

Ricostruire una storia della popular music e dei suoi generi: problemi epistemologici e valutazione delle fonti

Relazione presentata al convegno “La divulgazione musicale in Italia oggi”, Parma, 5 novembre 2004.

Abstract

Lo studio della popular music implica una ridefinizione del campo musicale e una ricostruzione della storia della musica (come suggeriva Richard Middleton vent'anni fa),¹ o –in altri termini – una riorganizzazione dell'iperspazio delle musiche. Insomma: una definizione di “musica” (o di “musiche”) che permetta di parlare della popular music e dei suoi generi come di entità autonome, la cui vita e la cui storia non si esauriscano nel consumo e nel semplice assolvimento di funzioni sociologicamente determinabili. Implica, tra l'altro, una nuova ricognizione dei confini fra “musicale” e “extramusicale”, fra “opera” e “interpretazione”.

Ammesso che esistano dei tratti comuni fra le musiche che in

¹ V. Middleton 1984, 1985.

varie parti del mondo – a partire dalla prima metà dell'Ottocento – si differenziano in modo sempre più marcato sia dalla musica “seria” che da quella di tradizione orale, e preso atto delle ragioni per cui queste musiche (che sono state chiamate con i nomi più diversi) possano eventualmente essere comprese in una categoria denominata “popular music”, si pone il problema di seguire la loro evoluzione in un arco di tempo (poco più di centocinquanta anni) durante il quale la natura stessa dell'opera musicale si trasforma nel rapporto e spesso nell'identificazione con i media (dal *broadside* e dalla *copiella* al disco di Berliner, alla radio, al film sonoro, al juke box, alla televisione, alla registrazione su nastro, al disco di vinile – singolo e lp – alla cassetta, al cd, al file audio).

Esiste quindi, prima di tutto, un problema di individuazione dell'opera, al quale si aggiungono le conseguenze gravi del disinteresse più che secolare degli storici della musica verso un repertorio che non veniva considerato degno di attenzione, o spesso nemmeno “musica”, mentre su di esso si accumulavano strati e strati di mitografie pubblicitarie e cronachistiche di attendibilità dubbia. Sotto questo aspetto, il paradigma della divulgazione degli studi sulla popular music è ribaltato rispetto a quello della musica colta: là si tratta di trovare la chiave di una comunicazione sintetica, comprensibile, comunque sempre rigorosa, di studi che hanno una storia e una credibilità sancita dalle istituzioni accademiche; qua si tratta di rovesciare la mancanza di storia e di credibilità della pubblicistica sulla popular music, di riesaminare puntualmente le fonti, di ricostruire una storia seria e attendibile, e contemporaneamente di garantirne l'accessibilità a un pubblico non accademico.

What is Popular Music? Was ist die Musik?

La conferenza che si tenne ad Amsterdam nel 1981, al termine della quale venne fondata la International Association for the Study of Popular Music (Iaspm) si intitolava “1st International Conference on Popular Music Studies”. Quelli che partecipa-

rono erano fra i pionieri di questi studi, e avevano un'idea precisa di quali fossero i loro interessi. Charles Hamm, musicologo nato nel 1925, più tardi nominato membro onorario della American Musicological Society (i lettori italiani lo conoscono come autore de *La musica degli Stati Uniti*),² presentò una relazione nella quale sosteneva che se si fossero esaminate le classifiche di vendita e ascoltate le canzoni più diffuse negli Usa nel 1980, non ci si sarebbe sorpresi del largo successo elettorale di Ronald Reagan. Antoine Hennion parlò dello studio di registrazione e della sua microsociologia, Helmut Rosing di musica per la pubblicità, Simon Frith di sociologia del rock, Paul Oliver di blues, Philip Tagg dei problemi della formazione degli insegnanti in relazione alla musica pop, il sottoscritto di generi, in particolare nella canzone italiana. E così via.³ Ma già quando si passò ad organizzare la seconda conferenza del 1983, si comprese che il riferimento al campo di studi non poteva essere dato per scontato, e il tema scelto fu *What is Popular Music?* Deliberatamente fu deciso di lasciare questo titolo, in inglese, anche se la sede della conferenza era Reggio Emilia, perché era ben noto quanto “musica popolare” in italiano fosse un'espressione fatta propria dagli etnomusicologi. Ciononostante ci furono vari equivoci: il grafico che preparò il manifesto disegnò uno strano banjo fatto di cielo e di terra, al quale il sottoscritto fece aggiungere un cavo con un jack per attenuare la connotazione folk (il termine world music sarebbe stato adottato quattro anni dopo, nell'estate del 1987); i critici rock dei quotidiani snobbarono la conferenza, ma venne il conduttore della trasmissione di Radio Popolare “La sacca del diavolo” (titolo ispirato a pive e cornamuse), e anche un certo numero di abstract ricevuti da varie parti del mondo scambiavano la popular music con la musica di tradizione orale. Tanto che una delle prime mosse successive fu quella di far stampare una carta intestata della Iaspm nella quale sullo sfondo, a mezza tinta, si leggevano i nomi di numerosissimi generi che si potevano ritenere inequivocabilmente popular: rock 'n' roll, punk, reggae, calypso, heavy metal, canzone, Schlager, tango, canción, jingle,

² Hamm 1990

³ V. Tagg, Horn 1982.

Muzak, new wave, liscio, country, eccetera. Più di questo espediente, un po' patetico, contarono naturalmente i saggi di carattere teorico, che da diverse angolazioni disciplinari suggerirono strategie per identificare il campo della popular music. Vent'anni dopo, le cose stanno diversamente: i *popular music studies* sono un campo disciplinare riconosciuto in molti paesi del mondo, e come ha fatto notare un mio collega inglese (uno dei fondatori della Iaspm) oggi avere un ruolo direttivo anche in una sezione locale dell'associazione costituisce un titolo abbastanza decisivo per l'assegnazione di una cattedra, mentre nel 1983 era un segno quasi certo di emarginazione nel mondo degli studi musicali. In Italia, come è noto, siamo ancora a metà strada in quel percorso.

Ma, tornando all'inizio degli anni ottanta, quel desiderio di definire il campo della popular music, o meglio di ridefinire tutto il campo musicale, non era ristretto ai musicologi, ai sociologi, agli antropologi, ai semiologi che si occupavano di rock e dell'allora recentissimo formato del videoclip. Ricordo i dibattiti nel mondo della musica contemporanea, le manifestazioni di Musica/Realtà, il saggio del 1979 *Oltre l'avanguardia: un invito al molteplice* di Armando Gentilucci (e sia Musica/Realtà sia l'Istituto "Peri" diretto da Gentilucci furono all'origine dell'ospitalità a Reggio Emilia della conferenza Iaspm), e anche il ben noto volumetto a quattro mani di Carl Dahlhaus e Hans Heinrich Eggebrecht *Was ist die Musik?*, pubblicato nel 1985 (in Italia nel 1988).

Probabilmente un saggio che si confronta col problema apparentemente insormontabile dell'inesistenza del plurale di *Musik* (in tedesco, ovviamente) non parte col piede giusto per riconoscere una pluralità di culture musicali, ma è certo che i due autori si posero con tutta la loro intelligenza e nei limiti di un orizzonte filosofico per definizione ristretto il problema dell'irruzione sulla scena di tante musiche, quelle che la grammatica tedesca impediva di nominare. Purtroppo, quella che nella traduzione italiana è chiamata "canzonetta", e che probabilmente nell'originale si chiamava *Schlager* o *U-Musik*, non poteva essere identificata dagli autori del saggio che in modo funzionalista (l'intrattenimento, lo svago, la compagnia) essendo escluso dalla loro prospettiva teorica che *ogni* testo (musicale o no) potesse essere og-

getto di letture differenti, veicolo contemporaneo di funzioni diverse. Le teorie sulla cooperazione interpretativa erano molto discusse allora (*Lector in fabula* di Umberto Eco è del 1979), la canzone d'autore esisteva da venticinque anni, i Beatles da venti, Frank Zappa e il rock progressivo da quindici, la "rivoluzione dello stile" del punk da dieci, ma del fatto che la popular music (e forse perfino la "canzonetta") potesse essere anche oggetto di attenzione estetica, e che viceversa potesse esistere un consumo volgare e anestetico dei "classici", i pur geniali Dahlhaus ed Eggebrecht non potevano rendersi conto. Qualche volta sembrano lì lì dal farlo, ma l'orribile accusa di relativismo cui si sarebbero esposti li trattiene.

A chi si occupava di popular music già allora (e a maggior ragione adesso) parvero molto più utili i suggerimenti di musicologi (lo sottolineo, non di sociologi) come Richard Middleton o Philip Tagg, che con retroterra e metodi diversi ridisegnarono il campo musicale elencando funzioni e caratteristiche di grandi insiemi di generi musicali, che permettevano di identificarli non perché ciascuno ne possedesse una in esclusiva (come lo svago e il consumo con modalità tipiche di ascolto annesse, secondo il modello adorniano ereditato da Dahlhaus e Eggebrecht), ma una certa combinazione. Middleton parlò quindi di "campo musicale" nell'accezione fisica (la stessa di "campo elettromagnetico"), con polarità e tensioni; Tagg delineò uno schema matriciale;⁴ io stesso proposi l'idea del campo musicale come di un iperspazio a n dimensioni, i cui sottoinsiemi (a loro volta spazi multidimensionali) possono avere intersezioni non limitate alla scontata rappresentazione topografica (bidimensionale) dei generi con "frontiere" e "terre di nessuno". Molto più di recente ho scoperto che questa idea era compatibile con la bella immagine descritta da Iannis Xenakis nella prolusione alla sua tesi di laurea, dove le musiche (al plurale, perché Xenakis era greco e parlava in francese, e grazie al cielo i plurali di *mousiki* e di *musique* esistono) vengono paragonate alle nuvole.

In questo quadro concettuale, la popular music è un vasto insieme di generi, caratterizzati dalle forme principali di produ-

⁴V. Tagg 1982

zione (industriale) e distribuzione (attraverso altoparlanti), dall'uso predominante della memoria prima meccanica, poi magnetica, poi digitale, da funzioni di riconoscimento sociale e generazionale alle quali è tutt'altro che estranea l'attenzione estetica, da forme generalmente brevi, dialetticamente correlate con i media, da un linguaggio tonale o modale in relazione storica con la musica eurocolta e con alcune tradizioni orali soprattutto europee e africane.⁵ Non c'è una risposta concisa e semplice alla domanda *What is popular music?*, nulla di paragonabile a “musica d'intrattenimento”, “musica di consumo”, “musica leggera”, “canzonetta”.

L'estetica della forchetta.

Se si deve affrontare la popular music sotto il profilo storico (come mi è capitato di recente, essendomi stata affidata la parte relativa della *Storia della Musica* Utet), un'idea di che cosa sia è necessaria. Può sembrare uno stupido eufemismo, ma se questa musica (ammesso che la si possa chiamare tale) fosse definibile attraverso una funzione (l'uso, il consumo) tentare di scriverne la storia avrebbe lo stesso senso che fare una storia delle posate, e mi rendo conto di fare un torto – con questo esempio – agli storici del design, perché a loro è concesso di accennare all'estetica di una forchetta, mentre per alcuni cretini ogni volta che si parla di popular music (essendo per loro questa musica definita ed esaurita dalla sua funzione sociale) si fanno dei “sociologismi”. Certamente si può fare una storia della funzione di intrattenimento nelle musiche, ed è molto utile allo studio della popular music e alla critica ideologica della nozione di musica assoluta, ma se si parte da un'idea preconcepita e limitata della popular music come “musica leggera”, “canzonetta” e null'altro, il massimo che si può ottenere è una rassegna campionaria di adeguamenti dell'oggetto alle mode del tempo, dove la storia (per tornare all'esempio delle posate) resta fuori dalla porta del tinello o della sala da pranzo. Se invece la popular music è un'insieme di

⁵V. Van Der Merwe 1989

musiche a tutto tondo, per così dire, caratterizzato in forme specifiche da un pensiero musicale (o meglio, da pensieri musicali) in evoluzione, allora è possibile farne una storia vera (non necessariamente la vera storia), della quale il primo presupposto è precisamente la presa d'atto della stessa evoluzione storica della nozione di popular music, e della grande varietà di termini con i quali, in tempi e luoghi differenti, questo insieme di musiche diverse dalla musica "seria" (o "classica", o "d'arte", o "da concerto") e dalla musica "popolare" (o "folklorica", "di tradizione orale", "etnica") è stato denominato.

Faccio un esempio, fra i molti possibili. Che il flamenco possa essere considerato popular music (magari sotto specie di world music, il che renderebbe le cose ancora più problematiche) lo si può affermare dopo il successo internazionale del Camarón de la Isla o di Paco de Lucia. Non è mai stato – se non forse nella discoteca della Rai – classificato come "musica leggera". Negli anni Venti gli spagnoli si dividevano fra il giudizio di de Falla e di García Lorca, che lo promuovevano come folklore autentico, e quello di Ortega y Gasset, che lo definiva "chincaglieria meridionale". Sulle sue origini folkloriche non ci sono dubbi, ma è altrettanto certo che l'apparizione dei *café cantantes* in Spagna poco prima della metà dell'Ottocento segni (come per molte altre musiche di origine folklorica, diventate popular) l'inizio dell'urbanizzazione e della commercializzazione. Eppure, è proprio in quel periodo che si diffonde una delle caratteristiche musicali "tipiche", la voce *affillá*, quella voce roca del *cantaór* che tutti riconosciamo (ancora oggi) come una delle componenti "autentiche" del *cante jondo* (che fino ad allora, invece, si cantava con una voce nitida, non arrochita). Il termine deriva da Francisco Ortega Vargas detto El Fillo, morto nel 1878, attivo proprio nel periodo della commercializzazione del flamenco. Abbiamo dunque vari processi che si sovrappongono: l'urbanizzazione e la commercializzazione, la ridefinizione di una tradizione orale (sostenuta, dai primi del Novecento, dalla fissazione su disco delle voci degli emuli di El Fillo), l'interazione con la musica colta e il mondo intellettuale, l'inserimento nel mercato discografico globale e nei miti mediatici (il Camarón, morto per un'overdose, viene paragonato agli eroi sfortunati del rock, e qualche anno dopo Joaquín

Cortés diventa un'icona del *fashion* internazionale). Se si parte dalla musica, dai testi musicali, e si identifica lo sfondo di funzioni molteplici, di teorie, di interazioni con altre forme di espressione, con altre culture musicali, sulla base di una concezione elastica e – appunto – storica della popular music, allora forse si riesce a ricostruire il senso di queste manifestazioni apparentemente contraddittorie. Altrimenti, se si immagina di poter ricostruire una storia della “musica di consumo”, il flamenco non vi apparirà mai (e nemmeno il blues, il fado, il tango, il rebetico, e perché mai il rhythm and blues o il rock ‘n’ roll o la bossa nova) e alla fine si scoprirà che i teorici della “musica di consumo” hanno in mente una cosa sola, il Festival di Sanremo.

Divulgazione alla rovescia

Ma, vi sarete domandati – ormai a lungo – che cosa c’entra tutto questo con la divulgazione musicale? C’entra, tanto per cominciare perché la popular music (in questo, ovviamente, diversa da altri insiemi di generi musicali: aggiungete pure questo aspetto alla lista) è caratterizzata da una specie di rovesciamento del paradigma della divulgazione rispetto allo studio specialistico. Etimologicamente, la divulgazione presuppone che un discorso esoterico venga rivolto a un pubblico più ampio. Ma per più di un secolo la popular music non ha avuto uno studio specialistico, per la precisa ragione che chi si occupava di musica in modo specialistico non riteneva che la popular music (o la “musica leggera”) ne avesse bisogno, o lo giustificasse. Questo non significa, però, che contemporaneamente non si facessero discorsi e non si pubblicassero articoli e libri sulla popular music, che hanno contribuito spesso in modo determinante a fondare l’ideologia dei suoi generi. E non parlo solo del giornalismo musicale più corrente, ma anche di opere di consultazione come le varie storie ed enciclopedie del rock o della canzone, o di saggistica, come i libri monografici sui generi della popular music o le biografie degli artisti (pensiamo, per l’Italia, all’infinita saggistica sui cantautori e sulla canzone d’autore). Questa letteratura, i cui orizzonti e il cui linguaggio sono inequivocabilmente quelli della

divulgazione, ha fissato dei formati, un tono, un livello di presunta o reale scientificità, delle aspettative, prima che apparissero studi specialistici, o mentre ne uscivano in numero ridottissimo. In mancanza di un tessuto specialistico accademico (sto parlando dell'Italia), gli editori considerano "specialisti" (e appetibili in termini di mercato) i giornalisti musicali o aspiranti tali, i dj, i conduttori radiofonici, i musicisti e produttori discografici, che sono anche le categorie di provenienza degli stessi autori della maggior parte di quei libri. Agli specialisti che non per presunzione definisco "veri", gli editori indicano come modelli di formato e di linguaggio quelli della produzione corrente. In qualsiasi libreria italiana, il libro di Middleton *Studiare la popular music* si trova tra un libro di poesie di Claudio Lolli e una biografia dei Nirvana con tutti i testi delle canzoni. Tutt'altro che libri brutti o inutili, beninteso, ma quello che conta è che si suppone che il lettore-modello sia lo stesso.

Nei paesi anglosassoni, soprattutto da una decina d'anni, il quadro è diverso. È ben vero che gli instant-books sulle rockstar sono migliaia, e che di fronte a quelle migliaia di titoli anche serie rigorose e ampie come quella dedicata alla popular music da Ashgate sono un'inezia: ma comunque viene superata la soglia della massa critica, esistono collane e addirittura editori specializzati, testi rigorosi come la storia della popular music negli Usa di Reebee Garofalo (480 pagine di grande formato, quasi tutte di testo) entrano nel mercato della scolastica. Resta il fatto che perfino là il senso comune del lettore, compreso forse quello specialistico, presuppone che il "vero" linguaggio con cui si può parlare di popular music sia quello della divulgazione. E questo comunque è un tema delicato, che sollevai più di vent'anni fa (*I generi musicali e i loro metalinguaggi*, intervento a un seminario ISME a Trento nel 1982, ora in Fabbri 2002), mettendo in dubbio che chiamare "ostinato" un riff potesse essere la strada giusta per raggiungere la leggendaria legittimazione accademica degli studi sul rock. A tanto tempo di distanza, riscontro ancora un certo disagio nella ricerca di una terminologia che rispetti contemporaneamente le esigenze di scientificità e l'autonomia linguistica dei diversi generi musicali. Tra l'altro, una letteratura specialistica sulla popular music deve avere necessariamente un

carattere divulgativo verso gli specialisti di altre musiche: non si può chiedere a un esperto di Bach di sapere come funziona un campionatore, e che cosa sia un *floor-filler*. E la questione non riguarda solo la popular music: pensiamo solo alle infinite confusioni ingenerate dall'uso disinvolto del termine "modale" fra storici della musica dell'antichità, studiosi del Medioevo, del Rinascimento, della musica barocca, della musica del Novecento, della musica classica araba e indiana.

Ma torniamo alla storia. La pubblicistica non specialistica conta, e parecchio, perché spesso costituisce (insieme al buco nero di Internet) la fonte più accessibile. Chi non sarebbe tentato, per ricostruire la carriera di Fabrizio De André, di ricorrere alle discografie ricostruite con scrupolo maniacale e accuratamente riportate in appendice a ciascuno degli anta saggi sul cantautore genovese? Ecco un caso davvero tipico. Intervistato da uno dei suoi biografi, Fabrizio De André colloca il suo primo 45 giri, *Nuvole barocche*, nel 1958. Il biografo trascrive, e data la supposta certezza della fonte ogni altra discografia del cantautore riporta la stessa data. Ma *Nuvole barocche* è del 1961, e probabilmente De André lo retrodatava per attenuare o annullare i forti debiti stilistici verso Umberto Bindi che vi appaiono: se avesse scritto e cantato quella canzone nel 1958 sarebbe stato il Bindi de *Il nostro concerto* ad averlo copiato, non viceversa. Nessuno storico della musica, popular o no, sarebbe caduto in questo tranello: la sua fonte sarebbe stata l'opera originale (il disco, in questo caso), l'edizione musicale (sarebbe bastato chiedere alla Siae), o un'opera di consultazione accreditata (quanto lo sarebbe un catalogo filologicamente ricostruito, o perlomeno il *Grove* o il *Deummi*). Ma certo la tentazione di ricorrere alla pubblicistica corrente è forte. Il caso di Internet, poi, è ancora più complesso, e richiederebbe lo spazio di un'intera relazione. Se è ben noto che sulla rete si trova di tutto, da materiali ordinati scrupolosamente e impeccabili nel loro rigore a panzane ignobili, se tutti quelli che hanno a che fare con l'università sanno bene che ormai quasi tutte le tesi hanno come correlatore (o come autore) il signor Google (come dice un mio amico etnomusicologo), forse è meno diffusa la consapevolezza che molti degli stessi libri sulla popular music che vengono pubblicati oggi sono il frutto di

un taglia e incolla frenetico da siti web, le cui fonti sono spesso altri libri dello stesso tipo, in una deriva infinita di falsità e imprecisioni. Non esito, è un obbligo morale, a segnalare alcuni esempi: il *Dizionario dei cantautori* edito da Garzanti nel 2003, che avrebbe dovuto sostituire la promessa *Garzantina* della “musica leggera”, un guazzabuglio di svarioni redatto da due soli autori con l’aiuto del web, e il mitico sito di Piero Scaruffi (www.scaruffi.com) dove si può trovare una *History of Rock Music (Based on the Truth)*, insieme a un’infinità di altro materiale sulla popular music, che presupponendo che il curatore e autore abbia ascoltato e recensito praticamente ogni album mai uscito negli ultimi cinquant’anni ovviamente abbonda (inopinatamente e incontrollabilmente celate in mezzo a informazioni esatte) di imprecisioni o di bufale complete.

È chiaro, non si può fermare il mondo, non si può arrestare la produzione di saggistica approssimativa sulla popular music per far sì che gli studi specialistici recuperino il tempo perduto, e si possa parlare di una divulgazione seria a partire da fonti e teorie consolidate. Quindi – ma si può dire che a questo compito siamo abituati – ci toccherà pensare a una produzione specialistica che contemporaneamente offra dei modelli di divulgazione, cioè a testi di ricerca, che aprono per la prima volta la strada a nuovi argomenti, ma che contemporaneamente siano leggibili da parte di un pubblico ampio. Che non sia un problema solo della popular music?

- DAHLHAUS, C., EGGBRECHT, H.H., 1988, *Che cos’è la musica?*, il Mulino, Bologna
- ECO, U., 1979, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.
- FABBRI, F., 2002, *Il suono in cui viviamo*, Arcana, Roma.
- GAROFALO, R., 2002, *Rockin’ Out. Popular Music in the Usa*, Prentice Hall, Upper Saddle River, NJ
- GENTILUCCI, A., 1979, *Oltre l’avanguardia: un invito al molteplice*, Discanto, Fiesole.
- HAMM, C., 1990, *La musica degli Stati Uniti. Storia e cultura.*, Ricordi/Unicopli, Milano.
- MIDDLETON, R., 1984, “Articolare il significato musicale. Ricostruire una storia della musica. Collocare il popolare (I)”, in *Musica/Realtà* n. 15, Unicopli, Milano, pagg. 63-84.
- MIDDLETON, R., 1985, “Articolare il significato musicale. Ricostruire

- una storia della musica. Collocare il popolare (II)”, in *Musica/Realtà* n. 16, Unicopli, Milano, pagg. 97-118.
- MIDDLETON, R., 1990, *Studying Popular Music*, Open University P., Milton Keynes.
- MONTI, G., DI PIETRO, V., 2003, *Dizionario dei cantautori*, Garzanti, Milano.
- TAGG P., 1982, “Analysing popular music: theory, method and practice”, *Popular Music*, 2, Cambridge University Press, Cambridge, pagg. 37-67 (trad. it. in TAGG 1994).
- TAGG P., 1994, *Popular Music. Da Kojak al Rave*, Clueb, Bologna.
- TAGG, P., HORN D. (a cura di), 1982, *Popular Music Perspectives*, IASPM, Göteborg and Exeter.
- VAN DER MERWE, P., 1989, *Origins of the Popular Style*, Oxford University Press, Oxford.