

Rossana Dalmonte (a cura di),
Analisi e canzoni, atti del convegno (Trento 1995),
Università di Trento, Dipartimento di Scienze
filologiche e storiche, 1996, pp. 37-57

GIORDANO MONTECCHI

ASPETTI DI INTERTESTUALITÀ NELLA MUSICA ROCK
DEGLI ANNI SESSANTA

La polarità ideologica che assume anche il semplice enunciare il binomio Zappa/Beatles è così clamorosa da risultare un luogo comune. Che i due termini di questo binomio siano antitetici è un dato che appartiene all'opinione comune, fin da quando una trentina di anni fa si generalizzò la consapevolezza che nel rock era maturata un'avanguardia ben più radicale e dirompente nei suoi modi e nei suoi messaggi, rispetto alle prassi, pur innovative, degli artisti e dei gruppi di maggior successo. Non era tanto una questione di *new wave* generazionale. Si trattava piuttosto di un fenomeno verosimilmente connaturato ai meccanismi della produzione e del consumo culturale di massa. Per sommi capi, questo processo potrebbe riassumersi così: una nuova corrente guadagna rapidamente consenso e successo tanto da farne un genere economicamente redditizio. Questo nuovo stile/repertorio musicale commercialmente allettante si insedia quindi come *main stream* dai caratteri relativamente accessibili e facilmente proponibili a un ampio bacino di destinatari/acquirenti. Altrettanto rapidamente però, in seguito a quel lavoro di potatura dei rami estremi più difficilmente compatibili con le esigenze di un *marketing* su larga scala, in bilico fra innovazione individuale e riconoscibilità, quei rami recisi diventano materia di un nuovo processo di radicalizzazione, punto di partenza di una ricerca ulteriore messa in atto, spesso, ma non necessariamente, in collegamento a qualche movimento di avan-

guardia culturale o quantomeno a un alveo sottoculturale. Independentemente dal colore musicale bianco o nero, *be-bop*, *beat*, *underground*, psichedelia, *new thing*, *punk*, fioriscono tutti sullo sfondo di una costellazione variegata costituita dalla rivendicazione di modelli di vita alternativi o trasgressivi rispetto all'*establishment*. Oltre al dato sociologico e culturale, queste avanguardie mostrano anche un altro tratto comune, individuabile nel piano specificamente musicale. Si tratta del loro riprendere e rilanciare proprio quegli elementi musicali ed espressivi neutralizzati o espulsi dalla musica di successo: la connotazione nera, l'urlo, l'indisciplina formale, la violenza ritmica, la satira violenta, l'osseousività, la deformazione, la lacerazione esibita e scandalosa. Arcinoto, ma non sono uno specialista e l'esempio mi sembra comunque probante di una realtà diffusa, è il destino di uno *hit* del *rock and roll* come *Tutti frutti*, lanciato da Little Richard nel 1955 e poi circolato in una quantità di versioni. Quel *Wapa-balumabala-bambum*, scagliato in apertura a tutta voce, ha colpito tanto nel segno da diventare emblema di quella stagione, da essere assunto addirittura come esergo di pubblicazioni dedicate ai primi anni del rock.

Se si confronta la versione discografica di Little Richard con quella fornita da Pat Boone, risulta lampante il processo di cosiddetto «sbiancamento», ossia di levigatura e di eliminazione di certa aspra fisicità molto pronunciata, persino animalesca. Quantitativamente possiamo limitarci a pochi rilievi significativi: il metronomo sia in Little Richard sia in Pat Boone corrisponde a una semiminima da 188-190. Diversa invece la modalità: modo di Fa per Little Richard, modo di Sib (una quinta sotto) per Pat Boone, con la conseguente possibilità di rendere più calda e morbida l'emissione vocale. Tralasciando l'arrangiamento e la strumentazione che sono assai più marcatamente *bluesy* in Little Richard, un particolare che scatena una sequenza di implicazioni mi sembra soprattutto l'uso del riverbero in Pat Boone che invece è completamente assente in Little Richard.¹

¹ Questi rilievi sono effettuati su registrazioni incluse in CD antologici nei quali non viene indicato alcun dato relativo alle registrazioni originali. La registrazione di Little Richard cui ci si riferisce è contenuta in un CD di produzione olandese intitolato semplicemente *Little Richard*, etichetta

Il giudizio di un testimone d'eccezione come Frank Zappa suona in questi termini: «Pat Boone che canta le canzoni di Little Richard è stato un fenomeno assolutamente disgustoso. Pensa alla sua versione di *Tutti Frutti*. Un esempio perfetto: puoi sentire le sue scarpe di daino da bianco battere il tempo in lontananza».² A Michael Gray che gli chiede se Elvis Presley, in fin dei conti, non fosse il più nero di tutti Zappa risponde: «Non aveva alcun fascino. E i miei amici, al solo menzionare Elvis, si piegavano in due dal ridere perché non faceva un bel niente: non era affatto credibile».³

A questo punto non resta che prendere in esame l'interpretazione di *Tutti Frutti* fornita da Elvis Presley.⁴ La modalità impiegata è quella di Do (una quarta sotto Little Richard) prossima quindi come tessitura a quella di Pat Boone. Ciò che si differenzia nettamente è invece il metronomo decisamente più rapido, pari a una semiminima di 224. Anche se occorrerebbe riscontrare il dato sui vinili commercializzati originariamente, è interessante notare l'effetto che, nelle diverse edizioni della stessa registrazione, ottengono gli interventi di studio, in particolare l'introduzione più o meno marcata del riverbero. Talvolta la presenza di questo riverbero, combinata con la rapidità del metronomo, satura di rumore la registrazione, eliminando quanto più possibile il silenzio e, mediante una pressione acustica tenuta costantemente elevata, determina oggettivamente un'artefatta ipereccitazione sonora. Una situazione che, per inciso, simula l'ambiente acustico di un *dancing* o di una sala da concerto. Se, ad esempio, si osserva l'indicatore del volume di registrazione di certe versioni di Presley,⁵ si nota che il segnale del livello sonoro rimane praticamente bloccato al di sopra di una certa soglia.

Gold 029, anno 1993. Per quanto riguarda Pat Boone il riferimento è al CD *Pat Boone*, Gold 004N, 1994.

² M. Gray, *Mother! Is the story of Frank Zappa* (1985) (trad. it. *Zapp! Vita, vizi, miracoli di Frank Zappa*, Milano 1986, p. 31).

³ *Ibidem*, p. 30

⁴ Cfr. *Elvis Presley. 18 Greatest Rock'n Roll Hits*, World Star Collection, WSC 99018, 1987; *Good Rockin' Tonight (Elvis. Through the Years, Vol. 1)*, Biem, PD 13001, 1992 (registrazione del marzo 1956).

⁵ Cfr. in particolare CD WSC 99018.

Queste metamorfosi, dettate verosimilmente da ragioni di commestibilità e di larga vendibilità, nel caso di *Tutti Frutti* si presentano come un esemplare intervento di «sbiancamento», cioè di attenuazione o rimozione di certi tratti linguisticiamente allogenici, riconducibili prevalentemente a una matrice nera. Tuttavia, questo, come altri mutamenti, indipendentemente dalle considerazioni ideologiche legate alla questione bianco/nero, possono inquadrarsi in un processo più generale connesso alle esigenze di commercializzazione di un prodotto che deve possedere una forte, riconoscibile e omogenea identità, piuttosto che rimandare a «originali» o archetipi che ne insidiano il monopolio.

Termini così usuali in questi contesti, come omologazione, standardizzazione del prodotto, da un punto di vista semiotico corrispondono a una riduzione tendenziale di quella che Umberto Eco ha definito «attività di extracodifica», in presenza di un destinatario del quale si presume (e anzi si auspica) una limitata competenza discorsiva. Si tratta infatti di una limitatezza che collima con il bisogno di assicurarsi una certa prevedibilità della risposta da parte dei consumatori. Sempre costeggiando il punto di vista semiotico, se ci si accinge a un'interpretazione o a un'analisi delle canzoni e della musica rock in quanto *testi*, non si può non cogliervi un insieme di fenomeni che, almeno per quanto riguarda la seconda metà degli anni Sessanta, sembrano giustificare il titolo di questo intervento, un titolo vagamente improprio per una ricognizione che in realtà non ha alcun proposito di indagine semiotica o linguistica.

In sintesi, la seconda metà degli anni Sessanta vede concentrarsi e sovrapporsi una produzione musicale fortemente innovativa, a volte dirompente che, in coda agli anni d'oro del *rock and roll*, del *doo-wop* o dello *hillybilly*, nei quali era sembrata prevalere una tendenza all'omologazione, scompagina decisamente le carte in tavola. Nell'orizzonte di una musica fino ad allora riconducibile in buona parte al consumo, all'*entertainment*, al ballo, appaiono musicisti, gruppi, tendenze con fortissimi tratti di originalità spinta fino alla provocazione. Si potrebbe anche dire che un sistema di testi o di messaggi sui quali si esercitava una sorta di 'controllo' dello spazio intertestuale,

limitandolo a un'*encyclopedia* o, se vogliamo, a un *orizzonte di attesa* comunque piuttosto circoscritto, entra in crisi di fronte all'innescarsi di sfrenate strategie intertestuali. Con intertestualità si definisce la proprietà di un testo il cui senso si afferra e si completa solo in riferimento più o meno implicito ad altri testi.⁶ Citazioni, imprestiti stilistici, allusioni, parodie, *non-sense* apparenti, crittografie, sono tutti aspetti riconducibili a una dimensione intertestuale che assumono un rilievo del tutto particolare in ambito estetico. Nella musica rock più progressiva degli anni Sessanta l'irruzione della citazione stilistica o letterale, dei riferimenti molteplici e talvolta sovrapposti a musiche del presente o del passato, l'introduzione accanto al puro testo musicale di rumori o ambientazioni che alludono a determinati contesti di fruizione diventa una consuetudine diffusa. Già nel 1956 Chuck Berry aveva portato al successo quel *Roll Over Beethoven* (incisa anche nel 1963 dai Beatles e, in seguito, dalla Electric Light Orchestra) nel quale proclamava con una buona dose di giovanilistica e impudente irruenza: «Beethoven e Čajkovskij erano ieri: questo è il suono di oggi». Sulla strada di una legittimazione del rock come erede della grande tradizione occidentale — con un ventaglio di soluzioni che vanno dal naïf al pretenzioso, dal *divertissement* al provocatorio, il pianista e organista Keith Emerson alla testa dei *Nice*, produsse nel 1967 quell'*Ars Longa Vita Brevis* che saldava il linguaggio e la prassi improvvisativa del rock-jazz con pagine celeberrime di Bach, Mozart, Čajkovskij, Sibelius e Bernstein.

Un culmine «concettuale» lungo questa linea, ingenuamente didascalico nella sua sistematicità, ma non privo di una sua suggestione, può essere considerato *The Beat Goes On*,⁷ il secondo album dei Vanilla Fudge, pubblicato nel 1968 che prende il titolo da una canzone di Sonny Bono. Attraverso una serie di brani

⁶ Il concetto di intertestualità è già presente in M. Bakhtin che nel suo saggio *Slovo v romane* (1935) (trad. it. *La parola nel romanzo in Estetica e romanzo*, Torino 1975, pp. 67-230) prende in esame ciò che lui chiama «pluridiscorsività». Il termine «intertestualità» è entrato poi nell'uso corrente a partire da J. Kristeva, *Σημειοτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969 (trad. it. *Σημειοτική. Ricerche per una semanalisi*, Milano 1978).

⁷ *The Beat Goes On*, LP, Atlantic, ATL-ST 08026, USA, 1968.

reinterpretati con meticolosa cura del suono, vi si traccia una storia tascabile della musica occidentale che, da Mozart arriva fino ai Beatles. Preceduto dal solenne annuncio «Phase One» si ascolta dapprima una sorta di magniloquente *Ouverture* basata sul motivo di *The Beat Goes On*, quindi, intercalati dall'inciso di *The Beat Goes On*, seguono alcuni brevi brani — vere *cover ante-litteram* — particolarmente curate sotto l'aspetto della ricostruzione del *sound* originale o presunto tale. A un estratto dal *Divertimento* in Fa maggiore K 253 di Mozart segue il *traditional* ottocentesco *Old Black Joe* e quindi una carrellata di successi del XX secolo: *Don't Fence Me In* di Cole Porter, *12th Street Rag*, *In The Mood*, *Hound Dog* di Elvis Presley. Si giunge infine ai Beatles, rappresentati con *I Want To Hold Your Hand*, *I Feel Fine*, *Day Tripper* e *She Loves You*.

Il pezzo forte dell'album, tuttavia, appartiene alla «Phase Two», dove, preceduta dal ricorrente *The Beat Goes On*, si ascolta un'impegnativa e trascinante *cover* intitolata *Fur [sic] Elise And Moonlight Sonata* che, come da titolo, combina i due celebri *hits* beethoveniani in un arrangiamento indubbiamente curioso e a suo modo efficace.

Richard Middleton⁸ fornisce un elenco di alcune delle citazioni stilistiche (colte o popular) e delle autocitazioni che costellano la musica rock e pop di questi anni. L'elenco potrebbe allungarsi a dismisura. Dal canto loro i Beatles, quando correvano dall'impareggiabile George Martin per chiedergli gli arrangiamenti classichegianti o barocchi che campeggiano in alcuni loro titoli celeberrimi, da *Eleanor Rigby* a *Penny Lane*, miravano a qualcosa di molto diverso rispetto agli esempi forniti poc'anzi e, in questo senso, riuscirono a ottenere risultati decisamente inconsueti. *Eleanor Rigby*, inclusa nell'album *Revolver* del 1966, venne pubblicata anche come singolo in coppia con *Yellow Submarine*, formando un abbinamento che non potrebbe essere più antitetico da un punto di vista espressivo. Eppure c'è una precisa comunanza di obiettivi nell'arrangiamento musicale dei due brani entrambi caratterizzati da una ridondante sottolineatura del

⁸ Cfr. R. Middleton, *Studying Popular Music* (1990) (trad. it. *Studiare la popular music*, Milano 1994, p. 302).

senso poetico del testo. In *Yellow Submarine* al testo musicale viene sovrapposta una congerie di rumori e di parlato che offrono una divertita e surreale rappresentazione di un'immaginaria vita di bordo. In *Eleanor Rigby* l'arrangiamento per otetto d'archi realizzato da George Martin, con il suo carattere di *serious music*, è collegato inequivocabilmente alla spoglia compunzione di un testo che narra la vita e la morte ugualmente tristi e solitarie di Miss Rigby. In *Yellow Submarine* viene messo in scena un testo accessorio dal carattere caricaturale, ma semioticamente ridondante (la marineria, le voci nasali nell'interfonico, lo sciabordio). In *Eleanor Rigby* la scelta ugualmente ridondante (musica per archi ad accentuare l'atmosfera psicologica, il senso poetico della canzone) sfocia in un rimando intertestuale: si intende che la tradizione musicale classica è quella che meglio si sposa a temi quali la solitudine, la chiesa, la morte.

Non c'è neppure l'ombra di un proposito di legittimazione del rock come proseguimento della tradizione: nel singolo lo *humour* del sottomarino giallo fa da contraltare alla mesta vicenda della signorina Rigby dove, se si eccettua la marcata sincopazione della melodia vocale rispetto all'accompagnamento regolare degli archi e, naturalmente, la timbrica della voce di McCartney, la contaminazione fra pop e classico arretra, lasciando campo libero ai soli archi, senza altri strumenti.

Diversissimo è il caso di *Penny Lane*, dove insieme agli strumenti usuali dei Beatles appare una compagnie orchestrale di legni e ottoni dal ruolo indefinibile e oscillante fra *cliché* da *big band* e illusioni barocche. Il celebre assolo di tromba (McCartney aveva in mente il secondo Concerto brandenburghese di Bach) viene contrappuntato da un vocalizzo in falsetto che in pratica ne snatura il carattere e genera un voluto scollamento fra i due piani. Concettualmente, la simulata ingenuità e i bizzarri accostamenti di *Penny Lane* — sintetizzabili a livello del testo verbale nel ricorrente accenno ai «blue suburban skies» (quasi un ossimoro poetico — si chiariscono ulteriormente in termini di alterazione della coscienza, nella esplicita poetica psichedelica di *Strawberry Fields Forever*, la canzone con cui *Penny Lane* formò una ben assortita coppia nel singolo pubblicato nel febbraio del 1967.

Ma è in *Sergeant Pepper's Lonely Hearths Club Band* e nella sua fittissima rete di rimandi plurimi e incrociati che queste strategie intertestuali trovano il loro coronamento, rendendone proprio per questa ragione alquanto ardua l'interpretazione. Particolarmente insoddisfacenti appaiono quelle letture ideologiche che tendono invariabilmente a coglierne la visione ottimistica e pacificata rispetto all'*establishment*. Un brano come *A Day In The Life* presenta una tale stratificazione di sensi possibili, un tale viavai intertestuale da rendere quantomeno superficiali e stantie certe conclusioni dedotte dal luccicante confezionamento di un album destinato a un successo annunciato, o da quell'accordo finale di mi maggiore che — secondo un abusato schematismo interpretativo — porrebbe fine in modo consonante/consolatorio al precedente caotico agglomerato orchestrale.

Nel settembre 1968, l'uscita negli USA di *We're Only In It For The Money*⁹ a firma di Frank Zappa e delle sue Mothers of Invention non fece che accentuare questa ricezione del gruppo di Liverpool come faccia buona e pettinata del rock. La copertina dell'album di Zappa, il quarto da lui pubblicato come titolare e *band leader*, sbeffeggiava clamorosamente la laccata e floreale copertina del celebre album dei Beatles. Rispetto alla raffigurazione offerta da *We're Only In It For The Money*, la fisionomia dei Beatles, nonostante qualche fumata di troppo, appariva decisamente rassicurante dal momento che, di rimpetto ad essa, si presentavano ora loschi figuri che baciavano i loro testi pornografici e sovversivi, che esibivano costumi e abbigliamenti intollerabili, pelosità e fisicità disgustose.

Ciò che i Beatles rimuovevano dalla loro immagine (o, meglio, lasciavano sottinteso) con una logica mercantile non diversa da quella di Pat Boone, ma con esiti artistici totalmente differenti, riappariva in modo virulento in una nuova ondata avanguardistica e anarcoide targata USA che, oltre a Zappa, annoverava espressioni dell'intellettualità newyorchese come i Fugs o i Velvet Underground di Lou Reed.

⁹ *We're Only In It For The Money*, LP, Verve, 65045, USA, 1968.

Il 2 luglio 1966 la pubblicazione negli Stati Uniti di *Freak Out!*,¹⁰ il primo album delle Mothers of Invention fu uno *shock* accuratamente programmato da parte di un indefinibile artista *self-made* che, sebbene si presentasse come ala estrema del movimento *freak* californiano, aveva perfettamente chiaro come affrontare le regole del mercato. Dal 1962 Zappa aveva lavorato presso alcune agenzie pubblicitarie facendo tesoro, come egli stesso ha dichiarato, delle astuzie del *marketing*. Nel 1963 era riuscito a partecipare a uno degli show più seguiti degli USA, lo *Steve Allen Show*, nel corso del quale realizzò una esilarante performance «suonando» una bicicletta capovolta. La copertina di *Freak Out!*, ha osservato Michael Gray, «serviva a uno scopo ben definito e le Mothers riuscirono a suggerire al lettore che cosa esattamente doveva pensare di loro. Sconfiggendo l'indifferenza, quella copertina chiedeva un approccio quasi partigiano; e chi reagiva favorevolmente era già disposto a battersi per la musica di Zappa, senza neanche averla sentita».¹¹ L'ingresso di Zappa nello *show business* avviene dunque capovolgendo drasticamente le regole: l'aspetto e la moralità stessa del gruppo vengono reclamizzate come quanto di più scandaloso si possa reperire; l'album è il primo doppio della storia del rock e, chiamando in causa una complicità «militante» dell'acquirente, inverte drasticamente la logica della maggiore commerciabilità del singolo. Inoltre, esso spalanca la porta a un ammasso apparentemente informe di riferimenti musicali e culturali; all'interno della copertina, i commenti dello stesso Zappa ai vari brani, chiamano spudoratamente in gioco il sesso, il razzismo, le minoranze come oggetto di appetiti, il patriottismo, la mamma. Ma c'è di più. Il punto cruciale è che la musica supera di gran lunga la trasgressione che trasuda dalla copertina.

La parodia di Zappa si offre inizialmente come «distruttiva» anziché bonariamente «costruttiva» come nella tradizione statunitense della canzone umoristica di genere *novelty* o del *doo-wop*. Ciò che Zappa tocca si corrompe irrimediabilmente e assume di norma connotati musicali repellenti, violatori del co-

¹⁰ *Freak Out!*, doppio LP, Verve, 65005, USA, 1966.

¹¹ Gray, *Zapp!...*, p. 76.

mune senso del pudore musicale. Ma c'è un altro aspetto decisamente inconsueto. In *Freak Out!* quell'esibizione oltraggiosa si accompagna all'ostentazione di un coacervo culturale di tipo encyclopedico che gioca un ruolo indefinibile, oscillante fra lo sberleffo *new-dada* e un frastornante accreditamento intellettuale. Non si sa bene se ci si trova di fronte a una millanteria sbruffona o a un'avanguardia culturale dalle plurime e sfuggenti referenze. All'interno della copertina dell'album, 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, Revueltas, Nono, Boulez, Webern, Stravinskij, Alois Hába, Varèse, Stockhausen, Session, Ives, Kagel. Siamo nel 1966. Nel 1963 Zappa aveva iniziato a pubblicare in proprio le sue composizioni. La sua casa editrice si chiamava *Aleatory Music*.

Zappa si propone dunque esplicitamente come collettore di esperienze di avanguardia radicale le più ramificate. Da questo punto di vista la sua musica sfoglia un'«encyclopedia» sterminata e dai contenuti assolutamente inediti per la pop music e spalanca, come si diceva, la finestra su un flusso intertestuale pressoché incontrollabile. Ma il dato sostanziale dell'operare di Zappa sta nel fatto che queste premesse di poetica fra il *freak*, il *new-dada*, la *pop-art*, la sperimentazione musicale eurocolta, il ribellismo antisistema, gettate in pasto al pubblico come provocazione e scommettendo sulla loro vendibilità/visibilità, trovano puntuale riscontro sul piano musicale con operazioni e scelte compositive inaudite. La satira corrosiva e la parodia feroce furono gli aspetti che all'epoca colpirono maggiormente pubblico e critica. Ma a tali componenti, indubbiamente fortissime e rimaste poi predominanti nella ricezione della musica di Zappa, ridotta

nel giudizio corrente a intervento puramente iconoclasta, e distruttivo, si associa un'invenzione musicale e sonora di estrema ricchezza, novità e complessità. 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 molteplici e conflittuali paternità e che trasforma il *medium* «musica rock» in un amalgama compositivo e testuale estremamente denso e stratificato e assolutamente inedito dal punto di vista linguistico ed espressivo. Ogni brano dell'album presenta tratti di forte originalità e si offre come pagina autonoma. Tuttavia nel suo insieme *Freak Out!* disegna un percorso in crescendo che sviluppandosi a partire dall'utilizzo di modelli di consumo, approda a una struttura musicale che si allontana decisamente dalla «forma canzone».

A titolo puramente esemplificativo si può prendere rapidamente in esame qualche brano di *Freak Out!*. *Wowie Zowie* parodizza ferocemente lo stile *doo-wop*, con i suoi coretti e il canto in falsetto. La forma musicale è modellata su *topoi* ricorrenti della canzone fine anni Cinquanta-primi Sessanta, ma la timbrica è straniata mediante l'inserzione di voci stonate e rese particolarmente sgradevoli e goffe (una procedura che rimarrà poi costante e verrà ulteriormente affinata nella produzione di Zappa, fino a rendere l'impasto vocale trattato dal vivo e elettronicamente, un vero terreno di ricerca sonora ed espressiva). A proposito di *Wowie Zowie*, nelle note di copertina, Zappa dice che è stata «carefully designed to suck the 12 year old listener into our camp». Il testo recita: «Wowie Zowie babe, sei imbattibile, sei così splendida che non m'importa neanche se ti depili le gambe. Ti sogno ogni mattina e ogni sera; l'altro giorno ero così cotto d'amore che ti ho sognato di pomeriggio». 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, spesse volte sardonica e allucinata, attraverso i meandri dell'immaginario *freak* e di un disagio esistenziale colorato di tratti psicotici. A poco più di mezzo secolo di distanza da *Erwartung* e dal *Pierrot Lunaire* ci troviamo di fronte a un neoespressionismo *made in USA* divenuto metropolitano e tecnologico ma dalla forza sconvolgente e onirica 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)*. Il rimando al *Sacre du printemps* è evidente, e anche la musica, col suo frequente stratificarsi poliritmico appare influenzata dalla scrittura stravinskiana.

Absolutely Free, il secondo album delle Mothers, uscì nell'aprile del 1967.¹² Anche in questo caso, i brani che formano questa serie di *Underground Oratorios*, accanto alla satira deformante, presentano numerosi riferimenti a contesti musicali i più diversi. Lo spartito pubblicato di *Brown Shoes Don't Make It*,¹³ 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*; a conclusione, figura una *Fraudulent Dramatic Section*. Nella sua autobiografia pubblicata nel 1989,

¹² *Absolutely Free*, LP, Verve, 65013, USA, 1967.

¹³ Cfr. *Frank Zappa. Songbook*, Amsco Publication, Köln und Melodie der Welt, J. Michael KG Musikverlag, Frankfurt/Main 1982.

Zappa mostra una piena consapevolezza circa queste che possiamo definire autentiche strategie intertestuali. Egli spiega come 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. *Mister Rogers* viene evocato con un timbro di celesta o di campane che suonano una qualsiasi variazione di «è un'adorabile giornata qui tra vicini». Un altro schema è il finto *Devo*, vale a dire qualsiasi suono quadrato, meccanico, asciutto e dal suono sordo: l'evocazione di questo mantra plastificato aggiunge una dimensione altra a un testo. Il pubblico non deve per forza sapere chi fossero *Jean Garber* o *Lester Lenin* per apprezzare quelle forme. La persona media non dirà: «Ehi Richie! Guarda questa! Stan facendo Lester!», perché sa bene cosa significa quello stile, visto che ci ha sbagliato sopra per anni vedendosi i vecchi film su Canale 13. 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. A meno che un ascoltatore non presti particolare attenzione in quel punto, visto che si tratta di poche battute, si è portati a credere che si tratti di un *errore*.¹⁴

Per quanto riguarda *Call Any Vegetable* vale la pena forse di citare anche l'introduzione nella quale si ascolta uno sgangherato *yodel* alla Jimmy Rodgers (un ulteriore stereotipo americano fre-

¹⁴ P. Occhiogrosso, *The Real Frank Zappa Book* (1989) (trad. it. *L'autobiografia. Frank Zappa*, Milano 1990, pp. 132-33).

quentemente adottato dal compositore). 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 avevo nel 1971 la suonava con un arrangiamento che citava la fanfara iniziale di *Agon* di Stravinskij [...]. Ci sono poi dei segnali che si usano sul palco. Per esempio, far roteare le dita a mo' di carezza sui boccoli di una pettinatura Rasta sulla destra della mia testa significa *Suonate Reggae*, mentre da tutte e due le parti significa *Suonate Ska* (come se fosse reggae a doppia velocità). Nel corso di qualsiasi canzone, a prescindere dallo stile con cui è stata imparata, se mi gira faccio cenno al gruppo, che rimodella la canzone come ho detto. Se voglio che qualcosa venga suonato *heavy metal*, mi metto le mani sulla patta e faccio il segno dei *Gran Coglioni*. I ragazzi imparano presto queste norme e *mannerismi tipici* a quali stili musicali si applicano; sono così in grado di tradurre all'istante la canzone in uno di quei *dialetti* musicali.¹⁵

Se *We're Only In It For The Money* lascia esplodere la vena dissacratoria nella parodia sarcastica della copertina di *Sergeant Pepper's*, un album assai meno conosciuto e apprezzato come *Cruising With Ruben And The Jets* del 1968, mette in atto ulteriori e più sottili strategie.¹⁶ La copertina adotta l'iconografia fumettistica, raffigurando un gruppo rock con facce da topo e altri animali dai tratti sufficientemente sgradevoli e antidisneyani. In una nuvoletta si legge, in caratteri molto piccoli: «Is this The Mothers of Invention recording under a different name in a last ditch attempt to get their cruddy music on the radio? («Queste non saranno per caso le Mothers of Invention che registrano sotto falso nome in un estremo tentativo di far passare la loro sporca musica alla radio?»). Zappa riferisce di un *dj* di Philadelphia che avrebbe mandato in onda un sacco di volte il disco fin quando non si accorse che era delle Mothers.¹⁷ La falsi-

¹⁵ *Ibidem*, pp. 133-34.

¹⁶ *Cruising With Ruben And The Jets*, LP, Bizarre/Verve, 65045, USA, 1968.

¹⁷ Occhiogrosso, *L'autobiografia...*, p. 72.

ficazione si spinge fino a raccontare sul retro di copertina la storia di tale Ruben Sano, del quale compare anche una fotografia con una garbata cornicetta dorata. La faccia del bravo ragazzo è in realtà quella di un giovanissimo Zappa, con capelli corti ben curati e baffetto appena accennato.

In questo album il compositore inverte il percorso prevalentemente seguito fino ad allora nel suo fare parodistico. In pratica ci troviamo di fronte a una parodia «ricostruttiva» che simula, camminando sul filo di una deformazione appena percepibile, i processi di ripulitura tanto cari allo *show business*. «Questo disco», spiega Zappa, lo concepii 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*, perché non farlo anch'io con le regole e i formati che si applicavano al *doo-wop* negli anni '50?¹⁸

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 *riff* vocalizzato in tipico stile *doo-wop*.

In questa indagine sulla presenza nell'opera di Zappa di testi-fatti-di-altri-testi le omissioni sono quasi certamente più numerose dei rilievi effettuati. *Cruising With Ruben And The Jets*, da questo punto di vista, è una vera miniera e lo stesso verbo *cruising* è di per sé piuttosto eloquente. Nel concludere questa prima ricognizione piuttosto frettolosa, eppure ormai dilatatasi

¹⁸ *Ibidem*.

oltremisura per l'inesauribile ricchezza del soggetto, non si può non aggiungere un'ultima considerazione. In una lettera indirizzata da Frank Zappa nel 1984 all'American Society of University Composers si legge:

Io non appartengo alla vostra associazione e non ne so niente. Dirò di più, non me ne importa un fico. Ciononostante, mi è stato chiesto di fare quello che dovrebbe essere un *discorso importante*. Prima che continui, lasciate che vi dica che io *parlo sporco* e che dirò cose che non vi piaceranno né troverete giuste. Peraltro questo non è un buon motivo perché vi sentiate minacciati, dato che io sono solo un *buffone* e voi invece *American Serious Composers*. Per chi di voi non lo sapesse, anch'io sono un compositore. Ho imparato a farlo da solo andando in biblioteca ad ascoltare dischi da quando avevo quattordici anni; sono quindi trent'anni che continuo. Non mi piacciono le scuole, non mi piacciono gli insegnanti e non mi piacciono gran parte delle cose in cui voi credete; e se la cosa non è abbastanza brutale, aggiungo che mi guadago da vivere suonando la *chitarra elettrica*.¹⁹

Se Zappa rivendica il suo parlare sporco, 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 encyclopédia 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, encyclopedismo, realismo (poiché le sue invenzioni sono sempre radicate in episodi e figure di norma ben identificabili e tratte dalla sua personale esperienza) gli hanno visto assegnare il ruolo di geniale buffone del villaggio, un ruolo reclamizzato impropriamente dai *mass media* che hanno rinchiuso Zappa e la sua musica all'interno di questo stereotipo.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 151-52.

Eppure, musicalmente e culturalmente, Zappa occupa una posizione che è forse unica in questa seconda parte del secolo XX e che lo qualifica come artista di prima linea nell'elaborazione e nella sperimentazione di una lingua capace di sintetizzare e insieme sottoporre a critica la congerie di lessici, stilemi, subculture che affollano la nostra epoca nel terreno musicale e non. 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. Questi universi anziché respingersi, in Zappa si mescolano, non certo in virtù delle citazioni che abbiamo elencato — le quali di per sé non sono altro che trovate brillanti o bizzarre, una forma di *divertissement* — ma per una raffinata e complessa elaborazione *intratestuale* di cui queste citazioni sono solo uno dei segnali visibili in superficie. Nel suo operare c'è una consapevolezza estetica e linguistica dalla quale scaturisce un amalgama clamorosamente inedito e inqualificabile. In questo amalgama la lingua del pop si affrancia da una subordinazione culturale non ripulendosi della sua volgarità, ossia mirando una qualche legittimazione, ma, al contrario, lanciando una sfida, esibendo questa sua natura come elemento catalizzatore, dotato di straordinaria capacità critica e di forza linguisticamente innovativa.

Se è accettabile questa interpretazione dell'opera di Zappa, allora egli, in pieno XX secolo, sembra svolgere un ruolo non dissimile da quello che François Rabelais, quasi cinquecento anni prima, svolse nella Francia, ma, diciamo pure, nell'Europa cinquecentesca affrancando la lingua e la cultura popolare dalla sua soggezione all'universo colto e accademico. Scrive Michail Bachtin:

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. 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 pen-

siero 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*. È questo il caso di Rabelais. Soltanto in quell'epoca era possibile l'*eccezionale radicalismo artistico e ideologico delle immagini rabelaisiane*.²⁰

Anche limitandosi a questo passo di Bachtin, i punti di contatto e le analogie fra la situazione culturale cinquecentesca e quella presente sono molto forti, anche se, almeno in campo musicologico, mancano studi di carattere storiografico orientati ad approfondire questa prospettiva. *Grosso modo*, tali analogie riguardano sia l'emergere di culture e di lingue subalterne a fronte della progressiva obsolescenza di modelli fino ad allora egemoni, sia il rivoluzionario instaurarsi di nuovi mezzi di diffusione e di comunicazione che incrementano a dismisura la circolazione e il consumo delle idee e dei testi. Per il momento si tratta di un sospetto, di un'ipotesi o poco più. Ma sembra legittimo, all'interno di orizzonti di riferimento così diversi e lontani, eppure accomunati da dinamiche culturali e sociali almeno in parte paragonabili, chiedersi se l'interpretazione di Rabelais fornita da Bachtin possa diventare la chiave — o una delle chiavi — per leggere, oggi, una figura come quella di Frank Zappa. La questione mi sembra meritevole di approfondimento. E non c'è chi non veda come una lettura di questo genere fornirebbe ulteriori argomenti all'indagine sull'incidenza culturale e sul significato storico della pop music, un'entità multiforme che, riferita alla musica, si presenta come una sorta di lingua volgare del XX secolo.

²⁰ M. Bachtin, *Tvorc estvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa* (1965) (trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino 1979, p. 520).

ASPECTS OF INTERTEXTUALITY IN 1960S ROCK MUSIC

In the complex homologation/transgression/experimentation dynamics characterizing pop music in the years after World War II, in the mid-1960s a new orientation is evident in rock music, which explicitly challenges the stereotypes of the previous decade. Even if it appears in quite different terms (see the Beatles/Mothers of Invention polarity for one), almost every group offers quotations from the repertoires of others, in the form of stylistic loans or parodies. This intertextuality involves the stereotypes of both pop music and the cultivated tradition, and endows the musical language of rock with stratification and complexity of character. In this perspective, Frank Zappa and The Mothers of Invention can be considered true avant-garde. Their first albums (especially *Freak Out!* *Absolutely Free*, *We're Only in It for the Money*, *Cruising with Ruben and the Jets*) show intertextual strategies at work, both parodical and aiming at a novel use of very refined musical structures. Zappa does not try to legitimize the «low language» of pop but, on the contrary, exaggerates its most common traits while fusing them in a new language where hierarchies among genres are erased. In his music the violently caricatural stereotypes of rock live together with compositional methods and stylistic quotations taken from the cultivated avant-garde: among others, references to Stravinskij and Ives are explicit and documented. Bachtin's analysis of François Rabelais' work offers interesting analogies between the role of the French writer in 16th century culture and that of Zappa's in the music of the second half of the 20th century.