

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
FACOLTÀ DI SOCIOLOGIA
Corso di Laurea in Sociologia

Tesi di Laurea

LA PRODUZIONE MUSICALE DI FABRIZIO DE ANDRÈ:
UN ESEMPIO DI DISTRIBUZIONE SOCIALE
DEL PROCESSO COMPOSITIVO

Relatore:

Prof. Luigi Del Grosso Destreri

Laureando:

Errico Pavese

Anno Accademico 2002-2003

INDICE

Obiettivo ed organizzazione della tesi	3
CAPITOLO 1	
La distribuzione sociale del processo compositivo: concetti e ambiti	7
1.1. Chi è l'autore? Qual è l'opera? Due domande non banali.....	8
1.2. Dalla "musica" alle "musiche"	10
1.2.1. la musica come "etichetta"	10
1.2.2. la musica come "pratica sociale"	13
1.2.3. la rilevanza sociale e i "fatti musicali"	16
1.3. costruzione e de-costruzione sociale del "fatto musicale" e del suo senso	18
1.4. La distribuzione sociale del processo compositivo tra le culture orali.....	20
1.5. la distribuzione sociale del processo compositivo tra le culture non orali	22
1.5.1. il carattere collaborativo dell'interpretazione.....	24
1.5.2 la problematica dell' "opera aperta".....	27
1.5.3. improvvisazione/collaborazione.....	30
1.6. Il processo compositivo prosegue con l'ascolto e la ricezione.....	33
1.7. la distribuzione sociale del processo compositivo nell'epoca della riproducibilità tecnica.....	36
1.7.1. Le musiche e la registrazione	37
1.7.2. Registrazioni e fonografia	38
1.8. I diversi livelli del processo collaborativo nella composizione: il caso di Duke Ellington, secondo l'analisi di Sorce Keller.	39
CAPITOLO 2	
Cenni sulla genesi della "canzone d'autore"	43
2.1 Alcune considerazioni sul problema dei "generi" musicali: definizioni e limiti..	46
2.1.1. Problemi di "frontiera" e uso del linguaggio.....	46
2.1.2. La teoria dell'articolazione.....	50
2.1.3. Le norme che sottendono alla definizione di genere musicale.....	52
2.2. Canzone e classificazione: nascita del campo della canzone d'autore.....	54
2.2.1. La canzone come campo culturale.....	54
2.2.2. le trasformazioni dell'industria musicale e la nascita del cantautore	56
2.2.3. la costituzione del campo della "canzone d'autore".....	61
CAPITOLO 3	
La creatività collettiva: lavorare e vivere in un contesto creativo.	67

3.1. la produzione artistica come azione collettiva.....	69
3.2. Il concetto di formatività: dare forma alla musica facendo musica.....	71
3.3. cenni sul concetto di creatività	74
3.3.1. La creatività come sintesi di fantasia e concretezza	75
3.3.2. La creatività come sintesi di emozioni gestite e tecniche introiettate	77
3.4. la creatività collettiva organizzata	78
3.4.1. i “gruppi creativi”	79
<i>fenomenologia del team creativo</i>	
<i>leadership espressiva e leadership di regia</i>	
<i>le caratteristiche creativogeniche</i>	
3.4.2. gruppi creativi e produzione discografica nella <i>popular music</i>	87
3.4.3. lavorare e vivere in un contesto creativo collettivo.....	90
<i>estetiche condivise</i>	
<i>valori condivisi</i>	
<i>intimità creativa</i>	
<i>essere al lavoro</i>	
3.5. Conclusioni: la distribuzione sociale del processo compositivo nella <i>popular music</i>	96

CAPITOLO 4

Un esempio di distribuzione sociale del processo compositivo nella <i>popular music</i> : il caso di Fabrizio De André	99
4.1. La produzione di De André come risultato di un processo collaborativo complesso.	100
4.2. Fabrizio De André e la sua musica: una produzione “a più mani e più voci” ...	103
4.2.1. De André – Pagani, una “ <i>partnership</i> creativa”	104
<i>Creuza de mă</i>	
<i>Le Nuvole</i>	
4.2.2. Vivere e lavorare con Fabrizio De André: i “gruppi creativi”, il <i>concept-album</i> e l’organizzazione per progetti.	123
4.2.3. <i>Anime salve</i> : etnografia di un progetto elettroacustico collettivo.....	130
4.3. Fabrizio De André: “regista” in musica	170
Conclusioni: “la bottega del fabbro in mezzo alla catena di montaggio”	175
Bibliografia.....	179

Obiettivo ed organizzazione della tesi

Gli studi più recenti del campo sociologico-musicale individuano, nel periodo che inizia con la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, una serie di trasformazioni dei processi di creazione musicale, le cui ragioni hanno a che fare sia con aspetti estetici che con aspetti attinenti alla sfera tecnica, produttiva e commerciale (Fabbri 1997). Nell'ambito di quella che possiamo definire *popular music*¹, queste grandi trasformazioni hanno investito il mondo della "canzone", coinvolgendo quegli interpreti che erano anche autori delle proprie canzoni (e viceversa): i cosiddetti cantautori.

Si è così verificato un fenomeno solo apparentemente contraddittorio.

Da un lato il mestiere di cantautore veniva ufficialmente sancito e di conseguenza diventava legittimamente designabile e individuabile l'autore di un determinato brano (magari legalmente depositato a suo nome ai fini del *copyright*). Dall'altro, però, lo stesso sviluppo dell'industria discografica (in particolare delle tecnologie di registrazione) permetteva una crescente diversificazione e varietà degli apporti (musicali, testuali, tecnici) che influivano significativamente sulla produzione della canzone d'autore, al punto di complessificare lo stesso processo generativo. Si tratta, infatti, di canzoni che, *"indipendentemente dalla modalità di composizione del primo abbozzo, sono cresciute negli studi di registrazione e nella loro forma registrata sono entrate nella nostra memoria, nella nostra cultura [e] per le quali si è creato e*

¹ Il termine *popular music* è mutuato dalla lingua inglese per tentare di aggirare l'ambiguità che il concetto di "popolare" riveste nella lingua italiana. Come è noto, la cultura anglosassone definisce *popular music* un insieme di generi musicali – dal rock alla canzone, dal pop alla musica del cinema – per cui non esiste una traduzione letterale italiana che non sia totalmente inadeguata (è il caso del termine "musica popolare", nell'accezione di "folclorica"), solo in parte adeguata ("musica leggera") o risolta con altre etichette imprecise e discutibili (come "musica non colta"). Cfr. T. J. DOWD, *Diversificazione musicale e mercato discografico negli Stati Uniti, 1955-1990*, in «Rassegna italiana di Sociologia», a. XLI, n. 2, aprile-giugno 2000, p. 224. Con l'uso di questo termine intenderemo, in questo lavoro, "musica diffusa popolarmente in un mercato le cui dimensioni sono meglio descrivibili come di massa" Cfr. DEL GROSSO DESTRETTI, *Sociologia delle musiche. Teorie e modelli di ricerca*. FrancoAngeli, Milano 2002, p.11. Riprenderemo queste considerazioni (legate evidentemente all'uso problematico di "etichette" nella musica), in particolare, nel secondo capitolo di questo lavoro, in cui verrà affrontata la complessa questione dei "generi" musicali, in riferimento agli studi di FABBRI (1996, 1999) MIDDLETON (1994) e LEYDI (1991).

articolato un processo produttivo che combina elementi di tradizione orale e di specializzazione industriale, ricerca dell'individualità e lavoro collettivo”²(1997, 84).

Se ci addentriamo nel “retrocopertina” dei dischi dei cantautori scopriremo un universo parallelo a quello dell'artista di copertina, anche se meno “scintillante”. E' il mondo dei cosiddetti *credits*, un mondo popolato da tutte quelle persone (musicisti, produttori, tecnici del suono, fonici, programmatori ecc..) spesso “invisibili”, ma che hanno lavorato per produrre il disco sia dal punto di vista artistico che commerciale. Anche un semplice “retro di copertina” può, da solo, costituire una miniera di dati preziosi evidenziando la complessità che sta dietro a una produzione musicale (Mansutti 2001)³. L'insieme delle relazioni che si instaurano durante un progetto artistico, è questo il nostro punto di partenza, non costituiscono “effetti secondari” (come è opinione diffusa considerare), ma elementi caratterizzanti e imprescindibili per la sua riuscita.

Alla luce di queste osservazioni, obiettivo del presente lavoro è considerare la produzione musicale del cantautore Fabrizio De André come risultato di un processo collaborativo complesso (Sorce Keller 1998). Questo significa, principalmente, evidenziare, da un lato il concreto posizionamento del cantautore in un particolare contesto storico-sociale, fatto di “tradizioni culturali in competizione e di opportunità individuali, di organizzazioni e di mercati” (Griswold 1997, 69) e dall'altro l'insieme dei rapporti collaborativi, delle “influenze reciproche”, dei “progetti comuni” con i diversi collaboratori (musicisti e non). Quest'ultimo aspetto riguarda una particolare prassi nel “far musica” che lo stesso De André ha sempre riconosciuto come fondante, da un punto di vista creativo⁴, ma che oggi, forse anche a causa di un processo di “celebrazione” dell'autore, avvenuto in seguito alla sua scomparsa, viene tutt'al più considerato come accessorio e relegato in quel “retro di copertina”.

Si è pensato di suddividere questo lavoro in quattro parti. Nel primo capitolo si vorrebbero affrontare, senza alcuna pretesa di esaustività, alcune considerazioni che

2 In questo senso la canzone come insieme di parole, melodia, armonia, ritmo, diventa solo una parte dell'opera, “un pre-testo destinato a subire trasformazioni radicali durante il lavoro di produzione”(Fabbri 1999, p. 85) Questo implica tra l'altro una prima importante ragione per cui, come vedremo, l'oggetto di studio (come accade in generale nella *popular music*) viene ad essere la musica così com'è percepita e non come appare “sulla carta”.

³ Qui vengono scritti, tra l'altro, i nomi degli strumenti musicali, i ringraziamenti e alcune volte anche delle note alle canzoni, quando non vi è una vera e propria presentazione dell'album.

⁴ Così come risulta dalle diverse interviste in cui faceva esplicito riferimento a questo aspetto, ponendosi in direzione contraria alla pratica, diffusa anche tra i cantautori, che tende a “sacralizzare” la titolarità di un'opera.

riguardano l'effettiva allocazione e distribuzione sociale del processo compositivo nelle nostre società, così come in altri contesti sociali. Se andiamo oltre l'impressione di banalità di domande quali "chi è l'autore?" e "qual è l'opera?" troveremo che sia la definizione di "autore", sia l'"opera" come oggetto culturale, sono ambiti complessi, anche in quelle culture musicali che richiedono professionismo esecutivo e che adottano una qualche notazione scritta. (Sorce Keller 1998, 10-11). Vedremo, infatti, che ogni processo compositivo comincia necessariamente in riferimento a una tradizione (in ambito quindi collettivo e comunitario); successivamente, e in modi diversi a seconda delle culture di riferimento, si forma attraverso processi trasformativi attuati da individui più o meno propriamente identificabili; infine (e di nuovo in ambito collettivo) si compie attraverso l'ascolto, la ricezione e la costruzione sociale dei significati. (1998, 24).

Nel secondo capitolo considereremo come la specificità del percorso musicale di De André si situi nell'ambito di un generale processo di costruzione sociale sia della figura del "cantautore", sia di una particolare categoria culturale ed estetica, quella della "canzone d'autore" (Santoro 2000). Un processo che è storicamente definito, che rimanda da un lato allo sgretolarsi dei tradizionali criteri di classificazione e gerarchizzazione culturale (ponendo quindi l'esigenza di affrontare in modo problematico la questione dei "generi" musicali) (Fabbri 1999; 1997) e dall'altro al contemporaneo affermarsi di una cultura musicale che possiamo definire *popular music*.

Nel terzo capitolo, dopo aver affrontato in termini generali il concetto di creatività di gruppo e di produzione collettiva dell'opera d'arte, si cercherà di esporre alcune considerazioni specifiche sulla creatività di gruppo illustrando al contempo alcuni strumenti teorici con i quali è stata svolta la ricerca sul campo. Attraverso le doppie lenti della sociologia dei processi culturali e delle organizzazioni ci soffermeremo in particolare sull'esistenza dei cosiddetti "gruppi creativi", costituiti da individui che spesso svolgono delle mansioni dove il compito meramente esecutivo passa in secondo piano, per lasciare spazio a tutti quegli innumerevoli elementi che vengono riassunti sotto il termine di "creatività". Non è certo nostra ambizione fornire una descrizione esaustiva di queste tematiche, che rimandano a una varietà di studi e approcci teorici riguardanti l'analisi della dimensione estetica dell'organizzazione. Il nostro intento sarà quello di rapportarle il più possibile al particolare gruppo creativo costituito da quegli individui che lavorano nell'ambito della produzione discografica.

L'ultima parte del lavoro è dedicata all'analisi di parte della produzione musicale di Fabrizio De André, con lo scopo di evidenziare, e insieme sviluppare, quegli aspetti che ne fanno una produzione musicale "a più mani" e più voci" (Fabbri 1999). Attraverso l'elaborazione di diverse interviste rivolte ad alcuni collaboratori, oltre a quelle che lo stesso De André ha rilasciato in vita, si cercherà di ricostruire, anche qui senza alcuna pretesa di esaustività, quella complessa rete che ha legato componenti personali, emotive, caratteriali, culturali e sociali nell'organizzazione della sua produzione musicale. In una prospettiva insieme sociologica e musicologica, inoltre, ripercorreremo le tappe di questa specifica produzione musicale, avvalendoci di analisi già realizzate da noti studiosi e proponendone alcune di originali. Questa parte del lavoro vorrebbe configurarsi come un esempio di ricerca etnografica, poichè non si tratterebbe semplicemente di descrivere un particolare fenomeno sociale (la produzione musicale e cantautorale di Fabrizio De André), ma di farlo in base a un "presupposto" (questa produzione come processo collaborativo complesso) "tutt'altro che ovvio o comunque poco evidente" (Dal Lago, De Biasi 2002, X). Quasi sempre, infatti, i cantautori non detengono *in toto* la paternità effettiva dei progetti discografici che i "fan" assetati di fascino, ma anche molte persone comuni, gli attribuiscono. La definizione di senso comune di un particolare mondo sociale, come quello della "canzone d'autore", finisce per sminuire, ridimensionare se non in certi casi oscurare una serie di aspetti, tutt'altro che secondari e ovvi, connessi con la concezione del "far musica" in una determinata società⁵. E' evidente, infatti, che la produzione musicale di De André, come ogni altro tipo di produzione, non si è verificata nel vuoto, ma è rapportabile a diversi contesti sociali e umani in cui è nata e che essa stessa ha contribuito a definire⁶

⁵ Intendendo con l'espressione "fare musica" la condivisione, da parte di settori della società in un determinato periodo, di un "complesso di strategie discorsive e pratiche materiali e simboliche seguite e attivate da attori sociali diversi in contesti sociali specifici per costruire [una produzione musicale] come forma simbolica dotata di significati sociali" Cfr. GRISWOLD 1987; 1994, in SANTORO, op cit., 2000

⁶ "Anche la musica, come ogni realtà sociale, è sempre immersa in un contesto dal quale è costantemente influenzata, ma che contribuisce anche a determinare. E' in quest'ambito, del resto, che essa è anche fenomeno sociale. In quanto tale non è mai completamente indipendente, né completamente dipendente". Cfr. M.SORCE KELLER, op. cit., 1996.

CAPITOLO 1

La distribuzione sociale del processo compositivo: concetti e ambiti

*“Frase fantastiche di una bambina undicenne composte in base a parole date.
Libertà - giardino - sbiadite -saluto - folli - cruna
Poiché la libertà non si raggiunge con la stessa fretta con cui diventano
sbiadite le foglie nel giardino, tanto più tempestoso è il saluto che
l'accoglie, al quale partecipano anche quei folli che ritengono la cruna di
un ago più grande di una scimmia”*

[Walter Benjamin, *Strada a senso unico*]

1.1. Chi è l'autore? Qual è l'opera? Due domande non banali.

In questo capitolo affronteremo, in termini generali e con qualche riferimento a casi specifici, la complessa questione della distribuzione sociale del processo compositivo.

Inizieremo evidenziando alcuni quesiti solo apparentemente banali.

Se si chiedesse ad un pubblico di appassionati di definire l'autore di una determinata canzone (o di un'opera musicale), la risposta "il cantautore" (o il compositore) sarebbe prevedibile e scontata. La stessa sensazione di ovvietà si dipingerebbe nel volto di un ipotetico interlocutore a cui chiedessimo "che cosa sia una canzone". Indipendentemente dal grado di preparazione e competenza, infatti, "tutti pensano di sapere esattamente che cosa sia una canzone" (Fabbri 1999). E sono molti a dare per scontato che dietro a una canzone, come un'opera, ci sia un unico autore-creatore che lavora sincreticamente sui diversi piani linguistici ed espressivi. In realtà *"la dichiarazione che X è l'autore del brano Y ha un contenuto di verità non molto superiore a quello dell'affermazione che un film di Federico Fellini si debba solo ed unicamente al mestiere e al talento di quel grand'uomo di cinema"*⁷.

La questione relativa alla funzione dell'autore si pone in quanto questa funzione, apparentemente attestata dalla routine quotidiana della vita musicale, come un dato ovvio, non è per niente così ovvia. Essa è, infatti, caratteristica di un modo di esistenza, di circolazione e di funzionamento di certi discorsi all'interno di una società (Foucault 1969)⁸.

I recenti studi sviluppati in ambito sociologico e antropologico hanno messo in luce come, indipendentemente dal grado di consapevolezza che l'autore (il compositore

7 M. SORCE KELLER., *Siamo tutti compositori! Alcune riflessioni sulla distribuzione sociale del processo compositivo*, in «Annuario svizzero di musicologia»/ nuova serie n.18, p. 3. Infatti "autori dei grandi film di Fellini furono, oltre naturalmente a Federico Fellini, anche lo sceneggiatore e scrittore Ennio Flaiano, lo scenografo Pietro Ghepardì, il compositore Nino Rota e naturalmente gli attori che venivano scelti dal regista [e dai produttori]." (in *idem*, nota 2, p.25).

⁸ Generalmente la nozione di autore rinvia a "un unico individuo che, in un luogo e un tempo determinati, ha compiuto un certo lavoro". Per un approfondimento della nozione di autore e dei tratti caratteristici della funzione-autore si veda M. FOUCAULT *Qu'est-ce qu'un auteur?*, in «Bulletin de la Société Française de Philosophie», LXIX, 3, pp. 73-104; trad. it. *Che cos'è un autore?*, in *idem*, *Scritti letterari*, Milano Feltrinelli, pp. 1-21. In questo breve saggio Foucault affronta in particolare il rapporto del testo

o genericamente il “music maker”) ha del proprio ruolo nel processo compositivo (variabile da cultura a cultura, da un ambito sociale o temporale all’altro di una stessa cultura), pensare che questo possa essere ricondotto solo ed unicamente al suo mestiere e al suo talento risulta una notevole semplificazione (che anche l’abituale esprimersi comporta) (*Ibidem*). Infatti

“anche quando [come per esempio nel caso dei cantautori] il compositore sia chiaramente designabile e individuabile ufficialmente come l’autore di un determinato brano [o canzone], possiamo accorgerci ad un esame più attento, che il cosiddetto compositore [o cantautore] ha compiuto solo una parte del lavoro che gli viene abitualmente attribuito in toto”⁹.

Numerosi potrebbero essere gli esempi di artisti “creatori” che a prima vista sembrano incarnare l’immagine tipica dell’individuo eccezionale che crea le opere plasmando e assoggettando al suo volere “forme espressive simboliche” (Griswold 1997, 67). Tanto che “[...] la risposta alla domanda “Da dove arriva la cultura?” a prima vista sembrerebbe essere “Dagli sforzi individuali” . Ma allora, per esempio, [...] cosa ne è della cultura nel senso più ampio di un “modello di significato storicamente trasmesso”? “A questo livello è più difficile pensare alla cultura come “proveniente” da qualche posto. Sembra che in questo caso essa ci sia sempre stata”¹⁰.

Come vedremo meglio in seguito, alla concezione del “c’è sempre stato” e a quella (per molti versi opposta) del “genio individuale”, alcune prospettive sociologiche suggeriscono un’alternativa che sostanzialmente afferma che la “cultura” e le “opere culturali” sono creazioni collettive complesse e *mai* solamente individuali. E’ possibile allora meglio comprendere specifici oggetti culturali considerandoli non come espressioni uniche dei loro creatori ma il prodotto di una produzione collettiva, fondamentalmente sociale nella sua genesi (*idem*, 68)

Anche la “canzone”, definita come insieme di parole, melodia, armonia, ritmo, è in realtà solo una parte dell’opera (Fabbri 1999, 85). La nozione di “opera” e l’unità cui essa rinvia sono altrettanto problematiche quanto l’individualità dell’autore. In culture diverse dalle nostre *l’identificabilità* dell’opera in quanto tale segue meccanismi di definizione completamente diversi. Vedremo come, anche riferendoci all’ambito

con l’autore e il modo in cui il testo riporta a questa figura che, almeno in apparenza, gli è esteriore e anteriore (1984, 3).

⁹ M. SORCE KELLER., op. cit. 1998, p.3

¹⁰ W. GRISWOLD *Sociologia della cultura*, Il Mulino, Bologna, 1997, p. 68.

specifico della musica cosiddetta “colta” occidentale, che ha sviluppato nei secoli una notazione normativa, cristallizzando in una partitura l’opera d’arte, risulti fuorviante pensare che il processo compositivo si compia completamente con la preparazione della partitura (Sorace Keller, 19). Vi sono, infatti, altri aspetti del far musica (come la cosiddetta “esecuzione-interpretazione”) apparentemente meno essenziali della notazione, ma in verità tutt’altro che irrilevanti per la costruzione finale dell’oggetto sonoro.

Viste da questa prospettiva, le due domande iniziali non sono più quesiti a cui dare una risposta scontata. Esse rimandano evidentemente alla questione ben più generale e complessa della costruzione sociale del significato della parola “musica” (di “che cosa sia la musica”), della definizione di “fatto musicale” e quindi del nesso arte-musica-società, sollevando, anche, l’inesauribile e annoso problema dei fondamenti universali della musica

1.2. Dalla “musica” alle “musiche”.

1.2.1. la musica come “etichetta”.

La domanda “che cos’è la musica?”, infatti, può essere così riformulata: è possibile individuare delle caratteristiche che siano sufficientemente generali per essere reperibili in tutto ciò che chiamiamo intuitivamente “musica” e sufficientemente particolari da indicare ciò che è specifico di tale campo? (Delalande 1993, 24)¹¹.

Tra le diverse discipline che si occupano di “musica” (dalla musicologia “classica” alle prospettive etnomusicologiche, a quelle più sociologiche), esiste ormai oggi un ampio consenso riguardo l’impossibilità di riuscire a darne un significato senza contestualizzarla nella società. Storicamente però, la convinzione che almeno parte della

¹¹. La cosiddetta questione degli “universalia” musicali fu, per molti decenni, al centro delle convinzioni e preoccupazioni dei primi ricercatori etnomusicologi che spesso, partendo dall’idea che la musica costituisse un unicum indivisibile e che la varietà di forme in cui essa si presentava nelle diverse società e culture via via esplorate potesse e dovesse essere ricondotta a dei tratti (ritmici, metrici, melodici ecc..) universali, si dedicavano all’individuazione delle possibili costanti. Cfr. GIANATTASIO F., op. cit., 1992p. 31 e F. DELALANDE, *Le condotte musicali*, Clueb, Bologna, 1993, p. 24 sgg.

raison d'être del fenomeno artistico potesse risultare da radici storico-sociali dovette confrontarsi con le teorizzazioni estetiche che, identificando l'arte con l'opera, ne sostenevano l'autonomia strutturale ed espressiva e che, tradotte in una prassi artistico-poetica, si manifestavano nella tendenza dell' *art pour l'art*¹². Secondo quest'ottica, che sottolinea il carattere asemantico del linguaggio musicale, il valore culturale, simbolico dell'opera musicale è da ricercare essenzialmente nella struttura sonora, punto d'arrivo dell'attività creatrice. L'oggetto diventa l'essenziale. Rispetto a questo il processo produttivo e le idee dell'artista, le mediazioni del contesto, nonché la ricezione del pubblico costituiscono qualcosa di secondario e di accessorio. Queste visioni "consolatorie"¹³ del fenomeno artistico esprimono in realtà una concezione "colta" della musica e, in questo senso, sono il risultato di un "restringimento e di una specificazione del campo musicale" (Molino 1975, 37) connessi all'evoluzione della cosiddetta musica "d'arte".

In particolare, l'idea per cui l'attività del compositore debba essere "imputata", "puntualizzata" e "ascritta" ad "un solo individuo creatore", il quale, al di là di tecniche e possibili stereotipi mutuati da una tradizione di riferimento esprimerebbe così il suo specifico modo di essere- se non una personale "*Weltanschauung*" (Sorce Keller 1998, 2)- può essere considerata come il prodotto di un particolare momento della storia sociale dell'Occidente (siamo agli inizi del diciannovesimo secolo) in cui si assiste ad un rapido declino del mecenatismo ecclesiastico e nobiliare (almeno nelle sue forme tradizionali) e alla conseguente "emancipazione dell'artista"¹⁴. Nei paesi cosiddetti

¹² Si veda, ad esempio, E. HANSLICK, *Il Bello Musicale*, Giunti-Martello, Firenze, 1978 (ed. or.: *Vom Musikalischen Schönen*, 1854).

¹³ Il principio di relegare il significato della musica in una sorta di "limbo storico", rendendo possibile al massimo una estetica della percezione (che cerchi di stabilire il rapporto tra aspetti percettivi e significati riflessi nella coscienza dell'ascoltatore e del compositore), ma ignorando un qualsiasi riferimento esterno di natura sociale, può costituire uno splendido "alibi" per continuare a parlare di musica eludendo le problematiche che emergono dalla collocazione in cui viene a trovarsi nel corso della storia e più in generale dal problematico rapporto con il mondo. Certamente la musica si trova in una situazione particolarmente delicata: lo statuto asemantico della comunicazione musicale (o meglio la sua *non-semanticità*) sembra un problema che, in linea di principio, non si pone per le altre arti, le quali tutte, più o meno, mostrano un rapporto tra tratti semantici della rappresentazione e significati o referenti esteriori. Questo può indurre a ritenere che il linguaggio musicale sia autoreferenziale e faccia leva su sentimenti ed emozioni soggettivi che esso stesso non può controllare o dirigere ("*diversamente dalla poesia che interessa l'intelletto mediante concetti o nelle arti figurative l'occhio attraverso le forme*"; si veda E. HANSLICK, op. cit.). Ma se un approccio di questo tipo sostiene di essere oggettivo, "neutrale", in realtà non è libero dall'ideologia come qualsiasi altro, nel momento in cui, ad esempio ignora il legame dei processi produttivi con le strutture di potere e le sue contraddizioni.

¹⁴ Nel senso che i compositori non erano più musicisti "a servizio" dei committenti. Le composizioni, stampate e diffuse, acquistavano un valore monetario in un mercato musicale che garantiva ai compositori maggiore libertà, anche se, fin da subito i compositori dovettero fare i conti da un lato con i gusti del

“occidentali” questa concezione “tardo romantica” del fatto musicale, dopo aver influenzato storicamente le diverse tendenze della musicologia classica¹⁵, si è mantenuta e consolidata in un paradigma che possiamo definire “paradigma tradizionale della musica d’arte” (Cutler 1995; Perniola 2000). Esso trova perno su alcuni fattori cardine quali appunto la già citata centralità dell’opera e dell’artista, ma soprattutto si poggia sull’importanza della notazione (e quindi della partitura scritta) come sistema che determina sia quale materiale musicale è disponibile, sia quali possibili forme di organizzazione possono essergli applicate (Cutler 1995, 55).

La delimitazione dei fenomeni musicali ad una specifica attività artistica riduce la distinzione tra musicale e non-musicale a considerazioni di carattere prevalentemente estetico, permettendo così di circoscrivere e controllare un tipo di comportamento che, nella nostra come in tutte le altre culture, è invece comune a ogni individuo e gruppo sociale (Gianattasio 1992, 40-41).

Affrontando la questione della distribuzione del processo compositivo tra le tradizioni musicali cosiddette letterate vedremo, al contrario, come il processo compositivo si presenti, anche tra le tradizioni musicali cosiddette letterate, *necessariamente* diluito, distribuito e parcellizzato (Sorace Keller 1998, 10). Osserveremo, inoltre, come, da un lato lo sviluppo della tecnologia e l’avvento dell’elettronica e dall’altro lo stesso sviluppo estetico delle “musiche”, abbiano sconvolto i modi di apprendimento e di circolazione musicali tradizionali, rivoluzionando i modi compositivi e fruitivi (in tutti gli ambiti), nel senso di una sempre più evidente articolazione e distribuzione sociale¹⁶.

Nonostante queste considerazioni e pur mostrando visibilmente dei limiti nel leggere la complessità dei fenomeni musicali odierni, il cosiddetto “paradigma

pubblico, dall’altro con la funzione di intermediari di editori, associazioni concertistiche e teatri e quindi entrare a far parte di “forme di rapporto clientelare non personalizzato”. Cfr. M. SORACE KELLER., *Musica e sociologia*, Milano, Ricordi, 1996, p 74. Sappiamo, ma è un esempio tra i tanti, come i primi “lavori” di Wagner non erano compresi dal pubblico e di come egli dovesse, per guadagnarsi da vivere, fare delle riduzioni di opere allora in voga a “un tanto alla pagina”.

¹⁵ La musicologia, storicamente, e soprattutto nella sua veste iniziale, si è infatti occupata di privilegiare nell’analisi gli aspetti estetico-percettivi della musica e i significati riflessi nella coscienza dell’ascoltatore e del compositore, ignorando gli effetti culturali che il “far musica” porta con sé. Considerando la musica come oggetto *an sich* e valutandone i contenuti come unicamente soggettivi, l’analisi musicale si è così svincolata da ogni compito sociale e culturale di informazione e indagine sulla comunicazione musicale che riguardasse l’ambiente di origine così come quello di fruizione.

¹⁶ Si veda la parte relativa alla distribuzione sociale del processo compositivo nelle tradizioni non orali e nel campo specifico della *popular music*.

tradizionale” permane oggi in una diffusa coscienza collettiva¹⁷ (Sorace Keller 1998). Inducendo a isolare il fatto musicale, quest’ottica spesso non permette di cogliere la reale e complessa distribuzione e frammentazione del processo di produzione

1.2.2. la musica come “pratica sociale”.

Diverse discipline che oggi si occupano di “musica” sono nate, invece, proprio considerando la musica come un elemento delle pratiche sociali.

L’applicazione sistematica del modello comparativo tra culture diverse, tipico delle ricerche dei primi etnomusicologi, ha permesso di evidenziare empiricamente la mediazione che avviene tra l’organizzazione del mondo sonoro e la struttura sociale che lo permea. L’impatto con le culture extraoccidentali e con la loro diversità mise in crisi il concetto occidentale di musica, da un lato facendo crollare le illusioni circa la sua “naturalità”, “universalità” e “immortalità”, e dall’altro ponendo una serie di dubbi sulla validità dei tratti che venivano considerati costitutivi e distintivi delle forme e dei comportamenti musicali (Gianattasio 1992, 41). Ci si è così accorti che “musica” è un’etichetta astratta che viene applicata ad aspetti più svariati di comportamenti sociali, e che meglio sarebbe quindi parlare di “musiche” (Del Grosso Destrieri 1989, 133; Gianattasio 1992, 38).

In diversi contesti, infatti, gli stessi messaggi vengono interpretati in maniera totalmente diversa¹⁸. Le musiche vanno viste come “suono umanamente organizzato” (Blacking 1986, 34) il cui significato è attribuito dalle diverse culture, gruppi umani o civiltà, e diventa comprensibile solo in riferimento ad essi: “*la musica è un prodotto*

¹⁷ Ad esempio resta ancora oggi un’immagine fortemente individualizzata del ruolo di compositore, “un individuo che opererebbe sulla propria tradizione di appartenenza mutamenti tanto profondi e drastici da venir definito per questo, innovatore, genio e creatore” (1998, 9). Ma più in generale questa credenza riguarda ogni aspetto del “far musica” e, come abbiamo già accennato nell’Introduzione, rimanda, storicamente, a ragioni di ordine socio-culturale e anche prettamente religioso. Tuttora persiste, per esempio, sia a livello delle istituzioni che tradizionalmente si occupano di “musica” (Conservatori e Accademie), sia all’interno del tradizionale percorso scolastico “di base”, un notevole disinteresse per una visione più allargata dell’educazione musicale così come qualsiasi altro aspetto che il “far musica” porta con sé. In nome di un particolarismo specialistico, la formazione musicale viene riservata, da sempre, a coloro che danno precocemente prova di avere una “attitudine” musicale e che, dopo averla coltivata per anni (speso a discapito di altri percorsi) dovrebbe garantire una “competitività” sul mercato del lavoro.

¹⁸ Si veda C. SACHS, *Le sorgenti della musica*, Boringhieri, Torino, 1979. Egli si è accorto come gli stessi messaggi musicali venivano recepiti in modo completamente diverso da una cultura all’altra. Così un musicista di origini albanesi poteva arrivare a considerare “relativamente semplice” quello che nella

dell'uomo e ha una sua struttura, ma questa struttura non può avere un'esistenza propria separata dal comportamento che la produce¹⁹. Il contesto, quindi, diventa un determinante di significati e le variabili che la produzione musicale subisce in determinate funzioni e circostanze sono tali da intaccare gli stessi significati. In questo senso “la musica non è una lingua universale”, ma prende forma in rapporto alla cultura di cui fa parte (Sachs 1979, 236).

Un interessante esperimento proposto da Gianattasio (1992), che vorremmo qui riproporre seppur parzialmente, è illuminante per evidenziare che neppure il fatto che vi sia un “organizzazione di suoni” è di per sé sufficiente a garantire che vi sia una “dimensione musicale”, che neppure quando gli strumenti espressivi e le modalità di esecuzione inducano a supporre un ambito musicale possiamo essere certi di trovarci in quel contesto e non in un altro. L'esperimento si attua facendo ascoltare a un gruppo di persone, di seguito e senza fornire indicazioni, tre brani estremamente diversi tra loro, chiedendo poi quali di questi tre esempi possano risultare a loro avviso degli “esempi musicali” e quali dei “brani musicali” secondo la concezione musicale della nostra cultura. Nel primo caso si tratta di un “gioco vocale” (*katajjaq*) degli Inuit del Canada (una serie di formule melodico-ritmiche ripetute a canone da due giocatori fino a che uno dei due non sbaglia); il secondo è un “invito alla preghiera” (*adhan*) di un *mezzuïn* di Damasco (rivolto ai fedeli e costituito di una serie di melismi e fioriture su una scala della tradizione classica araba); il terzo costituisce il “finale” di una composizione di Bruno Maderna (*Continuo*, 1957) per suoni elettronici.

Gianattasio fa notare come sia significativa la costanza delle reazioni e delle risposte a questo test, ogni volta che viene proposto. A noi qui interessa evidenziare che, a parte quelle poche persone che conoscono la composizione di Bruno Maderna, nessuno arriva a identificarla come brano musicale (quanto tutt'al più come sigla di un film “horror”); tutti, invece, concordano nel riconoscere la “musicalità” della preghiera del muezzin, che in realtà è stato appositamente prescelto come esempio “non musicale” della serie. Infatti secondo i dettami della religione islamica, la preghiera e il nome di Allah non possono essere in alcun modo associati a una pratica profana qual è quella musicale, per cui l'*adhan* non è considerato musica dai suoi diretti esecutori e fruitori.

cultura occidentale viene considerato un capolavoro (la IX di Beethoven), perché ne coglieva principalmente l'aspetto ritmico.

19 A. MERRIAM, *Antropologia della musica*, Sellerio, Palermo 1983 (ed. or.: 1964)

“Il risultato, alquanto paradossale, di questa esperienza di ascolto è quello di riconoscere come musica la non-musica degli altri e di disconoscere invece il prodotto di musicisti appartenenti alla propria cultura contemporanea, se ascoltato fuori del contesto che le è proprio (ad esempio, una sala da concerto o uno specifico programma radiofonico) e senza una preventiva informazione sulla natura dell’evento [...]. Da questi [e altri] esempi si può dunque trarre la conclusione [che] la questione degli “universalia” musicali vada rivista e ridimensionata [...] dato che, senza le giuste coordinate, non è poi così semplice stabilire con certezza cosa sia musica e cosa non lo sia”²⁰

Concepire la musica come manifestazione di una “cultura”, come mezzo stesso di identificazione culturale oltre che come patrimonio conoscitivo significa inferire l’esistenza di significati che, connessi con la situazione della società e dei gruppi sociali, vanno al di là dell’analisi musicale della forma delle strutture sonore (in senso stretto) ma possono aumentare la comprensione dei fenomeni musicali: in ogni caso “la struttura sonora non è mai esaustiva del significato che socialmente le viene attribuito, essendo inestricabilmente connessa ad altri aspetti che musicali non sono”²¹ (Del Grosso Destreri 1988, 11)

Analizzati a questo livello i comportamenti musicali appaiono dipendenti dalle culture. Questo percorso di ricerca ci allontana, giustamente, dall’idea che possano esistere degli “universali” in musica (Delalande 1993, 43) ma non va estremizzato. Occorre, infatti, evitare facili riduzionismi che possano considerare i comportamenti musicali completamente dipendenti dalle culture²².

²⁰ F. GIANATTASIO, *Il concetto di musica*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1992, pp. 31-35.

²¹. “Testo e contesto: è lecito analizzare una cantata di Bach prescindendo dalla sua [specifica] religiosità e dalla funzione liturgica oppure le musiche di gruppi come i Duran Duran prescindendo dall’impianto luci e dalla carica di sessualità che da essi promana?” Cfr. L. DEL GROSSO DESTRETERI, “Musica o musiche, polisemia del termine o inesistenza dell’oggetto?”, in *Annali di Sociologia, Soziologische Jahrbuch*, 5.1989-I. Lo studio delle musiche richiede sempre più approcci extramusicali. In riferimento alla cantata religiosa di J.S. Bach, un’analisi esclusivamente musicologica (nel senso “tradizionale”) risulta molto parziale, come è ben espresso sempre da Del Grosso Destreri: “una partecipata comprensione della religiosità luterana, priva di intermediari tra l’uomo e Dio, è del tutto necessaria. Nella musica controriformistica Cristo è un tenore che sale il Calvario lamentandosi teatralmente: nella Passione secondo Matteo, è un baritono (quindi un uomo per definizione adulto) che proferisce virilmente “Geduld” (pazienza, cioè “è giunto il momento di partire”), accompagnato non da un’orchestra melodrammatica, ma da un solo violoncello. Anche l’uomo-Dio è solo nel momento estremo della passione. La struttura musicale non si spiega dunque solo con se stessa, ma con il suo inserimento in un contesto socio-religioso” (2002, p.14).

²² Il rapporto musicista-società, la cosiddetta funzione sociale del musicista è una questione complessa e ambivalente che non può essere risolta con asserzioni deterministiche. Non si può pensare, per esempio, di poter ridurre la complessità del problema al fatto che l’artista dipende dalla comunità sociale, e non solo dal punto di vista puramente economico. Sarebbe come affermare l’esistenza di una connessione

1.2.3. la rilevanza sociale e i “fatti musicali”.

Parlare quindi di “musica” da una parte e di “società” dall’altra è possibile solo con la consapevolezza che si tratta una distinzione analitica tra due diversi aspetti dell’esperienza umana²³. La “musica” infatti, come ogni realtà sociale, è sempre immersa in un contesto dal quale è costantemente influenzata, ma che contribuisce anche a determinare²⁴. E in questo ambito, del resto, che essa è anche “fenomeno sociale”. In quanto tale non è mai completamente indipendente, né completamente dipendente (Sorace Keller, 1996). In questo senso e, per arrivare a una definizione dei “fenomeni musicali” che integri le considerazioni fatte finora, cioè li consideri pienamente nel loro rapporto con la vita sociale, abbiamo bisogno di schemi e strumenti concettuali. Uno di questi è certamente la definizione parsonsiana di “fatto”. Secondo Parsons: “[...] un fatto è una affermazione empiricamente verificabile di fenomeni. [...] Il fatto in se stesso non è un fenomeno, ma è una proposizione relativa a uno o più fenomeni. Tutte le teorie scientifiche sono costituite da fatti e da enunciazioni di rapporti tra fatti in questo senso. Ma questo non implica che i fatti compresi in una teoria siano le uniche proposizioni verificabili che possono essere formulate circa i fenomeni a cui si riferiscono. Un sistema di teoria scientifica è generalmente astratto appunto perchè i fatti a cui si riferisce non costituiscono una descrizione completa del fenomeno concreto, ma sono esposti “nei termini di uno schema concettuale”, cioè

verificabile tra la diffusione (e la qualità) dell’arte in un certo periodo e la quantità di mecenatismo. Oggi, da un lato questa “funzione sociale” del musicista (che dovrebbe realizzarsi nella comunicazione e insieme divulgazione della musica passata e contemporanea) è resa sempre più difficile in quanto ridotta a una divulgazione che si esplica principalmente nell’attività concertistica o nell’insegnamento diretto esclusivamente alla formazione di musicisti o specialisti del settore. Dall’altro emerge inoltre un altro aspetto spesso sottovalutato ma che non si può certamente ignorare: la condizione in cui il musicista stesso, e più in generale l’artista, si trova ad operare. Nell’odierna società dei consumi, in cui riesce così redditizio lo “sfruttamento industriale di ogni inclinazione al frivolo e al grossolano, al melenso e al brutale, all’osceno” essa sembra non poter essere che tormentata o, quantomeno, di estraniamento. Fino a che punto dunque questa estraniamento viene coltivata dalla società come un utile mestiere e l’artista si piega all’esigenza di questo mestiere? (In questo senso alcuni autori hanno parlato di alienazione, oltre che di estraniamento, come condizione correlata al “mestiere” dell’artista. Per un approfondimento su questo tema si veda in particolare, H.READ, *Arte e alienazione*, Mazzotta editore, Milano 1968).

²³ Un modo per concepire questa distinzione è pensare che la “musica” designa l’aspetto espressivo dell’esistenza umana, mentre la società indica l’aspetto relazionale (e spesso pratico). Si noti che questo discorso richiama la più generale distinzione tra “cultura” e “società”. Cfr W. GRISWOLD, op. cit., pp. 7-32.

²⁴ A un livello più generale potremmo dire che occorre evitare di pensare in termini dualistici, per comprendere come “la costruzione di senso della gente plasmi la loro azione razionale [...], in breve come la struttura sociale e la cultura si influenzino reciprocamente”. Cfr. W. GRISWOLD, op. cit., p.7.

vengono espressi solo i fatti concernenti i fenomeni rilevanti per il sistema teorico adottato.[...] La struttura del sistema teorico determina quali sono i fatti rilevanti”²⁵.

Con l’espressione “fatti musicali” si intende quindi riferirsi a fenomeni che vengono socialmente considerati “musicali”, “ma dei quali la musicalità non esaurisce l’interesse e non costituisce il fondamento di una pretesa natura ontologica” (Del Grosso Destrieri 1989, 12).

Inoltre, ai fini della nostra trattazione, e da una prospettiva sempre più propriamente sociologica, occorre a questo punto sottolineare come ogni aspetto che riguarda il “fare musica” in una società si presenti distribuito e frammentato tra livelli sociali differenti che sono tutti in qualche modo *collettivi e partecipativi* (Sorace Keller 1998, 2). “Musica” è in questo senso un qualcosa che viene condiviso con altri, una pratica sociale che coinvolge individui le cui azioni²⁶ possono avere diverso impatto e riconoscimento, ma che, in definitiva, è difficile immaginare siano escluse *in assoluto* da questi processi.

Questa visione intende superare l’idea, tipica di molti etnomusicologi, di una sorta di “paternità etnica” di specifiche produzioni musicali e, in questo senso, è svincolata da un approccio cosiddetto “cultural – relativistico”²⁷. Ciò determina un interesse, tra l’altro, per la cosiddetta *rilevanza sociale* della produzione musicale, che sarebbe invece assente in altre discipline. Il concetto di rilevanza sociale, applicato all’ambito musicale, si riferisce al “grado di incombenza” di una musica su una determinata società (Martí i Perez 1994, Sorace Keller 1996). La rilevanza sociale di una musica non dipende dalla musica stessa, ma dalla sua contestualizzazione in una cornice spazio-temporale concreta (Martí i Perez 1994, 39)

Il nostro interesse si orienta quindi ad esaminare anche quei fattori storici e sociali che stanno “intorno” alla produzione artistica (distribuzione del processo compositivo, divulgazione e fruizione) ma che, in definitiva, concorrono alla “costruzione sociale” delle idee e degli stessi valori estetici.²⁸

²⁵ T. PARSONS, *La struttura dell’azione sociale*, Il Mulino, Bologna 1962, p. 63, cit. in DEL GROSSO DESTRIERI (1989), p. 135

²⁶ Nel senso inteso da T. Parsons, di *social action*.

²⁷ Molto spesso, l’ambito etnomusicologico, identificandosi fortemente con l’oggetto del suo studio, tende a identificare le culture musicali con le diverse paternità culturali. Questo atteggiamento, infatti, non permette (anche a detta di recenti studi della stessa prospettiva etnomusicologia) di riconoscere la complessità che si cela dietro ai fenomeni musicali. Il criterio di iscrizione etnica, per esempio, implica il pericolo di creare delle “frontiere”, di limitare gli ambiti di produzione di una vita musicale

²⁸ Un esempio concreto di questo aspetto si può ritrovare nelle definizioni che di volta in volta vengono utilizzate dai sociologi nelle loro trattazioni: cfr. DEL GROSSO DESTRIERI (1989), op. cit. p.133,

1.3. costruzione e de-costruzione sociale del “fatto musicale” e del suo senso.

Uno degli argomenti di cui si è molto occupata la sociologia delle arti, ma non solo delle arti, a partire dagli anni '50 e '60 è stata la “costruzione sociale” dei fenomeni.

La sociologia della conoscenza, pur non occupandosi specificatamente di musica²⁹, aveva già fatto della variabilità empirica dei contenuti conoscitivi, ossia del loro legame con specifici contesti storici e sociali, il principale oggetto del proprio studio, fondando l'assunto per cui gli uomini danno per scontate realtà molto diverse a seconda della società a cui appartengono. Berger e Luckmann, furono tra i primi sociologi della conoscenza a porsi una domanda più radicale, che non riguardava solo i contenuti sostantivi della conoscenza condivisa, ma i meccanismi di formazione e di conservazione di quel comune senso della realtà (quello che consente ad ognuno di orientarsi ed agire nel mondo della vita quotidiana³⁰). La tesi per cui “la realtà viene costruita socialmente” contrasta con il “senso comune” consuetudinario, che considera la “realtà” come un dato autoevidente (Berger, Luckmann 1969). Per capire come avviene questa “costruzione di senso” occorre osservare che, delle numerose azioni

quando a proposito dell'espressione “musiche commerciali” afferma: “[...] si riferisce a quelle musiche che si reggono sul mercato [...] nessun giudizio estetico o di valore è dunque implicito [...] si possono trovare somiglianze tra alcuni esperimenti di Frank Zappa ed altri di Stockhausen ma il primo è «commerciale» ed il secondo «colto». La differenza non è di valore estetico ma di circuito finanziario che li sorregge.”

²⁹ A eccezione di W. Stark e P. Sorokin, “*le forme della conoscenza studiate sono state prevalentemente quelle esprimibili in un linguaggio il cui modello è quello verbale, con l'implicito riconoscimento che il “linguaggio musicale ha uno statuto epistemologico perlomeno ambiguo”*”. Cfr. L. DEL GROSSO DESTRETTI, (2002), op. cit., p. 9.

³⁰ Dietro a tale ridefinizione del compito della sociologia della conoscenza, che deve occuparsi di tutto ciò che passa per conoscenza nella società, c'è, tra gli altri, l'approccio fenomenologico di A. Schutz, (il quale a sua volta richiamava la nozione weberiana di “azione dotata di senso”. La domanda centrale diventa: com'è possibile che i significati soggettivi diventino fattualità oggettive, che l'attività umana produca un mondo di cose? La coscienza è infatti capace di fare esperienza di differenti sfere di realtà (“realtà multiple”). In questo senso essa è sempre intenzionale: io ho coscienza del mondo come costituito di realtà molteplici. Tra queste, però, ce n'è una che si presenta come la realtà tout court: è il mondo della vita quotidiana, dominata da un tipo di pensiero (detto “atteggiamento naturale”) capace di sospendere il dubbio che tale realtà sia qualcosa di diverso da quello che appare. Essa si presenta come una realtà interpretata dagli uomini (oggettivata e condivisa), dotata di senso (soggettivamente significativa per loro come un mondo coerente, autoevidente e indiscutibile, che non richiede una verifica ulteriore oltre la sua semplice presenza) e intersoggettiva (un mondo condiviso con altri). Questa conoscenza inoltre non è solo data per scontata ma si origina nel pensiero dell'uomo comune e nella sua azione. Cfr. BERGER P.,

consuete in cui si trova immerso l'individuo, la maggior parte, pur non colpendolo inizialmente più di tanto, costituirà uno dei punti di riferimento della memoria. Questa parte della totalità delle esperienze umane viene trattenuta dalla coscienza, si sedimenta e permette all'individuo di dare un senso, di capire il significato delle proprie azioni. Qualcosa di simile avviene con la "costruzione sociale" dei valori artistici.

Per "costruzione sociale" dei valori artistici si intende dire che, "dati alcuni oggetti o forme di comportamento che all'interno di una cultura sono potenzialmente classificabili come fatti "artistici", allora l'esatta loro collocazione in gerarchie di valore (il loro "senso" e "significato") in un dato momento storico sono il risultato di un processo collettivo di costruzione di quel "senso" e di quel "significato" (Sorace Keller, 1998).

Il senso o il significato si riferisce alla capacità dell'oggetto di suggerire o indicare "qualcos'altro". A livello aggregato, come abbiamo già evidenziato precedentemente, una "cultura" è un "modello di significati" che è durato nel tempo (Griswold 1997, 35). Si tratta di significati complessi, "incorporati in simboli" che, invece di rappresentare un singolo referente, evocano una varietà di significati, alcuni dei quali possono essere ambigui.

Poiché i processi di costruzione del valore culturale- e di quello artistico in particolare- sono *inevitabilmente e contestualmente* processi di classificazione, cioè di *distinzione*³¹, un modo per affrontare il problema è proprio quello di evidenziare i meccanismi sociali attraverso cui si costituiscono le distinzioni e si tracciano i confini simbolici e sociali tra insiemi di prodotti culturali³² (Santoro 2000, 193).

Tra i contributi che una prospettiva di tipo costruttivista è in grado di dare allo studio delle arti c'è proprio quello di concentrarsi sul modo in cui si è arrivati a una classificazione delle forme d'arte e in che modo e per quali ragioni questa venga a mutare³³. La comunicazione musicale, che come ogni pratica sociale da luogo a sua volta a processi di significazione, si sviluppa all'interno di reti di interazione più vaste che coinvolgono sia l'insieme del mercato e dell'industria culturale sia i processi

LUCKMANN T., *La realtà come costruzione sociale*, Il Mulino, Bologna, 1969. (ed. orig. Garden City 1966).

³¹ P. BOURDIEU, *La distinction*, Paris, Minuti, 1979; trad. it. Bologna, Il Mulino, 1983.

³² Cfr. tra gli altri P.J. DI MAGGIO "Classification in Art", in *American Sociological Review*, 52, 1987 pp.440-455 e V. ZOLBERG, *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press 1990, p. 13.

³³ Cfr. M. SANTORO "La leggerezza insostenibile. Genesi del campo della canzone d'autore", in *Rassegna Italiana di sociologia* / a.XLI, n.2, 2000, p.196).

individuali e collettivi di conferimento di senso (Torti 2000, 298). Ciò rende, per esempio, come vedremo nel prossimo capitolo, l'analisi sociologica dei cosiddetti "generi" musicali non una analisi interna ad un mondo artistico già costruito, ma una ricostruzione delle strategie e modalità di classificazione di prodotti (e produttori) culturali il cui valore sociale- e in particolare la cui appartenenza alla sfera artistica- non può essere data per scontata ma va essa stessa ricostruita, documentata e se possibile spiegata (*idem*, 196). Inoltre, dal momento che le definizioni di "artisti" si formano in un rapporto di interazione con i valori e le classificazioni della comunità, possiamo parlare anche di "costruzione sociale" del compositore, comunemente inteso come autore dell'opera d'arte (Soruce Keller, 1998).

"Costruzione sociale" è quindi in definitiva il processo di formazione di un consenso attraverso il quale si arriva alla formulazione di giudizi riguardo le opere d'arte e i suoi autori. Un "processo collettivo" di "interpretazione", "frintendimento" o "creazione ex novo" di un senso che un dato oggetto o comportamento può avere e che muta evidentemente nel corso del tempo (*ibidem*).

1.4. La distribuzione sociale del processo compositivo tra le culture orali.

Come afferma Soruce Keller (1998, 4) e come abbiamo già osservato, nelle società cosiddette occidentali siamo normalmente socializzati in una tradizione culturale in cui la musica è qualcosa che si produce intenzionalmente per essere proiettata poi verso un pubblico che ne è il destinatario designato. Ma tra le culture cosiddette tribali, per esempio, la musica è, al contrario e consapevolmente, un prodotto umano collettivo, e lo è attraverso un processo "dinamico" e "parcellizzato" tra gli appartenenti alla tribù³⁴. E' vero comunque che l'evidenza con cui si manifesta la dimensione collettiva

³⁴ "Tra gli indiani Haulapai e Hopi, per esempio, i canti continuano ad essere creati, ad essere quindi "composti". Solo che la singola persona che ne è consapevolmente l'autore iniziale li propone subito all'esame di altri che cominciano ad apportare modifiche e miglioramenti. In tal modo questi canti diventano gradualmente e, progettualmente, una creazione collettiva" Cfr. M. SORUCE KELLER (1998), op. cit., p.5.

del processo compositivo in queste tribù, rappresenta un'eccezionalità anche all'interno delle culture esclusivamente orali. Generalmente, infatti, anche nelle culture orali, pur essendo presente, il procedere collaborativo non è quasi mai così manifesto (1998, 6).

Riprendendo l'analisi proposta da Magrini (1992) occorre distinguere il caso in cui il musicista tradizionale abbia in mente un *oggetto sonoro* "mentale" da riprodurre il più fedelmente possibile (qualcosa che egli ha memorizzato durante ripetuti ascolti del medesimo), dal caso in cui egli abbia invece in mente un *progetto esecutivo* che, messo in pratica, di volta in volta, gli consente di produrre serie di performances che rientrano nei limiti di stile e di genere richiesti dalla tradizione.

Nel primo caso l'effetto cumulativo di alterazioni apportate nel corso del tempo può benissimo produrre, ad un certo punto (quando la sommatoria dei mutamenti quantitativi produce un salto qualitativo) un cambiamento radicale dell'oggetto sonoro. Ci troviamo di fronte a un atto del comporre che procede per "addizioni, sottrazioni, concrezioni e interpolazioni". L'attività compositiva, in questo caso, è distribuita tra tutti coloro che fanno musica in quella tradizione, con il contributo di tutti coloro che l'hanno fatta in passato" (Sorce Keller 1998, 7). Gli apporti individuali sono infatti talmente minimi da non consentire il formarsi di una "estetica dell'espressione" o della creatività individuale e, men che meno, dell'"originalità" (*ibidem*).

Un po' diverso, sempre nell'ambito delle culture orali, è il caso di canti o brani strumentali che appartengono a generi caratterizzati da una certa misura di invenzione estemporanea, di cui sia l'esecutore che gli ascoltatori sono consapevoli. In questo caso possiamo considerare la musica non tanto come un "prodotto", risultato di un'attività che si consolida in un "oggetto", ma piuttosto come "processo" animato da una "catena di eventi virtualmente infinita"(1998, 7).

Possiamo descrivere questo "processo esecutivo" come una specie di "gioco" dei suonatori in cui, a partire da un limitato numero di elementi, si possono "inventare" (improvvisare) continue varianti (Giuriati 1982, 19)³⁵.

Tra le diverse culture orali che attuano questo secondo tipo di procedimento compositivo-esecutivo, vi sono delle differenze a seconda dell'utilizzo e della natura dei materiali pre-composti che costituiscono il "dato" della tradizione.

Nell'ambito del cosiddetto "folklore italiano" esiste un modo particolare, forse unico di intendere questo "gioco", strettamente legato alla funzione di supporto che la

³⁵ Questo tipo di procedimento è detto "iterazione-variante" o "variazione-iterante".

musica, correlata alla danza, deve assolvere nel complesso di una festa carnevalesca che coinvolge l'intera comunità: la tarantella di Montemarano. In questo caso infatti, data la grande durata della festa (che impegna suonatori e danzatori per tre giorni) ogni nuova tarantella viene com-posta sulla base di un inventario di elementi a cui attingere, senza però che la scelta sia condizionata da quelle precedenti, in modo estemporaneo e “caleidoscopico”³⁶ (*ibidem*).

Nelle musiche di tradizione orale (rituale o popolare), dunque, il processo compositivo, sia che si attui in una dimensione costantemente “trasformativa”, sia in quella più “collettiva” e “partecipativa” può essere sintetizzato da una sorta di “ambivalenza”. Laddove, infatti, vengano dati o richiesti contributi personali, questi debbono rimanere entro limiti chiaramente prestabiliti e iterare forme tradizionali. Ma è proprio all'interno di “costrizioni” stabilite dal “quadro stilistico di riferimento” che gli individui concorrono con la loro creatività a modificare ciò che fornirà la base per la produzione di un brano musicale (Sorace Keller 1998; Cutler 1995).

Letto in questo senso il fenomeno “musica” appare come un processo generativo inarrestabile che non si consolida mai in un'opera del tutto compiuta³⁷. E di fronte all'incompiutezza dell'opera si indebolisce la necessità, o quantomeno l'utilità, di riferirla a un “autore” ufficialmente riconosciuto³⁸ (Sorace Keller 1998, 9).

1.5. la distribuzione sociale del processo compositivo tra le culture non orali.

³⁶ In un caleidoscopio ogni volta che si agita e si muove il cilindro, si può ottenere una forma che non è direttamente determinata da quella ottenuta in precedenza. Allo stesso modo le melodie che compongono questa tarantella non derivano da quelle immediatamente precedenti secondo un “procedimento lineare”, ma attraverso “trasformazioni continue”. Come nota Sorace Keller (1998) in questo modo ogni nuova tarantella risolve brillantemente l'eterno problema di ogni cultura, quello di bilanciare innovazione e tradizione.

³⁷ In uno studio ipotetico delle musiche popolari, “*gli “originali” [nel senso di “Ur-text] sono tanti quanti sono gli informatori che il ricercatore ha registrato o addirittura le diverse versioni fornite da uno stesso informatore*” Cfr. L. DEL GROSSO DESTRETI (2002), op. cit., p. 13.

³⁸ In queste musiche non c'è posto per il genio, per l'individualità e quindi neanche per l'istituto della proprietà individuale. Possiamo dire che nella tradizione orale l'originalità così come è concepita nelle nostre società, sarebbe un equivoco- o una trasgressione- dal momento che l'esecuzione è, seppur in forme diverse, ripetizione (Cutler 1995, p.57).

Anche nelle tradizioni cosiddette “letterate”, in cui l’uso di una notazione scritta condiziona notevolmente il processo compositivo, una concezione della compiutezza dell’opera musicale può trovare le sue difficoltà e aprire ambiti di complessità riguardo la reale distribuzione sociale del processo compositivo. Eppure, quello della “compiutezza” dell’opera fu uno dei concetti e dei valori centrali che identificarono la rivoluzione musicale, intellettuale e politica che sta alla base di quella che oggi chiamiamo tradizione classica o “colta” rispetto ad altri campi musicali (Cutler 1995).

Non è nostra intenzione qui addentrarci in una definizione della specifica tradizione musicale che viene comunemente detta “colta”. Una delimitazione di questo “campo” musicale richiederebbe un’analisi approfondita e l’identificazione di diversi “elementi” normativi oltre che estetici specifici (e l’analisi del loro complesso intrecciarsi) rinviando peraltro alla più generale problematicità nella definizione di un “genere” musicale³⁹.

Vorremmo semplicemente sottolineare, ai fini della nostra trattazione, la complessità che si cela dietro un aspetto fondamentale di questo tipo di produzione musicale (e, come abbiamo visto di una certa “concezione” dell’opera musicale): l’utilizzo della notazione scritta. Possiamo infatti considerare, come del resto fa da sempre la musicologia nella sua pratica di lavoro⁴⁰, la pratica notativa, l’elemento della scrittura, come tratto distintivo primario di tutta la tradizione cosiddetta “colta”. Insieme ad essa, l’originalità e l’espressione individuale del compositore (cristallizzate sempre in uno spartito di musica scritta) sono diventati nel tempo criteri centrali di valore, segni di differenza (troppo spesso letta come una superiorità) di una tradizione musicale impegnata nell’incessante ricerca di innovazione e progresso (1995).

Detto questo, intendiamo subito constatare come il concetto di “scritto”, apparentemente “oggettivo” e “onnicomprensivo”, sia in realtà carico di ambiguità in se e soprattutto nell’estensiva valenza ideologica che è venuto via via acquisendo nello svolgimento della musica detta, appunto, “colta” (Leydi 1992, 132). La “scelta scritta” (coincidente, del resto, col continuo crescere del prestigio nella cultura occidentale d’ogni forma di fissazione grafica del pensiero) ha caricato di un significato totalizzante il documento notato che, di conseguenza, ha finito per assumere una posizione quasi

³⁹ Cfr., per esempio, F. FABBRI, “I Generi musicali, una questione da riaprire”, in *Musica/Realtà*, 4, Dedalo, Bari, 1981.

autonoma rispetto ai processi reali della creatività musicale (Leydi 1991, 133). Ad una più attenta analisi, però, emergono complessità tali da confutare la solidità di questo ragionamento. Gli aspetti più interessanti di questa complessità sono quelli che legano l'ambito "colto", scritto, a quello più propriamente orale: il cosiddetto "problema dell'oralità della musica colta".

Innanzitutto questo problema riguarda il riconoscimento di un'estesa lacuna documentaria. Fonti scritte e iconografiche attestano la presenza, in passato, di molta "altra" musica non giunta fino a noi perché non scritta o perché in alcuni casi, scritta ma "sfavorita dal destino". L'assenza della scrittura la rende inesistente, o quasi. Ha scritto a questo proposito un noto musicologo italiano:

"la storia della musica [...] è essenzialmente storia della musica scritta. Ora è vero che la creazione e il largo uso di un sistema di notazione sono tra le caratteristiche più importanti della nostra tradizione musicale. [...] Tutto ciò non toglie che siamo sempre e saremo sempre in difetto se mancheremmo di prendere in considerazione il fatto che la musica scritta rappresenta soltanto un aspetto, e un aspetto particolarissimo, della nostra storia musicale. 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 della nostra conoscenza. Per dare un giudizio equilibrato di ciò che conosciamo dovremmo fare ogni possibile sforzo per misurare l'ampiezza di quel vuoto [invece che] tendere ad ignorarlo, o, nel caso più favorevole, a minimizzarlo, presupponendo che la musica non scritta fosse espressione di strati inferiori di cultura"⁴¹.

Il problema dell'oralità della musica "colta", però, non riguarda solo la consapevolezza che la scrittura verbale e la notazione musicale, insomma tutte quelle pratiche che riguardano la musica scritta, rappresentano solo un aspetto della nostra storia musicale. Esso coinvolge anche ambiti legati più alla "pratica" musicale in senso stretto. Vediamone alcuni dei principali.

1.5.1. il carattere collaborativo dell'interpretazione.

⁴⁰ R. LEYDI, *L'altra musica*, Ricordi, Milano 1991, p. 132.

Uno di questi ambiti di complessità riguarda il procedimento di composizione ed esecuzione in senso stretto.

Da un lato, infatti, sappiamo che la notazione, nata come accorgimento inizialmente pratico e strumentale, ha teso nel tempo ad una sempre maggiore prescrittività, fino ad arrivare ad agire concettualmente sulla creazione musicale stessa (Leydi 1991, 135). La partitura, in questo senso, può essere vista come la firma personale dell'autore di un'opera, e la scrittura stabilirne per così dire una sorta di immortalità, la "differenza di un suono in astratto", indipendente dall'esecuzione. La determinazione del materiale e le forme di organizzazione derivano tutte dal carattere stesso della notazione intesa come un sistema complesso di istruzioni, sviluppato per delineare visualmente ciò che noi conosciamo come melodia, armonia e ritmo (*ibidem*). In accordo con Cutler (1995) si può dire quindi che *"l'intero edificio della musica [“colta”] occidentale sia costruito sopra e attraverso la notazione che, tra l'altro, crea “il compositore”, il quale [viene ad essere] costituzionalmente legato ad essa”*⁴².

Dall'altro, però, la stessa partitura scritta di per sé non è che un'"impronta", giacché sono spesso altri a darle corpo, suono e significato (Cutler 1995, 57). La notazione in questo senso può veicolare solo alcuni aspetti del fatto musicale, delimitando "spazi di possibilità"; una "cornice" che manifesta diversi "gradi di flessibilità" (Sorce Keller 1998, 10). Vi sono, infatti, potremmo dire *necessariamente*, molte zone lasciate libere dalla notazione, zone della "pratica musicale" in cui in particolare vengono a incidere le azioni musicali dell'interprete. Ciò che si considera essenziale, identificativo in un dato tipo di musica viene a volte notato, scritto, "composto". Ciò che lo è meno viene lasciato all'esecutore.

"La partitura della Traviata, per esempio, non suggerisce il “modo” - assolutamente caratterizzante e intrinseco alla tradizione propria dell'opera, indispensabile perché l'opera si realizzi nella sua compiutezza stilistica – con cui il testo deve essere cantato. C'è a questo proposito, una tradizione orale dello stile belcantistico, ma chi si occupa della prassi esecutiva del melodramma italiano dell'Ottocento (cioè di una pratica musicale assai recente e a noi vicina) sa benissimo

⁴¹ Il brano è di Nino Pirrotta ed è tratto da R. LEYDI, op. cit., p.134. Per un approfondimento si veda N. PIRROTTA *Ars Nova e Stil Novo*, RIM, a. I, 1966, p.4

⁴² Cfr. C. CUTLER, «Plunderphonics, o saccheggiofonica», *Musica/Realtà*, XLVIII, 1995, pp. 53-79.

che molti punti particolari dello stile sono soggetti a diverse interpretazioni da parte degli specialisti”⁴³

Diversi studi hanno affrontato la complessa questione in merito alle caratteristiche proprie del ruolo di interprete, se esso sia o non sia un creatore, un co-creatore, o un ri-creatore della musica scritta dal compositore riconosciuto. Qui possiamo sommariamente evidenziare come la libertà di intervento riconosciuta all'esecutore cambi notevolmente da epoca a epoca, da stile a stile, ma è difficile pensare che non abbia riflessi importanti, non solo (com'è evidente) nel processo di trasmissione, ma anche in quello più propriamente di composizione (*idem*).

Abbiamo visto come in molti parametri la partitura possa risultare “muta” o soltanto “allusiva”, o richiedere comunque l'integrazione determinante della competenza orale. Vi è poi un altro aspetto di quello che abbiamo definito “problema dell'oralità nella musica colta” altrettanto importante, che riguarda i cosiddetti processi di “trascrizione”.

Bisogna considerare, infatti, che un patrimonio non insignificante di musica cosiddetta colta, che noi vediamo in forma scritta, proviene in realtà dall'uso orale, ed è stata solo successivamente scritta. Si tratta in questi casi di trascrizione, cioè di una “notazione scritta *a posteriori*” (Leydi 1991, 139). Musiche che si erano realizzate, fino a quel momento, parzialmente o integralmente in forma orale, spesso senza la possibilità di un riferimento preciso ad un compositore e che in seguito sono state annotate, da uno o più trascrittori, per assicurarne la conservazione e la diffusione (*ibidem*). Questo significa, però, che la notazione a noi pervenuta risulta essere la fissazione di *una* esecuzione, individuale o di un gruppo di esecutori, “la testimonianza di *un* momento dell'infinito processo *ricreativo* vissuto da quella musica” (Leydi 1991, 140). L'interpretazione, e con essa in molti casi la trascrizione, è dunque indispensabile, e non solo per la trasmissione, tanto che, in accordo con Leydi (1991, 135) possiamo affermare che la musica eurocolta si appoggia all'oralità per quanto riguarda la prassi esecutivo-interpretativa. E' da notare, inoltre, che spesso la stessa separazione dei compiti di compositore e interprete non può essere demarcata, risultando molto

⁴³ R. LEYDI (1991), op. cit., pp.135-136.

differente non solo tra differenti tradizioni musicali, ma anche all'interno della stessa tradizione, tra diversi stili compositivi⁴⁴.

Vista nella sua complessità, dunque, l'“interpretazione-performance” risulta un anello essenziale del processo compositivo (anche nelle tradizioni di musica “scritta”), mettendone in luce, ancora una volta, il suo carattere collaborativo complesso (1998, 14).

1.5.2 la problematica dell' “opera aperta”.

“Tra le recenti produzioni di musica strumentale [e non, comunque “scritta”] possiamo notare alcune composizioni contrassegnate da una caratteristica comune: la particolare autonomia esecutiva concessa all'interprete, “il quale non è soltanto libero di intendere secondo la propria sensibilità le indicazioni del compositore (come avviene per la musica tradizionale), ma deve addirittura intervenire sulla forma della composizione, spesso determinando la durata delle note o la successione dei suoni in un atto di improvvisazione creativa” (Eco 1962, 23).

Questa citazione tratta dal famoso saggio di Umberto Eco, *Opera Aperta* (1962) sulla “forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee” ci conduce a un altro ambito di complessità del processo di composizione, strettamente collegato alle difficoltà imposte alla notazione “tradizionale” dallo stesso sviluppo estetico-normativo della musica cosiddetta “d'arte”. Per sviluppo estetico-normativo intendo qui riferirmi complessivamente a quei processi di innovazione non solo estetica, prodotti all'interno dell'ambito “colto” dall'inizio del secolo scorso, che vanno dall'utilizzo di nuove timbriche degli strumenti (quindi nuovi parametri di lettura della musica, spesso coincidente con un'apertura alla molteplicità musicale “del mondo”), alla sperimentazione di vere e proprie nuove strade della creazione musicale. Mi rendo conto che questo aspetto meriterebbe una trattazione a parte. Vorremmo qui cercare di evidenziare, seppur in modo consapevolmente riduttivo, come questa vera e propria “crisi endogena” del “linguaggio” musicale occidentale (Gianattasio 1992, 42) che ha caratterizzato buona parte della produzione musicale, abbia messo in discussione (a seconda dei casi, interamente o in parte) anche quel “paradigma tradizionale” di cui si è

⁴⁴ Come emerge dai trattati di prassi esecutiva della musica colta del XVIII secolo, per esempio, agli esecutori era lasciata grande libertà di aggiungere quegli abbellimenti che in più di un senso molto

parlato prima, permettendo di cogliere diversi aspetti della distribuzione sociale del processo compositivo. La storiografia e la critica musicali tendono generalmente a intendere la grande rivoluzione operata nella musica da diversi compositori (da Schonberg ad Ives, Varèse, Berg e numerosi altri) come l'esigenza di un rinnovamento nel senso sintattico di un "superamento" della tonalità. In realtà noi concordiamo con chi legge questo "superamento" della tonalità come, anche, il progressivo superamento di un'intera concezione dell'espressione musicale (e con essa in generale della "cultura musicale"), verso una concezione sempre più "aperta" dell'opera musicale. Aspetti di questo superamento li possiamo ritrovare, in particolare:

- ✓ nella rivoluzione "atonale" e "dodecafonica" di Schonberg e, in generale, in tutta la conseguente esperienza "seriale", come tentativo di fondare un'espressione musicale al di fuori di scale, forme e strutture "preconcette" (per esempio nelle opere di Boulez).
- ✓ nella crescente utilizzazione di voce, linguaggio e corpo (dallo *Sprechgesang* di Schonberg alle opere di Berio) e in una generale ricerca di fusione dell'evento sonoro col mimo, il gesto e la danza nel crescente rifiuto di strette dipendenze dalla partitura scritta (musiche aleatorie, Cage, Varèse e altri)
- ✓ nelle composizioni di musica "colta" più recente generalmente definita contemporanea, in cui, grazie alla particolare struttura dell'"opera", all'interprete vengono lasciate particolari libertà d'intervento, in senso creativo, sull'opera⁴⁵.
- ✓ nell'utilizzo dei sistemi tecnologici informatici e di registrazione applicati alla musica⁴⁶. Questi procedimenti furono al centro di nuove estetiche compositive, come da un lato le musiche cosiddette "elettroniche" (un campo di produzione che ha legato la sua nascita all'instaurarsi di un complesso e spesso problematico rapporto musica-tecnologia) e dall'altro a vere e proprie filosofie compositive, come

concreto costituiscono l'essenza del "far musica" (Sorace Keller. 1998, 14).

⁴⁵ E' il caso, per esempio, del *Klavierstück XI* di Stockhausen, dove l'autore propone all'esecutore, su un grande e unico foglio, una serie di gruppi tra i quali l'esecutore sceglierà, prima, quello da cui cominciare, quindi, volta per volta, "monterà" il pezzo successivo combinandolo con quello precedente; oppure nella Sequenza per flauto solo di Berio, in cui l'interprete ha di fronte una parte che gli propone un tessuto musicale dove la successione dei suoni e l'intensità sono date, mentre la durata di ciascuna nota dipende dal valore che l'esecutore vorrà conferirle nel contesto delle costanti quantità di spazio, corrispondenti a costanti pulsazioni di metronomo (Cfr. U. ECO, op. cit., p.23).

⁴⁶ L'importanza della tecnologia e delle tecniche di registrazione nel rivoluzionare il modo di concepire "l'opera" musicale, saranno approfondite più avanti, nel paragrafo su "la produzione sociale del processo compositivo nell'epoca della riproducibilità tecnica".

quelle che a partire dagli anni Sessanta sostenevano la possibilità di “far musica senza conoscerla” proprio attraverso l’uso della registrazione⁴⁷.

A partire da queste nuove esperienze estetiche nel campo della musica “colta” che abbiamo sopra sommariamente accennato, possiamo affermare che, anche nel caso di culture musicali che richiedono professionismo esecutivo e che adottano una qualche notazione scritta si manifesti la possibilità di “un’opera costantemente in fieri e solo debolmente collegabile ad un autore” (Sorace Keller 1998). La breve ricognizione nel campo dell’“oralità”, affrontata precedentemente, ci ha mostrato la possibilità che determinati procedimenti compositivi possano complessificare a tal punto questo processo, da poter parlare di “incompletezza dell’opera”. Partendo dal presupposto che l’opera d’arte è un messaggio fondamentalmente ambiguo, “una pluralità di significati che convivono in un solo significante” (Eco 1962, 6), alcune correnti moderne di poetica ed estetica hanno esteso questa possibilità arrivando a definire la nozione di “opera aperta”. Un breve accenno a questa prospettiva (in verità non proprio “recente”) è utile perché contribuisce a evidenziare la diversa allocazione dell’opera musicale nel processo compositivo, delineando una nuova dialettica tra opera e interprete, quest’ultimo inteso nel senso di “esecutore” ma anche, come vedremo più avanti di “fruitore”. Inferire che un’opera, “forma compiuta e chiusa nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato”, è “aperta”, significa sostenere la possibilità di essere interpretata in mille modi diversi “senza che la sua irripetibile singolarità ne risulti alterata” (1962, 26). L’opera è così vista come un oggetto *determinato* ma intrinsecamente *incompleto*, poiché richiede, in qualche modo fin dal momento della propria definizione, la necessità di un *completamento esecutivo*. In questi casi la partitura, pur essendo presente, non va intesa in senso tradizionale, poiché è in funzione di allargare il campo delle esecuzioni-completamenti possibili, cioè la classe delle *performances*⁴⁸ che possono essere dette delle esecuzioni di *quell’opera*. Anche prescindendo dal fatto che un autore-compositore possa essere multiplo (attraverso una serie di contributi anche *successivi*)⁴⁹, e quindi accettando l’idea che possa esserci con certezza un unico artista *inventore*, l’opera musicale come oggetto mentale, una volta

⁴⁷ Per un approfondimento su queste ultime si veda A. CARRERA, Musica da tavola nell’unità d’abitazione. Note su Brian Eno. *Musica/Realtà*, 10, Aprile 1983, e anche B. ENO, *Futuri impensabili: diario, racconti, saggi*. Giunti, Firenze, 1997.

⁴⁸ Secondo l’accezione inglese del termine: “ciò che fa accadere qualcosa”.

resa intersoggettiva e inserita nella circolazione culturale, si stacca dal suo autore e prende, per così dire, vita propria (si pensi ad esempio al cambiamento delle abitudini interpretative delle composizioni di Bach nel corso dei secoli)

Il “modello” dell’opera aperta⁵⁰, come viene più volte chiarito da Eco e dai suoi collaboratori, non intende fotografare, riprodurre, una “presunta struttura oggettiva” delle opere (e quindi di conseguenza non legittima distinzioni di sorta tra opere “aperte”/valide e “non aperte”/non valide), ma “la struttura di un rapporto complesso produzione-opera-fruizione” che, appunto, può presentarsi in ambiti anche molto diversi tra loro (*ibidem*). Essa appare infatti applicabile a diverse opere che su altri piani (a livello dell’ideologia, delle materie impiegate, del “genere” artistico realizzato, del tipo di appello che rivolgono al consumatore) sono diversissime (1962, 10). Vi sono necessariamente dei limiti (in una sorta di dialettica tra “forma” e “apertura”) entro i quali un’opera può realizzare la massima ambiguità e dipendere dall’intervento attivo del consumatore o dell’interprete senza per questo cessare di essere “opera”. Riprenderemo questo discorso dell’opera aperta affrontando come il processo compositivo prosegue con l’ascolto e la ricezione. Il dato che a noi qui interessava sottolineare (poiché evidentemente rimanda a una diversa allocazione del processo di composizione) è che qui si intende per “opera” un oggetto dotato di proprietà strutturali definite, che al tempo stesso “permettano e coordinino l’avvicinarsi delle interpretazioni, lo spostarsi delle prospettive” (*Ibidem*). Questa nozione di apertura/indeterminatezza risulta una costante di ogni opera in ogni tempo (1962).

1.5.3. improvvisazione/collaborazione.

Un altro aspetto importante per evidenziare la complessità del processo compositivo, invece, è proprio il tema dell’improvvisazione.

Comunemente per “improvvisazione” si intende la libera invenzione di un brano o di una parte musicale che si realizza nel momento stesso dell’esecuzione. Potremmo però meglio definirla una produzione di musica che non sia pre-composta e/o precedentemente in qualche modo scritta (Sorce Keller 1998, 11). Rispetto alla

⁴⁹ La qualcosa in verità per noi è tutt’altro che irrilevante.

precedente, questa seconda definizione poggia meno sulla componente istintuale, letta come una sorta di libera inconsapevolezza rispetto a quello che si sta facendo.

In realtà, come abbiamo visto parlando del processo compositivo tra le culture non orali, l'improvvisazione così come viene coltivata in quegli ambiti, non è mai totalmente "libera", "perché libera non desidera essere al fine di comunicare e inviare segnali comprensibili al pubblico verso cui è mirata". In questo senso

“[l'improvvisazione] si colloca invece all'interno di un quadro stilistico che condiziona pesantemente le scelte del musicista improvvisatore il quale, non meno del compositore che lavora con la penna (e spesso di più) utilizza e sottopone a procedimenti trasformativi accettati dalla comunità materiali che appartengono alla tradizione prescelta. [...] La differenza tra il musicista che lentamente compone (e scrive) e quello che improvvisa, da questo punto di vista, dunque, è una differenza che riguarda la velocità del procedere, perché entrambi si appoggiano a materiali che provengono loro da un altrove”⁵¹.

Mentre nella musica cosiddetta “popolare” (o di derivazione extraeuropea) il concetto di improvvisazione è quindi normalmente legato al concetto stesso di composizione dobbiamo invece rilevare che nell'ambiente della musica “colta” è considerata, soprattutto oggi, come un'attività di poca (se non nulla) importanza rispetto alla “composizione” (nel senso sopra definito) e all'esecuzione (interpretazione). Eppure possiamo qui sommariamente ricordare che nel periodo del medioevo fu viva la pratica di improvvisare il *discanto*, cioè la voce che accompagna il canto gregoriano. Nei secoli seguenti l'improvvisazione fu largamente praticata dagli strumentisti per realizzare le diverse tecniche della ornamentazione (come abbiamo già visto in precedenza). Non dobbiamo inoltre dimenticare che grandi improvvisatori furono i maggiori organisti e clavicembalisti dal Cinquecento al Settecento⁵². Fin verso la fine del sec XIX molti compositori, strumentisti, cantanti furono grandi improvvisatori, e si esibirono come tali, sia nell'opera sia nel concerto, specialmente in quei “luoghi” (chiamati *cadenze*) espressamente riservati all'improvvisazione.

⁵⁰ poiché di modello si tratta, in senso “astratto”, “ipotetico”, e non di una categoria critica applicabile in senso “concreto” (Eco 1962, 10).

⁵¹ M. SORCE KELLER (1998), op. cit., p.11.

⁵² L'improvvisazione divenne anche motivo di “gara”, come ad esempio quelle famose al clavicembalo tra Scarlatti e Handel a Roma nel 1708 e al pianoforte fra Mozart e Clementi, nel 1781 a Vienna.

Oggi, forse sempre per il persistere della concezione tardo-romantica che abbiamo accennato, l'improvvisazione non può essere considerata come atto propriamente "creativo" e "innovativo", perché altrimenti prenderebbe il posto che invece è proprio alla "composizione" (così intesa).

E' vero, però, che anche nell'ambito della musica "colta" più recente, (come abbiamo visto parlando dello sviluppo estetico di queste musiche) l'improvvisazione ha assunto nuovamente rilievo, ed è considerata un elemento costitutivo di molte opere musicali⁵³.

Indipendentemente dall'ambito di indagine (musica "colta", "popolare", scritta, non scritta), risulta rilevante ai nostri fini sottolineare l'importanza dell'improvvisazione poiché, come afferma Sorce Keller "il caso dell'improvvisare - così come quello del tramandare oralmente - evidenzia aspetti del processo compositivo che in altri momenti del suo realizzarsi sono meno apparenti" (1998, 11). Se, infatti, quando un musicista improvvisa (ovunque l'improvvisazione abbia luogo) da sicuramente l'impressione di essere davvero l'"autore" di ciò che produce (anche grazie al fatto di essere fisicamente presente, cosa che il compositore raramente può essere) non dobbiamo dimenticare che lo fa *necessariamente* rispetto a una tradizione di riferimento (per i motivi che abbiamo enunciato sopra).

Anche l'improvvisazione, quindi, nelle sue molte analogie con la composizione, si può configurare come "esempio di composizione collettiva, e se si preferisce, collaborativa" (1998, 13) e mette in luce come "*il fare musica è sempre, in ogni circostanza [...] equivalente a fare delle scelte all'interno di un set di limitazioni pre-date o pre-scelte e, in sostanza pre-composte*"⁵⁴.

⁵³ Chi scrive, per esempio, ha avuto modo di eseguire diverse volte in pubblico una composizione di Leo Brouwer in cui è prevista un'intera parte lasciata all'improvvisazione dell'interprete.

⁵⁴ M. SORCE KELLER (1998), op., cit., p. 12.

1.6. Il processo compositivo prosegue con l'ascolto e la ricezione.

“Non è la stessa cosa partecipare in prima persona ad un rito africano [facendo parte di] un gruppo di adolescenti in procinto di passare all'età adulta, ed essere all'interno di una chiesa protestante di Lipsia per ascoltare la parola di Dio ornata di un canto destinato, secondo la retorica dell'epoca, a fare capire bene il testo sacro, a comprendere meglio le sue immagini e ad interiorizzarle meglio, il tutto in un ambiente confessionale, senza nemmeno avere l'idea se questa musica sarà suonata un'altra volta. Questo meccanismo dell'ascolto, così lontano dal rituale africano, è di per sé decisamente lontano anche dalla nostra posizione di appassionati d'oggi, in grado di scegliere, confrontare e collezionare opere ed interpretazioni, in parte perché la musicologia e l'industria discografica ci consentono di accedere alla raccolta integrale delle cantate di Bach al Megastore della Virgin sotto casa: ma ancora più importante, e ancora più semplice, è il fatto che noi ascoltiamo musica, laddove invece gli adolescenti africani vivono il rito di passaggio e i fedeli ascoltavano la parola di Dio”⁵⁵.

Abbiamo visto inizialmente che, quando si parla di “musica”, si pensa subito all'opera musicale, alle competenze richieste per apprezzarla ed eventualmente alle condizioni che stanno “intorno” alla sua preparazione e diffusione. A una più attenta osservazione però, ci siamo accorti successivamente che, anche in quelle culture che hanno sviluppato una notazione normativa, non è possibile non tenere conto della cosiddetta “esecuzione-interpretazione” che ha luogo successivamente, e, più in generale, di alcuni aspetti del “fare musica”, generalmente sottovalutati, ma tutt'altro che irrilevanti per la costruzione finale dell'oggetto sonoro.

Ritornando per un attimo alla problematica dell' “opera aperta”, possiamo ritrovare nella sintesi di una frase la consapevolezza dell'importanza di un altro aspetto, che ci porta invece dalla parte di chi ascolta: “[...] ogni fruizione di un'opera è una interpretazione ed una esecuzione, poiché in ogni fruizione l'opera rivive in una prospettiva originale”(Eco 1962, 26). Le opere musicali, come tutti gli altri oggetti culturali sono prodotte da esseri umani: Questo fatto è proprio di ogni società e

⁵⁵ A. HENNION, “Passioni, gusti, pratiche. Dalla storia della musica alla sociologia dell'ascolto musicale” in *Rassegna italiana di Sociologia*/ a.XLI, n.2, aprile-giugno 2000, p.269,

intrinseco a ogni definizione di “cultura”⁵⁶. Per fare solo alcuni esempi, già Arnold (1869) evidenziava questa caratteristica concependo la cultura come “quanto di meglio sia stato pensato e conosciuto da *esseri umani*”. Avvicinandosi ai nostri tempi e alle nostre prospettive di studio, Berger (1969) definiva la cultura come un “processo di esteriorizzazione, oggettivazione e interiorizzazione dell’*esperienza umana*”. Inoltre questa specificazione è alla base della distinzione consueta tra cultura e natura (Griswold 1997, 30).

A una prima osservazione possiamo anche considerare le opere musicali come prodotti di creatori (che, come abbiamo visto possono essere *apparentemente* singoli, o identificarsi con un’intera comunità). Ma essi non sono certo gli unici che fanno questa esperienza. In particolare queste opere entrano propriamente a far parte di una “cultura” quando diventano “pubbliche”, quando “passano nel circuito del discorso umano” (*ibidem*). Tutte le musiche devono in questo senso avere individui che le ricevano, le ascoltino, le comprendano, le pensino, partecipino ad esse, le ricordino. E questi individui, questi “ricevitori culturali” possono essere attivi produttori di significato.

Nel nostro caso, in particolare, l’ascolto riveste un’importanza tutt’altro che marginale nella distribuzione sociale del processo compositivo, e non solo in relazione a quella che possiamo definire una crescente “musicalizzazione” delle nostre società⁵⁷. Vi sono infatti alcuni fattori che oggi sono dati per scontati, ma che, insieme alle innovazioni legate alla produzione discografica⁵⁸, hanno costituito (e costituiscono) una radicale trasformazione, rispetto al passato, di quello che è il nostro rapporto con la musica; una vera e propria “re-invenzione dell’ascoltatore”.

In relazione ai nuovi mezzi tecnici (intesi in senso lato, come sistemi che vanno dalla sistematizzazione e codificazione delle “musiche” alle diverse forme dell’ascolto) con cui la musica è resa sempre più disponibile, l’accesso al repertorio musicale è sempre più esteso e diversificato.

Ci troviamo ad avere virtualmente la possibilità di ascoltare ovunque e in qualunque istante, musiche scritte da secoli e in tanti luoghi diversi (Hennion 2000). Vi è stata, in questo senso e progressivamente, una *storicizzazione* dell’ascolto musicale;

⁵⁶ Mi rendo conto dell’approssimazione con cui utilizzo qui questo termine. In questa sede il termine cultura è visto nel suo significato più ampio, riferibile ad un’ampia gamma di idee e di oggetti

⁵⁷ L. DEL GROSSO DESTRETTI 1988, op. cit., p.9: “musicalizzazione” significa che non esiste quasi momento o occasione della nostra vita quotidiana che non sia accompagnato da un aspetto musicale, esplicito o implicito, voluto o indesiderato, percepito a livello conscio o subliminale, ecc...”

⁵⁸ Come vedremo qui di seguito parlando della “musica nell’epoca della riproducibilità tecnica”.

come afferma Hennion (2000) “abbiamo imparato a provare piacere ascoltando la musica”. L’ascolto è quindi qualcosa di più della semplice ricezione o fruizione, intesa come quel complesso di elementi (psicologici, economici e sociali) separati dall’opera “in senso stretto”. Certo, la dimensione dell’ascolto implica un “rovesciamento di prospettiva”; significa, infatti

*“assumere la musica non come un prodotto fissato su uno spartito, un disco o un programma bensì come un evento incerto, un fatto estemporaneo, un insorgere a partire da strumenti e da apparecchi, da mani e da gesti”*⁵⁹

Con il termine ascolto possiamo quindi riferirci a un’attività che consiste nel “filtrare e organizzare il dato sonoro fisico in modo da rendergli attribuibile un qualche senso o significato” (Sorace Keller 1998, 19). Ma occorre superare l’opposizione “fra la musica in sé e il pubblico che la ricostruisce” (2000, 271). Sarebbe come dire, per esempio rispetto a una produzione musicale come quella di J.S. Bach, che “o tutto ci viene da Bach “stesso”, oppure siamo “noi” che facciamo Bach” (*ibidem*).

Per uscire da questa sorta di *empasse* è necessario congiungere questi due aspetti solitamente distinti, considerando lo sviluppo che questa “competenza” all’ascolto ha avuto e come essa stessa sia storicamente condizionata. In questo senso, e continuando con l’esempio di Bach, ogni volta che sono state riprese opere del passato (o comunque precedenti), è stato modificato il modo di comprenderle e “si è creato un nuovo Bach, che conserva la traccia dei precedenti nello stesso tempo in cui questo nuovo uso modifica l’ascolto e il gusto musicali” (Hennion 2000, 271)⁶⁰. Diventa allora comprensibile che

*“l’ascolto è, in questo senso, meno una qualità personale, che non il risultato eventuale di un tempo e di uno spazio gestiti riflessivamente, al seguito di un lungo apprendistato storico e collettivo esso stesso produttivo di un universo di oggetti coordinati”*⁶¹

⁵⁹ A. HENNION (2000), op cit., p.265.

⁶⁰ In questo senso occorre seguire lo sviluppo “di un Bach che all’inizio incarna lo spirito tedesco e il protestantesimo contro le mode dell’epoca (soprattutto contro la mondanità cosmopolita dei francesi), ma che poi subisce reinterpretazioni per tutto il secolo XIX da parte degli stessi francesi, cattolici e antitedeschi, che partendo dall’idea stessa di una musica eterna poggiante sulle leggi della natura lo trasformano in un universale. E alla fine del percorso (che passa anche per il Bach simbolista, il Bach retorico, il Bach barocco, ecc.), si capisce quanto “Bach” sia immenso (e a questo Bach bisogna appunto mettere le virgolette, perché non si tratta più soltanto del musicista di Lipsia): egli contiene tutta la storia che l’ha seguito” A. HENNION 2000, op. cit., p.272. Per un approfondimento cfr. inoltre J.-M. FAUQUET, A. HENNION, *La Grandeur de Bach*, Paris, Fayard, 2000.

⁶¹ *idem*, p. 268.

Non è qui nostro interesse approfondire l'attività dell'ascolto nel senso delle "strategie" e i dispositivi adottati dagli attori sociali nelle diverse pratiche dell'ascolto⁶². Ciò che qui preme ancora sottolineare è che le reazioni attivate da un ascolto (così come in una "esecuzione") non si riducono alla concretizzazione di un gusto "che c'è già", ma si ridefiniscono nel corso dell'azione, giungendo a risultati almeno in parte incerti (2000, 266). L'ascoltatore dunque "costruisce" significati sul dato sonoro (a livello individuale e in un contesto sociale) e quindi, in tal senso, contribuisce alla "composizione" del risultato finale (Sorace Keller 1998, 20)

1.7. la distribuzione sociale del processo compositivo nell'epoca della riproducibilità tecnica⁶³.

Oggi viviamo in uno "spazio musicale"⁶⁴ che è ormai delimitato dai media delle registrazioni, dalla radio, ma soprattutto dai dischi. Il concerto non è più la fonte che il disco dovrebbe riprodurre: al contrario è una specie di verifica, è qualcosa che si giudica e si valuta a partire da una familiarità musicale forgiata dai dischi (Hennion 2000, 269).

[...] La forma tecnica dell'ascolto, la modalità pratica con la quale "viviamo" questa o quella registrazione, sono modificate in maniera irreversibile: dispersione dell'ascolto nel tempo e nello spazio (radio durante la colazione, autoradio, walkman, lettori Cd a prezzi modici), accesso selettivo a questo o quel passaggio, ascolto vissuto come faccia a faccia con il "pezzo" prescelto" (ibidem).

Questo "formato discografico" è un dispositivo assolutamente recente che si fonda generalmente sul "consumo", in generale privato o al massimo in piccoli gruppi, a casa propria o comunque in spazi limitati, di una musica di cui ci si serve "a volontà", di cui si regola la dinamica, di cui "si ricompongono a piacimento le sequenze e la logica di repertorio" (Benjamin 1966).

⁶² Per un approfondimento di questo specifico argomento, si veda, per esempio la seconda parte di Hennion (2000), pp272-286.

⁶³ Il titolo fa esplicitamente riferimento all'opera di W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966 (ed. or. 1936).

⁶⁴ Questa visione complessa della dimensione musicale è ben espressa anche dall'espressione "paesaggio sonoro". Cfr. R.M. SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, Unicopli-Ricordi, Milano, 1985 in P.PRATO, *Suoni in scatola*, Costa & Nolan, 1999.

Tutte queste dimensioni, che costituiscono una realtà del nostro ascolto musicale ormai “data per scontata”, hanno di fatto riscritto progressivamente il nostro rapporto con la musica, coinvolgendo e complessificando non solo i processi di fruizione, ma anche quelli più propriamente di produzione/composizione. Vediamone i tratti principali.

1.7.1. Le musiche e la registrazione.

Innanzitutto dobbiamo constatare che, decenni di innovazione legata alle nuove possibilità offerte dalle tecnologie di registrazione (e alle loro implicazioni sul piano estetico) mettono a dura prova il sistema della notazione, e con esso il concetto di compiutezza e identificabilità dell’opera e dell’autore.

Abbiamo già visto, parlando delle innovazioni estetiche della musica cosiddetta “colta” occidentale, che l’utilizzo della registrazione è stato al centro di veri e propri campi di produzione musicale. Ci soffermeremo brevemente sulla rilevanza che l’uso delle tecnologie di registrazione “in senso stretto” ha avuto nella produzione musicale in ambiti più “tradizionali”.

Possiamo genericamente dire che finora predomina, da parte anche di autori di musica “colta” contemporanea, uno scarso interesse a considerare i problemi legati alle possibilità di registrazione⁶⁵. Il “principio-guida” si basa sul concetto di “fedeltà”⁶⁶, che dovrebbe essere ottenuto rendendo minimi gli scarti introdotti dal procedimento tecnico. Il problema è che, per varie ragioni, questo è del tutto impossibile (Fabbri 1996, 92). Diversi sono infatti i limiti per cui questa cosiddetta “fedeltà” possa ritenersi realizzata⁶⁷. Ma, in definitiva, è la produzione musicale nello studio di registrazione a rendere poca giustizia all’originalità dell’opera, rendendo quindi vano qualsiasi miglioramento nella qualità dei supporti. Tranne infatti nei casi di registrazioni “dal vivo” (spesso comunque sapientemente “ritoccate” dai tecnici del suono), questo prodotto è generalmente una “somma di diverse esecuzioni” avvenute in tempi, se non

⁶⁵ Tranne, evidentemente, nel caso che abbiamo accennato prima, della musica elettronica.

⁶⁶ Nel senso che l’ascoltatore di una registrazione dovrebbe avere l’illusione di trovarsi davanti (o dentro) al gruppo di esecutori. (Fabbri 1996, 92).

⁶⁷ Pensiamo per esempio alle possibilità di manipolazione (anche solo di frammentazione dell’esecuzione durante una registrazione), ma anche di maggior controllo dei parametri musicali che questi mezzi tecnologici offrono.

luoghi e situazioni ambientali, differenti. Quell'esecuzione vocale o strumentale che noi ascoltiamo nel disco, in realtà, non ha mai avuto luogo così come noi la percepiamo⁶⁸.

1.7.2. RegISTRAZIONI e fonografia.

Più propriamente, ciò che noi ascoltiamo attraverso un disco non è quindi una registrazione, ma un prodotto della fonografia. La differenza sta nel fatto che una fonografia (la produzione sonora che ascoltiamo nel disco) è il prodotto di una serie di registrazioni (che non abbiamo possibilità di ascoltare come sono) che vengono assemblate, cucite, montate, rielaborate in un unico insieme.

Come avevamo già visto affrontando il problema dell'identificabilità dell'autore di un'opera, anche qui è evidente l'analogia con la produzione cinematografica. Come in un film il tempo di lavorazione va ben oltre il tempo della sua durata effettiva, anche la produzione discografica condensa il frutto della lavorazione in un tempo virtuale che coincide con il tempo di fruizione dello spettatore, ma che nulla ha a che vedere con il tempo effettivo di realizzazione dell'opera⁶⁹. La fonografia si basa dunque sulle tecniche di registrazione ma è un' "arte", l'arte di fare dischi. In accordo con Fabbri (1996) riteniamo quindi che il disco, la cassetta, il Compact Disc non meritino attenzione solo per le nuove possibilità di diffusione, o per una "democratizzazione dell'ascolto", o per altri aspetti legati comunque alla circolazione del materiale sonoro, nella convinzione che i "veri" problemi musicali stiano comunque altrove. Non è affatto così semplice. Il disco è un problema musicale, non ri-produce nulla, se non se stesso (1996, 91).

Il prodotto discografico ha dunque una realtà autonoma. E' l'uso del termine "musica riprodotta" e in generale di "riproduzione" che può trarre in inganno, trattandosi in realtà di qualcosa di più complesso di una semplice "copia" ottenuta con

⁶⁸ Tranne nei casi già citati di registrazioni di album in presa diretta, possiamo affermare provocatoriamente che la maggior parte della musica che ascoltiamo nei dischi non esiste. Cfr. M. MANSUTTI, *Il suono della bellezza: produzione discografica ed estetiche organizzative*, tesi di laurea non pubbl., Facoltà di Sociologia, Università degli studi di Trento, A.A. 2000-2001, p. 10.

⁶⁹ Per continuare l'analogia col cinema si può affermare che una registrazione di un concerto dal vivo equivale a filmare una rappresentazione teatrale (mentre registrare un disco in studio è come fare un film). La registrazione però non sarà l'equivalente esatto del concerto così come le riprese teatrali non possono essere l'equivalente della rappresentazione dal vivo. Cfr. M. MANSUTTI, op. cit., p.10.

diverse tecniche (*ibidem*). Come già aveva evidenziato Walter Benjamin (anche se principalmente in riferimento alle arti visive) nel suo famoso saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1966), l'interesse non è tanto il dato sociologico del consumo di massa legato a una tecnica, quanto la “densità di innovazione specifica” di quella tecnica (1996, 90)

Il processo di oggettivazione musicale della fonografia, costituito dalla possibilità di mettere su un disco, in maniera definitiva e ripetibile un elemento sonoro, ha enormemente modificato il modo di pensare, fare e ascoltare la musica. Vedremo più approfonditamente quest'aspetto parlando della produzione discografica e dell'organizzazione della produzione musicale in uno specifico “paesaggio sonoro” (Schafer, 1985)⁷⁰. Tuttavia l'aspetto che qui ci interessa sottolineare è che attraverso la registrazione si possano ottenere “più originali”. Esso risulta quindi “un vero e proprio procedimento creativo, sostenuto da tecniche specifiche, il cui risultato è un insieme di originali” (Fabbri 1996, 91). Visto da questa prospettiva, dunque, l'uso stesso della tecnologia minaccia le radici più profonde del paradigma della musica d'arte di cui si parlava, sostituendo la notazione stessa con la trascrizione diretta dell'esecuzione, e annullando la separazione tra esecuzione e composizione (Cutler 1995).

Riprenderemo in seguito, in particolare nel terzo e quarto capitolo, la complessa questione della distribuzione sociale del processo compositivo, in riferimento all'ambito specifico della *popular music*, dove l'uso delle registrazioni e degli apporti tecnologici costituisce una prerogativa per l'articolazione

1.8. I diversi livelli del processo collaborativo nella composizione: il caso di Duke Ellington, secondo l'analisi di Sorce Keller.

A conclusione dei discorsi fino a qui affrontati, ci soffermeremo ora, seppur brevemente, su un esempio di distribuzione sociale del processo compositivo, tratto dal saggio, da noi più volte citato, di Sorce Keller *Siamo tutti compositori! Alcune riflessioni sulla distribuzione sociale del processo compositivo* (1998). Consideriamo

⁷⁰ Per un approfondimento dei procedimenti di produzione discografica rimando, in particolare, alla parte di questo lavoro in cui si tratta nello specifico del campo della *popular music*.

questa breve esposizione indispensabile nel fornire una sorta di schema concettuale della trattazione che faremo in riferimento alla complessità (in termini partecipativi) della produzione musicale del cantautore Fabrizio De André.

L'esempio della produzione musicale di Duke Ellington (1899-1974), viene esplicitamente considerato da Sorce Keller (1998) come la dimostrazione del fatto che anche il processo compositivo scritto possa essere in qualche caso cooperativo e collettivo. Egli, in particolare, individua tre livelli di questo processo collaborativo.

Il primo riguarda la sua "specificità" (intesa come tratti musicali specifici insiti nella sua produzione) e il suo debito personale nei confronti della specifica tradizione di riferimento (in questo caso il jazz): *"l'esame dettagliato di particolari elementi motivotematici, di particolari situazioni ritmiche e armoniche, conduce l'autore a identificare in queste composizioni la compresenza e il ruolo svolto da elementi derivati da Blues, dal Ragtime, da Tiri Pari Alley e dalla musica colta, specie dalla musica francese"*⁷¹.

Il secondo livello collaborativo, è invece evidenziato da una collaborazione continua (una sorta di *partnership*) che Ellington ha avuto con un altro compositore, Billy Strayhorn. Quest'ultimo, infatti, non solo curava gli arrangiamenti per la Big Band di Ellington, ma spesso completava i brani che venivano lasciati incompleti "lavorando a tutti gli effetti come co-compositore tuttofare (a volte ricevendone credito e a volte no)" (Sorce Keller 1998, 15).

Il terzo livello in cui si manifesta la dimensione partecipativa riguarda l'attività di Ellington con la sua orchestra (la Big Band Ellington, appunto), "un rapporto di vera e propria simbiosi" (*ibidem*); questa specifica dimensione ci richiama le caratteristiche di quello che definiremo con precisione "gruppo creativo"⁷²: *"[...] in questa leggendaria Big Band Ellington dava ai suoi solisti la cornice ideale per mettere in mostra il loro talento. Al tempo stesso, essi gli fornivano il materiale grezzo (frasi, riffs, soluzioni armoniche, suggerimenti sull'effettistica orchestrale) che trovava spesso la sua collocazione nelle composizioni ufficiali di Ellington"*⁷³.

Vi è poi un altro aspetto, che sembrerebbe costituire una sorta di quarto livello, anche se non viene considerato in questo modo da Sorce Keller nel suo saggio

⁷¹ K. RATTENBURY, *Duke Ellington Jazz Composer*, New Haven, Yale University Press, 1990, citato in SORCE KELLER (1998), op. cit., p. 14.

⁷² Si veda il terzo capitolo.

⁷³ M. SORCE KELLER (1998), op. cit., p.15. Come riporta sempre Sorce Keller, Duke Ellington era tanto abile nel riciclare questi suggerimenti che, a quanto pare uno dei suoi musicisti avrebbe detto di lui che era "non un compositore di musica, ma un *compilatore*."

(rientrando molto probabilmente nel primo dei livelli descritti in precedenza): esso è costituito da ciò che abitualmente siamo portati a considerare “influenze” esercitate su di un compositore, da parte di altri compositori (ma anche di altri autori di diversi campi di espressione). Queste, infatti, “da un diverso punto di vista, possono essere considerate [vere e proprie] forme di collaborazione differita nel tempo” (Soruce Keller 1998, 18). Soruce Keller analizza anche altri casi di collaborazione esplicita attraverso interventi collaborativi (Bruckner), o di compositori che riconoscono esplicitamente il loro debito (per quanto riguarda il materiale tematico) nei confronti della tradizione popolare (Bartok).

L’insieme delle considerazioni affrontate in questo capitolo dovrebbero aver evidenziato che il “comporre”, indipendentemente dal contesto di produzione, possa essere visto come un “mettere insieme”, combinare e spesso mescolare idee, se non veri e propri frammenti (melodici, ritmici, armonici, ecc.), che l’ “autore”, il compositore, deve cercare sulla base di “preferenze personali” ma necessariamente collegate a “predisposizioni culturali” (*idem*, 17). Per questo si può dire che *in ogni caso* sono procedimenti a cui concorrono in molti, più o meno consapevolmente.

Diventa allora meglio comprensibile la tesi di fondo di queste prospettive di studi, cioè che ogni produzione musicale sembra realizzarsi sempre meno “necessariamente”, “completamente” e “compiutamente” a livello individuale ma, al contrario, attraverso interazioni a cui partecipano “individui”, “tradizioni” e “culture”, in un rapporto collaborativo complesso (Soruce Keller 1998, 1). Il processo compositivo, anche quando attuato dal singolo compositore, è in questo senso *sempre* un processo sociale, perché ha necessariamente dei termini di riferimento sociali” (*idem*).

Indipendentemente dalla forme o dalle modalità che questo processo può assumere (che come abbiamo visto si distinguono per ambiti, livelli dell’intervento trasformativo e consapevolezza individuale e sociale di esso), si può dire anche che ogni brano musicale è in un certo senso una “ricapitolazione” di ciò che una tradizione musicale ha saputo produrre fino a quel momento e, al tempo stesso, una “esplorazione di alcuni dei suoi limiti” (1998, 23). Potremmo quindi sostenere, in definitiva e senza più alcuna perplessità, che

“quello del comporre è essenzialmente un atto trasformativo”⁷⁴

⁷⁴ SORUCE KELLER (1998), op. cit., p.23

CAPITOLO 2

Cenni sulla genesi della “canzone d’autore”.

“[...] Luigi Tenco ha tracciato un confine violento tra le frivolezze assassine dei dischi-fiore di San Remo e quell’altro negletto fiore che si usa chiamare canzone d’autore, una canzone sofferta, fragile e gelosa, che dipende dalle manovre dell’industria ma anche dai complotti degli angeli”.

[Max Manfredi]

Come ogni altro fenomeno sociale, la canzone può essere analizzata seguendo diverse strade. Nella prima parte di questo lavoro abbiamo visto che, per arrivare a una definizione dei “fenomeni musicali” in cui si consideri pienamente il loro rapporto con la vita sociale, è necessario elaborare alcuni schemi e strumenti concettuali. Uno di questi strumenti è l’idea di “campo culturale”, e sarà affrontato nella seconda parte di questo capitolo (par. 2.1).

Lo studio sociologico della “canzone”, come ogni altro specifico settore disciplinare, si ramifica, infatti, in diverse direzioni⁷⁵. Vi sono alcune prospettive di studio, cosiddette della “produzione culturale”⁷⁶, che considerano la canzone come un mondo sociale, caratterizzato da specifiche condizioni istituzionali e organizzative (forme organizzative, norme, attori, gruppi occupazionali ecc.). Queste prospettive di analisi considerano gli effetti delle istituzioni sociali sulla natura e sul contenuto degli oggetti estetico-culturali e le specifiche condizioni che consentono a una creazione di emergere⁷⁷. Concentrandosi, però, quasi esclusivamente sulla dimensione normativa e istituzionale del processo creativo, questi orientamenti tendono a ignorare o a sottovalutare la specificità degli oggetti e delle pratiche culturali. Abbiamo criticato in precedenza la concezione (diffusa ancora oggi da critici musicali, musicologi, storici della musica e altri umanisti) che considera un’opera musicale come un universo autoreferenziale che possiede una struttura propria e un suo significato. Tuttavia, l’idea di prestare un’attenzione privilegiata all’oggetto stesso non è da rifiutare *in assoluto*, anche in una prospettiva sociologica. La sociologia dell’arte (e della cultura in generale) è attraversata da diversi e nuovi percorsi metodologici, che avvicinano progressivamente lo sguardo alla sensibilità artistica e all’oggetto di ricerca. Tra questi ve ne sono alcuni che definiscono l’oggetto culturale come

⁷⁵ Ricordiamo, in accordo con Santoro (2000) che, nonostante vi sia una abbondante e recente letteratura che analizza le modalità sociali di interpretazione dei significati delle canzoni, non esiste ad oggi una compiuta “teoria sociologica della canzone”.

⁷⁶ Cfr. R.A. PETERSON, *Culture studies through the Production Perspective*, in D. CRANE (a cura di), *The Sociology of culture*, Oxford, Basil Blackwell e D. CRANE, *La produzione culturale*, Il Mulino, Bologna 1997.

⁷⁷ Alcuni studi sostengono, per esempio, che la cultura sia letteralmente “fabbricata” da gruppi occupazionali e organizzazioni produttive operanti in determinati contesti storico-sociali. Cfr. M. SANTORO, *La leggerezza insostenibile. Genesis del campo della canzone d’autore*, in «Rassegna italiana di sociologia», a.XLI, n.2, aprile-giugno 2000, p. 192

“relativamente autonomo, provvisto di specifici meccanismi generativi, produttivi e trasformativi che possono legittimamente sottoporsi allo sguardo analitico del sociologo”⁷⁸.

In questo senso un oggetto culturale⁷⁹ può definirsi come “un significato condiviso incorporato in una forma” (Griswold 1997, 26). In altre parole esso è una “espressione significativa” che è udibile, visibile, tangibile, o che può essere articolata e, in quanto tale, suscettibile di interpretazione (Santoro 2000, 192).

Anche la canzone d'autore può essere concepita come un oggetto culturale, nello specifico contesto della sociologia della musica.

In questo capitolo, in una prospettiva che, in accordo con Santoro (2000), vorrebbe integrare questi due diversi approcci (istituzionali e interpretativo), tenteremo di elaborare alcune riflessioni riguardo un certo “genere di canzone” (quella cosiddetta “d'autore”) e le condizioni della sua produzione (“che sono inevitabilmente quelle del suo consumo”). Ci soffermeremo in particolare sui processi di costruzione di quel “valore culturale” (nel senso di sistema di significati, più che di un significato unico) attribuito a questo tipo specifico di canzone (*ibidem*).

La descrizione delle trasformazioni che hanno segnato il mondo della canzone, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, costituisce così l'occasione per analizzare alcuni meccanismi sociali che hanno portato, in quegli anni, da un lato alla costruzione (e legittimazione) della figura del “cantautore” e dall'altro alla distinzione della “canzone d'autore” come “forma artistica di espressione e comunicazione autonoma, sebbene socialmente e politicamente rilevante” (2000, 191). Come abbiamo già accennato, infatti, questi processi non si sono verificati nel vuoto, ma in un periodo “alla cui definizione essi stessi hanno contribuito”, in cui, anche in Italia, “cominciava a mostrare i suoi primi effetti significativi un più generale processo di erosione dei tradizionali criteri di classificazione e gerarchizzazione culturale” (*ibidem*).

Alla luce dell'importanza dei meccanismi sociali attraverso cui si costituiscono le distinzioni, i confini simbolici e sociali tra insiemi di prodotti culturali (Di Maggio 1987; Frith 1996), e partendo dal presupposto che la genesi della figura del cantautore

⁷⁸ M. SANTORO, op. cit., p. 192.

⁷⁹ E' importante sottolineare che lo status di oggetto culturale resta comunque una decisione analitica (come abbiamo visto parlando dello studio dei legami tra “musica” e “società”) che si compie in quanto osservatori, e non qualcosa di intrinseco all'oggetto stesso (Griswold 1997, 28). Ciò vuol dire che “cominciamo con l'oggetto culturale, anche se sicuramente non termineremo con esso” (*ibidem*). Per un

rimanda storicamente al progressivo affermarsi di una cultura musicale detta *popular music*, occorrerà affrontare la questione dei “generi musicali” (par.1), prima di soffermarsi sul campo specifico della cosiddetta “canzone d’autore” (par.2).

Significa piuttosto considerare l’oggetto culturale come “testimonianza di se stesso” (Griswold 1997, 28) e studiarlo non solo in relazione alle condizioni organizzative e sociali della sua produzione.

2.1 Alcune considerazioni sul problema dei “generi” musicali: definizioni e limiti.

2.1.1. Problemi di “frontiera” e uso del linguaggio.

Il problema dei “generi” musicali ha un effetto catalizzatore in rapporto al dibattito teorico nella sociologia della musica, così come in altre discipline. La musicologia tradizionale, partendo da un’analisi delle strutture sonore, ha affrontato lo studio dei “generi” essenzialmente da un punto di vista tecnico-formale⁸⁰. Un approccio sociologico per una definizione dei “generi” rimanda invece alla presenza di diverse componenti. Questi fattori non possono essere stabiliti una volta per tutte ma variano a seconda del campo di indagine.

Come giungono a sedimentarsi nei generi musicali i concetti che usiamo per definirli e qual’è il rapporto che hanno con i singoli eventi musicali? Che ruolo hanno i fattori che concretamente poi li coinvolgono nella vita sociale⁸¹?

ulteriore approfondimento del concetto di oggetto culturale si veda W. GRISWOLD, *Sociologia della cultura*, Il Mulino, Bologna, 1997, in particolare pp. 13-35

⁸⁰ “Al punto che genere, stile e forma [possano] diventare sinonimi.[..]E’ indubbio, comunque che i generi abbiano le loro forme canoniche, anche se non è vero il contrario, e cioè che una forma sia sufficiente a definire un genere”. Cfr. F.FABBRI, *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica* Feltrinelli, Milano, 1996, p 17.

⁸¹ Mi riferisco ad esempio alle occasioni di esecuzione, alle destinazioni, alle funzioni sociali legate all’attività musicale.

Per evitare i rischi di una “facile causalità” tra “generi” e concetti che usiamo per definirli, ci troviamo di fronte all'impossibilità di una definizione univoca, breve e netta di cosa siano i “generi” musicali.

E' quindi naturale che questa problematica, a differenza di quella relativa ad altri aspetti della realtà musicale (per esempio alle condizioni professionali dei compositori), solleciti una discussione sulle procedure interpretative.

Accade, sia a livello accademico che nel discorso quotidiano, che si tenda a definire i diversi “generi” musicali attribuendo ai termini dei significati che sono convenzionalmente accettati e, generalizzando a partire da questi, a costruire delle classi. Procedendo per analogia, applicando al singolo evento musicale concetti che non sono stati definiti nello specifico, si creano delle “etichette” con cui si arriva a identificare eventi anche molto diversi tra loro. Sempre più spesso, del resto, ci si trova a dover designare qualcosa che si trova al confine tra due definizioni o addirittura al di là. Come afferma Fabbri,

“[...] è sicuramente una questione di significato se “rock” e “pop” vengono intese come due cose diverse o se si parla di “musica commerciale” o “musica leggera”. Il problema si complica quando pensiamo che il termine “pop” è stato usato spesso, non tanti anni fa, per indicare il “rock inglese degli anni settanta”⁸².

In questo, come nella totalità dei casi, ci troviamo di fronte a diverse connotazioni per uno stesso termine, dunque a cosiddetti “problemi di frontiera”.

Tutto ciò induce a trattare dei “generi” musicali come di oggetti complessi e, per una loro definizione, a far ricorso a un gran numero di “interpretanti” più che a una singola frase. Si dovrà quindi indagare costantemente come avvenga la mediazione tra convenzioni sociali, che stanno alla base delle definizioni dei termini, e categorie artistiche dei “generi”.

Il campo semantico di una cultura, all'interno del quale i “generi” diversi troverebbero il loro spazio, può modificarsi nel tempo, così come le stesse convenzioni sociali. Questo ci fornisce un primo suggerimento: circoscrivere la validità dei diversi procedimenti per una definizione dei “generi” al loro specifico interesse e utilizzo. Il rischio è, altrimenti, che i significati che compongono i termini diventino una sorta di archetipi omnicomprensivi, al di sopra delle culture e del tempo. In realtà, infatti,

⁸² F.FABBRI, op. cit., p. 34

“tutti questi significati sono radicati socialmente e storicamente [...] portano il segno di particolari contesti e usi, e non sono mai neutrali”⁸³

Molti significati, quindi, coesistono e si intrecciano in diversi usi del termine e sono legati a interessi specifici. Il fatto poi che in altre lingue e società i termini stessi risultino spesso difficilmente traducibili dimostra come lo stesso termine non solo possa acquistare una connotazione diversa a seconda del *sens*o che gli viene attribuito, ma perfino denotare precisamente due significati diversi⁸⁴.

Il problema dei generi ha dato vita a numerose analisi e teorie in diversi campi di indagine. Per uno studio sociologico del genere in relazione alla musica è necessario evitare quelli che Middleton, in un libro fondamentale, *Studiare la popular music*, individua come i due tipi di definizione più frequenti: un primo tipo, detto “positivista”, analizza i generi in base alla loro quantità di diffusione nei mass-media e più in generale in un mercato di massa. Come tutti gli approcci su base quantitativa vorrebbe rappresentare uno strumento oggettivo ma, da un lato rimane legato metodologicamente ai meccanismi del mercato escludendo tutto ciò che non vi rientra e, dall’altro, nei termini di inchiesta, si affida a classifiche e statistiche spesso alterate e comunque non libere da influenze ideologiche o istituzionali.

Un secondo tipo di definizione, invece, detto “essenzialismo sociologico”, analizza i generi nelle loro connessioni con i gruppi sociali, in termini appunto puramente sociologici, cioè evitando ogni riferimento alla loro natura “artistica” o meglio semiotica⁸⁵. Anche quest’ultimo risulta riduttivo, dal momento che ignora le contraddizioni esistenti nei processi produttivi e nelle stesse pratiche, che

⁸³ □ Cfr. R.MIDDLETON., *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano, 1994, p. 19

⁸⁴ E’ il caso, ad esempio, del termine inglese “*popular music*”. Non è stata ancora trovata una traduzione italiana che non si presti a confusioni e ambiguità che in alcuni casi possono mutarne radicalmente il significato. Infatti, nella lingua italiana, l’aggettivo “popolare” è ambivalente e può indicare sia quanto è “folklorico” (acquistando una accezione “etnicità” e di “cultura tradizionale prodotta e fruita esclusivamente dalle classi popolari”), sia quanto, avendo diffusione di massa, è appunto “popolare”. Qui riteniamo adeguata solo questa seconda traduzione del termine inglese: in molti dei brani che vengono definiti di *popular music*, infatti, pur essendo presente anche una connotazione “etnica”, concorrono maggiormente all’utilizzo di questo termine aspetti definatori legati ai nuovi processi di diffusione e di specializzazione industriale (è il caso della musica cosiddetta “leggera” o “di consumo”) (Fabbri 1996). In questa seconda accezione anche certe composizioni di musica cosiddetta “colta” possono dirsi popolari. Da notare che nella lingua inglese, l’esistenza di due parole distinte, *folk* e *popular*, evita questi rischi di confusione. Cfr. oltre i già citati FABBRI (1996) e MIDDLETON (1994) anche LEYDI, op. cit., 1991, pp. 132-133, 299.

⁸⁵ Ignorando quindi la funzione regolatoria e per niente costante nel rapporto tra il piano dell’espressione e quello del contenuto insita proprio nella definizione stessa di “genere”. L’essenza di un genere di per sé, in termini qualitativi, rimarrebbe costante e a variare sarebbe solo il fatto di essere stabilita “dall’alto o dal basso”.

“non possono essere svincolate dall’insieme delle relazioni culturali esistenti all’interno di una società internamente contraddittoria” [...]: “Il rischio che si corre è di dare una definizione oltremodo rigida, che spesso si fonda sull’incapacità di riconoscere l’insieme dei presupposti che stanno alla base di ciascuna distinzione.[...] Si può notare ad esempio come in altre lingue e in altre società si usino termini differenti e si facciano differenti distinzioni”⁸⁶.

E’ opportuno notare a questo punto come l’uso stesso del linguaggio verbale, i termini e i vocaboli con cui ci si rapporta al fenomeno musicale, determini concretamente delle gerarchie di valori tra generi diversi e all’interno dello stesso genere. I termini che usiamo, infatti, influenzano la comprensione degli eventi musicali di cui stiamo parlando. Attraverso questi “modi di parlare della musica” codificati, cosiddetti metalinguaggi verbali, si costruiscono le ideologie dei generi e delle musiche. L’inesistenza di un sistema di riferimento “assoluto” per i concetti che descrivono gli eventi musicali fa sì che nessun utilizzo del metalinguaggio, anche se “appropriato” o “critico” possa essere considerato “neutrale”⁸⁷.

Probabilmente non si può indicare un linguaggio neutrale, non ideologico; come afferma Foucault (1972), esplorando la struttura del discorso attraverso la quale viene organizzato il sapere, è la stessa autorità discorsiva a costituire le strutture di potere (Middleton 1994, 25). Riconoscere il carattere problematico del linguaggio, applicandolo alla definizione dei generi, significa accorgersi di come questo possa influenzare e manipolare il nostro modo di descrivere e comprendere gli eventi musicali.

Non avendo a disposizione una forma di “linguaggio metalinguistico” autonoma, occorre quindi da un lato tener sempre presente le relazioni fra i discorsi sui “generi” e le pratiche musicali concrete cui si riferiscono, e dall’altro considerare l’intervento di *“numerose variabili, o parametri, o punti di vista cosicché alcune proprietà possano essere comuni [a musiche diverse], o che alcuni eventi musicali possano essere considerati come appartenenti [ad esse], a seconda di certi fattori o circostanze”⁸⁸.*

⁸⁶ Cfr. R.MIDDLETON., op. cit., p. 24, 34.

⁸⁷ Anche il più tecnico dei termini non può essere considerato ideologicamente neutro. In definitiva *“ciò che è popular per me non lo è necessariamente per te”* Cfr. R. MIDDLETON., op. cit., p.19

⁸⁸ MIDDLETON, op. cit., p. 34. A questo proposito non ci si deve mai fermare a considerare un’opera (o un “brano”) in musica come singolo evento musicale: infatti, ad esempio *“né Atom Heart Mother [dei Pink Floyd] né Eine kleine Nachtmusik [di W.A.Mozart]* sono singoli eventi musicali: sotto quei titoli noi classifichiamo un numero di eventi molto diversi, che comprendono, per esempio, la trasmissione del capolavoro mozartiano durante un programma radiofonico del mattino per massaie, o l’autore di questo

2.1.2. La teoria dell'articolazione.

Oltre alle mediazioni che avvengono all'interno del "genere", nel delicato rapporto tra concetti, significati e termini, vi sono le funzioni caratteristiche dei diversi generi all'interno del campo musicale.

Lo studio dei generi si intreccia quindi inevitabilmente con una spiegazione dei rapporti tra "collettività musicali"⁸⁹ e il resto delle collettività in cui la società risulta stratificata. Vorrei quindi accennare brevemente a una teoria, detta dell'articolazione, che mostra come gli stessi stili musicali, specialmente quando si manifestano in società differenziate e complesse, sono costituiti da elementi assemblati, provenienti da una molteplicità di fonti, ognuno con varie storie e connotazioni.

Come accade che il campo musicale e la struttura sociale costituiscano due ambiti collegati ma diversi dello spazio socio-culturale, così qualsiasi genere musicale deve essere considerato mutevole e costantemente in relazione con un campo musicale esso stesso in movimento.

*"[...] In pratica né la popular music, né i suoi altri – la "canzone folk", la "musica tradizionale", la "musica borghese" appaiono sulla scena storica in una forma così incontaminata"*⁹⁰.

La struttura del campo musicale è quindi in rapporto a strutture di potere ma non è determinata da esse. Vi è una *relativa* autonomia delle pratiche culturali: il rapporto fra cultura in senso proprio e fattori economicamente determinati (come la posizione sociale) è sempre problematico. Certamente le forze di produzione svolgono un ruolo induttivo ma le sovrastrutture sono relativamente autonome. Questo porta da una parte a considerare i cambiamenti culturali come non predeterminati e dall'altra, in un contesto di società divise in classi, a non separare totalmente particolari pratiche o forme culturali a particolari classi. La posizione di classe non è certamente l'unico elemento a condizionare le formazioni culturali. Secondo Stuart Hall,

"[è necessario individuare le categorie musicali] come il terreno stesso in cui si svolgono le trasformazioni" e ancora. "[...] non esistono culture totalmente separate [...] tutta la sfera di forme e attività culturali [è] un campo in continuo cambiamento

studio che fischietta *Atom Heart Mother* mentre scia, eccetera. I titoli definiscono insieme di eventi, ma, grazie all'influenza di un particolare metalinguaggio musicologico, spesso li confondiamo tra loro." Cfr. F.FABBRI, op. cit., p 35

⁸⁹ Il termine è ripreso da un'analisi sulle condizioni di codificazione in F.FABBRI (1996), op. cit.

[occorre] osservare le relazioni che dividono costantemente questo campo in formazioni dominanti e subordinate [...] [e] il processo in cui questi rapporti di dominio e subordinazione sono articolati"⁹¹.

La teoria dell'articolazione comunque non implica che il campo musicale risulti impossibile da decifrare: questo campo non è indeterminato ma *sovradeterminato*. Possiamo spiegare come avviene l'appropriazione di determinate forme e pratiche musicali da parte di particolari classi sociali considerando il modo in cui gli elementi culturali vengono "riarticolati", pur essendo determinati anche da fattori economici. Il legame fra la struttura socio-economica e pratica culturale è dovuto a processi di articolazione che determinano il significato sociale della musica per il suo pubblico⁹².

L'apparente coerenza di gran parte degli stili musicali e del loro rapporto con le società con cui esistono non è quindi "naturale", ma costruita. Gli stili musicali sono costituiti da elementi musicali assemblati, che in circostanze adatte possono essere separati e i cui componenti possono essere riarticolati in altri contesti. Esistono infatti dei principi articolatori che combinano elementi preesistenti in nuovi schemi aggiungendovi nuove connotazioni. modello

Questo può spiegare ad esempio come "elementi musicali della marcia borghese siano diventati rappresentativi di qualcosa di diverso negli inni proletari del XIX secolo" (Middleton 1994, 26) o come un "genere" musicale, il valzer, abbia potuto attraversare storicamente le diverse classi sociali legandosi in rapporti culturali e di classe completamente differenti.

L'esistenza di "connotazioni incrociate", cioè la compresenza di elementi che si richiamano l'un l'altro, produce relazioni articolatorie forti⁹³; in questo caso l'organizzazione degli elementi sembra naturale e in genere si diffonde nella società. Qualora invece questa entrasse in declino ci troveremmo in una situazione di fermento sociale e la mediazione degli schemi combinatori avverrebbe, quindi, nel conflitto. In

⁹⁰ Cfr. R.MIDDLETON, op. cit., p. 24

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Ad esempio "è in questo modo che gli elementi lirico romantici dello stile di Elvis Presley hanno potuto assumere nuovi significati, mediati com'erano dalle precedenti appropriazioni da parte del country and western e della musica afroamericana, dalla visione "dal basso" degli abitanti del Sud statunitense verso il Sogno Americano, e dalla consapevolezza di una nuova libertà nell'uso del tempo libero da parte degli adolescenti". Cfr. R.MIDDLETON, op. cit., p.29.

⁹³ Sempre in riferimento a Elvis Presley: "[egli] è riuscito a collegare elementi che connotavano la ribellione giovanile, l'atteggiamento "realistico" e le radici etniche della classe lavoratrice, ciascuno dei quali può evocare l'altro, articolandoli, per quanto brevemente, in un momento di affermazione popolare". *Ibid.*, p. 27

definitiva, Middleton propone un modello in cui diversi elementi si possono combinare tra loro in modo differente e le stesse influenze dell'estrazione sociale e del patrimonio culturale ereditato possono produrre esiti diversificati in funzione di molteplici variabili strutturali e individuali (Torti 2000, 297).

2.1.3. Le norme che sottendono alla definizione di genere musicale.

Come la teoria dell'articolazione, che abbiamo qui sommariamente accennato, anche una precisazione delle norme che sottendono alla definizione dei generi musicali può offrire una prospettiva utile per affrontare il rapporto tra forme e pratiche musicali da un lato e struttura sociale dall'altro, evitando facili riduzionismi. Franco Fabbri (1981, 1996) definisce un genere musicale come un

*“insieme di eventi musicali, reali e possibili, il cui svolgimento è governato da un insieme definito di norme socialmente accettate”*⁹⁴.

Questa definizione ribadisce innanzitutto la volontà di considerare non l'opera “in quanto tale” ma in relazione ad una collettività sociale. La nozione stessa di “fatto musicale”⁹⁵ (che fa da riferimento a questa espressione) come “insieme di eventi reali e possibili”, permette un'accezione ampia del termine senza porre limiti (ad esempio di estensione) alla “collettività sul cui accordo si basa la nozione di genere”. Anzi, è possibile includere tra i generi anche la situazione in cui una collettività si accorda su un certo insieme di norme senza poi che questo si risolva in un evento sonoro (come ad esempio nel caso di una enunciazione estetica di un “manifesto”)⁹⁶. La comunità musicale che ne è coinvolta può quindi non coincidere necessariamente con quella fisicamente presente alla manifestazione dell'evento musicale.

Lo “svolgimento”, in questo senso, può alludere tanto al contesto quanto alle modalità, alle diverse forme, con cui la collettività partecipa al fatto musicale (si parla quindi delle scelte formali di un compositore come delle “risposte canore di fans a un concerto rock”⁹⁷). Questo tipo di approccio permette di considerare un “fatto” musicale

⁹⁴ Cfr. F.FABBRI (1996), op. cit., p.13

⁹⁵ Cfr. con quanto detto in precedenza riguardo ai “fatti musicali”, par. 1.1.3

⁹⁶ In questo senso un genere, per essere tale, non ha bisogno di avere un “pubblico”.

⁹⁷ *Idem*, 15.

esclusivamente in riferimento alle norme che lo definiscono, anche se questo avviene da parte di una collettività minoritaria.

Veniamo ora ai principi di "codificazione" che permettono di dare forma allo sviluppo diacronico dei generi. Questa tipologia delle norme, lungi dall'essere completa non può che ricordare la complessità dell'oggetto e la necessità di un approccio interdisciplinare nell'analisi dei generi. Innanzitutto occorre considerare che tutte le norme che sottendono alla definizione dei "generi" sono di tipo semiotico,

*"trattandosi di codici che istituiscono una qualche relazione tra il piano d'espressione di un fatto musicale e il suo contenuto"*⁹⁸

In particolare quelle più vicine al campo semantico riguardano sia il testo musicale che quello verbale o il rapporto tra i due. Non necessariamente le "norme semiotiche" devono riguardare il testo: a contribuire alla definizione del significato del fatto musicale vi sono delle norme, dette "prosemiche", che riguardano la disposizione spaziale dei partecipanti⁹⁹. Questi precisi "codici dello spazio" che si mantengono per un genere anche in rapporto a situazioni diverse rimandano a un altro tipo di norme, quelle "comportamentali". Per ogni genere, infatti, esistono reazioni psicologiche e regole di comportamento sia da parte dell'artista che del pubblico: ci si riferisce all'aspetto "rituale" e alle "regole di conversazione", ma anche alla "sincerità" dell'artista (ad esempio nella canzone d'autore) e a come questa venga recepita dal pubblico¹⁰⁰.

Le norme comportamentali si intrecciano evidentemente con l'ideologia di un genere e quindi con "norme di tipo sociale": qui non si intende solo una distinzione che si basi sulle diverse funzioni sociali dei generi ma anche il legame privilegiato con determinati gruppi di età o classi sociali. In entrambi i casi possono diventare norme interne al genere caratterizzandolo ideologicamente. Ma l'ideologia di un genere può essere frutto anche di un ordinamento gerarchico delle varie tipologie di norme; in questo caso si parla di "ipernorma".

Le considerazioni fatte sull'ideologia di un genere si applicano anche alle "norme tecnico-formali". Esse hanno un ruolo notevole in tutti i generi musicali, soprattutto a livello compositivo ma anche quando si riferiscono a tecniche di

⁹⁸ Ibid., p.19

⁹⁹ Spesso come ci si siede ad un concerto può informare sull'identità della musica che verrà eseguita più di un manifesto programmatico

¹⁰⁰ Il "riso", ad esempio, può essere valutato e diversamente percepito a seconda dei diversi contesti

esecuzione e quindi in termini di capacità richieste ai musicisti nei diversi ambiti. Ne risulta evidente, di conseguenza, il carattere culturale; all'interno di ogni cultura questi codici musicali filtrano le informazioni sonore¹⁰¹ influenzando la stessa percezione dei suoni.

2.2. Canzone e classificazione: nascita del campo della canzone d'autore.

2.2.1. La canzone come campo culturale.

La teoria di Fabbri, che qui abbiamo esposto sommariamente, mette l'accento sull'esistenza di sistemi di norme differenziati. Nel caso specifico della "canzone d'autore", dallo stesso Fabbri considerato, il genere si designa dunque nel momento in cui si costituiscono le norme del genere stesso, cioè

“alla fine degli anni Cinquanta [a cominciare dalla] norma più fondamentale, quella dell'unione di ruoli di autore e cantante, [e contestualmente] una comunità della canzone d'autore che quelle norme è chiamata a riconoscere e a far rispettare”¹⁰².

Accogliendo le critiche proposte da Santoro (2000, 194), conveniamo che, per quanto suggestivo, lo schema teorico di Fabbri resta piuttosto deterministico e statico in quanto evidenzia i limiti piuttosto che le possibilità che le stesse norme di cui parla, offrono a chi le utilizza, sia come produttore che come consumatore (Santoro 2000, 194). In particolare esso

“tende a sottovalutare il fatto che entro ogni genere così come tra generi distinti, si svolgono continuamente conflitti circa i significati da attribuire a queste stesse norme, e ancora prima circa la definizione dei rispettivi confini e delle loro gerarchie”¹⁰³.

¹⁰¹ Distinguendo ad esempio ciò che è suono o rumore, o musica e silenzio

¹⁰² Fabbri 1981, op. cit., p. 74

¹⁰³ SANTORO, op. cit., p.194

Come accade in ogni altra struttura culturale, infatti, anche nella “canzone d’autore” coesistono fenomeni musicali e sociali molto diversi tra loro.

Le regole, i confini, che sottendono alla definizione di un “genere”, sono soggette a continue interpretazioni, a un uso strumentale, “strategico”, e sono quindi in costante trasformazione. Queste norme finiscono inevitabilmente per diventare dei “vocaboli” utilizzati dai diversi attori per l’elaborazione di schemi cognitivi, più che rappresentare dei principi definitivi precisi.

La difficoltà nel percepire i confini di un genere, nel nostro caso quello della “canzone d’autore”, è ben espressa dalle parole del cantautore Roberto Vecchioni:

“Canzone d’autore è un termine infelice e ambiguo [...] Autore di che? Di canzoni belle, serie, colte, impegnate, sociali, stilisticamente nobili. E chi lo dice? Quando possiamo veramente essere certi che tutto ciò si verifichi? E si verifica poi sempre? [...] Cos’è che dà la patente di “cantautore”? E’ l’esclusività della creazione? E’ la costanza temporale dell’impegno? E’ quella serie di capolavori oscuri e sconosciuti al grosso pubblico? [...] Un termine dovrebbe per sua natura circoscrivere e quindi segnare dei limiti: qui invece i confini restano aleatori e indefiniti”¹⁰⁴

Più in generale, per una migliore comprensione e definizione dei “generi” non si può rimandare semplicemente a un insieme di oggetti culturali che condividono forme, regole o contenuti, tutti definiti in modo normativo. La percezione dei confini di un “genere” rimanda ad una complessità che una concezione normativista dell’arte (e della cultura in generale) non tiene in considerazione (Santoro 2000, 195):

“[...] La sfida per la sociologia è quella di ricostruire e spiegare i processi sociali attraverso cui queste somiglianze vengono effettivamente percepite e i generi vengono costituiti, riprodotti e trasformati nel corso delle attività concrete e storicamente situate di attori e gruppi sociali [...] Il processo sociale di formazione dei generi artistici [...] è dunque fondamentalmente un processo di costruzione di confini simbolici tra attori sociali”

E’ in questo ambito che intendiamo qui ricollegarci alle prospettive di studio che definiscono l’oggetto culturale (nel nostro caso, la canzone) in termini di campo culturale .

¹⁰⁴ R. VECCHIONI, *La parola tra canzone d’autore e poesia*, in Coveri (1996).

Il concetto di “campo” è stato introdotto da Pierre Bourdieu¹⁰⁵ per definire le diverse sfere sociali (quella culturale come quella religiosa, economica, ecc.) in modo tale da mettere in evidenza l’autonomia relativa di cui godono (rispetto ai campi dominanti della economia e della politica) e le relazioni di interdipendenza fra i fattori che costituiscono ciascun campo, “in particolare dal punto di vista della produzione, distribuzione e consumo del bene specifico che perviene ad esso” (Tedeschi 1998, 126).

La canzone quindi può essere concettualizzata come un campo nel senso che rappresenta

“[...] uno spazio di relazioni sociali e simboliche tra attori che occupando posizioni diverse hanno visioni diverse del valore, cioè del significato, della canzone come oggetto culturale, e risorse diverse per imporre il proprio punto di vista, la propria definizione, il proprio giudizio estetico (che non è mai solo estetico)”¹⁰⁶.

Perché la “canzone d’autore” si costituisse come oggetto culturale è stato tuttavia necessario che si costituisse prima una categoria sociale, quella dei cantautori, “che la producesse e la rappresentasse, anche fisicamente” (Santoro 2000, 198). Questo insieme di processi sociali avviene in Italia tra la fine degli anni Cinquanta e l’inizio degli anni Sessanta.

2.2.2. le trasformazioni dell’industria musicale e la nascita del cantautore.

Fino agli anni Sessanta non esiste un’identità riconosciuta, una legittimità culturale specifica del mondo della canzone (Santoro 2000, 200).

Il processo di industrializzazione, che era stato avviato anche in Italia fin dagli anni Venti (per consolidarsi nel secondo dopoguerra), aveva portato all’introduzione di nuove tecniche di fabbricazione e diffusione e a una proliferazione delle case discografiche. Progressivamente la canzone aveva finito per inserirsi pienamente in un rapporto “commerciale” di domanda e offerta, assumendo il ruolo di un “normale prodotto” di mercato, una “normale merce” (Santoro 2000, 199), diventando progressivamente, come sostiene il filosofo e musicologo tedesco Adorno in *Dissonanze*:

¹⁰⁵ Cfr, tra gli altri, P. BOURDIEU, *La distinzione*, Il Mulino, Bologna 1983, pp.229-266 (or.: *La distinction*, Paris 1979)

“un fenomeno feticistico, un bene culturale staccato dalla sua reale significanza storica e culturale”¹⁰⁷.

Il valore della canzone veniva infatti ad essere misurato principalmente in base al suo successo, così come la professionalità dei produttori misurata in termini sostanzialmente economici (Santoro 2000, 199).

Negli anni Cinquanta la situazione non era tanto diversa. La “canzone all’italiana” era ormai una forma musicale consolidata, quasi standardizzata, un successo che perdurava. Afferma Borgna:

“Siamo di fronte a autentici modelli della canzone “d’evasione”, di una canzone atta a fornire delle valvole di sfogo ai disagi, alle frustrazioni, alle amarezze della vita personale e collettiva. Naturalmente questi caratteri la canzone li ha sempre avuti e li conserva, per tanti versi, tuttora. [Tuttavia] la canzone all’italiana dei primi anni Cinquanta rappresenta un esempio tipico di restaurazione”¹⁰⁸

L’Italia di quegli anni, però, era fiorente anche di musicisti e intellettuali “in crisi” in rapporto al fenomeno della canzone così intesa: pensiamo alle esperienze del *Nuovo Canzoniere Italiano* oppure del *Cantacronache* di Torino¹⁰⁹.

Ecco cosa scrive in proposito Emilio Jona:

“[...] La nostra fu prima di tutto una reazione etico-politica e di linguaggio (letterario e musicale) contro lo stato della canzone italiana e contro questo aspetto dell’industria musicale. Non si può dimenticare che nel 1957, anno di nascita del *Cantacronache*, la canzonetta italiana era rappresentata dal Festival di Sanremo, ed era riconducibile pressoché totalmente alle sue formule, cioè a una pura logica di produzione di musica di consumo, secondo le regole non di un autore di canzoni ma dell’industria della canzone.”¹¹⁰

La nascita della figura del cantautore costituisce una rottura (sebbene graduale) di quel meccanismo di valutazione puramente economico proprio

¹⁰⁶ M. SANTORO, op. cit., pp.197-198.

¹⁰⁷ T.W. ADORNO, *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano, 1959 (ed. or. 1958), pp. 7-53.

¹⁰⁸ G. BORNA *Storia della canzone italiana*, Milano, Mondadori, 1992 p. 137.

¹⁰⁹ Il fenomeno del *Cantacronache*, come altri, necessiterebbe di un’analisi particolareggiata per l’importanza che ebbe nel panorama socio-culturale di quegli anni. Qui ci limitiamo a sottolineare l’importanza di questa, come altre, esperienze nel generale processo di svecchiamento del sentimentalismo di maniera della “canzone all’italiana”, di cui la “canzone d’autore” si farà portavoce.

¹¹⁰ EMILIO JONA, “*Cantacronache, un’esperienza di cultura. Storia e linguaggio*”. *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d’autore italiana*, a cura di Lorenzo Coveri, Novara, Ed. Interlinea, 1996, pp.95-97.

“nella misura in cui introduce la possibilità di una divaricazione tra il valore commerciale della canzone e il suo valore culturale”¹¹¹.

E' negli anni Sessanta che si comincia ad utilizzare il neologismo “cantautore”, inizialmente da esigenze commerciali, come strumento di classificazione¹¹², per trasformarsi subito in categoria di classificazione culturale, nel senso di rottura culturale col mondo generico della canzone:

“l'uso del termine cantautore comincia ad acquistare [infatti] un significato più circoscritto, che tende ad identificare non genericamente chi canta le proprie canzoni [nel senso quindi di “cantante-autore”], ma – per quanto non fosse affatto sempre così – il cantante e autore di certe canzoni, caratterizzate da un testo e spesso una musica, o un arrangiamento diversi da quelli delle canzoni “di consumo”, della “musica leggera”¹¹³.

Si può identificare, storicamente, l'inizio di questo movimento di rinnovamento del campo della canzone che condurrà ai cantanti-autori, con il successo ottenuto nel 1958 al festival della canzone di Sanremo da un giovane cantante- autore, Domenico Modugno con *Nel blu dipinto di blu*¹¹⁴.

“Una canzone [quella di Modugno] da tutti considerata – nel bene e nel male – “nuova e diversa”, con un testo surreale, liberatorio ed eccitante, che non aveva precedenti, accompagnata da una musica e soprattutto da un modo di cantare, che era recitare e gridare assieme, anch'esso inedito per il pubblico di Sanremo e in generale per i professionisti del mondo della canzone”¹¹⁵.

Possiamo evidenziare l'impatto e il senso di “svolta” impresso da Modugno in quel periodo, attraverso le parole di Fabrizio De André, mentre ricorda il suo esordio :

“Avevo diciotto anni, era il '58, l'anno in cui Modugno era esploso a Sanremo con *Volare*, rivoluzionando tutti i nostri schemi e mandando in pezzi le nostre idee sulla canzone, anche le più progredite”¹¹⁶

¹¹¹ M. SANTORO, op. cit., p.200.

¹¹² Il termine “cantautore” appare infatti per la prima volta nel 1960 nel listino pubblicitario di una casa discografica, la RCA

¹¹³ M. SANTORO, op. cit., p.202.

¹¹⁴ Una canzone che oltre a essere interpretata era accompagnata da una musica di cui lo stesso Modugno, significativamente, era autore

¹¹⁵ M. SANTORO, p. 201, . Cfr. inoltre G. BORGNA, op. cit., p. 225 e F. LIPERI, *Storia della canzone italiana*, Roma, Rai-Eri, 1998, p.183-184

¹¹⁶ R. COTRONEO (a cura di) Fabrizio De André. *Come un'anomalia. Tutte le canzoni*, Torino, Einaudi, 1999, p. 4.

Diversi fattori concorrono alla definizione di questa “rottura culturale”. Vediamone alcuni tra i principali.

Innanzitutto, sicuramente, il fatto che fosse egli stesso, Modugno, a cantare quel brano:

“Modugno ha una voce straordinaria – nasale, lamentosa, strozzata – e con la sua voce ha operato una vera e propria rivoluzione nello statuto della nostra canzone, dimostrando che canto altro non significa che uso espressivo della voce, dei suoi timbri, dei suoi difetti, della sua inflessione, della sua natura musicale.”¹¹⁷

Fino a questi anni, la vocalità della “canzone all’italiana” non aveva conosciuto questo tipo di emissione. Quando apparvero i primi cantautori (Domenico Modugno, e poi Umberto Bindi, Gino Paoli, Sergio Endrigo, Luigi Tenco e Fabrizio De André), la musica leggera italiana maschile era dominata dalle voci tenorili e baritonali di Claudio Villa, di Luciano Tavoli, di Arturo Testa (Fabbri 1997). I cantautori di questo periodo, invece, anche attraverso il timbro particolare della loro voce, si distaccarono dall’uniformità delle maschere vocali tradizionali:

le loro erano “voci a volte “stonate” (troppo timide, o troppo urlate), ma voci “vere” che identificavano l’autore-interprete, spesso facendolo coincidere con il soggetto parlante della canzone¹¹⁸

In un campo dominato fino ad allora da figure anonime (l’autore, il paroliere, l’arrangiatore, il direttore d’orchestra), alle cui regole il cantante doveva adeguarsi, spesso limitando il proprio contributo personale, emerge improvvisamente la soggettività:

“E’ l’irrompere della “funzione espressiva” nella popular music, una modalità che si ha quando l’atto comunicativo si concentra sul mittente (l’interprete) prima che sul messaggio o sul destinatario”¹¹⁹.

Più in generale, la “diversità” di questo tipo di canzone che andava affermandosi si fondava sull’idea che chi cantasse (e scrivesse) di temi ed esperienze tratte dalla vita quotidiana li dovesse vivere o aver vissuto personalmente, comunicandoli al pubblico direttamente e in modo sincero, “autentico”:

¹¹⁷ G. BORGNA, op. cit., p. 142.

¹¹⁸ F. FABBRI, “Il cantautore con due voci”, in R.GIUFFRIDA e B.BIGONI (a cura di), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, Euresis Edizioni, Milano, 1997, p.85-86.

¹¹⁹ P. PRATO, *Gli urlatori e la generazione del rumore: note per una sociologia della canzone*, in FABBRI, PESTALOZZA, a cura di, Mina, una forza incantatrice, Euresis Edizioni, Milano, 1998, p. 144.

Questa idea di “autenticità” si poneva da un lato come criterio di valutazione estetica di questi prodotti culturali (in contrasto con altri, definiti più “commerciali”), ma allo stesso tempo va vista come prodotto culturale essa stessa, in quanto continuamente “fabbricata” dall’industria culturale e discografica. Per l’industria discografica e dei media elettronici, infatti, una versione altamente individualizzata di una canzone, concretizzata in una voce e in un sound particolari diventava in questo momento molto più redditizia della moltiplicazione delle versioni (Fabbri 1997):

“la figura del cantautore è dunque sin dalla sua nascita un costrutto culturale, una interpretazione, e giustificazione, di un certo modello di divisione del lavoro e di produzione, e dunque di prodotto, che nasce per soddisfare [questa] domanda di autenticità della canzone che stava emergendo in Italia, e che la canzone italiana tradizionale [...] non riusciva più a soddisfare”¹²⁰.

Un altro fattore determinante risulta l’attenzione proprio a quei temi che erano stati trascurati fino a quel momento. Problematiche all’inizio principalmente di carattere esistenziale, che costituivano, però, un generico “richiamo alla realtà della vita”.

“questi nuovi temi, nuovi, in verità unicamente per l’Italia (come non dimenticare le canzoni americane fra le due guerre, o la canzone realista francese?), non potevano trovare altri interpreti se non negli stessi autori”¹²¹.

Inoltre in questo nuovo tipo di canzone emergeva una attenzione per l’aspetto “letterario” che le altre canzoni non potevano (o non volevano) avere. Come afferma Ionio Prevignano-Rapetti (1962, 35),

“le parole incominciavano a pretendere un senso, anche il più elementare”.

Quest’ultimo aspetto, inizialmente poco rilevante, costituirà invece, come vedremo tra poco, l’elemento fondamentale per la progressiva costituzione e identificazione del campo della “canzone d’autore” che avverrà nel corso degli anni successivi.

¹²⁰ M. SANTORO, op. cit., p. 203.

¹²¹ IONIO PREVIGNANO-RAPETTI 1962, 35.

2.2.3. la costituzione del campo della “canzone d’autore”.

Il boom di *Volare*, infatti, non era certamente dovuto al caso (Borgna 1985). Nel panorama della musica leggera italiana di quegli anni, molte cose stavano cambiando.

Oltre al modo di cantare (voci urlanti e singhiozzanti al posto di “ugole melodrammatiche”) anche i ritmi e le sonorità della musica: non più le orchestre tradizionali ma i piccoli complessi elettrici. Cambiavano i temi delle canzoni, come abbiamo visto. Cambiavano, inoltre, i mezzi con cui la musica si diffondeva: la televisione veniva affiancando la radio e l’immagine diventava d’improvviso un ingrediente del successo. Con l’avvento e la diffusione del Juke-box si affermano stili musicali nuovi.

Il biennio 1958-59 vede l’esordio degli “urlatori”¹²² (Mina, Tony Dallara, Betty Curtis, Joe Sentieri), dei cantautori della “scuola genovese” (Bindi, Paoli, Tenco, Endrigo, e più tardi De André, Ciampi, Lauzi) e dei *rocker* milanesi (Celentano, Gaber, Jannacci) e non (Peppino Di Capri). A questi va aggiunto il filone cosiddetto del night (Fred Buscaglione, Arigliano) già attivo da qualche anno e tutta la musica di importazione americana¹²³

Quasi in risposta a questa ondata di musica “di consumo”, nel corso degli anni Settanta, “il lavoro ideologico di definizione culturale del cantautore si intreccia con quello di costruzione sociale di una specifica categoria estetica con cui definire il genere musicale di cui il cantautore era produttore e insieme espressione, quella della “canzone d’autore”. A questa definizione, e insieme costruzione sociale, concorrono, oltre naturalmente i cantautori, anche

“riviste specializzate (o spazi specifici di riviste generali di musica), collane editoriali (di editori inizialmente piccoli ma intraprendenti), comitati, premi, congressi, eventi (come concerti, rassegne, mostre, conferenze, ecc.), che avrebbero messo in

¹²² Sono le voci potenti, ruvide magari, ma “capaci di catturare immediatamente l’ascolto” nei luoghi chiassosi e dispersivi (come bar, sale da gioco, night, ecc.). Cfr. BORGNA G., op. cit., pp. 152-162.

¹²³ Non ci addentriamo qui nell’approfondire l’influsso che ebbe il modello americano, anche nel caso della musica. L’equazione americanizzazione-modernità è da più parti vista come un facile luogo comune culturale. Certamente, comunque, le diverse strade verso la modernizzazione in Italia hanno dovuto confrontarsi con le innovazioni di derivazione americana. Cfr. P. PRATO, op. cit., p. 146.

stretto contatto il mondo dei cantautori con quello dei media, della letteratura e anche dell'università, in un interscambio continuo di strumenti, forme e rituali"¹²⁴.

Questo processo avviene sostanzialmente in due direzioni.

Da una parte è la stessa industria discografica a puntare progressivamente su questa nuova forma di produzione culturale dalle caratteristiche decisamente specifiche¹²⁵.

Se, infatti, i dischi dei primi cantautori (dei primissimi anni Sessanta) sono prodotti con mezzi di fortuna e vendono relativamente poco, presto la canzone d'autore finisce per inserirsi nello stesso processo di industrializzazione della musica leggera, contro la quale era esplicitamente nata:

*"La nuova canzone [...] non vive al di fuori del rapporto con la massa. Essa sta all'interno di una relazione a tre: il consumatore, il cantautore e l'industria del disco e dello spettacolo. [...] I cantautori hanno vissuto tutti questa transizione. Tutti sono partiti come unici produttori e responsabili delle loro canzoni e in seguito hanno dovuto decidere se continuare a rimanere tali o entrare in qualche modo nel processo di industrializzazione"*¹²⁶

D'altro canto, però,

"la rottura linguistica e musicale rispetto alla tradizione della canzone melodica italiana [...] tendeva a combinarsi con la più generale frattura politica e culturale avvertita e insieme prodotta dai movimenti studenteschi [e non solo...] che diedero vita prima ai moti del '68 poi a quelli del '77"[□].

Avviene così che,

*"quello che poteva essere un semplice rinnovamento dell'industria discografica divenne un'autentica miscela esplosiva, in cui soggettività desiderante e ideologismo politico si sovrappongono e si combinano in forme del tutto incontrollabili"*¹²⁸

Il suicidio di Tenco, avvenuto nel corso del festival di Sanremo del 1967, costituisce da questo punto di vista un autentico evento (Santoro 2000, 209) che si può

¹²⁴ M. SANTORO, op. cit., p. 211

¹²⁵ Ne citiamo alcune: bassi costi, possibilità di un controllo più diretto sulla produzione discografica, il continuativo successo commerciale di alcuni nomi

¹²⁶ A. CARRERA, op. cit., pp. 136-137. Afferma lo stesso Carrera: *"il successo della "nuova" canzone nasceva dalla volontà diffusa di trovare una cultura più vera, più aderente a un certo mondo; in particolare, soprattutto agli inizi, era la stessa volontà che spingeva ad occuparsi del jazz e della musica popolare"* (p. 135).

[□] M. SANTORO, op. cit., p. 212.

¹²⁸ P. TIRONE e P. GIOVANNETTI, Poesia e inganno nei cantautori anni '70, in SPINAZZOLA, V. (a cura di) *Pubblico* 1986. *Produzione letteraria e mercato culturale*, Milano, Milano Libri, 1986

ricollegare a questa trasformazione strutturale dell’universo culturale della canzone italiana:

“è questo infatti indubbiamente l’episodio che più di ogni altro rappresenta simbolicamente il conflitto che si stava svolgendo per la legittimazione culturale e sociale della “nuova canzone” rispetto a quella tradizionale e/o di consumo (rappresentate da figure come Claudio Villa, Orietta Berti [e altri])”¹²⁹

La “nuova” canzone d’autore, pur essendo nata in contrapposizione all’industria e con una visione del lavoro artigianale, si trovava progressivamente circondata da una struttura di produzione industriale. Dovendo restare all’interno della stessa macchina che produceva Claudio Villa e Gianni Morandi, per un cantautore avere un consenso di massa diventava una questione di sopravvivenza:

“Il suicidio di Luigi Tenco fu la testimonianza dell’impossibilità di portare avanti la contraddizione, la disperazione di un intellettuale che lavorava nel posto sbagliato e con gli obiettivi sbagliati”¹³⁰.

Alla notizia della tragedia si diffuse inizialmente un profondo senso di smarrimento in tutto l’ambiente del Festival della canzone italiana, di cui Tenco era uno dei concorrenti. Presto, però, l’attenzione tornò a incentrarsi sull’edizione del concorso e tutto proseguì come se nulla fosse accaduto.

Tuttavia questo evento era destinato a diventare esso stesso un “oggetto culturale produttivo di discorsi, e dunque di significati”, in particolare un fondamentale “strumento retorico e politico” per un processo di costruzione sociale della figura del cantautore e soprattutto della “canzone d’autore” (Santoro 2000, 210).

Con il nome di Luigi Tenco venne tra l’altro costituita nel 1972 una associazione denominata “Club Tenco” che sarebbe diventata nel giro di pochi anni

“il fulcro di un complesso apparato di promozione e valorizzazione del cantautore e più in generale della “canzone d’autore”¹³¹.

Nel Club Tenco, il cui modello organizzativo era una associazione senza finalità di lucro, diversi cantautori, indipendentemente dalle case discografiche di appartenenza, insieme a produttori, operatori culturali, musicisti e critici, trovarono una possibilità di aggregazione e confronto.

¹²⁹ SANTORO, op. cit., pp.209-210.

¹³⁰ A. CARRERA, op. cit., p. 139

¹³¹ M. SANTORO, op. cit., pp.210-211.

In particolare esso divenne il luogo adatto da cui partire per valorizzare e promuovere una “canzone d’autore di qualità”, quindi “d’arte”:

“un processo di definizione progressiva dei confini simbolici della canzone d’autore in quanto non solo genere culturale distinto – definizione che presupponeva contestualmente un lavoro di purificazione attraverso l’eliminazione progressiva degli elementi residui di cultura popolare-commerciale - ma anche campo relativamente autonomo di produzione culturale”¹³².

L’autonomia relativa (implicita, come abbiamo visto, nel concetto stesso di campo) della “canzone d’autore” è principalmente in relazione al campo economico, rappresentato in questo caso dall’industria del disco e dal suo mercato. Un mercato, quello discografico, che si trovava in una fase di forte espansione e in cui emergeva, a fronte di una sempre maggiore presenza di cantautori, la necessità di

“distinguere” nella massa di prodotti culturali così immessi sul mercato, quelli dotati di un plusvalore culturale, cioè di una qualità artistica”¹³³

La distinzione tra il sempre più diffuso titolo di “cantautore” e la nozione di “canzone d’autore” venne individuata valorizzando soprattutto la parte poetica e considerando la “canzone d’autore” come

“quel mezzo espressivo poetico-musicale che si pone a un alto livello artistico sia sotto il profilo contenutistico, sia sotto il profilo formale”¹³⁴.

Attraverso l’accostamento tra canzone e poesia, accolto dalla critica musicale e dai produttori (e realizzato anche incoraggiando episodi di collaborazione tra cantautori e poeti), si attua dunque quel “trasferimento di legittimità” necessario per la costituzione del nascente campo della canzone d’autore.

Ma questa, se fu la prima, non fu certo l’unica via di legittimazione ad essere battuta.

In risposta ai limiti di una condizione che poteva portare la canzone d’autore a diventare progressivamente una sorta di parente povero della poesia “ufficiale”, gli stessi cantautori cercarono altre vie alternative

“alla ricerca di quella autonomia che costituisce la posta in gioco delle lotte di classificazione simbolica attraverso cui si definiscono le gerarchie culturali e si controllano le risorse (simboliche e materiali) tra e nei campi”¹³⁵,

¹³² *Idem*, p.214

¹³³ *Ibidem*.

Una strategia quindi di "autonomizzazione relativa" dal campo letterario che porterà, a partire dagli anni Settanta, a quello che si può definire un vero e proprio "apparato di celebrazione" della canzone d'autore come forma d'arte, come genere nuovo ed autonomo costituito attraverso

"l'intersezione di una pluralità di discorsi- a cui hanno partecipato nel tempo, oltre agli stessi cantautori, letterati e critici letterari e musicali, anche giornalisti, uomini politici, imprenditori, avanguardie studentesche [...]- e l'istituzionalizzazione di una sua specifica ed autonoma base organizzativa"¹³⁶.

¹³⁴ M. DE LUIGI, M.L. STRANIERO, *Musica e parole*, Milano, Gammalibri, 1978, p.75.

¹³⁵ M. SANTORO, op. cit., p. 216. Il riferimento esplicito è a Bourdieu (1992)

¹³⁶ *Idem*, p.217.

CAPITOLO 3

La creatività collettiva: lavorare e vivere in un contesto creativo.

*“Senza pretese di voler strafare
Io dormo al giorno quattordici ore,
Anche per questo nel mio rione
Godo la fama di fannullone
Ma non si sdegni la brava gente
Se nella vita non riesco a far niente”.*

*Tu vaghi per le strade quasi tutta la notte
Sognando mille favole di gloria e di vendette.
Racconti le tue storie a pochi uomini ormai stanchi
Che ridono fissandoti con vuoti sguardi bianchi
Tu reciti una parte fastidiosa alla gente
Facendo della vita una commedia divertente.*

*“Ho anche provato a lavorare,
Senza risparmio mi diedi da fare
Ma il sol risultato dell’esperimento
Fu della fame un tragico aumento.
Non si risenta la gente per bene
Se non mi adatto a portar le catene”.*

*Ti diedero lavoro in un grande ristorante
A lavare gli avanzi della gente elegante.
Ma tu dicevi: “Il cielo è la mia unica fortuna
E l’acqua dei piatti non rispecchia la Luna”.*

[Il fannullone]

Obiettivo di questo lavoro è considerare la produzione musicale del cantautore Fabrizio De André come risultato di un rapporto collaborativo complesso. Questo significa, principalmente, evidenziare come l'insieme delle relazioni che si instaurano durante un progetto artistico non siano "effetti secondari", ma costituiscano elementi caratterizzanti e imprescindibili per la sua riuscita. Quest'idea trova un'elaborazione nelle prospettive di studio che considerano la maggior parte delle creazioni umane opera non di singoli geni, ma di gruppi e collettività, e che, nei campi più disparati, nella scienza come nell'arte, nell'azienda come nello studio musicale, evidenziano l'apporto di laboratori, troupe, team, squadre, equipe, in cui cooperano diverse personalità.

Nel nostro caso, un contesto di produzione discografica, sono principalmente le collaborazioni con musicisti, tecnici e produttori, o meglio, un certo modo di intenderle e viverle, a costituire, a nostro avviso, modalità originali per organizzare il lavoro creativo svolto in forma collettiva.

Nel prossimo capitolo, anche attraverso la realizzazione di alcune interviste, cercheremo di far emergere concretamente, in riferimento alla produzione discografica di Fabrizio De André, l'apporto delle collaborazioni, delle influenze reciproche, mostrando come queste abbiano potuto influenzare fortemente la qualità e la "direzione" di alcuni lavori. In questa parte, invece, definiremo alcuni concetti e strumenti di analisi utili ai fini della nostra trattazione. In particolare, dopo un breve accenno ad alcuni studi sulla produzione artistica come azione collettiva (par. 1) ci soffermeremo sull'esistenza di quelli che diversi approcci disciplinari (sociologici, antropologici, delle scienze organizzative) definiscono "gruppi creativi", evidenziandone le loro peculiarità dal punto di vista relazionale (par. 4.1) e in rapporto a una particolare interpretazione del concetto di creatività (par. 3).

Cercando di descrivere, seppur in termini generali, cosa significhi lavorare e vivere in un contesto creativo, considereremo anche alcuni temi propri di un approccio culturale alle organizzazioni, come le "estetiche condivise", i rapporti di divisione del lavoro, il concetto di "essere al lavoro" e di "intimità creativa".

Non è certo nostra ambizione fornire una descrizione esaustiva di queste tematiche, che rimandano a una varietà di studi e approcci teorici riguardanti l'analisi della dimensione estetica dell'organizzazione. Il nostro intento sarà quello di rapportarle il più possibile al particolare gruppo creativo costituito da quegli individui che lavorano nell'ambito della produzione discografica. Questi discorsi si riallacciano con la prima

parte di questo lavoro, in particolare al paragrafo dedicato alla “fonografia” e alla riproducibilità tecnica dell’opera musicale. Sarà utile, quindi, da un lato, approfondire il concetto di produzione discografica, evidenziando come questa favorisca la distribuzione del processo di produzione (par. 4.2), dall’altro cercare di esporre alcune procedure e dispositivi decisionali che concorrono al raggiungimento del risultato artistico finale (par. 4.3).

Questi temi verranno analizzati all’interno del concetto più ampio di “dare forma alla musica facendo musica” che funge da contesto e da contenitore di molti degli elementi utilizzati per l’analisi (par. 2).

3.1. la produzione artistica come azione collettiva.

Il modo in cui ci si accosta alla “musica”, e più in generale all’attività artistica, è spesso caratterizzato da una grande semplicità e ingenuità che riguarda non solo la maggior parte del pubblico, ma anche molti addetti ai lavori (Perniola, 2000).

Aspetti di questa ingenuità si incontrano nelle posizioni che ignorano ogni problematicità insita nei fenomeni artistici. Da un lato considerando le opere d’arte come l’essenziale dell’“arte”, come entità ben determinate¹³⁷; dall’altro, attribuendo all’operazione artistica una comunicabilità immediata e diretta, si ritiene che il messaggio sia da ricercare essenzialmente nell’opera prodotta. Il processo creativo, dunque, perde ogni specificità, risolvendosi in una modalità di comunicazione emancipata da qualsiasi altra funzione. In entrambi i casi, infatti, le mediazioni che avvengono intorno alla produzione non costituiscono parte essenziale dell’operazione artistica¹³⁸. Con la stessa approssimazione anche la figura del compositore, così come del musicista, generalmente non è vista nella sua complessità. In particolare, nel caso dei cosiddetti cantautori, identificando l’autore con il compositore e l’interprete, essa viene ricondotta in modo semplicistico ad alcune caratteristiche individuali:

¹³⁷ È il cosiddetto “paradigma moderno”, per il quale il valore artistico risiede nell’opera e tutto ciò che le è esteriore si aggiunge al valore intrinseco dell’opera. Si veda tra gli altri N. HEINECH, *Le triple jeu de l’art contemporain*, Minuit, Paris, 1998.

¹³⁸ Cfr. “Introduzione” in M. PERNIOLA, *L’arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino, 2000

un'attitudine poco comune (talento e sensibilità particolari), una specifica competenza (capacità ed esercizio, prassi tecnico-musicale) e in definitiva la volontà di esercitare un "mestiere" (attività sociale ed economica).

Comune a tutte queste posizioni è ritenere che qualunque cosa possa essere la musica, e con essa l'arte, rimanga principalmente il prodotto un'attività da esperto, frutto di un insegnamento specializzato e strettamente legata all'acquisizione di competenze tecniche.

Vi sono al contrario prospettive di studio che concepiscono le "arti" come il prodotto dell'attività di collaborazione di più individui. Solo alcuni di questi sarebbero definiti per consuetudine artisti. Gli altri, però, concorrono ugualmente in tutte quelle attività che devono essere portate avanti affinché un lavoro artistico appaia come alla fine deve essere.

E' questa la tesi di fondo di un noto saggio di Becker, *Ars as collective action*¹³⁹, che ci limitiamo qui ad esporre brevemente, a titolo di premessa per i discorsi che verranno affrontati nel corso del capitolo.

I "mondi dell'arte", secondo Becker (1974,767) differiscono in come essi collocano il titolo onorifico di artista e nei meccanismi per mezzo dei quali essi scelgono chi lo possa prendere o meno. Quando gli effetti che l'artista può produrre diventano comuni, capaci di essere prodotti a richiesta da qualsiasi "lavoratore competente", egli perde il suo stato.

Becker si scaglia apertamente contro l'idea che, non solo l'opera, ma l'"arte" in generale possa considerarsi frutto di un'azione individuale:

*"Immaginiamo, estremizzando, un individuo che possieda tutte le capacità tipicamente necessarie per svolgere l'attività artistica: che sappia concepire l'idea del lavoro, che sappia fare ogni cosa necessaria, (compresi i materiali da utilizzare), inventare ogni cosa, rappresentarla, tutto senza l'assistenza o l'aiuto di nessun altro. Possiamo solamente immaginare questa cosa perché tutte le arti che noi conosciamo comportano elaborati legami di collaborazione"*¹⁴⁰.

¹³⁹ H. BECKER, *Art as collective action*, in *American Sociological Review*, 39, n°6, pp. 767-776 (mia traduzione).

¹⁴⁰ *Idem*, op. cit., p. 770

In realtà l' "opera", che sia una "performance", un "oggetto", o un "evento", non può essere solitamente prodotta senza che sia stabilita, esplicitamente o implicitamente, una divisione del lavoro¹⁴¹.

*"Il carattere dell'arte impone una naturale divisione del lavoro; la divisione risulta sempre da una consensuale definizione della situazione"*¹⁴².

3.2. Il concetto di formatività: dare forma alla musica facendo musica.

In ogni minima fase di qualsiasi produzione musicale (in particolare, come vedremo, in quella discografica) le scelte compositive, dalla scelta dei suoni alle scelte esecutive sono precedute da una serie di decisioni che discriminano ciò che va tenuto come valido, da ciò che deve essere scartato.

In questa parte, facendo riferimento alle teorie estetiche formulate da L. Pareyson¹⁴³, si cercherà di capire in generale quali siano la struttura e il funzionamento dei processi "formativi" all'interno di un processo creativo.

Il concetto centrale, infatti, è quello di formatività, intesa come unione inseparabile di produzione e invenzione:

*[...] "formare" significa "fare" inventando insieme il "modo di fare", vale a dire "realizzare" solo procedendo per tentativi verso la riuscita e producendo in tal modo opere che sono "forme"*¹⁴⁴.

Si tratta quindi di fare senza che il modo di fare sia predeterminato e imposto. Un'operazione è formativa nella misura in cui è realizzata non tanto seguendo delle regole, ma in quanto è una "riuscita", "cioè quando ha scoperto la propria regola invece di applicarne una prefissata" (*idem*).

In definitiva:

"[...] formare significa per un verso fare, cioè compiere, eseguire, produrre, realizzare. e, per l'altro trovare il modo di fare, cioè inventare, scoprire, figurare,

¹⁴¹ Abbiamo già visto nel primo capitolo, per esempio, le relazioni fra composizione ed esecuzione di un'opera musicale.

¹⁴² H. BECKER, op. cit., p. 768.

¹⁴³ L. PAREYSON, *L'estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani, 1988.

saper fare; in maniera che invenzione e produzione procedano di pari passo, e solo operando si trovi la regola della realizzazione, e l'esecuzione sia applicazione della regola nell'atto stesso che ne è la scoperta. Solo quando l'invenzione del modo di fare è simultanea al fare si hanno le condizioni per una qualsiasi formazione [...]"

Secondo questo principio della formatività, inoltre, l'opera d'arte viene a compimento grazie ad una serie di infiniti e calibrati tentativi. E' definire sia il concetto di "tentare", che quello di "riuscita".

"Tentare" non è da intendersi come un procedere casuale, quanto piuttosto figurare, inventare e mettere alla prova varie possibilità cercando di realizzarle sulla base di una previsione del loro esito (1988, 61). Se una possibilità si dimostra inadeguata al conseguimento della previsione, occorre allora figurarne un'altra, mettendo alla prova anche quella. Un procedere dunque di prova in prova, di esperimento in esperimento, fino a quando non si raggiunga quel punto che l'operazione in atto richiedeva si raggiungesse e che solo quando è raggiunta si può riconoscere come quella che si doveva saper trovare (*ibidem*).

Questo punto che si è raggiunto e riconosciuto valido come una sorta di approdo è allora una "riuscita", una riuscita, però che non costituisce la realizzazione di un modello precedentemente progettato (altrimenti tentare sarebbe semplicemente un eseguire), ma il punto di arrivo di un percorso creativo fatto di tentativi. Nelle parole di Pareyson:

*"La riuscita certamente trae il suo valore dall'esser adeguazione perfetta, ma il termine cui essa ha da adeguarsi non è predeterminato, al punto da indicare chiaramente la via per raggiungerlo [...] sì che solo après coup mostra la propria necessità e legalità."*¹⁴⁵

In termini generali, dunque, possiamo dire che il tentare riunisce insieme la ricerca e la scoperta.

Spostiamoci ora nel nostro campo d'interesse. Anche nel caso specifico della "riuscita artistica", Pareyson non ha dubbi: essa non è legittimata da finalità specifiche, non ha precise regole alle quali attenersi. Nell'arte "la riuscita è criterio a sé stessa" (*idem*, 65).

¹⁴⁴ L. PAREYSON, op. cit., p.11.

¹⁴⁵ L. PAREYSON, op. cit., p.61.

La “riuscita” è dunque l’unico criterio valido per capire se l’opera si è realizzata, ma cosa si intende precisamente? In pratica significa sottolineare come le “regole” che presiedono alla riuscita artistica possono essere stabilite a lavoro finito, cioè quando ormai non servono più a prescrivere qualcosa, ma a descrivere qualcosa che è già stato compiuto

In accordo con Mansutti (2001)¹⁴⁶ possiamo notare come questa interpretazione del percorso di formatività artistica ben si adatti alle logiche della produzione musicale discografica. Qui il tentare si concretizza in una serie di processi di scelta, processi basati sulla “impossibilità di una scelta razionale” (è impossibile dominare tutte le variabili a disposizione) che viene sostituita con una “scelta preventiva fatta con gli strumenti del giudizio estetico”, come il gusto, l’emozione, l’eufonia, e così via. Anche qui, dunque la riuscita del processo di selezione è un qualcosa che si concretizza solo dopo essere stata scoperta, prima è solo ipotesi, accumulo di idee più o meno valide che solo nell’opera formata possono essere concretizzate. (*idem*, 69):

“un buon suono di tastiera non è concepibile a livello puramente immaginativo, anche se chi seleziona ha già delle caratteristiche di base in mente, esso è giudicabile solo dopo essere stato prodotto e quindi, dopo essere “riuscito”, nella sua unicità viene selezionato o modificato”¹⁴⁷.

Il nodo interessante tra la logica del tentare e la riuscita dell’opera sta nel fatto che “realizzare tentando significa organizzare”.

Secondo Pareyson, infatti

“organizzazione e tentativo non sono dunque incompatibili e dissociabili, perché anzi lo stesso concetto di una riuscita che sia criterio a sé stessa li evoca insieme, strettamente e inseparabilmente congiunti, ché se per un verso la riuscita è tale solo come successo di tentativi, per l’altro non può farsi criterio a sé stessa se non orientando, premendo, organizzando i tentativi da cui ha da risultare”¹⁴⁸

In particolare, riferendoci ancora alla produzione di un disco, questo significa organizzare i tentativi che nascono da un progetto e che si sviluppano in modi non del tutto controllabili:

¹⁴⁶ M. MANSUTTI, *Il suono della bellezza: produzione discografica ed estetiche organizzative*, tesi di laurea non pubbl., Facoltà di Sociologia, Università degli studi di Trento, A.A. 2000-2001.

¹⁴⁷ M. MANSUTTI, op. cit., p. 69.

¹⁴⁸ L. PAREYSON, op. cit., p. 91.

“organizzare è in pratica l’insieme di tutti quei processi di scelta sui suoni, di composizione fatta per tentativi e confronti, di esecuzioni rifatte decine di volte, di discussioni di gruppo tra tecnici e artista e di messa in pratica di tutte le numerose e fondamentali conoscenze tacite possedute per talento innato o imparate dall’esperienza”¹⁴⁹

3.3. cenni sul concetto di creatività.

Dopo aver delineato un’interpretazione del percorso di formatività artistica, scendiamo ora nel dettaglio cercando di cogliere “chi” e “come” concretamente permette lo svolgersi di questi processi. In sostanza formare e fare, così come organizzare e tentare sono tutti elementi che coinvolgono l’insieme degli individui che partecipano alla produzione, e quindi, alla creazione musicale.

Nella produzione discografica, in particolare, e per motivi che specificheremo più avanti, il processo decisionale è spesso un “tentare” in cui questi individui hanno la possibilità di partecipare attivamente. Inoltre, nel contesto creativo, e particolarmente in quello artistico, le scelte che costituiscono di fatto questi processi decisionali “di gruppo” non sono basate esclusivamente su criteri di razionalità ed efficienza, ma di sicuro rimandano a dimensioni dell’agire umano legate piuttosto alle emozioni e alla fantasia. Capire se un suono è efficace, un arrangiamento valido, un “solo” interessante, significa concretamente saper giudicare ma anche provare emozioni, e quindi scegliere e decidere in base ad elementi che pur essendo gestiti dalla razionalità, non sono necessariamente legati alla sfera del razionale.

Sarà bene, quindi, definire meglio questa “sintesi di fantasia e concretezza”, prima di soffermarci sulla particolare struttura organizzativa (i “gruppi creativi”) che da forma al processo artistico.

¹⁴⁹ M. MANSUTTI, op. cit., p. 69

3.3.1. La creatività come sintesi di fantasia e concretezza.

In questo paragrafo cercheremo di riportare il pensiero di Domenico De Masi, noto sociologo che si è occupato di processi creativi e organizzazione del lavoro nei campi più disparati, dalle scoperte scientifiche ai capolavori artistici. In particolare faremo riferimento a un suo recente testo, *La fantasia e la concretezza*, una serie di riflessioni intorno al concetto di creatività collettiva.

Per dare una definizione di creatività l'autore si rifà al saggio *Creatività. La sintesi magica* di Silvano Arieti, uno dei maggiori studiosi della creatività osservata dal punto di vista psicologico. Egli sostiene che tale processo, a differenza dei suoi prodotti

“è privo di novità e sublimità; per buona parte esso consiste di meccanismi mentali e antichi, superati e primitivi, generalmente confinati in quei recessi della psiche che sono sotto il dominio di ciò che Freud chiamò il processo primario”¹⁵⁰

Riprendendo l'analisi di Arieti, il processo creativo viene quindi inizialmente considerato come sintesi tra pensiero primario e pensiero secondario. Il pensiero primario è il modo di funzionamento della psiche nella sua parte inconscia, quello secondario è invece quello in cui la mente si serve della logica comune. I meccanismi del processo secondario

*“ricompaiono anche nel processo creativo, in strane e complesse combinazioni con i meccanismi del processo primario [...]. E' dall'accoppiamento appropriato con i meccanismi del processo secondario che queste forme primitive di cognizione, generalmente limitate a stati anormali o a processi inconsci, diventano forze innovatrici”*¹⁵¹

Riportando le parole di Giacomo Daquino, un autore che condivide l'impostazione di Arieti:

“[...] Senza fantasia non ci sarebbe creatività, ma la sua ispirazione deve integrarsi con un buon adattamento alla realtà”¹⁵²

Domenico De Masi arricchisce il processo descritto da Arieti attraverso la definizione di altri due elementi. Una sfera razionale, composta di conoscenze e abilità

¹⁵⁰ S. ARIETI, *Creatività. La sintesi magica*, Il pensiero Scientifico, Roma 1979, p.12 (ed.or.: *Creativity. The Magic Synthesis*, Basic Books, New York 1976)

¹⁵¹ *idem.*

¹⁵² G. DAQUINO, *Vivere il piacere*, Società Editrice Internazionale, Torino 1984, p.74.

ed una sfera emotiva composta di emozioni, sentimenti, opinioni e atteggiamenti (2003, 558).

Possiamo rappresentare questo schema immaginando l'incrocio tra due assi ortogonali: un asse verticale, che unisce i punti estremi del livello cosciente (secondario, in alto) e inconscio (primario, in basso), e un asse orizzontale che unisce i due punti estremi che rappresentano il polo dell'emotività (a sinistra) e quello della razionalità (a destra). Dall'incrocio di questi due assi risultano quattro aree: quella segnata da emotività e inconscio (localizzabile in basso a sinistra) rappresenta l'area della *fantasia*. Quella segnata da razionalità e coscienza (situata in alto a destra) rappresenta l'area della *concretezza*. Quindi, secondo De Masi

[...] la creatività, a differenza di quanto generalmente si crede, non si identifica con la sola fantasia, ma consiste in una sintesi di fantasia e concretezza (ovviamente una fantasia non intesa come ripiego o come evasione)¹⁵³.

La sintesi creativa di fantasia e concretezza non sempre contiene in eguale misura questi due ingredienti (2003, 560), ma certamente li contiene entrambi.

Non esiste un solo modello di creazione, cosiddetto "artigianale" inteso come trionfo della fantasia e dell'unicità, "indissolubilmente legato all'ispirazione, alla scintilla divina, alla parola della musa invocata dal poeta" (2003, 568) che si contrapporrebbe all'"industria", intesa come trionfo della concretezza razionale finalizzata all'efficienza e al consumismo (2003, 560).

L'autore è chiaro su questo punto e offre numerosi esempi.

*"Michelangelo non è stato un artista di straordinaria genialità solo per il fatto di avere ideato, già settantenne, la cupola di San Pietro; è stato un grande genio creativo perché, oltre ad averla ideata, è riuscito ad imporre il suo progetto all'attenzione del papa, è riuscito a farsi approvare e finanziare un'opera così spregiudicata, è riuscito a reclutare e dirigere una massa enorme di muratori, scalpellini, falegnami, fabbri d'ogni tipo, è riuscito a tenere duro per oltre vent'anni, fino al giorno della morte, in un'impresa iperbolica di cui sapeva che non avrebbe visto la conclusione"*¹⁵⁴

Benché molti creativi amino "far credere che tutte le loro opere siano frutto di una miracolosa, fulminante intuizione favolosa" vi sono altri che descrivono l'ideazione delle proprie opere (alcune delle quali passate alla storia come capolavori) come una

¹⁵³ D. DE MASI, *La fantasia e la concretezza. Creatività individuale e di gruppo*, Rizzoli, Milano 2003, p.559.

sintesi di intuizione e pianificazione. In particolare De Masi si sofferma su un saggio di Edgar Allan Poe, *Filosofia della composizione*, in cui lo scrittore fornisce, quasi come una sorta di esibizione, una descrizione particolareggiata delle tappe premeditate che costituiscono il momento creativo.

3.3.2. La creatività come sintesi di emozioni gestite e tecniche introiettate.

Riprendiamo ora lo schema della creatività che avevamo precedentemente descritto per completarlo con la definizione delle due restanti aree. De Masi individua così l'area delle "emozioni gestite", segnata dalla sfera emotiva e dal pensiero secondario. Quella segnata dalla sfera razionale e dal pensiero primario, costituirebbe invece l'area delle "tecniche introiettate".

Da una parte, infatti, non può esserci creatività senza una fantasia che vada al di là del consueto, che ci faccia "sognare ad occhi aperti", e senza una spinta emotiva che ci incoraggi a "osare l'inosato" e a cercare di coprire gli spazi che separano queste emozioni dalla loro realizzazione.

*"[...] Occorre apprendere l'arte di sollevare i sogni, le fantasie, le ideazioni dalla zona buia dell'inconscio e della distrazione a quella chiara della coscienza e della riflessione. [...] Senza ridurne l'originalità, l'impertinenza, l'eccentricità [...] gestire le emozioni, le fantasie, i sogni, significa costringerli a trasformarsi da idee scontornate, evanescenti, sguscianti, in progetti buoni per essere tradotti in pratica, per trasformarsi in prodotti creativi"*¹⁵⁵

Dall'altra, però, l'atto creativo ha sempre bisogno di "strumenti concettuali", di "tecniche empiriche" con cui trasformare le fantasie in opere concrete (2003, 572). Senza riportare alcuna situazione esemplificativa, ci sembra sufficientemente chiaro che

*"solo quando ha completamente introiettato le tecniche che occorrono alla sua arte, il creativo avrà la mente sgombra e potrà puntarla tutta sul cemento dell'invenzione"*¹⁵⁶

¹⁵⁴ *Idem*, op. cit., p. 560.

¹⁵⁵ D. DE MASI, op. cit., p. 571.

3.4. la creatività collettiva organizzata.

La creatività artistica può essere individuale o collettiva, programmata o di getto (2003, 573).

Se superiamo la concezione romantica della creatività, troppo legata, come abbiamo già detto, all'idea di "genio" e a quella di "ispirazione", possiamo riconoscere l'esistenza, accanto a quella individuale, di una creatività di gruppo. Essa trova il suo fondamento proprio nella separazione e riunificazione di fantasia e concretezza (2003, 568). In questo tipo di creatività, infatti:

*"lavoro, riflessione, amicizia, collaborazione e gioco sottilmente si intrecciano producendo al tempo stesso divertimento e conoscenza, benessere, gioco e invenzione"*¹⁵⁷.

In particolare, con il termine "gruppo creativo" ci riferiamo all'insieme di individui che hanno contribuito a raggiungere un determinato risultato artistico

*"svolgendo delle mansioni dove il compito meramente esecutivo è passato in secondo piano per lasciare spazio a tutti quegli innumerevoli elementi che vengono riassunti sotto il termine di creatività"*¹⁵⁸.

Sottolineando con questo termine una fondamentale differenziazione rispetto ad altre esperienze creative e nei confronti di altri gruppi sociali, la specifica caratterizzazione dei gruppi creativi può essere individuata nella rilevanza e nella complessità delle relazioni sociali che si sviluppano all'interno del gruppo e che coinvolgono gli individui. Ciò che rende particolare questi gruppi agli occhi della sociologia "non è il solo fatto di aver svolto un lavoro creativo ma soprattutto il fatto di averlo svolto in gruppo"¹⁵⁹.

Questa dimensione dell'agire artistico può essere a buon ragione definita una "creatività organizzata" e cioè "un misto di componenti individuali e non standardizzabili che vengono organizzate, appunto, per il raggiungimento di un determinato obiettivo finale (De Masi 2003).

¹⁵⁶ *Idem*, op. cit., p. 572.

¹⁵⁷ D. DE MASI, op. cit., p. 568.

¹⁵⁸ M. MANSUTTI, op. cit., p. 6.

¹⁵⁹ *ibidem*

Ma quand'è che un gruppo può definirsi creativo? Tutti i gruppi possono essere creativi o solo quelli in possesso di determinate caratteristiche? E quali? Cosa tiene unito un gruppo creativo? Quali fattori influenzano la sua attività? Come si svolgono i processi informativi e decisionali al loro interno?

3.4.1. i “gruppi creativi”.

Riprendendo i discorsi fatti precedentemente a proposito di fantasia e concretezza, il gruppo creativo può essere definito come

“un sistema collettivo in cui operano sinergicamente personalità fantasiose e personalità concrete, ciascuna apportando il meglio di sé, in un clima reso entusiasta da un capo carismatico e da una missione condivisa”¹⁶⁰.

Affronteremo in due momenti distinti l'importanza della presenza di un “capo carismatico” e di una “missione condivisa”: prima (qui di seguito), individuando la necessaria presenza nel gruppo creativo di una particolare leadership, e, successivamente, legando il discorso al concetto di immaginario (par. 5).

Soffermiamoci ora, invece, sul bilanciamento, interno al gruppo creativo, che avviene tra le componenti di fantasia e di concretezza. Un problema cruciale per i gruppi creativi, ancor più che per gli altri gruppi, consiste infatti nel giusto bilanciamento tra differenziazione e integrazione (2003, 575):

“produrre creatività nelle organizzazioni non consiste tanto nello spingere le persone concrete a essere più fantasiose o le persone fantasiose ad essere più concrete, [quanto] formare dei mix equilibrati di persone fantasiose e di persone concrete, ciascuna coerente con se stessa e fedele alla propria vocazione naturale”¹⁶¹

In questo senso un gruppo creativo non è formato da persone selezionate in partenza in base a una determinata caratteristica, quanto da un insieme variegato di soggetti, ciascuno dei quali da un lato conserva la propria specifica personalità e caratteristiche e dall'altro si confronta e interagisce con tutti gli altri;

“[...] ciascun soggetto è ambiente, fa ambiente per tutti gli altri”¹⁶²

¹⁶⁰ D. DE MASI, op. cit., p. 582.

¹⁶¹ D. DE MASI, op. cit., p. 574.

¹⁶² *idem*, p. 575.

Anche per questo non è un paradosso pensare che organizzazioni molto produttive di progetti e realizzazioni, cosiddetti “geni collettivi”, non debbano essere composti necessariamente da singoli soggetti particolarmente geniali.

Naturalmente, come afferma De Masi (2003, 574), non basta affiancare meccanicamente personalità fantasiose con personalità concrete:

*“occorre creare un clima di reciproca tolleranza, stima e collaborazione; rafforzare questo clima dandogli la certezza di una missione condivisa; renderlo incandescente grazie a una leadership carismatica, capace di abbattere le barriere che intralciano la creatività del team”*¹⁶³

Il confronto e la libera azione reciproca delle differenze non sfociano automaticamente in conflitto; anzi, possiamo dire che, in un contesto creativo di questo tipo, generalmente il confronto delle differenze porta all'integrazioni delle parti (2003, 575).

*“La crescita è un abbandono non coartato. [...] Nell'integrazione con gli altri, ciascuno cede qualcosa di se stesso, in funzione di un nuovo prodotto collettivo. [...] L'originalità e la grandezza dei risultati [di un gruppo creativo] dipendono in buona parte proprio da questo abbandono non coartato dei soggetti che ne fanno parte”*¹⁶⁴

Questa “cessione” avviene in due direzioni: nel saper rinunciare a quelle idee, giudizi, conoscenze che risulterebbero controproducenti rispetto alla creatività collettiva, e nel saper, al contrario, cedere, mettere in comune quelle che potrebbero portare a una crescita globale (2003, 576).

Allo stesso tempo va comunque sottolineato che i gruppi creativi, una volta raggiunta una sufficiente maturità acquistano una propria individualità verso l'esterno (che trascende i singoli componenti e che lo differenzia rispetto agli altri gruppi) e una differenziazione verso l'interno. Una sorta di “specializzazione coordinata” tra i diversi membri, ottenuta con modalità originali¹⁶⁵

Un altro aspetto a questo punto merita di qualche spiegazione. E' quella che l'autore definisce “spirale creativa” e consiste nella tensione del gruppo verso una direzione e verso una meta precise, segnate entrambe da una crescente complessità (2003, 577).

¹⁶³ *Idem*, p. 574.

¹⁶⁴ *Idem*, p. 576.

“La capacità creativa di un gruppo dipende da tipo di spirale interattiva che in esso si innesca: al suo interno, infatti, la dinamica non risponde a una logica lineare di stimolo e risposta, bensì a una logica circolare per cui ciascuno reagisce non già a un singolo stimolo ma a un complesso rapporto interattivo”¹⁶⁶.

Questa sorta di “circolo virtuoso” della crescita creativa può anche essere frenato o addirittura bloccato da quelle che De Masi (2003, 578) definisce “spirali negative”. Si ha un primo tipo di spirale negativa quando si innescano meccanismi di autoritarismo interni al gruppo, cioè quando uno o più membri cercano di esercitare il potere *sugli* altri, privandoli della possibilità di incidere sulle decisioni e reprimendo la loro originalità ideativa. Le eventuali forma di coercizione possono risultare pericolose anche per gli stessi individui che tentano di imporle sugli altri.

Un altro tipo di spirale negativa può essere determinato dalla burocratizzazione del gruppo. I processi di disadattamento o di mancata integrazione in questo caso debbono essere rintracciati nel fatto che i ruoli individuali si mantengono su un piano rigido, cristallizzato. Questa situazione, oltre a condizionare la motivazione personale dei membri del gruppo, produce dei meccanismi che alterano l’ “armonia” del gruppo, impedendo la libera espressione delle componenti di “attrazione”, così come di quelle di “repulsione”.

In entrambi i casi può essere compromessa, per l’individuo, la possibilità di conservare una certa spontaneità. La dinamica del rapporto spontaneità-creatività si pone come una delle componenti caratterizzanti dei gruppi creativi. La spontaneità, infatti, è una delle risorse principali che permette all’individuo di incidere nel proprio ambito, in quanto offre la possibilità di una “rivoluzione creatrice”¹⁶⁷.

Nelle situazioni in cui, al contrario, questa pratica circolare porta a una “spirale positiva”, l’integrazione vince sulla dominazione, “i leader esercitano il potere con gli altri” (2003, 578):

“il comportamento socialmente integrativo in una persona ha la tendenza a produrre un analogo comportamento socialmente integrativo negli altri”¹⁶⁸.

¹⁶⁵ Proprio l’originalità di queste modalità di specializzazione e coordinamento costituiscono una delle differenze principali tra l’organizzazione dei gruppi creativi e l’organizzazione dei gruppi di lavoro esecutivo nelle aziende. Cfr. D. DE MASI, op. cit., p.577.

¹⁶⁶ *idem*, p. 577.

¹⁶⁷ Così come accade generalmente nei gruppi primari. Cfr. R. CAVALLARO, *La sociologia dei gruppi primari*, Liguori Editore, Napoli 1975, p. 144.

¹⁶⁸ H.H. ANDERSON, *La creatività e le sue prospettive*, Editrice La scuola, Brescia 1975, p. 156 (ed. or. *Creativity and its cultivation*, Harper & Row, New York 1959)

In questo modo si instaura nel gruppo un clima favorevole, che arricchisce lo scambio di informazioni, potenzia il coraggio di tentare (e anche di sbagliare), “*determina quella sintonia e quella comune lunghezza d’onda grazie alle quali è più facile cogliere le più sottili intuizioni che spesso si rivelano risolutive*”¹⁶⁹.

E’ questo clima favorevole a costituire, come vedremo anche più avanti, a condizionare una buona riuscita del lavoro creativo.

Fenomenologia del team creativo.

Riprendendo l’analisi che Domenico De Masi aveva proposto in un testo precedente, *L’Emozione e la regola* (1989, a cura di), identificheremo ora alcuni costanti che possiamo ritrovare sia nella personalità dei singoli creativi, sia l’organizzazione dei gruppi entro i quali essi operano.

Distingueremo quindi tra *fattori individuali* e *caratteristiche dei gruppi* creativi.

Tra i primi fattori rientra la forte motivazione degli artisti nel contribuire all’attività ideativa e realizzativa, anche quando questa possa risultare intervallata o definitivamente interrotta da improvvise repulsioni; colpiscono, in particolare

*“il forte coinvolgimento emotivo e, quasi sempre, un’ammirevole correttezza professionale oltre che un forte senso di appartenenza al proprio gruppo. Spirito d’iniziativa, reciproca fiducia, forte volontà, dedizione totale, flessibilità, precedenza accordata all’espressività del lavoro piuttosto che alla strumentalità, orientamento verso il compito creativo piuttosto che verso la vita extra-lavorativa ma anche molteplicità di interessi [...], sicurezza delle proprie idee e capacità organizzativa a volte accompagnata da smaccate ingenuità e da azzardata disponibilità al rischio [...]”*¹⁷⁰

Quanto alle caratteristiche dei gruppi risultano determinanti:

“l’interdisciplinarietà e la forte complementarietà ed affinità culturale di tutti i membri; la destrezza nel concentrare le energie di ciascuno sull’obiettivo comune; la

¹⁶⁹ D. DE MASI, op. cit., p. 578.

¹⁷⁰ D. DE MASI (a cura di), *L’emozione e la regola*, Bari, Laterza, 1989, p.XV (Introduzione).

capacità di cogliere tempestivamente le occasioni [...] di reperire le risorse, di contemperare la natura affettiva con quella professionale [...]”¹⁷¹.

Leadership espressiva e leadership di regia.

Come abbiamo già detto, vi è un aspetto che, anche ai fini della nostra trattazione, emerge sopra ogni altro: la preminenza del leader-fondatore, che, in un gruppo creativo, deve essere

“eccezionalmente efficace nel creare un set psico-sociale, un clima, un fervore fuori dal comune; fortemente orientato, con pari tensione, sia verso il compito, sia verso il gruppo, sia verso se stesso; carismatico e autorevole al di sopra di ogni aspettativa; inconsciamente incline a comportarsi quasi come se desiderasse che l’organizzazione da lui creata morisse con sé [...] capace di ribaltare i conflitti in stimoli all’ideazione e alla solidarietà”¹⁷².

Nel caso di gruppi relativamente piccoli, inoltre, dove le dinamiche interrelazionali tendono a un eccesso di razionalità, la funzione del leader deve essere quella di risvegliare le capacità di valorizzare le risorse inconse ed emozionali di ogni membro:

“[egli] deve essere capace di infondere nel gruppo tanto entusiasmo da neutralizzare questo eccesso di razionalità inibitoria, ribaltandola in libertà di pensiero e di espressione [...] profonda adesione all’obiettivo comune, intesa fede nella missione che il gruppo deve perseguire”¹⁷³

Vi sono, nella letteratura sociologica, diverse distinzioni di leader e leadership. Tra quelle meno “tradizionali” ve ne è una che, a nostro avviso, può contribuire in modo pertinente nel descrivere le interazioni che avvengono in un gruppo creativo. La distinzione è quella proposta da Goffman (1969, or.1959) tra leadership di regia e leadership espressiva.

In sintonia con la propria visione del mondo sociale, Goffmann analizza le interazioni dei gruppi come interazioni drammaturgiche (egli adotta il termine “*équipe*

¹⁷¹ D. DE MASI, op. cit., p.xvi.

¹⁷² *ibidem*

di rappresentazione” per riferirsi a quel complesso di individui che collaborano nell’inscenare una singola *routine*). I membri di un gruppo, quindi, differirebbero tra loro per quanto riguarda il modo e il grado in cui viene loro permesso di dirigere la rappresentazione (1969, 115).

“In molte rappresentazioni ci sono due importanti funzioni da svolgere e se l’equipe ha un regista, è a lui che vengono affidati tali compiti particolari”¹⁷⁴.

Al regista è affidato innanzitutto il compito di “rimettere al suo posto” qualsiasi membro dell’equipe la cui rappresentazione diventi sconveniente. In accordo con l’analisi dei gruppi creativi di De Masi, secondo Goffman la funzione del leader di regia non deve essere tanto quella di reprimere le forme scorrette di partecipazione, quanto invece “stimolare una dimostrazione di impegno approvato” (1969, 117).

In secondo luogo al regista è affidato generalmente lo speciale compito di distribuire “le parti” nella rappresentazione e la “facciata individuale” richiesta per ogni parte (*ibidem*).

I membri di una *équipe* sono infatti impegnati in una sorta di doppio spettacolo: quello da inscenare “gli uni per gli altri” e quello da mettere in scena per il pubblico. E’ evidente che verso il regista, che comunque è da considerarsi come membro dell’*équipe*, tutti avranno un atteggiamento diverso.

La leadership di regia, comunque, non è l’unica tipologia di leadership interna al gruppo. In generale coloro che collaborano a una rappresentazione in *équipe*, infatti, differiscono nel grado di *leadership espressiva* attribuita a ciascuno. La “*routine*” di ogni *équipe*, quindi, differisce da quella delle altre a seconda della misura in cui vengono attribuite differenziazioni di *leadership* ai suoi membri (*ibidem*).

Benché sia frequente che l’attore che ha un tipo di leadership abbia anche l’altro, non è detto che questo avvenga sempre. Riprenderemo il discorso sulla leadership di regia quando affronteremo nello specifico la figura del cantautore Fabrizio De André (par. 4.3). Ci premeva qui semplicemente sottolineare come l’attività di un gruppo creativo non neghi, anzi possa presupporre e accettare l’esistenza di una leadership, anche se alle condizioni che abbiamo descritto prima parlando della spirale creativa. Questo si rivela un dato molto importante, che trova conferma peraltro, come sarà nostro compito considerare, nel caso della produzione musicale di Fabrizio De André.

¹⁷³ D. DE MASI, op. cit., p.581.

Le condizioni creativogeniche.

Prima di affrontare la creatività e le dinamiche dei gruppi creativi nel contesto specifico della produzione discografica, consideriamo ancora, seppur brevemente, alcune questioni di carattere generale. Una volta definito il gruppo creativo, infatti, De Masi pone un interrogativo che riguarda le dinamiche che favoriscono la formazione di creatività.

La creatività nasce soprattutto per *autopoiesi* (cioè dall'interno della singola personalità creativa o del singolo gruppo creativo) oppure principalmente per *eteropoiesi* (cioè dal contesto e dalle condizioni sociali in cui il singolo cervello o gruppo si trovano ad operare)?

Questo quesito ci ricorda l'annosa questione dei rapporti tra attività artistica e società, di cui abbiamo accennato nella prima parte di questo lavoro. Dopo aver riassunto sinteticamente una serie di risposte fornite in proposito da diversi studiosi, l'autore riporta la posizione espressa da Arieti nel già citato saggio *Creatività. La sintesi magica*; essa si pone chiaramente come sintesi tra i due indirizzi:

*“La cultura creativogenica e la persona potenzialmente creativa sono le due componenti necessarie della creatività [...] L'individuo e la cultura fanno parte di un processo circolare estremamente dinamico. Essi sono coesistenti e interdipendenti. Nessuna delle due parti potrebbe esistere senza l'altra [...] La cultura non produce i grandi uomini. Essa offre soltanto, a quelli che possiedono alti presupposti, le possibilità di diventare grandi”*¹⁷⁵

Detto questo De Masi, ampliando lo schema proposto da Arieti nel medesimo saggio, individua quelle che possiamo considerare come caratteristiche più evidenti di un contesto creativogenico.

Le riassumeremo qui schematicamente:

- 1) *disponibilità di mezzi culturali e materiali*: senza le risorse necessarie, non si può concretizzare nessun prodotto creativo.

¹⁷⁴ E. GOFFMAN, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 1969, p.116 (ed. or.: *The Presentation of self in Everyday Life*, Garden City, N.Y. Doubleday, 1959)

¹⁷⁵ S. ARIETI, *Creatività*, op. cit., pp. 331, 336, 339, 440.

- 2) *esposizione a stimoli culturali diversi e persino contrastanti*: la diversità è creativa, anche quando si esprime in modo conflittuale; l'omologazione, al contrario, porta sempre ad un appiattimento della creatività.
- 3) *apertura agli stimoli culturali*: non è di per sé sufficiente un contesto pluriculturale; occorre anche la capacità, da parte dei creativi, di cogliere e sublimare i differenti messaggi, traducendoli in creatività
- 4) *un contesto sociale che ponga l'accento sul divenire*: un quarto fattore esterno, che contribuisce a stimolare la creatività dei gruppi come dei singoli, è costituito da un contesto sociale che ponga l'accento sul futuro, sulla possibilità di godere di gratificazioni, ma al tempo stesso che queste non debbano essere necessariamente immediate.
- 5) *l'assenza di discriminazioni*: le pari possibilità di accesso alle risorse culturali da parte di qualsiasi personalità creativa riducono drasticamente il pericolo che un singolo o un gruppo, benché dotato di potenziale creativo, sia costretto a reprimerlo.
- 6) *la tolleranza e l'interesse verso punti di vista divergenti*: naturalmente un contesto di rifiuto sistematico verso l'insolito, l'originale, l'eccentrico, non può che appiattire la creatività. Tuttavia, alcuni casi di creatività si sono sviluppati proprio in un clima generale ostile. In tal caso "il gruppo ha fatto da micro-ambiente tollerante e da intercapedine protettiva in cui il singolo creativo poteva sentirsi incoraggiato a coltivare anche idee e comportamenti riprovati o sottovalutati dal macrosistema" (2003, 584). A questo va aggiunto che trovarsi e sentirsi in una situazione di minoranza spesso stimola molto di più alla sfida e al confronto aperto.
- 7) *l'interazione di persone significative*: il processo di reciproca ispirazione, fondamentale per ogni gruppo creativo, è innescato dalla compresenza e interrelazione di persona appartenenti a "campi" diversi.
- 8) *la promozione di incentivi e ricompense*: quelle che riguardano il sostentamento "materiale" e quelle che costituiscono un riconoscimento, un "fattore motivante". Da notare che esistono in proposito delle "controindicazioni": l'eccessiva approvazione o notorietà possono risultare in alcuni casi controproducenti per la creatività.
- 9) *la dialettica e l'insoddisfazione sociale*: le innovazioni, in ogni campo, sono favorite da ambienti polemici nei quali si mettono in discussione le norme stabilite. Anche quest'ultima condizione favorevole, tuttavia, può essere ribaltata, "gradevoli situazioni di sicurezza, di benessere e di integrazione possono riuscire a loro volta fecondatrici di idee" (2003, 585). In questo caso, ciò che facilita l'espressione di creatività è
- 10) *uno "stato di grazia e di libertà"*

Tutte queste condizioni creativogeniche possono essere riferite sia a un intero sistema sociale, sia a uno specifico sottogruppo, sia a singole personalità creative (2003. 586). Nel caso dei gruppi creativi, però, sembra valere l'osservazione per cui la capacità creativogenica è maggiore quanto più significativa risulta essere la differenza tra il clima interno (che come abbiamo visto deve essere di collaborazione e scambio) e clima complessivo esterno (sociale). Un macrosistema repressivo e discriminante in molti casi può compromettere la sopravvivenza del gruppo. Sembrerebbe di poter dire che l'esistenza stessa dei gruppi creativi sia proporzionale alla loro capacità di costituirsi come sistema chiuso, o comunque "protetto" verso l'esterno. Questa considerazione, suffragata dall'autore con esempi più disparati, contraddice in misura notevole l'ipotesi di una stretta connessione tra creatività di un gruppo e caratteristiche del sistema sociale in cui il gruppo stesso si trova ad operare. Tuttavia, secondo De Masi, essa non è generalizzabile:

“i gruppi creativi [...] dimostrano una spiccata capacità adattativi e sanno fare tesoro delle risorse sia quando operano come sistemi aperti, sia quando trovano più conveniente lavorare in isolamento o quando sono costretti a difendersi da contesti ostili, combattendoli coraggiosamente”¹⁷⁶

3.4.2. gruppi creativi e produzione discografica nella *popular music*.

Nell'articolata definizione e descrizione dei gruppi creativi, che abbiamo appena esposto, possiamo ritrovare, in accordo con Mansutti (2001), molti aspetti propri all'organizzazione della produzione musicale discografica.

Con l'intento di descrivere cosa significhi lavorare e vivere per un gruppo creativo coinvolto nella produzione discografica di *popular music*¹⁷⁷, cercheremo ora di legare i concetti appena esposti, riguardanti la creatività collettiva organizzata, con i discorsi affrontati precedentemente (cap. 1), in merito distribuzione sociale del processo compositivo nell'epoca della riproducibilità tecnica.

Dopo che avremo dato una descrizione sintetica di alcuni aspetti generali della produzione discografica nella *popular music* e alcuni accenni alla composizione del

¹⁷⁶ D. DE MASI (2003), op. cit., p. 587

particolare gruppo creativo coinvolto in questi processi, porremmo l'accento su quelli che, a nostro avviso, e sulla base di alcuni studi sulle estetiche organizzative, possono essere considerati ulteriori elementi di aggregazione e consolidamento di questi gruppi.

Nella prima parte di questo lavoro abbiamo visto come una "fonografia" esista solo in una realtà propria e come ciò che noi percepiamo in un disco in un certo senso costituisca una sorta di "falsificazione"¹⁷⁸. Quello che si intende per registrazione di un disco comporta in realtà dei processi creativi e produttivi che vanno al di là della semplice capacità di riprodurre un'esecuzione ad alta fedeltà su di un supporto commerciabile (*idem*, 11). E' stato detto in questo senso, e in riferimento all'ambito della *popular music*, che "la canzone come insieme di parole, melodia, armonia, ritmo, è solo una parte dell'opera, un pre-testo destinato a subire trasformazioni radicali durante il lavoro di produzione" (Fabbri 1999, 85).

Anche in questa musica "di consumo", quindi, assistiamo a quella che Del Grosso Destrieri (2002, 7) definisce "metamorfosi dell'originale". L'originale diventa l'esecuzione dal vivo o il *master*¹⁷⁹, non la partitura:

*"Molti parametri essenziali del sound non sono descrivibili o registrabili in una partitura tradizionale: la nostra notazione, per quanto abbia sempre avuto carattere di riconosciuta stenografia, si rivela decisamente insufficiente"*¹⁸⁰

La *popular music*, infatti, non solo circola principalmente in forma registrata, ma nella maggior parte dei casi viene scritta, suonata e prodotta con la specifica intenzione di essere registrata. Si tratta, cioè, di produzioni musicali che,

*"indipendentemente dalla modalità di composizione del primo abbozzo, [crescono] negli studi di registrazione e nella loro forma registrata [entrano] nella nostra memoria, nella nostra cultura"*¹⁸¹

¹⁷⁷ Di cui la "canzone d'autore", oggetto del nostro interesse, costituisce un ambito specifico (cfr. secondo capitolo).

¹⁷⁸ Come ulteriore esempio potremmo pensare ai lavori discografici in cui un artista canta contemporaneamente con la sua voce su due o più gradi differenti di una scala musicale registrando quelle che vengono comunemente chiamate "seconde voci". E' evidente che dal vivo questo effetto è impossibile riprodurlo naturalmente e di solito viene risolto con la collaborazione di coristi. Lo stesso può avvenire nel caso di un chitarrista che sul disco esegua contemporaneamente parte solistica e parte ritmica, e così via

¹⁷⁹ Il *master* o *master tape* in gergo fonografico è il nastro con la registrazione del pezzo musicale che alla fine della lavorazione esce dallo studio di registrazione e viene usato come base per la riproduzione del pezzo musicale sui classici supporti d'ascolto in commercio (CD, LP, Musicassette). Di solito il *master* viene registrato attraverso vari supporti, DAT, memory card, nastri di vari formati.

¹⁸⁰ L. DEL GROSSO DESTRIERI (2002), op. cit., p.7.

¹⁸¹ F. FABBRI, op. cit., 1996, p. 96.

Va notato che lo stesso sviluppo della tecnologia del suono e della registrazione favorisce un'articolazione del processo produttivo, estendendo e differenziando gli ambiti di produzione, esecuzione e ascolto (*idem*). Alla luce dello sviluppo delle tecniche di produzione in studio, dell'agilità, complessità e articolazione degli effetti che lo studio di registrazione e gli elaboratori musicali hanno messo a disposizione di musicisti e autori, si potrebbe meglio dire che

*[...] chi lavora nello studio di registrazione è il maggior responsabile della forma effettiva con la quale la musica giunge ai suoi ascoltatori.*¹⁸²

Per “produzione discografica” possiamo quindi intendere tutto quell'insieme di operazioni che il responsabile o i responsabili della produzione si occupano di coordinare al fine di realizzare un *master* che verrà poi stampato e immesso sul mercato. I procedimenti attraverso cui in uno studio di registrazione si arriva alla produzione di questo *master* sono complessi e diversificati, (a seconda anche delle esigenze di un artista, o del mercato). E' bene sottolineare che, in ogni caso, produrre un disco non significa catturare un momento irripetibile rendendolo eterno, ma creare un ambiente sonoro, un mondo parallelo, un microcosmo della durata determinata, una sorta di “provincia finita di significato” con la quale l'ascoltatore può interagire più o meno profondamente¹⁸³. Coloro i quali sono responsabili di queste operazioni hanno così una parte fondamentale nel determinare gli aspetti più importanti della forma sonora di ciò che noi ascoltiamo almeno quanto gli artisti che la musica la pensano (e magari la scrivono).

In particolare, il gruppo creativo coinvolto nella produzione musicale discografica, non è formato da musicisti “in senso stretto”, individui, cioè, la cui competenza specifica è saper suonare uno strumento musicale. La produzione di un *master* (realizzato spesso anche a partire da idee frammentarie) e successivamente di un disco (prodotto finito) coinvolge infatti una pluralità di attori che possono produrre interventi “microcompositivi” anche minimi (tali da non consentire, in alcuni casi una vera e propria identificazione personale) ma che influiscono sullo stesso processo generativo. Peraltro, accade spesso, nell'ambito della produzione discografica, che, anche se i compiti sono definiti, le competenze sono tali da permettere una quasi totale interscambiabilità di ruolo.

¹⁸² *Idem.*

¹⁸³ Cfr. P. PRATO (1999), op. cit., p.23.

Per questi motivi, non è nostra intenzione soffermarci nella descrizione delle diverse figure professionali (come quelle dei produttori e dei tecnici del suono) che stanno dietro a questo tipo di produzione musicale. Vorremmo qui semplicemente sottolineare, in accordo con Fabbri (1997), il carattere *necessariamente* collettivo della produzione discografica nell'ambito della *popular music*:

“la produzione della popular music è diventata un lavoro collettivo, caratterizzato tra l'altro (rispetto al cinema ad esempio) da una divisione dei compiti e dei ruoli tutt'altro che ferrea, con il più alto grado di imprevedibilità”.[...] Il lavoro di un arrangiatore, per esempio, può trasformare radicalmente quello dell'autore. A sua volta, un arrangiatore, insieme con l'autore può lasciare o meno spazi all'improvvisazione/interpretazione degli strumentisti, e la tecnica particolare, o il suono caratteristico di uno di questi interventi può modificare semplicemente l'arrangiamento, o risultare rilevante nel determinare gli esiti di una produzione”¹⁸⁴.

Questa possibilità “tecnica” di intervento deve, però, trovare un terreno fertile in cui potersi manifestare e sviluppare. Una buona riuscita del lavoro, quindi, più che da un elevato grado di professionalità (necessariamente richiesto in questi ambienti) dipende soprattutto dall'esistenza di un “clima di lavoro” particolarmente favorevole. E' quella che, in accordo con Mansutti (2002) possiamo definire “intimità creativa”. Questa, a sua volta, trova fondamento in elementi di affinità tra gli individui; fattori di condivisione, non strettamente estetici, che insieme costituiscono quello che possiamo definire il “collante sociale” che tiene unito un gruppo creativo.

3.4.3. lavorare e vivere in un contesto creativo collettivo.

Molteplici sono i fattori e i modi tramite i quali un'organizzazione (e quindi anche un gruppo creativo) crea e mantiene attorno a sé un particolare “clima lavorativo”, legando aspetti della sfera personale degli attori coinvolti nel gruppo creativo con quelli riguardanti l'organizzazione del lavoro. Essi sono analizzati dettagliatamente dagli approcci teorici che fanno riferimento allo studio della dimensione estetica dell'organizzazione.

¹⁸⁴ F. FABBRI, op. cit., 1997, p. 84.

Tuttavia, a nostro avviso, alcuni di questi fattori, se adattati al contesto specifico della produzione discografica, possono contribuire a spiegare ulteriormente le caratteristiche organizzative dei gruppi creativi. Prenderemo quindi in considerazione, come componenti fondamentali di questo particolare “clima lavorativo”: le estetiche e i valori condivisi, il concetto di “intimità creativa” e quello di “essere al lavoro”.

Estetiche condivise

Uno dei fondamentali elementi aggreganti dei gruppi creativi può essere individuato in una forte affinità culturale, che spesso si traduce spesso nella condivisione di concezioni estetiche comuni. Con questo non intendiamo, però, solo una generica affinità di gusti.

Il termine estetica porta al suo etimo la caratteristica di conoscenza sensibile e individuale, rinviando al greco *aisthesis*, che significa “sensazione”, “percezione”, “sensibilità”. Secondo Strati (2000) la conoscenza estetica non è soltanto riferibile al giudizio estetico basato sulla bellezza, sulla forma o su determinati canoni artistici. Essa è data anche da ciò che i nostri cinque sensi ci comunicano, e quindi costituisce una forma di conoscenza fondamentale¹⁸⁵. La condivisione di un'estetica, così come la formulazione di un giudizio estetico, in questo senso, sarebbe dato in armonia con un proprio sentire e non basandosi necessariamente sulla formulazione di concetti¹⁸⁶.

L'estetica è un argomento affrontato da questi approcci teorici organizzativi dando massimo rilievo alla persona umana e ponendo l'accento sulla corporeità della conoscenza personale della vita organizzativa. Vorrei qui semplicemente sottolineare l'importanza di considerare nella dimensione estetica (di un gruppo creativo così come, secondo questi autori, di un'organizzazione in generale), l'emozione, la percezione corporea, l'esperienza di vissuti, il gusto, il senso della bellezza.

La condivisione di questi elementi si evidenzia anche nel contesto della produzione discografica; qui i diversi tecnici, musicisti, produttori, lavorano su tracce sonore apparentemente disorganizzate e slegate tra loro, ma che poi alla fine

¹⁸⁵ A. STRATI. Estetica, conoscenza tacita e apprendimento organizzativo, *Studi organizzativi*, n. 2, 2000.

¹⁸⁶ A. STRATI, op. cit., p. 158.

confluiranno in un elemento unico¹⁸⁷. Il team produttivo, infatti, non ha dei piani da seguire pedissequamente per l'esecuzione dei propri compiti ma è guidato da alcune *idee di fondo* e da concezioni estetiche nelle quali gli attori organizzativi si riconoscono non solo come partecipanti ad un progetto, ma anche come appartenenti a un gruppo (Mansutti 2001, 94). Queste si traducono in particolare in una precisa "visione dell'approccio musicale", una "caratterizzazione stilistica" riconoscibile nei diversi progetti portati avanti da un determinato gruppo creativo. Essa può essere individuata complessivamente nell'utilizzo di determinati strumenti, sonorità, arrangiamenti, ma anche nella ricerca di determinati musicisti, fonici e altri collaboratori.

Grazie a questa caratterizzazione stilistica di fondo chi lavora in un gruppo creativo tende a riconoscersi nell'approccio musicale adottato e questo costituisce una componente aggregante e di identità fortissima per il gruppo che si rafforza anche tramite il confronto con altri (*idem*):

“questa caratteristica permette di arrivare a delle decisioni che possono essere prese per cercare, spesso anche in modo critico, di vibrare sulla medesima frequenza con l'obiettivo di far crescere il processo creativo, anche cambiandogli direzione, ma senza spezzarlo ed inibirlo”¹⁸⁸.

Valori condivisi

Ben oltre la dimensione strettamente progettuale ed economica il collante sociale che tiene unito un gruppo creativo può essere individuato nella condivisione di concezioni valoriali, norme, modelli di comportamento, di quelle che possiamo chiamare visioni del mondo comuni.

Anche in rapporto alla crescente rarefazione dei rapporti sociali e "spersonalizzazione" delle attività lavorative nelle società contemporanee (nel senso che il lavoro, anche quello da più parti definito "immateriale" è comunque sempre più esecutivo), all'interno del gruppo creativo l'individuo ritrova e rinnova la possibilità di inserire nel proprio lavoro oltre alle proprie capacità tecniche anche molti elementi della propria personalità, riconoscendo in questo contesto una parte integrante di essa.

¹⁸⁷ Per un approfondimento di questi tipi di processi, rimando alla metafora delle "termiti strategiche" proposta in G. MORGAN, *Immaginizzazione*, FrancoAngeli, Milano 1996, pp.72-75.

¹⁸⁸ M. MANSUTTI, op. cit., pp. 94-95.

In un clima lavorativo di questo tipo si assiste quindi al consolidarsi di un rapporto umano, oltre che professionale, che trova nella presenza di valori condivisi la propria ragione d'essere. Nel nostro caso, in particolare, questi valori, oltre a rispondere a criteri e approcci estetici, riguardano un'attenzione ai testi, ai contenuti e quindi sostanzialmente ai "messaggi" che attraverso la produzione artistica vengono trasmessi.

In questi valori condivisi non solo ci si riconosce, ma

*"ci si sente protetti e legittimati a sperimentare, a provare nuove strade, sicuri che, all'interno dell'intimità creativa così formata, si può contare su un gruppo che sostiene i suoi membri comprendendoli e motivandoli psicologicamente al rischio che la sperimentazione artistica comporta".*¹⁸⁹

Intimità creativa

In accordo con Mansutti (2002, 90) possiamo dire, quindi, che un'intimità di lavoro è in questo campo essenziale. E questa intimità è data dal fatto che nel contesto della produzione discografica, come in altri, non solo si lavora insieme, ma anche si vive insieme. Anche se il luogo maggiormente deputato alla produzione discografica è ovviamente lo studio di registrazione (già solo per il gran numero di ore che vi si impiegano al suo interno) nel nostro caso l'ambiente creativo non si identifica necessariamente in quel luogo, o in un luogo fisico. Spesso le discussioni avvengono in spazi e tempi che sembrano apparentemente occasionali.

L'intimità creativa è meglio identificabile quindi in uno stato di fiducia e di estrema confidenza che si instaura all'interno del gruppo creativo. Essa permette anche quel procedere per tentativi che abbiamo descritto parlando del concetto di formatività. E' indubbio, infatti, che sentirsi in un clima favorevole, non inibisce l'attività dei singoli, sia in fase esecutiva che in quella decisionale, anche se questa dovesse poi rivelarsi inadeguata.

Essere al lavoro

Un altro concetto che può servire a esplicitare quella relazione biunivoca tra vivere e lavorare che esiste nel particolare "clima lavorativo" dei gruppi creativi impegnati

¹⁸⁹ *Idem.*

nella produzione discografica può essere, a nostro avviso, quello di “essere al lavoro”¹⁹⁰. Con questa formulazione, Gherardi (1990, 107), considera “una cornice di significato che racchiude un arco temporale e comportamentale separato rispetto ad altre esperienze della giornata”. Tuttavia, nell’organizzazione della produzione discografica, il confine tra la “sfera del privato” e quella del “pubblico” (del lavoro) non è così netto.

In quanto gruppo creativo, infatti, il team di produzione piega la razionalità organizzativa rendendo molte volte *personale* il ruolo lavorativo, *non standardizzabile* l’insieme dei compiti e dei requisiti per farlo e, spesso, *non valutabile* la normalità della prestazione (Mansutti 2001, 98).

Tre degli elementi che garantiscono la razionalità dell’organizzazione del lavoro, quali appunto, la spersonalizzazione del compito, la standardizzazione dei requisiti, il presupposto della produzione a norma (1990, 110) non sembrano essere applicabili in questo ambito produttivo. Questa “variabilità umana” (1990, 111) caratterizza quindi “l’essere al lavoro” e fonde, in un rapporto stretto, l’attività performativa e quella relazionale rendendone impossibile individuarne i confini¹⁹¹.

Tra le diverse famiglie di strategie organizzative messe in atto nei contesti lavorativi, definite da Gherardi nel suo lavoro sulle microdecisioni organizzative (1990, 125-169), ve n’è in particolare una che, a nostro avviso, ben si adatta alle caratteristiche dei gruppi creativi. Sono le strategie basate sui processi relazionali, che ritroveremo più avanti nel corso della nostra descrizione empirica, e che possiamo qui schematicamente riassumere¹⁹²:

- 1) “Cooperare”: la cooperazione in questo ambito è vista dal punto di vista solidaristico e quindi non tanto finalizzata al prodotto del lavoro quanto a mantenere alto il livello di reciprocità e il sostegno morale. Spesso l’insegnamento diventa un consiglio e le informazioni per il lavoro sono date in via del tutto personale ed informale.
- 2) “Aver tatto”: per mantenere un certo “clima lavorativo” è necessario fare attenzione ai modi in cui si esprimono dei pareri, così come dei giudizi. Più che esprimere dei giudizi netti si tende quindi a creare le condizioni per una discussione senza entrare in conflitto aperto con nessuno. In particolare nel

¹⁹⁰ Cfr. S. GHERARDI, *Le microdecisioni nelle organizzazioni*, Il Mulino, Bologna 1990, pp. 107-171.

¹⁹¹ “La distinzione fra lavoro performativo e lavoro relazionale ha un valore prevalentemente euristico e spesso nella pratica, quando il soggetto mette in atto una strategia per far sì che le cose siano fatte, egli agisce contemporaneamente sulle persone (e quindi sulle condizioni che possono mutare la situazione) e sulle procedure materiali di svolgimento del compito”. Cfr. S. GHERARDI, op. cit., p. 125.

¹⁹² Cfr. S. GHERARDI, op. cit., pp. 131-136.

contesto di produzione musicale, dove i termini delle questione sono spesso di difficile descrizione a parole, una di queste tecniche si esplica in quella che viene chiamata “attenzione al linguaggio”.

- 3) “Saper fare filtro”: filtrare le comunicazioni è una strategia atta a ridurre le conflittualità intraorganizzative mettendo in relazione segmenti diversi della stessa organizzazione e adattando il linguaggio così da renderlo compatibile ad entrambi. Vi sono attori che occupano posizioni di confine all’interno di una organizzazione e che hanno la funzione di gestire queste comunicazioni. Nel caso della produzione discografica questo ruolo è svolto principalmente dal produttore, filtrando le informazioni per i tecnici, l’artista, i collaboratori, la casa discografica, il management (Mansutti 2001, p.101).
- 4) “gestire l’incertezza della mutua dipendenza”:secondo Gherardi, *“tanto maggiori sono le relazioni funzionali tra il proprio lavoro e quello degli altri (in posizione subordinata, sovraordinata e laterale) tanto più numerose sono le zone in cui la discrezionalità dell’uno si sovrappone alla discrezionalità dell’altro”*¹⁹³. L’incertezza è data quindi dalla sovrapposibilità delle competenze. Abbiamo visto come spesso, nell’ambito della produzione discografica, anche se i compiti sono precedentemente definiti, le competenze siano tali da permettere una quasi totale interscambiabilità dei ruoli. Risulta quindi fondamentale stabilire “chi” è responsabile di “cosa”e cercare di focalizzare le energie sul compito assegnato.

Da questi elementi si può quindi capire quanto sia stretto il legame tra capacità relazionali e capacità performative e quanto questo legame influenzi e renda unico quel “clima lavorativo”. Alla luce dell’insieme di riflessioni fatte finora, inoltre, dovrebbe essere evidente l’esistenza di un rapporto biunivoco tra lavoro produttivo e creazione musicale. In accordo con Mansutti (2001) possiamo così riconoscere che

*“composizione, aspetti tecnologici e organizzativi, creatività, capacità esecutive, gestione economica, carisma e autorevolezza, razionalità ed emotività, cultura e senso estetico, senso artistico e capacità imprenditoriali sono tutte componenti che uno staff di produzione deve saper gestire per garantire il risultato finale, un “semplice” disco”*¹⁹⁴

¹⁹³ S. GHERARDI, op. cit., p. 135.

¹⁹⁴ M. MANSUTTI, op. cit., p. 34

3.5. Conclusioni: la distribuzione sociale del processo compositivo nella *popular music*.

Nella *popular music* le tecniche di produzione non hanno più nulla da invidiare a quelle cinematografiche che, parlando di riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, stuzzicavano l'entusiasmo critico di Walter Benjamin (Fabbri 1996, 91). Le possibilità date dalla produzione discografica sembrano ipoteticamente infinite, potendo coinvolgere nelle diverse fasi della registrazione di un *master*, come abbiamo visto, una pluralità di attori, strumenti, suoni, effetti. L'esecuzione stessa, in quanto tale, in queste pratiche non esiste, essendo il *master* una sovrapposizione di tracce registrate in tempi e luoghi differenti, cioè una "somma di esecuzioni".

Tuttavia, durante una registrazione si lavora in definitiva per creare "un suono d'insieme, *quel* suono d'insieme, con *quella* voce, *quei* timbri strumentali, *quell'*ambiente artificiale generato dai processori di segnale (echi, riverberi e così via)" (*idem*, 85)

Questa accezione di "unicità" del risultato finale non deve essere certamente tra i fattori che alimentano quelle ingenuità che attraversano i mondi della produzione musicale (e in generale artistica), di cui abbiamo parlato all'inizio di questo lavoro, e che riconducono in modo univoco l'opera a un autore. In realtà, come abbiamo già osservato, considerare una produzione musicale come il frutto esclusivamente dell'estrema sensibilità di un individuo può essere visione particolarmente cara a chi in realtà di questa ne vuole fare un prodotto da vendere sul mercato discografico, o una "immagine buona per tutti" (ci riferiamo ai frequenti processi di "monumentalizzazione") ma non rende conto della complessità dei processi di produzione (così come di quelli di fruizione)¹⁹⁵.

Abbiamo visto, infatti, come nella *popular music* risulti evidente il ruolo fondamentale della diversificazione e articolazione degli apporti nell'ottenimento del

¹⁹⁵ Si noti il paradosso per cui, per certi versi, l'avvento della registrazione, rese ogni esecuzione di una partitura altrettanto fissa e permanente della partitura stessa. Anche nel caso di un'improvvisazione collettiva che viene registrata, l'apporto creativo dei musicisti che vi hanno contribuito sfuma sotto il nome del "band leader" (Cutler, 1995, p.57).

risultato finale, in termini di funzioni estetiche, significati sociali e aspetti commerciali (in riferimento quindi anche all'eventuale successo, o meno, di pubblico).

Anche in questo caso, quindi, riprendendo i discorsi affrontati nel primo capitolo possiamo considerare che il processo compositivo si presenta “diluito”, “distribuito”, “parcellizzato”, e possiamo rapportare il “far musica” a quello che abbiamo definito “gruppo creativo”, seppur con determinate e specifiche caratteristiche, più che a un unico individuo creatore.

CAPITOLO 4

Un esempio di distribuzione sociale del processo compositivo nella *popular music*: il caso di Fabrizio De André

[...] Alla metà degli anni '70, quando Fabrizio passò alla Ricordi, mi disse una frase storica: “Fino ad ora, i dischi li ho sempre fatti quando ho voluto io. Da adesso in poi, temo di doverli fare quando vorranno gli altri”. Era davvero così. Fino a quell'epoca, lui prima scriveva le canzoni – quando ne aveva voglia, quando gli veniva l'ispirazione – poi le mettevamo a posto insieme e le pubblicavamo. [...] Con la Ricordi l'orizzonte cambiò, il contratto proprio lo prevedeva, [e insieme] il ruolo di Fabrizio: non doveva più solo scrivere ma cercare collaboratori che lo aiutassero a produrre dischi.

[...] Le cose migliori le ho fatte con Fabrizio. E lui che mi ha dato la possibilità di scrivere anche qualcosa, mentre per altri ero un semplice arrangiatore [...]

*[Giampiero Reverberi,, intervista in *Belin, sei sicuro?*, corsivo nostro]*

4.1. La produzione di De André come risultato di un processo collaborativo complesso.

Quest'ultimo capitolo è dedicato all'analisi degli elementi raccolti durante la fase empirica di questo lavoro. Dopo aver affrontato, in termini generali, da un lato la questione della distribuzione sociale del processo compositivo, dall'altro il concetto di creatività collettiva organizzata, intendiamo ora concentrare l'attenzione sulla produzione musicale discografica del cantautore genovese Fabrizio De André. Scopo di questo lavoro, infatti, è evidenziare quegli aspetti che caratterizzano questa produzione musicale come esempio di distribuzione sociale del processo compositivo.

Nel corso del primo capitolo avevamo considerato l'analisi proposta da Sorce Keller (1998) che invitava a osservare come la produzione di un noto compositore jazz, Duke Ellington, potesse dirsi il risultato di un processo collaborativo su più livelli. In questo lavoro, pur muovendo da prospettive socio-culturali diverse, riprenderemo alcune linee essenziali del modello proposto da Sorce Keller. In particolare possiamo individuare, a nostro avviso, la presenza di tre livelli di collaborazione.

Il primo livello riguarda la sua figura di cantautore, in riferimento quindi alla tradizione socio-culturale della "canzone d'autore". Questo livello si desume dalle considerazioni fatte nel corso della prima parte di questo lavoro, in particolare nel secondo capitolo, quando abbiamo affrontato e inquadrato, da un punto di vista storico e sociale, la genesi della "canzone d'autore" e la figura del cantautore.

Gli altri due livelli, che saranno oggetto di questo capitolo, riguardano, invece, nello specifico, i rapporti e i progetti di cooperazione con i diversi collaboratori (strumentisti, arrangiatori, produttori, altri cantautori) che hanno accompagnato il cantautore genovese in corso d'opera, e le modalità attraverso cui questi hanno potuto influenzare in modo sostanziale la natura e la veste del prodotto discografico finale. Anche attraverso l'elaborazione di diverse interviste, si è cercato di ricostruire, senza alcuna pretesa di esaustività, quella complessa rete che ha legato componenti personali, emotive, caratteriali, culturali e sociali nell'organizzazione della sua produzione musicale, in particolare quella recente¹⁹⁶; esplicitando, quindi, nel concreto di una

¹⁹⁶ In questo lavoro ci riferiremo principalmente all'ultima produzione di Fabrizio De André, cioè gli album *Creuza de mă* (1984), *Le Nuvole* (1990), *Anime Salve* (1996).

specifica produzione discografica, quella connessione tra organizzazione del lavoro e creatività artistica che in termini generali abbiamo descritto nel terzo capitolo.

In particolare, il secondo livello riguarda la collaborazione assidua (musicale, compositiva, affettiva) con un altro cantautore, Mauro Pagani. Grazie alla realizzazione di un'intervista personale, cercheremo di cogliere più a fondo l'incontro artistico e umano con il cantautore genovese. Tra le diverse collaborazioni, infatti, questa si rivela, a nostro avviso, la più intensa, da diversi punti di vista, tanto da poterla definire una “*partnership* creativa” (par. 2.1). Il terzo livello riguarda invece i rapporti di collaborazione e le influenze reciproche con i singoli e i gruppi che di volta in volta hanno accompagnato la produzione di De André in corso d'opera (par. 2.2). Questo aspetto emergerà, inizialmente, da alcune considerazioni generali sulla sua produzione oltre che, come abbiamo detto, dall'elaborazione di diverse interviste. Con l'intento di approfondire cosa significasse vivere e lavorare con Fabrizio De André in uno specifico contesto di produzione, ci soffermeremo successivamente nell'analisi dell'album *Anime salve* (par. 2.3), avvalendoci di due interviste: una personale, concessa gentilmente dal produttore e arrangiatore dell'album, Piero Milesi, e l'altra, invece, tratta da un volume di recente uscita di Riccardo Bertocelli, *Belin, sei sicuro?* (a cura di, 2003), rivolta al cantautore Ivano Fossati, che qui troviamo nella veste di coautore di testi e musiche. In questa parte del lavoro, inoltre, sempre nell'intento di far emergere la dimensione partecipativa di questa produzione, analizzeremo nel dettaglio la struttura armonica-melodica-ritmica di ogni canzone, evidenziando l'importanza e la differenziazione degli interventi creativi che fanno dell'album, a nostro avviso, un esempio di progetto elettroacustico collettivo. Partendo, questa volta, dall'analisi dell'oggetto sonoro così come giunge alle nostre orecchie, cercheremo di trovare elementi di conferma alla nostra tesi.

Occorre precisare, a questo punto, alcuni aspetti metodologici legati alla realizzazione di queste analisi, evidenziando alcune problematiche e alcuni limiti. Innanzitutto l'analisi che qui proponiamo non può che essere necessariamente di un oggetto *reificato* e non di un processo sociale che è intrinsecamente collettivo e complesso. Il tentativo di far emergere i diversi apporti creativi attraverso l'analisi, evidenziando necessariamente contributi così come si sono cristallizzati nell'oggetto e non come si sono presentati nel processo *in fieri*, non può che essere parziale. Tuttavia,

in una prospettiva che, come accennato precedentemente, vorrebbe porsi come esempio di ricerca etnografica, attraverso le fonti utilizzate, cioè l'elaborazione delle diverse interviste realizzate ai collaboratori, pensiamo di poter, almeno in parte, rimediare a questo limite. Il secondo aspetto di problematicità riguarda, invece, l'evidente parzialità di un'analisi degli apporti creativi principalmente di tipo musicale che testuale (in senso stretto), in un contesto, come quello della "canzone d'autore", in cui parole e musica sono strettamente legate e si influenzano reciprocamente. Questa separazione, quindi, ne siamo consapevoli, è una distinzione di tipo analitico, che compiamo in quanto osservatori, e non qualcosa di intrinseco all'oggetto stesso. Peraltro, come vedremo affrontando il concetto di reversibilità testo-musica, alcuni aspetti più propriamente testuali emergeranno anche in assenza di indicazioni precise. Inoltre, è opportuno sottolineare come, anche l'analisi della parte musicale, in senso stretto, non possa che essere inevitabilmente incompleta, essendo questa realizzata a partire principalmente da una "partitura" scritta. E' noto, infatti, che, nel campo della *popular music*, in particolare, diversi parametri di importanza fondamentale, chiaramente percepibili all'ascolto, come quelli che costituiscono il *sound* di un brano, risultano difficilmente notazionabili. Quest'ultima osservazione rinvia a una serie di problemi metodologici legati a un lavoro che, in questa sua parte finale, vorrebbe porsi -anche- come esempio di analisi musicale, ma senza affrontare complesse tematiche di taglio teorico-analitico¹⁹⁷. Ci preme, tuttavia sottolineare, e insieme ricordare, che lo scopo delle analisi che qui proponiamo, è quello di evidenziare, anche "sul testo", l'esistenza e la consistenza dei diversi apporti creativi all'interno dei singoli brani di un album, e non di descrivere dettagliatamente alcune strutture musicali.

¹⁹⁷ Le analisi musicali qui proposte, infatti, si basano principalmente su una personale conoscenza degli elementi di armonia e contrappunto (maturata nel tradizionale percorso di studi musicali in Conservatorio). Per un approfondimento, da un lato delle teorie presupposte dall'analisi, dall'altro delle metodologie dell'analisi musicale applicate al campo della *popular music* e in specifico della "canzone", si veda R. DALMONTE (a cura di) *Analisi e canzoni. Atti del Convegno di studio (Trento 12-14 maggio 1995)*, Labirinti 22, Editrice Università degli studi di Trento, Dip. Scienze filologiche e storiche, Trento 1996 e G. SIBILLA, *I linguaggi della musica pop*, Bompiani, Milano 2003, pp. 81-124. E' nota, peraltro, l'esistenza di una pluralità di principi presupposti dai diversi metodi dell'analisi musicale; ogni prospettiva, in questo senso, sembra farsi "scuola" e avere quasi un'idea propria dell'analisi. Al tempo stesso concordiamo con Baroni (1998) nel sottolineare che "[...] un metodo analitico unico e universale non può esistere. Il metodo dipende in primo luogo dalla natura della musica analizzata e in secondo luogo dagli obiettivi dell'analisi. [...] L'analisi non è e non può essere una disciplina autonoma; è piuttosto una pratica applicata, importantissima in musica, ma utile soprattutto ad altre pratiche o discipline e non dotata di obiettivi autonomi e propri" Cfr. M. BARONI, *L'analisi musicale nel lavoro*

Alla luce dell’insieme delle considerazioni affrontate nel corso di questo lavoro, e come contributo alle stesse, sottolineeremo, in conclusione di questo capitolo, il carattere intrinsecamente “cinematografico” della produzione musicale di Fabrizio De André (par. 3).

4.2. Fabrizio De André e la sua musica: una produzione “a più mani e più voci”.

Anche le registrazioni discografiche di Fabrizio De André, si inseriscono appieno nella complessità e nella trasformazione dei processi compositivi, di cui abbiamo parlato in relazione alle possibilità di riproducibilità tecnica, e in particolare in riferimento alla cosiddetta *popular music*. Come abbiamo visto più volte, infatti, assistiamo a una diversificazione e varietà degli apporti (musicali, testuali, tecnici) che influenza significativamente ogni produzione musicale, complessificando lo stesso processo generativo (Fabbri 1996). Il processo attraverso il quale il cantautore De André sia arrivato a produrre una registrazione (intesa come ciò che noi percepiamo all’ascolto, l’insieme di parole e musica, l’opera) merita, quindi, un’attenzione particolare. Questa tesi è suffragata anche dal pensiero, più volte citato nel corso della nostra trattazione, del musicista e musicologo Franco Fabbri:

“Negli album di Fabrizio De André c’è la storia della popular music italiana, delle influenze che ha subito, delle sue idiosincrasie , delle mode. [...] Se la nostra attenzione si concentra sulla voce e sui comportamenti melodici e armonici notiamo una grande coerenza, il lungo cammino di un’unica persona. Ma se apriamo l’ascolto a tutto il panorama sonoro, eccoci di fronte a una vera folla [...] A ripercorrere oggi la discografia di De André, uno degli aspetti più appariscenti è come le singole produzioni

del musicologo, dell’interprete, dello storico, dell’insegnante e del compositore, “Tavola Rotonda”, in «Rivista on-line di studi musicali», n. zero, settembre 1998.

siano segnate dallo stile degli arrangiamenti ma anche – e in modo spesso determinante- dalla tecnica degli strumentisti”¹⁹⁸.

Ciò che ha prodotto Fabrizio De André l’hanno fatto, in parte tutt’altro che trascurabile, anche tutti quei collaboratori che l’hanno affiancato in corso d’opera. Naturalmente, ognuno di questi interventi ha caratteristiche e meriti diversi. Per sua natura, la produzione di un album coinvolgeva una serie di individui, ognuno attratto dalla condivisione di un progetto (oltre che dalla possibilità di esercitare le proprie abilità tecniche) e ognuno apportando le proprie specifiche competenze. E’ in questo terreno che si può, quindi, parlare di livelli di collaborazione, di una creatività collettiva organizzata e in qualche caso di veri e propri “gruppi creativi”.

Certamente, all’interno di questi gruppi, così come al di fuori, vi erano collaborazioni maggiormente “individualizzate”. Una di queste è di sicuro costituita dalla collaborazione con il musicista-compositore e oggi cantautore, Mauro Pagani.

4.2.1. De André – Pagani, una “partnership creativa”.

Affronteremo ora quello che abbiamo individuato come secondo livello di collaborazione: esso riguarda la collaborazione assidua (musicale, compositiva, affettiva) con il musicista-cantautore Mauro Pagani. Una collaborazione durata quattordici anni e che poco prima della scomparsa di De André era stata ripresa intensamente¹⁹⁹. Grazie a un’intervista rilasciata presso lo studio di registrazione *Next Officine Meccaniche* di Milano²⁰⁰ e a passi di interviste realizzate in altre circostanze, abbiamo potuto approfondire le circostanze del loro incontro, ma non solo. Le parole di Pagani si sono rivelate di straordinaria importanza nel mettere in luce aspetti della produzione musicale di Fabrizio De André che fino a poco tempo fa ancora in ombra rispetto all’aura di individualità che caratterizza ancora oggi il ruolo di cantautore.

Riassumiamo brevemente le tappe che hanno anticipato questo incontro, in quanto a nostro avviso costituiscono in parte le condizioni perché ciò avvenisse. La carriera professionistica di Mauro Pagani inizia nel 1970 con la *Premiata Forneria*

¹⁹⁸ F. FABBRI in R. BERTONCELLI (a cura di), *Belin sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, Giunti, Firenze 2003, pp.32-33.

¹⁹⁹ A. FRANCHINI, *Uomini e donne di Fabrizio De André*, Fratelli Frilli Editori, Genova 2000, p.124.

²⁰⁰ Personale intervista, 31/05/2003.

Marconi, gruppo rock-progressive con cui lavorerà fino al 1977. In questi anni egli sviluppa un interesse particolare verso la musica “etnica” e la cultura popolare, restando inizialmente influenzato dalle sperimentazioni (nel senso di “contaminazioni” col popolare) portate avanti da due realtà milanesi: il “Gruppo Folk Internazionale” (fondato da Moni Ovadia) e Demetrio Stratos con gli “Area”. Ben presto però quest’interesse si amplia a trecentosessanta gradi e nel senso di una maggiore e approfondita conoscenza, basata, oltre che sullo studio, principalmente su esperienze musicali vissute realmente. Una passione e uno studio, quello per la musica popolare italiana e straniera, più da musicista che da musicologo.

Il primo progetto musicale prodotto con De André è basato proprio su questa conoscenza sedimentata nel tempo, e risale agli inizi degli anni Ottanta, con l’album *Creuza de ma* (1984). La figura di Pagani non va confusa comunque con quella di un etnomusicologo; egli, da musicista, si è confrontato con una serie di linguaggi che ha poi mescolato con la sua sensibilità artistica²⁰¹:

*“[...] Ho un approccio da studioso, mio malgrado, cercando di capire le cose, ma poi voglio imparare a suonare contaminando le conoscenze che ho acquisito con la mia musica”*²⁰²

Ma com’è avvenuto l’incontro umano ed artistico tra Mauro pagani e Fabrizio De André? Casualmente, come racconta Pagani stesso²⁰³. Il musicista milanese e il cantautore genovese si trovarono, infatti, nel 1981 a lavorare nello stesso studio di registrazione, anche se per dei lavori diversi. Il primo incontro artistico, tuttavia, per quanto fugace, risale al 1970, quando il giovane musicista milanese, che lavorava abitualmente come “turnista” per la Ricordi agli studi Regson, partecipò alla realizzazione di alcune tracce strumentali de *La Buona Novella*. Successivamente, dopo una serie di contatti fugaci, Pagani andò a trovare De André poco prima del rapimento che lo vedrà coinvolto (estate 1979). Racconta Pagani:

“[...] A quel punto avevamo qualche affinità in più in comune, cioè la Sardegna; perché Fabrizio aveva preso casa da quelle parti e io ci andavo spesso,

²⁰¹ F. RUSSO, *Creuza de ma di Fabrizio DeAndré e Mauro Pagani: il suono della parola, la parola del suono*, tesi di laurea non pubbl. Facoltà di scienze della formazione, arti e spettacolo, Università di Torino, A.A. 2001/2002, p. 131.

²⁰² In F. RUSSO, op. cit., p. 129.

²⁰³ Informazioni tratte dall’intervista a MAURO PAGANI, in F. RUSSO, op. cit., pp. 140-145 e dall’intervista contenuta nel volume curato da R. BERTONCELLI, op.cit., pp.123-137.

anche perché in quel periodo ero sposato con una ragazza sarda. Tra l'altro io stavo a Santa Teresa di Gallura, quindi non molto distante da Tempio, dov'era lui."²⁰⁴

Torniamo ora al 1981 e a quell'occasione fortuita che ebbero i due musicisti di incontrarsi. De André stava incidendo un disco, conosciuto come l'"Indiano", e nelle pause di lavoro manifestò l'intenzione di fare un lavoro "sul mediterraneo", pur non avendo le idee chiare. Racconta ancora Pagani:

*"Ecco, [in quell'occasione] noi ci conoscemmo veramente, cioè incominciammo a scambiarci esperienze e a lavorare insieme [...] Per quella vicinanza fortuita, passammo due mesi a chiacchierare, a scambiarci impressioni, a fare progetti"*²⁰⁵

Intanto, però, chiese a Pagani se fosse disponibile ad accompagnarlo come polistrumentista per la *tournèe* de l'"Indiano", che prese avvio lo stesso anno. Un passo importante, a nostro avviso, perché diede la possibilità ai due musicisti di conoscersi vivendo insieme una serie di momenti legati all'attività musicale, ma non solo da un punto di vista esclusivamente artistico. C'è da sottolineare, infatti, che al connubio artistico corrispose fin da subito un intenso rapporto umano, di amicizia, basato non solo sull'affinità, ma anche sul confronto reciproco e sul mantenimento delle diversità, di tipo estetico, culturale ed anche politico. Pagani iniziò a collaborare con De André come musicista e poi solo successivamente, grazie a un entusiasmo e ad un'affinità costruita e sedimentata nel tempo, come co-produttore

Ecco alcuni primi elementi di questo scambio e influenza reciproca, come emergono dalle parole di Pagani:

R. Il mio rapporto "reale" con Fabrizio, nasce nella tournèe dell'Indiano. Io sono stato "preso" perché ha sentito quello che facevo e gli sono piaciute le mie musiche...e poi gli risolvevo anche un po' di problemi, perché ero polistrumentista... Però, fin da subito, abbiamo incominciato a instaurare un rapporto un po' diverso, un po' speciale, perché avevamo molte similitudini...Io sono sempre stato un musicista "colto", se mi è permesso dirlo, ho avuto sempre una grande passione per la storia, per le origini in genere, per cui cerco di capire le ragioni di quello che mi circonda, e in questo ho intessuto un profondo rapporto con Fabrizio...avevamo comuni interessi, la stessa curiosità, spesso accadeva che leggessimo insieme libri, commentavamo la realtà

²⁰⁴ In R. BERTONCELLI, op. cit., p.124.

²⁰⁵ *idem*, pp. 124-125.

con un tipo di battute, con un tipo di taglio, che ha costruito una sorta di affinità cresciuta nel tempo, che è una cosa su cui si è costruito tutto...

D. Un'affinità, quindi, che c'era e che si riproduceva...

R. Sì, c'è stata un'affinità "elettiva", per usare un termine ormai consueto e difatti noi, cioè il nostro rapporto, ha retto perché era un'amicizia profonda, anche quando lui ha attraversato periodi difficili, però ha retto perché sotto c'erano una raffica di battute quotidiane, che ci facevamo io e lui, sulla realtà, che era quello il cemento su cui costruivamo. Avevamo molte cose in comune, al di là della formazione culturale, ma anche ...che so, anche nel sentirci "imparentati" con la Sardegna, non era solo l'amore per la musica sarda...era la condivisione di una condizione...ci facevamo le battute in gallurese... avevamo molto in comune.

D. C'era anche una affinità politica? Di visioni del mondo?

R. Sì anche se su posizioni diverse, diciamo della stessa galassia. Io non sono mai stato un "gruppettaro", ho fatto attività politiche pensando che il terreno comune fosse un mondo comune. In questo mi ritrovavo con Fabrizio, anche se lui era un po' più "ideologico" rispetto a me, era legato all'anarchismo di tipo individualista, stirneriano, lui partiva dal valore dell'individuo. Però ci confrontavamo sempre su questa differenza, e il risultato è la pluralità di messaggi che comunicano i nostri dischi."²⁰⁶

D. Riguardo all'esperienza che facevate insieme, sembra di capire quindi che fosse un discorso condiviso. Quali erano gli elementi di questa condivisione?

R. Il mio lavoro con Fabrizio è un buon esempio di una collaborazione riuscita, cioè noi avevamo in qualche modo moltissime similitudini, avevamo la stessa cultura, non eravamo distanti come generazione, in fondo solo sei anni di differenza, che sono tanti quando sei giovane, ma quando sei vecchio mica tanti...c'era di mezzo una generazione, nel senso che lui ha cominciato a suonare, e si sentiva, ascoltando i francesi della fine degli anni Cinquanta (Brassens, Brel), i cosiddetti esistenzialisti, io ho cominciato a suonare, a parte l'esperienza classica, accostandomi al rock and roll, i beat, i pop, Little Richard, Presley, Beatles, ecc ecc, e ho mescolato tutta questa roba con la matrice classica che avevo. Poi nel '75 ho mollato la PFM perché avevo preso un amore sconsiderato verso la musica del mondo e fino all'83 ho lavorato sempre con

²⁰⁶ Personale intervista, 31/05/2003.

tantissimo materiale. Infatti la naturale scorrevolezza che ha Creuza de mä è frutto di quel lavoro.

Creuza de mä

Veniamo quindi al primo dei due progetti che De André realizzò con Pagani: quello dell'album *Creuza De mä* (1984). E' lo stesso De André, in un'intervista tratta da *Parole e Canzoni* (2000) a chiarire in modo esplicito la presenza di un progetto comune. Data la chiarezza espositiva e la pertinenza del tema affrontato vogliamo qui riportarla per intero:

“Certe volte mi sentivo orgoglioso, altre volte deluso, ma sempre, in ogni caso provavo vergogna nel vedermi sfogliare le riviste specializzate con l'occhio quasi “da lumaca”, “fuori dalle orbite” per vedere quale posto in classifica avesse ottenuto il mio ultimo cosiddetto prodotto discografico. Perché questo voleva dire che il disco in quanto funzione, oggetto di consumo, aveva assunto un'importanza superiore alle canzoni per le quali viveva e nelle quali sinceramente mi sentivo di aver vissuto[...]La pensava allo stesso modo Mauro Pagani; forse anche per questo motivo la reciproca stima, il progetto comune, il tentativo di ricondurre la canzone alla sua funzione primaria. Il canto ha infatti ancora oggi in alcune etnie cosiddette primitive il compito fondamentale di liberare dalle sofferenze, di alleviare il dolore, di esorcizzare il male. Certo, le persone le abbiamo comunque registrate e a noi sembra con buoni risultati tecnici...Però penso che mai come in questo caso...Creuza De mä , mulattiera di mare, traduzione volutamente approssimativa, per quanto desiderasse essere descrittivamente precisa...In questo caso dicevo, il disco ha assunto una funzione notevolmente ridotta rispetto alle canzoni di cui vive. [...]

Ci sono sicuramente altri motivi per cui si è deciso di fare canzoni di questo tipo. Motivi tutti egualmente di rilievo e a cui sicuramente non riuscirei a dare un ordine di importanza. Ad esempio la scelta stilistica. Una volta individuati gli strumenti “etnici” che, in quella che qualcuno ha voluto chiamare una piccola Odissea, volevano ricondurci all'atmosfera del bacino del Mediterraneo, dal Bosforo allo stretto di Gibilterra, era necessario adattare ai suoni che questi strumenti producevano, una lingua che ci scivolasse sopra, che evocasse quindi attraverso fonemi cantati,

indipendentemente dalla loro immediata comprensibilità, le stesse atmosfere che gli strumenti evocano. A noi la lingua più adatta è sembrata il genovese, con i suoi dittonghi, i suoi iati, la sua ricchezza di sostantivi e aggettivi tronchi che li puoi accorciare o allungare quasi come il grido di un gabbiano.

Di motivi che ci hanno indotti a servirci di queste ombre di facce, di queste facce di marinai a cui la notte punta il coltello alla gola, di questi emigrati della risata con i chiodi negli occhi ce ne sarebbero molti...meglio descrivere i personaggi...una umanità che sicuramente susciterebbe la mia e la tua ilarità se dovessimo vederla esposta nelle vetrine di una gioielleria nel centro di una metropoli; un campionario umano al contrario che bisogna andare a cercare nella “mondezza” come dicono a Roma, o in “turrimentà” come si usa dire a Genova...insomma nella spazzatura”²⁰⁷.

C'è da dire subito che concretamente questo progetto comune si realizzò grazie a una rigida divisione delle competenze. Come emerge anche da altre interviste (Russo 2002; Bertoncetti 2003), infatti, l'intelaiatura musicale fu quasi completamente realizzata da Pagani, e successivamente, adattandosi a questa De André aggiunse il testo. Pur partendo da una comune idea di progetto musicale, quindi, apparentemente non ci fu una reale compenetrazione tra i due, in ogni aspetto della creazione (arrangiamento delle musiche, testi, scelta degli strumenti e dei musicisti). Pagani è esplicito:

“Creuza de mä è stato un progetto nato da un'idea musicale, io ho fatto le musiche e Fabrizio si è occupato dei testi. Si è parlato a lungo di come fare il disco, poi io gli ho portato i provini del lavoro e c'era già tutta la prima facciata fatta, estesa, con la gaita all'inizio, con i pezzi in quell'ordine lì, con quella tonalità lì, con quella lunghezza lì...con quel tempo lì...lui ha detto, è bello, mi piace, lui si è impadronito di questo materiale e io non ho potuto più toccare niente, ho provato, cioè, c'erano delle cose che secondo me erano degli appunti, dei materiali che andavano sviluppati, lui ha fotografato quello, si è messo tra me e il mio materiale e mi ha impedito di rovinarlo (cambiarlo)”.

Soffermiamoci un attimo su questo aspetto, aiutandoci con un'altra intervista realizzata da Fabio Russo (2002):

²⁰⁷ Intervista televisiva di Fabrizio De André contenuta in R. COTRONEO (a cura di), *Parole e Canzoni*, Einaudi Stile libero/video, Torino 2000.

“E’ strano ma Creuza de mä sono in pratica i provini del disco. Nel senso che ho fatto i provini e da allora Fabrizio se ne è innamorato e per lui erano come il Vangelo! Io non ho più potuto cambiare niente. In pratica Fabrizio si è messo tra me e la mia musica e mi ha impedito di rovinarla. Ha impedito che la sindrome da studio rovinasse l’attimo della creazione [...] Per cui, una volta inciso il disco è stato trattato come musica classica. Comunque a lui in generale piaceva una sorta di “fotografia estetica”. Una delle sue frasi solite era: “fare un arrangiamento è come dipingere un quadro, una volta dipinto non ha senso ritoccarlo”. Per me, invece, è ritoccabilissimo essendo, un disco, un po’ quadro e un po’ gesto performante. [Creuza de mä] l’ho scritto su un impianto che mi era chiaro ma improvvisato. Fabrizio ha fotografato l’improvvisazione e di lì non si è cambiato nulla. E’ stato un disco fatto in studio con molta cura, una cura nel mantenere questa freschezza improvvisativa”²⁰⁸

E’ quella che Russo (2002, 143) definisce come incontro tra due indoli, tra “istante” e “sfuggevolezza”. L’indole blues di Pagani fu determinante nell’approccio mentale-compositivo di *Creuza de mä*. Al tempo stesso l’amore, pignolo, di De André per questo approccio aiutò a “non rovinare l’attimo della creazione” come afferma il musicista milanese. La fiducia reciproca e lo scambio creativo sono dunque alla base di questo progetto nato, oltre che dalle competenze tecniche, dall’amicizia, dal comune interesse per la musica etnica e dai “viaggi fatti in barca a vela” (Franchini 2000, 86). Questa considerazione ci porta a sostenere che la separazione dei compiti che abbiamo descritto è in realtà meno rilevante di quello che potrebbe sembrare. Per aspetti che a una maggior attenzione possono risultare fondanti, *Creuza de mä* può essere considerato a tutti gli effetti un lavoro creativo a quattro mani. Indubbiamente il principale, a nostro avviso, non riguarda tanto il contenuto dei testi o le storie affrontate (caratteristici anche qui ma non in modo prevalente, come invece, vedremo, accadrà nell’album successivo), quanto la presenza di una reversibilità tra musica e linguaggio che trova un suo significato solo se collegata all’esistenza di un progetto comune. Non ha senso, infatti, considerare il linguaggio utilizzato (curato principalmente da De André) slegato dalla musica (che come abbiamo visto coinvolse praticamente solo Pagani) e viceversa. Anche la lingua, come la musica, diviene innanzitutto uno strumento e solo in seguito un elemento di significazione verbale (Russo 2002, 137). Questo tra l’altro costituisce un ribaltamento del metodo di lavoro dello stesso Fabrizio De André e del suo

²⁰⁸ Intervista a MAURO PAGANI, in F. RUSSO, op. cit., pp. 143-144.

rapportarsi con la pratica della collaborazione. Egli, infatti, fino a quel momento, pur partendo generalmente dal dato musicale finiva col dedicarsi poi principalmente all'elemento testuale e al nucleo concettuale. Qui, invece, contribuiscono entrambi, musica e linguaggio a creare un tipo di sonorità particolare, insolita per quei tempi e soprattutto controcorrente rispetto all'omologazione commerciale e culturale vigente nella “canzone d'autore”

Le Nuvole

Nel caso dell'album successivo *Le Nuvole* (1990), realizzato sempre in co-produzione Pagani-De André, è assente una divisione così rigida dei compiti. Anzi, in particolare nella creazione di alcune canzoni di quest'album, possiamo parlare di una reale influenza reciproca. Pagani è in questo senso esplicito:

*“Le Nuvole [...] è stato il primo disco, e l'unico, che davvero abbiamo composto a quattro mani. In Creuza de mã la nostra somma era stata semplicemente musica (mia) più parole (sue); due blocchi messi insieme. Qui invece lui entrò nella musica e io penetrai nei testi.”*²⁰⁹

Questa sovrapposizione di idee e competenze si manifestò fin dai primi momenti di ideazione dell'album. Racconta Pagani:

“Mentre in Creuza de ma ci siamo in un certo senso divisi i compiti, nel senso che tutto l'aspetto musicale erano materiali dei quali mi occupavo già da anni ed è stata mia competenza e Fabrizio si è occupato della lingua, in Le Nuvole abbiamo cominciato, già due o tre anni prima di farlo, a parlare di cosa avremmo voluto fare. Fabrizio era molto nell'idea di continuare il lavoro di Creuza de ma. Lui avrebbe voluto fare “Creuza de ma n°2”, puntata seconda del viaggio. Cioè, sembrerebbe il contrario visto dal di fuori, visto che dovrei essere io ad essere legato a Creuza che era un po' il mio mondo, invece, mentre io spingevo a fargli fare un disco in italiano, più che un disco in dialetto, lui voleva fare un disco in lingua genovese, perché aveva trovato una grande libertà vocale, che finalmente lo aveva sganciato dalla parola, dall'italiano, dalla comprensività, si era trovato molto libero a scrivere i testi, e voleva continuare a tenersi questa grande libertà scrivendo in genovese... ...All'inizio

²⁰⁹ Intervista a MAURO PAGANI, in R. BERTONCELLI, op. cit., p.134.

parecchie tesi si sono sovrapposte. [...] Tra queste c'era l'idea comune di fare un disco che si dovesse chiamare Ottocento e tutto era basato su quest'idea che in fondo la situazione di dieci anni fa, e un po' quella di oggi non era tanto diversa dalla situazione europea del 1815, un disfacimento di un grande impero, che allora era quello napoleonico, e questa volta è stato l'impero russo; ritorno delle etnie, dei particolarismi; un grande impero dominante con un grande controllo nelle province centrali e con un controllo blando nelle province laterali, magari feroce ma non conclamato, una finta democrazia, una società non aristocratica in teoria ma in realtà una aristocrazia basata sul censo e non sulla nobiltà, un po' come adesso, insomma [...]»²¹⁰

Le Nuvole è, dunque, un album la cui forma è cambiata in corso d'opera, come spesso accadeva a Fabrizio De André (Franchini 2000, 56).

L'idea di produrre un album sulla vita e la società ottocentesca, pur non essendo l'unica presente nel progetto, ne costituisce l'impianto (musicale e testuale) della prima facciata e di parte della seconda. Il titolo, *Le Nuvole*, deriva invece da Aristofane. L'idea di lavorare sulle commedie di Aristofane era di De André. *Le Nuvole*, in particolare, gli sembrava una descrizione straordinaria dell'Italia degli anni '80. L'album, come afferma Pagani, è il risultato della mediazione tra la voglia di fare un disco in italiano e l'intenzione di ripetere il progetto di *Creuza de ma*; non a caso il disco è diviso in due parti; i brani in italiano e quelli in genovese. La seconda parte (quella in genovese) è in un certo senso la continuazione del viaggio etnico di *Creuza de ma*, anche nel senso della divisione delle competenze di cui si è detto prima: *Megu megùn, Â çímma, Monti di Mola*, sono canzoni composte tra il 1986 e il 1987 e per questo in parte, sono sulla stessa onda del disco precedente. La prima facciata, invece, costituisce il cuore del lavoro creativo collettivo, ed evoca una *suite* di teatro buffo con degli intermezzi di pianoforte tratti da opere di Ciaikovski. E' composta da un brano introduttivo, *Le nuvole*, un pezzo giocoso di tono quasi "operistico", *Ottocento*, una tarantella da operina, *Don Raffae'*, e *La domenica delle salme*. A queste va aggiunta una canzone della tradizione napoletana, *La Nova Gelosia*, che solo per motivi tecnici si trova nella seconda parte ma che fa parte di questo impianto ottocentesco. Afferma De André stesso, tra le note di copertina:

²¹⁰ Personale intervista, 31/05/ 2003

“Ho ascoltato per la prima volta questa canzone due anni or sono. Era cantata da Roberto Murolo e ne sono rimasto affascinato”

Aggiunge Pagani: *Nova Gelosia è stata messa nella seconda parte perché è una canzone in lingua, ma in realtà fa parte della prima facciata, della parte ottocentesca, perché è una canzone di inizio ottocento che ho sentito la prima volta nella canzone napoletana di Murolo, che lui aveva fatto insieme a Calliando; loro avevano fatto questa raccolta con voce e chitarra, tutti i pezzi della tradizione napoletana. Nova Gelosia è un pezzo teatrale, neanche di origine popolare ma di origine colta... cioè è di anonimo ma è attribuita a un compositore colto per uno spettacolo teatrale datato agli inizi dell’ottocento. E’ stato messo nel nostro disco per decisione comune su mia sollecitazione, fa parte del mosaico ottocentesco come i frammenti di Ciaikovski. Anche gli altri pezzi della seconda facciata (quello in sardo) sono di origine ottocentesca. L’unità formale del disco è un po’ questa...*

L’album è quindi giocato su un vero e proprio incrocio di sonorità che riflettono nelle canzoni atmosfere differenti. Una sorta di mosaico in cui convivono pezzi etnici insieme a canzoni più tradizionalmente “d’autore”.

Abbiamo già evidenziato che in *Le Nuvole*, molto più che in *Creuza de ma*, possiamo parlare di un vero e proprio lavoro “a quattro mani”. Questo “clima collaborativo”, tuttavia, non coinvolse esclusivamente la figura di Pagani, benché nella sua veste di musicista, compositore e co-produttore avesse un ruolo predominante rispetto agli altri che, come vedremo, collaborarono alla realizzazione di questo disco. Cerchiamo, quindi, di capire, sempre attraverso le sue parole, cosa abbia voluto dire vivere e lavorare con Fabrizio de André durante la realizzazione di questo album

D. Ci puoi raccontare brevemente come lavoravate e vivevate mentre avete scritto l’album?

R. Le Nuvole l’abbiamo fatto tutto in uno studio che si chiamava Metropoli in cui praticamente vivevamo insieme; il difficile era sempre il primo lavoro, il grande massacro è stato Creuza de ma perché lì non ci conoscevamo e lui era diffidente. Le Nuvole è stato un lavoro lento, pignolo, ma non faticoso. A livello decisionale, principalmente decideva lui, però aveva anche imparato un po’ a fidarsi. Mi ascoltava molto, anche se continuava a controllare. Però per fortuna mi stimava, quindi in realtà spesso era diffidente sul metodo, la chitarra la facciamo così o no...con quell’ansia di

perfezione, però, anche quando suonavamo dal vivo il sound check finiva quando lo dicevo io; si fidava...

D. Come avete scelto i musicisti che dovevano collaborare a questo lavoro?

R. Già con Creuza de ma i musicisti li avevo proposti principalmente io. Ogni tanto metteva mano, proponendo dei musicisti, ma lui era molto diffidente del nuovo, quindi tendeva a lavorare sempre con persone che conosceva, però nel mio caso, dopo un po', le persone che gli proponevo gli andavano generalmente bene. A volte mi diceva "Belin, sei sicuro?"...la fiducia bisognava conquistarsela e poi era spaventato dall'imprevisto, anche se dal vivo era bravissimo.[...] diciamo che si era già instaurato un meccanismo, nel senso che ormai ci conoscevamo bene e poi a lui piaceva collaborare con altri...in Megu Megun e Â çimma, per esempio, io ho scritto la parte musicale, con la melodia in arabo maccheronico, poi ho dato il nastro e lui si è trovato con Ivano Fossati, sono stati un po' di giorni insieme, si sono un po' ubriacati eccetera e hanno scritto il testo. In fondo anche con Creuza de ma è stato così...

D: Dunque ci sono stati altri musicisti, oltre te, che sono intervenuti dando apporti creativi, e non meramente esecutivi

R. Certamente! Soprattutto nella prima facciata dell'album. Anche il pezzo Ottocento, pur essendo una mia composizione è stato orchestrato da Piero Milesi, un compositore con cui farà poi Anime Salve. [...] E poi ci sono Don Raffaè e La domenica delle salme, che sono particolarmente frutto di un lavoro "a più mani" con Fabrizio[...]

Sofferamoci, quindi, su questi due brani individuati da Pagani come esempi emblematici di un lavoro collettivo. Cercheremo di evidenziare i diversi apporti creativi aiutandoci, nel caso di *Don Raffaé*, con l'analisi della parte musicale scritta, per quanto questa, come abbiamo affermato più volte, non possa che essere inevitabilmente incompleta²¹¹. Analizzando questo singolo brano procederemo con una breve descrizione, come emerge anche dalle parole di Pagani, e con la stesura del testo musicale (e in parte anche testuale) accanto alla suddivisione tematico-musicale che si ricava dalla "partitura"²¹².

²¹¹ Per i motivi già evidenziati precedentemente (cfr. par. 4.1). Qui ci riferiamo, in particolare, ai limiti intrinseci alla sua realizzazione, essendo, per esempio, alcune caratteristiche del suono come l'impasto timbrico, difficilmente descrivibili e percepibili chiaramente solo all'ascolto.

Don Raffae'

Testo: Fabrizio De André – Massimo Bubola
Musica: Fabrizio De André – Mauro Pagani
Chitarra: Michele Ascolese
Clarino: Amedeo Bianchi
II Clarino: Mario Arcari
Tromba, trombone, bassotuba: Demo Morselli
Ottavino: Renato Rivolta
Mandolino: Mauro Pagani
Pianoforte: Sergio Conforti
Tammorra: Alfio Antico
Batteria: Lele Melotti
Basso: Paolo Costa

Don Raffae' è un vero e proprio esempio di creatività collettiva. Già tra le note di copertina, troviamo che la titolarità del pezzo è distribuita con Mauro Pagani, per le musiche, e con Massimo Bubola per i testi. Dall'intervista personale con Pagani, tuttavia, è emersa una maggiore complessità di questa dimensione partecipativa. Cercheremo, quindi, di far emergere questa diversificazione degli apporti creativi, e, attraverso l'analisi, evidenziarne alcuni più "nascosti". Afferma Pagani:

*"Don Raffae' è un pezzo in cui ci sono cinque o sei mani...l'idea di fare un pezzo su Cutolo è mia, Fabrizio l'ha sviluppata insieme a Massimo Bubola a livello di testo e a livello musicale. Bubola era per Fabrizio un amico, oltre che un collaboratore dei primi dischi, c'era una esperienza comune e una fiducia reciproca. La strofa musicale è di Fabrizio, per la prima volta alla chitarra dopo anni... l'inciso musicale è mio, con quella citazione di una vecchia canzone di Modugno, ed è stata interpretata dal valente chitarrista Michele Ascolese ...poi (la frase di risposta-canticchiata) è di Sergio Conforti...Quella è proprio una composizione a tante mani, in cui tutti si sono divertiti a mettere"*²¹³.

Il brano ha la struttura di una tarantella ottocentesca, da operina, suonata con strumenti ottocenteschi; anche il personaggio principale, descritto nel testo, è riferito ai mafiosi di oggi, ma parla quasi universalmente del mondo del carcere. Già a un primo ascolto è un pezzo che assomiglia molto a una canzone di De André degli esordi, *Bocca di rosa*.

²¹² Tutte le "partiture" utilizzate per l'analisi sono tratte da: *Fabrizio DeAndré, i testi e gli spartiti di tutte le canzoni*, Cles (TN), Mondadori, 1999.

R. Sono io che l'ho spinto a fare un pezzo come Don Raffaè, un pezzo che come struttura melodico-armonica e vocalità ricorda Bocca di Rosa, a tornare a un De André dei primordi costruito intorno a quest'idea di questa nazione ottocentesca che ci circondava, un riscoprire gli assi portanti di questa cultura ottocentesca che ancora ci portiamo avanti. Era strano, perché spesso ero io che spingevo Fabrizio ad essere Fabrizio[...]²¹⁴

Vediamo, ora, nello specifico, la struttura tematica, armonica, melodica e timbrica di questo brano, cercando di compensare con alcune osservazioni, le inevitabili carenze della parte scritta. Il tempo è 6/8, la suddivisione ritmica segue l'andamento di una tarantella.

- il punto 1 indica il tema introduttivo, tetico, in LA- affidato alla chitarra classica solista; la scelta di una particolare diteggiatura, con l'uso di legature ascendenti e discendenti (apportate certamente dal chitarrista Michele Ascolese), crea una serie di accenti (ottenuti anche con suoni percussivi) sul primo e quarto ottavo di ogni battuta, che danno un particolare vigore al pezzo, fin dal primo inciso. L'importanza del *completamento esecutivo*²¹⁵, e la capacità di incidere sull'intero processo compositivo, trova qui uno degli esempi, in senso creativo, più evidenti. In questo caso, infatti, una precisa scelta stilistica sullo strumento (come l'uso di determinate legature, appunto) contribuisce in modo determinante, oltre che a caratterizzare una parte, a identificare l'intero brano (oltre che iniziare il brano, è infatti l'inciso che resta più nella memoria).

- il punto 2 indica un secondo tema strumentale, sempre in LA- ma dal carattere leggermente più disteso, composto da Mauro Pagani e affidato al clarinetto (melodia solista) e alla chitarra, che però passa all'accompagnamento accordale. In questo punto si aggiunge inoltre la batteria con la suggestiva sonorità dei piatti, che resterà anche successivamente, creando, insieme a un arpeggio veloce di chitarra, un tappeto sonoro alla prima strofa vocale (ma che per i limiti già evidenziati, non troviamo indicato sulla parte).

- il punto 3 indica il primo tema vocale A, sempre in LA- e in tempo anacrusico (le note iniziali, infatti, precedono il primo tempo forte della battuta), seguito immediatamente dalla sua ripetizione (AII, punto 4).

²¹³ Personale intervista, 31/05/2003.

²¹⁴ idem

1. *Allegro*

2.

3. *A* *io mi*

4. *A^I*

chiamo Pa-squa-le Ca-fie-ro e son bri-ga-die-ro del car-ce-re o-i-né

chia-mo Ca-fie-ro Pa-squa-le sto_a Pog-gio Re-a-le dal cin-quan-ta-trè e al cen-te-si-mo ca-te-nac-cio al-la se-ra mi sen-to u-no strac-cio per for-tu-na che al brac-cio spe-cia-le c'è un uo-mo ge-nia-le che par-la co' me. Tut-to il

- il punto 5 indichiamo un altro tema vocale (che chiameremo B), che presenta variazioni, anche se non di rilievo, a livello melodico (la voce si sposta verso toni più acuti), e grazie al cambio di tonalità (si modula a DO maggiore), acquistando una sua identità precisa. Possiamo considerare questa parte un ritornello che si ripresenta dopo ogni due strofe, con leggere variazioni nel testo; L'incastro dei temi, intervallato dai temi strumentali che abbiamo visto all'inizio procede in modo lineare e, fino al punto 6, possiamo così schematicamente riassumerlo:

A – AI – B – AII – AIII – BI – int.strum.- AIV – AV – BII

²¹⁵ Presente, come abbiamo visto, in ogni produzione artistica (cfr. in particolare par. 1.4.2)

gior - no con quat-tro in - fa - mo - ni, bri - gan - ti, pap - po - ni, cor - nu - ti e lac - chè tut - te

l'o - re co' 'sta fe - ten - zi - a che spu - ta, mi - nac - cia e s'â pi - gli - a co' me ma al - la

fi - ne mi as - set - to pa - pa - le mi sbot - to - no e mi leg - go 'o gior - na - le mi con -

- si - glio con don Raf - fa - é mi spie - ga che pen - so e be - vim - m'ò ca - fé.

5 B Ah che bell 'ò ca - fé pu - re in car - ce - re 'o san - no fâ co' â ri -

- cet - ta ch'a Cic - ci - ri - nel - la com - pa - gno di cel - la ci ha da - to mam - mà. Pri - ma

2. cel - la ci ha da - to mam - mà. Ah che bell o' ca - fé pu - re in car - ce - re 'o san - no

fâ co' â ri - cet - ta di Cic - ci - ri - nel - la com - pa - gno di cel - la pre - ci - so a mam - mà.

The musical score is written in a single system with a treble clef and a 7/8 time signature. It consists of several staves of music. The lyrics are written below the notes. Chords are indicated by letters (Lam, Fa, Mi7, Rem, Sib, Sol7, Do, Si7) and some are circled or boxed. A circled '5' and a boxed 'B' are placed above the fifth staff. A circled '1.' and a circled '2.' are placed above the eighth and ninth staves respectively. A circled '5' and a boxed 'B' are placed above the fifth staff. A circled '1.' and a circled '2.' are placed above the eighth and ninth staves respectively. A circled '5' and a boxed 'B' are placed above the fifth staff. A circled '1.' and a circled '2.' are placed above the eighth and ninth staves respectively. A circled '5' and a boxed 'B' are placed above the fifth staff. A circled '1.' and a circled '2.' are placed above the eighth and ninth staves respectively.

- al punto 6, invece, c'è un vero e proprio intermezzo strumentale, affidato principalmente agli ottoni, che costituisce l'intervento creativo, compositivo "in senso stretto", di Sergio Conforti (quest'ultimo figura come collaboratore agli arrangiamenti di altri due brani dell'album: *Le Nuvole* e *Ottocento*). Si tratta di un "ponte" che contiene la modulazione significativa al LA maggiore, ma che poi ritorna in DO e

quindi nuovamente prepara la strofa in LA minore. A questo punto, infatti, riprende l'esposizione e la ripetizione del primo tema (punto 7, AVI; punto 8, AVII) fino a una sorta di stretto finale (punto 9) costituito principalmente dalla riproposizione del primo tema alla chitarra classica.

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat), indicating the key of LA minor. The tempo and meter are marked as $\text{Dal } \frac{3}{4} \text{ al } \oplus$, and the instruction *poi segue* is present.

The score includes the following elements:

- Chords:** Lam, Mi7, Sol7, Do, Rem, La, Mi7, (Sol7), Fa, La, Si \flat .
- Lyrics:**

Qui ci
 Do Rem Lam Mi7 Lam Mi7
 La segue Mi7
 1. La La (Sol7) Do
 1. Qui non c'è più de - co - ro le car - ce - ri d'o - ro ma
 2. chi l'ha mai vi - ste chis - sà chi - ste so' fa - ti - scen - ti pe' chi - sto j fe - tien - ti se
 ten - go - no l'im - mu - ni - tà don Raf - fa - é voi po - li - ti - ca - men - te io ve lo
 giu - ro sa - reb - be 'no san - to ma 'ca din - to voi sta - te a pa - gâ e fo - ra chis -
 - s'a - tre se stan - no a spas - sâ. A pro - po - si - to ten - go 'no fra - te che da quin - di -
- Structural Markers:** A circled '6' is placed above the first system, and a circled '7' is placed above the second system.
- Repetition:** First and second endings are indicated with '1.' and '2.' above the notes.

ci-an-ni sta di-soc-cu-pa-to chil-l'ha fat-to qua-ran-ta con-cor-si no-van-ta do -
man-de due-cen-to ri-cor-si voi che da-te con-for-to e la-vo-ro E-mi-
nen-za vi-ba-cio v'im-plo-ro chil-lo duor-me co' mam-ma e co' me che cre-ma d'A-
ra-bia ch'é chis-to ca-fé!

La domenica delle salme

Testi e musiche: De André- Pagani
Chitarra: Michele Ascolese
Violino e kazoo: Mauro Pagani

La Domenica delle salme può essere considerata l’emblema della *partnership* creativa tra Pagani e De André. Vediamo come è stata creata e successivamente prodotta concretamente, sempre attraverso le parole di Pagani:

D. Ci puoi raccontare come è nato questo pezzo?

R. Lui aveva un’agenda in cui si annotava in seconda e terza di copertina, e negli ultimi fogli, c’erano appuntate delle frasi, per esempio “bruciato barbone a Trento dai neo fascisti”, poi si appuntava una frase di De Andrade, tipo... “ero rimasto l’ultimo cittadino libero” ecc., appunti idee che erano organizzati come fosse una geremia di lamentazioni e idee. Quando abbiamo finito il disco Fabrizio si è accorto che mancava l’osso ideologico del disco. Perché lui ha detto: “ dico delle cose anche pesanti, ma le dico da ridere (Don Raffaè), in Le Nuvole dico delle cose tragiche, ma le dico in maniera ridicola, così come in Ottocento... l’ultima parte del disco è in una lingua incomprensibile... Voglio fare un pezzo “alla Amico Fragile”...allora siamo andati in Sardegna un po’ di giorni, con un po’ di bottiglie di vino, e abbiamo

organizzato questo materiale, che è il materiale del testo, che è nell'Ottanta per cento di Fabrizio, venti per cento mio, quello che è mio è per esempio l'idea di raggruppare, di ordinare tutto nella visione dell'avvenuto silenzioso colpo di stato...è l'idea narrativa che sta sotto il pezzo.. cioè La Domenica delle salme è la domenica dove tutti si svegliano ed è avvenuto il fattaccio, che ormai è fatta, che è un po' quello che ci è successo politicamente, ma questo è un altro discorso, era un po' tragicamente preveggenete...e poi per esempio, nell'impianto ottocentesco io volevo fare un pezzo su Renato Curcio, perché trovavo molte similitudini tra la figura di Renato Curcio e quella di Silvio Pellico, perché...in fondo Renato è stato incarcerato per vent'anni per idee, sovversive, senza aver mai partecipato ad un'azione, senza essere (materialmente) responsabile di nulla, è stato incarcerato per delle idee, così come Silvio Pellico ha fatto lo Spielberg...e poi, invece che fare un pezzo su Renato Curcio, quest'idea è diventata una quartina del racconto, e l'amputazione della gamba si riferisce proprio a un passo di Le mie prigioni di Silvio Pellico, quando c'è l'amputazione della gamba di Maroncelli, che è uno dei capitoli delle mie prigioni in cui racconta come Maroncelli fu colpito da una cancrena alla gamba, gli fu amputata la gamba senza anestesia, senza niente, dal chirurgo..ed è un racconto molto freddo, ma anche molto appassionato, perché lui dopo aver resistito al dolore senza dire niente, regala una rosa al chirurgo ecc ecc...

D. E dal punto di vista musicale?

R. Ecco, dopo aver scritto il testo, che è stato pensato su un passo metrico, io sono andato a casa e ho cercato di musicarlo... Quindi: l'arpeggio, l'indicazione viene da Amico Fragile, come modello estetico che avevamo deciso insieme. Poi a casa io ho cominciato a sistemare la cadenza delle parole sull'arpeggio, ho trovato un arpeggio e una sequenza di accordi e poi ho preso le parole e ho cominciato a cantarle sull'arpeggio, ho organizzato la stesura della melodia e la distribuzione del testo lungo l'arpeggio. Poi ho scritto la melodia intermedia, sempre con questo approccio "ottocentesco", e poi l'idea prima del violino e poi del kazoo, che è questo strumento molto semplice ma straziante, che doveva rappresentare una specie di lamento nel vuoto. Quello è stato l'ultimo pezzo delle Nuvole che abbiamo fatto, ed è stato l'ultimo pezzo che ho scritto con Fabrizio De André. Ed è veramente il risultato di un lavoro a quattro mani.

Diversamente da come è stato fatto per *Don Raffaé*, non esamineremo dettagliatamente la struttura musicale del brano, così come si evince dalla parte scritta. Ciò che risulta estremamente suggestivo, e che caratterizza l'intero brano, molto più della tessitura armonica e melodica, è, invece, la sonorità e l'impasto timbrico che si può percepire solo all'ascolto, fin dal primo arpeggio di chitarra, e che trova espressione in un particolare intreccio testo-musica. Evidenzieremo, quindi, alcuni elementi di questa sonorità, consapevoli degli evidenti limiti di questa descrizione.

Innanzitutto, ciò che cattura l'ascolto è l'arpeggio della chitarra classica, che qui figura come strumento principale. Non tanto per la complessità della tessitura musicale-caratterizzata da una breve linea di basso discendente a partire dalla triade di Sib minore- quanto per una particolare dinamica ed espressività dell'esecuzione affidata, anche qui, al chitarrista Michele Ascolese. L'insieme delle oscillazioni timbriche, di intensità del suono e ritmiche, distribuite sull'arpeggio sono, infatti, certamente frutto di una particolare interpretazione e- a maggior ragione in un contesto musicale scarno ed essenziale come questo- costituiscono un rilevante apporto creativo. Così, da un lato la fissità della struttura armonica crea un effetto di ossessività (viene infatti ripetuto lo stesso arpeggio per tutta la canzone, tranne una breve variazione intermedia), dall'altro le dinamiche, timbriche e in parte agogiche, apportate dallo stile di Ascolese, bilanciano questa tensione imprimendo all'intero brano una fluidità particolare. Ci troviamo di fronte, nuovamente, a un intervento di tipo creativo, e non meramente esecutivo, presente e caratterizzante tutto il brano. Un altro aspetto decisamente significativo di questo brano è costituito da quella reversibilità tra musica e linguaggio che abbiamo già considerato in *Creuza de mä*, ma che trova espressione, a nostro avviso, ad un altro livello. Anche qui, infatti, si ha la sensazione che non abbia senso considerare il testo slegato dalla musica e viceversa; anche qui siamo in presenza di una particolare corrispondenza, a più livelli semantici, che solo a livello analitico possiamo separare. Il testo, dai toni catastrofici, è reso vocalmente quasi come un recitativo, la voce oscillando tra microvariazioni melodiche. Sembra, quindi, dominare la parola. Invece, essa è indissolubilmente legata, essendo anche nata insieme, a livello creativo, alla musica, costituita dalle tonalità cupe di quell'arpeggio ossessivo affidato alla chitarra e ai temi strazianti del violino e del *kazoo*. Vorremmo aggiungere che, se in *Creuza de mä* questa corrispondenza era frutto di un lavoro comune e trovava significato in relazione all'esistenza di un preciso progetto, una precisa intenzionalità,

qui, invece, sembra di percepirla come l'espressione stessa, spontanea e immediata (considerate anche le modalità di realizzazione del brano) di un'un'unità di intenti, di un incontro tra la sfera umana, etica, e quella più propriamente artistica. Afferma Pagani:

R. [...] La domenica delle salme, *che è stato l'ultimo pezzo, lo giudico come uno dei più belli, se non il più bello, come profondità di pezzo, e come comunione di spirito e di intenti. Ed è stata l'ultima cosa, purtroppo, perché poi c'è stato solo il disco dal vivo [1991 Concerti].*

Con *La Domenica delle salme* (e quindi *Le Nuvole*) si conclude, dunque, quella collaborazione profonda, che, a nostro avviso, costituisce un esempio ben riuscito di *partnership* creativa. Già quest'ultimo album, rispetto a *Creuza de mă*, come abbiamo visto, fu realizzato in un clima diverso, con una maggiore differenziazione degli apporti creativi. Il sodalizio De Andrè-Pagani, tuttavia, non si chiude con la fine di questi lavori, né da un punto di vista umano, né da un punto di vista artistico. E questo non solo perché Pagani collaborerà come strumentista nella tournée dal vivo. Nel 1991, infatti, sarà De André a collaborare, in veste di cointerprete, al secondo album solista di Mauro Pagani, *Passa la Bellezza*, in cui testi e musiche sono scritti insieme Massimo Bubola, un altro storico collaboratore di Fabrizio De André.

“Il 20 settembre del 1990 esce il nuovo disco di Fabrizio De André “Le nuvole”, con quasi tutti i brani co-firmati da De Andrè e Pagani. [...] Ascoltando quanto di Pagani c'è ne Le nuvole si comprende meglio il suo disco solista dell'anno successivo “Passa la bellezza”, con cui Pagani diventa cantautore nel senso più vero del termine. [...]”²¹⁶

4.2.2 Vivere e lavorare con Fabrizio De André: i “gruppi creativi”, il *concept-album* e l'organizzazione per progetti.

Già dai discorsi affrontati finora, emerge come la produzione musicale di De André possa certamente essere considerata, per molti aspetti, una produzione collettiva. Occorre però, estendere le nostre considerazioni (riferendoci anche ad altri momenti di

²¹⁶ M. BILIOSI, *Le mille facce di Mauro Pagani*, in « *L'isola che non c'era. Un nuovo approdo per la musica italiana* », anno VIII, numero 30, luglio 2003, p. 45.

questa produzione musicale), per cercare di definire meglio il significato e il livello di quella dimensione partecipativa con i diversi collaboratori, che costituisce ciò che abbiamo schematicamente definito “terzo livello” di collaborazione. Questa dimensione è caratterizzata, a nostro avviso, da una complessità che possiamo così sintetizzare: da un lato, infatti, richiama le caratteristiche di quelli che abbiamo definito precedentemente “gruppi creativi”; dall’altro però se ne distanzia, essendo presente una diversificazione tra i singoli individui che compongono questi gruppi, per quanto riguarda le possibilità concrete di intervenire in senso creativo. Questa diversificazione è presente in ogni fase della produzione musicale di De André e, anche per considerazioni che faremo in seguito, è strettamente connessa alla sua figura di cantautore. A questa considerazione, si aggiunge però una osservazione: certamente, nel caso di De André, più che in altre produzioni di canzoni d’autore (è questa la nostra tesi di fondo) una pluralità di individui ha potuto apportare, attraverso l’espressione della propria personalità e in ogni fase della sua produzione, interventi creativi, fornendo non solo il “materiale grezzo” (frasi, *riffs*, soluzioni armoniche, suggerimenti sull’effettistica, sull’utilizzo di strumenti ecc...) ma anche idee che trovavano poi una collocazione nelle canzoni. Come vedremo analizzando dettagliatamente l’album *Anime salve*, le canzoni nascevano dall’interazione fra schizzi, discussioni tra produttori ed esecutori, tentativi ed errori. Senza quindi limitarsi meramente all’esecuzione di parti scritte, ma, anzi, partecipando all’organizzazione di progetti *tutti* gli individui contribuivano a delle vere e proprie “missioni condivise”. Al tempo stesso, anche la figura di De André, da un lato, in questa “missione”, ricopriva certamente il ruolo di “capo carismatico” (anch’esso determinante come abbiamo visto nella configurazione dei gruppi creativi²¹⁷); dall’altro, però, proprio come in una situazione caratterizzata dalla presenza di una “*leadership* di regia”²¹⁸, i membri dei gruppi, differivano tra loro in relazione al modo e al grado in cui potevano incidere sulla “rappresentazione”. Vi erano, infatti, altre figure, oltre quella di De André, come quella del co-autore di testi e musiche, dell’arrangiatore e del produttore che venivano a collocarsi in situazioni intermedie, creando diversi livelli di *leadership* e quindi anche di coesione interna al gruppo. Tutto ciò differenziava di fatto le possibilità di intervento e la misura della collaborazione tra gli individui che partecipavano ai progetti, creando una sorta di

²¹⁷ Cfr., in questo lavoro, par. 3.4.1.

²¹⁸ *ibidem*

distribuzione della possibilità di contribuire creativamente e spontaneamente all'organizzazione del lavoro. Questa differenziazione, però, come viene sottolineato in diverse interviste, nel caso di Fabrizio De André più che in altri, nasceva sempre dalla condivisione di progetti, umani e artistici, e non da rigide separazioni di competenze, o da meri calcoli di opportunità discografiche. Non c'era quindi il rischio di una burocratizzazione dei compiti all'interno dei diversi gruppi. Lo dimostra il fatto che spesso questi compiti venivano scambiati l'un l'altro tra gli appartenenti al gruppo, anche se, durante la produzione, ogni membro era conscio delle modalità, della misura e dei contesti in cui era legittimato a intervenire.

In questa organizzazione per progetti, che si sostanziava principalmente, come vedremo qui di seguito, nella realizzazione dei cosiddetti *concept*-album, confluivano le personalità più affini e si consolidavano rapporti; alcuni di questi continuavano nel tempo, magari evolvendosi verso forme diverse di collaborazione; (è l'esempio di Mauro Pagani); altri si fermavano a un'unica collaborazione.

“[Per Fabrizio De André] il collaboratore è un indispensabile interlocutore. Il cantautore, insomma, non viene meno, ed è in realtà una questione di ruolo, o dunque prima ancora di musica e cioè di stile, se anche la musica di cui infine tutto dipende nella canzone di De André, talora ha due firme, ma per un unico stile, che non vuol dire superiore talento del primo dei due firmatari. No, Fabrizio De André quando lavora alla musica e ai testi o agli arrangiamenti con [i diversi collaboratori] entra con loro in un rapporto di reale confronto intellettuale, musicale, creativo, ma nei termini di una collaborazione che ha lui come dominus”²¹⁹

Concordiamo con Pestalozza nel considerare tutt'altro che irrilevante la dimensione reale e umana in cui vanno inserite le collaborazioni, specificamente nel caso della produzione musicale di De André; ci troviamo, tuttavia, meno in accordo quando egli valuta in modo assoluto i termini di queste collaborazioni. A nostro avviso, infatti, il risultato è che spesso, anche quando apparentemente le canzoni sembrano esprimere più di altri l'interiorità del cantautore Fabrizio De André, in termini effettivi rappresentano un'esperienza di gruppo, e non solo, come si è detto, per motivi intrinseci alla sua realizzazione. Questi rapporti collaborativi, infatti, come stiamo cercando di evidenziare anche attraverso l'elaborazione di diverse interviste, si trovavano quasi

²¹⁹ L. PESTALOZZA, *La canzone dell'altro mondo*, in R. GIUFFRIDA e B. BIGONI (a cura di) *Accordi eretici*, Euresis Edizioni, Milano 1997, p. 169.

sempre inserite in reti sociali che esprimevano una sensibilità genericamente simile alla sua, collettiva, anche se non “di massa”. Queste stesse reti sociali, peraltro, favorivano una riproposizione della sua musica, estendendo e differenziando gli ambiti di esecuzione e di ascolto, in contesti non esclusivamente “di mercato”. La produzione musicale di De André è, quindi, in parte anche *sociale*, risultato di un processo collettivo attraverso cui una sensibilità, umana e artistica, particolare, come quella di De André, ha saputo trovare un terreno fertile (espresso anche nelle collaborazioni) che le permettesse di esprimersi. Una “dimensione contestuale favorevole”, in cui si trovava immerso e al tempo stesso a sua volta influenzava, “pubblica” ma al tempo stesso “al di fuori” del panorama musicale dominante. Le collaborazioni, dunque, a nostro avviso riflettono quel particolare “mondo” in cui le canzoni “altre” avevano conquistato un pubblico che, al pari di quelle canzoni, si voleva diverso, “tanto da confonderli, cantautori e fruitori, in un solo universo vagamente esoterico”, una sorta di “comunità di sensibilità”²²⁰. E’ lo stesso Pestalozza, del resto, a sottolineare il carattere esperienziale del modo di lavorare, e di vivere, di Fabrizio De André:

*“[...] De André parte, nel suo lavoro di cantautore, dalle sue reazioni e conoscenze pratiche vissute [...]; al centro del suo discorso c’è sempre l’“altro” che poi è il mondo degli uomini reali da scoprire, cantare, infine affermare”*²²¹.

La realizzazione di album che non fossero una semplice raccolta di canzoni, i cosiddetti *concept* album, trova ragion d’essere in relazione a queste idee di “vissuto”, di “progettualità” e “completezza”. Cercheremo, quindi, di specificare, senza alcuna pretesa di esaustività, il discorso sui *concept*-album, in quanto è strettamente connesso con l’organizzazione per progetti di cui abbiamo più volte fatto cenno, prima di evidenziare, attraverso le parole di alcuni collaboratori, gli aspetti che abbiamo appena considerato. Il *concept*-album è un long playing (LP) in cui i brani, anziché costituire episodi isolati, brani a se stanti con un inizio ed una fine, sono legati da una trama o da un tema conduttore di fondo, che può anche essere ispirato da un romanzo, una poesia, un mito, una leggenda, o frutto della pura fantasia. La successione dei brani, talvolta uniti musicalmente da code strumentali che danno la sensazione che il finire di un brano

²²⁰ Tra i pochi a sottolineare questo aspetto della produzione musicale di Fabrizio De André, cfr. D. FASOLI, *Fabrizio De André, passaggi di tempo, Da Carlo Martello a Princessa*, Edizioni associate, Roma 1999 e A. PESTALOZZA, *A ricordo di Fabrizio De André*, in «Musica/Realtà», n. 58, marzo 1999, pp. 63-81.

coincida con l'inizio di un altro, mira a creare un percorso d'ascolto meno casuale della semplice compilation di pezzi singoli, dal momento che esiste un tema capace di collegare i vari brani. A questa dilatazione dei tempi musicali corrisponde un ampliamento del concetto stesso di testo che, visto lo spazio creatosi nell'ambito di una composizione, sfocia spesso in un racconto vero e proprio (sovente diviso in episodi, a seguire i movimenti della composizione musicale). I testi si pongono, quindi, in maniera trasversale tra i vari movimenti musicali in modo da unire e amalgamare e creare un "viaggio" (e non a caso uso questo termine) lungo tutto la durata del disco. Nel concept-album tutto l'impianto sonoro deve risultare particolarmente evocativo. Deve far immaginare all'ascoltatore una serie di cose che, ovviamente, non si può percepire solo con l'aiuto degli strumenti o, come avviene in alcuni casi, tramite campionamenti. Nella maggior parte dei casi i *booklet*, cioè i libretti dei testi, assomigliano quasi a delle vere e proprie sceneggiature. La presenza di un'intenzione narrativa delinea a sua volta una struttura con cui concatenare momenti diversi, il più delle volte giustapposti per contrasto come avviene assistendo a uno spettacolo circense. Vi sono naturalmente diversi tipi di concept album, quelli in cui il "concetto" viene ripreso in canzoni diverse, quasi a parlare dello stesso problema da punti di vista differenti e quelli in cui vi è un'intera storia, con tanto di personaggi, che viene narrata in un'unica "suite"²²². Storicamente, nel campo della popular music, diversi autori, intendendo quindi sia gruppi musicali che cantautori, hanno sentito l'esigenza di uscire dai limiti oggettivamente ristretti della forma canzone. Musicisti da sempre a proprio agio nello scrivere canzoni, istantanee concise e immediate, hanno a un certo punto sentito la necessità di valicare la barriera dei pochi minuti a disposizione per una canzone (di solito tre massimo cinque) per avventurarsi in un nuovo territorio: più ampio, più libero ma anche più rischioso, perché più impegnativo sia nel momento della produzione che in quello della fruizione²²³.

²²¹ L. PESTALOZZA, op. cit., p. 169-170.

²²² Il concept album, anche in questo caso, non va confuso con la suite vera e propria (presente anch'essa nella *popular music* ma la cui denominazione è chiaramente di ripresa dalla musica classica del periodo barocco), che è invece un brano esteso in più movimenti legati tra loro. La Suite fu il primo importante elemento stilistico, la prima innovazione, quella che ruppe i vecchi limiti del 45 giri (tre minuti, tre accordi, ritornello, conclusione, sfumata) e portò alla composizione di brani più estesi, lunghi fino ad una facciata, a volte anche tutto un album.

²²³ Si tratta di una struttura che fu molto apprezzata dai musicisti cosiddetti "progressivi": tra gli esempi più noti possiamo ricordare, oltre *The Lamb Lies Down On Broadway* dei "Genesis", *The wall* dei "Pink Floyd" e *Thick as a Brick* dei "Jethro Tull", *Zarathustra* dei "Museo Rosenbach".

Fabrizio De André, già nel 1968 e con la complicità di un altro dei suoi più importanti collaboratori, Gian Piero Reverberi, ideò il primo concept-album realizzato da un gruppo musicale italiano, i New Trolls, con il disco *Senza orario e senza bandiera*. Lo stesso anno realizzerà, sempre in collaborazione con Giampiero Reverberi il suo primo *concept*-album, *Tutti morimmo a stento*. In una delle rarissime interviste concesse alla televisione De André spiega cosa lo spingesse verso questo tipo di approccio. Ho trascritto di seguito la breve discussione:

FDA: Per parlare di determinati argomenti così importanti, come per esempio l'argomento dell'amore, della morte, della guerra, penso ci voglia più spazio che quello che di solito ti riserva una canzone.

ES: Diciamo allora di che cosa si tratta: questo tuo ultimo lavoro non è una serie di canzoni, ma piuttosto un'opera, una cantata diciamo, che parla di...?

FDA: parla della morte, non della morte "cicca", con le "ossette", ma della morte psicologica, morale, mentale, che un uomo normale può incontrare durante la sua vita. Direi che una persona comune, ciascuno di noi forse mentre vive, si imbatte diverse volte in questo genere di morte, in questi vari tipi anzi, di morte, prima di arrivare a quella vera: così quando tu perdi un lavoro, quando tu perdi un amico muori un po', tanto è vero che dopo devi un po' rinascere

ES: E come hai legato insieme questi diversi modi di morire?

FDA: Ho scelto una forma classica, la forma della cantata: sono diversi brani musicali uniti tra loro da intermezzi sinfonici od orchestrali, e hanno tutti, come minimo comune denominatore il fatto di essere nella stessa tonalità e di essere appunto legati appunto tra di loro dallo stesso argomento, dallo stesso filo conduttore"²²⁴

Emerge chiaramente l'esigenza di avvicinarsi a un tipo di struttura più concettuale e organica che De André definisce cantata (e in effetti la presenza del coro è tutt'altro che trascurabile) ma che si può intendere anche come *concept*-album.

Scorrendo la produzione musicale di Fabrizio De André possiamo individuare come costante, almeno da un certo momento in poi, la presenza di un progetto, dietro ogni produzione. *Vol. VIII* (1975), *Rimini* (1978), *L'Indiano* (1981), *Creuza de Ma* (1984), *Anime salve* (1998), hanno tutti uno o più fili conduttori e sono espressione di progetti comuni con diversi collaboratori; *Non all'amore né al denaro né al cielo* (1971)

e *Le Nuvole* (1990) si possono considerare “veri” concept album. *La Buona Novella* (1970), *Storia di un impiegato* (1973): qui, a nostro avviso, c'è ancora di più; non sono concept album, ma story album, raccontano una storia; *La Buona Novella* parla di una storia che tutti già conoscono (ma tratta dai vangeli apocrifi), privilegiandone episodi particolari; *Storia di un impiegato*, indubbiamente il più coeso, ci parla di una storia nuova (relativa ai cosiddetti “anni di piombo”), ed ogni passaggio è obbligato al fine della sua comprensione²²⁵.

I concept-album sono opere in cui la forma cambiava in corso d'opera, pur partendo da un'idea iniziale, un concetto, appunto. E' nel terreno di queste trasformazioni che intervenivano le collaborazioni. Vediamo come è stato in alcuni casi. Diversi collaboratori, nelle interviste che hanno rilasciato, sottolineano questa dimensione del lavorare insieme, e del vivere insieme, presupposto essenziale per la presenza di quel clima lavorativo che funziona da collante dei gruppi creativi come abbiamo visto in termini generali nel terzo capitolo. Racconta a tal proposito Massimo Bubola, uno dei maggiori collaboratori di De André, coautore di testi e musiche in *Rimini* e *L'Indiano*, oltre che in diverse canzoni uscite precedentemente:

*“Con Fabrizio non lavori ma vivi: Mi ha insegnato Botanica, Storia medievale, gastronomia. Sapeva cucinare e anche in quel campo era un gran perfezionista. Io avevo ventitré anni e avevo tutto il tempo di offrirgli una disponibilità assoluta[...] ero molto giovane e avevo una gran voglia di scrivere canzoni, lui sembrava avesse molti altri interessi. Ricordo che il primo mese che ci frequentammo non combinammo nulla, passavamo molto tempo a parlare e a girare per la Sardegna”*²²⁶

Un altro collaboratore “illustre”, anche se molto più di passaggio rispetto ad altri, fu Francesco De Gregori. I due cantautori si incontrarono nel 1975 per l'album *Volume VIII*. Anche De Gregori è d'accordo con Bubola, sul concetto che con De André non si lavorasse, ma si vivesse:

“Io scrivevo mezza canzone, poi andavo a mangiare e lui restava lì. Dopo un po' l'aveva finita e allora andava lui a mangiare. Nel frattempo attaccavo una musica,

²²⁴ Intervista con Enza Sampò (1969) concessa da De André alla televisione tratta da "Ci vediamo in tivù (1999) - A grande richiesta: Fabrizio De André" Conduzione di P. Limiti con la partecipazione di A. Gennari.

²²⁵ (a parte Verranno, una digressione logicamente non obbligata, anche se molto suggestiva. Una digressione che ci indica il legame che c'è fra lotta, amore e vita quotidiana. L'unica canzone del disco che compare nella discografia live di De André)

²²⁶ Intervista a M. BUBOLA, in FRANCHINI, op. cit., p. 84.

giungeva lui e la modificava. Così abbiamo scritto diverse canzoni oltre quelle che sono entrate nel disco”²²⁷

Roberto Danè, uno dei produttori nel primo periodo di produzione musicale di De André, descrive il metodo di lavoro con cui nacque il *concept*-album *La Buona Novella*:

“Il lavoro si svolgeva a Genova, sul lungomare, nella sua casa di Corso Italia. Avevamo una traccia di base, una specie di sceneggiatura del lavoro; non a caso io venivo dal teatro e il disco lo vedevo così, come un progetto complessivo. Lavoro a pacchetto: tutta la settimana lavorativa, di regola cominciando la sera. [...] La cena alle 8 di sera e poi il lavoro. Un fiasco di chianti in mezzo [...] e tutta notte si lavorava, dalla sera alla mattina. Più a fare i testi che le musiche [...] Le musiche, qualcuna l’ha composta davanti a me, qualcuna me la sono trovata pronta”²²⁸

Concludiamo queste riflessioni, prima di analizzare nel concreto la produzione di un altro *concept*-album, peraltro ultimo, di De André, con un altro stralcio di intervista a Massimo Bubola. Le parole di Bubola, infatti, pur nella loro estrema brevità, esprimono, a nostro avviso, in modo chiaro l’esistenza di un particolare modo di intendere le collaborazioni, specificatamente quelle musicali:

“Musicalmente, De André ha cambiato spesso moduli. Era un uomo in costante ricerca[...] Ha sempre sposato i moduli stilistici dei suoi collaboratori, se li è cuciti addosso ed elaborati con talento e intelligenza e naturalmente con il grande carisma che possedeva”²²⁹.

4.2.3. Anime salve: etnografia di un progetto elettroacustico collettivo.

Considereremo ora l’insieme dei processi che hanno portato alla realizzazione di *Anime salve* (1996), l’ultimo album di Fabrizio De André, avvalendoci del prezioso contributo di due interviste e in una prospettiva, per i motivi accennati nella premessa a questo capitolo, insieme etnografica e socio-musicologica. La prima intervista, contenuta in un libro di recente uscita, *Belin, sei sicuro?* di Riccardo Bertoncelli (a cura di, 2003), è stata realizzata con il cantautore Ivano Fossati che, come riportato nel retro

²²⁷ Intervista a DE GREGORI, in idem, p. 85.

²²⁸ Intervista a R. DANE’, in R. BERTONCELLI, op. cit., p. 87-88.

di copertina del disco, ha collaborato in veste di coautore di testi e musiche. La seconda, invece, è stata a noi gentilmente concessa, nella sua abitazione di Bonassola, da Piero Milesi, che nello stesso retro di copertina è indicato come responsabile della produzione (insieme allo stesso De André), degli arrangiamenti e della direzione d'orchestra.

Riguardo la genesi di questo disco afferma Fossati: *“Noi abbiamo iniziato a lavorare ad Anime salve nel '93 [...] quindi vuol dire che ne abbiamo parlato un anno prima. [...] E' stato un [proficuo] testa a testa, partendo dalle nostre intenzioni, lui curò soprattutto i testi, con qualche idea e intuizione mia, e io principalmente le musiche, con qualche contributo suo”*²³⁰

Una figura, quindi, molto simile a quella di Mauro Pagani, anche se la collaborazione di De André con Ivano Fossati, come si evince anche da altre interviste, fu più specificatamente artistica in senso stretto, con meno risvolti dal punto di vista umano e di condivisione. Anche per questo non possiamo quindi parlare di una vera e propria *partnership* creativa, come è stato nel caso di Pagani. Inoltre Fossati collaborò in modo decisivo a livello di scrittura, che nella musica leggera si intende testo, melodia e accordi ma non alla produzione, cioè a tutti quegli interventi creativi successivi alla stesura delle canzoni che, come accennato più volte riferendoci ad ambiti di *popular music*, possono incidere in modo sostanziale sulla tessitura musicale e sulla sonorità che percepiamo: Ecco infatti cosa afferma Fossati a riguardo: *“[...] Terminata la scrittura dei pezzi, abbiamo tentato una pre-produzione. Lì sono cominciati i guai. Nel giro di poco, 15-20 giorni, si è capito che Fabrizio aveva un'idea [diversa] di come realizzare l'album. Era come se Fabrizio volesse rimanere fortemente abbracciato a certi schemi musicali; perchè di quello parlo, non dei testi – i testi eravamo concordi che erano quelli preparati, e andavano bene. Anche la parte musicale come scrittura andava bene. Quello che ci avrebbe reso la vita difficile era il vestito, era il come – quale colore generale dare all'album”*²³¹.

Fossati avrebbe preferito sonorità distanti dall'idea di musica etnica, avrebbe utilizzato altri schemi musicali ed esecutivi, altri strumenti. Alcune idee musicali di Fossati sulla produzione, come vedremo dall'analisi di alcuni brani, avranno comunque possibilità di emergere. Da quel momento, però, il ruolo di arrangiatore e direttore d'orchestra, così come quello di co-produttore venne ricoperto da Piero Milesi, un

²²⁹ Intervista a M. BUBOLA, in R. BERTONCELLI, op. cit., p. 109.

²³⁰ Ivano Fossati in R. BERTONCELLI, op. cit., p. 143-144.

musicista-compositore che De André aveva conosciuto e che, come abbiamo visto, aveva già curato alcuni arrangiamenti e direzione d'orchestra in *Le Nuvole*. L'incontro tra Piero Milesi e Fabrizio De André avviene proprio attraverso la figura di Pagani. Afferma a tal proposito Milesi: *“Ho conosciuto Fabrizio a casa di Mauro Pagani, e già lì, su certi discorsi c'eravamo “acchiappati bene”...in un certo senso “si hanno le antenne” tra certi musicisti, così come tra certe persone; poi Mauro mi aveva coinvolto nell'orchestrazione e arrangiamento di due brani di Le Nuvole [Le Nuvole e Ottocento], in cui c'era anche la collaborazione di Sergio Conforti [...] e Fabrizio mi sembrava fosse rimasto contento su come avevo affrontato quel lavoro, e mi aveva lasciato anche molta libertà, mi aveva dato moltissima fiducia, nel senso che ho lavorato autonomamente a casa mia, poi ci siamo trovati nello studio di registrazione Fonit Cetra con l'orchestra sinfonica; non gli avevo fatto sentire prima nessun provino, né niente; mi ha dato due o tre pareri [sulla velocità di un pezzo], direttive ma è da quel materiale che abbiamo registrato[...] In quell'occasione mi aveva chiesto i miei dischi, e successivamente mi disse che gli erano piaciuti, proponendomi un lavoro da fare in opera anche se poi per motivi logistici non se ne fece nulla”*.

All'apprezzamento in senso musicale si aggiungeva la condivisione di una generale visione sull'arte, sulla musica, sulla vita: Ritroviamo alcuni aspetti di similitudine che avevano caratterizzato l'incontro con Mauro Pagani; afferma Milesi: *“parlavamo di tutto un po', e vedevamo che su molte cose eravamo molto simili. Riguardo l'arte lui la vedeva molto dal punto più di vista del letterato; io avendo studiato architettura, la vedo dal punto di vista dell'aspetto geometrico matematico, che porta con sé qualcosa di potente dietro”*

Come abbiamo già detto la collaborazione di Milesi per l'album *Anime salve* avviene in un secondo momento: *“Ero stato chiamato da Fabrizio verso giugno per orchestrare le parti degli archi mentre stava pensando alla pre-produzione con Fossati e Quirici. Io vado, e mi serviva la canzone definita meglio...che però non arrivava mai e allora non riuscivo a lavorare...poi evidentemente sono cambiate alcune cose tra lui e Fossati, e Fabrizio mi ha proposto di realizzare tutto l'album. In un primo tempo si è chiesta la collaborazione anche a Sergio Conforti, che però non era disponibile. Allora a quel punto gli ho proposto di curare personalmente anche la produzione, oltre gli arrangiamenti e la direzione d'orchestra. [...] Allora lui mi ha messo un po' alla*

²³¹ *Idem*, p. 145.

prova, dandomi da arrangiare un paio di pezzi: Khorakhanè e Principesa. Questi lavori gli piacquero molto, anche se poi chiaramente, in fase di produzione, qualcosa sarebbe stato cambiato, ma a livello di impostazione andarono bene.

L'intervento creativo di Milesi si realizzerà quindi a partire da qualcosa di già fatto, di già costruito e sarà diversificato a seconda del materiale che era stato elaborato precedentemente. Un lavoro da un lato di trasformazione, se pensiamo a cosa significa ascoltare la stessa frase strumentale eseguita da una chitarra elettrica o da una cornamusa, ma indirettamente anche di continuazione: *“ho lavorato su dei provini in cui era stata fatta una pre pre-produzione, cioè la scrittura dei brani. Si trattava di materiale sparso. Poi in certi casi mi è arrivato di più della sola scrittura. Nel caso specifico della canzone Anime Salve, per esempio, ho lavorato su un provino con un “groove”, il pianoforte e la voce, in cui c'erano già tutte le frasi strumentali, ma eseguite al piano. Lì ho fatto più che altro un lavoro di orchestrazione. Sono stato rispettoso del lavoro fatto precedentemente, che sinceramente anche mi piaceva”*.

In altri casi le cose sono andate diversamente: *“nel caso di Smisurata Preghiera la canzone [anche a livello di scrittura] mi è arrivata a pezzi...un provinetto tipo di trenta secondi con la strofa e la chitarra suonata in accordatura aperta, poi successivamente mi è arrivato un altro pezzettino...ma soprattutto era suonata anche con un altro carattere...invece io ho proposto a Fabrizio di cambiare carattere, di giocarla sugli opposti...di non fare la preghiera che finisce il disco, ma una sorta di grido di rabbia...è una preghiera in quel senso lì...Fabrizio subito mi ha dato ragione, allora gli ho detto “guarda io partirei con una batteria molto cattiva molto pulsante”...ho fatto dei provini a casa ed è diventata tutta un'altra cosa”*

D. Come lavoravate insieme?

M. “Guarda...io e Fabrizio abbiamo vissuto insieme tutta la pre-produzione; era sempre a casa mia, discutevamo a cena; in linea di massima, io a casa lavoravo sulle musiche, poi discutevamo su come doveva venire fuori questo disco. Fabrizio era totalizzante. Fabrizio era la prima volta che si scontrava con l'elettronica al posto del lavoro con i musicisti (a livello di provini), e lì lui non era abituato; c'è stato questo approccio. Parlando insieme si aveva la sensazione di sciogliere dei nodi su come dovesse essere questo disco qua. Secondo me dovevano emergere da questo disco tutte le diverse sfaccettature dello stile di De André. E così è stato. Conoscendo la produzione di De André mi è venuto spontaneo. C'è il Fabrizio dei primordi

(Disamistade), *Un de André "sinfonico"* (Anime salve) e un *De André dell'ultimo periodo*, che emerge dall'utilizzo di strumenti etnici. Anche logisticamente la pre-produzione l'abbiamo fatta a casa mia a Milano; io avrei fatto le voci, almeno quelle, in studio, ma Fabrizio ha insistito perché le facessimo a casa mia...allora io ho dovuto fare un buco nel muro che dallo studio andava nel bagno, e lo mettevo a cantare in bagno...sopra la lavatrice; ho fatto il live room nel bagno...l'abbiamo fatta lì, ci siamo chiusi mesi: lavorare è stato davvero vivere insieme. L'arrangiamento di una canzone con Fabrizio durava decine di giorni, c'era una reale compenetrazione a livello di idee estetiche, come in *Disamistade*, anche perché Fabrizio poi portava il discorso a un livello molto alto, e quindi stimolava un confronto profondo. Come ha affermato Pagani, egli arrivava e si intrometteva tra me e i miei arrangiamenti impedendomi di rovinarli; a volte anche certe cose estremamente banali in lui assumono un significato molto potente [come emerge dall'analisi di *Smisurata preghiera*].

Gli arrangiamenti di questo album sono curati quindi principalmente da Piero Milesi, e in linea di massima tutto veniva deciso e scritto in modo dettagliato in pre-produzione. Nella fase produttiva, però, molte di queste decisioni assumevano il significato di indicazioni e diventava incisivo l'intervento creativo dei musicisti che collaboravano alla realizzazione. Riguardo la scelta degli strumenti c'era un sostanziale accordo, l'incontro di due percorsi di ricerca per molti versi simili; De André proveniva dall'esperienza con Mauro Pagani; Milesi aveva una conoscenza e interesse maturato ancora ai tempi del Gruppo Folk Internazionale. La logica del progetto musicale si è delineata progressivamente e nasceva dall'idea degli strumenti: *"l'idea era: usiamo molte cose, non usiamole una volta sola, per cui, il cymbalom ricorre, i cori in un certo modo ricorrono, l'organetto ricorre, però poi, ovviamente in contesti sempre diversi...le mankoseddas ricorrono, gli archi ricorrono, anche se in abbinamenti diversi; e questo dava una certa unitarietà e una certa compattezza al disco, pur garantendo una certa varietà"*.

Anime salve (spiriti solitari) è composta da nove brani. Dagli arrangiamenti di De André e Milesi è uscito un disco dalla veste "cinematografica", piuttosto narrativo, che difatti ha molti pezzi strumentali, incisi, preludi, finali, code. Molti di questi intermezzi sono caratterizzati da un *sound* particolare, in parte elettronico e artificiale, tant'è che, in alcune introduzioni, (come quella di *A Cumba*) è difficile individuare con precisione gli strumenti che suonano. Si tratta, in generale, di una sonorità strana, per

certi versi sorprendente, fuori dai canoni classici della “canzone d’autore”, e anche un po’ misteriosa, frutto di una particolare commistione tra musica etnica ed elettronica, ma in stretto contatto, naturalmente, con le esigenze del testo e della voce. Possiamo dire che la scelta dei suoni è, a livello strutturale, frutto dell’intervento creativo di Piero Milesi, e riflette un personale percorso di prassi compositiva, mentre a un livello “micro” vede l’intervento dei diversi strumentisti chiamati a collaborare a questo progetto. Riguardo al metodo di lavoro, infatti, dall’intervista emerge che, anche in fase di produzione, quindi coi musicisti, si trattava di un continuo procedere per tentativi e riuscite; anche quando le parti strumentali erano precisamente scritte, e prevedevano un’esecuzione, c’erano una serie di scelte creative, in riferimento, per esempio, al timbro o all’intonazione di uno strumento, che venivano decise con i musicisti, cercando di immedesimarsi nelle scelte dell’altro e cercando insieme delle soluzioni.

In particolare, una grande autonomia, in senso creativo, aveva il percussionista del gruppo, Naco, che collaborò sul piano della scelta degli strumenti, ma anche a livello compositivo, riguardo la suddivisione ritmica dei brani, anche perché, come emerge sempre dall’intervista, i provini su cui si trovavano a lavorare (e che provenivano dalla scrittura con Fossati) non avevano la parte di batteria. Afferma Milesi: *“A tutti gli effetti per le percussioni lasciavamo intervenire Naco, perché conosceva una serie di percussioni e suddivisioni ritmiche, in particolare quelle brasiliane, e anche l’uso sociale di certi strumenti; condividevamo infatti l’idea di rispettare e adattare al meglio l’uso di certe percussioni con il significato e l’atmosfera che volevamo ricreare. Naco non lo conoscevo prima, ma sapevo che aveva già collaborato con Fabrizio; infatti poi siamo diventati amici e veniva a provare a casa mia anche quando Fabrizio non c’era”*.

L’intervista con Piero Milesi è risultata determinante per capire, oltre l’origine di alcune idee musicali, le modalità di realizzazione di questo disco, e ha permesso inoltre, come vedremo analizzando separatamente i brani, di evidenziare le possibilità concrete per i diversi interventi creativi di incidere sulla struttura e il carattere dei diversi brani.

Analizzando ogni singolo brano procederemo sempre nello stesso modo. Una breve descrizione del brano, come emerge dalle parole di Milesi e di Fossati, la stesura della parte musicale (e in parte testuale) scritta con accanto la suddivisione tematico-musicale che si ricava dalla “partitura”, al fine, principalmente, di evidenziare i diversi apporti creativi.

Princesa

Batteria, multipercussioni etniche (wood block, zabumba, shaker, doppio triangolo, molla, djembé, bongo, conga), basso, chitarra classica, mandolino, mandola, cymbalom, bajàn, clarinetto, violoncello, voci.

L'album si apre con questa canzone che è introdotta da un "sonoro di esterni" realizzato dalle voci recitanti per le strade di Genova, a evocare un paesaggio sonoro che farà da sfondo, accompagnando lo svolgersi di tutto il viaggio dell'album. "Princesa" è tratto dall'omonimo racconto-intervista di Maurizio Jannelli; il testo descrive e riprende alcuni elementi della sua storia di vita.

- il punto 1 indica il tema principale A in 4/4 esposto inizialmente solo dalla voce cui poi si aggiunge una ritmica di percussioni brasiliane, scelte ed eseguite da Naco, la batteria di Ellade Bandini (che già aveva collaborato con De André in diverse occasioni) e il bajàn suonato da Vladimir Denissénkov, un virtuoso di questo strumento, alla sua prima importante registrazione in Italia. Il bajàn è uno strumento aerofono, affine alla fisarmonica, ma differente per forma e caratteristiche, che viene adottato principalmente nella pratica musicale popolare dei paesi dell'est europeo.

- il punto 2 indica una modulazione del primo tema, che però, data la brevità (dura solo 4 battute) ed il carattere ritmico identico al primo, non possiamo considerare come secondo tema, anche se la modulazione di un semitono da l'impressione di un mutamento. Più si modula, più si cambia in un certo senso tonalità lavorando sul materiale etnico e più, inevitabilmente ci si allontana dall'originale che di suo, di tradizione, non modula. Essere rispettosi del modo significherebbe fare una musica basata sulla ripetitività mentre nel nostro concetto di arrangiamento è insito il cambiamento ogni otto battute.

① **AI** Moderato

So - no la pe - co - ra so - no la vac - ca che a - gli a - ni - ma - li si vuol gio - ca - re so - no la

Solo Voce

fem - mi - na ca - mi - cia a - per - ta pic - co - le tet - te da suc - chia - re.

Sot - to le

§ ci - glia di que - sti al - be - ri nel chia - ro - scu - ro do - ve son na - to che l'o - riz -

Sibm Lab9 Do Solb

- zon - te pri - ma del cie - lo e - ro lo sguar - do di mia ma - dre. ② che Fer - nan -

Sibm Fa7

- di - no è co - me u - na fi - glia mi por - ta a let - to caf - fe e ta - pio - ca e a ri - cor -

Do♭2

- dar - gli che è na - to ma - schio sa - rà l'i - stin - to sa - rà la vi - ta" e io da -

Solbm Lab

- van - ti al - lo spec - chio gran - de mi pa - ro gli oc - chi con le di - ta a im - ma - gi -

Sibm Lab9 Do Solb

- il punto 3 indica il primo dei diversi interventi strumentali che, data la loro natura autonoma rispetto al testo ed elaborata, possiamo considerare veri e propri intermezzi strumentali; in particolare è preminente l'entrata della mandola, del mandolino e del cymbalom.

6 Clarino

Sibm Lab9/Do Fa7/Do Fa7/La Sibm Fa7

5.1 ATTI

Sor - ri - so

Sibm Lab9/Do Fa7/Do Fa7/La Sibm Fa7

te - ne - ro di ver - de - fo - glia dai suoi ca - pel - li sfi - lo le di - ta quan-do le

Sibm Lab9/Do Solb

- il punto 6 indica una parte strumentale in cui si percepisce in particolare l'entrata del clarinetto (che resterà anche nella successiva riproposizione del tema A) e lo sfondo sonoro delle voci recitanti.

- il punto 7 indica una cadenza che fa la voce insieme al clarinetto sul nome "Princesa". Questo punto evoca, a nostro avviso, quella reversibilità tra suono e parola, tra testo e musica che abbiamo già accennato in precedenza. In particolare la linea sonora del clarinetto si unisce indissolubilmente con la voce di De André, creando una particolare figurazione melodica, peraltro anomala rispetto ai classici tratti stilistico vocali del De André cantautore. Non siamo più, infatti, nel terreno della tradizionale "melodia canovaccio", ma in un vero e proprio incontro tra la voce e lo strumento

mac-chi-ne pun-ta-noj fa-ri sul pal-co-sce-ni-co del-la mia vi-ta do-ve tra in-

-gor-ghi di de-si-de-ri al-le mie na-ti-che un ma-schio s'ap-pen-de nel-la mia

car-ne tra le mie lab-bra un uo-mo sci-vo-la l'al-tro si ar-ren-de che Fer-nan-

di-no mi   mor-to in grem-bo Fer-nan-da   u-na bam-bo-la di se-ta so-no le

bra-ci di u-n'u-ni-ca stel-la che squil-la di lu-ce e di no-me Prin-

-ce sa a un av-vo-

-ca-to di Mi-la-no o-ra Prin-ce-sa re-ga-la il cuo-re un pas-seg-

The image displays a musical score for a song, likely by Fabrizio De André. It consists of several systems of music, each with a vocal line and a guitar accompaniment line. The lyrics are in Italian. The score includes various musical notations such as chords (Sibm, Lab9, Solb, Fa7, Reb7/9, Solb, Reb, Lab), triplets, and a circled number '8' indicating a coda. The lyrics are:

- ca - to di Mi - la - no o - ra Prin - ce - sa re - ga - la il cuo - re e un pas - seg -

- gia - re re - ci - di - vo nel - la pe - nom - bra di un bal - co - ne. O MA - TU O

- GRE - JA A DE -

CE - U A SEN - DA A ES - CO - LA A I - MAL - TE O ES -

- SON - RA A SA - IA O ES -

- PE - LHO O BA - TON O ME - DO A RU - A A BOM - BA -

- DEI - RA A VER - TI - GEM O EN - CAN - TO A MA - GI - A OS

CAR - ROS A PO - LI - CIA A CAN - SEI - RA O BRI - O O

- ZAR A BE - BE - DEI - RA AS PAN - CA - DAS OS CA - RI - NHOS A

NO - I - VO A CA - PAN - GA O FI - DAL - GO O POR - CA - LHAO. O A - VER.

FAL - TA O NO - JO A FOR - MU - SU - RA VI -

- il punto 8 indica la coda polifonica, inizialmente vocale, cui si aggiungono progressivamente tutti gli strumenti fino ad ora elencati. La partitura, nella sua incompletezza, non può descrivere l'impasto timbrico e ritmico che, attraverso l'entrata progressiva dei diversi strumenti crea un incalzante crescendo verso il finale. Anche dalla scrittura si possono, però, riconoscere gli elementi tematici dei pezzi strumentali

antecedenti che si incastrano l'un l'altro. In sequenza sentiamo entrare: voci maschili-conga/doppio triangolo/cymbalom/violoncello – mandola/batteria/ basso- voci femminili

Khorakhané (a forza di essere vento)

*Chitarra elettrica, cymbalom, organetto
tastiere, orchestra d'archi,
voce*

- il secondo brano è introdotto da sonorità “di atmosfera” evocate dalle tastiere e dal cymbalom.

- il punto 2 indica il tema A. La suddivisione ritmica che si evince dalla lettura della parte scritta non corrisponde a quello che si percepisce all'ascolto, anche se rimanda all'idea originaria. Afferma Milesi in proposito: *“il provino di questa canzone è arrivato con la chitarra suonata tipo ballata, seguendo in 3 /4. secondo me, però, svincolata da quel tempo, più astratta ritmicamente, avrebbe acquistato di più”*. Da notare, quindi, come in questo caso l'intervento dell'arrangiatore abbia modificato anche l'intenzione originaria, a dimostrare ancora una volta come in realtà la suddivisione dei compiti, in un contesto creativo di questo genere, non sia sempre rigidamente definita.

- il tema A viene ripetuto (A I) inizialmente con accompagnamento di chitarra elettrica arpeggiata e cymbalom, come indicato dal punto 3; e successivamente, al ritornello con l'aggiunta degli archi e dell'organetto. La scelta dell'organetto è di De André, forse anche per ricordare l'idea originaria. Le parti di organetto sono eseguite da Riccardo Tesi, anch'egli già collaboratore del cantautore genovese; al punto 3.2 c'è una piccola modulazione di passaggio.

- il punto 4 indica il tema B, in RE-

- la terza ripetizione del tema A (AII) è segnata al punto 5, questavolta gli archi accompagnano in movimento

1 Moderatamente (♩ = 133) 2 A

Sol

Do Mim (2^a v.) Do

Sol Re

Sol Do

3,2

Re Fa 13 (2^a v.) Sol Mim (2^a v.) Do

Sol Re Sol

4 B Rem La7

Rem Do Sib Fa

- il punto 6 indica un intermezzo di chitarra
- il punto 7 indica la ripetizione del tema B che abbiamo indicato B I
- il punto 8 la ripetizione del tema A (A III)
- il punto 9 indica un bordone di archi e tastiere, che crea l'idea di conclusione; la coda (punto 10) costituisce un brano quasi a sé stante, in cui le parole di una poesia rom sono interpretate dalla voce di Dori Grezzi e dagli archi de "Il Quartettone", che seguono le parti scritte da Piero Milesi. Interessante sottolineare che, in questo caso, come in altri, la figura di Dori Grezzi contribuì a mediare con l'intenzione iniziale di De André (che era di omettere questa coda)

e tut - ti - but - ta - va - no vi
Do

5 AII
- a e poi Mir - ka a san Gior - gio di mag - gio tra le fiam - me dei fio - ri a
Re Sol Mim

ri - de - re a be - re e un sol - lie - vo di la - cri - me a in - va - de - re gli oc -
Do Sol

6
- chi e da - gli oc - chi ca - de - re
Re Mim Sim Do

7 BI
o - ra al - za - te - vi
Sol Re Sol Rem

spo - se bam - bi - ne che è ve - nu - to il tem - po di an - da - re
La7 Rem Do Sib

con le ve - ne ce - le - sti dei pol - si an - che og - gi si va a ca - ri -
Fa Do

8 AIII
- ta re e se que - sto vuol di - re ru - ba - re que - sto
Re Sol

fi - lo di pa - ne tra mi - se - ria e for - tu - na al - lo spec - chio di
Sim7 Mim Do

que - sta kam - pi - na ai miei oc - chi lim - pi - di co - me un ad - di - o lo può
Sol Fa13 Mim

di - re sol - tan - to chi sa di rac - co - glie - re in boc - ca il pun - to di vi -
Do Sol Re

- sta di Dio
Mim Sim Do Sol Re Sol

9 **10** **CV - A -**
Do Lam

- VA ŠE - RO PO TU - TE I KE - RA - VA JEK SA - NO
Fa Mi7 Sol2 Lam Rem6

(J = 112) MO - RI I TA - HA JEK JAK KON KA - ŠTA VA -
Mi5+ Mi Lam Fa Mi7 Lam

- ŠU TI BA - RO NE - BO A - VI KER.
Rem Mi5+ Mi Fa

KON OV - LA SO MU - TA - VLA KON OV - LA OV -
Mim Do Si5+ Si7 Mim

- LA KON A - ŠČO - VI ME ĆA - VA PA - LAN LA -
Lam Fa2 Si5+ Si Mim Do

DI - ME ĆA - VA PA - LAN - BU - RA OT CROJUTI.
Si5+ Si7 Mim Lam6 Si5+ Si Mim

Anime salve

*Batteria, mulipercussioni (darbuka, molla, conga, shaker),
basso fretless, pianoforte, tastiere,
mankoseddas, corno inglese*

Anime salve è la canzone maggiormente caratterizzata a livello compositivo dallo stile di Ivano Fossati, come si evince dalle sue stesse parole:

“[...]Ecco, devo dire che in quella canzone Fabrizio è intervenuto poco. [...] [Anime salve] è un brano molto mio e per Fabrizio è un esercizio curioso, insolito. D'altronde, però, fare un disco insieme significava anche uscire ognuno dai propri ambiti.

Quest'aspetto è stato riconosciuto e si è mantenuto anche a livello di produzione, come abbiamo visto precedentemente. Anime salve è anche uno dei due brani (insieme ad A Cumba) in cui interviene la voce di Fossati.

- Dopo una breve introduzione strumentale, affidata a batteria, pianoforte, tastiere e percussioni (punto 1), inizia quello che possiamo definire tema A, affidato alla voce di De André (punto 2) e accompagnata dagli stessi strumenti (punto 2). Seguono due riproposizioni dello stesso tema (A I, punto 4; A II, punto 5) inframmezzate da brevi interventi strumentali (es. punto 3).

- Al punto 6, si inserisce la voce di Ivano Fossati, che interpreta un secondo tema (B, punto 7) dall'andamento assai simile al primo, anche se modulato nella tonalità di DO-7. Da notare quindi come, diversamente dalla maggior parte degli altri brani, legati a sonorità e soluzioni armoniche più “etniche”, qui si ritorni a un terreno più “familiare” per la canzone d'autore, quello della tonalità e delle modulazioni. Un segno inequivocabile dell'intervento di Fossati. Tuttavia, il passaggio alla quinta minore (FA - DOminore) caratterizza dinamicamente questo passaggio. Di segno un po' contrario è l'intermezzo strumentale eseguito con le mankoseddas, suonate da Mario Arcari, altro collaboratore “storico” di Fabrizio De André. La mankoseddas è la canna corta della launeddas, strumento aerofono a tre canne, usato nella musica popolare sarda. In questo brano, per adeguare al meglio l'intonazione dello strumento alla struttura del pezzo, si è dovuto procedere anche a un lavoro di editing, realizzato da Massimo Spinosa.

① Moderatamente (♩ = 90)

② A
 Mil-le an-ni al mon-do mil-le an-co-ra — che bel-l'in-gan-no sei a -
 ni-ma mi-a e che bel-lo il mio tem-po che bel-la com-pa -
 gni-a

③
 Sib9 Fa Do7 Rem

④ A I
 so-no gior-ni di fi-ne stre-a-dor-na-te can-ti di sta-gio-ne —
 a-ni-me sal-ve in ter-ra in ma-re —

⑤ A II
 so-no sta-te gior-na-te fu-ri-bon-de sen-za at-ti d'a-mo-re
 sen-za cal-ma di ven-to so-lo pas-sag-gi e pas-sag-gi

⑥
 pas-sag-gi di tem-po
 Sib9

⑦ B
 o-re in-fi-ni-te co-me co-stel-la-zio-ni e on-de spie-ta-te co-me gli oc-chi del-la me -
 mo-ria — al-tra me-mo-ria e non ba-sta an-co-ra —
 co-se sva-ni-te fac-ce e poi il fu-tu-ro

⑧
 Fa (Fa) Do Fa Fa Do Fa
 Do Fa Sib9 Fa

⑨ B I
 i fu-tu-ri in-con-tri di bel-le a-man-ti scel-le-ra-te sa-ran-no
 scon-tri sa-ran-no cac-ce coi ca-ni e coi cin-ghia-li sa-ran-no rin -
 cor-se mor-si e af-fan-ni per mil-le an-ni

⑩ B II
 mil-le an-ni al mon-do mil-le an-co-ra — che bel-l'in-gan-no sei a -
 ni-ma mi-a e che gran-de il mio tem-po che bel-la com-pa-gnia

Sol Do9 Sol Do

- Il secondo tema, sempre con la voce di Fossati, viene ripreso prima al punto 9 (B I), e poi ancora al punto 10, ma modulato nella tonalità di SOL (B II), tonalità che resterà fino alla fine del brano. Un piccolo ponte modulante, affidato alle tastiere (punto 11) ci porta a un terzo tema (C, in RE-, punto 12), in cui ritorna la voce di De André . Quella di Fossati, invece, ritorna al punto 13, prima di un brevissimo ponte strumentale (punto 14)

- Il punto 15 indica un duetto delle due voci che si uniscono al punto 16, sulla parola “compagnia”, rendendo eloquente quel nesso parola-musica più volte evidenziato. Una coda strumentale, con un tema affidato alla mankoseddas, (punto 17) chiude questo brano in dissolvenza.

The image shows a musical score for the song 'Dolcenera'. It consists of five staves. The first staff is a vocal line with lyrics: 'Sol', 'La (no 3°)', 'Fa#', 'Mi11'. The second staff is a vocal line with lyrics: 'Sol', 'Sol', 'Re', 'Sol'. The third staff is a vocal line with lyrics: 'Sol', 'Re', 'Sol', 'Re', 'Sol'. The fourth staff is a vocal line with lyrics: 'Do', 'Sol', 'Lam', 'Sol', 'Re', 'Sol'. The fifth staff is a piano accompaniment line with notes and rests.

Dolcenera

*Batteria, udu, urucungu, shaker,
basso, chitarre classiche, fisarmonica,
arpa paraguaiana, corno inglese,
flauto, clarinetto, violoncello, voci femminili*

Riguardo la genesi di questa canzone afferma Fossati:

“[Dolcenera] è stata la canzone più difficile in assoluto. Anche se ascoltarla oggi può apparire immediata, molto “divertente”, è stata in realtà una canzone difficilissima. Non si riusciva mai a comporre le diverse parti. E poi con il passare del tempo è stata molto, forse troppo manipolata [...]”²³²

²³² Ivano Fossati in R. BERTONCELLI, op. cit., p. 150

Quest'ultimo passaggio un pò polemico, conferma l'esistenza di interventi creativi successivi alla scrittura. Molto probabilmente si riferisce in particolare all'intervento di Piero Milesi, il quale, nella personale intervista, conferma la difficoltà a realizzarla:

“Le frasi c'erano già e già delineate con la fisarmonica, dopodiché ovviamente ci sono stati degli interventi, ma soprattutto dal punto di vista ritmico. Anche questo provino, infatti, come gli altri, non aveva la batteria. Il problema durissimo è stato come dividere la ritmica. E' stato faticosissimo perché la canzone è nata dalla sua chitarra e Fabrizio aveva quel modo di suonare “aritmicamente” la chitarra producendo delle terzine strette [come aveva imparato dal suo primo maestro sudamericano] “con la mano che gli gira e il pollice che tiene gli uno”. La cosa incredibile è che così è in 6/8, ma poi Fabrizio la canta in 3/4...è il classico tempo ambiguo...e io non so come facesse Fabrizio a tenerlo...Per cui alla fine alcune cose sono state registrate pensandole in 3/4 [canto, shaker, arpa...], altre in 6/8 o 12/8 [batteria e bassi, fisarmonica...]... Ci abbiamo sofferto”

Certamente i diversi interventi creativi, più o meno “coerenti” con l'idea iniziale, hanno fatto di questa canzone tra le più ricche e corali dal punto di vista tematico e di intreccio strumenti-voce, come emerge dall'analisi seguente

- l'introduzione è un tema insieme vocale e strumentale (punto 1) affidato a un ostinato delle voci femminili (coro) e a una ritmica ricca di controtempi realizzata con l'udu e l'urucungu, uno strumento cordofono della musica popolare brasiliana, simile al berimbau (il tutto verrà riproposto anche al punto 10)

- Il punto 2 indica l'inizio del primo tema A. Da notare che il tema, pur essendo principalmente in 12/8, inizia in un tempo di 6/8, indicando, anche a livello di scrittura quello sfasamento ritmico che caratterizza tutto il brano; le risposte delle voci femminili, (come indicato al punto 3) creano un effetto risposta solo- coro. La voce di De André, in questa prima parte del brano, è accompagnata dalle chitarre e da alcune fioriture dell'arpa paraguaiana suonata da Cecilia Chailly. *“L'idea dell'arpa paraguaiana era di Fabrizio, anche perché richiamava quel modo di suonare la chitarra”*

Moderato (♩ = 126)

Coro: A - mi - a - la ch'â l'a - ri - a a - mia cu - m'â l'é — cu - m'â l'é — a -

Sim

- mi - a - la cu - m'â l'a - ri - a a - mia ch'â l'é lē — ch'â l'é lē — a -

- mi - a - la cu - m'â l'a - ria a - mia — a - mia cu - m'â l'é — a -

- mi - a - la ch'â l'a - ria a - mia — ch'â l'é lē — ch'â l'é lē

2 A

ne - ra che por - ta via che por - ta via la via ne - ra che non si ve -

Mim Sim

- de - va da u - na vi - ta in - te - ra co - sì dol - ce - ne - ra ne - ra ne - ra che pic - chia for - te che but - ta giù le

Fa#7 Sim Mim

por - te nu l'è l'ae - gua ch'â fâ bag - giâ — im - bag - giâ — im - bag - giâ ne - ra di ma - la -

Sim Fa#7 Sim

3

- sor - te che am - maz - za e pas - sa ol - tre ne - ra co - me la sfor -

Mim Sim

- il punto 4 indica una pausa musicale, che non si evince dal testo scritto, e che corrisponde alla parola “luna” (ancora una volta quella reversibilità musica- linguaggio che abbiamo più volte evidenziato); al punto 5 è indicato quello che si può considerare il secondo tema (B), in risposta al primo.

In questo brano diversi ponti strumentali formano, come il coro, una sorta di dialogo con la voce di De André arricchendo la canzone di veri e propri temi strumentali. Il primo di questi è affidato alla fisarmonica di Gianni Coscia (punto 6) protagonista anche dell’intermezzo strumentale al punto 9. Afferma Milesi, a proposito della difficoltà di esecuzione: “C’era chi la pensava in 3 chi in 2...anche per eseguire la parte di fisarmonica ci abbiamo messo due giorni, con Coscia che è uno dei maggiori fisarmonicisti d’Italia e che in genere ci metterebbe dieci minuti”

- tu - na che si fa la ta - na do - ve non c'  lu - na lu - na ne - ra di fal - c

- ma - re che pas - sa - no le ba - re   - tru da stra - m  -     nu n'   

n'  ma la mo - glie di An - sel - mo non lo de - ve sa - pe - re che   ve - nu - ta

me   ar - ri - va - ta da u - n' o - ra e l' a - mo - re ha l' a - mo - re co - me so - lo ar

- men - to e il tu - mul - to del cie - lo ha sba - glia - to mo - men - to

ac - qua che non si a - spet - ta al - tro che be - ne - det - ta ac - qua che f

ma - le sa - le dal - le sca - le sa - le sen - za sa - le sa - le ac - qua che spac -

Annotations: 4 Sim, 5 B, 6 Fisarm., 7 A^I

Chord symbols: Fa#7, Mim, Sim, Fa#7, Fa#, Do# (2^a v.), Fa#7, Sim, Fa#, Sim, Mim, Sim, Fa#

- Il punto 7 indica la ripetizione del tema A (pi  "urlato"), mentre al punto 8 c'  la ripresa del secondo tema di risposta (B II)

- Il punto 11 indica il secondo intervento strumentale, interpretato dall'arpa paraguaiana che per importanza vogliamo sottolineare. Armonicamente sembrerebbe preparare una modulazione, invece restiamo nell'ambito tonale.

- Il punto 12 indica il ritorno per l'ultima volta del tema principale A (A III), cui segue la consueta risposta B III (punto 13), che, forse essendo l'ultima   pi  ricca nella parte strumentale.

- Seguono un ulteriore intermezzo fisarmonica, questa volta giocato tematicamente su una progressione armonica discendente (punto 14), il ritorno del

primo tema alla fisarmonica (punto 15) e infine (punto 16) la coda, costituita dalla ripetizione identica dell'introduzione.

mon - te che af - fon - da ter - ra e pon - te *Coro:* nu - l'è l'ae - gua de 'na ram -

Mim Sim

8 B^I

-mà - 'n ca - la - bà - 'n ca - la - bà ma la mo - glie di An - sel - mo sta so - gnan - do del

Fa#7 Sim Fa#7

ma - re quan - do in - gor - ga gli an - frat - ti si ri - ti - ra e ri - sa - le e il len - zuo - lo si

Sim Fa#7 Sim

gon - fia sul ca - vo del - l'on - da e la lot - ta si fa sci - vo - lo - sa e pro -

Mim Fa#7 Sim Do#2 Fa#7

9

- fon - da *Fisarm.*

Sim Fa#7 Sim

1. Sim Do#4m Fa#7

10

Coro: a - mi - a - la cu - m'ò l'a - ri - a a - mia cu - m'ò l'é - cu - m'ò l'é - a -

Sim Fa#7 Sim

- mi - a - la cu - m'ò l'a - ri - a a - mia ch'ò l'é l'é - ch'ò l'é l'é ac - qua di spil - li *Dal 8 al 10, poi segue*

11

Arpa

Sim Fa#7 Sim

12 A^II

ac - qua che ha fat - to

Sim Mi

se - ra che a des - so si ri - ti - ra bas - sa sfi - la tra la

Mim Sim

gen - te co - me un in - no - cen - te che non c'en - tra nien - te fred - da co - me un do -

Fa#7 Sim

- lo - re Dol - ce - ne - ra sen - za cuo - re *Coro:* a - tra da re - bel - là - à nu n'ò - à nu

Mim Sim Fa#7

13 B^II

n'ò e la mo - glie di An - sel - mo sen - te l'ac - qua che scen - de dai ve - sti - ti in - col

Sim Fa#7 Sim

- la - ti da o - gni ge - lo di pel - le nel suo tram scol - le - ga - to da o - gni di -

Fa#7 Sim Mim Fa#7

- stan - za nel bel mez - zo del tem - po che a des - so le a - van - za co - si fu quel - l'a -

Sim Do#2

- mo-re dal man-ca - to fi - na - le co - sì splen - di - do e ve - ro da po - ter - vi in - gan -

Mim Fa# Sim Do# Fa#

14

Fisarm. - na - re

La# (solo Bassi) (La) (Sol#)

(Sol) (Fa#)

15

Sim Fa# Sim Si7

16

1. 2. Coro: a -

Mim Sim Do#m Fa# Sim Fa#

- mi - a - la ch'â l'a - ri - a a - mia cu - m'â l'é cu - m'â l'é a -

Sim

- mi - a - la cu - m'â l'a - ri - a a - mia ch'â l'é lè ch'â l'é lè a -

- mi - a - la cu - m'â l'a - ria a - mia a - mia cu - m'â l'é a -

- mi - a - la ch'â l'a - ria a - mia ch'â l'é lè ch'â l'é lè.

Da notare che in Dolcenera c'è “la musica del mondo”: oltre a tutti gli strumenti già citati, c'è la presenza di un concertino, formato da flauto, violoncello, clarinetto. La fisarmonica è francese, l'arpa paraguaiana, le percussioni brasiliane, il concertino veneziano. L'arrangiamento, del resto, “dinamizza” un brano che armonicamente è piuttosto statico. Nonostante la complessità ritmica e la ricchezza degli intrecci strumentali all'ascolto risulta abbastanza semplice, dando un'idea di circolarità che “funziona”. Anche per questo, forse, Dolcenera avrebbe dovuto essere il singolo di presentazione del disco; un'idea accantonata solo per motivi di lunghezza

Le acciughe fanno il pallone

Multipercussioni etniche (conga, udu, talking drum, caxixi, wood block)
basso, chitarre classiche, tastiere, violino, shaker, flauto, shanay

① Moderato

Mi♭m Sibm Fa7 Sibm

② A Le ac-
Mi♭m6 Sibm Solb Fa7

- ciu - ghe fan-no il pal - lo - ne che sot - to c'è l'a - lun - ga se non but - ti la re - te non

Mi♭m Sibm Fa7

te ne la - scia u - na al - la ri - va sbar - che - rò al - la ri - va ver - rà la gen - te

Sibm Mi♭m6 Sibm

③ A^I

que - sti pe - sci sor - pre - si li ven - de - rò per nien - te se sbar - che - rò al - la fo - ce e al - la

Solb Fa7 Mi♭m

fo - ce non c'è nes - su - no la fac - cia mi la - ve - rò nel - l'ac - qua del tor - ren - te

Sibm Lab Sibm

In questo brano l'arrangiamento porta la firma di Cristiano De André, così come pure l'esecuzione alla chitarra e l'ideazione di tutte le frasi strumentali. L'intervento di De André figlio si riconosce nella libertà creativa lasciata agli strumentisti. In particolare, per quanto riguarda, il "groove", cioè la suddivisione ritmica delle percussioni è da evidenziare l'apporto di Naco, multipercussionista etnico che ritroviamo in tutti i brani dell'album. Poi vi sono ben due periodi quasi completamente lasciati all'improvvisazione. Il primo riguarda un intermezzo del flauto traverso, eseguito da Michela Calabrese D'Agostino (come indicato al punto 7). L'altro, costituisce, invece, il finale del brano ed è affidato alla maestria di Mario Arcari.

- il punto 1 indica l'introduzione ritmico-strumentale, inizialmente affidata alle diverse percussioni etniche cui, dopo quattro battute, si aggiunge l'arpeggio della chitarra classica suonato e ideato da Cristiano De André.

- il punto 2 indica l'esposizione del tema A, anacrusico (la prima nota precede il primo tempo forte della battuta), forse a richiamare le onde del mare; il tema viene subito ripetuto al punto 3 (A II)

④ B o - gni tre a - mi c'è u - na stel - la ma - ri - na
 a - mo per a - mo c'è u - na stel - la che tre - ma o - gni tre la - cri - me
 bat - te la cam - pa - na
 Fa7 Sibm Sibm6

⑤ AII pas - sa - no le vil - le - gian - ti con gli oc - chi di ve - tro - scu - ro pas - sa - no sot - to le re - ti che a -
 - sciu - ga - no sul mu - ro e in ma - re c'è u - na for - tu - na che vie - ne dal - l' o - rien - te che
 Sibm Sibm6 Sibm

⑥ BI tut - ti l'han - no vi - sta e nes - su - no la pren - de o - gni tre a - mi c'è u - na
 Solb Fa7 Sibm

stel - la ma - ri - na o - gni tre stel - le c'è un a - e - reo che vo - la
 Sibm Fa7 Sibm

o - gni tre not - ti un so - gno che mi con - so - la
 Sibm6 Fa7 Sibm

⑦ Flauto Improv. (2° v. senza Ritor.)
 Sibm Sibm Fa7 Sibm

1. 2. bot

Mibm6 Sibm Solb Fa7 Fa7

- ti - glia le - ga - ta stret - ta co - me u - n'è - sca da tra - sci - na - re

Mibm Sibm

⑧ A^{IV}

sor - so di ve - na dol - ce che li - be - ri dal ma - le se pren - do il pe - sce d'ò - ro ve

Fa7 Sibm Mibm6

la fa - rò ve - de - re se pren - do il pe - sce d'ò - ro mi spo - se - rò al - l'al - ta - re

Sibm Solb Fa7

⑨ B^{II}

o - gni tre a - mi c'è u - na stel - la ma - ri - na o - gni tre stel - le c'è un a -

Mibm Sibm Fa7

- e - reo che vo - la o - gni bal - co - ne u - na boc - ca che m'in - na -

Sibm Mibm6 Fa7

- mo - ra

Sibm

Dal Segno, poi segue

⑩ A^{IV}

- ciu - ghe fan - no il pal - lo - ne che sot - to c'è l'a - la - lun - ga se non but - ti la re - te non

Mibm Sibm Fa7

- il punto 4 indica quello che si può considerare tema B, in tempo tetico e con meno controtempi degli strumenti; ritorna al punto 6, in risposta alla terza riproposizione del primo tema (punto 5, A III)

- il punto 7 indica un intermezzo improvvisato affidato al flauto di Michela Calabrese D'Agostino.

- i punti 8 e 9 indicano la riproposizione del primo tema (A IV) e della risposta (B III, alla stessa tonalità). Quindi la quinta riproposizione del tema (A V), seguita dall'improvvisazione del flauto.

- Conclude il brano una coda strumentale di flauto e percussioni che accompagnano un tema, inizialmente melismatico (come indicato sulla parte), poi improvvisato, che costituisce uno degli interventi creativi più evidenti di questo brano; esso è, infatti, ideato ed eseguito da Mario Arcari allo shanay. Lo shanay è uno strumento aerofono della tradizione musicale persiana. E' simile a un oboe, ma di legno, ed è spesso suonato con la tecnica del fiato continuo, che consente di alimentare ininterrottamente lo strumento.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is a vocal line with the lyrics: "te ne re-sta u - na non te ne la-scia u - na non te ne la - scia." The bottom staff is an instrumental part for a shanay, marked with a circled "11". The instrumental part is divided into sections: "Shanay", "segue Improv.", and "ripete 6 volte". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Disamistade

*Berimbau, tamburello, damigiana,
chitarre classiche, violoncello, tastiere,
tlapitzalli, bansuri, orchestra d'archi*

“C’era Naco che aveva già fatto il pezzo iniziale in controtempo col berimbau e Fabrizio si è fatto la sua canzone alla De André, pensando che sarebbe stata modificata armonicamente, e invece così non è stato, salvo qualche piccola variazione”. Con queste parole Milesi racconta la genesi di questo brano.

- il punto 1 indica il tema strumentale affidato al berimbau, uno strumento cordofono di origine brasiliana, costituito da un supporto arcuato su cui è tesa una corda che può venire percossa o pizzicata; il tema è suonato in controtempo rispetto all’impianto ritmico che è in 4/4 realizzato dal tamburello e dalla damigiana, suonata da Elio Rivagli. L’idea di usare la damigiana, così come la realizzazione tecnica della traccia è di Piero Milesi: *“avevo preso dei campioni di Elio Rivagli, li ho ricostruiti a casa e poi li abbiamo usati nella nuova suddivisione per questo pezzo”.* Dopo quattro

battute, si inserisce la chitarra classica che, suonando i quarti perfettamente in tempo crea un particolare incastro di accenti. La linea musicale è piuttosto semplice e ripetitiva, ma anche in questo caso conta ciò l'impasto timbrico-ritmico tra i due strumenti, che caratterizza in senso poliritmico l'intero pezzo e accompagna costantemente la voce, costituendo anche il ponte strumentale tra una strofa e l'altra (come indicato al punto 3)

The image shows a musical score for a song by Fabrizio De André. It consists of seven staves of music in 4/4 time, marked 'Moderato'. The score includes vocal lines with lyrics and guitar accompaniment. Handwritten annotations in red circles and letters indicate specific points in the music:

- 1**: A circled '1' at the beginning of the first staff.
- 2 A^I**: A circled '2' with 'A^I' next to it, pointing to the start of the second staff.
- 3**: A circled '3' above the third staff, indicating a return to the main theme.
- 4 A^I**: A circled '4' with 'A^I' next to it, pointing to the start of the fourth staff.
- 5 A^{II}(VAR.)**: A circled '5' with 'A^{II}(VAR.)' next to it, pointing to the start of the fifth staff.

The lyrics are: "Che ci fan-no que-ste a-ni-me da-van-ti al-la chie-sa que-sta gen-te di-vi-sa que-sta sto-ria so-spe-sa a mi-su-ra di brac-cio a di-stan-za di of-fe-sa che al-la pa-ce si pen-sa che la pa-ce si sfo-ra due fa-mi-glie di-sar-ma-te di san-gue si schie-ra-no a re-sa e per tut-ti il do-lo-re de-gli al-tri è do-lo-re a me-tà".

The guitar accompaniment features a repetitive rhythmic pattern of eighth notes. Chord changes are indicated by letters below the staff: Lam, Rem, Fa, Mi7, and Lam.

- i punti -2-4-5-8-10 indicano il ciclico ritorno del tema principale A in 4/4, in LA-, anche qui anacrusico (l'inizio del tema precede il primo tempo forte della battuta)

che si aggiunge all'ostinato di berimbau e damigiana. Al punto 5 il tema viene ripreso in forma leggermente variata, con una modulazione al VI grado, ma non si pu  considerare un secondo tema.

(6) B si ac - con - ten - ta di cau - se leg - ge - re la guer - ra del cuo - re

Sol Lam

il la - men - to di un ca - ne ab - bat - tu - to da u - n'om - bra di pas - so

Mi7 Lam

si sod - di - sfa di bre - vi a - go - nie sul - la stra - da di ca - sa

Sol Lam

u - no scop - pio di san - gue u - n'as - sen - za ap - pa - rec - chia - ta per ce - na

Fa Mi7 Lam

(7)

Strum.

Sol Lam

(8) [A₂]
e a o - gni

Sol Lam

spa - ro di cac - cia al - l'in - tor - no si do - man - da for - tu - na

Fa Mi7 Lam

(9) (*)

Strum.

Mim Sol7+ Sol7/5b

(Do 7+) (LA m) (Mim)

- il punto 6, invece, indica quello che   definibile come secondo tema B. Si nota il passaggio, carico di sospensione, sul VII  grado non sensibilizzato (SOL naturale, rispetto alla tonica di riferimento LA) che da l'impressione di un cambio di tonalit . Il SOL naturale, infatti, risulta avere una funzione armonica ambigua:   la dominante del

relativo maggiore DO, ma destabilizza l'impianto tonale non essendo la sensibile di LA, che dovrebbe essere SOL diesis (e che a sua volta, in quanto sensibile, risolverebbe necessariamente sulla tonica). Questa "incertezza" tonale data dal SOL maggiore costituisce una caratteristica tipica del primo De André, che sua volta riprendeva le sonorità del modo eolio utilizzate, nel campo della canzone, da George Brassens e dai cantautori francesi. Tutto ciò esprime la volontà creativa di Fabrizio De André, in quest'album, di recuperare alcuni luoghi dei primordi. Sempre al punto 6 si aggiunge il violoncello suonato da Silvio Righini, che suona dei glissati su quinte parallele di difficile esecuzione.

- il punto 7 indica la ripresa strumentale del tema B affidata in questo punto al tlapizzalli, un'ocarina di terracotta, di origine messicana (di intonazione un po' crescente) e al bansuri, un flauto indiano di canna di bambù, che suona dei frullati. Il tutto ritorna anche successivamente (come indicato al punto 12).

- il punto 9 indica un secondo pezzo strumentale funge da collegamento, ma che per complessità e diversità strutturale possiamo definire un vero e proprio intermezzo strumentale. Esso è caratterizzato da un particolare passaggio armonico discendente e dall'impasto delle tastiere con gli archi (predominanti rispetto al resto degli strumenti) che crea un'atmosfera più "elettronica", un percorso musicalmente quasi a sé stante rispetto al resto: non a caso questo inserimento era già presente a livello di scrittura e costituisce un intervento creativo di Ivano Fossati²³³. In questo intermezzo "intervengono" anche i musicisti giapponesi dell'isola di Kodo (...) *"Questi musicisti suonano dei set di percussioni incredibili...e giocano sulle ambiguità ritmiche, riuscendo a suonare insieme...io sono sempre rimasto affascinato da questi...a un certo punto ho sentito un pezzo e mi son detto ci siamo, si tratta solo di adattarlo, e poi il tempo era quello, non ho dovuto lavorarci tanto...questa qui è l'unica volta che ho elaborato una cosa già esistente"*

- Dal punto 10 in poi non ci sono variazioni significative dal punto di vista dei temi principali, bensì una riproposizione degli stessi temi in un ordine leggermente diverso. Quanto alle differenze, è presente costantemente un nuovo tema secondario (che si aggiunge nello sfondo ritmico) affidato alla chitarra classica, mentre l'intermezzo strumentale è arricchito con l'intervento degli strumenti acustici.

²³³ Cfr. Intervista a I. FOSSATI, in R. BERTONCELLI, op. cit., 149.

che ci

fan - no que - ste fi - glie a ri - ca - ma - re e cu - ci - re que - ste mac - chie di lut - to ri - nun -

- cia - te al - l'a - mo - re

fra di lo - ro si - na - scon - de u - na spe - ran - za smar - ri - ta che il ne -

mi - co la vuo - le che la vuol re - sti - tu - i - ta

e u - na

fret - ta di ma - ni sor - pre - se a toc - ca - re le ma - ni che de -

- v'es - ser - ci un mo - do di vi - ve - re - sen - z'a do - lo - re u - na

cor - sa de - gli oc - chi ne - gli oc - chi a sco - pri - re che in - ve - ce   sol -

- tan - to un ri - po - so del ven - to, un o - dia - re a me - t  e al - la

par - te che man - ca si de - di - ca - l'au - to - ri - t 

12 Strum. Sol7 Lam Sol7

13 AIII che la di - sa - mi - sta - de - si op - po - ne al - la no - stra sven - tu - ra

Lam Fa Mi7 Lam

que - sta cor - sa del tem - po a spa - ri - gli a - re de - sti - nie for - tu - na

Fa Mi7 Lam

che ci fan - no que - ste a - ni - me da - van - ti al - la chie - sa que - sta

gen - te di - vi - sa que - sta sto - ria so - spe - sa

14 (*) Mim Sol7+ Sol7/5b D67+

A Cumba

*Batteria,
multipercussioni (rastrello, caxixi, djembé,
guarnizione di filo elettrico, gong, conga,
shaker), basso fretless, chitarra classica, voci femminili.*

A Cumba è una canzone che spicca per le sue peculiarità strutturali drammaturgiche: essa è, infatti, giocata sul dialogo tra 2 personaggi (Pretendente e Padre, interpretati dalle voci di FDA e IF), intervallato dalla presenza del coro (le voci sono quelle di Dori Ghezzi, Luvi De André; la voce solista di Silvia Paggi). Si può dire che la struttura musicale, come emerge anche dalla partitura, è formata da due estesi periodi musicalmente quasi identici tra loro; anche per questo motivo analizzeremo solo il primo dei due, indicando, della seconda parte, solo il finale.

Moderato (1)

② A Mi
 Gh'á - i - vu 'na bèl - la cúm - bã ch'á l'é xeüa... fôea... de cá
 Mi
 gián - ca cu - n'á né - ie ch'á des - lén - gue a cian... d'á sá
 ③
 du - v'á l'é
 Mi
 La
 du - v'á l'é du - v'á du - v'á l'é
 Mi
 che l'hàn vur - sci - ù - a véd - de ee' - gã l'á - ea stú ca - sá
 spéi - ta cú - me l'ái - gua ch'á de - rua zú p'ouú ri - á...
 nu ghe n'é... nu ghe nu ghe n'é
 Mi
 La
 nu ghe n'é.
 Mi
 ④
 Cáu - ou mè zu - e - nót - tu ve pór - ta mi - ga na sman - gia - xún

- il punto 1 indica l'introduzione, un tappeto di effetti e suoni acuti in lontananza. L'andamento è fluttuante, misterioso, "in punta di piedi", ed è sorprendente sapere che questa sonorità è ottenuta con un semplicissimo set di multipercussioni: un rastrello e un tamburello con la sabbia, e una guarnizione di filo elettrico (che agitata in aria produce degli armonici). Come emerso precedentemente, anche in questo caso si tratta di un vero e proprio intervento creativo, caratterizzante l'intero pezzo, e affidato interamente al musicista-percussionista, Naco.

C'è da dire, però, che il *sound* di questa introduzione ha certamente anche una valenza descrittiva- in quanto stabilisce una certa atmosfera, quella di un mondo strano e misterioso, diverso dalla norma e dalla normalità- e in questo rispetta certamente le intenzioni originarie di De André e Fossati, così come si può facilmente evincere anche dalla lettura del testo cantato e dalla storia narrata. Un mondo misterioso nel quale stiamo entrando poco a poco: l'atmosfera così creata, infatti, viene resa progressivamente incalzante dall'intervento, in assolvenza, della chitarra classica. Da sottolineare lo sfasamento ritmico, ma reso particolarmente fluido, 3/4-6/8 (percepibile solo all'ascolto), creato principalmente dall'intreccio chitarra-voce, che caratterizza tutto lo svolgersi della canzone.

- Il punto 2 indica il primo tema A, che rappresenta il Pretendente, e che come abbiamo detto è affidato alla voce di Ivano Fossati; al punto 3, invece, c'è l'intervento del coro, che si inserisce tra le due voci principali.; al punto 4 invece la risposta del Padre (interpretato dalla voce di De André). Questi temi ritorneranno per tutto il brano, rappresentando i diversi personaggi che dialogano tra loro. Da notare, al punto 3, la presenza di una apparente falsa modulazione, che caratterizza in senso modale questo passaggio.

- al punto 6 (dopo il ponte strumentale dal carattere statico, simile all'introduzione e indicato al punto 5) compare un intreccio contrappuntistico tra i due temi appena esposti, che da l'idea di (a rappresentare) un dialogo più serrato e concitato tra i due personaggi, sempre con l'intervento del coro.

- Il punto 7 indica un intermezzo polifonico inizialmente strumentale, poi anche vocale (coro), che verrà ripetuto anche nella seconda parte. Da evidenziare la presenza di un tema strumentale (principalmente eseguito dalla chitarra) che si intreccia con la parte del coro. Questo passaggio, oltre che a dinamizzare la struttura della canzone (il tempo rimane lo stesso, ma l'intreccio tematico rende la dinamica vocale meno stantia), ha anche una funzione drammaturgia (per cui, però, rinviamo a un'analisi dettagliata del testo) Nella seconda parte, l'unica variazione significativa da segnalare è l'inversione tematica delle voci di De André e Fossati.

Il finale (al punto 8) è costituito dalle due voci principali che eseguono un terzo tema, non troppo dissimile dagli altri, ma a distanza di ottava (si riconosce la voce bassa, quasi sussurrata di De André); solo pochi strumenti creano un tappeto armonico in dissolvenza, molto suggestivo.

(7) Chitarra (1^o v. solo)

Coro: A l'  x u    l'  x u    c m - ba gi n - ca de n et-te  

x u   u - c n - d  s    tru - vi n   tru - vi n a - c m - ba
 - i   u - c n - du p n cu - m'  l'  cu - m'  l'  l'  cu - m' 
 - vi n  u - c n - d'  s  du - v'  l'  du - v'  l'  ch'  ne - s'e -

gi n - ca de m  - zu   tru - vi n  u - c n - du pén.
 né - ie ch'  v n z  des - len - gué da - ou - r   .
 - sc n - de se ma - i  se ma - i   u - c n - du pén.

(3 volte)

(8) [FINALE] ^{Mi}/_{La}

Solo Voce
 C m - ba cum - b t - ta b c - cu de s  - a sûr - va   strig - gi n - c'ou
 ma - iu'n gian - d n. Mar - t n  u v    p  - cun' l'  - ze de - r  -
 fo  - gu de là - gne   - ni - me in ce. *effetti*

Ho visto Nina volare

*Tom, nacchere, couscous,
 bubboli, basso fretless, chitarra classica,
 pianoforte, tastiere, bansuri.*

Ho visto Nina volare rappresenta un'eccezione nello standard dei tempi di lavorazione delle canzoni di questo album, generalmente piuttosto lunghi. Afferma a tal proposito Fossati:

"[Ho visto Nina volare] l'abbiamo scritta in quaranta minuti netti. Non credevamo alle nostre orecchie, tutt'e due abituati a lavorare settimane e mesi sulle musiche, sui testi. Ricordo che quel pomeriggio Fabrizio era seduto al solito tavolo di cucina e lavorava su questo testo, che gli era stato ispirato da un'antica canzone popolare ripresa da Caetano Veloso. Niente di diretto, era solo una suggestione.

Ricordo che su questo entusiasmo Fabrizio di getto stese il testo. Io contemporaneamente stavo dall'altra parte della casa, con la chitarra e con un tema che mi frullava da giorni – e lo stavo ripulendo, sistemando. Era un tema delicato, anche un pò malinconico. E ci siamo davvero incontrati, come per incanto. Fabrizio mi ha fatto ascoltare il suo testo, leggendomelo, e io ho avuto una folgorazione. “Senti, ma perchè non proviamo a combinarlo con questo tema – sono tre giorni che ci lavoro, proviamo”. E ha funzionato subito²³⁴.

-il punto 1 indica l'introduzione arpeggiata affidata alla chitarra; questo inciso solistico era già presente a livello di scrittura, ed è rimasto tale, a parte un diverso adattamento sulla chitarra classica eseguito da Francesco Savé Porciello, che ha determinato un cambio di tonalità. Quindi la chitarra segue un ritmo di habanera che perdura per tutto il pezzo.

La struttura di questo brano, come indicata sulla parte, è relativamente semplice e consta di due temi che vengono riproposti in questa successione:

A – B – BII – BIII – AII – BIV – BV – AIII – BVI – A/2 (IV)

Anche l'arrangiamento è minimale; l'armonia è semplice e segue la classica successione tonica-sottodominante-dominante secondo questo percorso: I – V – I – IV- V- I. Unicamente nel solo di chitarra compaiono altri accordi nei quali è presente la settima di sensibile (punto 2). Di seguito, non essendoci variazioni di rilievo che si possano evidenziare dall'analisi della parte scritta, viene indicata la riproposizione dei i temi

²³⁴ Ivano Fossati in R. BERTONCELLI, op. cit., p. 150.

① Moderatamente (♩ = 93)

Batt.

Chitarra

Do Solo Basso Fa Solo Basso Do Solo Basso Sib Solo Basso

Do Solo Basso Sol Solo Basso

② Ma-sti-ca e spu - ta da u - na par - te il mie - le ma - sti - ca e spu - ta dal -

Dom Sol7

- l' al - tra la ce - ra ma - sti - ca e spu - ta pri - ma che ven - ga ne -

Dom Sol7

- ve lu - ce lu - ce lon - ta - na più bas - sa del - le stel - le

Dom Fam Dom

sa - rà la stes - sa ma - no che ti ac - cen - de e ti spe - gne ho

Sol7 Dom

③ BII i - sto Ni - na vo - la - re tra le cor - de del - l' al - ta - le - na un gior - no la pren - de - rò - - co - me fa il

Dom Sol7

ven - to al - la schie - na e se lo sa mio pa - dre do - vrò cam - biar pa - e - se

Dom

se mio pa - dre lo sa mi im - bar - che - rò sul ma - re

Dal ♩ al ♩ , poi segue

The image shows a musical score for the song 'Ma-sti-ca e spu-ta' by Fabrizio De André. It includes a guitar part with chords and a vocal line with lyrics. The score is divided into four systems, each starting with a circled number (1, 2, 3, 4). System 1 is an instrumental introduction for guitar. System 2 starts with the first line of lyrics. System 3 continues the lyrics. System 4 concludes the lyrics and includes a 'Dal ♩ al ♩ , poi segue' instruction. The tempo is marked 'Moderatamente' with a quarter note equal to 93 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The guitar part uses a bass clef and solo bass notes. The vocal part uses a treble clef and includes triplets and other musical notations.

Dom7 Fa Do Dom Sib7

5 Dom BII Solm7 Dom Solm7 Dom

- not-te è ve-nu-ta l'om - bra l'om-bra che mi fa il ver-so le ho mo - stra-to il col-tel - lo e la

Dom Sol7

ma-sche-ra di gel - so e se lo sa mio pa-dre mi met-te-rò in cam-mi - no

Dom

6 AI

se mio pa-dre lo sa mi im - bar-che-rò lon-ta - no ma-sti-ca e spu - ta da

Sol7 Dom

par-te la ce - ra ma - sti - ca e spu - ta dal - l'al - tra par - te il mie - le

Sol7

ma - sti - ca e spu - ta pri - ma che met - ta ne - ve

Dom Sol7 Dom

7 BIII

ho vi - sto Ni - na vo - la - re tra le cor-de del-l'al - ta - le - na

Dom

gior-no la pren-de-rò - co-me il ven-to al - la schie - na lu - ce lu - ce lon-ta - na che

Sol7 Dom

- le

Dom7 Fa Do Dom Sib7

8 AI

ma-sti-ca e spu - ta pri - ma che ven - ga ne - ve.

Sol7 Dom

Smisurata preghiera

*Batteria, djembé, talking tablim,
shaker, basso a cinque corde,
pianoforte, tastiere, chitarra classica,
mankoseddas, organetto, orchestra d'archi*

Smisurata preghiera è la canzone che chiude l'album, liberamente tratta, nel testo, dalla Saga di Maqroll – Il gabbiera di Alvaro Mutis. Insieme ad *Anime salve*, rappresenta uno dei risultati migliori della collaborazione con Ivano Fossati, ma è anche, al tempo stesso, frutto dell'influenza reciproca con Piero Milesi. Afferma Fossati: *“In Smisurata preghiera ci sono passaggi armonici, modulazioni, anche una parte ritmica assolutamente non usuali per lui; che lui interpreta benissimo [...] [con Anime salve] quelli sono i momenti dell'album che somigliano di più alla mia idea del progetto”*²³⁵

Piero Milesi, riprendendo alcune considerazioni di Mauro Pagani, a proposito della capacità di De André, di intromettersi tra l'arrangiatore e gli arrangiamenti, racconta un aneddoto interessante, proprio riguardo questa canzone: *“In Smisurata preghiera c'è un pianoforte che tiene gli accordi. Io avevo perso molto tempo sulla divisione ritmica, provando diverse formule; al volo, mentre Fabrizio stava arrivando da me, ho buttato giù un piano guida con gli accordi della canzone [che serve per guidare l'intonazione della voce], tanto per non lasciare il vuoto e creare un po' di pienezza; poi riascoltandola insieme ho dimenticato la pista accesa, ma non doveva esserci; bene, quel piano-guida per lui era diventata la parte del pianoforte; io al contrario mi immaginavo un pianoforte molto elaborato. Quando poi, in fase di produzione, con Roberto Tafuri [pianista] stavamo costruendo la parte di pianoforte, Fabrizio s'impuntò che voleva quella del piano-guida. Dalla discussione che ne seguì, però, compresi come lo intendeva, e nella sua semplicità aveva la sua forza”*.

Diversamente da come è stato fatto per le altre canzoni, non ci addentreremo qui nell'analisi musicale della parte scritta, essendo, in questo caso più che in altri, visibilmente parziale. La struttura tematica che si può evincere dalla parte scritta, infatti, è piuttosto semplice. In realtà nell'arrangiamento che accompagna il testo, assistiamo a un insolito e complesso impasto timbrico, creato, in particolare, dall'insieme di batteria,

pianoforte, organetto e dalle mankoseddas. Dalla parte musicale scritta, invece, possiamo evidenziare il doppio finale, che caratterizza questa canzone e insieme l'intero album. A un primo finale che conclude il brano (indicato al punto 1), infatti, segue un pezzo conclusivo "di atmosfera" (punto 2) introdotto dagli archi, cui si aggiunge successivamente l'organetto (punto 3). Quest'ultima parte costituisce il finale di tutto il disco, e porta, non a caso, il segno inconfondibile di Piero Milesi. La scelta di non renderlo a sé stante è stata precisa. Afferma Milesi: *"questo tema finale era in FA, ed è rimasto tale, anche unendolo al finale di Smisurata preghiera, perché così faceva uno scherzo incredibile; è infatti in tonalità maggiore, quindi diciamo dal carattere genericamente ottimista, però è a una terza minore dalla tonalità di provenienza (RE), per cui da questo senso di ottimismo ma di instabilità, da quel senso di ambiguità. La scelta di tenerlo così è venuta spontaneamente insieme"*.

The musical score is divided into three numbered sections:

- Section 1:** Labeled "Strum. (1)" and "(4 volte)". It shows a single melodic line in 4/4 time.
- Section 2:** Labeled "Lentamente (♩ = 50)" and "Archi". It features a 3/4 time signature with sustained notes. Below the staff, chords are indicated: Fa, Sib, Fa11, Sib7+, and Sib7+/11 Sib7+.
- Section 3:** Labeled "Organetto" and "3". It begins in 5/4 time and transitions to 3/4. Chords include Fa/Do, Sol9/Si, Sib/Sib9, and Fa.

Below these sections, there are several staves for "Archi" and "Organetto" with various chords and melodic lines, including chords like Sib7+, Fa11, Do7, Solm7, Fa, Do4, Do, Sib/Re, Do4, Do, Do4, Do, Sib7+, and Fa.

²³⁵ R. BERTONCELLI, op. cit., p. 149.

4.3. Fabrizio De André: “regista” in musica.

I processi di collaborazione di cui abbiamo parlato, a nostro avviso, non costituiscono solamente episodi esemplari di influenza reciproca, ma una peculiarità della produzione musicale di Fabrizio De André all'interno del vasto campo della canzone d'autore. Questa specificità doveva trarre origine, anche, dalle modalità con cui il cantautore genovese si rapportava con la pratica musicale e l'attività creativa in generale. Come abbiamo visto, analizzando parte della sua produzione, De André aveva un rapporto “seicentesco” con la musica e con il testo, come fosse quasi ossessionato da una mania di perfezionismo. Pagani è in questo senso esplicito:

“R. Fabrizio si definiva un narratore di novelle, di racconti...i pezzi “flusso di coscienza”, alla Amico Fragile o alla Domenica delle salme erano pezzi decisi per essere tali, poi se tu guardi l'impianto di tutti gli altri pezzi sono novelle, sono racconti, dove ci sono storie che partono, si articolano, finiscono, dove l'abilità è spostare la macchina da presa da prima persona a terza persona, al presente al passato ecc..., però tutto intorno al filo di un racconto. E la sua attenzione ossessiva era a che il racconto fosse chiaro, cioè la sua ossessione era che quello che lui raccontava arrivasse con precisione e nel modo giusto alla gente alla gente che ascoltava, e a questo dedicava il novanta per cento del tempo e dell'attenzione

D. E questa sua ossessione la trasferiva anche nella musica....

R. Sì, difatti per esempio lui era terrorizzato dall'improvvisazione, cioè lui aveva un rapporto seicentesco con la musica, molto classico, fare un arrangiamento, amava dire, è come dipingere un quadro...una volta che l'hai dipinto non è che lo ridipingi tutte le volete. Io cito sempre quella sua frase, molto buffa che era “a me il jazz piacerebbe molto, se non fosse per tutte quelle improvvisazioni...capisci? è una negazione in termini, no? Un'idea estetica...se tu prendi i suoi dischi sono come dei quadri seicenteschi, dove c'è un soggetto principale, però tu guardi a destra, in fondo, un cagnolino con un osso sotto una pianta, con un villaggio in quarta prospettiva...questo era il suo modo...aveva anche dei quadri così in casa...era proprio la sua concezione”²³⁶.

²³⁶ Personale Intervista, 31/05/2003.

Ma come poteva questa sua ansia di perfezionismo conciliarsi e integrarsi al lavoro e al contributo di altri? Sentiamo cosa emerge ancora dalle parole di Pagani

R. Guarda...Fabrizio era molto bravo...detta così sembra una cosa brutta...era molto bravo a far lavorare gli altri, cioè, la dote principale di Fabrizio era come ricavare il meglio delle persone...a volte usava metodi che erano un po' dolorosi per le persone stesse...anche con me...perché lui n, nella sua ansia di perfezione ti spremeva, fino a quando non aveva ricavato il meglio...però cavava da te il meglio...perché era molto attento, un particolare dono di sintesi. Lui era principalmente un regista. Io sono stato co-produttore di due suoi dischi ma anche compositore. Quando si trattava di musica il produttore ero io...io componevo, e lui faceva da regista a un dato compositivo, mi diceva no, fai "così" fai "Cosà". Io gli proponevo cose e l'assetto lo decideva lui. Io rientravo come produttore magari quando si trattava di intervenire sui suoi testi, (così non è sonoro, fai così, fai cosà, ecc..) quando lo facevo cantare, che gli dicevo "no, stai cantando troppo, stai spingendo troppo, fai attenzione" e così via. Poi quando si mixava lavoravamo sempre insieme”

Anche Ivano Fossati, riferendosi questa volta all'ultimo lavoro di De André (di cui, come abbiamo visto, fu co-autore di testi e musiche), evidenzia il ruolo e il peso relativo che avevano le collaborazioni (in questo caso in riferimento naturalmente alla sua, in *Anime salve*):

“Man mano che si avvicinava quel momento [della registrazione] mi rendevo conto che quello che dovevamo fare era stato fatto – cioè scrivere. Poi quest'uomo doveva essere lasciato libero di costruire il racconto come voleva lui. Sarebbe stato difficile farlo insieme”²³⁷.

Riguardo la collaborazione del musicista-compositore Piero Milesi, Fossati è lapidario:

“Sì, c'è il lavoro di Milesi ma era Fabrizio che guidava, che dirigeva. Magari non interveniva sulla partitura ma l'idea generale e le linee portanti sono sue”²³⁸.

Lo stesso Milesi afferma: *“Lui aveva questa cosa di buono, faceva partire gli altri. Era una sorta di produttore, aveva un grande naso sulle cose, nel senso che sapeva cosa poteva funzionare e cosa no, a volte senza sapere il perché, e poi aveva questa facilità di acchiappare le cose qua e là; anche con me, alle volte mi faceva*

²³⁷ Ivano Fossati in R. BERTONCELLI, op. cit., p.145.

²³⁸ *idem*, p. 147.

notare cose di cui non mi ero neanche reso conto...anche l'organizzazione per progetti veniva strada facendo, confrontandosi con i collaboratori, che in un certo senso gli facevano da specchio"²³⁹

La produzione musicale di Fabrizio De André era un lavoro continuo, “strada facendo” di collaborazione paritaria, di condivisione e influenza reciproca, anche se poi, “alla fine decideva lui”. Questa affermazione, unita all’idea che le collaborazioni non costituissero qualcosa di secondario, ma anzi incidessero enormemente sul risultato finale, non può non far pensare a un’arte eminentemente collettiva come quella del cinema, alla figura del regista e al contributo di attori, scenografi, costumisti, del direttore della fotografia, dell’autore delle musiche, e altri²⁴⁰. Anche in quel campo assistiamo, accanto a una diversificazione delle competenze, alla presenza, al contempo, di una fitta rete di collaborazioni reciproche.

Il carattere “cinematografico” nella produzione di De André era presente già in altri periodi e con altri collaboratori. Significativo, da questo punto di vista, è il pensiero di Roberto Danè, uno dei produttori della prima fase della produzione di De André, riportato sotto forma di aneddoto in una intervista che ritroviamo nel già citato *Belin, ma sei sicuro?* (Bertoncelli 2003, 86)

“Quando ci frequentavamo [con De André] gli diedi un soprannome, un po’ per gioco e un po’ sul serio. Io facevo il regista e allora in francese ero il “metteur en scène”. Lui invece era, in un francese mio maccheronico, il “metteur insieme”. Aveva questa straordinaria capacità, che non ho più riscontrato ai suoi livelli in nessuno, questa somma abilità di comporre le cose – di pescare una cosa per le parole, un’altra per la musica, da chiunque, da tutti, da un sentito dire, da un incontro casuale. E secondo me il più grande talento di De André, prima ancora del talento stesso incontestabile dello scrivere e del cantare, è stato nel mettere assieme, con coerenza, tutto ciò che ha trovato. Prima di tutto un percorso, inventato o trovato; poi una coerente composizione degli elementi finalizzati a questo progetto.”

In conclusione, l’analisi della produzione di De André, unita alla sua figura di cantautore, quindi in rapporto a una tradizione ben precisa di cui abbiamo descritto le origini nel secondo capitolo, sembra dare alcuni spunti interessanti e stimolare

²³⁹ Personale intervista, 29/07/2003.

²⁴⁰ Cfr.F. FABBRI in R. BERTONCELLI, op. cit., p. 19

ipotetiche generalizzazioni. E' forse la nozione stessa di “cantautore” che deve rimandare a una complessità, come suggeriscono Giuffrida e Bigoni (1997):

“Il cantautore- figura ibrida per definizione, cantante e autore- tradizionalmente si distingue dall’interprete di canzoni perché è un “drammaturgo” della sua performance; non solo “attore”, non sempre “regista”, comunque figura d’artista complessa. Il cantautore scrive il suo “dramma”- fatto di note e di parole, di accordi e di frasi- lo mette in scena attraverso il suo corpo-voce e sarà quindi la modalità performativa prescelta a rivelare il segno registico, ovvero ciò che si traduce nella sommaria definizione di “immagine”[...]. Nel cantautore c’è qualcosa del compositore, del letterato, del pensatore; ma allo stesso tempo il cantautore non può davvero chiamarsi intellettuale, poeta o musicista- e questo senza voler essere puristi. Il suo piuttosto è un mestiere, nel senso etimologico del termine, un mestiere che attinge sapienza da un’eredità storica di grande tradizione[...].In sostanza, la canzone d’autore, [...] nell’era delle comunicazioni di massa, ha saputo incarnare una delle possibili forme della cultura popolare, inserendosi a cuneo nell’universo della tradizione orale.[...] Il cantautore nella società moderna è contemporaneamente artigiano, “libero pensatore” e fenomeno di massa [...], una figura difficilmente riconducibile a categorie conosciute.

Un po’ “attore”, “interprete”, e “regista” della propria opera, il cantautore, particolarmente nel nostro caso, organizza il suo lavoro in un intreccio sincretico, che annoda tradizioni culturali, come quella teatrale e quella musicale, storicamente unite da un fitto scambio reciproco (Russo, 8).

Questa complessità nella definizione giustifica un’attenzione nell’analizzare le registrazioni dei cantautori, che non può mancare, come avverte esplicitamente Franco Fabbri (1997, 166):

“Insomma chi è l’autore di una registrazione [...]? La domanda può essere formulata anche a proposito di un cantautore, nonostante l’aura di assoluta individualità che si avvolge attorno alla nozione di autore- interprete”

E’ in questa complessità che di sicuro si è mosso Fabrizio De André; ed è questa complessità che ha permesso al cantautore genovese di lavorare con strumenti comunicativi diversi, dalla musica (intesa anche come scelta del linguaggio), al

contenuto fino al gesto performante²⁴¹. Una continua evoluzione artistica, nel senso (certamente non positivista) di una continua trasformazione e ricerca espressiva, in cui ruolo centrale, come abbiamo tentato di dimostrare con questo lavoro, hanno avuto le collaborazioni. Non è dunque assolutamente scontato che, per creare una canzone, ci sia un unico autore che lavori sincreticamente sui diversi piani espressivi. Nella quasi totalità dei casi è necessario, invece, parlare di un lavoro creativo collettivo, in cui l'“autore ufficiale” svolge l'attività di regista e contemporaneamente di attore principale. Quest'idea, che come abbiamo visto trova corrispondenza negli ultimi studi sulla canzone d'autore, non trova riscontro nell'opinione comune. Non è diffusa, cioè, una piena consapevolezza della reale distribuzione del processo di composizione e realizzazione nel caso di una canzone di *popular music*, quanto invece esista già nel caso della produzione cinematografica (in cui peraltro ci sono casi di registi che compaiono anche come autori), semplicemente perché questo è meno evidente, o meglio, perché siamo meno abituati a distinguere i diversi interventi.

La *popular music*, anche rispetto ad altri ambiti musicali, resta un oggetto di studio particolare. Se è vero, come abbiamo visto nel primo capitolo, che anche dietro un'opera di musica colta si cela una complessità nella definizione dell'autore (e a volte dell'opera stessa), definire con certezza la titolarità di un progetto elettroacustico collettivo pone, se vogliamo, delle difficoltà ancora maggiori. E a volte è assolutamente impossibile, a meno di una semplificazione, come abbiamo visto nell'analizzare parte della produzione di Fabrizio De André.

241 Quest'ultimo aspetto, collegato dimensione pubblica, dinamica, del rapporto con il pubblico, non è stato affrontato nel presente lavoro, che ha cercato di analizzare esclusivamente il lavoro creativo di produzione, quindi le registrazioni. La gestualità della sua performance drammaturgica, unita a quella di chi si è trovato a collaborare con lui in quest'ambito resta un aspetto interessante e certamente ancora poco affrontato.

Conclusioni: “la bottega del fabbro in mezzo alla catena di montaggio”

“Anche quando, come in Creuza de mã, la musica la scrivevo principalmente da solo, l’influenza di Fabrizio era per me importante, e penso che fosse viceversa. La presenza di una collaborazione che si basava su una reciprocità nei rapporti, ha inciso sul fatto che la musica venisse fuori in questo modo. Si può dire quindi, senza alcuna ombra di dubbio, che entrambi abbiamo partecipato alla realizzazione di quell’album in modo paritario. Il problema è che siamo in un tipo di società di comunicazione che non è matura a sufficienza per accettare questa cosa. Tutti abbiamo bisogno di un “papà” e al papà deleghiamo; cioè, con questo voglio dire che ho assistito in questi anni a un meccanismo collettivo di delegazione a Fabrizio De André della buona coscienza di tutti... “l’ha fatto il papà, allora va bene”... Alle volte non si può dire niente. Sembra che tu vada a toccare il papà che nessuno può toccare, mentre Fabrizio era bravo abbastanza da non avere bisogno di appropriarsi del lavoro degli altri, anche se, mostrando in questo una debolezza che abbiamo tutti, qualche volta poteva succedere anche questo. Ma il vero problema è che vi sono contributi musicali difficili da decifrare...nella cifra, intendo”.

[Mauro Pagani]

Le considerazioni, fin qui proposte, sulla collettività della creazione fanno parte di un discorso antico come la storia della musica. Illustrando il concetto di distribuzione sociale del processo compositivo, abbiamo visto come sia tutt’altro che scontato chiedersi “qual è” l’autore di un’opera. Anche nel caso di composizioni di cui sembrerebbe chiaramente individuabile la paternità, come una fuga di J.S. Bach o un pezzo di Frank Zappa, risulta riduttivo ricondurre l’opera al “colpo di genio” dell’artista, ignorando le dinamiche complesse che la caratterizzano come parte, intrinsecamente e necessariamente, di un patrimonio collettivo.

La titolarità di un’opera, tuttavia, non è solo un problema di tipo “morale”, o di natura “simbolica”. Essa investe anche un’altra dimensione, più propriamente economica, che riguarda l’agire professionale del musicista, nel nostro caso del cantautore, nella società. In questa dimensione convergono tutta una serie di aspetti

legati principalmente all'esistenza di un mercato e quindi alla cosiddetta mercificazione dell'opera e delle prestazioni artistiche; aspetti che solo una visione "consolatoria" e "romantica" dell'opera musicale, può considerare marginali, essendo in realtà strettamente connessi con le stesse possibilità di espressione creativa. A conclusione di questo lavoro, quindi, e senza alcuna pretesa di esaustività, dedicheremo, alcune riflessioni su queste problematiche così come si manifestano, in particolare, nel campo della "canzone d'autore".

C'è infatti un'incongruenza di fondo che caratterizza tutta la produzione cantautorale dalla sua comparsa nella scena pubblica (Carrera 1980). L'illusione di "piazzare la bottega del fabbro in mezzo alla catena di montaggio" racchiude in sé quelle contraddizioni, già individuate da Michele Straniero in un saggio del '78, che identificavano la canzone d'autore come prodotto "culturalmente incerto"²⁴². Di fronte alle trasformazioni indotte dal progressivo "impatto con la massa" e alla conseguente, e per certi versi inevitabile, crescita della mercificazione del prodotto, le "canzoni" venivano progressivamente a inserirsi in un contesto di diversificazione musicale legata allo sviluppo dei mercati discografici.

Anche la produzione musicale di Fabrizio De André si trovò immersa in queste trasformazioni e non fu certo esente da questa contraddizione fondamentale. Tuttavia, a nostro avviso, questa produzione, più che altre (e questo spiega anche il nostro particolare interesse), è costantemente segnata da precise scelte personali, tant'è che, in accordo con Pestalozza (1999), risulta plausibile pensare che sia stata composta senza seguire strategie di marketing e preconfezionate etichette. Non è certo nostra intenzione, presentando questo lavoro e con queste considerazioni finali, sminuire aspetti che, indipendentemente dalle "mercificazioni" indotte dal mercato discografico e dall'industria culturale, fanno parte di una componente fortemente soggettiva e individuale dell'uomo, prima ancora che del cantautore, De André. Al contrario, se possibile, abbiamo voluto aggiungere alcune specificità, evidenziando, nel corso della trattazione, un personale modo di intendere e vivere l'apporto delle collaborazioni. Queste, infatti, non possono essere considerate un mero adattamento a un mercato discografico in evoluzione (che come abbiamo visto richiedeva sempre più una diversificazione degli apporti), trovando piuttosto ragion d'essere solo in relazione a

²⁴² DE LUIGI M. e M. L. STRANIERO, *Musica e parole*, Gammalibri, Milano 1978.

quella che abbiamo definito una “comunità di sensibilità”. Fabrizio De André (è questa la nostra tesi e anche l’idea di fondo che ha mosso il nostro interesse) subì come gli altri cantautori una sorta di metamorfosi adattandosi al ruolo che l’industria gli richiedeva, ma al tempo stesso seppe fare dei progetti comuni con altri musicisti, reali occasioni di socialità e di incontro umano, oltre che artistico, valorizzando quei rapporti che nascevano e si sviluppavano a partire da condivisioni e affinità più “generalì”. L’unicità di Fabrizio De André, all’interno del panorama cantautorale italiano, è stata, a nostro avviso, la volontà e la capacità di avere costantemente uno sguardo che andasse al di là del lato tecnico, professionale, artistico in senso stretto, per valorizzare il lato umano e insieme progettuale delle diverse collaborazioni. Questi diversi apporti creativi trovavano, grazie anche alle nuove possibilità tecnologiche di registrazione, una concreta possibilità di cristallizzarsi all’interno del più ampio processo di creazione dell’opera, complessificando, in alcuni casi come abbiamo visto in modo significativo, la titolarità dell’opera stessa. Ritorniamo, quindi, al punto fondamentale di queste considerazioni finali. Come, all’interno di un processo che è eminentemente collettivo si possa distribuire la titolarità, e con essa quella parte di paternità, tutt’altro che irrilevante, che è costituita dalla paternità economica?.

La questione della paternità, e quindi della titolarità, anche economica, dei pezzi, costituisce un argomento “imbarazzante”, che provoca quasi sempre in chi viene interpellato su questo punto una evidente sensazione di disagio. Il problema riguarda fondamentalmente l’urto che esiste tra l’aspetto collaborativo continuo, insito, come abbiamo visto, in ogni produzione musicale e in particolare in quella di Fabrizio De André, e la possibilità di distribuire la paternità in termini di copyright.

I discorsi sul copyright nascono, com’è noto, nella seconda metà dell’Ottocento, quando compositori e musicisti, in seguito al declino dell’aristocrazia mecenatista (che li qualificava spesso come lavoratori “al servizio di”) si trovarono immersi nel libero mercato. Una situazione, fin da subito, ambivalente, poiché alla liberazione dal mecenatismo corrispondeva l’assenza di un salario equo e garantito. Di qui il problema, e di qui la soluzione, mai definitiva, di definire i diritti d’autore di un’opera. Non intendiamo ripercorrere, nemmeno sommariamente, le tappe che hanno portato alla nascita e al successivo sviluppo del concetto di *copyright*. Vorremmo solamente, a titolo conclusivo, porre l’attenzione su un aspetto che, per quanto venga affrontato e ridefinito

si pone, e continua a porsi, per esempio, ogni volta che si debba arrivare all'individuazione di una retribuzione, misurata in percentuali, legata al contributo del singolo collaboratore. Queste percentuali, infatti, sono una manifestazione dei rapporti di forza all'interno del mercato, ed entrano intimamente in contraddizione con l'aspetto collaborativo della creazione.

In termini di creatività, infatti, una produzione musicale è un processo che non possiamo suddividere e parcellizzare matematicamente. Ogni collaborazione è qualcosa di più dell'apporto dei singoli partecipanti poiché, dovrebbe essere evidente, si tratta di una sommatoria e non di una semplice "somma" dei contributi. Il processo non è dunque quantificabile in natura. Al tempo stesso, però, in termini economici, cioè in riferimento a un mercato, discografico, professionale e lavorativo, si devono stabilire delle percentuali in relazione alle diverse collaborazioni e interventi. E queste percentuali, è evidente, influiscono sul risultato finale, in termini di possibilità di mettere in opera più "tentativi" prima di arrivare a una "riuscita" soddisfacente. Esiste, quindi, una contraddizione fondamentale e ineliminabile che si ritrova, di fatto, in ogni situazione creativa, per quanto nel caso della produzione musicale di Fabrizio De André sia forse, in alcuni momenti, più evidente (pensiamo alla partnership creativa con Mauro Pagni dell'album *Creuza de ma*). Queste nostre riflessioni conclusive, ne siamo consapevoli, pongono un problema che non potrà mai avere una soluzione unica e soddisfacente per tutti. La ripartizione matematica delle percentuali legate alle collaborazioni è, infatti, da un lato necessaria (per definire e quantificare una retribuzione che è giusto venga conferita), ma dall'altro sarà sempre iniqua *per natura*. D'altro canto, senza un'enfasi che avrebbe infastidito lo stesso De André e con la consapevolezza di vivere immersi in un sistema di consumi sempre più pervasivo, possiamo dire che separare meno possibile il lato professionale, lavorativo, artistico in senso stretto, da quello umano, di condivisione e socialità, può costituire, forse, proprio uno dei modi per far vivere la bottega del fabbro in mezzo alla catena di montaggio

Bibliografia

A.A. V.V.

1999 *Fabrizio De André, I testi e gli spartiti di tutte le canzoni*, Cles (Tn), Mondadori

Adorno, T.W.

1959 (1958) *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano.

1969 (1963) *Il fido maestro sostituto*, Einaudi, Torino.

2002 (1962) *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino.

Arieti, S.

1979 (1976) *Creatività. La sintesi magica*, Il pensiero Scientifico, Roma, 1979, p.12.

Arnold, M.

1949 (1869) *Culture and Anarchy*, in *The Portable Matthew Arnold*, a cura di L. Trilling, New York, Viking, in Griswold (1997)

Becker, H.

1974 *Art as collective action*, in «American Sociological Review », 39, n°6, pp. 767-776 (personale traduzione)

Benjamin, W.

1966 (1955) *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino

Berger, P. , Luckmann, T.

1969 (1966) *La realtà come costruzione sociale*, Il Mulino, Bologna.

Bertoncelli, R. (a cura di)

2003 *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, Giunti, Firenze.

Biliosi, M.,

2003 *Le mille facce di Mauro Pagani*, in « L'isola che non c'era. Un nuovo approdo per la musica italiana », anno VIII, numero 30, luglio 2003, p. 45 sgg.

Bigoni, B. , Giuffrida, R. (a cura di)

1997 *Fabrizio De André. Accordi eretici*, EuresisEdizioni, Milano.

Borgna, G.

1992 *Storia della canzone italiana*, Mondadori, Milano.

Bourdieu, P.

183 (1979) *La distinzione*, Il Mulino, Bologna, PP. 229-266.

Buonomo, B.

2000 *Fabrizio De André. Le storie, la storia*, La città del sole, Napoli.

Carrera, A.

1980 *I cantautori in Italia e il loro pubblico*, in «Musica e Realtà» n.2, Milano, Unicopli, p.42-57

1983 *Musica da tavola nell'unità d'abitazione. Note su Brian Eno* in «Musica/Realtà », n.10, Dedalo, Bari.

Cavallaro, R.

1975 *La sociologia dei gruppi primari*, Liguori Editore, Napoli.

Crane, D.

1997 (1992) *La produzione culturale*, Il Mulino, Bologna.

Cutler, C.

1995 *Plunderphonics, o saccheggiofonia*, in «Musica/Realtà », XLVIII, Dedalo, Bari.

Cotroneo, R. (a cura di)

1999 *Come un'anomalia. Tutte le canzoni*, Einaudi, Torino.

Daquino, G.

1984 *Vivere il piacere*, Società Editrice Internazionale, Torino, p.74 sgg.

Dal Lago, A.

1989 *Oltre il metodo, Interpretazione e scienze sociali*, Unicopli, Milano, pp 101-116.

1995 *I nostri riti quotidiani*, Costa & Nolan, Genova

Dal Lago, A., De Biasi, R. (a cura di)

2002 *Un certo sguardo. Introduzione all'etnografia sociale*, Laterza, Roma.

Dalmonte, R. (a cura di)

1996 *Analisi e canzoni. Atti del Convegno di studio (Trento 12-14 maggio 1995)*, Labirinti 22, Editrice Università degli studi di Trento, Dip. Scienze filologiche e storiche, Trento

De Masi, D.

1989 *L'emozione e la regola*, Laterza, Bari

2003 *La fantasia e la concretezza. Creatività individuale e di gruppo*, Rizzoli, Milano.

Del Grosso Destreri, L.

1988 *La sociologia, la musica, le musiche*, Unicopli, Milano.

1989 *Musica o musiche, polisemia del termine o inesistenza dell'oggetto*, in«Annali di Sociologia, Soziologische Jahrbuch», 5/I, pp 133-151.

2002 *Sociologia delle musiche. Teorie e modelli di ricerca*, FrancoAngeli, Milano.

Delalande, F.

1993 *Le condotte musicali. Comportamenti e motivazioni del fare e ascoltare musica*, Clueb, Bologna.

De Luigi, M., Straniero, M.L.

1978 *Musica e parole*, Milano, Gammalibri

Di Maggio, P.J.

1987 *Classification in Art*, in «American Sociological Review», 52, pp. 440-455
(personale traduzione).

Dowd, T. J.

2000 *Diversificazione musicale e mercato discografico negli Stati Uniti, 1955-1990* in
«Rassegna Italiana di sociologia», a.XLI, n.2, pp. 233-265.

Eco, U.

1962 *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*,
Bompiani, Milano.

Eisenberg, E.

1997 *L'angelo con il fonografo*. Instar Libri, Torino.

Eno, B.

1997 *Futuri impensabili: diario, racconti, saggi*. Giunti, Firenze.

Fabbri, F.

1981 *I Generi musicali, una questione da riaprire* in «Musica/Realtà», 4, Dedalo, Bari.

1996 *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica*, Feltrinelli,
Milano.

1997 *Il cantautore con due voci*, in Giuffrida e Bigoni (a cura di) 1997, pp.155-167.

2003 *Il suonatore Faber*, in Bertonecelli (a cura di) 2003.

2001 *La canzone* in «Enciclopedia della musica. Vol. 1. Il Novecento», Einaudi, Torino,
pp. 551-576

Foucault, M.

1984 (1969) *Qu'est-ce qu'un auteur?*, in «Bulletin de la Société Française de
Philosophie», LXIX, 3, pp. 73-104; trad. it. *Che cos'è un autore?*, in *idem, Scritti
letterari*, Milano Feltrinelli, pp. 1-21.

Franchini, A.

2000 *Uomini e donne di Fabrizio De André*, Fratelli Frilli Editori, Genova

Fubini, E.

1995 *Estetica della musica*, Il Mulino, Bologna, pp. 7-41, 111-127.

Gammaitoni, M.

1999 *La funzione sociale del musicista. Dal compositore all'esecutore*, in «La critica
sociologica», 131-132 autunno-inverno, pp. 134-160.

Gherardi, S.

1990 *Le microdecisioni nelle organizzazioni*, Il Mulino, Bologna, pp.107-171

Gianattasio, F.

1992 *Il concetto di musica*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, pp. 31-35

Giuriati, G.

1982 *Un processo compositivo caleidoscopico: la tarantella di Montemarano*, in «Culture musicali», Vol. 1, n. 2, pp. 19-72.

Goffman, E.

1969 (1959) *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, pp. 95-127.

Griswold, W.

1997 (1994) *Sociologia della cultura*, Il Mulino, Bologna.

Larari, G. (a cura di)

2001 *Fabrizio De André. E poi, il futuro*, Mondadori, Milano.

Hennion, A.

2000 *Passioni, gusti, pratiche. Dalla storia della musica alla sociologia dell'ascolto musicale*, in «Rassegna italiana di Sociologia», a.XLI, n.2, pp. 265-291.

Jaques, E.

1978 *Lavoro, creatività e giustizia sociale*, Bollati Boringhieri, Torino

Jona, E.

1996 *Cantacronache, un'esperienza di cultura. Storia e linguaggio* in Coveri (a cura di). *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Interlinea, Novara, 1996, pp.95-97.

Leydi, R.

1991 *L'altra musica* (cap. III, par. 3: "Anche la tradizione scritta ha la sua tradizione orale"), Ricordi, Milano pp. 132-142.

Liberi, F.

1998 *Storia della canzone italiana*, Roma, Rai-Eri, 1998, p.183-184.

Martí i Pérez, J.

1994 *Etnomusicologia, folklore e rilevanza sociale*, in «Musica/Realtà» n. pp. 33-51.

Mansutti, M.

A.A. 2000/01 *Il suono della bellezza: produzione discografica ed estetiche organizzative*, tesi di laurea non pubbl., Facoltà di Sociologia, Università degli studi di Trento.

Magrini, T.

1992 *Lo studio del comportamento musicale come fondamento del processo analitico. Riflessioni sulla musica vocale di tradizione orale*, in «Analisi», vol.III, no.8, pp. 6-20.

Merriam A. P.

1983 (1964) *Antropologia della musica*, Sellerio editore, Palermo.

Middleton, R.

1994 *Studiare la Popular Music*, Feltrinelli, Milano, pp. 3-29..

2002 *Lo studio della popular music* in "Enciclopedia della musica. Vol. 2. Il sapere musicale, Einaudi, Torino, pp. 718-737.

Morgan, G.

1996 *Immaginizzazione*, FrancoAngeli, Milano.

Molino, J.

1975 "Fait musical et sémiologie de la musique", *Musique en Jeu*, (tr. It. "Fatto musicale e semiologia della musica", *Eunomio*, 2/3/4 1987, p 37 e sgg.)

Nostro, L. (a cura di)

2002 *L'esperienza musicale. Per una fenomenologia dei suoni*, Manifestolibri, Roma, p 206 sgg.

Pestalozza, A.

1999 *A ricordo di Fabrizio De André*, in «Musica/Realtà», n. 58, marzo 1999, pp. 63-81.

Pestalozza, L.

1997 *La canzone dell'altro mondo*, in Giuffrida e Bigoni (a cura di) 1997, pp.169-180.

Prato, P.

1992 *La musica e il piacere: tra sociologia e musicologia*, in «Musica/Realtà», 37, pp. 65-77.

1998 *Gli urlatori e la generazione del rumore: note per una sociologia della canzone*, in Fabbri e Pestalozza (a cura di) *Mina. Una forza incantatrice*, Euresis edizioni, Milano, 1998.

1999 *Suoni in scatola*, Costa & Nolan, Genova.

2002 *Dalla sociologia ai media studies: la musica come modello per le scienze sociali*, in «Musica/Realtà» n, p.37-51.

Read, H.

1968 *Arte e alienazione*, Mazzotta editore, Milano.

Romana, C. G.

1991 *Amico Fragile. Fabrizio De André si racconta a Cesare G. Romana*, Sperling & Kupfer Editori, Piacenza.

Russo, F.

A.A. 2001/02, *Creuza de mă di Fabrizio De Andrè e Mauro Pagani: il suono della parola, la parola del suono*, tesi di laurea non pubbl, Facoltà di Scienze della Formazione, Arti e Spettacolo, Università degli studi di Torino, pp.126-132

Santoro, M.

2000 *La leggerezza insostenibile. Genesi del campo della canzone d'autore*, in «Rassegna Italiana di sociologia», a.XLI, n.2, pp. 189-223.

Schafer, R. M.

1985 *Il paesaggio sonoro*, Unicopli-Ricordi, Milano.

Serravezza A.

1980 *La Sociologia della musica*, EDT/Musica, Torino.

Sibilla, G.

2003 *I linguaggi della musica pop*, Bompiani, Milano

Sorce Keller M.

1996 *Musica e Sociologia*, Ricordi, Milano

1998 *Siamo tutti compositori! Alcune riflessioni sulla distribuzione sociale del processo compositivo*, in «Annuario svizzero di musicologia/ nuova serie», n.18, pp 259-311.

Strati A.

2000 *Estetica, conoscenza tacita e apprendimento organizzativo*, in «Studi organizzativi», n. 2, pp. 157-177.

Tagg P.

1984 *Musica popolare, innovazione, tecnologia*, in «Musica /Realtà» n. 13, pp 89-98.

1994 *Popular music. Da Kojak al Rave*, Clueb, Bologna, pp. I-XXV.

Tedeschi E.

1998 *Colori. L'immaginazione musicale di Angelo Branduardi*, Philos, Roma.

Tirone P., Giovanetti P.,

1986 *Poesia e inganno nei cantautori anni '70*, in Spinazzola V. (a cura di) *Pubblico 1986. Produzione letteraria e mercato culturale*, Milano Libri, Milano 1986

Torti M. T.

2000 *Giovani e "popular music" nella ricerca sociale italiana*, in «Rassegna Italiana di sociologia», a.XLI, n.2, pp. 291-303.

Viva L.

2000 *Non per un dio ma nemmeno per gioco. Vita di Fabrizio De André*, Feltrinelli, Milano.

Weber M.

1981 (1922) *I Fondamenti razionali e sociologici della musica*, Comunità, Milano