

## Zappa e l'elettroacustica

*Relazione presentata al convegno "Frank Zappa domani",  
Tivoli, 2 luglio 1999.*

### *Inciampi biografici*

Occuparsi di Frank Zappa senza inciampare nel biografico e nell'aneddotico sembra impossibile: è qualcosa che ha a che fare sicuramente con la sua personalità, con il suo modo di raccontare e di raccontarsi, ed è forse un tributo che si deve pagare allo stato di relativa immaturità dei resoconti critici su un musicista così problematico per le categorie consolidate. Non si tratta solo del biografismo tipico della critica rock mainstream (quella incapace, per intenderci, di articolare un vero discorso sulla musica di cui si dovrebbe occupare, e quindi obbligata ad attenersi ai "fatti", purtroppo extramusicali): è la constatazione – e anche la mitizzazione – della "stranezza" di Zappa a rendere quasi inevitabile un ancoraggio al concreto, per quanto episodico, dell'esperienza vissuta. Come se, non potendo ricorrere all'astrazione delle categorie musicali solite, si dovesse necessariamente "volare basso", vicino alla traiettoria imprevedibile e sfuggente dell'oggetto della riflessione, cercando di interpretarne gli scarti repentini come indizi di una qualche legge di natura, del tutto misteriosa. Più avanti cercherò di argomentare che si può usare anche

una strategia diversa, opposta, lanciando una rete teorica nella quale la “bizzarria” di Zappa appaia come la norma, e verificando che aspetto vada ad assumere la “normalità”: ma non vorrei – trovandomi in un contesto di autorevoli studiosi zappiani che stimo – peccare di superbia o di snobismo. Lo studioso zappiano ha, almeno una volta, incontrato Frank Zappa, e ha tratto dall'incontro insegnamenti fondamentali: potrei mai sottrarmi a questa regola?

Anch'io, dunque, ho incontrato Frank Zappa. Avvenne al termine di una conferenza stampa, in un hotel di Milano. A quell'epoca avevo rapporti di amicizia e di collaborazione con Luigi Nono, e incontravo con una certa frequenza Claudio Abbado: con l'uno e con l'altro (e anche con Maurizio Pollini, a sua volta coinvolto in progetti importanti insieme agli altri due musicisti) conversavo – quando capitava – di questioni tecnologico-musicali, oltre che di politica culturale. In qualche modo ero uno dei pochi musicisti rock che conoscessero (forse l'unico, allora) e costituivo l'interfaccia verso un mondo certamente a loro poco noto. Era passato un decennio da quando – in un famoso dibattito al Teatro Comunale di Reggio Emilia – tutti e tre si erano lanciati in un'invettiva contro la “musica commerciale” dopo che un giovane del pubblico aveva dichiarato di preferire i King Crimson a *Como una ola de fuerza y luz*: non so se sia mai riuscito a far conoscere loro i King Crimson, ma sicuramente Nono mi consultava sulla chitarra elettrica (e su tante altre cose che avevano a che fare con la rivista “Laboratorio musica”, che dirigeva e per la quale scrivevo), Abbado mi raccontava aneddoti sconcertanti su Karajan che si era “perso” qualche decina di battute di una sinfonia di Bruckner durante il montaggio per colpa di un assistente musicale, e Pollini ascoltava cassette che gli preparavo con pezzi degli Art Bears o dei Residents (e – se non ricordo male – anche dei King Crimson). Anche se non ha mai smesso di dirmi: “Tu che ti occupi di jazz...” (evidentemente con l'intenzione generosa di nobilitare le mie competenze).

Allora Abbado era ancora direttore stabile della Scala, ed accettò che informalmente contattassi Frank Zappa – durante la sua visita a Milano – per sondare la possibilità di eseguire sue musiche con un organico sinfonico. Si trattava, comunque, di una

prima esplorazione, che implicava anche l'accesso alle partiture, per verificarne l'eseguitività con un complesso come quello scaligero. Né ad Abbado né a me erano note le traversie di Zappa con le formazioni orchestrali (molte delle quali, del resto, erano ancora di là da venire), ma i problemi legati alla scarsità di prove e alle difficoltà di eseguire musica diversa dal repertorio sinfonico tradizionali erano certamente ben presenti: erano, per Abbado, un'esperienza quotidiana. Era assolutamente normale, quindi, che si chiedesse a Zappa di far avere le sue partiture in lettura al direttore. Molto gentilmente, in quel breve incontro, Zappa mi mostrò le due che aveva con sé, e disse che ne avrebbe fatto spedire delle copie alla Scala. Il che, a quanto mi risulta, avvenne, anche se non portò a nessun risultato: di lì a poco Zappa si sarebbe accordato per un progetto simile con Pierre Boulez, e Abbado avrebbe lasciato la Scala.

Tutto qui? Sì, perché in realtà l'aneddoto che volevo raccontare non riguarda – almeno in senso biografico – Frank Zappa. Ma il racconto che precede sarà servito, spero, a delineare una serie di relazioni tra me, il rock, le tecnologie elettroacustiche, e un insieme di musicisti “colti” interessati in vario modo e a vari livelli agli stessi temi.

Qualche tempo dopo esce un mio libro, *Elettronica e musica* (Fabbri 1984), un testo divulgativo sulle applicazioni musicali delle tecnologie elettroacustiche, che espone allo stesso livello tecniche, pratiche e progetti della musica “colta” e della popular music: il libro ha due presentazioni, una di Luigi Nono, l'altra di Carlo Massarini (senza malizia, lascio intendere al lettore quale voluta da me e quale reclamata dall'editore). Inevitabilmente, la pubblicazione mi segnala ancora di più come una specie di interprete, di Stalker<sup>1</sup> a disposizione dei viaggiatori per esplorare territori ignoti. In un'atmosfera comunque abbastanza misteriosa, ricevo un giorno una visita di Giacomo Manzoni, che (se non ricordo male) sta per avere eseguita alla Scala una composizione per la quale aveva previsto originariamente le Ondes Martenot, e che vuol verificare con me se le stesse sonorità non possano essere ottenute con sintetizzatori più facilmente disponibili; lo ac-

<sup>1</sup> Il film di Tarkovskij, regista molto amato da Luigi Nono, è del 1979.

compagna Luigi Pestalozza, che avendo lavorato per anni con Nono e Manzoni ma essendo contemporaneamente interessato agli studi sulla popular music<sup>2</sup> è – a un livello diverso dal mio – un altro potenziale interprete fra diverse culture musicali, anche in materia di tecnologia.

Il caso vuole che in attesa di fare ascoltare ai miei ospiti alcuni timbri di un DX7 Yamaha (una collezione ricevuta da Dave Bristow, attraverso un comune conoscente svedese),<sup>3</sup> abbia approfittato per fare qualche lavoro di registrazione. Quando Manzoni e Pestalozza arrivano, sul pianoforte (usato soprattutto come un tavolo per appoggiare svariate apparecchiature) c'è un microfono, collegato a un canale del mixer dove è inserito un digital delay con un ritardo breve e modulato, in feedback. Qualcuno inciampa, fa un movimento imprevisto sul pianoforte, e il microfono – urtato – lancia una cascata di “riccioli” sonori nell'impianto. Qualcuno – mi spiace, ma non ricordo proprio quale dei miei due ospiti – prorompe in un: “Ma questo è come il live-electronics *del Gigi!*”

Gigi è Luigi Nono, naturalmente, e il live-electronics è – in quel momento – la novità più affascinante dell'elettroacustica “colta”: una tecnica di elaborazione del suono in tempo reale, che permette di controllare i parametri del suono attraverso apparecchiature digitali; una vera rivoluzione, rispetto alla sintesi in tempo differito (analogica o numerica) che ha dominato la musica elettronica nei trent'anni precedenti. So che a chi mi legge l'aneddoto potrà apparire banale, con una conclusione del tutto inadeguata rispetto alle premesse e all'importanza dei personaggi che ho presentato: da Frank Zappa ad alcuni dei musicisti più noti degli ultimi decenni (direttori, pianisti, compositori, musicologi). Eppure assicuro che per me quell'esclamazione (“Ma questo è come il live-electronics *del Gigi!*”) suonò – e ancora risuona – come una tromba dell'Apocalisse, come una rivelazione.

<sup>2</sup> “Musica/Realtà”, la rivista fondata e diretta da Pestalozza, dedicava già da allora uno spazio importante a studi sulla popular music; nel 1983 era stata il principale sponsor della Seconda conferenza internazionale di studi sulla popular music, tenutasi a Reggio Emilia, della quale ero stato l'organizzatore per conto della IASPM.

<sup>3</sup> Se a qualcuno può interessare, era un vicino di casa di Philip Tagg, che allora risiedeva e insegnava a Göteborg; Dave Bristow era allora il programmatore e dimostratore “ufficiale” della Yamaha.

Ancora adesso: mentre finalmente constato che i musicologi che si dedicano a questo tipo di studi scoprono che le procedure compositive del Nono degli anni Ottanta erano molto simili, praticamente identiche, a quelle di alcuni musicisti rock.<sup>4</sup> Quei musicologi non lo dicono in questi termini, naturalmente: ma è una mia traduzione, della quale garantisco l'attendibilità.<sup>5</sup>

All'epoca dell'incidente col microfono, comunque, la rivelazione ha il carattere di una conferma, e di un interrogativo: di "macchine" come quelle che uso a casa (o in studio di registrazione) ne ho viste varie, visitando le installazioni per *Diario polacco n. 2* e per il *Prometeo* di Nono. Lo stesso harmonizer, in particolare. Ma poi mi sono domandato se anche Nono, quando compone, si mette a giocare con i controlli, fino a quando il suono non lo convince, o se invece queste apparecchiature nella musica "colta" siano usate con un senso di progetto diverso. E oggi, dopo che la ricerca musicologica ha dimostrato quanto fosse importante la costruzione sul suono, sulla singola emissione, sull'effetto acustico legato al singolo musicista o alla singola apparecchiatura per il Nono che conobbi allora – dopo decenni nei quali l'elettroacustica era stata il veicolo del dominio dell'ideologia sulla musica – oggi mi domando se non sia il momento di rovesciare l'interpretazione corrente del rapporto musica-tecnologia, secondo la quale la ricerca "colta" ha fatto l'uso più conseguente e profondo dei mezzi, e quella popular ha adattato i mezzi tecnologici alle esigenze del mercato. Se fosse l'opposto?

### *Rovesciamenti*

Proviamo insieme a vedere l'effetto che fa, se si riconfigura qualcuno dei paradigmi interpretativi correnti. Supponiamo che uno studioso del Ventunesimo secolo arrivi alla conclusione che la

<sup>4</sup> Si veda ad esempio Ramazzotti 1997

<sup>5</sup> Veniero Rizzardi, che a una formazione simile alla mia aggiunge un punto privilegiato di osservazione come curatore dell'Archivio Nono, mi ha varie volte confortato in quest'ipotesi.

dialettica tra l'individuo-artista e l'industria culturale sia uno dei tratti salienti della trasformazione delle musiche nel secolo precedente (il Ventesimo), e che di conseguenza le figure di musicisti indipendenti, autonomi rispetto all'industria, siano meritevoli di essere viste in una luce particolare, come precorritrici di un movimento che interpreta alcune delle dinamiche fondamentali del mondo contemporaneo (quello del Ventunesimo secolo). Se questo paradigma fosse accettato, Charles Ives risulterebbe una personalità straordinariamente anticipatrice, e con lui Harry Partch, Cornelius Cardew, Frank Zappa, mentre altri musicisti del Novecento figurerebbero tra i continuatori, seppure con un linguaggio più evoluto, della tradizione ottocentesca. Se a qualcuno quest'interpretazione può apparire assurda (non a me: se vivo abbastanza a lungo, mi candido a essere *quello* studioso del Ventunesimo secolo), pensi a quanto sarebbe parsa curiosa, negli ultimi decenni del Settecento, l'idea stessa di industria musicale, l'ipotesi che i musicisti non dovessero assoggettarsi ai capricci di un signore o alle frettolose pubblicazioni necessarie per evitare che altri traessero lucro dal loro lavoro, ma che potessero contare sul diritto d'autore, sull'indipendenza professionale, su un'industria editoriale sviluppata. E come sarebbero risultati strani i musicisti che non si adattavano ai ruoli e agli stili conformi a una concezione galante e cortigiana, e che in qualche modo invece incarnavano il futuro dell'organizzazione e del pensiero musicale: non i Salieri o i Kozeluh, appunto, ma i Mozart, i Beethoven.

Proseguiamo nell'esercizio, allora, e compiamo l'operazione – forse più facile – di immaginare lo sviluppo tecnologico del Novecento (e soprattutto degli ultimi decenni) non come un prolungamento della rivoluzione industriale dei secoli precedenti, ma come una trasformazione radicale, un rovesciamento, in seguito al quale la tecnica non è più lo *strumento* del dominio dell'uomo sulla natura, ma la nuova *natura* nella quale si svolge la vita dell'uomo (v. Galimberti 1999, *Introduzione*). Chi si serve della tecnica, a questo punto, non è il progettista, l'ingegnere ottocentesco, che piega una materia ostile al risultato desiderato, cioè alla realizzazione finale di un'idea preesistente: chi si serve della tecnica articola la tecnica stessa, ne elabora il linguaggio, rende esplicite le soluzioni (temporanee) che sono già immanenti nelle

risorse offerte.

Se si accetta questo sistema di riferimento, la modernità delle avanguardie storiche dell'elettroacustica rischia di ridursi a un patetico tentativo di recuperare una funzione della tecnica ormai condannata e fasulla, quella del tecnocrate-demiurgo; per converso, un'interpretazione più conseguente di questo quadro conferirebbe un significato importante alle pratiche musicali che utilizzino e allo stesso tempo mettano in discussione, che articolino e sfidino i limiti del linguaggio della tecnica. Qual è, allora, la musica elettroacustica che “dice la verità” sul nostro tempo: quella dei compositori-tecnocrati o quella dei musicisti che giocano col linguaggio della tecnica? Quella dei centri di ricerca, parafrasi o parodia di quelli scientifici, legati a una funzione strumentale della tecnica, anche in direzione mercantile?<sup>6</sup> O quella dei musicisti popolari che sfidano, mettono alla prova le risorse disponibili sul mercato? Ecco, questo è ciò di cui sto parlando, anche alla luce della famosa rivelazione sul “live-electronics *del Gigi*”: e dato che – seppure in termini obliqui – non ho mai smesso di riferirmi a Frank Zappa, questo allora è il punto: quando si parla di Zappa come compositore, e di Zappa come utilizzatore di tecnologie elettroacustiche, la questione non è di santificarlo in base alle categorie correnti che definiscono il valore dei musicisti “colti”. La questione, un po' più rischiosa, e che implica la rinuncia al facile prestigio della santificazione, è di ipotizzare un quadro di riferimento nel quale la musica di Frank Zappa, molto probabilmente non da sola (e molto probabilmente non tutta), rappresenta il nostro tempo nel modo più adeguato, “dice la verità” (o mostra la falsità),<sup>7</sup> laddove altre musiche già consacrate contribuiscono invece al mascheramento, all'ideologia.

Vale forse la pena di sottolineare quanto sia diversa questa posizione da quella – piuttosto diffusa – che si limita ad accogliere Zappa fra i compositori significativi del Novecento, nel quadro del patetico “abbattimento delle barriere tra i generi”: una linea

<sup>6</sup> Ho già fatto notare altrove (Fabbri 1986) quanto i progetti dei centri di ricerca elettroacustica “strizzassero l'occhio” a presunte applicazioni commerciali per ottenere il consenso dei finanziatori: v. Santi 1984.

<sup>7</sup> “If anyone involved in mass culture seems to point to an untruth in the way things are run, it would be Frank Zappa” (Watson 1994, p. xiii)

di non-pensiero che anziché porsi il problema della riformulazione delle categorie (perché tali sono i generi) e della comprensione del loro funzionamento (una delle sfide più appassionanti della ricerca dell'ultimo decennio),<sup>8</sup> ne predica l'eliminazione o l'appiattimento.

### *Giochi spaziali*

Le interviste a Frank Zappa e i suoi resoconti autobiografici (mi riferisco soprattutto a Menn, Groening 1992 e a Zappa, Occhiogrosso 1995) sono una fonte rigogliosissima di annotazioni sulle regole che definiscono generi e stili, e altre categorie musicali. La lucidità con cui Zappa mette a nudo le convenzioni (dall'atteggiamento del pubblico dei concerti di avanguardia ai cliché stilistici dei bassisti jazz-rock) non solo fornisce materiale prezioso a chi ama studiare queste cose, ma rivela uno dei motori dell'invenzione musicale zappiana. Zappa è una specie di antropologo della musica,<sup>9</sup> che anziché limitarsi a un'osservazione partecipe politicamente e scientificamente corretta, prova un gusto particolare a mettere in imbarazzo le tribù poco esotiche con cui viene in contatto. Ecco un esempio:

“Art Jarvinen è un percussionista ed ex istruttore della Cal Arts. Fu lui a metter su un gruppo da camera chiamato Unità E.A.R.: due percussioni, due tastiere, clarinetto e violoncello. Una volta mi chiese di arrangiargli *While You Were Out*, un assolo dall'album *Shut Up 'n Play Yer Guitar*, perché il suo gruppo potesse suonarlo a uno dei CONCERTI DEL LUNEDÌ SERA (...) Creai l'arrangiamento sul Synclavier e, usando un'altra funzione della macchina, stampai gli spartiti. Quando Art li vide, capì che era un brano difficile e si preoccupò, perché non riteneva il suo gruppo in grado di suonarlo con il poco tempo a disposizione rimasto per le prove. ‘Sei fortunato’ gli dissi ‘non dovrai neppure suonarlo, ti basterà imparare a far FINTA. Io farò sì che il Synclavier si occupi del resto. Tu vai lì fuori e fai quello che i *Grandi Gruppi Rock* fanno da anni: mima e assicurati di avere un bell'effetto visivo sul pubblico.’ Feci quindi una copia dell'esecuzione del Synclavier e gli raccomandai: ‘Per far-

<sup>8</sup> Si veda a questo riguardo Lakoff 1987.

<sup>9</sup> Si veda anche il capitoletto *Antropologia del gruppo rock*, in Zappa, Occhiogrosso 1995.



cela, metti bene in mostra i cavi che dagli strumenti portano agli amplificatori e alle scatole degli effetti sul pavimento. Quando il pubblico sentirà dei suoni sintetizzati, lo troverà giustificato dal fatto che si vedono i cavi uscire dai vostri strumenti.'

Il risultato finale? Il tipo che aveva organizzato la serata non capì la differenza e i due critici di classica dei quotidiani più importanti di Los Angeles non notarono proprio niente. Nessuno tra il pubblico ebbe il benché minimo sospetto (...) NESSUNO SAPEVA CHE I MUSICISTI NON AVEVANO SUONATO NEPPURE UNA NOTA. Nei *circoli della musica moderna* la cosa provocò un vero scandalo e vari membri del gruppo, mortificati da queste voci, giurarono che 'non l'avrebbero mai più rifatto'. (Rifare CHE COSA? Provare al mondo intero che nessuno in realtà sa che cazzo succeda in un concerto di musica contemporanea?)<sup>10</sup>

Questo racconto ci dice molto anche sul rapporto di Zappa con la tecnica. L'idea offensiva per i "circoli della musica moderna" è che venga violato il tabù della tecnica come strumento, come estensione del pensiero del compositore e della manualità degli esecutori. Il tabù della tecnica ingegneristica, della tecnocrazia (dove il tecnocrate è comunque l'uomo), piegata a fini artistici. Il pensiero che sia la macchina a fare tutto è insopportabile, non importa se il risultato sonoro è uguale (sarebbe più accettabile, se al posto dei musicisti ci fossero sul palco dei danzatori, che mimassero il gesto strumentale?). Zappa, invece, prende atto lucidamente delle condizioni al contorno e delle regole dei diversi giochi possibili. In mancanza di una soluzione che soddisfi tutte le convenzioni, propone un rimescolamento delle regole, a partire dall'unica certezza: che il Synclavier c'è, e che è in grado di suonare ciò per cui è stato programmato. Il primato è dell'ascolto: non è del progetto o del rito.

In questo senso, l'accostamento tra Zappa e l'ultimo Nono – come ho implicitamente suggerito, varie volte – è tutt'altro che provocatorio (nei confronti di Nono) o compiacente (nei confronti di Zappa). L'idea di una "tragedia dell'ascolto" come il *Prometeo*, nella quale la musica venga sottratta al privilegio dell'occhio, alla prospettiva lineare e ai riti esteriori del teatro borghese, e restituita all'orecchio, al coinvolgimento nello spazio, all'interiorità, articola in modo diverso gli stessi temi che

<sup>10</sup>Zappa, Occhiogrosso 1995, p.122.

Zappa incarna in una personalità musicale più estroversa, ma sempre dominata dall'attenzione al risultato sonoro. Nono prima manifesta contro e poi si estrania dai riti della musica borghese, che invece Zappa irride; a Nono sarebbe stata necessaria una vera autonomia rispetto alla concretizzazione di quei riti: l'industria dell'editoria "colta" e delle istituzioni lirico-sinfoniche; mentre forse a Zappa avrebbe giovato un distacco maggiore dalla sua stessa icona rock-alternativa. Ci sarebbero arrivati entrambi, probabilmente, se fossero vissuti più a lungo.

Il *Prometeo* – come è noto – prevedeva che il pubblico si trovasse al centro di una grande struttura lignea (la cosiddetta "arca" di Renzo Piano) e circondato dall'orchestra, dai cantanti, e da altoparlanti (con un programma di spazializzazione del suono controllato da una macchina 4i, evoluzione della leggendaria 4x di Giuseppe di Giugno).<sup>11</sup> Ed ecco invece come Frank Zappa descrive il sistema di ripresa e amplificazione per i suoi concerti che in seguito sarebbero stati intitolati *The Yellow Shark*:

“L'orchestra sarà disposta in gruppi, e ogni gruppo avrà un minimo di quattro microfoni al di sopra, e alcuni ne avranno sei, cosicché queste matrici a quattro o sei canali possano essere sovrapposte l'una sull'altra nella matrice principale a sei canali. Poi ci sarà un personaggio, probabilmente vestito come una figura religiosa, che porterà un'apparecchiatura speciale che ho concepito. È una canna da pesca a sei canali. Immaginatevi un piccolo hula hoop, con sei microfoni piccoli ma di altissima qualità attaccati all'anello, e l'anello è in cima alla canna, ed è messo su in modo da sembrare un artefatto religioso. Il personaggio religioso sarà seguito da un piccolo schiavo religioso che porterà il filo religioso, in modo che non si impigli da qualche parte. E quando il Vescovo – chiamiamolo così – si avvicina con lo hula hoop, il mixer principale farà una dissolvenza incrociata fra una posizione statica – come quella dei gruppi in cui è divisa l'orchestra – e l'uscita dello hula hoop a sei canali. Mettiamo che tu sia un trombettista, e stai suonando un assolo, ed ecco che arriva il Vescovo. Quello che il pubblico ascolta è una tromba che viene direttamente da sopra, mentre il Vescovo si avvicina. Ma appena il Vescovo porta l'anello al di là della campana della tromba e sulla tua testa, il pubblico ascolta una tromba che se ne va per il pavimento.

<sup>11</sup> Ho accennato altrove (*Il Prometeo di Luigi Nono: l'occhio colpisce ancora*, in Fabbrì 1996) all'effetto ambiguo della particolare collocazione del pubblico nell'"arca" di Piano – che, come è risaputo, fu abbandonata alla distruzione dopo le prime e uniche rappresentazioni italiane dell'opera.

Capite la relazione tra i sei microfoni sull'anello e i sei altoparlanti nell'auditorium? Il risultato acustico finale sarebbe che spostando lo hula hoop si potrebbero giocare tutti i tipi di giochi spaziali. Potete immaginare come tutto questo sarebbe percepito dal pubblico. È forse una soluzione semplicistica a questo problema, ma non penso che nessuno l'abbia mai fatto prima.”<sup>12</sup>

Non ho trovato tracce del Vescovo nella documentazione che possiedo sull'effettiva realizzazione di *The Yellow Shark*, ma quel lavoro mostra comunque altri aspetti del rapporto di Frank Zappa con la tecnica, che sono tanto più significativi se si pensa che Zappa collaborava con un gruppo come l'Ensemble Modern, già noto per le grandi capacità di lettura e di precisione esecutiva:

...a proprie spese il gruppo volò a Los Angeles nel luglio del 1991, e per due settimane si familiarizzò con la scrittura di Zappa e con le sue tecniche di conduzione delle improvvisazioni. In quell'occasione il compositore campionò tutti gli strumenti dell'Ensemble, in modo da poterne ricostruire – nel proprio studio, con l'aiuto del Synclavier – la sonorità, in vista del lavoro di riorchestrazione, arrangiamento e trascrizione che lo avrebbe impegnato nei mesi successivi. Zappa, quindi, lavorò alle musiche di *The Yellow Shark* avendo in mente non tanto un generico organico strumentale, quanto una sonorità concreta, riproducibile con buona approssimazione durante tutto il lavoro di composizione o ricomposizione. Fu in questa fase che Zappa stabilì che il concerto sarebbe stato amplificato con un sistema a sei canali, progettato insieme ai tecnici David Dondorf, Spencer Chrislu e Harry Andronis (i quali lo avrebbero adattato in seguito alle caratteristiche delle sale da concerto), e riprodusse anche questa configurazione nel proprio studio. Quando, un anno dopo il primo incontro, Zappa raggiunse gli esecutori in Germania, sapeva già come il materiale *doveva* suonare: sia quello che aveva riorchestrato personalmente, sia quello che aveva affidato alle mani di Ali N. Askin per arrangiarlo.<sup>13</sup>

È difficile pensare a una soluzione più semplice e razionale al problema dell'orchestrazione e delle prove: e vorrà pur dire qualcosa, se una soluzione così viene in mente a Frank Zappa, e non a qualche altro compositore. Il lavoro di Frank Zappa con le macchine, fin dai tempi dell'acquisto del suo primo studio di registrazione, appare tutto orientato a queste *pretty simple-minded*

<sup>12</sup> Menn, Groening 1992, p. 37.

<sup>13</sup> Fabbri 1998

*solutions* (per usare parole sue), alle soluzioni tecniche a problemi musicali; problemi musicali che a loro volta nascono nel contesto della tecnica, di quella che c'è, che è disponibile. Così è per la sterminata raccolta di tutti i concerti dal vivo, che ripercorre la storia della registrazione multitraccia degli ultimi decenni; così è per l'impiego del Synclavier, che offre testimonianze ad ampio spettro (da trascrizioni un po' pedestri a virtuosismi straordinari); così è per l'uso di sistemi di post-produzione, come Sonic Solutions: e mentre si dichiara affascinato dalle possibilità di controllo dei software musicali più sofisticati, Zappa dichiara che a volte (già negli anni novanta) se deve fare un taglio preferisce le lamette e il nastro adesivo, anche su nastri multitraccia, e anche a partire da partiture memorizzate nel Synclavier.<sup>14</sup>

### *(In)disciplina*

L'assenza, anzi la costante irrisione di qualsiasi feticismo tecnico potrebbe anche essere spiegata con la costante immersione di Zappa nel lavoro con le macchine: quindici ore al giorno, negli ultimi anni della sua vita. Lo stesso si potrebbe dire della sua tecnica chitarristica, che è anche di natura elettroacustica, ma per la quale rimando ad altri più dettagliati contributi. Il quadro dei rapporti di Zappa con la tecnica non sarebbe completo, però, se non si affrontasse la questione dei musicisti, intesi precisamente come risorsa tecnica. È stato osservato (da Michael Gray, citato in Watson 1994, p. 457) che “Zappa è arrivato a vedere i suoi musicisti come pezzi che si possono comprare, tali e quali a sale di montaggio o amplificatori: parti del bagaglio di cui ha bisogno un compositore oggi”. E senza bisogno di sposare questa visione particolarmente amara, si deve prendere atto che i rapporti di Zappa con i musicisti, compresi i più vicini a lui, sono stati anche difficili, oltre che fonte delle ben note osservazioni antropologiche. Nel febbraio del 1987 dichiara di preferire senza discussione le macchine (il Synclavier) ai musicisti in carne e ossa: “Il modo migliore di fare musica è batterla sulla tastiera del com-

<sup>14</sup> Watson 1994, p. 460.

puter, premere il bottone e ascoltarla eseguita giusta.”<sup>15</sup> Ma poco dopo inizia a organizzare una tournée mondiale, con un gruppo di undici elementi. Per fortuna, non tutto quadra nella cornice costruita intorno al nasone beffardo di Frank Zappa: quello che conta è che l'immagine, non importa quanto la si studi da vicino, non importa quanto la si allontanano, non importa quanto la si scomponga, rimanga consistente.

- FABBRI, F., 1984, *Elettronica e musica. Gli strumenti, i personaggi, la storia*, Fabbri Editori, Milano
- FABBRI, F., 1986, *Musica contemporanea e media: la "fallacia concertocentrica"*, in "Musica/Realtà" 20, Unicopli, Milano
- FABBRI, F., 1996, *Il suono in cui viviamo*, Feltrinelli, Milano
- FABBRI, F., 1998, *Musiche da The Yellow Shark*, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano
- GALIMBERTI, U., 1999, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano
- LAKOFF, G., 1987, *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, The University of Chicago Press, Chicago and London
- MENN, D., GROENING, M., 1992, *The Mother Of All Interviews*, in "Zappa!", Miller Freeman, San Francisco
- RAMAZZOTTI, M., 1997, *La questione filologica in Luigi Nono. Studio su Y entonces comprendió (1969-70) e Risonanze erranti (1985-87)*, in "Musica/Realtà" 52, LIM, Lucca
- SANTI, P., 1984, *La nascita dello "Studio di Fonologia Musicale" di Milano*, in "Musica/Realtà" 14, Unicopli, Milano
- WATSON, B., 1994, *Frank Zappa. The Negative Dialectics Of Poodle Play*, Quartet Books, London
- ZAPPA, F., OCCHIOGROSSO, P., 1995, *Zappa. L'autobiografia*, Arcana Editrice, Padova

<sup>15</sup> Watson 1994, p. 459.