* ("linguale"), con riferimento allo *stream of consciousness*, a *Finnegans Wake*, a Wittgenstein. L'assemblaggio genera disorientamento, stupore, ma anche una sensazione eccitante di novità, si viene travolti da un sovrabbondare di cose, da un'urgenza espressiva, come una sorta di orgasmo comunicativo. Eppure ciò che circola dietro l'apparenza stupefacente, dietro lo scatenarsi di un'immaginazione sonora e poetica forse mai così libera e inventiva, è il senso tragico con cui il compositore abbina il destino del mondo a quello dell'artista ormai incapace di ricondurre a sé e di padroneggiare la realtà che lo circonda, di esprimersi con la propria voce e la propria lingua. La conclusione drammaticamente veritiera di questo *Requiem* "per la fine dell'arte e della speranza" si ha nel 1970, un anno dopo la sua realizzazione, col suicidio di Zimmermann.

Relativismo culturale e prospettiva antropologica

Una polarizzazione USA/Europa così estremizzata come si è voluta delineare - multiculturalismo come bandiera di una nuova sinistra e viatico per il futuro da una parte, mistilinguismo come catastrofe epocale dall'altra - non è certo generalizzabile e non può essere assunta come schema interpretativo globale. In realtà, come già si è cercato di mettere in luce, le accezioni con cui questo modo di sentire e di agire si manifesta sono molto più sfaccettate e intrecciate.

L'auspicio di Reich che i musicisti imparino a suonare le musiche da cui sono attratti, trova riscontro non solo nella sua esperienza di artista che ha dedicato moltissimo tempo e energie allo studio di musiche africane e asiatiche, ma anche nelle straordinarie opportunità che le Università e le scuole di *performing arts* nordamericane offrono a quanti vogliono conoscere le più diverse culture musicali extraeuropee e apprenderne e praticarne le tecniche strumentali. L'influsso

45

Citato in P. Griffiths, *Modern Music and After*, Oxford University Press, New York 1995, p.162.

46

Ibidem, p.163.

esercitato nella musica di Reich dalla conoscenza approfondita dei principi poliritmici delle percussioni africane o dei *gamelan* indonesiani è notevole e notorio. D'altra parte è ben noto che l'adozione di strumenti, moduli compositivi o anche semplici inflessioni "dialettali" provenienti dalle tradizioni orali extraeuropee o anche più vicine a noi è un fenomeno che si registra ormai da secoli e che, da Debussy a Bartók a Stockhausen, ha avuto un'espansione notevolissima nell'arco del Novecento. *My Life in the Bush of Ghost* di Brian Eno e David Byrne, *Tehillim* di Reich, oppure *Ofanim* di Berio, possono essere considerati oppure no la prosecuzione di un lungo tragitto nel quale si incontrano anche le *Vecchie letrose* di Willaert, i *Rondò all'Ungarese* di Haydn, la *Sinfonia dal Nuovo Mondo* di Dvořák, *Tzigane* di Ravel, le *Danze rumene* di Bartók e tutto quel mondo musicale transculturale che non ha mai smesso di accompagnare, in modo più o meno discreto, la vicenda storica della musica Occidentale. Nel quadro attuale, l'esempio di Reich è solo uno dei tanti casi, poiché questo fenomeno si presenta con inediti caratteri di varietà e di diffusione internazionale e solleva problematiche nuove e diverse.

Non c'è quasi manuale di storia della musica che non citi quell'evento (effettivamente cruciale per molti versi), costituito dall'esposizione parigina del 1889 in occasione del primo centenario della Rivoluzione. L'esposizione permise a molti compositori, musicologi, artisti, intellettuali e comuni cittadini di fare la conoscenza diretta di alcune fra le più interessanti espressioni musicali e artistiche di paesi lontani. Lo shock e l'eccitazione generate da queste esibizioni rimaste memorabili, caddero non casualmente proprio nel momento in cui l'etnologia e in particolare una sua branca specializzata, la musicologia comparata, iniziava la sua contrastata navigazione fra le discipline scientifiche.

Sessant'anni dopo l'antropologia culturale e l'etnomusicologia avevano alle spalle una solida tradizione di studi che già faceva sentire il suo peso nel dibattito filosofico e ideologico. Eppure, stando a Constantin Brailou, le reazioni suscitate da un suo intervento sulla musica primitiva a un Congresso musicologico nel 1948, fanno pensare che le istanze dell'etnomusicologia fossero tutt'altro che pacificamente accettate:

Quando terminai, il Presidente si alzò e [...] mi ringraziò d'aver offerto all'uditorio e a lui stesso un istante di gradita distensione, portandoli fuori dalla musica. Voleva dirmi, con parole velate ma categoriche, che la mia apparizione tra le celebrità che mi stavano innanzi non poteva aver altro significato che quello d'un intermezzo occasionale, che, per una volta, le dette celebrità avevano avuto la bontà di tollerare, ma che, per la loro dignità professionale, non avrebbero consentito che la cosa si ripetesse. Cortesemente, mi aveva fatto sapere che il mio posto era ai margini del sacro recinto dove siedono i servitori della vera scienza.

Le difficoltà che l'etnomusicologia ha incontrato nell'affermare la propria piena dignità di disciplina scientifica sono un tema ricorrente nella letteratura etnomusicologica. L'obiezione principale, da parte della musicologia storica, è sempre stata quella che le tradizioni etniche sono culture orali e quindi, in assenza di testimonianze scritte, è problematico parlare di "storia" e ancor più di ricostruzione storiografica. Da lì a teorizzare l'inferiorità delle culture che non ricorrono alla scrittura il passo è breve. E' questo il tema su cui forse più ha insistito un musicologo come Nino Pirrotta nel corso della sua carriera di studi:

La storia della musica [...] è essenzialmente storia della musica scritta. [...] Che si abbia poca speranza di ricostruire qualsiasi altra musica che possa essere esistita oltre quella scritta non è giustificazione che ci autorizzi ad ignorare che esiste una lacuna nella nostra conoscenza. Per dare un giudizio equilibrato di ciò che conosciamo dovremmo fare ogni possibile sforzo per misurare l'ampiezza di quel vuoto; si tende invece a ignorarlo, o, nel caso più favorevole, a minimizzarlo, presupponendo che la musica non scritta fosse espressione di strati inferiori di cultura.

Ciò che ci interessa non è tanto stabilire se l'emancipazione delle culture orali e della musica *popular* possa considerarsi oggi un dato acquisito o meno dalla cultura accademica. Quel che è certo è che mai si è registrata una così vasta conoscenza e una così sistematica attenzione per le culture musicali dell'oralità. Indipendentemente da una loro ipotetica emancipazione, la questione più rilevante è invece l'ingresso massiccio che le musiche di tradizione orale europee o extraeuropee hanno fatto nel circuito del consumo musicale e, diciamo pure, dell'immaginario collettivo.

Ciò che si attua nello studio di registrazione dove un Peter Gabriel o un Bill Laswell chiamano a raccolta musicisti di più continenti per dare vita a qualche progetto linguisticamente ibrido per le loro etichette discografiche appositamente volute per questo tipo di *cross-over* culturale, somiglia molto, almeno nelle premesse, a quella *coalizione di culture* di cui parla Lévi-Struss. E questo indipendentemente dalle finalità, dagli esiti commerciali, ma anche dalla qualità estetica del risultato che, tuttavia, racchiude a volte un indubbio interesse. Talora l'innesto del canto di Nusrat Fateh Ali Khan oppure di un gruppo di musicisti *gnawa* in un contesto elettroacustico di matrice pop-rock, può essere ricondotto a una genuina ricerca di interazione fra culture e competenze diverse. Altre volte la commistione mira solo ad introdurre timbri esotici al fine di ottenere un sound inedito e seducente, ma senza che vengano messi in discussione l'unità linguistica e il predominio di un determinato stile musicale. Al di là di osservazioni epidermiche (originalità/prevedibilità) o di giudizi frettolosamente ideologici (appropriazione/cooperazione) è comunque estremamente arduo pronunciarsi sulla consistenza poetica e musicale oppure sull'abile opportunismo di realizzazioni quali, ad esempio, *Musst Musst* (Real World) prodotto da Peter Gabriel, oppure *Hallucination Engine* o *Bahia Black-Ritual Beating System* prodotti da Bill Laswell per la Axiom, o, ancora, un lavoro come *Rei Momo* di David Byrne (Luaka Bop/Sire). Tutti questi progetti possiedono un indubbio fascino e, al tempo stesso, sono palesemente distanti per genere, sonorità, prospettive. Tantomeno è facile cogliere qualche elemento sostanziale di "diversità" quando il *cross-over* è guidato da musicisti occidentali oppure da artisti extraeuropei. Quando si tratta di attuare un incontro e una cooperazione fra competenze e linguaggi diversi, al di là della constatazione che l'autore non è europeo, certi album del brasiliano Caetano Veloso, o dei marocchini Aisha Kandisha Jarring's Effects, oppure degli innumerevoli artisti non europei, da Shankar ad Anouar Brahem, che incidono per la tedesca ECM, non presentano sostanziali diversità rispetto a lavori realizzati da musicisti europei o americani. Senza contare la folta e cosmopolita schiera dei musicisti africani che hanno dato origine a un genere di fortissima connotazione etnica, ma che è ormai talmente cosmopolita al punto da essere recepito come una sorta di lingua franca che suona familiare nei recessi più remoti del pianeta ed è applicabile a qualunque altro genere o stile musicale.

Su questi temi, il confronto fra sapere occidentale e tradizioni extraeuropee presenta singolari affinità e differenziazioni. Si pensi alle critiche rivolte a certe impostazioni culturaliste che, ancora

legate a un primitivismo di matrice romantica e fondandosi sul presupposto di una cultura chiusa o quantomeno "isolabile", perpetuano la ricerca di una "genuinità", di un modello autoctono e incontaminato della lingua. E si pensi poi a come gli ambienti musicali nei paesi extraeuropei - almeno dove è più forte e antica una tradizione dotta - si dividano fra quanti intendono preservare incontaminati i tratti originari della tradizione, difendendoli da influenze e commistioni con l'Occidente e quanti considerano invece le opportunità di incontro e di scambio come un arricchimento, un'occasione di rinnovamento. Spesso, certi feticismi occidentali per l'incontaminato, il voler mettere sotto vetro le tradizioni orali per salvaguardarne la purezza vengono giustamente considerati come intrusioni di sapore neocolonialista.

Vecchia musicologia e nuova oralità

In realtà - in Europa come negli Usa, al Cairo come a Vancouver - l'affrontare criticamente e analiticamente ciò che scaturisce dall'interferenza delle diverse prassi musicali, linguaggi e competenze è un'esigenza avvertita con sempre maggiore urgenza. Quanto alla musicologia occidentale, essa mostra una notevole inerzia e incontra forti difficoltà a scendere su questo terreno. All'origine di ciò non c'è tanto la spiazzante commistione o il sincretismo dei codici impiegati, bensì un dato di natura diversa. Nella poderosa alleanza fra musiche e musicisti di provenienza extraeuropea e *popular music* (alleanza nella quale si delinea in modo sempre più chiaro una potenziale egemonia su un mercato ormai planetario) si intravede anche il consolidarsi di un'altra egemonia: quella di una nuova cultura dell'oralità che evidenzia in modo macroscopico l'arretrare della musica di tradizione storica, vale a dire della tradizione del segno scritto, vale a dire del paradigma eurocolto. La dottrina musicale europea, sia i suoi capolavori, sia gli apparati teorici che di essi si sono nutriti, appare ormai come testimonianza del passato, di un'epoca conclusa. L'ascesa delle nuove oralità, non si limita alla crescente attenzione che viene prestata all'oralità millenaria e per così dire "blasonata" propria degli universi musicali extraeuropei o dello strato folklorico. A ciò si aggiungono due altri aspetti che hanno forse ancora maggior rilievo nel prefigurare questa egemonia. Il primo aspetto è la centralità della *performance* (ossia un evento la cui sostanza è intraducibile in forma di segno scritto) come momento chiave di tutta l'arte contemporanea. Questa preminenza genera una fortissima affinità fra la musica del XX secolo e consuetudini antichissime fondate sulla cosiddetta "composizione formulare",⁵⁰ ossia su un sistema che mette a disposizione dell'interprete un repertorio di possibilità e una competenza specifica per sviluppare estemporaneamente, improvvisando in modo personale, ma appropriato e coerente su una certa formula di partenza. Questo procedimento, studiato e approfondito soprattutto in relazione alla trasmissione dei testi verbali (i poemi omerici, ad esempio), è ormai generalmente accettato come fondamento di gran parte delle musiche di tradizione orale, dal maqam, al raga, al blues, al flamenco.

La centralità della performance, la sua "infinita unicità" coinvolge oggi tantissime pratiche musicali e non: dal jazz, al rock, a tutte le musiche fondate sull'improvvisazione, all'*action painting*, al teatro, alla danza. Performance può significare ideazione su un canovaccio, improvvisazione totale, rifiuto dell'interprete in quanto esecutore di un compito prefissato e strettamente normativo; significa

49

Cfr. a questo proposito R. Middleton, *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 1994, pp.182-242.

50

Cfr. R. Leydi, *L'altra musica*, cit., p.147.

estemporaneità, irripetibilità, microvarianti decisive quanto sfuggenti, individualità; significa, infine, porre l'attenzione sulla qualità "intensionale" anziché "estensionale" il che si traduce poi nel capovolgimento di un paradigma fondamentale del pensiero musicale occidentale: il momento della *performance*, l'interpretazione, lo spessore della *cover* divengono più importanti dell'eventuale testo-pretesto che viene messo in gioco. Per inciso, non si possono non menzionare certi interessanti recentissimi saggi di rilettura-riscrittura alla lettera di brani di *popular music* o di jazz del passato. Si tratta di un'evoluzione della *cover*, ossia di una "versione" del testo originale che può essere fedele oppure rielaborata. In questo caso abbiamo esecuzioni riproposte con scrupoloso rispetto della letteralità testuale, esecuzioni che suggeriscono una promozione degli originali al rango di partiture "classiche". E' un'evoluzione che si osserva in un album come *Kojak Variety* (Virgin) di Elvis Costello, dove si ripropongono con fedeltà stilistica e talvolta letterale brani poco noti di musica leggera scelti nell'arco di una quarantina d'anni. Ma soprattutto questa evoluzione dalla *cover* alla partitura, si nota in certi lavori del clarinetista statunitense Don Byron quali *The Music of Mickey Katz* o *Bug Music* (Elektra Nonesuch). Nel primo vengono riproposti con esattezza di stampo filologico brani di musica *klezmer* degli anni Quaranta-Cinquanta, mentre il secondo album ospita musiche della *swing era* eseguite riproducendo l'interpretazione delle orchestre di Duke Ellington, Raymond Scott e John Kirby. In quest'album Don Byron ricostruisce fedelmente non solo l'orchestrazione e le sonorità originali, ma anche la prassi esecutiva, il tipo di ancia e l'imboccatura dei sassofoni, l'uso della batteria e dell'accompagnamento chitarristico, fino alla trascrizione nota per nota degli assoli originali.

Su questo terreno tipicamente borgesiano e postmoderno della riscrittura, non mancano d'altronde altri esempi curiosi. C'è la musica *à la manière de*, ossia che allude a uno stile e che, talvolta, si spinge a simulare un originale inesistente, si propone come *cover* virtuale. E' il caso della già citata ricreazione del *doo-wop* anni Cinquanta di *Ruben and the Jets* di Zappa oppure di certi lavori di John Zorn alla testa dei Naked City (cfr. l'album *Radio, Avant*). E non mancano le *cover* di brani di musica colta. E' il caso di Don Byron che esegue al clarinetto *Auf einer Burg* di Schumann, trasformando il Lied in una malinconica *ballad* rispettando fedelmente la notazione originale. Oppure si vedano le svariate riorchestrazioni realizzate ancora una volta da John Zorn con i Naked City di brani di Messiaen, Ives, Skrjabin, Orlando di Lasso, Debussy (cfr. l'album *Grand Guignol, Avant*). Sono trascrizioni tanto fedeli nel rispetto della notazione, quanto spiazzanti in virtù di una raffinatissima e illusionistica decontestualizzazione timbrica ed espressiva.

Tornando alla questione del declino del ⁵²segno scritto, il secondo aspetto, altrettanto decisivo, concerne quell'oralità di "secondo grado" rilevata dai sociologi e che ormai accomuna nella ricezione mediatica tutte le musiche, da quella di consumo, a quelle extraeuropee, alla tradizione scritta occidentale, sottoposte a un processo di comunicazione e di assimilazione che viene comunque filtrato dai mezzi radiotelevisivi e dai supporti discografici. In buona ⁵³parte l'azione dei media riconduce a quel concetto di *Sekundärmusik* coniato da Kurt Blaukopf per indicare la

51

Sui concetti di intensionalità e estensionalità applicati al campo musicale cfr. R. Middleton, *Cit.*, p.168.

52

Per una ricognizione dei vari effetti che l'impatto dei media determina sulla musica, cfr. M. Sorce Keller, *Musica e sociologia*, Ricordi, Milano 1996 p.98 sgg.

53

Ibidem.

musica utilizzata, trasmessa e fruita con modalità, funzioni e in contesti spesso totalmente differenti e imprevedibili all'atto della sua creazione. La cosiddetta *mediamorfosi* (Blaukopf), ossia l'insieme dei mutamenti determinati nel linguaggio musicale (e in genere in ogni forma espressiva) dalla condizione mediale, concerne sì la ricezione e il contesto, ma comporta anche una trasformazione interna, strutturale del messaggio e della qualità dell'informazione. L'affermazione di Michel Chion, secondo il quale «non si "vede" la stessa cosa quando si sente; non si "sente" la stessa cosa quando si vede»⁵⁴ si riferisce in particolare alla multimedialità, ma il concetto può estendersi alla medialità in generale.

Popular music e musicologia

Il panorama musicale attuale evidenzia una coalizione multiculturale, autonoma e insieme eteronoma - ossia frutto di volontarie condotte artistiche oppure determinata dal sistema mediale - che accomuna sullo stesso piano di una oralità di primo o di secondo grado la *popular music*, le avanguardie, le tradizioni extraeuropee e persino la tradizione musicale eurocolta. Questa riaggregazione mette in luce una questione cruciale: l'indagine analitica e il giudizio estetico sui generi musicali riconducibili alla prima o seconda oralità non trovano nel sapere musicologico strumenti interpretativi adeguati. Schematizzando si potrebbe dire che questo convergere di *popular music*, world music, mass media e altro ancora, dà un'ulteriore spallata alle certezze e alle metodologie della musicologia storica fondate in larghissima parte sul sistema della scrittura. La musicologia accademica si trova in grave imbarazzo nel cogliere, ad esempio, i tratti che determinano l'abissale distanza che corre fra un blues di Robert Johnson e lo stesso blues cantato da Zucchero, oppure di valutare il senso del lavoro di mixaggio e di postproduzione in studio, ma è altrettanto in difficoltà di fronte alle raffinatezze di un maqam improvvisato oppure dinanzi al *drive* irresistibile di un jazzista. In altre parole, le è difficile indagare la complessità della dimensione "intensionale", privilegiando magari altri aspetti che, pure, in certi contesti appaiono decisamente irrilevanti; magari lamentando la monotonia di un semplicissimo costrutto armonico o ritmico che agli occhi di un musicologo risulta di una banalità senza fine, mentre probabilmente non è altro che una formula convenzionale su cui comporre estemporaneamente. Da questo punto di vista, la nascente musicologia della *popular music*, schiacciata sotto il peso di un'epistemologia tutta da edificare, trova una sua naturale alleata e precorritrice nell'etnomusicologia. Confinato fino a qualche tempo fa nel terreno sociologico, lo studio scientifico della *popular music* ha già invaso quello musicologico, accentuando l'acuta percezione della parzialità e del crescente anacronismo di un sapere musicale che resti fermo all'indagine del segno scritto, alla estensionalità di forme e di parametri misurabili e schematizzabili. Su questo terreno la "metanarrazione" musicologica vive, per così dire, la sua crisi postmoderna.

Il paziente, empirico, pionieristico lavoro di lettura, dissezione, confronto e interpretazione condotto dai musicologi della *popular music* per fondare una metodologia adeguata all'oggetto (si pensi, ad esempio, alle analisi condotte da Philip Tagg)⁵⁵ costituisce uno sviluppo e un allargamento dell'approccio, anzi, dei molteplici approcci inaugurati in campo musicale dalla prospettiva

⁵⁴

M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 1997, p.7.

⁵⁵

Cfr. P. Tagg, *Popular music. Da Kojak al Rave*, Clueb, Bologna 1994.

antropologica: «Se certa musica, scrive John Blacking, si può analizzare e capire come insieme di espressioni dell'esperienza umana nel contesto di diversi tipi di organizzazione sociale e culturale, non vedo perché tutta la musica non si possa analizzare nello stesso modo»⁵⁶. Al tempo stesso, però, l'indagine sulla *popular music*, che ha ben presenti l'embricarsi delle sottoculture e il proliferare degli effetti di *feedback* nell'odierno sistema della comunicazione, rappresenta anche una critica dell'etnomusicologia, soprattutto nelle sue impostazioni "culturaliste" legate all'idea di purezza di una cultura incontaminata e tendenti a risolvere il fatto musicale al suo paradigma antropologico: «L'idea che i valori e i piaceri della *popular music*, in tutta la loro varietà, si possano spiegare in modo semplice e monolitico è [...] chiaramente insostenibile». Fra gli studiosi di *popular music* può dirsi ormai acquisita quella convinzione circa la necessità di una profonda revisione dei paradigmi della musicologia. Ma è altrettanto radicato ormai il convincimento che una qualunque prospettiva monocentrica per quanto raffinata e aperta non possa essere di aiuto. A questo proposito, Middleton parla di una "musicologia critica" che riconosca «il bisogno di "passeggiare" nell'intera topografia, tenendo in mente questa mappa in modo da raggiungere una visione impegnata, ma simultaneamente consapevole di una struttura di prospettive reciprocamente critiche, analoga alla struttura della pratica musicale. I metodi che applicano a diverse musiche un punto di vista derivato da una sola prospettiva e i metodi che aggregano semplicemente prospettive differenti sono ambedue insufficienti».

Se dal piano delle problematiche musicologiche passiamo al quotidiano, è sotto gli occhi di tutti la diffusione della critica sistematica all'eurocentrismo, l'esaltazione di un generico relativismo culturale e delle tradizioni etniche in antitesi a un Occidente industrializzato, corrotto e contaminato da un inquinamento globale. E' una critica di cui sembrano essersi impossessati soprattutto i mass media, con una sistematicità della quale sembra giovarsi un mercato sempre bisognoso di nuovi stimoli e che lascia intravedere una brillante coalizione di industriali del disco, agenzie di viaggi, creatori di moda, medici alternativi, ristoranti esotici. Ma questo è solo la puntuale, inevitabile implicazione consumistica e tendenzialmente normalizzatrice che sempre accompagna un mutamento storico o del costume e che, molto spesso - ed è questo il caso - ha ben altra portata. In fondo non ha neppure molto interesse lo stabilire se nel dilagare di una musica sempre più marcatamente multiculturale sia predominante l'effetto della moda oppure lo sforzo di dare voce e poetizzare un profondo mutamento strutturale e culturale. La grande varietà e il dislivello qualitativo riscontrabile nei titoli editi da una qualunque casa discografica e inseriti nella sua ormai immancabile collana di world music, oppure nella programmazione musicale del South Bank Center londinese o delle innumerevoli rassegne di musica etnica fiorite in questi anni, consigliano piuttosto una grande cautela. E' un terreno nel quale le generalizzazioni sono, come sempre, indebite e talora risultano afflitte da pregiudiziali che abbinano gli occhiali dell'ideologia a imbarazzanti deficit di competenza (fa ancora testo, a questo proposito, la sorda cecità di Adorno nei confronti del jazz).

56

J. Blacking, *Com'è musicale l'uomo?*, Ricordi-Unicopli, Milano 1986, p.31.

57

R. Middleton, *Cit.*, p.390.

58

Ibidem, p.180.

Ormai l'inserzione di un *qanun* o di una melopea medioorientale in una canzone di successo, può essere considerata un'usuale strategia di marketing. Nondimeno l'alluvione di progetti, concerti, gruppi, colonne sonore, produzioni discografiche che in questi anni hanno trasformato l'assemblaggio multilingue e citazionista da prassi d'avanguardia in articolo di consumo, delinea un insieme di acquisizioni in materia di linguaggio, performance, impiego della tecnologia elettronica, processo di realizzazione del prodotto musicale finito che possono considerarsi fondamentali per la civiltà musicale del nostro tempo.

Dal *dada* al *dub*. L'impatto della tecnologia

A questo punto, non si può tuttavia considerare conclusa questa ricognizione necessariamente vagabonda, senza prendere brevemente in esame altri due aspetti della questione.

Fra i presupposti della plurivocità contemporanea c'è innanzitutto un motore potentissimo, ma, insieme, eccezionalmente versatile, trasformista addirittura. Questo motore può essere individuato nel *dada*, inteso come principio disgregatore e insieme riaggregatore di codici linguistici. E' un'acquisizione che, in veste di *non-sense*, suona ormai pacificata nei più diversi generi e livelli di espressioni creative, da quelle più esoteriche agli spot pubblicitari. In musica, la visione genericamente dadaista, ossia non solo liberata da ogni vincolo di coerenza linguistica, bensì fortemente motivata alla distruzione iconoclasta (con fare derisorio o meno) di ogni prigione stilistica, formale, narrativa, logica o più semplicemente di gusto, ha trovato un suo potenziale e potentissimo alleato nello sviluppo della tecnologia elettronica. Una tecnologia che, specie in questi ultimi anni, non cessa di accelerare e intensificare i suoi effetti sul medium musicale

Si è già fatto cenno al credo trasgressivo del dadaismo nei confronti di ogni convenzione. L'idea di elevare la trasgressione a principio primo, rivendicando l'assoluta gratuità del fare artistico o letterario, più che un momento di rottura di segno puramente nichilista, viene ormai per lo più intesa come scoperta e messa a nudo di tendenze e atteggiamenti che erano in qualche misura già presenti nel panorama culturale del primo Novecento. In fondo il dadaismo non fece che proiettare in superficie e estremizzare un comune atteggiamento di fondo rintracciabile, all'epoca, in qualsiasi pronuncia fortemente trasgressiva o negatrice: da Satie al futurismo, al cubismo e, in certa misura, alle stesse tendenze oggettiviste tese a liberare l'atto e il prodotto creativo da ogni significanza extraartistica. Questo discorso vale per le premesse, ma vale anche per le conseguenze. Anche nel secondo dopoguerra, infatti, i debiti delle avanguardie col dadaismo sono piuttosto trasparenti non solo nelle correnti del new-dada statunitense, ma anche nella pop art, nel decostruttivismo, nella gestualità, nell'aleatorietà e, infine, nelle varie espressioni che si raccolgono nel collettore postmoderno.

Se accettiamo come principio un concetto che da Varèse e Cage in poi è divenuto ormai di larga diffusione - ossia che la musica è ciò che l'uomo è disposto a considerare musica - allora c'è una linea di discendenza diretta che collega il *bruitisme* futurista, la *musique concrète*, mezzo secolo di invenzioni di John Cage, certa elettronica di Stockhausen, certi effetti del *dekomponieren* e della gestualità in Kagel o in Donatoni, si spinge fino alle avanguardie del rock, dalla *Metal Machine Music* di Lou Reed, a gruppi quali Throbbing Gristle o Einstürzende Neubaten e arriva fino alle correnti dell'*industrial*, del *noise rock* e, infine, al *dub*. Questa linea comune consiste nella volontà di includere nell'evento sonoro progettato - non importa se in forma organizzata o assolutamente casuale - qualunque tipo di fenomeno acustico, udibile o anche non udibile. Rumori prodotti dagli oggetti più disparati, paesaggi sonori, silenzi, cascami radiofonici, prodotti musicali

preconfezionati, materiali prodotti elettronicamente, montati, sovrapposti, deformati o lasciati semplicemente accadere costituiscono il repertorio di un atteggiamento musicale che può ricondursi implicitamente (ma a volte esplicitamente) al dadaismo.

La sistematica e capillare invasione dell'universo acustico, segue, nell'ambito del *medium* sonoro, un indirizzo che va nella stessa direzione dell'apertura plurilinguistica e che approda a una acquisizione definitiva (almeno così pare) entro la nozione di musica dell'intero scibile sonoro. In parte, anzi, questi due indirizzi si sovrappongono o si identificano, come accade molto spesso nella *popular music* di più largo consumo. E' ciò che si verifica ogni giorno quando in un costrutto musicale - ad esempio una canzone pensata per la hit parade - vengono introdotti elementi linguisticamente allogeni utilizzati come semplici materiali di sfondo, puri ingredienti del sound, lasciando però sostanzialmente intatta l'unità linguistica e strutturale della canzone e la sua riconoscibilità come appartenente a un determinato autore o genere.

La possibilità di utilizzare allusioni esotiste o *ambient*, certi fondali sonori aggiunti magari a commento di un testo, ma anche per un gusto gratuito di "originalità" del sound, si è accresciuta a dismisura grazie ai più recenti ritrovati della tecnologia elettronica. Larghissimo successo hanno riscosso le tastiere digitali già fornite di un ricco repertorio preconfezionato di suoni campionati quali rumori, effetti ambientali, timbri strumentali di difficile reperibilità; oppure, a un livello operativo più complesso, gli apparecchi campionatori (*samplers*) in grado di registrare su un supporto informatico qualunque sorgente sonora che, variamente manipolata, può essere poi inserita nella composizione o anche utilizzata nella performance dal vivo come un qualsiasi strumento tradizionale. Sviluppatesi soprattutto nell'ambito della musica da discoteca nordamericana e giamaicana (rap, reggae, ragamuffin, ecc.) che già faceva un uso molto creativo dello *scratching* (ossia l'uso combinato di più giradischi, a volte in modo scopertamente virtuosistico), le tecniche del campionamento (*sampling*) hanno offerto a disc jockey e rapper uno strumento incredibilmente flessibile per creare basi sempre più dense, stratificate e ricche di suggestioni molteplici. Questa tecnica, divulgatasi enormemente e per lo più indicata col termine generico di *dub* (letteralmente "doppiaggio"), costituisce oggi l'elemento immancabile di una vasta area musicale che dall'originaria destinazione danzistica, si è estesa nei più diversi ambiti del pop e della musica sperimentale. *Hip-hop*, *trip-hop*, *techno*, *jungle*, *ambient*, *trance*, *drum & bass* sono solo alcuni dei termini più ricorrenti e variamente combinabili fra loro per indicare una galassia in continua, mobilissima espansione che coinvolge ormai anche artisti di formazione dotta (si possono citare, per fare qualche esempio italiano, *Rap* di Andrea Liberovici su testo di Edoardo Sanguineti, oppure i numerosi lavori prodotti per una trasmissione radiofonica come *Audiobox*). Gli estremi dell'amplessissima gamma di risultati cui l'impiego di queste procedure ha dato luogo possono apparire distanziatissimi fra loro. Ma in realtà c'è un processo di osmosi e di circolarità fra, da un lato, le rarefazioni più spinte, la desertificazione della trama costruita su iterazioni e microvarianti di certa musica *ambient* o *trance* alla Brian Eno o alla Aphex Twin e, dall'altro, l'inaudita densità, rapidità e stratificazione della *speed-techno* più esasperata o, ancora - a un livello di sperimentazione ancora più radicale - del cosiddetto *plunderphonics* ("saccheggiofonica") , punta di diamante di un "plagiarismo" neo-situazionista che ha forse i suoi migliori esempi nel gruppo Negativland e in un

compositore come John Oswald che saccheggia e divora in quantità industriale materiali musicali già confezionati e li restituisce in una girandola frastornante frutto di un montaggio fittissimo e micrometrico.

La diffusione generalizzata di queste procedure grazie all'estrema facilità d'impiego e al basso costo della tecnologia informatica, del campionamento e del trattamento del suono disegna uno scenario nel quale il continuo sovrapporsi di musica d'arte, prodotto commerciale, sperimentazione consapevole, *naïveté* effettistica e strategie di marketing, impedisce di tracciare precise linee di demarcazione fra oggetto estetico e oggetto di consumo. Se si tiene fermo l'adagio schoenberghiano⁶⁰ "se è arte non è per tutti, se è per tutti non è arte"⁶¹, quello descritto è uno scenario "inquietante"⁶¹, dove chiunque può improvvisarsi compositore e dove la smisurata ampiezza del divario "qualitativo" va di pari passo con la smisurata difficoltà di ancoraggio del giudizio critico.

Dal *cut-up* al saccheggio sonoro

L'uso dei suoni campionati, mediante lo sfruttamento di una tecnologia che, eliminando il nastro magnetico, rimuove alla radice tutti i limiti che tale supporto comportava, sembra decisamente proporsi come uno sviluppo attuale (e anche futuribile) della prassi e della poetica della musica concreta. A ciò si aggiunge il gusto per il bricolage, per l'*objet trouvé* o il *ready made* di marca dadaista e cageana. E' però un dadaismo che da Zappa a The Residents, Cabaret Voltaire, Negativland, Faust, Cassiber, Buckethead o Future Sound of London suona sempre meno puramente ludico e dissacrante e sempre più spesso venato di una drammatica (o enfatica) tinta apocalittica, che annega l'originario vetriolo oggettivista in un rigurgito nerastro di sapore neo-espressionista. All'opposto dell'*hi-fi*, molte musiche odierne obbediscono al gusto per il cosiddetto *lo-fi*, ossia la valorizzazione del rumore come distorsione del segnale (*overdrive*) o come presenza di un elevato rumore di fondo, che tende all'accentuazione di una realistica o fantascientifica immersione in un assordante e frenetico paesaggio sonoro industriale e metropolitano. Proprio l'apprezzamento estetico dei tratti caratteristici del *lo-fi* costituisce uno degli elementi portanti di quel fenomeno che Philip Tagg riassume nell'"emergere dello sfondo"⁶² rispetto alla figura e che è uno dei fenomeni chiave della musica di questi anni.

Mentre decade l'interesse per le tradizionali articolazioni di ordine melodico/ritmico/armonico (che non di rado possono scomparire del tutto), è su questo sfondo sempre più denso e pluridiscorsivo che si concentra attualmente l'attenzione di quanti operano in questo settore della creazione musicale. E' uno sfondo che più si stratifica e si arricchisce, più sale in primo piano, mentre su di esso si riversa un sempre più complesso dosaggio materico, intertestuale e multilinguistico. Su questo terreno così rischioso, privo di regole e quasi senza limiti, in balia delle facilitazioni offerte dalla tecnica del *sampling*, trova la sua applicazione più congeniale quella tecnica basata su un instancabile e imprevedibile trinciare, spezzettare e ricomporre testi utilizzata da William Burroughs nelle sue creazioni letterarie e da lui denominata *cut-up*. Già diffusa precedentemente in

60

A. Schoenberg, *Musica nuova, musica fuori moda, stile e idea* in Id., *Stile e idea*, Feltrinelli, Milano 1975, p.55.

61

Cfr. M. Chion, *Musica, media e tecnologie*, Il Saggiatore, Milano 1996 p.85 sgg.

62

Cfr. P. Tagg, *Cit.*, p.382 (nota).

altri ambiti artistici, questa tecnica di comporre per assemblaggio di materiali, ha trovato nel campionamento sonoro uno strumento perfettamente docile ai *desiderata* formulabili dalla più sfrenata fantasia, dalla più spudorata attitudine al saccheggio e al collage di materiali altrui. Gli esempi di musiche realizzate con procedimenti convenzionali o elettronici prima dell'avvento della *sampling music* e variamente riconducibili alla tecnica del citazionismo, del saccheggio (*plunder*) e del *cut-up* sono innumerevoli e non di rado notissimi: si va dalla musica concreta di Henry e di Schaeffer, alla *tape music* e agli *Imaginary Landscapes* di John Cage, a *Souvenir* di Donatoni (autentico maniacale collage di 363 frammenti tratti da *Gruppen* di Stockhausen), a *Lumpy Gravy* di Zappa, a lavori già citati come *Sinfonia* di Berio o il *Requiem* di Zimmermann, su su fino a *Cat O' Nine Tails* (*Tex Avery Directs the Marquis de Sade*) di John Zorn, un quartetto per archi che incastra una sessantina di frammenti in una durata di una dozzina di minuti. Meno noti, ma più decisamente orientati verso una radicale e consapevole tecnica del collage su nastro sono gli esempi forniti da compositori come James Tenney o Richard Trythall. Tenney, vero pioniere del saccheggio sonoro, nel suo *Collage n.1* (1961) sottopone un successo della hit parade come *Blue Suede Shoes* di Elvis Presley a ogni tipo di montaggio, smontaggio e manipolazioni; in *Jet Flakes* (1967) combina invece musica pop, musica classica e musica tradizionale dell'Asia. Quanto alla *pop music* il primo «inequivocabile esempio di saccheggio al 100%» è forse rappresentato da *The Residents play the Beatles/The Beatles play the Residents* (1977). Si tratta di un singolo dei Residents, gruppo dall'identità misteriosa che ha esercitato una grande influenza sulle tendenze più "concettuali" della *pop music*, svolgendo soprattutto un ruolo fondamentale nel diffondere il gusto per il collagismo e la citazione. La facciata B del disco (*The Beatles play the Residents*) è un esempio *ante litteram* di puro *plunderphonics*, realizzato con una tecnica di *cut-up* analoga ai lavori di Tenney e Trythall, «assemblando estratti reregistrati da dischi dei Beatles, montati ad anello, sovraincisi, ricuciti con lametta e nastro adesivo».⁶⁴

E' abbastanza evidente che gran parte della musica per nastro magnetico, da Cage, a Maderna a Nono a Stockhausen, si fonda per sua natura su una inevitabile tecnica di taglio e di montaggio. Di fatto si tratta di un *cut-up*. E tuttavia, al di là dell'analogia delle tecniche, sono gli obiettivi che marciano la differenza dell'avanguardia europea rispetto al collagismo di Burroughs. Come si è già osservato, per Berio - ma anche per Stockhausen, per Nono e per molti altri (il discorso non si applica invece a Cage, né a Zappa, né a un autore come Kagel e neppure a un loro antenato come Ives) - il montaggio dei materiali, anche i più eterogenei, ha come obiettivo una composizione che oltrepassi il puro collage, rifiutando di confondersi con quell'atteggiamento citazionista e disinibito, surreale e allucinato, gratuito e dadaista che Burroughs e altri mettono in gioco.

Un *cut-up* per Speedy Gonzales: Carl Stalling

In tema di precursori, semmai, è altrove che bisogna cercare e non necessariamente nell'avanguardia. In particolare, c'è un genere musicale che solo da poco è assunto al rango di avanguardia, in seguito all'interesse suscitato negli ambienti più radicali della avanguardia newyorchese. Il riferimento è alla musica per *cartoons*, un genere per molti inesistente, ma considerato da altri come autentico laboratorio del *cut-up* musicale e, in sostanza, di una nuova

⁶³

Cfr. C. Cutler, *Cit.*, p.62 sgg.

⁶⁴

Ibidem, p. 67.

concezione del comporre. Fra gli artisti più significativi di questo genere figurano sicuramente Scott Bradley, Raymond Scott e, soprattutto, Carl Stalling.

Nato nel 1888 a Lexington nel Missouri e morto nel 1974, Stalling dopo aver lavorato negli anni Venti con Walt Disney alle *Silly Symphonies* (sua è la famosa *Skeleton Dance*), dal 1936 e fino al 1958 lavorò per la Warner Brothers realizzando per le serie delle *Merry Melodies* e *Looney Tunes* oltre 600 partiture dedicate alle storie di Bugs Bunny, Duffy Duck, Speedy Gonzales, Sylvester the Cat, Wile Coyote ecc.

La citazione di temi celebri, solitamente caricaturizzati, era per Stalling una consuetudine e insieme una necessità per dare immediatezza evocativa ai suoi commenti sonori. Un dieci, venti per cento delle sue partiture erano costruite su melodie popolari, evergreen, successi di quegli anni prelevati da qualunque genere musicale in circolazione, ma includevano anche musiche di Chopin, Mendelssohn, Wagner, Rossini, Johann Strauss, Smetana ecc.

Il citazionismo di Stalling, funzionalizzato di solito a esigenze precise, ha qualcosa di radicalmente sovversivo da un punto di vista estetico, in quanto giudica il valore della musica impiegata da un punto di vista squisitamente pragmatico, azzerando ogni altra gerarchia che non sia l'uso contingente cui essa è destinata. Il modo con cui nelle sue partiture Stalling domina le istanze del costruito musicale conciliandole con le inflessibili esigenze narrative, rivela una fantasia, uno humour, e un virtuosismo diabolico nella disinvoltura con cui passa da uno stile, da un'atmosfera, da una citazione all'altra. Forse è però nel profondo e necessario ripensamento della dimensione, dell'estensione temporale della musica che risiede l'originalità maggiore di Stalling: «Se la sua musica - ha scritto John Zorn - viene separata dalle immagini, risulta chiaramente che Stalling è stato uno dei visionari più rivoluzionari della musica americana, specialmente nella sua concezione del tempo. Seguendo la logica visiva dell'azione sullo schermo, piuttosto che le regole tradizionali della forma musicale (*sviluppo, tema e variazioni*, ecc.) Stalling ha creato un arco compositivo radicalmente nuovo, che non ha precedenti nella storia della musica».

Inchiodato alla inesorabile velocità di scorrimento delle immagini e al ritmo frenetico con cui si susseguono le situazioni e i colpi di scena, la scrittura di Stalling diviene un millimetrico, agilissimo assemblaggio di scansioni ritmiche, timbri contrastanti, masse, atmosfere cucite fra loro e unificate con grande perizia e flessibilità. La minuta, persino microscopica sottolineatura dell'azione visiva, lo porta a introdurre accenti umoristici, shock melodrammatici, onomatopee che vengono concentrate in una durata esattamente calcolata (a volte frazioni di secondo) e realizzate con un'inventiva strumentale inesauribile. La tradizione compositiva occidentale nata col proposito di dare una forma logica, di assicurare la coerenza di uno svolgimento temporale e fornendo quindi al musicista i mezzi, gli artifici con cui aumentare la durata delle sue costruzioni musicali, si trova qui completamente capovolta in una musica che deve al contrario trovare i modi per dire, per esprimere nello spazio di pochi attimi. Molto più della musica da film, i commenti sonori di Stalling - e di altri compositori per i cartoons - necessitano di una perizia particolare per concentrare nel più breve tempo possibile tutto ciò che si vuole dire, esprimere, raffigurare. La musica, usualmente concepita come forme e affetti da svolgere, da dilatare nel tempo, diventa qui materia, espressione da comprimere in un intervallo di tempo rigidamente prefissato e, per lo più, estremamente limitato, quasi inconcepibile per la composizione tradizionale.

65

J. Zorn, Nota per il CD *Carl Stalling Project*, Warner, USA 1990.

«In Stalling - sottolinea Zorn - tutto è abbracciato, masticato e sputato in una forma più vicina al *cut-up* di Burroughs o al montaggio cinematografico di Godard degli anni Sessanta, piuttosto che a qualsiasi cosa accadesse negli anni Quaranta».

Musica a delinquere. Negativland e John Oswald

Carl Stalling sperimenta con tecniche manuali, ancora tradizionali, un sistema di imballo, di stockaggio dei più diversi articoli musicali entro spazi - ossia tempi - incredibilmente angusti. Le sue partiture, memori di Strauss e di Čaikovskij, di Ellington e Stravinskij, di Hollywood e dei *jingles* commerciali, sono una esilarante, coloratissima metafora di un problema cruciale della nostra epoca, un problema che riguarda tanto la musica quanto la comunicazione mediatica in generale: trasmettere la maggior quantità possibile di informazioni nel minor tempo possibile. Per questo, il riferirsi alla musica di Stalling come a un modello imprescindibile è divenuto comune a molti artisti dell'avanguardia nordamericana, specie fra quanti, utilizzando la tecnica del campionamento, hanno spinto il *cut-up* a livelli estremi di rapidità, varietà e simultaneità. I risultati ottenuti sono talvolta affascinanti non solo per lo stordente carattere di novità, ma anche per la forte suggestione cui può dare luogo una sapiente concatenazione e sovrapposizione dei materiali. Queste musiche si caratterizzano per la quasi continua evocazione o allusione a stereotipi e per il gioco mnemonico che innescano. Vi si rincorrono fulminee apparizioni di fisionomie dai tratti familiari (ma che difficilmente si lasciano riconoscere al momento); si fa ricorso all'effetto di *suspence* (altrettanto obbligato è il riferimento a modelli cinematografici come Godard e il genere poliziesco, dalle *spy stories* al *noir*); c'è l'effetto del *tuning*, ossia quella densissima e rapidissima compressione di una materia quantomai frammentata che ha luogo quando si gira la manopola del sintonizzatore; c'è lo scarto repentino, rapidità frenetiche che svaniscono di colpo facendo posto a espansioni di cantabilità, a scivolate nel melodrammatico. Le attrezzature necessarie sono campionatori, computer, un certo numero di giradischi, CD e mixer da disc jockey; eventualmente qualche musicista. I risultati possono essere diversissimi fra loro, ma quasi inevitabilmente esibiscono un'intertestualità diffusa, un multiplo sovrapporsi di riferimenti stilistici, individuali, geografici e storici, un flusso musicale sovrabbondante, costellato di reminiscenze e *Leitmotive* dal familiare anonimato.

Esempi significativi di questo genere di realizzazioni sono lavori come quelli del gruppo Negativland, in particolare la nutrita serie degli *Over the Edge*, originariamente concepiti come trasmissioni radiofoniche da cui sono stati selezionati i materiali pubblicati poi su Compact Disc.

Si tratta di una sarcastica derisione degli stereotipi radiofonici - soprattutto pubblicitari - una sorta di *blob* vorticoso, nel quale si celebra un'apoteosi del kitsch e dove rumoreggiano scoperte radici dadaiste, gli umori dello Zappa più corrosivo, l'iperrealismo e il bricolage della pop art, il tutto portato a una velocità e a una densità estrema, mentre il gusto della provocazione svolge un ruolo programmatico. Nel 1991, il CD di Negativland intitolato *U2*, a seguito di una denuncia della casa

66

Ibidem.

67

Negativland presents Over the Edge, voll.I-VIII, Seeland (USA).

discografica Island, incorse in una condanna per l'utilizzo illegale di musiche del celebre gruppo rock irlandese e venne distrutto.

A loro modo più rigorose e ancor più trasgressive suonano le composizioni del canadese John Oswald. Esponente di punta del plagiarismo musicale, ideatore del *plunderphonics*, Oswald (come Negativland ed altri) è finito sul banco degli imputati e condannato a distruggere sue composizioni a seguito delle querele sporte nei suoi confronti da artisti e discografici le cui musiche erano finite nel suo tritatutto sonoro. E' accaduto con il suo primo CD, *Plunderphonic*, uscito nel 1989. Oltre a vari altri "saccheggi" realizzati fra il 1979 e il 1988, questo lavoro conteneva anche musiche di Michael Jackson che, dopo aver denunciato Oswald per violazione delle leggi sul *copyright*, è riuscito a ottenere dai giudici l'ordinanza di sequestro e distruzione di tutte le copie non ancora vendute dell'album.

In realtà fra le mani di Oswald i brani saccheggianti, più che "citati" ed esibiti, vengono disintegrati, ricondotti a livello di materiale sonoro primario, di unità fonetiche. Come ha osservato Chris Cutler, se si accetta che "tutto il suono" sia diventato oggetto della musica, questo significa «che la locuzione "tutto il suono" deve includere i lavori già registrati di altri autori; e che se tutto il suono è soltanto materia prima, è "crudo", il suono registrato rimane tale anche quando è rielaborato, "cotto"». Il montaggio cui Oswald sottopone i materiali saccheggianti sembra in effetti provocare nei materiali stessi una degradazione (o una nobilitazione) dalla condizione di "cotto" a quella di "crudo". I prodotti musicali prelevati sono infatti talmente frantumati e riamalgamati da perdere ogni carattere di artefatto riconoscibile, di citazione, di rimando intertestuale. Piuttosto essi sembrano trasformarsi in *texture*, una "grana" la cui materia prima ha un carattere indubbiamente particolare.

Il *sample score* di *Rip*, uno dei brani contenuti nel suo album *Plexure* (CD Avant, Japan 1993), riporta la successione dei 635 campioni (ciascuno dei quali dura solo poche frazioni di secondi) che, compressi nell'arco di un paio di minuti, si svolgono in una polverizzata e vertiginosa concatenazione, una *texture* inaudita che non è possibile ricondurre percettivamente a un *continuum* e fra le cui microfessurazioni si inseguono i frammenti, le citazioni che non sono non più tali. E' una ridda la cui natura di secondo grado è evidente più in senso tecnologico (vale a dire che si capisce di avere a che fare con musica costruita organizzando prodotti musicali "cotti", preconfezionati) che non in senso semiotico. Infatti il venir meno della riconoscibilità delle componenti impiegate (il loro trasformarsi in "crudo"), confina l'eventuale rimando intertestuale in un livello quasi al limite del subliminale.

Se l'imitazione della natura era uno dei moventi dell'arte antica, nell'uso attuale dei suoni campionati, sembra prendere forma l'imitazione di una "seconda natura" che non è più tanto la "musica al quadrato" del Neoclassicismo o di Zappa, bensì una seconda natura connessa alla condizione mediatica. L'accelerazione estrema, l'incompletezza, l'incomprensibilità, il disorientamento proposti come norma, corrispondono a una estremizzazione per via tecnologica di un quotidiano accesso alla realtà che avviene attraverso una ipersaturazione di messaggi mediatici

68

Cfr. C. Cutler, *Cit.*, p. 76.

69

Ibidem, p.54.

70

Ibidem, p. 54-55.

concomitanti, sovrapposti, frammentari e ridondanti. Qui, veramente, il *medium* si converte in messaggio, indipendentemente da ogni contenuto semantico. Anzi, in questo caso il contenuto del messaggio è una narrazione del *medium* stesso, in forma di descrizione, caricatura o altro.

Se di imitazione si tratta, essa, in modo piuttosto appariscente, scaraventa in primo piano, almeno nei casi citati di Oswald e Negativland, un violento contenuto di critica, sotto forma di un sarcasmo deformante quale potrebbe essere quello di un Georg Grosz del XXI secolo (qui, ad esempio, è l'estrema accelerazione degli eventi che svolge molto spesso un effetto di grottesca comicità). Rispolverando un'argomentazione cara alla critica adorniana, si potrebbe facilmente individuare in questo orientamento musicale un'alienazione di stampo oggettivistico, un consegnarsi all'ebbrezza della *mediamorfosi*, a una festosità crudele, a un'orgia mediatica che sembra raccattare e contemplare con divertito distacco questa apoteosi della spazzatura.

In termini di mercato l'impatto di queste avanguardie musicali è assolutamente irrisorio. Eppure compatto, quasi rabbioso, è stato da parte dell'establishment e delle majors, lo schierarsi a difesa del copyright, contro l'utilizzo illegale di suoni prelevati dai loro cataloghi. Il campionamento dei suoni sembra offrire il mezzo ideale⁷¹ per la realizzazione di quel plagiarismo artistico che dal "situazionismo" alla Guy Debord al terrorismo mediatico di Luther Blissett è una delle tendenze più insinuanti e ubiquie dell'arte contemporanea. Al centro di questi orientamenti c'è la rivendicazione della totale abolizione del *copyright*, in quanto la proprietà letteraria privata viene vista come un anacronistico controsenso nella società della comunicazione di massa, specie nel momento in cui la tecnologia informatica consente ormai a tutti di accedere ai messaggi, manipolarli creativamente e ritrasmetterli.

Senza entrare nel merito di una questione che è fra le più cruciali dei nostri anni, in realtà gli scontri fra plagiaristi e *majors* discografiche sono solo scaramucce fra avanguardie in una guerra più complessiva che vuole colpire il mercato discografico illegale, ribadire il controllo sul traffico nelle reti informatiche e, nell'insieme, impedire la messa in discussione di quei principi che regolano il copyright e che sono perfettamente confacenti al sistema del mercato. Già oggi, ci sono numerosi casi - casi che in futuro diverranno regola - in cui gli artisti "plagiati" e le rispettive case discografiche accettano di buon grado un intervento, anche violentemente satirico, che di fatto si risolve in promozione del proprio prodotto. Ciononostante, il campionamento, la tecnologia, la musica alla seconda, sembrano inevitabilmente indicare la necessità di una profonda revisione di quel concetto di diritto d'autore che - guarda caso - si è delineato proprio nel secolo scorso in parallelo alla crescente egemonia della *Kunstmusik* tedesca e idealista. E' anche in questo decisivo risvolto legislativo e strutturale che si può cogliere la portata innovativa e destabilizzante di queste recenti tendenze della musica e, in genere, di tutta l'arte mediatica.

Campionare il mondo intero?

Da Zappa a The Residents, a Negativland il distacco, l'ironia, a volte lo sbeffeggiamento feroce dei materiali o dei modelli messi in mostra, costituisce effettivamente un tratto comune. Tuttavia questo atteggiamento non è certamente generalizzabile a tutto il panorama del citazionismo o della *sampling music*. Radicalmente diversa è per esempio l'impostazione di lavori quali il pionieristico

71

Sul situazionismo, cfr. l'antologia *Internazionale situazionista 1958-69*, Nautilus, Torino 1994.

Spillane di John Zorn (ispirato ai racconti polizieschi di Mickey Spillane) oppure delle composizioni - specie le ultime - di David Shea. Si tratta di assemblaggi che tendono a lasciarsi alle spalle gli atteggiamenti più provocatori ed estremisti per approdare a una sorta di musica a programma nella quale rispunta fortissimo il carattere individuale dell'autore. Allontanandosi dall'ironia oggettivistica - che pure resta presente - qui la tendenza è piuttosto a scivolare verso la riscoperta di una nuova, possibile intenzionalità espressiva. Dice David Shea:

E' vero: il *sampling* è nuovo la musica tecnologica è nuova, stiamo cercando di capire, ma nessuno - io per primo - ha un'idea precisa di cosa ci aspetta. Ci sono una quantità di problemi; da un lato i problemi legali, con le case discografiche, con gli autori. Io uso qualcosa come cinquemila campioni ogni album: teoricamente ci sono altrettante persone che mi potrebbero far sbattere in galera. Dall'altro c'è il rischio della sbornia tecnologica: non è una novità, passerà anche questa. Ciò che invece ritengo essenziale è l'approccio individuale. Il mio procedimento consiste nell'usare cinquecentomila o un milione di registrazioni, cercare in continuazione, guardare a tradizioni diverse, lontane?. Ok. Questo è soltanto il mio modo di procedere. Tu hai certamente un diverso modo di esplorare le stesse cose. Il valore di ciò facciamo è indipendente dalla tecnologia, dalla semplicità o dalla complessità dei mezzi. [...] Ciò che conta è quello che tu fai con ciò che hai a disposizione. E' il come lo fai, è il senso che riesci a produrre.

Gli ultimi lavori di Shea come *Hsi-Yu Chi* (Tzadik, Japan 1995) e ancor più *Tower of Mirrors* (Subrosa, Belgio 1995) sembrano un punto d'arrivo nel percorso di questo artista. Entrambi i lavori si ispirano a novelle della letteratura cinese dei secoli scorsi. *Tower of Mirrors* è una sorta di filmato puramente acustico costruito su un racconto di Tung Yuen (XVII sec.). Vi si narra di un monaco che sogna una torre formata da migliaia di specchi, ciascuno dei quali racchiude altrettanti mondi. Non appena lo sguardo si posa su uno di questi specchi si viene risucchiati entro quel mondo. Ne risulta un caleidoscopio in ventiquattro episodi la cui drammaturgia è dichiaratamente di ispirazione cinematografica e alla quale concorrono miriadi di fonti sonore campionate, strumenti dal vivo, montaggi ormai irriconoscibili nei quali non c'è più differenza concettuale fra *sample* e suono *live*. In *Tower of Mirrors* materiali campionati e strumenti tradizionali eseguiti dal vivo vengono infatti abbinati dando luogo ad alcuni dei momenti più originali e poeticamente ambigui, polisemici del lavoro. Qui, la percezione fra ciò che è suono di primo grado o suono di secondo grado sfuma in una "orchestrazione" il cui organico è virtualmente il mondo intero. Così concepito il *medium* uditivo ingloba tante e tali suggestioni sensoriali, innesca tante associazioni mnemoniche e fantastiche da trasformarsi in una sorta di visione senza immagine. In questo cinema puramente sonoro, da vedere con gli orecchi, scorrono episodi teneri e impressionistici, trambusti e contemplazioni, voci, squarci esotisti, ritmicità travolgenti, brani da *cinéma noir* lucidamente costruiti sul collage millimetrico di innumerevoli altri brani, sfondi timbricamente cangianti, mixaggi brulicanti su cui rifioriscono melodie di stampo tradizionale, episodi toccanti, la cui semplice lingua musicale risuona in quel contesto con la fragranza delle cose mai dette prima. L'approccio consueto del *dub*, un approccio relativamente moderato e consistente nell'innestare materiali campionati su una base o in un contesto musicale convenzionale, viene esattamente ribaltato da David Shea. Questi, su un organismo, una struttura costituita di campioni, si concede di

reinnestare musica "convenzionale", scritta ed eseguita dal vivo suonando violoncello, pianoforte, arpa ecc.

Realizzazioni di questo genere recuperano ciò che il principio dadaista aveva rimosso: la motivazione personale, l'interesse estetico rivolto agli oggetti e ai linguaggi impiegati nella costruzione della propria opera. Questo ritorno alla significazione, alla sfera individuale, di pari passo con la moltiplicazione esponenziale dei materiali e dei linguaggi coinvolti nel lavoro creativo, sembrano indicare una prospettiva di sapore neomahleriano. La tecnologia elettronica e del campionamento viene sfruttata non più con distacco oggettivista, bensì piegata all'intento di dare all'opera uno spessore affettivo, autobiografico, di includervi il mondo intero. Naturalmente, non può sfuggire il fatto che, per un artista alla fine del XX secolo, "mondo intero" viene pronunciato in modo molto diverso dal "mondo intero" di un secolo prima.

Conclusione

«⁷⁴What I do is composition. [...] Just give me some *stuff*, and I'll organize it for you. That's what I do» («Ciò che faccio è comporre...Dammi qualsiasi cosa, e io te la organizzerò. Questo è ciò che faccio»). Così come afferma Zappa, comporre musica significa, forse da sempre, organizzare suoni prodotti dalle fonti sonore disponibili. In passato si disponeva di oggetti da percuotere, strumenti o voci. Oggi è possibile organizzare, ossia comporre, una illimitata varietà di fonti sonore. Quando l'attività del comporre ricorre a suoni già organizzati (ossia musiche già composte da altri) prelevandoli nel modo più semplice e accessibile, ossia da un supporto registrato, questo modo di agire si prospetta come saccheggio, come potenziale crimine in violazione delle leggi sul copyright. Ma un'attività che seleziona suoni e musiche prelevate da un serbatoio quasi senza fondo e le dispone in un organismo formalmente e poeticamente meditato, produce una "musica-composta-di-altre-musiche", qualcosa che possiede una natura di secondo grado. In una parola, si tratta di un'attività di "metacomposizione". Una performance di David Shea si riduce a questo: un uomo che suona seduto a una tastiera. Ma da ogni tasto può uscire un intero universo sonoro, una sinfonia di Haydn, un rituale buddhista, un paesaggio urbano, una sequenza di parole, un ritmo o un insieme di tutte queste cose. A rispondere alle dita dell'esecutore-compositore non c'è più (non c'è più *solo*) il suono di uno o mille strumenti, né qualche sofisticato suono di sintesi, ma c'è una quantità di materiali già conformati sintatticamente e da connettere fra loro a un livello ulteriore di articolazione. La tastiera viene suonata in modo quasi tradizionale, ma in realtà si tratta di un "iperstrumento", col quale si accede e ci si muove con assoluta libertà entro una biblioteca sonora sconfinata.

In queste nuove opportunità multiculturali, multilinguistiche e ipertecnologiche è racchiusa naturalmente una ricchezza immensa che, com'è inevitabile, porta con sé quelle difficoltà, quei rischi, quei conflitti che da sempre sono congeniti alla gestione dei grandi patrimoni. Ed ecco che questo spalancarsi, questo svanire dei confini lessicali, stilistici, geografici, estetici, tecnologici, è il primo impulso a quella *sbornia* cui fa cenno Shea. La quantità di musiche che oggi fondano il loro appeal unicamente sullo sfruttamento delle possibilità che la tecnologia mette a disposizione sono marea. L'originalità del mix più sfrontato e bizzarro oppure l'effettistica raffinata o sconvolgente del sound sono ingredienti che, anche da soli, spesso bastano a determinare il successo di una produzione. Molte volte questi successi si fondano su un fascino al quale è difficile sottrarsi; un

74

F. Zappa-P. Occhiogrosso, *Cit.*, p. 139.

fascino tanto epidermico, quanto efficace e in merito al quale è difficilissimo articolare un discorso critico. Spesso questo fascino non è altro che l'abilissima applicazione, diciamo pure volgarizzazione, di procedure fino a ieri rintracciabili solo nella musica sperimentale e dove, magari, il risultato si manteneva ben al di qua di ogni immediatezza comunicativa.

«Difficoltà» - ancora una parola cara ad Adorno - si incontrano nel giudizio critico, nell'analisi, nel disciplinare la babele linguistica, nel discernere gli sviluppi possibili dai binari morti. Ma la difficoltà più grande è forse nel passaggio dal monocentrismo al policentrismo. Il sapere musicale eurocolto non è più né il centro, né il vertice di alcunché? Non si tratta tanto di *accettare* quest'idea, si tratta di *amarla*, quest'idea, questa condizione, sentendola non come declino, ma come approdo a una diversa condizione. Il dato non è forse dimostrabile con gli strumenti della musicologia e della critica, ma appare quantomai verosimile che le intuizioni più decisive e le creazioni musicali più entusiasmanti siano venute in questi anni proprio da chi ha imparato ad amare o è cresciuto amando questa condizione: sentendosi non minacciato dalla contaminazione, ma sentendosi parte di una comunità poliglotta e, in quanto tale, impegnato in un'attività privilegiata: imparare nuove lingue.