

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di Laurea specialistica in
COMUNICAZIONE MULTIMEDIALE E DI MASSA

TESI DI LAUREA
GENERI E POPULAR MUSIC

Relatore: Prof. Franco Fabbri

Candidato: Giovanni Bechis
Matricola 215515

Anno Accademico 2003/2004

INDICE

1. LIMITI E UTILITÀ DEL CONCETTO DI GENERE MUSICALE

1.1	LA NECESSITÀ DI METTERE ORDINE	pag. 1
1.2	L'EMERGERE DELLA DIMENSIONE STORICO-SOCIALE NELL'EVOLUZIONE DELLE TEORIE DEI GENERI	pag. 3
1.3	LA QUESTIONE DEI GENERI NELLA POPULAR MUSIC	pag. 11
1.4	TESTO, GENERE, CONTESTO	pag. 22
1.5	LA TEORIA DEI GENERI, UN'APPLICAZIONE: IL POST-ROCK	pag. 37
	Norme di tipo tecnico-formale	pag. 43
	Norme di tipo semiotico	pag. 52
	Norme comportamentali	pag. 54
	Norme di tipo sociale	pag. 56
	Norme economiche e giuridiche	pag. 57
	Una possibile ideologia del post-rock	pag. 59

2. FUNZIONI E FUNZIONALITÀ DEI GENERI MUSICALI NELLA CONTEMPORANEITÀ

2.1	L'INSTABILITÀ DELLA POPULAR MUSIC	pag. 66
2.2	L'EPOCA POSTMODERNA	pag. 70
2.3	POSTMODERNO, GENERI, MUSICA	pag. 80
2.4	GLOBALIZZAZIONE, MUSICHE DEL MONDO, GENERI	pag. 100
2.5	GENERI E TECNOLOGIA	pag. 113
	CONCLUSIONI	pag. 132
	BIBLIOGRAFIA	pag. 134
	SITI INTERNET CONSULTATI	pag. 145
	DISCOGRAFIA	pag. 148

1. LIMITI E UTILITÀ DEL CONCETTO DI GENERE MUSICALE

1.1 LA NECESSITÀ DI METTERE ORDINE

L'utilizzo della nozione di genere in musica, per raggruppare eventi musicali con caratteristiche in qualche modo affini, è una delle numerose circostanze che dimostrano la necessità umana di classificare, ordinare e definire come strumento di conoscenza. Le categorie, di qualsiasi natura e struttura, sono impiegate quotidianamente in tutte le sfere dell'esperienza umana, dall'uso del linguaggio all'analisi politica, dall'organizzazione del lavoro all'applicazione di un qualsivoglia strumento di indagine scientifica. La psicologia cognitiva ha dimostrato come intervengano meccanismi di classificazione a partire da operazioni che stanno alla base del nostro pensiero, come la capacità di riconoscere gli oggetti.¹

A livello molto più generale un utile esempio, di immediata comprensione, della naturale "vocazione" dell'uomo a categorizzare è l'evoluzione dell'organizzazione dei contenuti nella rete Internet. Lo strumento di conoscenza più rappresentativo di quest'epoca si è sviluppato aumentando progressivamente l'utilizzo delle categorie. Si possono individuare, a partire

¹ Cfr. Fabbri, 2000 per un resoconto sull'evoluzione del concetto di categoria e una panoramica sui contributi di Umberto Eco e della psicologia cognitiva al dibattito sull'argomento.

dalla nascita del *World Wide Web*, tre differenti periodi di crescita.² Nel primo esistevano solo pagine unite in un grande ipertesto essenzialmente disorganizzato. Successivamente l'affermarsi del concetto di sito e dei motori di ricerca ha portato maggiore ordine e facilità d'uso nella reperibilità di contenuti. L'ultimo passo, quello più importante, è stato la comparsa dei portali, riproduzioni in piccolo della struttura della rete stessa, che selezionano e organizzano per gli utenti l'enorme mole di informazioni presenti nella rete.

Al di là delle riflessioni economiche, politiche e filosofiche intorno a una simile evoluzione di Internet, quello che interessa in questa sede è come oggi le categorie siano uno dei concetti più importanti della rete. Tutto è classificato, ordinato e, spesso, semplificato in sezioni, *directories*, canali tematici, ecc.

Ovviamente sono presenti anche le categorie artistiche. Per la musica, come per altre modalità espressive, il "Web" eredita suddivisioni affermatesi nel corso della storia, e principalmente quelle di genere e stile. L'eshaustività e la raffinatezza di molte di queste classificazioni mettono di fronte a uno spazio musicale vastissimo, ma apparentemente ben organizzato.³

Prima di ragionare sull'organizzazione in categorie della musica, è però opportuna un'indagine sulla natura e sulle eventuali differenze dell'idea di genere nelle altre arti.

² Cfr. Ferraro, 1999, pp. 137-145.

³ Uno dei più ricchi database sulla musica presenti in Internet, *All music guide*, (www.allmusic.com) suddivide i differenti tipi di musica grazie alle categorie *Music styles* e *Music maps*. Solo il percorso delle *Rock music maps* contiene settantanove voci riferite ad altrettante forme diverse di rock.

1.2 L'EMERGERE DELLA DIMENSIONE STORICO-SOCIALE NELL'EVOLUZIONE DELLE TEORIE DEI GENERI

Il termine genere, almeno nelle lingue neolatine, fa riferimento allo stesso campo semantico di espressioni come tipo, classe, maniera, razza. Il senso è il medesimo della parola greca γένος (e del corrispettivo latino *genus*), definita per la prima volta da Aristotele («ciò che viene predicato secondo l'essenza di molti che differiscono specificamente»)⁴. A partire da questa definizione è fiorito attorno al concetto di genere un considerevole dibattito filosofico, relativo all'uso delle categorie in tutti gli ambiti dell'agire umano e quindi anche nella sfera artistica, con principale riferimento alla letteratura e alle attività oratorie.⁵

La generalità della definizione di Aristotele ha portato a due modi molto diversi di concepire i generi: «le posizioni di natura astratta, atemporale, deduttiva e quelle di natura storica, diacronica, induttiva».⁶

La prima categoria può rimandare ad indagini che partono da generali strutture antropologiche e psicologiche o ad analisi che si rifanno alle sole strutture retoriche. Queste ultime concepiscono il genere unicamente come «luogo di certe possibilità tematiche e formali»,⁷ teorizzando inoltre una gerarchia di valore tra i vari generi. La fortuna di tali rappresentazioni

⁴ Fabbri, 2002, p. 79.

⁵ Peter Kuon spiega come in letteratura il problema dei generi è stato al centro della riflessione teorica fin dall'antichità, allo scopo di risolvere la difficoltà di distinguere la letteratura dall'insieme dei testi orali o scritti, (Cfr. Kuon, 1999, pp. 194-195).

⁶ Corti, 1997, p. 151.

⁷ Ivi, p. 152.

normative e astratte si estende dall'epoca classica a quella moderna. Ad esempio la teoria dei tre stili di Teofrasto,⁸ allievo di Aristotele, investì tutti i campi dell'arte nell'antichità greco-romana per riemergere nelle riflessioni rinascimentali. Ma una concezione astratta e atemporale ha continuato a prevalere anche nell'evoluzione moderna del dibattito sui generi, che nel frattempo si arricchiva di nuovi spunti, come il tentativo di comprendere il cambiamento che le convenzioni di genere attraversano nel tempo o l'emergere, secondo i dettami del Romanticismo, delle motivazioni interiori rispetto a quelle convenzionali per distinguere i generi. Non era però mai in discussione l'appartenenza di tutte queste teorie a questioni estetiche e filosofiche. Anche in momenti importanti per la storia delle idee e della scienza come l'Illuminismo prima e il Positivismo poi, l'indagine sui generi e le loro funzioni non teneva conto del complesso rapporto che li legava con la società e i suoi sempre più rapidi cambiamenti.⁹ Lo storico della letteratura Peter Kuon sottolinea i limiti di tutti questi approcci astratti, sposando una condivisibile, ai nostri fini, visione pragmatica, in cui il genere è un concetto che deve necessariamente adattarsi alle varie situazioni concrete:

⁸ «Secondo questa teoria lo stile di un'opera deve conformarsi all'argomento, quindi al genere (inteso come selezione di contenuti e strutture formali), secondo una gerarchia che prescrive lo stile *elevato* per gli argomenti e i generi più nobili (in letteratura la tragedia, nelle arti figurative dèi ed eroi, in retorica il genere deliberativo), lo stile *medio* per gli argomenti e i generi di mezzo (la commedia, gli "uomini simili a noi", il genere epidittico), lo stile *umile*, infine, per gli argomenti quotidiani e i generi corrispondenti (satira e mimo, *minor pictura*, genere giudiziario», (Fabbri, 1981 pp. 55-56).

⁹ Cfr. Fabbri, 1981, pp. 55-63.

In ogni caso si attribuisce ad un oggetto storico una natura sovratemporale. Siamo di fronte all'errore fondamentale dell'approccio ontologico al problema dei generi: invece di vedere nel termine "genere" una semplice metafora, i teorici dell'Otto/Novecento prendono la metafora alla lettera trattando i generi letterari come se fossero naturali. Il regno della letteratura segue, secondo loro, la stessa logica del regno degli animali.¹⁰

Bisogna perciò attendere il Novecento inoltrato e le riflessioni di scienze come l'antropologia e la semiologia per ampliare la questione dei generi, uscendo finalmente da una realtà costruita a compartimenti stagni. La seconda delle posizioni messe in luce da Maria Corti fa entrare in scena la dimensione storico-temporale, la contaminazione tra i generi, i rapporti con la società. Tutto questo in un periodo storico in cui le opere artistiche in letteratura, cinema, musica, teatro devono fare i conti col moltiplicarsi di nuovi tipi e categorie.

L'ampio respiro di questa visione va ben oltre l'aristotelica ricerca di un'essenza comune, considerando il genere anche come «sintomo di una

¹⁰ Kuon, 1999, p. 1996. In questo saggio l'autore spiega la sua concezione di genere letterario partendo dalle riflessioni sull'argomento di Benedetto Croce, fautore di un utilizzo esclusivamente comunicativo dei generi, come "sussidio alla memoria" di cui non si può fare a meno, ma senza alcun fondamento scientifico. Kuon cerca di promuovere un approccio "fenomenologico e descrittivo" dove i singoli testi non rispecchiano quasi mai tutte le caratteristiche, e gli stereotipi, che la collettività riconosce in un genere. Si vedrà che la nostra idea di genere musicale riecheggia queste posizioni – «di un modello empirico, operativo, "instabile e ibrido" (Quaresima, 1999, p. 20)» – ma l'analisi di tale categoria non potrà comunque prescindere da un certo rigore scientifico, indispensabile per argomentare la complessità del concetto.

cultura e dello status sociale che lo produce e accoglie e diffonde»,¹¹ e mette in luce il ruolo dei destinatari nella funzione e nel cambiamento di un genere, tenendo conto che «ogni genere appare rivolto a un certo tipo di pubblico, talora persino a una classe sociale».¹²

In definitiva i generi sono il luogo dove un'opera entra in una complessa rete di relazioni con altre opere e il loro studio viene visto come chiave di volta dell'analisi del rapporto società-letteratura, in una concezione che tornerà utile nella nostra idea dei generi musicali:

Che il rapporto fra strutture sociali e strutture del sistema letterario o generi letterari sia più agevole e redditizio del rapporto fra le strutture sociali e l'opera singola è una realtà di cui si deve tener conto: la mediazione degli istituti letterari è di primaria importanza e porta una conferma al carattere informativo che ha in sé il sistema letterario.¹³

Dagli studi letterari arrivano altri autorevoli esempi di visione “allargata” alla storia e alla società della questione dei generi.

Northrop Frye, nel suo importante saggio di metodo critico, si appella al “radicale della presentazione” come metodo di distinzione tra i quattro fondamentali generi letterari (teatro, epica, lirica, fiction) sostenendo che «il genere è determinato dal tipo di rapporto stabilito tra il poeta e il suo

¹¹ Corti, 1997, p. 154.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ivi*, p. 25.

pubblico». ¹⁴ L'indicazione di appartenenza a un genere non deve quindi tenere conto di fattori solamente contenutistici e formali.

Gérard Genette, ragionando anch'egli sulle classificazioni dei testi, in particolare sulla triade epico-lirico-drammatico, rifiuta l'assenza della dimensione storica in nome di un fondamento "naturale" e transtorico della suddivisione in generi (ciò cui si rifanno le analisi della prima delle suddivisioni di idea astratta di genere sopra individuate).

«Nego solamente che un'estrema istanza generica [...] si lasci definire in termini che escludono ogni storicità: a qualunque livello di generalità ci si ponga, il fatto generico coinvolge indissolubilmente, tra l'altro, il fatto di natura e il fatto di cultura». ¹⁵

Anche negli studi cinematografici si è assistito a un'interessante evoluzione del dibattito sull'idea di genere, sia pure con connotazioni che evidenziano altre prerogative, nell'ambito di un'arte che fin dall'inizio ha palesato i suoi profondi legami con la società e i momenti storici. In questo campo, negli ultimi decenni, l'attenzione crescente verso i generi va di pari passo con la messa in discussione della nozione di autore come strumento principe di analisi delle opere cinematografiche e del "sistema" cinema in

¹⁴ Frye, 1969, p. 328.

¹⁵ Genette, 1981, p. 57.

generale.¹⁶ Tuttavia la dipendenza delle teorie dei generi cinematografici dalle secolari riflessioni analoghe in letteratura ha portato a un'iniziale debolezza delle elaborazioni sull'argomento:¹⁷ a causa dell'utilizzo di strumenti di critica letteraria, quelle che in questo campo appaiono come categorie minori, specificabili al più come sottogeneri, nel cinema possono essere ricondotte a veri e propri generi (ad esempio la suddivisione del genere romanzo in vari sottogeneri cui corrispondono generi cinematografici specifici: poliziesco, fantascienza, ecc.).¹⁸

Ma le nuove concezioni di genere che, come abbiamo visto, si sono fatte strada in letteratura, fanno sì che nello studio dei generi cinematografici si sia «approfondita la consapevolezza della dimensione storica»¹⁹ e sia «stata messa in rilievo la componente pragmatica».²⁰

Tra gli anni Settanta e Ottanta sono molteplici i contributi in questa direzione, i quali spesso si rifanno alle elaborazioni teoriche dei formalisti

¹⁶ Cfr. Quaresima, 1996, p. 223 dove l'autore fa riferimento a uno dei testi che più agevolmente spiegano questa tendenza, ovvero Casetti, 2002, in cui si afferma che «il genere ci consente di andar oltre al binomio film/regista caro all'approccio "autorale" e di cogliere delle dinamiche più ampie [...]. È un dispositivo essenziale per capire che cosa fa del cinema un'arte insieme "industriale" e "popolare"», (Casetti, 2002, pp. 295-296).

¹⁷ Cfr. Quaresima, 1996, p. 225.

¹⁸ La questione si ricollega al peso, in letteratura, della ripartizione nella triade epico-lirico-drammatico classica e al suo iniziale riferirsi a categorie modali, le quali si differenziano secondo l'atteggiamento di enunciazione, mentre è solo dal Romanticismo che tale ripartizione allude anche a vaghe caratteristiche di contenuto, e quindi a generi diversi, (Cfr Frye, 1969 e Genette, 1981). Risulta evidente come nel cinema la suddivisione in generi non possa ricondursi pienamente a simili teorizzazioni.

¹⁹ Quaresima, 1996, p. 225.

²⁰ *Ibid.*

russi:²¹ Andrew Tudor delinea l'esigenza di studiare i generi come momento di interazione tra cultura, pubblico, film e cineasti; Thomas Schatz studia il valore funzionale del genere come moderna struttura mitologica che ritualizza gli ideali collettivi di una società, in accordo agli studi antropologici di Lévi-Strauss; ancora, Jean-Louis Leutrat, studiando il western, sottolinea come un genere nasca dalla combinazione di sistemi comunicativi molto diversi tra loro ma presenti tutti insieme nella società (cinema, radio, circo, ecc.) e che esso sia una sorta di "organismo vivente" suscettibile a continue metamorfosi sotto l'influsso di questi sistemi comunicativi.

Nell'affrontare la questione dei generi nel cinema, emerge la consapevolezza della specifica complessità della settima arte. Il modello elaborato da Christian Metz²² rende conto del fatto che il cinema sia innanzitutto un'istituzione, determinata dall'esistenza di una triplice "macchina": quella industriale, quella mentale, che rende lo spettatore capace di fruire e godere di un film, e quella relativa ai discorsi critici. Stephen Neale parte da questa posizione collocando i generi all'interno della macchina mentale, spiegando come anzi ne rappresentino una parte fondamentale, in quanto «system of orientations, expectations, and conventions that circulate between industry, text and subject».²³ In seguito lo studioso inglese mette

²¹ Gli studi e gli autori citati di seguito sono analizzati più approfonditamente in Quaresima, 1996, pp. 225-227.

²² Metz, 2002.

²³ Neale, 1983, p.19. Trad. it: «Sistema di orientamenti, aspettative e convenzioni che si diffondono tra industria, testo e soggetto». Si precisa che tutte le traduzioni contenute nella tesi

ancora di più l'accento sulla dimensione storica dei generi e sul loro fissarsi in base alle condizioni e conseguenze della loro circolazione pubblica. Un genere è analizzato in «quanto processo e in quanto coinvolto da fenomeni di ibridazione».²⁴

Abbiamo visto come il dibattito sui generi nel cinema, muovendosi e intrecciandosi con gli studi letterari, non possa non tener conto di elementi al di fuori delle caratteristiche formali e contenutistiche dell'opera, il che è comprensibile anche solo intuitivamente se si pensa al modo in cui il cinema sia profondamente radicato nella storia, come riflesso, più o meno diretto, della società e del suo tempo. A differenza della letteratura il cinema nasce praticamente subito come mass medium. Viene presto considerato anche come mezzo di espressione artistica, ma il suo statuto rimane principalmente quello di industria, e come tale si rivolge alla collettività nelle sue varie e intricate articolazioni. A questo proposito vale la pena ricordare che tradizionalmente il concetto di genere in cinema viene applicato dagli storici della settima arte al cosiddetto "cinema di genere", cioè a quei prodotti contrapposti al "cinema d'autore" e altamente standardizzati, dove è più evidente l'influenza di un'organizzazione industriale e in cui si sottolinea implicitamente l'importanza dell'aspetto ricettivo. Significativamente negli studi letterari la concezione dei generi è nata in sostanza in maniera opposta, partendo da valutazioni di bontà estetica e formale, spesso rispetto a un modello di perfezione, mentre la

sono mie, tranne che per le citazioni di Jameson, dove si è fatto riferimento all'edizione italiana del suo saggio. Vedi la nota 28 del cap. 2.

²⁴ Quaresima, 1996, p.226.

“letteratura di genere” e i suoi rapporti con la società e i nuovi modi di organizzazione sono stati presi in considerazione solo recentemente, grazie alle riflessioni teoriche sopra menzionate.²⁵

Rivolgendoci infine alla popular music è evidente, a partire dal nome, come essa nasca e si sviluppi in parallelo alle complesse istanze della società e ai cambiamenti che la attraversano; uno studio dei generi in tale ambito non può non tenerne conto. In questo caso lo scontro è con la concezione tradizionale dei generi nella musica colta, dove a prevalere sono le più volte citate motivazioni astratte e normative. E dove, addirittura, «i generi musicali, così come vengono usati nel discorso sulla musica e nella prassi quotidiana, non esistono».²⁶

1.3 LA QUESTIONE DEI GENERI NELLA POPULAR MUSIC

La definizione di genere musicale data da Franco Fabbri («Un insieme di fatti musicali, reali e possibili, il cui svolgimento è governato da un insieme di

²⁵ Cfr Kuon, 1999, pp. 194 e 201. Nonostante si sia scelto di limitare l'analisi ai campi della letteratura e del cinema merita qui un accenno la questione dei generi nella arti figurative, per indicare come essa si situi tra le concezioni opposte di genere enunciate da Maria Corti e tra i diversi sviluppi teorici in letteratura e cinema: «A differenza parziale da quanto accade in letteratura, ancorché l'origine della questione del genere sia pressappoco la stessa, e in maggiore continuità, viceversa, con quello che sarebbe poi capitato ai prodotti della decima musa, nel campo delle arti figurative il “genere” non scaturisce da un aprioristico assetto teorico, da un'antica e consacrata codificazione di formule e stili: esso ci appare piuttosto come un'evenienza, di altalenante ma persistente decorso, che il sostegno del pubblico, della committenza e del mercato ha imposto, in qualche modo all'attenzione della critica», (Barbieri-Furlan, 1999, p. 176).

²⁶ Fabbri, 1981, p. 45.

norme socialmente accettate»)²⁷ è generalmente accolta dagli studiosi di popular music.²⁸ L'ampiezza eccessiva che permette di riferirsi col termine genere a una grande quantità di entità musicali deriva dalla ricerca di massima aderenza al senso comune che definisce come generi molte unità culturali le quali rischierebbero di essere tagliate fuori da una definizione più restrittiva. Ad ogni modo ogni elemento che contribuisce alla definizione viene spiegato con precisione (insieme, fatto musicale, realtà, svolgimento, definizione delle norme) per chiarire meglio le relative pertinenze. Il modello elaborato da Fabbri prevede poi l'analisi delle norme che definiscono un genere, presentandone una serie di raggruppamenti che, all'epoca della pubblicazione del saggio, sembravano essere tra le più significative per rappresentare la complessità dei generi. Questa tipologia rimane a tutt'oggi un utile strumento di studio, e verrà quindi applicata successivamente nel tentativo di analisi di un genere particolare.

I tipi di norme chiamati in causa sono: tecnico-formali, semiotiche, comportamentali, sociali, economico giuridiche; la varietà degli aspetti indagati fa desumere chiaramente la necessità di un approccio interdisciplinare per un'applicazione corretta della teoria. È indispensabile inoltre ricordare la

²⁷ Fabbri, 1981, p. 45. Il saggio che contiene questa definizione è il primo contributo dell'autore che delinea una teoria dei generi, teoria ripresa e approfondita in Fabbri, 2002, pp. 47-68.

²⁸ Cfr Tagg. 1994, Sheperd. 2001, Sibilla. 2003. È interessante notare che tra tutte le opere consultate solo il contributo di Moore, analizzato di seguito, discute in modo approfondito e critica la definizione di Fabbri. Il dibattito sui generi musicali nella popular music è quindi considerato un aspetto minore all'interno di un settore di studi a sua volta minoritario nel mondo accademico.

possibilità di esistenza di una “ipernorma” che stabilisca una gerarchia tra le norme concorrenti alla definizione di un genere, alla quale si può attribuire il nome di “ideologia” del genere.

Il sociologo Marco Santoro sostiene che «lo schema teorico di Fabbri resta piuttosto deterministico e statico: esso enfatizza i vincoli molto più delle possibilità che queste norme – come tutte le norme – offrono a chi le utilizza, sia come produttore che come consumatore, e 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».²⁹ In effetti la sola visione in astratto della teoria sembrerebbe ingabbiare i generi musicali in una rigida nomenclatura di regole. In realtà vedremo che questo schema rappresenta più che altro uno strumento di indagine della complessità dei fatti musicali, attraverso il quale si cercano di individuare le caratteristiche che, almeno per un certo lasso di tempo, identificano un genere musicale. Osserveremo infatti che i conflitti di significato e gerarchia tra le norme sono insiti in un ambito segnato incessantemente da impulsi al cambiamento che portano alla nascita di nuovi generi. Le considerazioni di Santoro muovono da un interesse «più che ad una teoria dei generi musicali in quanto tale, ad una comprensione sociologica delle classificazioni culturali da cui nascono (anche) i generi musicali»,³⁰ mentre uno degli argomenti principali di questo lavoro è proprio una teoria dei generi in quanto tale, la quale deve necessariamente

²⁹ Santoro, 2000, p. 194.

³⁰ *Ivi*, p. 195.

abbracciare più settori di studio e presentarsi come strumento dalle proprietà ben definite per essere messa alla prova nell'applicazione pratica con gli innumerevoli tipi di musica che si possono incontrare.

Il ruolo della sociologia sarà comunque di primo piano, come da tradizione negli studi sulla popular music. Per il momento invece vale la pena soffermarsi sulle norme più distanti da tale campo, quelle di natura tecnico-formale, e ragionare in particolare sulla problematica definizione dei termini “genere” e “stile”.

Prima di tutto nei suoi studi Fabbri chiarisce la differente estensione semantica dell'espressione “genere” nella lingua italiana e in quella inglese (dove è utilizzata nel campo delle arti in senso più restrittivo, riferendosi al raggruppamento di opere esclusivamente secondo caratteri di forma e contenuto), facendo intendere che simili problemi di significato possano presentarsi nei rapporti tra tutte le lingue del mondo, le quali, e questo è ciò che più importa, prevedono comunque di norma meccanismi di classificazione degli oggetti musicali.

Tornando al rapporto genere-stile, secondo Fabbri i differenti stili musicali concorrono indubbiamente alla definizione di un genere, ma non la esauriscono. Basandosi su codici musicali, sono elementi importanti delle norme tecnico-formali che però rimangono autonomi, senza essere subordinati alla categoria del genere. La prova sono le numerose pratiche di citazione stilistica che attraversano i diversi generi.

Emerge il tentativo di affrancarsi dalla rigidità delle definizioni di tradizione musicologica, che vedono le norme tecnico-formali come le uniche importanti nella definizione di un genere. Senza sminuire il loro ruolo, altre norme, che si richiamano alle collettività musicali e agli usi sociali della musica, hanno grande peso nella determinazione di un tipo di musica.

A queste problematiche si ricollega lo studioso inglese Allan Moore in un suo breve ma denso saggio,³¹ per cercare di definire meglio la questione genere-stile, a partire da un esauriente *excursus* storico sulle teorie elaborate in proposito nelle diverse discipline.

Premettendo che «entrambi i termini esprimono una ricerca tesa a individuare possibili somiglianze tra brani musicali diversi»³² i problemi derivano dalle diverse accezioni che si trovano negli studi musicologici e in quelli sulla popular music. Nei primi è la nozione di stile a prevalere, con particolare riferimento alle qualità uniche nell'opera di un individuo, mentre il genere si risolve solitamente in precise convenzioni formali. Nei secondi, che derivano spesso da studi letterari, cinematografici e culturali è il genere la categoria più importante, e si tiene conto anche dell'aspetto ricettivo, «che risulta del tutto assente in molti studi musicologici».³³ Si fa quindi riferimento non solo alle caratteristiche formali di un'opera ma anche alla sua diffusione nella società e qui lo stile viene spesso relegato a una posizione subordinata rispetto al genere, in una gerarchia di codici, come fanno Richard Middleton e

³¹ Moore, 2001.

³² *Ivi*, p. 85.

³³ *Ivi*, p. 90.

Gino Stefani. Secondo Moore l'utilizzo di una scala gerarchica è sbagliato, perché le idee di genere e stile possono entrambe fornire «Il proprio apporto specifico sui contenuti musicali da interpretare»,³⁴ sempre tenendo conto di valori diversi per diverse tradizioni di pensiero.

Al di là del fatto che l'utilizzo esclusivo di strumenti musicologici non rientra nei propositi di questo lavoro, l'interesse a stabilire quale sia un possibile punto di equilibrio nell'interpretazione dei concetti di genere e stile per un loro corretto utilizzo è relativo. Si è deciso di aderire all'idea che «Dietro la nozione di stile [...] c'è una presunzione di intelligenza, di completezza, di necessario e sufficiente. Che non è ciò di cui ci serviamo per classificare alcunché, musica compresa»³⁵ e che invece il genere «Sia una categoria prototipica, piuttosto che una categoria letterale»,³⁶ che ha «a che fare più con le credenze e con la pratica che con la teoria».³⁷ Questo perché è l'aspetto pragmatico che interessa in questo studio. La categoria di genere nella popular music classifica e semplifica la realtà dei fatti musicali per ragioni comunicative, più che filosofiche.

Prendendo in prestito una terminologia dall'analisi socio-politica internazionale l'utilizzo dei generi permette un giusto equilibrio tra norma e

³⁴ Moore, 2001, p. 96.

³⁵ Fabbri, 2002, p. 84.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

realismo.³⁸ Il concetto di genere, infatti, facilita la comprensione del mondo musicale attraverso una cornice di norme che non rende conto della sua complessità reale, ma che al tempo stesso fa sempre riferimento alla concretezza dei fatti musicali.

Tutte le componenti della collettività ne fanno uso: chi fa musica, chi la distribuisce, chi la riceve. Queste classificazioni possono non coincidere nei diversi ambiti, proprio perché riferite a un uso pratico che risponde a intenti diversi, dalla scelta di una *cover* di una band agli esordi, alla suddivisione degli scaffali di un negozio di musica, o ancora alla musica di sottofondo in una festa casalinga.³⁹ Anche nelle contrapposizioni tra visioni “apocalittiche” di un sistema musicale piegato a interessi economici e di egemonia e posizioni contrarie o più articolate si fa inevitabilmente riferimento ai tipi diversi di musica. In definitiva conoscere, o credere di conoscere, il genere di musica con cui si ha a che fare è uno degli aspetti che più importa nella popular music, al di là delle etichette impiegate.

³⁸ Cfr. Huntington, 2003, pp.36-42. Per inciso, a proposito della predisposizione dell'uomo a classificare, la scelta di suddividere il pianeta in civiltà in inevitabile scontro fra esse ha fatto molto discutere, rendendo il saggio un'opera chiave del dibattito politico.

³⁹ Sulla definizione della comunità di riferimento di un genere è indispensabile rilevare la flessibilità d'impiego prevista dal modello di Fabbri, flessibilità che si dimostra necessaria proprio in riferimento alla grande varietà di usi sociali della musica: «Non ho posto limiti [...] alla collettività sul cui accordo si basa la definizione di un genere; la sua estensione non è un problema [...] né lo è la sua composizione: un genere nel quale si intrecciano relazioni complesse tra autori, esecutori, pubblico, critici, organizzatori, ciascuno con sue norme particolari, può non essere più meritevole di attenzione e analisi di un genere basato sull'accordo arbitrario di dodici giornalisti e un discografico, che vi includono fatti musicali apparentemente eterogenei secondo norme idiosincratice poco decifrabili», (Fabbri, 2002, p. 54).

Gianni Sibilla si occupa anch'egli in modo esteso della questione dei generi, aderendo nella sostanza al modello elaborato da Fabbri, ma partendo da una prospettiva semiotica che mette in luce ulteriori aspetti del problema su cui vale la pena soffermarsi. Il punto di partenza è la definizione di genere elaborata dalla semiotica della comunicazione («La particolare scelta e combinazione di codici che concorre a definire un testo»)⁴⁰ che prevede quattro livelli di articolazione: linguistico-semiotico, storico, psicologico, sociologico-industriale. Questi livelli interagiscono tra loro creando un “effetto di verità” che determina l'appartenenza di un testo a un genere.⁴¹

Applicando tale modello alla popular music è interessante evidenziare il leggero scarto dalla nomenclatura di Fabbri, che non viene confutata ma piuttosto ulteriormente elaborata. Un esempio in questa direzione si ha nell'analisi del livello storico-produttivo, dove si sottolineano i modi in cui si afferma una “tradizione” per la definizione dei generi da parte dei vari componenti della collettività musicale, evidenziando soprattutto il ruolo classificatorio della critica. Questa è in un certo modo costretta, come del resto avviene nelle altre espressioni artistiche, ad individuare dei filoni storico-produttivi, scontrandosi, in modo particolarmente acceso nella musica, con una visione nemica di ogni classificazione da parte degli artisti. Nel paragrafo 1.5, dedicato al post-rock, vi sarà modo per approfondire meglio questo aspetto.

Nel descrivere i livelli sociologico-industriale e psicologico Sibilla approfondisce la descrizione delle norme giuridiche ed economiche di Fabbri,

⁴⁰ Bettetini, 1994, p. 33.

⁴¹ Cfr. Sibilla, 2003, pp. 33-34.

rifacendosi alle riflessioni di un altro importante studioso di popular music, Keith Negus. Questi vede nell'industria musicale l'intermediario «tra le istanze artistiche dei musicisti, produttive dell'industria, interpretative della critica e quelle di consumo del pubblico». ⁴² È grazie ad essa che si possono conciliare le diverse esigenze delle diverse componenti della collettività musicale, operando altresì sulle categorie di «precomprensione psicologica da parte dell'ascoltatore». ⁴³

Le parole stesse di Negus riassumono bene tale idea:

L'industria discografica lavora determinando il modo in cui le correnti pratiche di genere continuamente confrontano la propria traduzione in regole codificate, convenzioni e aspettative, non solo sotto forma di melodia, timbri e ritmi, ma anche di aspettative del pubblico, categorie di mercato e abitudini di consumo. ⁴⁴

Accanto alle funzioni dell'industria discografica, e in sinergia con essa, non bisogna dimenticare il ruolo della programmazione radiofonica nella definizione dei generi, soprattutto se si pensa allo sviluppo, tipicamente statunitense, ma non solo, dei *format* legati a un tipo particolare di musica. Gli evidenti fini commerciali di una simile segmentazione del pubblico partono dai generi ampiamente affermati (country, jazz, gospel, ecc.) ma portano anche

⁴² Sibilla, 2003, p. 39.

⁴³ *Ivi*, p. 42.

⁴⁴ Sibilla 2003, p. 42, che cita Negus, 1999.

singolari e astratte definizioni di *format* come *Contemporary Urban* o *Beautiful Music*,⁴⁵ tanto che Franco Fabbri, a proposito dell'affermazione di questo modello, sostiene che «sono anche queste le origini dell'ipertrofia definitoria che porta al moltiplicarsi dei generi popular, spesso ben al di là della formazione di un consenso intorno a modalità e funzioni della musica che contrassegna la nascita di un genere in qualsiasi comunità».⁴⁶

Se quindi la definizione di un genere non può passare solo attraverso forzate classificazioni radiofoniche, nondimeno il ruolo della radio, collegato a quello dell'industria discografica, è sempre di primo piano nei tentativi di “mappatura” degli spazi musicali. Sibilla sottolinea così la sua importanza odierna:

I format radiofonici sono così importanti da essere diventati uno dei principali canoni di definizione industriale dei generi musicali. I vari modelli sviluppati dalle radio vengono recepiti dalle case discografiche, che vi incasellano i propri artisti. I format finiscono per essere fattori che influiscono anche sulla produzione di una canzone o di un disco, il cui suono viene pensato in vista della possibilità di *airplay* radiofonico. I formati radiofonici sono una “mappa” di generi musicali utilizzata dalla discografia per orientarsi e collocare i propri prodotti.⁴⁷

⁴⁵ Sibilla, 2003, p. 240.

⁴⁶ Fabbri, 2002, p.22.

⁴⁷ Sibilla, 2003, pp. 240-241.

Si tratta di suddivisioni che rispondono ai fini, principalmente di profitto economico, di una certa parte della comunità musicale, sovrapponendosi o meno con le classificazioni elaborate altrove. Bisogna però osservare che lo sviluppo tecnologico più recente delle trasmissioni radiofoniche si muove in una direzione differente da quella dettata dalle esigenze dell'industria musicale. Le *web radio* si affidano, infatti, alle reti telematiche per andare in onda, rivoluzionando il consolidato rapporto tra stazioni radiofoniche e territorio, e sfruttando le potenzialità multimediali di Internet. Ma la novità che apportano che più ci interessa è l'offerta di palinsesti tematici sempre più specializzati: canali interi possono essere dedicati a generi di nicchia che normalmente non troverebbero spazio nell'etere, sfidando qualsiasi concezione di *format* appetibili commercialmente. Piuttosto le trasmissioni web possono contribuire alla creazione e al rafforzamento delle comunità di riferimento di generi che fino a quel momento erano relegati a spazi e mezzi di diffusione necessariamente circoscritti.⁴⁸

A questo punto, dall'analisi della teoria dei generi ideata da Fabbri e dall'approfondimento di alcuni tra gli aspetti compresi in tale elaborazione parsi più interessanti, dovrebbe essersi delineato un campo di studi piuttosto complesso, se si sceglie di adottare una visione interdisciplinare della popular music. E in particolare è il dinamico, problematico rapporto tra i testi della musica e i loro contesti che merita di essere meglio indagato per una disamina più approfondita della questione dei generi.

⁴⁸ Cfr. il § 2.5.

1.4 TESTO, GENERE, CONTESTO

Il proposito è quindi quello di ampliare la visione della questione dei generi, per capire quale possa essere il loro ruolo nello studio della popular music contemporanea. L'obiettivo è anzi dimostrare che la categoria di genere si riveli uno strumento chiave di analisi in questo settore. Il punto su cui bisogna focalizzarsi, in parte già affiorato precedentemente, è il rapporto tra testo e contesto. Il significato di questi due termini non è così scontato nella popular music, ma per ora risulti sufficiente vedere il testo come il fatto musicale concreto, in prevalenza registrato su qualche supporto, e il contesto come l'insieme di condizioni storiche, sociali, politiche, economiche in cui nascono i testi.

Sono da verificare due ipotesi di partenza: lo studio dei generi come strumento principe per l'analisi del rapporto tra testo e contesto e il ruolo predominante del contesto nella popular music, rispetto alle altre espressioni artistiche, per la definizione dei generi.

Le riflessioni di John Shepherd aiutano a avvalorare la prima delle due ipotesi. Il suo saggio *Dal testo al genere: musica, comunicazione e società*⁴⁹ fornisce infatti un percorso stimolante e inappuntabile per l'analisi del rapporto testo-contesto.

Sheperd parte dalla necessaria interdisciplinarietà nello studio di un oggetto testualmente e socialmente complesso come la popular music. Questa complessità inizia con l'utilizzo del termine testo per la musica, la quale risulta

⁴⁹ Shepherd, 2001.

difficilmente analizzabile con gli strumenti semiologici tradizionali che fanno riferimento a opposizioni come significante-significato o piano dell'espressione-piano del contenuto. La difficoltà a definire con certezza la musica come linguaggio porta a un suo statuto particolare all'interno della cultura. In una visione di quest'ultima come sistema per dare significato al mondo e indirizzarlo ideologicamente,⁵⁰ la musica appare "innocente": non si riferisce a oggetti della realtà esterna o a concetti che si possono catturare con certezza assoluta mediante il linguaggio naturale.

Più in generale il rapporto della musica con la semiotica è complesso e ambivalente.⁵¹ Da una parte l'analisi musicologica, operando con la formalizzazione ed elaborazione di modelli, con la messa in evidenza di reti intertestuali, ecc. ha anticipato molte delle metodologie della semiotica. Dall'altra, come appena visto, parecchi si sono resi conto «che i modelli costruiti per spiegare la struttura del linguaggio verbale – semantico, denotativo e cognitivo – non possono essere trapiantati in massa nell'epistemologia della musica, che ha un carattere associativo e affettivo».⁵² E d'altro canto il problema dei contenuti in musica si intreccia con l'evoluzione della musicologia e delle correnti di pensiero:

⁵⁰ Si tratta della posizione di post-strutturalisti come Barthes e Kristeva, i quali sviluppano e ampliano le riflessioni in campo linguistico di Ferdinand de Saussure. (Cfr. Sheperd, 2001, p. 68-71).

⁵¹ Volli 2000, p. 302-306.

⁵² Tagg, 1994, p. 50.

Un rifiuto [a concepire la musica come portatrice di contenuti] [...] ha caratterizzato buona parte del pensiero musicologico del Novecento, in aperto contrasto con le precedenti teorie romantiche, e in particolare in contrasto con ogni concezione di musica “a programma”, vale a dire basata su un riferimento esterno di tipo letterario o filosofico.⁵³

La grande varietà di aspetti sotto i quali si può indagare la musica porta comunque a un proficuo dialogo con la semiotica, come dimostra l'attuale tendenza a far uso di strumenti di derivazione narratologica per analizzare i fatti musicali.

Tornando alle riflessioni di Sheperd, questi evidenzia un'ulteriore dimensione problematica della nozione di testo in musica. All'interno della musica colta l'utilizzo della notazione musicale dà infatti un'apparente concretezza “testuale” ai suoni, anche se si sollevano subito non poche incertezze di analisi nel considerare il rapporto con l'esecuzione musicale vera e propria.⁵⁴ In realtà è proprio la notazione musicale che ha permesso di considerare ancor di più la musica classica come «qualcosa di separato dal resto del mondo, una forma d'arte in qualche maniera indipendente dalle forze sociali, economiche, politiche e culturali».⁵⁵ In pratica il problema del significato, dei contenuti della musica si risolve sempre nella musica, forma di cultura che da senso a se stessa.

⁵³ Volli, 2000, p. 303.

⁵⁴ Ugo Volli fa notare in proposito l'analogia con quanto avviene nell'analisi dei testi teatrali.

⁵⁵ Sheperd, 2001, p.74.

Se però i suoni musicali non possono articolare significati nel senso convenzionale del termine, il significato della musica può essere dato da «Ciò che le persone dicono di essa».⁵⁶ Questa posizione, appoggiata da molti studiosi di popular music di formazione sociologica o comunicativa, mette in risalto il carattere profondamente sociale della musica, e della popular music in particolare. Gli strumenti tradizionali della musicologia si rivelano quindi inadeguati in questo campo, nel loro basarsi esclusivamente sulla notazione scritta.

La tradizione dei *cultural studies* inglesi, affermando che «le persone agiscono culturalmente sui significati che il mondo sociale stabilisce per loro»⁵⁷ ha ampliato la questione alla possibilità dei soggetti di negoziare i significati dei prodotti culturali a seconda delle loro esigenze, ad esempio di classe sociale.

Ulteriori motivi di riflessione arrivano dalla constatazione che i testi della popular music coinvolgono anche elementi di immagine, parole e movimento. Il fatto che «la testualità non è solo una questione di suoni musicali»⁵⁸ è evidente se si pensa al ruolo delle liriche, del ballo, dei video musicali nel definire complessivamente la popular music. Questi aspetti si uniscono al suono per determinare l'esperienza musicale di ogni soggetto. Bisogna quindi tenerne conto a livello di analisi testuale e molti altri studiosi oltre a Sheperd riconoscono la necessità di considerare il testo musicale in modo più articolato.

⁵⁶ Sheperd, 2001, p. 75.

⁵⁷ *Ivi*, p. 79.

⁵⁸ *Ivi*, p.81.

Per spiegare l'esperienza musicale popolare è opportuno concepire le forme musicali in modo diverso, come configurazioni cariche di senso che fanno leva sui meccanismi dell'attenzione e della memoria, sulla dinamica e sulle tensioni, nonché su stimoli emotivi e cinetici.⁵⁹

Gianni Sibilla focalizza invece la sua attenzione sul ruolo dei media nella diffusione della musica, proponendo un modello socio-semiotico di analisi, in cui la musica è considerata come «un'esperienza narrativa intertestuale e intermediale».⁶⁰ Oltre alla complessità dei testi, si deve infatti considerare il modo differente con cui i diversi mezzi di comunicazione trasmettono la musica:

Capire la musica pop non significa solo ascoltare un brano musicale, né concentrarsi esclusivamente per capire chi lo ascolta. Significa capire un'esperienza più complessa, che coinvolge testi e teste — messaggi e persone — e i canali che permettono ai testi di arrivare alle teste.

Quello della musica pop è un testo relazionale che esiste in funzione dei legami intertestuali e intermediali che attua con ciò che gli sta attorno. È innanzitutto una performance, che ha luogo in un contesto mediale e sociale. Ogni medium è dotato di un proprio linguaggio specifico, che negozia il linguaggio musicale nella costruzione del significato.⁶¹

⁵⁹ Agostini 2001, p.101.

⁶⁰ Sibilla 2003, p.99.

⁶¹ *Ivi*, p.98.

Il quadro delineato per sommi capi si rivela intricato e affascinante al tempo stesso. Dal canto suo Sheperd conclude che accettare la testualità, sia pure particolare, della popular music significa anche prendere coscienza di come le diverse dimensioni della sua complessità si distendano entro la realtà del contesto. Talvolta è anzi difficile tracciare con sicurezza la distinzione tra testo e contesto. Ad esempio l'analisi delle performance della popular music permette di «illustrare il modo in cui le proprietà testuali si uniscono quasi perfettamente ai processi contestuali della produzione e del consumo». ⁶² Entrano qui in gioco comportamenti istituzionalizzati da parte di produttori, musicisti e consumatori e, finalmente, si arriva al ruolo della nozione di genere:

È l'unione dei testi complessi di vari stili di popular music con forme di comportamento convenzionale, che fornisce un'idea del concetto di genere negli studi di popular music.

Sussumendo al suo interno questioni riguardanti la testualità della popular music, il concetto di genere fornisce il percorso necessario tra testo e contesto. ⁶³

In definitiva: è importante considerare la musica come testo, analizzabile anche con strumenti di derivazione musicologica, ma i suoi significati non si esauriscono di certo in questo ambito. Altri elementi, dal ruolo delle parole e delle immagini ai diversi processi di produzione e consumo, devono essere presi in considerazione e la categoria di genere si rivela la più adatta nella

⁶² Sheperd, 2001, p. 85.

⁶³ *Ivi*, p. 87.

mediazione tra aspetti testuali e contestuali. Questo è quello che risulta implicito nella teoria dei generi precedentemente analizzata, in cui si distinguono chiaramente le norme legate al testo (di tipo tecnico formale), dalle norme che fanno riferimento al contesto (comportamentali, sociali) ma dove si riconoscono anche regole che intrecciano i due ambiti (come le norme prossemiche).

Ma per cercare di far risaltare ancor meglio una complessità e una particolarità non ancora pienamente comprese a livello accademico, è utile adesso proporre la prospettiva di una “musicologia della società e della cultura” che presti maggiore attenzione alle pratiche e ad esperienze quotidiane.

Molti studiosi si sono infatti resi conto dei limiti della maggior parte degli studi sulla popular music di impronta sociologica. L’assunto è semplice: «Non si può capire la musica senza capire la società; ma soprattutto, non si può capire la società senza capire la musica, senza una musicologia della cultura».⁶⁴ L’analisi del rapporto testo-contesto deve tenerne conto, per non cristallizzarsi in posizioni ancora troppo legate alla ricerca di tipologie generali e all’utilizzo di “strati discreti” di indagine tipici di certa sociologia, in un campo invece così problematico:

Si considera cioè la costruzione sociale della musica ma si elude la costruzione sociale attraverso la musica, così che la

⁶⁴ Fabbri, 1994, p. 11.

conclamata dissoluzione della dicotomia testo-contesto avviene in una sola direzione.⁶⁵

D'altra parte anche le analisi esclusivamente formali ed estetiche non rendono conto di come la musica entri in gioco nella vita di tutti i giorni per plasmarla e darle senso. È necessario riflettere sui risvolti delle pratiche quotidiane intorno alla musica per capire nel modo più completo possibile il suo ruolo nella società. Simon Frith sospinge la questione fino alla definizione della nostra identità.

Non sono coinvolti solo i gusti o le identità della gente, ma le loro sensazioni, il loro senso di separazione fisica e di collettività emozionale. La musica è un elemento che definisce l'umanità. In che modo, allora, ci rende umani?⁶⁶

È evidente come si rafforzi più che mai la necessità di un approccio interdisciplinare per lo studio della popular music. Si devono tener presente tutti i contributi che si rivelano utili dalla sociologia, dalla musicologia, dall'etnografia, dalla semiologia, dalla psicologia e da ogni altra scienza che possa rendere conto di qualche aspetto importante nello studio globale della musica. Ancora Simon Frith sostiene a proposito che «lo studio della popular

⁶⁵ D'Amato, 2001, p. 52.

⁶⁶ Frith, 2002, p. 23.

music non è di per sé una disciplina. È un luogo in cui operano diverse discipline». ⁶⁷

Vale tuttavia la pena precisare che l'applicazione di strumenti musicologici alla popular music ha comunque un ruolo di primissimo piano, non fosse altro per la possibilità di utilizzo di sofisticati strumenti affinati in più di un secolo di storia della disciplina, ma non è ancora considerata così rilevante. Philipp Tagg è lo studioso che più di altri ha sottolineato la necessità di un simile approccio, che non può essere l'unico, ma che non si può neanche trascurare.

Nessuna analisi del discorso musicale può essere considerata completa senza prima aver affrontato gli aspetti sociali, psicologici, visivi, gestuali, rituali, tecnici, storici, economici e linguistici pertinenti al genere, alla funzione, allo stile, alla situazione di esecuzione e all'atteggiamento di ascolto connessi all'evento sonoro sotto indagine. Lo svantaggio [del musicologo] consiste nel fatto che l'analisi del contenuto di tipo musicologico nel campo della popular music è ancora un'area sottosviluppata, *una sorta di anello mancante*. ⁶⁸

La seconda delle due ipotesi enunciate all'inizio del capitolo si poggia su tutte queste considerazioni, ma focalizza l'attenzione sul rapporto con la suddivisione in generi di altre modalità di espressione.

La complessità della popular music come oggetto di indagine e il suo ancorarsi saldamente, e in molti modi differenti, alla società, distinguono la

⁶⁷ Frith, 2002, p. 13.

⁶⁸ Tagg, 1994, p. 47, il corsivo è mio.

popular music all'interno del panorama artistico. Tale particolarità risulta ancor più evidente se si considera la questione dei generi.

Prendendo in considerazione la letteratura e il cinema, tradizionali punti di riferimento per le teorie dei generi musicali popular, abbiamo visto come in questi ambiti si sia data gradualmente sempre più importanza al contesto per la definizione dei generi. Parecchi studiosi si sono resi conto di come la dimensione storica e sociale abbia un peso rilevante nel raggruppamento di opere in qualche modo affini. Il punto però è che queste opere rimangono generalmente isolabili, e analizzabili, come testi, senza i complessi rapporti e le difficoltà distintive col contesto che invece riguardano la popular music.

Cercheremo di chiarire meglio questa idea con un confronto ancor più specifico con il cinema, per il suo già citato connotarsi, anche solo intuitivamente, come specchio della società. Un film è un'opera facilmente isolabile dal contesto per un'analisi testuale, nonostante i recenti sviluppi tecnologici che portano a qualche problema nell'identificazione "fisica" dell'oggetto film. Ma generalmente non si hanno dubbi su cosa sia un film, tenendo conto delle costanti modalità di fruizione, con poche, pur se evidenti, eccezioni, come l'inserimento di un film nel palinsesto televisivo. Abbiamo invece notato le numerose difficoltà di individuazione dei testi della popular music e della loro non semplice separazione dal contesto. Il riferimento principale è il suono registrato su specifici supporti, ma non si può non tenere conto di altri testi come la trascrizione di un brano, le performance dal vivo, le

trasmissioni radiofoniche, i videoclip, i file di Internet, la parte verbale delle canzoni, la riproduzione amatoriale delle stesse.

Si è visto come i generi cinematografici nascano e si sviluppino in determinati periodi storici e sotto l'influsso di molteplici dinamiche sociali. Un saggio che affronta in maniera molto pragmatica la questione⁶⁹ distingue tre generi fondamentali (avventuroso, comico, drammatico) che si rifanno a caratteristiche innate e stabili dell'animo umano. Ritornano qui concetti e idee delle teorie dei generi letterari, operando però una distinzione che mette in risalto il carattere eminentemente narrativo del cinema, considerando che fin dalla sua nascita è stato utilizzato più che altro per raccontare storie. Quelli che successivamente l'autrice chiama "filoni", sono articolazioni all'interno dei tre macrogeneri i quali riflettono particolari momenti storici vissuti da una certa società, che si concretizzano in insiemi di film dalle caratteristiche comuni. Si tratta in realtà di raggruppamenti considerati dai più come generi veri e propri (il western, la fantascienza, la commedia all'italiana...) e sono ogni caso le categorie in cui il cinema si dimostra specchio della società.

Questa differenze terminologiche rendono conto di come anche nel cinema le suddivisioni sono spesso arbitrarie e rispondono più a idee "prototipiche". Si può parlare di generi, di stili, di filoni, di correnti, di movimenti per indicare un insieme di film, sulla base dei criteri più diversi. Per fare un esempio, possiamo citare l'ampio dibattito sviluppatosi attorno alla categoria di *noir* al cinema.⁷⁰

Sono state chiamate in causa, oltre alle tradizionali nozioni di genere e stile,

⁶⁹ Della Fornace, 1981.

⁷⁰ Gandini, 2001, pp. 11-29.

interessanti idee come quella di serie (un insieme di film nazionali che hanno fra loro qualche tratto in comune) che evidenziano l'elemento geografico (fattore decisivo anche in musica), per arrivare a definizioni suggestive, ma indeterminate come quella di «punto di vista sulla vita basato sul confronto col nulla».⁷¹

Una dimensione evidente e molto spesso centrale nel cinema è quella economica. Il fatto che esso fin dalla nascita sia stato considerato prima come un'industria e secondariamente come un mezzo artistico, ha portato all'applicazione di strumenti tipici dei mercati di massa. E uno dei più importanti di questi strumenti è senz'altro la segmentazione del mercato in generi diversi, rivolti a diverse tipologie di pubblico. È un discorso molto diverso dalle norme astratte e storiche considerate in precedenza, perché qui accanto alle caratteristiche contenutistiche e formali bisogna giocoforza considerare anche l'aspetto ricettivo. Era ed è nell'interesse dell'industria cinematografica capire i cambiamenti sociali per adeguare e parcellizzare la propria offerta. L'esempio più ovvio è quello del periodo classico del cinema hollywoodiano (all'incirca dagli anni Venti agli anni Cinquanta), dove la struttura quasi a catena di montaggio della produzione di film prevedeva una rigida suddivisione in generi, i quali però riflettevano, in modo più o meno esplicito, quello che accadeva nel mondo e negli Stati Uniti, in un periodo storico tra i più travagliati della storia (basti pensare al ruolo propagandistico dei *war movies* dell'epoca della seconda guerra mondiale).

⁷¹ Gandini, 2001, p.15.

Delle tre caratteristiche individuate nel cinema – testo definito inequivocabilmente, forte influenza della società, grande importanza della dimensione economica – la popular music non condivide la prima, come abbiamo visto, ma sicuramente contempla le altre due. Il discorso economico presenta anzi forti analogie, se si considera il caso della produzione standardizzata di *Tin Pan Alley*, coeva al cinema classico. L'analisi del parallelo nell'aspetto economico è comunque complicata e per il momento il proposito è di evidenziare in modo generale il ruolo preminente del contesto nella definizione dei generi della popular music.

È solo nella musica che elementi testuali e contestuali contribuiscono assieme, e intrecciandosi tra loro, a definire un genere. Applicando la nomenclatura individuata da Fabbri ad un genere cinematografico risulterebbe difficile trovare disposizioni come quelle comportamentali o prossemiche, perché un genere cinematografico non nasce dall'accordo di una comunità su una serie di norme che lo regolano. Nasce invece nell'ambito di un'industria che, avendo ben presente tutta una serie di categorie derivanti da classificazioni pienamente affermate in teatro, letteratura o altri ambiti, sa raccogliere gli input che arrivano dalla società in trasformazione. L'immagine di specchio della società risulta perciò giustificata proprio per una funzione “riflessiva”, mentre in musica il processo è molto più articolato.⁷²

⁷² Precisiamo di nuovo che per gli scopi del nostro ragionamento l'idea di cinema come specchio della società è utilizzata in maniera intuitiva e poco rigorosa, consapevoli comunque della complessità teorica dell'argomento. (Cfr. Casetti, 2002, pp. 135-142 sul cinema e la rappresentazione del sociale).

Prendiamo due generi come il western e il jazz. Del primo si conoscono i precisi caratteri formali e contenutistici, si possono individuare facilmente i rapporti con la società americana in termini di ideali, visioni del mondo, valori da affermare. Si può anche pensare agevolmente a una fascia di pubblico a cui si rivolgono principalmente i film western. Non si può però arrivare agli stessi e complessi rapporti che riguardano un genere musicale e il suo contesto. Un genere come il jazz nasce in un momento storico particolare e in realtà geografiche particolari. Il riscontro di un insieme di regolarità di vario tipo, dall'organizzazione dei suoni ai comportamenti di chi suona, permette di dare un nome specifico a quella musica. Si evidenzia subito uno stretto rapporto con una certa parte della popolazione e quel genere, in maniera apparentemente chiara nel jazz. Gli studi sociologici possono quindi parlare di omologie, ma lo sviluppo di un genere riserva molte sorprese. Nel caso del jazz il fiorire di sottogeneri, la diffusione su vasta scala dei suoi stili musicali, l'appropriazione delle sue prerogative da parte di diversi raggruppamenti sociali rendono il quadro molto più difficile e interessante da analizzare.

Il collegamento con la dimensione economico-industriale, l'aspetto chiave dell'articolazione dei generi secondo Negus, contribuisce ad aumentare questa complessità. Consideriamo le principali divisioni merceologiche del mercato di popular music occidentale; etichette come black, pop, rock, folk, world, indicano sostanzialmente dei macrogeneri che al loro interno si articolano in maniera più o meno semplice. Per ognuna è molto facile individuare un gruppo sociale tradizionalmente di riferimento (termini come black e folk lo fanno

esplicitamente). Ma bisogna anche considerare che l'appropriazione, o la definizione, di queste categorie da parte del mercato discografico per i suoi obiettivi di segmentazione allenta questi rapporti di omologia di fondo. Un genere come il rap nasce con legami profondi attorno a una comunità e a precisi modi di comportarsi e stili di vita, al di fuori della dimensione di mercato, ma ben presto diventa una vera e propria musica popular, nel senso di popolarità trasversale tra chi consuma musica. Il caso del rock invece ha creato più di un problema di analisi e ha segnato un nuovo corso negli studi sulla musica per il suo essere collegato fin dall'inizio al mercato e rappresentando ideali con riferimenti più generazionali che non di gruppo sociale. Se poi pensiamo a categorie come folk e world, che fanno riferimento a realtà che inizialmente non hanno nulla a che vedere con il mercato e i mass media, il confronto con i generi cinematografici rivela ancora una volta la maggiore importanza del contesto, delle collettività sociali, di diversi fattori e interessi nella popular music.

Anche dal confronto con i generi letterari dovrebbe risultare questa specificità, tenendo conto che la letteratura, come d'altronde il cinema, presenta sue particolari caratteristiche distintive. Essa è nata secoli prima che si affermasse la dimensione del mercato e la suddivisione in generi si è rifatta a criteri non rapportabili al cinema e alla musica, come le categorie modali.

Si è cercato di argomentare le ipotesi iniziali di generi come strumento chiave di analisi del rapporto tra testo e contesto e del ruolo determinante di quest'ultimo per la loro definizione. Adesso è però il momento di passare dal

generale al particolare. Se lo studio dei generi musicali presenta un interesse teorico e filosofico, inserendosi nello storico dibattito sulla natura delle categorie, esso riscontra anche un forte interesse pragmatico, rivolto allo studio dei fenomeni e dei processi concreti della popular music. Essendo questo l'aspetto indagato per lo più in queste pagine, l'intento è di applicare la teoria dei generi descritta a un genere specifico, tenendo anche conto delle considerazioni su testo e contesto contenute in questo paragrafo, allo scopo di rilevare l'utilità effettiva del concetto di genere in uno studio interdisciplinare della popular music.

1.5 LA TEORIA DEI GENERI, UN APPLICAZIONE: IL POST-ROCK⁷³

Una volta che atterri a Chicago, si pone subito un problema. Certo, la città vanta un'inossidabile tradizione sonora, ma quando devi valicare il plotone di sceriffi e poliziotti che ti controllano i documenti [...] e ti domandano cosa ti porta lì e tu rispondi la musica, e loro senza darti tregua ti chiedono che tipo di musica, jazz o blues, e tu dici, no, veramente la chiamano post-rock, e loro pensano, ma mi stai prendendo per il culo?⁷⁴

⁷³ Il modello di questa applicazione deriva direttamente da Fabbri, 1982, in cui l'autore analizza i diversi generi legati alla forma canzone in Italia.

⁷⁴ Lo Mele, 2000, p. 49.

In questo modo inizia un reportage di una rivista specializzata sul post-rock e sulla sua conclamata capitale, Chicago. Si può notare la somiglianza con l'episodio citato da Franco Fabbri per introdurre il suo studio sui generi, attraverso il quale si dimostra come lo specificare il tipo di musica con cui si ha che fare lascia intendere tutta una serie di altre informazioni sulla propria persona.⁷⁵ La perplessità delle autorità descritta dalla suddetta citazione fa invece capire come il post-rock sia un oggetto poco decifrabile e senza le connotazioni di vario tipo sedimentate in società e tipiche di generi affermati come appunto il jazz o il blues.

Ma per verificare la validità dell'impianto teorico presentato in precedenza si è deciso di applicare la teoria dei generi a questo tipo di musica, emerso negli ultimi anni. Coerentemente con l'impronta pragmatica data al termine, si considera il post-rock come un genere, o al più come sottogenere (del rock), con la consapevolezza che l'utilizzo di questa categoria non riscontra affatto un'adesione completa da parte delle diverse collettività musicali coinvolte, e in particolare proprio da parte dei musicisti.

Il post-rock è comunque un oggetto di indagine interessante per più ragioni; innanzitutto il termine stesso, che potrebbe apparire infelice nella sua tuttavia necessaria indeterminatezza. Il prefisso "post" mette subito in evidenza un rapporto di stretta discendenza col suffisso rock. Sembrerebbe quindi denotare qualcosa che viene dopo una delle più importanti musiche popolari del

⁷⁵ «La prima domanda che un severo flic mi rivolse qualche anno fa, dopo aver fatto fermare il camioncino degli Stormy Six sulla strada per Reims, dove andavamo per un concerto, fu: "Quel genre de musique"?», (Fabbri, 2002, p. 47).

ventesimo secolo,⁷⁶ ma che non si riesce ancora a definire autonomamente (condividendo le stesse problematiche di “dipendenza”, come si vedrà in seguito, del concetto di post-moderno). Una simile approssimazione rimanda a fatti musicali dalle caratteristiche evidentemente non definite con univocità.

Un'altra ragione che rende il post-rock meritevole di analisi è il suo ruolo all'interno della popular music occidentale, in rapporto con l'affermazione planetaria del rock e delle sue ideologie. Rappresenta infatti un esempio perfetto di una “unpopular” popular music, pur rientrando del tutto in quell'insieme di musiche che così si definiscono. Emerge qui in pieno l'ambiguità dell'aggettivo popular, che deriva principalmente dall'appropriazione accademica di un termine di uso comune con cui si intendeva appunto la popolarità (nelle sue diverse accezioni) di queste musiche. Il primo utilizzo del termine è attestato addirittura al 1573, per indicare la musica relativa alla comprensione, gusto, o mezzi della gente comune, mentre la sua connotazione attuale nasce con l'affermarsi della cultura di massa a fine ottocento.⁷⁷ Ma il post-rock popolare non lo è davvero, considerato che pochissimi tra i musicisti coinvolti nel fenomeno raggiungono un minimo livello di notorietà, con riferimento soprattutto alla quantità di dischi venduti. Non godendo però di alcun tipo di sovvenzioni pubbliche e diffondendosi grazie al mercato discografico e ai mass media, il post rock è a

⁷⁶ Simon Frith paragona il ruolo del rock negli studi di popular music a quello del cinema classico hollywoodiano nei studi cinematografici, (Frith, 2001, p. 22).

⁷⁷ Prato, 1996, p. 236.

tutti gli effetti popular music.⁷⁸ Ulteriore prova di indiscutibile appartenenza è la centralità dello studio di registrazione nella creazione di tale musica, visto che l'utilizzo in chiave espressiva dei diversi strumenti e tecniche di registrazione è uno dei modi in cui la popular music si è progressivamente distinta maggiormente dagli altri tipi di musica, che non prevedevano da subito una diffusione attraverso il suono registrato. Tutte queste caratteristiche il post-rock le condivide con altre tipiche “unpopular” popular music affermatasi negli ultimi decenni, molte delle quali contribuiscono alla definizione dei canoni formali del post-rock.

Prima di cercare di capire quali sono le norme socialmente accettate che definiscono il post-rock può essere utile una ricognizione storica. Il termine è apparso per la prima volta nel maggio del 1994 sull'autorevole mensile inglese “The Wire”. Il critico e musicologo Simon Reynolds individuava in un breve articolo una serie di gruppi conterranei (Disco Inferno, Seefeel, Insides, Stereolab, Pram, Scorn, Skull, Lull, Bark Psychosis) che suonavano rock in un modo «Inaudito e tanto avventuroso da ridefinirne e in parte superarne gli stilemi»,⁷⁹ individuando subito i padri nobili di tale approccio: all'interno del rock rappresentanti della psichedelica, della scuola di Canterbury, del krautrock, del progressive, della new-wave, all'esterno compositori

⁷⁸ Anche tutti gli altri caratteri della popular music schematizzati da Tagg, 1994, p. 48, sono rispettati dal post rock: la produzione e trasmissione da parte di professionisti, l'immagazzinaggio attraverso il suono registrato, la presenza in una società principalmente industriale, la generale assenza di studi teorici ed estetici in proposito, la notorietà (nel senso di non anonimato) degli autori e compositori.

⁷⁹ Cilia-Bianchi, 1999, p. 8.

sperimentali come Brian Eno, Tery Riley, La Monte Young. Senza dimenticare gli apporti di generi basati sul campionamento come il dub, l'hip-hop, la techno. A questo ragguardevole numero di influenze bisogna aggiungere il fatto che il post-rock è passato presto a definire tipi di musica molto differenti da quelli considerati da Reynolds, nati dall'evoluzione del punk e dell'hard-core, principalmente negli Stati Uniti (gli Slint sono da tutti considerati i capostipiti di questa corrente).

In queste prime considerazioni risulta chiara l'origine anglosassone del genere e si può notare come ancora una volta nella storia della popular music il termine che sintetizza un tipo di musica provenga dall'intuizione di un giornalista, ovvero di una parte della collettività musicale cruciale per gli sviluppi e la diffusione di categorie culturali all'interno della popular music.⁸⁰ La stampa musicale fin dalla sua nascita ha contribuito a consolidare l'idea di musica come cultura, convivendo col paradosso di doverla evocare indirettamente con la parola e suscitando continue controversie.⁸¹

L'origine anglosassone porta anche ad alcune considerazioni generali sul legame dei generi con la geografia. Non si può parlare di norma, ma è indubbio che la maggior parte dei generi sia inizialmente legata solo a certe località,

⁸⁰ Uno degli esempi più noti di questa funzione della stampa musicale è quello di Lester Bangs, probabilmente il più celebre e celebrato tra i giornalisti rock, col suo utilizzo dell'espressione "heavy metal" per definire un genere musicale.

⁸¹ Per un'approfondita analisi sul ruolo della "musica scritta" cfr. Sibilla, 2003, pp. 197-225, dove vengono citati due noti aforismi di celebri musicisti, utili a evocare la spinosità della questione. Il primo è di Frank Zappa: «Il giornalismo musicale è gente che non sa scrivere che intervista gente che non sa parlare per gente che non sa leggere». Il secondo è di Elvis Costello: «Scrivere di musica è come danzare di architettura. È davvero una cosa stupida da fare».

siano esse città, regioni o nazioni. È in questi luoghi che si istituiscono e vengono accettate le principali regole che definiscono un genere. Nel caso dei generi folk il rapporto è fin troppo evidente, ma anche la grande maggioranza dei generi nati nell'indifferenziata cultura di massa occidentale sia legata originariamente a particolari territori con le loro particolari condizioni, dai quali possono diffondersi in aree più ampie fino a coinvolgere talvolta l'intero mercato musicale mondiale, soprattutto grazie alle capacità di penetrazione dei mass media.

Ne è un esempio la declinazione statunitense del post-rock. Le città di Louisville e Chicago sono i centri principali in cui il genere si è sviluppato, anche per la difficoltà di espansione territoriale delle case discografiche legate al post rock, come vedremo successivamente. In questo e in altri casi si assiste alla sovrapposizione dei concetti di genere e “scena”, un termine quest'ultimo molto utilizzato dalla stampa musicale per raggruppare le espressioni somiglianti (o meno) di artisti attivi in una stessa città o area geografica. L'utilizzo di un vocabolo che fa riferimento con evidenza al territorio mette l'accento sull'esistenza di una comunità alla base del fenomeno, comunità che potrà essere non più legata ad un unico luogo se dalla “scena” si passa all'istituzione di un vero e proprio genere universale, o quasi. Così è avvenuto nel recente passato per un caso molto “popolare” come quello del *grunge*, ma per il post-rock il processo e le modalità di diffusione, sia pure a livello più “sotterraneo”, sono stati gli stessi, come dimostra l'esistenza di artisti non

originari degli Stati Uniti o del Regno Unito classificabili senza difficoltà come post-rock .

Norme di tipo tecnico-formale⁸²

Post-rock is a catchall term for jazzy, semi-experimental and always well-played indie rock that substitutes traditional song structures with open-ended grooves incorporating gradual and subtle changes. Often, many different musical styles (like dub, electronic music, or free jazz, for example) will be integrated, but without abandoning the rock context.⁸³

Questa definizione delimita in modo chiaro alcune delle principali norme di tipo tecnico-formale che governano il post rock, oltre a contenere un velato riferimento ad altre norme generiche. Sono due le caratteristiche più importanti che si notano. La prima è che alle sonorità del post rock contribuiscono un numero ragguardevole di stili musicali, derivanti da altrettanti generi: in questo caso vengono citati il jazz, la musica d'avanguardia ed elettronica, il dub, il minimalismo, ma, come abbiamo già visto, di volta in volta molti altri possono

⁸² Grazie ad Alberto Borio e Giuliano Adaglio per la collaborazione alla stesura di questa sezione.

⁸³ Colin, Lee, <http://entertainment.msn.com/style/?style=1838>. Trad. it: «Post rock è un termine ombrello che indica un indie-rock jazzato, semisperimentale e sempre ben suonato, che sostituisce la tradizionale struttura della canzone con “grooves” prolungati che incorporano gradualmente e sottili cambiamenti. Spesso vengono integrati in esso molti stili musicali differenti (come ad esempio il dub, la musica elettronica, il free jazz), ma senza abbandonare il contesto rock».

essere chiamati in causa. Il secondo aspetto è la struttura aperta dei brani post-rock, i quali si allontanano con decisione dalla tradizionale, anche nel rock, forma canzone. Considerando questo punto, si può affermare che gran parte di ciò che musicalmente viene considerato post-rock faccia riferimento a modelli non riconducibili alla canzone e che, dato questo presupposto, gli stili musicali più vari abbiano la possibilità di caratterizzarlo. Una simile approssimazione nella definizione di norme formali rende evidente come il post-rock, se considerato come genere, non può limitare la propria definizione solamente a questi criteri. Tuttavia è significativo come, in pochi anni, la sua affermazione nel panorama musicale abbia già tracciato i contorni di diversi stereotipi formali del suono post-rock e abbia portato alla nascita di vari sottogeneri che presentano propri elementi distintivi. Ad esempio il cosiddetto *math-rock* pone l'accento sulla precisione e le grandi capacità tecniche necessarie per la veloce esecuzione di brani dalla struttura molto complessa. Analizzando per sommi capi alcuni brani considerati dalla critica tra i più rappresentativi del post-rock, si cercherà di approfondire meglio questi aspetti.

Si può iniziare dagli artisti che meglio rappresentano il genere, come sono unanimemente considerati i Tortoise, gruppo statunitense la cui prima uscita discografica risale al 1994 e tutt'oggi in piena attività. Non sorprende che i Tortoise non si «riconoscono nell'etichetta “post”»,⁸⁴ ma quello che più importa è che «il gruppo di Chicago riassume in effetti in sé praticamente tutte le caratteristiche che si è giunti ad attribuire al post-rock: ha un'immagine

⁸⁴ Cilia-Bianchi, 1999, p. 59.

anonima e suona, con buona perizia e propensione all'intercambiabilità dei ruoli, musica soltanto strumentale influenzata dal krautrock come dal jazz elettrico, dal minimalismo come dal dub, non strutturata secondo gli stilemi della canzone pop né fondata sul riff, disposta a trafficare con l'elettronica. Proprio quest'ultima particolarità li distingue dal resto del panorama americano e l'avvicina a quello britannico e ai postulati reynoldsiani».⁸⁵ Ecco perché considerare un brano dei Tortoise può essere il modo migliore per delineare meglio le caratteristiche tecnico-formali del genere e nella loro produzione la scelta è caduta su un brano a sua volta riassuntivo delle principali peculiarità del suono post-rock. Si tratta di *Djed*, la prima traccia del secondo album del gruppo, *Millions now living will never die* (1996), «una bizzarra suite di oltre venti minuti [...] grazie alla quale il termine post-rock diventa di pubblico dominio»⁸⁶ e che, riguardo all'ascendente delle musiche del passato sul post rock, «it's almost a history of influences in miniature».⁸⁷ Prima di individuare gli aspetti formali più interessanti che contraddistinguono il pezzo è il caso di proporre per intero una disamina dedicata esclusivamente a esso, come esempio di approccio critico-giornalistico al genere (ma anche alla popular music nel complesso), in cui si descrive la musica ricorrendo a modalità che niente hanno a che fare con le analisi musicologiche. È altresì significativo il riferimento diretto a un ragguardevole numero di generi musicali nel tentativo

⁸⁵ Cilia-Bianchi, 1999, pp. 59-60.

⁸⁶ Lo Mele, 1998.

⁸⁷ Bush, John,

www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&uid=UIDSUB040402291528183311&sql=Aob8o1vjozzua.

di evocare la musica attraverso la parola, il grande paradosso con cui si scontra fin dalla sua nascita il giornalismo musicale.

Quasi a porre in apertura le fondamenta di ciò che sarà questo disco e oltre, *Djed* sciorina quasi ventuno minuti di meditazione/escursione che sfilacciano il concetto di suite in sella ad un marchingegno *krauto* (prima è una marcia tra farragini digitali, poi un incedere serafico e quadrato di basso/batteria su emulsione di synth) con propensione *jazzy* (quei riccioli di piano elettrico, lo sfarfallio percussivo) senza voglia apparente di raggiungere mete né definire strutture. Sempre negate anzi ad ogni svolta, come uno spegnersi del sistema, fare *reset* e ripartire, ora adombrando una lenta trasfigurazione dub, ora aprendo a refoli esotici, ora dissolvendosi tra nubi electro-wave. Il fuoco dell'obiettivo coglie il suono vicinissimo al suo compiersi, quasi ancora al livello di congettura, così che pare di scorgere la vibrazione tra l'attimo in cui non c'è e quello immediatamente dopo. Impalpabile e flagrante insieme, sembra oscillare tra dimensioni diverse che ugualmente lo sostanziano, come in un invito costante alla sinestesia percettiva (sembra un sipario di luce quel vibrafono, tracciano sbuffi di colore freddo quelle corde, c'è odore di polvere incendiata tra quei fraseggi tremolanti di tastiera, quasi puoi sentire la ruvidità di quelle pseudo percussioni sintetiche...). Il taglio della tela assume l'aspetto di una cesura, un'interruzione del flusso sonoro, salto del *pick-up* o errore del laser, guasto dell'apparecchio, *fall out* digitale: dopodiché è un saettare di bolidi nel fumo, distorsione di coordinate, stordimento nella cineseria androide, devoluzione elettronica. Mentre un loop gracchiante gratta il timpano, prima

della trasfigurazione soul in chiusura, ottusa e allibente, come svegliarsi ancora uomini e non crederlo.⁸⁸

Passando ad un'analisi meno suggestiva, cercheremo di individuare le caratteristiche formali più importanti di *Djed*. Partendo dalla sua struttura dovrebbe già essere chiaro come essa non risponda alla classica forma canzone (con i vari *verse*, *chorus*, *bridge*, ecc.), ma neanche a qualsivoglia altro criterio ordinativo. Si tratta di una composizione libera – il che ha chiamato in causa impropriamente la forma colta di suite – chiaramente divisa in più parti, che però non hanno nulla in comune tra esse e non vengono mai ripetute. Anche armonicamente non c'è un riferimento fisso di tonalità, così come non si può individuare un elemento di unitarietà nel ritmo, che cambia più volte cadenza nello svolgimento del brano. L'impressione è che predomini la ricerca di particolari atmosfere in successione tra loro, senza badare troppo alla coerenza formale e all'unitarietà del brano.⁸⁹ La strumentazione utilizzata è molto varia, come si evince dalla critica sopra riportata, anche se l'utilizzo massiccio di soluzioni elettroniche non permette di distinguere chiaramente i suoni campionati da quelli di strumenti suonati realmente, e in più i *credits* del disco non riportano la divisione di compiti e strumenti dei cinque componenti del gruppo. Quello che si nota senza dubbio è la mancanza totale di voce, in

⁸⁸ Solventi, Stefano, www.sentireascoltare.com/CriticaMusicale/Monografie/tortoise.htm

⁸⁹ Quasi sempre le varie parti si susseguono in maniera fluida, rendendo impossibile una schematizzazione certa, e ciò costituisce un elemento di sicuro interesse del brano. L'unico elemento di unitarietà pare essere un *refrain* di basso che guida la prima metà del pezzo e che ricompare negli ultimi minuti.

ossequio all'elemento distintivo più citato quando si parla di post-rock. Così come la considerevole lunghezza del brano (21 minuti e 53 secondi) risponde a un altro luogo comune del post-rock, distinguendosi per la verità come caso eccezionale, dato che una durata così rilevante eccede anche i canoni del genere (e infatti le altre tracce del cd non superano mai i sei minuti). La significatività della lunghezza, insieme alla libertà compositiva e ad una certa complessità delle varie parti strumentali, fanno venire in mente l'approccio del progressive, un genere spesso chiamato in causa nella descrizione del post-rock.⁹⁰ Ma abbiamo visto che si potrebbe pensare anche al jazz e a un qualche gusto per l'improvvisazione, elemento questo comunque smentito dal gruppo stesso.⁹¹ Quello che è certo, e che accomuna praticamente tutto il post-rock, è la necessità di un ascolto attento e consapevole per comprendere ciò che è pertinente – come del resto accade per i generi appena menzionati – in antitesi alla maggior parte del rock degli stessi anni. In conclusione si può confermare che *Djed* è un valido compendio delle caratteristiche di tutto il post-rock,

⁹⁰ Il post-rock mette però l'accento su altre peculiarità, come si può notare nello svolgimento di *Djed*. «In a sense, this might be considered the new progressive rock, but with a focus on post-Cage minimalism, repetition, and semi-exotic instrumentation rather than overblown orchestration».

(Colin, Lee, <http://entertainment.msn.com /style/?style=1838>). Trad. it.: «In un certo senso potrebbe essere considerato il nuovo progressive rock, focalizzandosi però su un minimalismo post-Cage, la reiterazione, e strumentazioni semi esotiche, piuttosto che su pompose orchestrazioni».

⁹¹ «Il jazz è una fonte d'ispirazione notevole per noi, inutile negarlo, ma ad ogni modo quel che suoniamo non è jazz! I critici dovrebbero capirlo, basta pensare che anche l'improvvisazione, che rappresenta uno degli elementi chiave per distinguere cosa è jazz da cosa non lo è, nei Tortoise è quasi assente». Lo Russo, Martino, www.sentireascoltare.com/CriticaMusicale/Monografie/tortoise.htm

tenendo conto che la libertà formale presupposta dal genere lascia aperte molte altre possibilità.

Se con il pezzo appena analizzato si può parlare propriamente di post-rock, l'analisi di una composizione degli Slint, servirà a individuare i prodromi di questo suono. *Good Morning, Captain* è il brano conclusivo di *Spiderland* (1991), l'unico album vero e proprio del gruppo, considerato una pietra miliare del genere, almeno nella sua versione statunitense, dove l'elettronica ha un ruolo secondario. Innanzitutto si può notare un segnale di continuità con i Tortoise per la presenza in formazione del chitarrista David Pajo, che in seguito avrebbe partecipato alle registrazioni di *Millions now living....* Ma il suono dei due gruppi è molto diverso e con gli Slint «è ancora all'interno del rock che ci si muove, anche se è un rock quasi del tutto scollegato dalle sue radici blues. È musica cerebrale la loro, fredda, distaccata. Levitante, sospesa, incurante, lontana da chi la ascolta e persino da chi la suona, straniante e straniata».⁹²

Considerando subito due componenti importanti del post-rock, il minutaggio elevato e la mancanza di parti vocali, esse vengono qui solo parzialmente rispettate. Il brano dura sette minuti e trentanove, molto meno quindi di *Djed*, ma qualcosa di più della lunghezza media di una canzone rock. Sempre in contrapposizione con *Djed* la voce è ben presente, ma il suo utilizzo è abbastanza particolare. La maggior parte del pezzo è accompagnata infatti da un recitativo, tenuto peraltro a un volume minore rispetto agli strumenti, e solo

⁹² Cilia-Bianchi, 1999, p. 49.

nella parte finale si sente cantare un accenno di melodia, con modalità riconducibili all'aggressività del punk. La struttura del brano non risponde alla tradizionale forma canzone, ma presenta comunque una certa regolarità, grazie alla ripetizione, per tre volte, grosso modo della stessa configurazione (a sua volta suddivisibile in altre sottoparti, in maniera per la verità piuttosto irregolare), con l'aggiunta di una coda finale, di circa un minuto, che si distacca da tutto quanto la precede. Il riferimento fisso di tonalità e il ritmo costante e ordinario in quattro quarti, contribuiscono a dare un senso di unitarietà al tutto, in netto contrasto con ciò che avviene in *Djed*. Un aspetto particolare può essere invece individuato nell'utilizzo di un *refrain* di una delle chitarre che richiama con evidenza le prerogative melodiche della musica araba e che si può considerare l'*hook* della composizione. La conferma che comunque è "all'interno del rock che ci si muove" arriva dalla strumentazione "tradizionale" (basso, batteria, due chitarre e l'impiego di normali tecniche di distorsione) e dalla completa assenza di soluzioni elettroniche e specificità produttive. Le capacità tecniche dei musicisti poi, non fanno pensare a particolari attitudini virtuosistiche. L'originalità del brano deriva invece da un essenzialità del suono quasi ipnotica – a proposito di musica "straniante e straniata" – dando anche il là a soluzioni iterative molto diffuse nel post-rock successivo, e presenti pure in *Djed*. In definitiva se il brano dei Tortoise riassume in un certo modo il suono post-rock, *Good morning, Captain* ne fonda cinque anni prima alcuni dei presupposti, all'interno però di una ricerca sonora ancora legata alla semplicità e immediatezza del rock e del punk.

Ribadiamo però che il genere presuppone in sé una grande libertà espressiva, e se alcuni elementi evidenziati lo contraddistinguono omogeneamente, altri determinano soluzioni particolari e autonome. Ci sono insomma molte vie al post-rock e l'ultimo esempio vuole rappresentarne una specifica. Il brano preso in esame è *Mogwai fear Satan*, traccia conclusiva di *Young team* (1997), primo disco degli scozzesi Mogwai. Si tratta di uno dei gruppi più celebri del post-rock, esponenti di quella che si potrebbe chiamare la seconda fase del genere, che si poggia quindi su tutti i risultati raggiunti in precedenza. Nonostante la provenienza anglosassone il ruolo dell'elettronica non è in essi preponderante, ma l'ispirazione arriva piuttosto dalla maggior parte delle produzioni statunitensi, dove è ancora il suono della chitarra a essere protagonista. In *Mogwai fear Satan* il gruppo si affida in effetti, come gli Slint, a modalità tradizionalmente rock (nella strumentazione e nell'uso di effetti "analogici"). La durata (sedici minuti e diciotto secondi) e la mancanza totale di parti vocali sono buoni indizi di appartenenza al post-rock, naturalmente insieme alla struttura aperta e non conforme alla forma canzone. E se armonia, melodia e ritmo non presentano caratteri particolarmente interessanti – tranne il fatto che il tema principale è basato sulla successione sempre uguale di tre note, denotando quindi una propensione al minimalismo – le novità arrivano invece da altri aspetti. L'interesse del brano, come della maggior parte delle composizioni dei Mogwai, deriva difatti da un coinvolgente succedersi di fasi di tensione e rilassamento, dal sapore quasi epico, portando quindi al centro dell'attenzione componenti come intensità e

dinamica. È un altro modo di caratterizzare formalmente il post-rock, che, come per gli altri casi considerati, è diventato un modello di ispirazione (ed ovviamente anch'esso non è immune da influenze di musiche del passato):

When the epic "Mogwai Fears Satan" draws the album to a close, it becomes clear that the band has expanded the horizons of post-rock, creating a record of sonic invention and emotional force that sounds unlike anything their guitar-based contemporaries have created.⁹³

A conclusione di questa breve rassegna ripetiamo che dal punto di vista tecnico-formale il genere presenta pochi ma indispensabili caratteristiche comuni, a fronte però di possibilità effettive alquanto differenti, dimostrandosi perciò, da questo punto di vista, un genere poco organico ma al tempo stesso sufficientemente riconoscibile.

Norme di tipo semiotico

Con riferimento alle funzioni comunicative indicate da Roman Jakobson⁹⁴ quelle che sembrerebbero avere un certo peso nel post-rock

⁹³ Stephen, Thomas,

www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&uid=UIDSUB040402291528183311&sql=Azjtvd1ku8wo. Trad. it: «Quando l'epica "Mogwai Fears Satan" porta l'album al termine, diventa chiaro che il gruppo ha allargato gli orizzonti del post-rock, creando un disco di inventiva sonora e forza emotiva che suona in modo diverso da tutti i gruppi chitarristici contemporanei».

⁹⁴ Sono le funzioni abbinate agli elementi di un atto comunicativo, che possono caratterizzarlo in modo particolare a seconda del loro ruolo più o meno prevalente. L'associazione tra fattore della comunicazione e relativa funzione è così composta: mittente - funzione emotiva, contatto-

sono la poetica e la metalinguistica. Questo perché in gran parte del post-rock è centrale l'attenzione all'aspetto estetico, grazie all'utilizzo di sofisticate tecniche di registrazione, alla cura dei dettagli, all'impiego di strumentazioni particolari. Ma anche la funzione metalinguistica è evidente, visto lo stretto rapporto del genere con le avanguardie, che «non stabiliscono confini tra il parlare di musica – anche in musica – e il fare musica».⁹⁵ In alcuni casi funzioni come quella fática e ed emotiva si ritagliano un ruolo importante, ma ciò dipende dalla grande varietà stilistica che connota il genere.

I codici iconografici attivati da paratesti tipici della popular music come le copertine dei dischi fanno anch'essi riferimento alle diverse funzioni comunicative. La centralità della funzione estetica nel post rock si estende altresì a questo ambito. La cura nella realizzazione di tutto l'*artwork* attorno a dischi e compact disc riflette un'attenzione particolare verso ogni dimensione dell'opera artistica.

I dischi di questi gruppi [...] erano in genere, oltre che dei bei dischi, dei begli oggetti: copertine in cartone pesante spesso incise in oro o in argento e che si aprono a volte a croce e dentro acquarelli, disegni, xerografie, cartoline. L'inconfondibile grafica ideata da Licher per la sua etichetta, la Independent Project, ha fatto scuola proprio in ambito post rock.⁹⁶

funzione fática, messaggio - funzione poetica, codice - funzione metalinguistica, contesto - funzione referenziale, destinatario - funzione conativa. (Cfr. Volli, 2000, pp. 16-20).

⁹⁵ Fabbri, 2002, p. 58.

⁹⁶ Cilia-Bianchi, 1999, p.82.

Pur senza un'analisi specifica risulta abbastanza evidente la differenza con la maggioranza dei prodotti pop e rock, che non prestano altrettanta attenzione a questi aspetti, e in cui le copertine si risolvono nella maggior parte dei casi in semplici ritratti fotografici degli artisti. Inoltre questo confronto rivela concezioni molto diverse della visibilità pubblica dei musicisti, collegandosi alle norme comportamentali che vedremo tra poco.

Includendo tra le norme di tipo semiotico quelle prossemiche si può vedere come la disposizione dei partecipanti al fatto musicale derivi strettamente dal rock (luoghi per i concerti, convenzioni impiegate nello svolgimento degli stessi da artisti e pubblico), anche se le maggior parte del post-rock sembrerebbe richiedere un tipo di fruizione diversa dal tipico rapporto “dittatoriale” implicito nelle performance rock,⁹⁷ proprio per le diverse funzioni comunicative attivate. Si nota perciò come questo tipo di norme non riescono a distinguere il genere in modo particolare e sembrerebbe quindi confermarsi il rapporto di dipendenza dal rock prima individuato, ma in seguito vedremo che in questo caso l'utilizzo di modelli già codificati possa far parte dell'ideologia del genere, come rivendicazione di appartenenza al contesto rock.

Norme comportamentali

A livello orientativo, senza la pretesa di un'identificazione esaustiva, il modo di agire dei vari rappresentanti della comunità che si costituisce attorno a

⁹⁷ Cfr. Fabbri, 2002, p.59.

fatti musicali classificabili come post-rock presenta i comuni denominatori della sincerità e della passione. Il pubblico che segue i musicisti è generalmente mosso da un interesse genuino per la musica in sé, prerequisito necessario anche solo per la scarsa immediatezza del genere. Questa passione si può dimostrare in comportamenti come l'attenzione durante i concerti, la disposizione verso l'ascolto di nuove proposte musicali e un generale atteggiamento di ammirazione senza idolatria verso gli artisti.

Da parte loro i musicisti dimostrano altrettanta passione verso la musica, considerandola come la parte realmente più importante della professione. Tutto quello che invece riguarda l'immagine pubblica è affrontato con comportamenti antitetici rispetto alla musica di largo consumo. L'atteggiamento tipico è insomma quello di "anti-rockstar" e ciò fa sì che sia possibile un confronto diretto con il pubblico (ad esempio alla fine dei concerti, anche per una questione di numero di spettatori). Queste considerazioni sono generalizzabili a tutti gli altri membri della comunità musicale, dai critici agli organizzatori di concerti, ognuno dei quali è mosso principalmente da interessi musicali e artistici.

Si può verificare tutto ciò leggendo una qualsiasi intervista agli artisti del post-rock, tenendo conto della forte improbabilità di utilizzo di altri media come la televisione. In queste conversazioni le domande e le risposte si contraddistinguono per la serietà e la competenza di ambo le parti. Se vengono toccati argomenti extra-musicali il tono rimane sempre consapevole e sobrio.

La combinazione di questi approcci alla musica con determinati valori comuni suggerisce l'idea di una serie di comportamenti uniformi modellati attorno a un preciso stile di vita, dove la musica occupa un posto rilevante. Non si vuole con questo rifarsi direttamente al concetto di sottocultura, uno dei filoni di studi più fortunati e allo stesso tempo controversi della sociologia della popular music,⁹⁸ fondato sull'idea che l'ascolto di un determinato tipo di musica sia un modo di differenziarsi dal resto della società in accordo con altri comportamenti distintivi (modi di vestire, linguaggio, ecc.). Ma come vedremo meglio nell'analisi delle norme successive è indubbio che l'ascolto di un genere di nicchia come il post-rock viene visto in una certa misura come un modo di affermare un'identità avversa alla cultura egemone.

Norme di tipo sociale

I dati sociologici sulla strutturazione della comunità cui un genere fa capo possono far parte del repertorio delle norme generiche, soprattutto se c'è la consapevolezza da parte della comunità stessa sulla propria composizione sociale. Non si dispongono qui degli strumenti per una corretta sociologia del post-rock ma alcune riflessioni generali non necessitano di rigore scientifico.

La scarsa diffusione mediatica e le particolari competenze richieste fanno sì che chi ascolta, o chi suona, post rock abbia avuto la possibilità di sviluppare questo interesse in certe condizioni socio-culturali, generalmente riferite alle condizioni di vita di ceti sociali medi o alti.

⁹⁸ Il testo classico di riferimento è Hebdige, 2000.

Il legame di un genere con determinati gruppi di età, permette di fare un'altra considerazione di massima, e cioè quella di una connotazione meno generazionale rispetto al rock: sempre a causa della necessità di specifiche competenze e attitudini, l'età media del pubblico del post-rock sarà intuitivamente più elevata rispetto alla maggior parte del rock.

Le norme di tipo sociale fanno riferimento anche alla divisione del lavoro tipica di un genere. Nel caso del post-rock questo aspetto è in piena sintonia con le norme comportamentali individuate. Il coinvolgimento degli artisti in ruoli come quello di produttore o discografico sottolineano ancora una volta, oltre alla loro poliedricità, un'attitudine di coinvolgimento e interesse verso tutti gli aspetti della produzione di musica. Ne è ulteriore prova la possibilità non così rara che il lavoro di musicista sia solo una seconda professione svolta esclusivamente per sincera passione.

Queste valutazioni rientrano nel quadro più generale della discografia indipendente, scenario strettamente legato al post-rock, a cui è però più corretto riferirsi nell'analisi delle norme economiche e giuridiche.

Norme economiche e giuridiche

Il post-rock, in quanto genere della popular music, deve sopravvivere all'interno del mercato, senza alcun tipo di sovvenzioni pubbliche. Ma ciò avviene nella stragrande maggioranza dei casi attraverso etichette indipendenti, entità che controllano circa il 20% del mercato mondiale, a fronte dell'80% delle cinque grandi major multinazionali del disco (Capitol/EMI, Warner,

Universal, BMG, Sony), legate generalmente al altri settori della comunicazione e dell'editoria.⁹⁹

Le ridotte capacità di distribuzione delle etichette indipendenti rendono esigue le dimensioni del mercato del post-rock, sia come volume di affari, sia come estensione geografica. È però proprio in un ambito del genere che si può meglio dispiegare la libertà artistica e l'attitudine sperimentatrice dei musicisti. Questi ultimi a volte diventano essi stessi discografici grazie all'elasticità della struttura delle *label* indipendenti.

I prezzi dei prodotti e dei concerti, tenuto conto dei numerosi fattori di ostacolo, sono generalmente tenuti bassi per rendere ancor più coesa la comunità attorno a queste piccole realtà.

Bisogna però considerare che l'opposizione tra major e indipendenti non è così ben definita, soprattutto negli ultimi anni, e si è parlato della necessità di una revisione del concetto di "indipendente":

Il risultato dell'appropriazione degli stili e delle strategie aziendali e commerciali delle piccole etichette da parte delle major ha condotto molti studiosi del mercato musicale a ridefinire il concetto di 'etichetta indipendente'. Questa tendenza ha trovato sicuramente un impulso nella volontà di dare conto della dimensione retorica che si è andata formando intorno all'idea di 'indipendenti autentiche'. Di fatto le major iniziano a controllare in forme differenti molte di quelle etichette che fino a poco prima erano delle vere indipendenti e più in generale il decentramento del sistema produttivo da parte

⁹⁹ Cfr. Sibilla, 2002, p. 49.

delle major permette loro di emulare perfettamente la dinamicità e il contatto con il gusto della gente tipico delle indipendenti.¹⁰⁰

Questa “dimensione retorica” attorno all’idea di etichette indipendenti, porta il confronto ad un livello ideologico «Piuttosto che ad una sostanziale contrapposizione delle pratiche economiche e produttive».¹⁰¹

Una possibile ideologia del post-rock

Nel cercare di individuare un’“ipernorma” del post-rock, che permetta di contraddistinguere il genere in modo particolare, si può prendere spunto da alcune considerazioni che trovano spazio nell’unico saggio in italiano sull’argomento, già citato più volte in precedenza. Lo scritto, proprio dove esplicita l’avversità verso l’utilizzo di tale categoria, e nell’ambito di una riflessione a livelli molto più generali, individua un minimo comune denominatore a cui è lecito pensare come all’ideologia del genere, e cioè un approccio particolare alla materia musicale. Questo anche confrontando la posizione di Fabbri sul progressive rock e sulla “premessa ideologica” che lo fondava, tenendo ovviamente conto delle numerose differenze di contesto nell’affrontare il paragone:

Spostare più in là i confini della popular music a rischio di essere molto impopolari [...]. Era questa premessa ideologica,

¹⁰⁰ Magaùda, Paolo, www.paomag.net/sociologiamusica/tesi1/2_3.htm

¹⁰¹ *Ibid.*

che divenne presto l'ago della bussola per tutte le altre norme di genere, che teneva insieme musiche stilisticamente diverse.¹⁰²

Ecco come viene invece considerato il post-rock:

Useremo quindi l'espressione "post rock" consapevoli della vaghezza del termine e dell'idiosincrasia che suscita in molti ma anche convinti che l'idea non rappresenti né un genere né una scena bensì un atteggiamento, un approccio alla creazione musicale [...] Pensiamo che, con analisi forse sommaria e riduttiva, si possano inquadrare le ere geologiche del pop *altro* in quattro fasi: quella del rock & roll, quella del rock, quella del punk e quella, in divenire, delle mutazioni, delle complessità indotte in gran parte dalle nuove tecnologie elettroniche. Che la si chiami post rock o quant'altro farà ben poca differenza.¹⁰³

E ancora:

Le interviste degli artisti post-rock sono quasi sempre l'occasione per enunciare teorie serie e consapevoli sulla musica. Molto più raramente sul mondo.¹⁰⁴

La parte introduttiva del saggio si rivela molto utile anche nel cercare un possibile percorso storico che ha portato al post-rock. Dato che l'insieme di norme su cui si basa un genere è legato a un equilibrio provvisorio che si crea

¹⁰² Fabbri, 2002, p. 85.

¹⁰³ Cilia-Bianchi, 1999, p. 9.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 28.

in un determinato periodo storico, col passare del tempo la stabilità del genere risulta sempre più indebolita da mutate condizioni di codificazione. Fabbri spiega come si possa arrivare alla nascita di nuovi generi attraverso il deterioramento di norme, che, ormai logore, portano a uno svolgimento prevedibile dei fatti musicali. Le iniziali trasgressioni alle norme di un genere possono diventare allora nuove norme nella definizione di un tipo di musica inedito.¹⁰⁵

Gli autori di “Post rock e oltre” nell’ambito della periodizzazione da loro individuata (che fanno riferire al pop *altro*, etichetta che evidenzia le caratteristiche “unpopular” da sempre presenti nel sistema della popular music) propongono dei punti di svolta che sottintendono successive emergenze di nuove codificazioni e conseguenti nascite di generi, in un percorso quasi da corsi e ricorsi storici. La nascita del punk viene vista come risposta alle derive “progressive” del rock, riportandolo alla necessaria e originaria immediatezza. Ma proprio negli ultimi anni si sarebbe arrivati alla fine del punk, inteso come approccio generale del fare musica, che conservava le stesse caratteristiche di semplicità e spontaneità del rock e delle sue forme. Nell’ambito di questa transizione, determinata principalmente da fattori tecnologici, emerge il post-rock, capace di aggiornare codici che qualcuno considera ormai deteriorati. Va detto che tutte queste interessanti argomentazioni si concludono negando lo statuto di genere al post rock, ma in precedenza lo si considera senza problemi come tale (in esordio è definito genere del momento e nel prosieguo lo si

¹⁰⁵ Fabbri, 2002, pp. 65-68.

contrappone più volte ad altri generi) ribadendo implicitamente l'idea di semplificazione degli spazi musicali a scopi comunicativi che è al centro di questo lavoro.

Altrove emergono posizioni simili che, pur focalizzandosi su altri aspetti, altrettanto interessanti, convergono in un'ideologia di rottura e di approccio consapevole del post rock:

In fact, post-rock was something of a reaction against rock, particularly the mainstream's co-opting of alternative rock; much post-rock was united by a sense that rock & roll had lost its capacity for real rebellion, that it would never break away from tired formulas or empty, macho posturing.¹⁰⁶

L'idiosincrasia nell'utilizzo di un termine che ingabbia in una categoria differenti espressioni artistiche richiama anch'essa a un'ideologia di avversione e reazione verso codici dominanti, che si rifà a una più generale "coscienza autoriale" degli artisti della popular music:

[Un musicista] riconosce e ammette di produrre testi rifacendosi a un macrogenere; ma normalmente accoglie malvolentieri paragoni troppo definiti con sottogeneri più precisi, rivendicando l'originalità della propria opera. Gli autori della musica pop, in

¹⁰⁶www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&uid=UIDSUB040402291528183311&sql=C2682.

Trad. it: «In effetti il post-rock è stato una sorta di reazione al rock, in particolare contro l'assimilazione al mainstream del rock alternativo; molto del post-rock è stato unito dalla sensazione che il rock avesse perso la sua capacità di vera ribellione, che non si sarebbe mai distaccato da formule ormai datate o da vuoti atteggiamenti macho».

altre parole, vivono nel mito dell'*autenticità*, della produzione libera e originale di testi.¹⁰⁷

Nel caso del post-rock la rivendicazione dell'originalità della propria opera si fa ancora più pressante per le caratteristiche dichiarate di insofferenza verso la maggior parte dei prodotti di popular music, facilmente catalogabili e di dubbia autenticità.

While the term "Post Rock" is silly in that it is a label to categorize bands that don't fit into other categories, the artists usually associated with it are some of the most creative and purely honest bands around today.¹⁰⁸

Si può quindi precisare meglio l'ideologia del genere sopra individuata. Sulla scorta delle norme generiche specificate, l'attitudine particolare verso la musica è sempre da inserirsi nel contesto del rock ("without abandoning the rock context"), inteso in questo caso come vasto movimento di critica ad espressioni standardizzate e ideale mezzo di espressione di controculture e sottoculture.

La tradizionale contrapposizione tra rock e pop, in cui «Il rock non è commerciale, il pop sì; il musicista rock è un artista sincero e creativo che ha il

¹⁰⁷ Sibilla, 2003, p. 37.

¹⁰⁸ Kempfert, Chad, <http://altmusic.about.com/library/weekly/aa021301.htm>. Trad. it: «Mentre il termine "post rock" è sciocco nella maniera in cui si tratta un'etichetta che cerca di categorizzare gruppi che non si rientrano in altre categorie, gli artisti solitamente associati ad esso formano alcuni dei gruppi tra i più creativi e puramente onesti in circolazione».

controllo su ciò che fa, mentre il musicista pop è manipolabile»¹⁰⁹ può servire come suggestione per mettere a confronto il post-rock con il rock mainstream. È ovviamente quest'ultimo a essere il campo dove tutto è standardizzato, catalogato e dove non c'è più spazio per una "vera ribellione". Una parte della comunità, di musicisti come di pubblico, ritenendo logori i codici che lo governano, si rivolge perciò altrove.

Il post-rock fa quindi parte della scena del rock indipendente, tale soprattutto da un punto di vista ideologico, con la relativa collettività musicale. Ecco perché caratteristiche formali che fanno riferimento esplicito a musicisti al di fuori dell'ambito rock (come l'avanguardia) non inficiano l'appartenenza al rock, in questo senso, del post-rock. Ecco anche il perché dell'espansione dell'utilizzo di post-rock come "termine ombrello" per accomunare tutta una serie di fatti musicali del contesto del rock non mainstream, ma che si rifanno con evidenza ad altri generi.¹¹⁰

Le conclusioni di questa analisi confermano anche le considerazioni espresse nel paragrafo precedente. Si è visto infatti come la definizione di un genere quale il post-rock passi necessariamente dall'intreccio di aspetti testuali e contestuali, i quali devono essere chiamati in causa assieme per una visione completa dei significati di tale tipo di musica. E, sempre sulla base dei ragionamenti precedenti, abbiamo appurato come sia più che altro un contesto

¹⁰⁹ Prato, 1996, p. 235.

¹¹⁰ Valga come esempio questo intervento tratto da un blog,: «[...] quello che i giornalisti hanno chiamato post-rock - mettendoci dentro anche Radiohead, Mogwai, Mercury Rev e anche Sigur Ros» (<http://www.wittgenstein.it/html/venerdi270902.html>).

particolare a determinare le caratteristiche e l'ideologia del genere, a fronte di un insieme di testi stilisticamente eterogenei, anche se con importanti, e indispensabili, proprietà comuni.

Ritornando invece alle basi teoriche dell'analisi, nonostante la fragilità dimostrata dall'espressione post-rock, se si considerano i generi come categorie prototipiche più che letterali, risulta pienamente accettabile che una comunità, o una parte di essa, abbia deciso di accomunare sotto l'etichetta post-rock una serie di eventi musicali che rispondono a determinate norme. Ciò, nonostante la parabola del post-rock possa considerarsi nella sua fase discendente, non perché siano venuti meno i suoni e gli approcci ideologici che lo determinano, ma semplicemente per una minore visibilità nel panorama della popular music. Cosa che è sempre più normale nell'affastellamento odierno di generi e stili, dove il logoramento dei codici è sempre più rapido. Ma attribuire a un fatto musicale la qualifica di post-rock non è un modo di erigere steccati arbitrari nel campo della musica, bensì di riconoscerne la complessità più che "bidimensionale",¹¹¹ cercando le soluzioni che nella pratica si dimostrano più adatte a tutti gli utilizzi dell'arte dei suoni.

¹¹¹ Cfr. Fabbri 2002, pp. 94-97, in cui vengono evidenziati i limiti delle rappresentazioni di oggetti culturali come la musica tramite le idee di mappa e territorio, a fronte di una complessità che necessita l'elaborazione di modelli a più dimensioni.

2. FUNZIONI E FUNZIONALITÀ DEI GENERI MUSICALI NELLA CONTEMPORANEITÀ

2.1 L'INSTABILITÀ DELLA POPULAR MUSIC

La prima parte di questo lavoro è servita a cercare di far emergere l'importanza del concetto di genere nello studio della popular music. Si è visto inoltre come questo settore si definisca soprattutto nell'interdisciplinarietà necessaria a indagare il testo, il contesto e i complessi rapporti tra i due. Il proposito è ora di mettere in luce alcuni aspetti contestuali uniti dalla generale nozione di cambiamento, e di vedere in tutto ciò il ruolo del concetto di genere. Se infatti quest'idea serve per facilitare la comunicazione in musica, grazie alla classificazione e alla semplificazione, la sua funzione viene messa alla prova dalle mutevoli condizioni del contesto, le cui trasformazioni influenzano inevitabilmente la popular music.

Vedremo nel paragrafo successivo come negli ultimi decenni le condizioni storiche, sociali, politiche, economiche in cui nascono i testi della popular music hanno subito, secondo alcuni, cambiamenti talmente rilevanti da chiamare in causa il passaggio a una nuova epoca. Per quanto riguarda la sfera musicale la percezione di una situazione mai così variegata diventa una sorta di premessa a qualsiasi studio sulla situazione contemporanea. Oggigiorno c'è insomma la consapevolezza della mancanza di punti di riferimento assodati

nell'analisi della popular music, da qualsiasi dei vari punti di vista possibili, sia per l'ancora carente definizione di strumenti di studio, sia per l'instabilità e la frammentarietà del panorama che si ha davanti. L'unica certezza, almeno nel mondo occidentale, è che «la scena musicale è ora più differenziata che mai, e si può realmente dire che godiamo di un universo musicale allargato, pieno di generi particolari»,¹ i quali però per molti non si possono più considerare le categorie maggiormente adatte per capire la complessità della popular music odierna. E non bisogna dimenticare che non si può considerare questo universo come l'ultima e definitiva tappa di un'evoluzione, visto che «il cambiamento è insito nell'esperienza musicale, è implicito nel contrasto fra la formalizzazione – quindi la tradizione – e l'apprendimento, è parte del processo comunicativo che vive dello scarto fra codici consolidati e ampliamenti, violazioni controllate, trasgressioni. Le funzioni diverse, le modalità d'uso soggette a convenzioni, portano a un'articolazione di generi e linguaggi che non può acquietarsi nell'immagine pacificata di una “fine della storia”».²

La situazione dell'inizio del ventunesimo secolo sembra in definitiva così intricata da ritenere azzardata ogni interpretazione sistematica ed è per questo che risulta utile aggrapparsi ad analisi già storicizzate. I cambiamenti generali più importanti avvenuti nella storia della musica del XIX e del XX secolo, per capire i quali secondo Philipp Tagg non bisogna essere docenti universitari,³ sono riassunti dallo studioso svedese in nove punti:

¹ Tegen, 1985, p. 207.

² Fabbri, 2002, p.44.

³ Tagg, 1994, p.45.

- 1.un notevole incremento della parte che la musica occupa nei bilanci di tempo e denaro dei cittadini nel mondo industrializzato;
- 2.mutamenti nella struttura di classe che portano alla formazione di gruppi definiti socio-culturalmente e al loro bisogno di identità collettiva;
- 3.progressi tecnologici che portano allo sviluppo di tecniche di registrazione in grado per la prima volta nella storia di immagazzinare accuratamente e permettere la diffusione di massa di musiche non scritte;
- 4.l'uso dei transistor, della microelettronica, e tutto ciò che tali progressi significano per la diffusione di massa della musica;
- 5.lo sviluppo di nuove funzioni musicali nei media audiovisivi;
- 6.la crisi dovuta alla “mancanza di comunicazione” della musica colta occidentale moderna e il ristagno della musica ufficiale nei suoi modelli storici;
- 7.lo sviluppo di un paesaggio sonoro a bassa fedeltà (*lo-fi soundscape*) forte, permanente e meccanico [...];
- 8.l'accettazione generale, in un gran numero di contesti della società industrializzata, di certi generi euro e afro-americani come elementi costitutivi di una *lingua franca* di espressione musicale;
- 9.la sostituzione graduale e storicamente inevitabile degli intellettuali formati esclusivamente all'interno della tradizione musicale colta con altri esposti alla stessa tradizione, ma allo stesso tempo allevati a suon di Presley, Beatles e Stones.⁴

È da qui che si può partire per affrontare qualsiasi discorso sulla popular music contemporanea, e in questo lavoro si cercherà di mettere in luce alcuni

⁴ Tagg, 1994, p. 45.

degli sviluppi più recenti di questi cambiamenti attraverso l'analisi della funzione dei generi. Come detto si tratta di mutamenti che riguardano il contesto in cui nascono i testi della musica, ma per indagarli sarà limitato il ricorso a strumenti sociologici – quelli tradizionalmente più utilizzati – privilegiando invece prospettive storiche, artistiche, culturali. Questo sia per mancanza di conoscenze adeguate, sia nel segno dell'interdisciplinarietà e della complessità più volte chiamate in causa in precedenza. Sono d'altronde gli stessi sociologi che si occupano di popular music a segnalare i limiti e i rischi di una visione basata su una sola disciplina:

L'insistenza sulla necessità di definire un'*identità* distintiva della sociologia della Musica e la tensione alla sua legittimazione, tendono a sfociare in due posture problematiche: la prima è la tendenza “sistemica” a elaborare *mappe sicure* entro cui collocare e ordinare l'agire musicale entro categorie *affidabili*; la seconda è quella di delimitare il raggio d'analisi solo all'interno dell'assunto fondativo della sociologia, ossia alla verifica di come il contesto determini (o influenzi, o orienti) l'agire e i prodotti dell'agire sociale.⁵

La prospettiva unificante di questo studio è in ogni caso sempre quella dei generi musicali. La tesi è che proprio in un quadro globale così problematico i generi si rivelano una categoria utile per fare ordine nello spazio musicale e

⁵ D'Amato, 2002, p. 39.

allo stesso tempo per sottolineare le possibilità di dialogo tra le musiche e le persone che nascono in questa complessità.

Prima è però opportuno indagare meglio sul presunto passaggio d'epoca avvenuto negli ultimi decenni, a causa delle sue vistose conseguenze in ambito musicale.

2.2 L'EPOCA POSTMODERNA

Tra i compiti della storia, uno dei principali è quello di dividere la cronologia delle vicende umane in epoche diverse. Ovviamente il lavoro degli storici diventa sempre più difficile e discutibile man mano che ci si avvicina alla contemporaneità. L'impossibilità di una valutazione che non risenta della quasi coincidenza temporale dai fatti analizzati rendono molto controversi i vari tentativi di periodizzazione.⁶

Ai nostri fini seguiremo l'analisi di Remo Ceserani nel suo saggio divulgativo sul postmoderno,⁷ sia per la sua linearità, sia, soprattutto, perché il concetto di postmoderno lì trattato ha molto a che fare con l'utilizzo di categorie come quelle di genere e stile.

Ceserani parla di una svolta inavvertita degli anni Cinquanta (del XX secolo). In quegli anni infatti è cominciata una serie di cambiamenti, che, a partire principalmente dai modi di produzione, ed estendendosi nello spazio ed

⁶ Si tratta sempre di un problema di classificazione: «Se la storia sia costruita anche da quei tempi e quegli eventi che ancora non sono parte del passato è un dubbio antico come l'attività storiografica stessa», (Ortoleva-Revelli, 1998, p. 13).

⁷ Ceserani 2001.

addensandosi nel tempo, ha portato al tramonto della modernità. Quest'ultima si era affermata tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento con l'affermazione del capitalismo, appunto, moderno e attraverso eventi simbolo come la Rivoluzione Francese. Ora però si può parlare di una nuova epoca perché in tutti i settori della vita sociale qualcosa è cambiato in maniera rilevante, anche se il distacco dalla modernità non sembra compiuto in tutto e per tutto.

Un mutamento che ci ha cambiato nel profondo, che ha agito sulla nostra struttura percettiva stessa, di pensiero e di comportamento, sui nostri rapporti con la natura e la società, sui modi del lavoro e della produzione, su quelli della conoscenza e dell'immaginario, sui modi della comunicazione. Da parecchi studiosi, soprattutto statunitensi, è venuta la proposta di definire questo cambiamento come passaggio dal moderno al postmoderno. Il nome è parso a taluni discutibile, ma di fatto ormai è stato accettato ed è entrato nel linguaggio comune. E forse non si tratta neppure di un nome mal trovato, proprio per la connessione ambigua con il periodo precedente della modernità e per l'incapacità che denuncia, nel nuovo periodo, di darsi un nome proprio e originale e la tendenza, in esso evidente, a qualificarsi semplicemente come posteriore al moderno.⁸

Ceserani fa notare che questo «cambiamento è stato ormai da più parti fatto oggetto di descrizioni tutte forse inadeguate e parziali, ma numerose e in molti

⁸ Ceserani 2001, p.10.

punti coincidenti. E anche se richiede ancora molti sforzi collettivi di analisi e definizione e storicizzazione, non è difficile, ormai, allineare nelle nostre biblioteche un blocco sostanziale di opere di economisti, filosofi, sociologi, studiosi dei movimenti politici e religiosi, specialisti di architettura e arte e letteratura, che ne danno complessivamente un quadro descrittivo analitico».⁹

L'autore di *Raccontare il postmoderno* è comunque consapevole del fatto che decidere uno spartiacque così netto mette in secondo piano e ridiscute altre periodizzazioni affermate come, per fare un esempio, quella che vede un passaggio decisivo nella seconda rivoluzione industriale, a cavallo tra '800 e '900. Si tratta indubbiamente di cambiamenti importanti, ma secondo lo studioso in qualche modo riconducibili alle precedenti svolte epocali. Ora invece la frattura sembra di nuovo decisiva.

Voglio solo avanzare, all'interno del quadro problematico che ho tracciato, un'ipotesi: che il mutamento degli anni cinquanta e sessanta del Novecento abbia sostanzialmente le stesse caratteristiche di quello tra Settecento e Ottocento, che sia anch'esso cioè da considerare un cambiamento forte, di tipo epocale. I criteri dell'estensione dei fenomeni nello spazio e del loro addensarsi nel tempo, della loro concomitanza in settori diversi della vita sociale e in forme e strutture diverse dell'immaginario e della comunicazione, della funzione dominante esercitata dalla serie dei fenomeni materiali, collegati con le condizioni socio-economiche della produzione, del lavoro, dei rapporti con la natura biologica dell'uomo e il

⁹ Ceserani 2001, p. 13.

mondo naturale delle risorse, delle tecniche, della divisione dei ruoli, della sessualità, della riproduzione: tutti questi criteri mi pare che, se rigorosamente applicati, diano indicazioni a favore dell'ipotesi avanzata.¹⁰

Il quadro complessivo è comunque controverso se è vero che «le etichette affibbate alla società attuale, agli stadi evolutivi della transizione e alle società auspicabili sono più di trecento».¹¹ Tra i fattori che nel corso degli anni hanno concorso a queste idee di cambiamento si possono citare l'internazionalizzazione del capitale, il declino dell'industria pesante, l'ascesa dell'informatica e delle tecnologie di automazione, la crescente importanza dei mass media e dell'industria culturale, la crisi delle ideologie e dei partiti, la rinascita delle identità locali. Naturalmente la nostra attenzione sarà dedicata alla produzione culturale e soprattutto alla popular music, settori dove il concetto di postmoderno si rivela una delle interpretazioni sulla società più utili, per il suo soffermarsi fondamentalmente su tematiche filosofiche ed artistiche. Ma naturalmente non si possono ignorare e escludere dal ragionamento i collegamenti con tutte le altre trasformazioni appena menzionate.

¹⁰ Ceserani, 2001, p.23-24.

¹¹ Gentile-Ronga-Salassa, 1993, p. 368. Ecco alcune di queste etichette coniate da vari studiosi e riassunte dallo storico D. De Masi: società in fase di stallo, società impreparata, età dell'equilibrio, stato di entropia, società narcisista, società programmata, cultura prefigurativa, società post-civile, società post-capitalista, società sana, società attiva, società post-materialista, società tecnocratica, terza ondata, società dei servizi, società post-industriale, società dell'immagine.

Per quanto riguarda la musica, ciò che risalta in maniera più lampante, se si accetta un'idea di cambiamento epocale che incomincia negli anni Cinquanta, è che proprio nello stesso periodo la popular music è attraversata da mutamenti di grandissima portata storica. Trasformazioni che riguardano sia la musica in sé, sia il suo studio.

Qualsiasi analisi che tenti una periodizzazione delle vicende della popular music incontra spesso delle difficoltà a stabilirne in modo chiaro le origini, ma non nell'indicare gli anni Cinquanta e Sessanta come momenti cruciali di svolta, a partire dall'affermazione del rock'n'roll e di un modo radicalmente nuovo di intendere la musica.

Uno dei contributi più autorevoli in tale direzione è quello di Richard Middleton, nell'ambito dell'adozione di una prospettiva storica allo studio della popular music. Middleton utilizza i concetti di "livello di situazione" e di "livello di congiuntura" elaborati da Gramsci, per rendere conto dei cambiamenti diacronici che attraversano un sistema socio-culturale. Mentre il livello di congiuntura si riferisce a «Caratteristiche più immediate ed effimere, legate alle strutture organiche, che cambiano sia in modo più rapido sia meno rilevante»,¹² quello di situazione «Si riferisce alle strutture organiche più profonde della formazione sociale; qui il movimento è fondamentale, relativamente permanente, ed è il risultato di una crisi».¹³ Secondo Middleton si possono individuare nella storia della musica degli ultimi due secoli tre momenti di cambiamento situazionale, e quindi di crisi, i quali appaiono in

¹² Middleton, 1994, p.31.

¹³ *Ibid.*

tutte le società occidentali, anche se non simultaneamente. Si tratta della rivoluzione borghese tra il XVIII e il XIX secolo (grosso modo il passaggio alla modernità secondo Ceserani), della nascita della cultura di massa e dell'egemonia americana all'inizio del XX secolo e dell'avvento del rock'n'roll e della cultura pop a partire dalla fine della seconda guerra mondiale. Tralasciando le pur interessantissime considerazioni di Middleton sui primi due momenti di cambiamento situazionale, le sue valutazioni sulla nascita del rock'n'roll richiamano fattori di cambiamento generale già indicati in precedenza, specificandone però meglio le conseguenze nel sistema culturale della musica.

Mentre sullo sfondo si sviluppa un mercato mondiale secondo una logica di "egemonia globale" dominata dalle multinazionali, la formazione culturale monopolistica già esistente si riconferma ma, a un altro livello, si frammenta, attraverso la nascita di una molteplicità di sottoculture passeggere. In campo tecnologico i sistemi elettronici sostituiscono quelli elettromeccanici tipici della "cultura di massa" [...] Questi sistemi creano il potenziale per nuovi modi di produzione: il nastro magnetico rimpiazza gli spartiti musicali, e la chitarra elettrica da "tre accordi" mette in discussione le capacità strumentistiche e professionali correnti. Vi sono cambiamenti anche nei rapporti di produzione, il più importante dei quali è rappresentato dall'ingerenza nelle risorse di produzione musicale da parte dei giovani delle classi povere, accompagnata dall'apertura di un nuovo mercato giovanile più strutturalmente slegato dalle definizioni di ruolo di classe delle

generazioni precedenti. Questo gruppo, con il suo “margine di ribellione”, guarda a nuove fonti musicali e specialmente al rhythm and blues afroamericano, che presenta molti aspetti volti a connotare da una parte i sentimenti di “oppressione” e dall’altra un uso non alienato del corpo (potenzialmente sovvertitore delle discipline del lavoro capitalistico).¹⁴

Riallacciandosi all’analisi di Ceserani, questo cambiamento nell’ambito popular music sembra essere alla base di tutte l’evoluzioni successive. L’organizzazione dell’industria discografica successiva alla nascita di un nuovo mercato legato ai giovani, l’importanza crescente dei mass media e della televisione in particolare, la modifica dei rapporti tra pubblico e artisti, le nuove tecnologie di diffusione della musica, il proliferare di nuovi generi e forme musicali e tutti gli altri cambiamenti più o meno importanti che si sono succeduti, partono da questo nuovo modo di intendere la popular music.

Non c’è infatti un accordo unanime sull’importanza da conferire ad altri eventi pur importantissimi, come l’avvento del compact disc o la stagione del punk, i quali non sembrano aver rappresentato momenti di svolta epocale della popular music nel suo complesso. Non interessa comunque cercare di ragionare più di tanto su questi problemi storiografici, dopo aver già evidenziato la problematicità delle periodizzazioni in altri settori. L’importante è aver stabilito che a partire dagli anni Cinquanta, e investendo nel corso degli anni tutti gli aspetti che la riguardano, anche la musica subisce straordinarie e profonde trasformazioni.

¹⁴ Middleton, 1994, p. 35.

Lo studioso statunitense Lawrence Grossberg evidenzia esplicitamente il nesso tra l'avvento della postmodernità nella società americana del secondo dopoguerra e gli sviluppi della musica, con particolare riferimento alla nascita del rock. Egli sostiene che il termine postmoderno «indica l'evidente indebolimento, se non il collasso, delle strutture di coscienza storica e della presunzione di significanza del mondo»¹⁵ ed è proprio in queste condizioni che si può affermare “l'apparato rock”, il quale «funziona in un contesto strutturato materialmente dall'assenza di struttura, perché esiste come insieme di strategie per evadere, rifiutare, celebrare, trovare piacere in esso o semplicemente sopravvivere al suo interno».¹⁶ In pratica la confusione e il senso di spaesamento causati dai profondi cambiamenti sociali diventano il terreno fertile per fenomeni culturali inediti ma capaci a loro volta di trasformarsi rapidamente, riassumibili nell'espressione “apparato rock”.

Le parole di un altro importante studioso di popular music, Iain Chambers, evidenziano inoltre la portata storica del cambiamento di metalinguaggio legato alla musica, con la decisiva contrazione di popular in pop, il termine che sintetizza da allora in poi questo nuovo modo di intendere la musica.¹⁷

¹⁵ Grossberg, 1985, p. 116.

¹⁶ *Ivi*, p.117.

¹⁷ Questo vale principalmente, anche se non c'è accordo unanime, per la lingua inglese, dove il pop indica grosso modo quella che in Italia viene chiamata musica leggera. Il saggio di Sibilla più volte preso in considerazione parla in effetti di “linguaggi della musica pop” con riferimento molto ampio alla musica prodotta dagli anni Cinquanta in poi. In questo lavoro la scelta è invece di usare sempre il termine generale “popular music”, soprattutto nell'ottica di una visione il più globale possibile della questione dei generi. Nelle citazioni utilizzate sono invece spesso impiegate in questo senso complessivo espressioni come “rock” e “pop”: è una

Si è tentati di vedere nel mutamento terminologico dal “popular” al “pop”, che avvenne intorno alla metà degli anni Cinquanta, una semplice divisione storica tra il campo della musica di consumo in genere e una zona più ristretta, associata a un pubblico di adolescenti. Tuttavia, l’abbreviazione del termine comportava qualcosa più di una diversità di gusti generazionali: suggeriva anche un preciso mutamento musicale e culturale. Le voci di Little Richard e di Elvis Presley emersero da una tradizione ben diversa di quella di Frank Sinatra, Rosemary Clooney e degli altri decani della musica leggera americana del dopoguerra. Questa specie di scontro sonoro sta dietro a gran parte delle vicende successive della musica leggera e all’avvento del pop come sonorità particolare.¹⁸

All’incirca negli stessi anni si assiste a un’importante trasformazione nel modo di intendere la musica a livello accademico, in un periodo in cui l’evoluzione del libero mercato nelle società industriali del secondo dopoguerra porta a un’ulteriore affermazione di una cultura di massa generalmente legata al modello di consumo statunitense. Alcuni degli effetti più vistosi di questa nuovo tipo di cultura si hanno come visto nella popular music, ed è da allora che studiosi di varie discipline, inizialmente ispirati dagli studi americani sui mass-media e partendo da una prospettiva essenzialmente sociologica,¹⁹ hanno iniziato a vedere nella musica un interessante oggetto di

conseguenza della difficoltà di un’applicazione non ambigua di tali “macro etichette” nel tempo e nello spazio, come analizzato da Fabbri nei suoi studi sui generi. (Cfr. in particolare Fabbri, 2002, pp. 48-49).

¹⁸ Chambers, 1985, p.13.

¹⁹ Prato, 1996, p. 290.

analisi. Come ricorda Franco Fabbri, questo tipo di studi riguarda anche l'Italia, almeno a partire dagli anni Sessanta, citando il saggio di Umberto Eco sulla musica leggera all'interno di un'opera fondamentale come *Apocalittici e Integrati*.²⁰ Lo scontro di visioni sulla cultura di massa evocato dal titolo si fa ancora più interessante nella popular music, dove a fronte di visioni stigmatizzanti di ogni forma di popular music come quella di Theodor Adorno, molti si rendono conto, soprattutto seguendo l'evoluzione del rock, della complessità di analisi del fenomeno, non riconducibile solamente a meccanismi industriali di standardizzazione.²¹

La musica è quindi al centro dell'attenzione, componente fondamentale dei nuovi modi di intendere la cultura e l'arte, epicentri a loro volta delle grandi trasformazioni delle società occidentali iniziate negli anni Cinquanta.

A questo punto è tuttavia opportuno analizzare meglio alcune delle caratteristiche del concetto di postmoderno, per vedere il peso della sua influenza sulla musica e soprattutto per capire in tale contesto il ruolo della categoria di genere.

²⁰ Fabbri, 1994, p. 7.

²¹ Middleton, 1994, dedica un intero capitolo alle posizioni di Adorno sulla popular music, sottolineando i limiti della sua analisi, comunque importantissima, ma troppo concentrata sull'idea di controllo e standardizzazione nella produzione e ricezione di musica. Riferendosi a una situazione con importanti riscontri negli anni Trenta e Quaranta, la critica "modernista" dell'intellettuale tedesco mostra ancor di più le sue lacune di fronte ai grandi rivolgimenti dei decenni successivi.

2.3 POSTMODERNO, GENERI, MUSICA

Nel saggio di Remo Ceserani preso a riferimento, l'autore riepiloga il percorso dell'uso dei termini postmoderno o postmodernismo dalle prime, occasionali, apparizioni in studi degli anni Quaranta, passando per la loro circolazione come etichette di un movimento all'inizio degli anni Settanta, fino al dilagare del loro impiego nei settori più diversi degli anni Ottanta. Ogni decennio e ogni campo dell'agire umano coinvolti sono passati in rassegna a partire, ovviamente, dagli anni Cinquanta. Ci limiteremo qui a segnalare i nomi e i passaggi più importanti, ma evidenziando subito le due principali caratteristiche che rendono ambiguo e sfuggente il concetto di postmoderno. La prima è la netta divisione tra una linea entusiastica e integrata, che vede nella postmodernità un fenomeno di segno positivo, e una controparte apocalittica che ravvisa quasi esclusivamente potenzialità negative. La seconda caratteristica riguarda un'altra divisione, che naturalmente si interseca in vari modi con quella appena delineata: il postmoderno come fenomeno socio-economico (con conseguenze politiche) e il postmoderno come manifestazione di istanze artistico-filosofiche-culturali. Negli anni è stata quest'ultima idea a prevalere, o almeno si tratta dei campi con i contributi teorici più importanti, e ai fini di questo studio la prospettiva non può che essere questa. Gli sviluppi socio-economici non si possono però logicamente ignorare ed è la stessa etichetta di "industria culturale" a ricordarlo. Come evidenziano due studiosi americani, Steven Best e Douglas Kellner, «i discorsi del postmoderno sono

risposte agli sviluppo socio-economici che a volte essi menzionano apertamente altre volte occultano».²²

Tra i primi importanti teorici del postmoderno può essere menzionato Leslie Fiedler, critico letterario statunitense che negli anni Sessanta vedeva con favore l'emergere di una vitale cultura popolare e di massa in contrapposizione a una cosiddetta "cultura alta" ormai giunta al capolinea della sua spinta modernista. All'incirca negli stessi anni un influente contributo in una direzione simile è quello di Susan Sontag, la quale si schierava a favore dell'arte di massa valorizzando i prodotti da lei definiti *camp*,²³ in contrasto con le vuote pretese dell'arte alta e moderna. All'inizio del decennio successivo un altro intellettuale americano, Ihab Hassan, sulla stessa lunghezza d'onda dei contributi appena citati, «contrapponeva alla seriosità solenne e ormai ammuffita della grande letteratura i valori della musica popolare e di consumo».²⁴ Sempre all'inizio degli anni Settanta il dibattito sul postmoderno si allarga agli ambienti dei sociologi e degli economisti e l'atmosfera culturale diventa in generale meno euforica, col venir meno delle grandi aspettative di cambiamento e progresso del decennio precedente. In questo quadro un sociologo, Daniel Bell, conia l'espressione "società postindustriale" per definire il tramonto dell'epoca moderna e degli ideali borghesi. La sua visione

²² Ceserani, 2001, p. 65.

²³ «La parola [...] deriva dal gergo omosessuale maschile, e indica una banalità, una mediocrità, un artificio, un'ostentazione così estremi da riuscire divertenti o da avere un appeal profondamente raffinato, l'affettazione e l'apprezzamento di modi e gusti che comunemente sono considerati stravaganti, volgari o banali». (Ceserani 2001, p. 123).

²⁴ *Ivi*, p. 36.

è estremamente negativa, giungendo a tracciare un «quadro della società futura fortemente intinto di pessimismo apocalittico»²⁵ dovuto al declino delle istituzioni promotrici della modernità, dalla razionalità burocratica all'etica di ispirazione protestante del capitalismo.

Una voce cruciale del dibattito sul postmoderno proviene dagli ambienti dell'architettura, dove, in modo molto più compatto rispetto ad altri ambiti, pur con tutte le contraddizioni del caso, la posizione è di assoluto favore verso la postmodernità, a partire dall'uso massiccio del termine stesso. I fautori di un'architettura e di una società postmoderna, il cui pensiero è stato riassunto soprattutto dai contributi di Charles Jencks, si scagliavano contro la razionalità e la quasi disumanità degli edifici ideati dalla tradizione moderna dei vari Le Corbusier, Mies van der Rohe, Wright, proponendo invece la costruzione di complessi urbani ricchi di dettagli e stili differenti, confusi e ridondanti ma vitali e gioiosi. Uno dei principali esponenti dell'architettura postmoderna, Robert Venturi, propugnava in un libro del 1972,²⁶ con una buona dose di provocazione, la rivalutazione architettonica di località popolari come Las Vegas o Disneyland, in sintonia con le nuove concezioni trasversali di cultura. L'esempio più calzante di città postmoderna è comunque oggi quello di Los Angeles, soprattutto a causa di un nuovo tipo di spazialità che «sfida qualsiasi analisi e interpretazione ortodossa, poiché anch'essa sempre illimitata e costantemente in movimento, mai ferma abbastanza a lungo da poterla

²⁵ Ceserani, 2001, p. 44.

²⁶ Venturi-Scott Brown-Izenour, 1972.

abbracciare, troppo piena di “altri spazi” per essere descritta in stile informativo».²⁷

Il dibattito sul postmoderno degli anni Settanta e Ottanta rimane essenzialmente statunitense, ma si arricchisce delle idee di alcuni intellettuali francesi, il cui pensiero, più o meno direttamente, concorre a delineare meglio le caratteristiche, ritenute generalmente negative, di una società non più moderna. Questo grazie a idee e metodi di ampia diffusione come la distinzione tra “discorso” e il “linguaggio non discorsivo” di Foucault o il “decostruzionismo” di Derrida, all’analisi filosofica della condizione postmoderna di Lyotard, o ancora al totale ma acuto pessimismo di Baudrillard sulla società contemporanea.

Ma un contributo imprescindibile sulla questione del postmoderno, capace di affrontare simultaneamente aspetti culturali, sociali ed economici, è senza dubbio quello di Fredric Jameson, il primo intellettuale a tentare un’interpretazione sistematica del fenomeno, in particolar modo nel ponderoso saggio *Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism*.²⁸ Premettendo l’appartenenza alla tradizione marxista statunitense di Jameson e la sua visione sostanzialmente negativa della postmodernità, è seguendo alcuni aspetti della sua analisi che cercheremo di focalizzare i concetti che più tornano utili in questo lavoro, in mezzo alla generale sfuggevolezza della materia.

²⁷ Ceserani, 2001, p. 144, che cita Soja, 1989.

²⁸ Jameson, 1991. Si tratta dell’elaborazione di un articolo dallo stesso titolo pubblicato nel 1984, che qui costituisce il primo capitolo, sulla cultura. L’unica edizione italiana dell’opera, *Il postmodernismo o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti 1989, è la traduzione di tale articolo.

Il primo aspetto rilevante della logica culturale del tardo capitalismo è il crollo della distinzione fra cultura di élite e cultura di massa, come del resto avevano fatto notare molti altri prima di Jameson. La piena affermazione di un'industria culturale in tutti i campi di espressione ha causato il rimescolamento tra pubblico *highbrow*, *middlebrow* e *lowbrow*. Il fenomeno del *kitsch*, surrogato delle inarrivabili, per la maggioranza della popolazione, esperienza estetiche delle élite artistiche non ha più senso di esistere. I gruppi di élite reagiscono allora con il culto (*cult*) di prodotti di media e bassa qualità pensati per un buon successo di mercato, elevati, con una buona dose di ironia, a oggetti di venerazione estetica. I cosiddetti B-movies, la letteratura popolare di genere, il linguaggio della pubblicità e della televisione, ecc. hanno così un ruolo fondamentale per la produzione di opere postmoderne, e secondo Jameson non solo a livello di citazione, ma come sostanza integrante delle stesse.

In questa ridefinizione del ruolo dell'arte e della cultura è implicito il venir meno della funzione delle avanguardie, il cui compito di avanzamento in territori inesplorati dell'arte non ha più senso con la loro immediata collocazione e integrazione nel sistema culturale e mediatico attuale.²⁹ Naturalmente c'entra il nuovo modo di intendere la produzione di merci, in una società «where exchange value has been generalized to the point at which the

²⁹ Anche se c'è chi vede nel postmodernismo (come era per il modernismo) un fenomeno di avanguardia artistica con una precisa cifra stilistica, senza nessi stringenti con i cambiamenti più generali chiamati invece in causa dal concetto di postmodernità. (Cfr. Ceserani, 2001, pp. 120-124).

very memory of use value is effaced».³⁰ I caratteri estremamente negativi del postmoderno derivano proprio dall'interazione perversa tra una scena economica passata dal dominio della produzione a quello del consumo sfrenato e la supremazia culturale dei mass media e della pubblicità, con i loro caratteri prevalentemente visivi, che hanno tra l'altro stimolato la vasta diffusione dell'espressione "società dell'immagine". E in questa società il nuovo protagonista non è più il soggetto angosciato, alienato ma pur sempre "unico" della modernità, ma un soggetto schizofrenico e ormai "frammentato", perché incapace di dare un senso unitario alle proprie esperienze, bombardato com'è dalla molteplicità di stimoli e punti di vista.

In questo contesto cambia necessariamente anche la concezione dello spazio, come si sono accorti gli architetti interessati al postmoderno, e come fa notare Jameson nell'ottica di un'interpretazione più generale:

Io uso questo senso di disorientamento esistenziale che si prova nel nuovo spazio postmoderno per tracciare un'ultima diagnosi della perdita della nostra capacità di porci dentro lo spazio e farne una cartografia cognitiva. Ciò ci proietta di nuovo verso la constatazione della diffusione di una cultura globale, multinazionale, che è decentrata e non può essere visualizzata, una cultura in cui nessuno può trovare una propria posizione. Questa è la conclusione.³¹

³⁰ Jameson, 1991, p. 18. Trad. it: «in cui il valore di scambio si è talmente generalizzato da cancellare la stessa memoria del valore d'uso».

³¹ Ceserani 2001, pp. 86-87, che cita Stephanson, 1986.

È però arrivando all'esame della nuova concezione postmoderna della dimensione temporale che troviamo gli aspetti che più interessano per il nostro discorso.

Il senso debilitante di un eterno presente, che cancella dall'attenzione del soggetto il passato storico e il futuro, sia nella sua forma utopica sia in quella apocalittica e catastrofica. Ecco che allora nei prodotti culturali di questo periodo si assiste al declino delle tematiche della temporalità, della memoria e della "durata". Il passato diventa un grande serbatoio culturale di immagini, "immenso simulacro fotografico" da consumare con atteggiamento "nostalgico", da *Historismus* onnivoro e quasi libidico.³²

In questo senso generale di disorientamento «Si tende a essere legati a quanto già prodotto e fatto nel corso della storia più che a quanto scorre di fianco, contemporaneamente a noi. Quello che è stato definito storicismo: che nel postmoderno annichisce lo svolgimento della storia. In pratica un'attitudine a rapinare la storia della cultura di tutti i suoi stili e archetipi sinora conosciuti, ha infine sostituito le spinte innovative».³³

Ecco finalmente come il postmoderno si ricollega alla questione dei generi (e inevitabilmente con le consuete connessioni ambigue con la categoria di

³² Ceserani, 2001, pp. 87-88.

³³ Lo Mele, 2000, p. 13.

stile). L'utilizzo massiccio del *pastiche*,³⁴ il mescolamento continuo di forme e contenuti già noti al posto della ricerca di uno stile individuale inimitabile, l'impiego continuo di citazioni e di tecniche di intertestualità, la consapevolezza spesso ironica di questo riciclaggio permanente, sono i modi che più facilmente definiscono come postmoderno un prodotto culturale, derivando appunto dall'atteggiamento confuso e scettico verso la concezione temporale progressiva tipica della modernità.³⁵

In ogni caso, prima di affrontare il rapporto del postmoderno con la popular music e i suoi generi è bene mettere in luce ulteriori aspetti della sua problematicità. Le parole di Remo Ceserani illustrano e ribadiscono sapientemente la confusione e la contraddittorietà che spesso animano il dibattito sul postmoderno, sottolineando le «troppe questioni rimaste aperte».³⁶

Quello del postmoderno è un concetto storiografico *hard* oppure *soft*? Riguarda i cambiamenti profondi della struttura materiale, delle basi economiche delle nostre società oppure è un fenomeno sostanzialmente culturale, che riguarda le ideologie, le concezioni del mondo, i prodotti culturali e artistici? Indica un orientamento stilistico oppure un più ampio

³⁴ «In arte e in letteratura, opera scritta, dipinta o musicata con uno stile volutamente simile a quello di qualcun altro, oppure messa insieme giustapponendo brani di altre opere che utilizzano stili e linguaggi anche molto diversi tra loro», *Dizionario italiano Sabatini Coletti*, 1997, Firenze, Giunti.

³⁵ A questo proposito la mappa riassuntiva delle caratteristiche di moderno e postmoderno elaborata da Ihab Hassan contrappone le categorie di “genere/confine” del moderno a quelle di “testo/intertesto” del postmoderno. (Cfr. Ceserani, 2001, pp. 126-127).

³⁶ Ceserani, 2001, p. 101.

orientamento epistemologico e culturale, che poi si esprime diversamente nelle varie forme artistiche e secondo diverse, e anche diversissime, correnti stilistiche? È un fenomeno internazionale oppure si presenta diversamente nei vari paesi? E ancora: quello del postmoderno è un concetto cronologico o teoretico, storico o topologico? Oppure è, come sostiene nel suo saggio Barry C. Chabot, semplicemente un'articolazione interna del moderno, poco più che una grinza in una superficie sostanzialmente omogenea? [...] Oppure è la manifestazione, sul piano culturale e dei modi discorsivi e comunicativi, di un cambiamento storico radicale ed epocale, avvenuto su scala mondiale nel corso degli anni Cinquanta?³⁷

Lungi dal cercare una risposta a tutte queste domande, è utile focalizzare l'attenzione sulla questione del postmoderno come semplice "orientamento stilistico" o come "più ampio orientamento epistemologico e culturale". Spesso, infatti, il postmoderno è identificato «con una precisa poetica, un sistema retorico coerente e stringente, uno stile, una modalità di scrittura tipica e individuante»³⁸ come dimostra, ad esempio, l'uso di etichette come "stile neobarocco" o "neoclassicismo postmoderno", per indicare le produzioni artistiche contemporanee.³⁹

In realtà la fine della ricerca di uno stile individuale inimitabile e la possibilità di qualsiasi stile, antico o moderno, morto o vivo, colto o popolare, di contribuire alla creazione di opere postmoderne, concretizzata dal gusto del

³⁷ Ceserani, 2001, p. 102.

³⁸ *Ivi*, p. 135.

³⁹ *Ibid.*

pastiche, inficiano la bontà di una simile posizione. Jameson usa invece la felice espressione di “dominante culturale”, per dimostrare il ruolo del postmoderno a monte della produzione culturale, come presupposto di un nuovo modo di concepire le opere di ingegno.

It seems to me essential to grasp postmodernism not as a style but rather as a cultural dominant: a conception which allows for the presence and coexistence of a range of very different, yet subordinate features.⁴⁰

L’idea di dominante culturale è naturalmente applicabile a ogni disciplina artistica e ciò può condurci agevolmente alla popular music. D’altronde è lo stesso Jameson a scriverne, citando come esempi di postmoderno musicale compositori di area colta come John Cage, Philip Glass e Terry Riley, ma anche generi popular come il punk e la new-wave. Lo studioso statunitense distingue questi tipi di musica dalla tradizione rock rappresentata da Beatles e Rolling Stone, i quali rappresentano il momento del moderno avanzato (“high modernist moment”).⁴¹ In questo caso non si può non notare lo sfasamento di una simile concezione col l’idea di inizio della postmodernità negli anni Cinquanta. I vistosi cambiamenti della cultura che sono iniziati in quel periodo riguardavano, come abbiamo visto, anche la musica. Il fatto che queste

⁴⁰ Jameson, 1991, p. 4. Trad. it: «Mi sembra essenziale comprendere il postmoderno non come uno stile, ma piuttosto come una dominante culturale: un concetto, questo, che permette la presenza e la coesistenza di una serie di caratteristiche molto diverse e tuttavia subordinate».

⁴¹ *Ivi*, p. 1.

trasformazioni decretarono più di tutto la nascita di nuovi tipi di musica ha fatto sì che proprio da questo momento iniziasse la loro evoluzione progressiva. In pratica, per molti dei generi della popular music, l'avvento di una società postmoderna ha dato il via a una spinta modernista verso la ricerca di autenticità e di nuove forme e modi di espressione. È in questo senso che i Beatles e Rolling Stones rappresentano (e naturalmente non sono gli unici) “il momento del moderno avanzato” soprattutto nelle loro opere più sperimentali. Questo sfasamento temporale non deve sorprendere più di tanto, visto che, tornando per un attimo ai problemi della storiografia, gli storici insegnano che sarebbe miope pensare a cambiamenti epocali che riguardino tutte le sfere della società simultaneamente, essendo i nomi che si danno ai periodi storici nient'altro che etichette per semplificare la complessità della realtà.⁴² Il postmoderno musicale si inserisce quindi nel nuovo panorama della popular music precedentemente analizzato e delineatosi a partire dagli anni Cinquanta, manifestandosi però all'incirca tra la fine degli anni Settanta e il principio del decennio successivo.

La tesi di Rossano Lo Mele *Postmodernismo e musica pop americana* spiega efficacemente questa transizione “ritardata” rispetto a forme artistiche come architettura, cinema e letteratura. Il punto di non ritorno individuato è l'avvento del punk nella metà degli anni Settanta. I brevi riferimenti fatti in precedenza a questo fenomeno già lo identificavano come qualcosa di

⁴² Remo Ceserani, rifacendosi sempre a Jameson, sottolinea questi aspetti e sostiene che «Nel caso del postmoderno l'impressione di provvisorietà delle nostre ricostruzioni è più forte del solito», (Ceserani, 2001, p. 104).

rilevante per le dinamiche storiche della popular music, ma da questa prospettiva il punk può essere visto come l'elemento che segna la fine della modernità musicale, dove «tutto si affastella, la spinta modernista verso un ordine supremo dell'arte – in questo caso il tranquillizzante formato della canzone, con tutto il suo carico di aspettative da soddisfare riposte dall'ascoltatore nella melodia – viene completamente vanificato. Il punk come l'ultima delle avanguardie possibili, che annichilisce e nega tutto, proprio nel suo essere *anti-everything*». ⁴³

La complessità del punk, al contempo genere musicale, movimento culturale ed ideologico e per certi versi epitome di tutte le sottoculture della storia del rock, ⁴⁴ presenta aspetti agevolmente collegabili al postmoderno come la cannibalizzazione e il rimescolamento apparentemente casuale dei più diversi stili di abbigliamento, ma in ambito strettamente musicale non prevede ancora in modo accentuato le tipiche caratteristiche postmoderne del *pastiche* e della contaminazione di generi e stili. Se il suo ruolo all'interno della storia popular music in generale, soprattutto dalla prospettiva dell'industria musicale, per la quantità di dischi venduti, può apparire tutto sommato minore, di certo la transizione che segna è di grande interesse per il dibattito sul postmoderno. Come ricorda Iain Chambers a proposito della musica inglese, e quindi con una buona possibilità di generalizzazione a tutte le società occidentali:

⁴³ Lo Mele, 2000a, p. 35.

⁴⁴ Cfr. Chambers, 1985, pp. 175-184.

La convivenza nei tardi anni Settanta di quasi tutti gli stili musicali più importanti che avevano partecipato alla formazione del pop inglese – dal rockabilly allo ska, dal sound al beat, dal punk al country – è un fenomeno degno di riflessione, che segna la fine di qualsiasi tentativo di concepire il pop come movimento lineare di nuove forme musicali sempre più complesse che sostituiscono e superano le forme più semplici e sorpassate. Questa idea, che una volta era alla base della musica progressiva, ora è andata perduta tra le molteplici direzioni di un presente eterogeneo.⁴⁵

A partire dagli anni Ottanta ecco che arrivano anche in musica le nuove modalità postmoderne. Più che le sintesi eterogenee ma con certo afflato sperimentale e innovatore della new-wave citata da Jameson, a segnare questo passaggio sono le nuove creazioni multimediali che fanno dialogare la musica con altre possibilità espressive – in primis con la più rappresentativa del postmoderno, il video –,⁴⁶ il succedersi quasi ciclico di revival di musiche passate e l'irrompere di generi come il rap, basati quasi esclusivamente sul campionamento e la ricontestualizzazione di musiche del passato. Non potrebbe anzi esserci esempio migliore di pratica postmoderna che quella del campionamento, reso possibile da fondamentali innovazioni tecnologiche, il quale non prevede quasi altro che il riciclaggio di musica già prodotta.

⁴⁵ Chambers, 1985, p. 192.

⁴⁶ L'utilizzo del video nel postmoderno riguarda sia la produzione artistica, sia forme espressive popolari come la televisione. I videoclip e il linguaggio di Mtv, la più importante delle emittenti musicali, di cui ci occuperemo anche in seguito, sono considerati l'esempio perfetto di televisione postmoderna. (Cfr. Lo Mele 2000a, pp. 131-157).

In realtà identificare tutte le creazioni musicali dagli anni Ottanta ad oggi come postmoderne sarebbe una forzatura fuorviante, come del resto per gli altri ambiti artistici. Non si può ritenere assoluta l'influenza della "dominante culturale" del postmoderno, visto il persistere in molti dell'idea modernista di spinta verso l'ignoto, di ricerca di uno stile individuale autentico e inimitabile. Questa visione evolutiva non si limita a generi storicamente contraddistinti dall'idea di modernità — un esempio tipico in questo senso è quello del jazz e delle sue innumerevoli e successive metamorfosi — ma si inserisce in modo ambiguo in tipi di musica più manifestamente esposti alla "dominante culturale". Basti pensare, di nuovo, alle complesse visioni musicali della new-wave, o, riallacciandosi ai temi di questo lavoro, allo slancio "progressivo" evidenziato in precedenza nel post-rock, genere che fa convivere contaminazioni e duttilità stilistiche tipicamente postmoderne insieme alla stretta vicinanza con le necessità sperimentali dell'avanguardia. Un disco come "Eureka" di Jim O' Rourke, musicista di punta del post-rock, contiene un rifacimento di *Something Big* di Burt Bacharach, celebre compositore pop attivo dagli anni Cinquanta. Il brano viene riproposto in una versione molto vicina alle atmosfere dell'incisione originale, tanto da essere definito una «cover più realista del re».⁴⁷ Non è inverosimile qualificare una simile scelta come un'operazione postmoderna tra citazione e contaminazione, ma gli autori di "Post rock e oltre" ci ricordano che la maggior parte della discografia di Jim O' Rourke risulta «mediamente (parecchio) più ostica dei Gastr Del Sol [gruppo in

⁴⁷ Cilia-Bianchi, 1999, p. 56.

cui militava il musicista ndA] più ostici, spesso sconfinante nell'avanguardia contemporanea e nell'improvvisazione più radicale». ⁴⁸ Ecco quindi un esempio di come convivano nella popular music pratiche e modalità riconducibili a visioni delle produzioni artistiche in apparenza incompatibili.

Arrivando alla funzione dei generi in un simile contesto, è innegabile il ruolo oggi centrale dell'idea, dal forte sapore postmoderno, di un necessario superamento della visione di un sistema musicale basato sulla divisione in generi diversi. Come ricorda Franco Fabbri la concezione di un'arte trasversale ha incontrato una diffusione sempre maggiore e «negli anni Novanta questi concetti dilagano nei media e diventano parte del linguaggio quotidiano». ⁴⁹

Abbiamo visto come cercare di definire cosa sia il postmoderno non sia cosa facile, ma, almeno in ambito artistico, la maggior parte delle opinioni converge nel decretare la fine di uno sviluppo storico e lineare e nel promuovere esclusivamente contaminazioni e abbattimenti di stili e generi. Va infatti detto che questa visione ha generalmente una connotazione positiva, sulla scia delle visioni ottimistiche degli intellettuali degli anni Cinquanta e Sessanta che vedevano con favore il venir meno della distinzione tra cultura alta e bassa. Ora l'imperativo è di cancellare qualsiasi altro muro che separi i territori dell'arte.

Questa concezione di postmoderno avversa ai generi va completata riprendendo altre caratteristiche della “dominante culturale” sugli stessi

⁴⁸ Cilia-Bianchi, 1999, p. 56.

⁴⁹ Fabbri, 2002, p. 94.

argomenti come il «citazionismo onnivoro»⁵⁰ di opere e autori storici e la forte componente ironica e consapevole di queste operazioni.⁵¹ Tutto questo per dire che, soffermandosi su questi aspetti, nocciolo duro del concetto di postmoderno trasversalmente ai giudizi su esso, è necessario riflettere sui ruoli e le funzioni attuali dei generi, nel nostro caso della popular music. Sembrerebbe infatti trattarsi di concetti senza più nessuna utilità, dato che il ripiegamento su se stessa della storia ha fatto sì che i vari tipi di musica siano cristallizzati una volta per tutte. Non esistono più innovazioni che si sviluppano diacronicamente e i generi esistenti vengono utilizzati per creare ogni sorta di combinazione tra

⁵⁰ Lo Mele, 2000a p. 44.

⁵¹ La celebre definizione di Umberto Eco di postmoderno (in appendice a Eco, 1984, p. 529) spiega efficacemente queste e altre caratteristiche del postmoderno, in questo caso letterario: «Arriva il momento che l'avanguardia (il moderno) non può più andare oltre, perché ha ormai prodotto un metalinguaggio che parla dei suoi impossibili testi (l'arte concettuale). La risposta postmoderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente. Penso all'atteggiamento post-moderno come a quello di chi ama una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle "ti amo disperatamente", perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dire: "Come direbbe Liala, ti amo disperatamente. A questo punto, avendo evitato la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può più parlare in modo innocente, costui avrà però detto alla donna ciò che voleva dirle: che la ama, ma che la ama in un'epoca di innocenza perduta. Se la donna sta al gioco, avrà ricevuto una dichiarazione d'amore, ugualmente. Nessuno dei due interlocutori si sentirà innocente, entrambi avranno accettato la sfida del passato, del già detto che non si può eliminare, entrambi giocheranno coscientemente e con piacere al gioco dell'ironia... Ma entrambi saranno riusciti ancora una volta a parlare d'amore. Ironia, gioco metalinguistico, enunciazione al quadrato. Per cui se, col moderno, chi non capisce il gioco non può che rifiutarlo, col post-moderno è anche possibile non capire il gioco e prendere le cose sul serio. Che è poi la qualità (il rischio) dell'ironia».

essi, da parte di artisti che sono ormai andati oltre la restrittiva appartenenza a tale categoria.

La nostra idea di genere musicale va però oltre a simili asserzioni, senza confutarle in modo assoluto, ma facendo emergere, ancora una volta, la complessità dell'ambito di indagine.

Innanzitutto l'idea di contaminazione non è certo una novità in campo musicale e anzi le caratteristiche formali dei generi della popular music nascono praticamente sempre dal mescolamento di elementi di tipi differenti di musica. Per quanto riguarda l'Occidente il dialogo tra espressioni europee e afro-americane è alla base della maggior parte dei generi affermati. È altresì vero che la contaminazione in senso postmoderno si arricchisce di molti altri significati secondari, ma il punto da ribadire è che il cambiamento è insito nell'esperienza musicale e che i generi nascono dalla violazione di norme codificate socialmente e dalla loro successiva istituzionalizzazione. Se perciò non si possono negare le peculiarità delle produzioni postmoderne, derivate da una nuova concezione delle vicende artistiche, bisogna sempre tener conto dell'instabilità e ambiguità di un quadro complessivo che risulta impossibile fissare in caratteristiche univoche e immutabili, in cui il concetto di contaminazione richiami solo determinate prerogative.

Il fiorire nel rock degli anni Ottanta e Novanta di musiche cosiddette *crossover* può essere visto come un perfetto esempio di abbattimento in senso postmoderno degli steccati che in precedenza separavano i generi: il brano *Walk this way* del 1986, cantato insieme da Aerosmith e Run Dmc segna

convenzionalmente la nascita del *crossover* tra rap e rock e nel relativo videoclip promozionale la metafora dell'abbattimento si concretizza visivamente.⁵² In realtà nulla impedisce di vedere in tutto questo un'evoluzione a suo modo moderna e lineare della musica, che porta alla nascita di nuovi generi con nuove caratteristiche. Non si tratta in ogni caso di negare il ruolo della “dominante culturale” del postmoderno, ma di cercare di sottolineare come sia problematica la definizione del suo ruolo. Soprattutto vogliamo evidenziare come essa non sia affatto incompatibile con l'idea di genere musicale. È bene infatti ricordare il coinvolgimento di norme non soltanto formali nella definizione di genere, caratterizzata invece dalla simultanea e indivisibile partecipazione di elementi testuali e contestuali. Con qualsiasi accezione di postmoderno, la sua influenza sarà limitata a creare tipi particolari di testi, partecipando perciò solo parzialmente alla costruzione di un genere. Se si considera il postmoderno in modo circoscritto, come semplice corrente (pluri) stilistica, esso potrà contribuire nella sua specificità alle norme di tipo tecnico-formale di un genere. Se invece si sposa la visione, più pertinente in musica, di postmoderno come “dominante culturale” il suo influsso agirà a livello di contesto, nel senso di idee e visioni del mondo e dell'arte, condizionando la produzione di testi, col principale risultato di permettere la coesistenza degli stili più disparati, sempre però a livello formale. Abbiamo già ricordato nella prima parte come le pratiche di citazione stilistica siano molto

⁵² «I Run DMC e i due Aerosmith Joe Perry e Steven Tyler (la versione originale del brano è loro) sono vicini di casa pronti a disturbarsi con la loro musica. Poi il muro che divide i due appartamenti viene distrutto: nasce un nuovo genere», (Coraretti-Dondi, 2004, p. 49).

diffuse attualmente in musica, è questo può essere un sintomo dell'effettiva esistenza di un certo tipo di "dominante culturale" che favorisce tali operazioni metalinguistiche, grazie alla maturità della maggior parte dei codici musicali, utilizzabili a piacimento come ingredienti per nuove combinazioni sonore. La questione è però che molti altri fattori contribuiscono all'istituzione di un genere, facendo di esso un oggetto al contempo straordinariamente complesso e però facilmente individuabile dalla parte della collettività musicale che ne ha decretato la nascita. Un genere si rivela più che altro la fotografia provvisoria di una certa parte di uno spazio musicale percorso da molteplici interessi, visioni e punti di vista al contempo sulla musica e sulla società.

Si potrebbe affermare che se il postmoderno segna un passaggio epocale, la sua influenza riguardi non solo la produzione di testi ma anche la composizione sociale e i comportamenti delle comunità alla base dei vari generi musicali. L'intricata situazione della popular music attuale, divisibile in sempre più numerosi tipi di musica seguiti da frazioni anche piccolissime della popolazione, fa effettivamente pensare a un forte condizionamento di situazioni storico sociali inedite. Ma concentrandosi sul postmoderno come «simultaneità di generi e stili»⁵³ l'intento è di ridimensionare l'idea di superamento di ogni categoria in un'arte pienamente trasversale, con la messa in luce di una sfera artistica per sua natura aperta al cambiamento e al dialogo di espressioni diverse e dove certe prerogative postmoderne agiscono per lo più a livello stilistico e perciò formale. Questo in accordo con il senso di

⁵³ Lo Mele, 2000a, p. 81.

superficialità e l'impossibilità di interpretazioni profonde e conoscitive spesso chiamati in causa nell'analisi delle opere postmoderne.

È pur vero che l'influenza del citazionismo, lo sguardo nostalgico verso il passato, ecc. possono contribuire a creare "in toto" dei generi⁵⁴ e tutte queste spinte potrebbero teoricamente portare alla nascita di un genere propriamente postmoderno, se se ne creassero le condizioni, ovvero una anche minima accettazione sociale su un'insieme di norme testuali e contestuali.

Ad ogni modo la conclusione sul rapporto tra generi musicali e postmoderno (più che postmodernità) è che nonostante la sfuggevolezza dimostrata da questo nuovo presupposto delle produzioni artistiche la sua influenza risulta evidente. Qualsiasi studio sulla questione dei generi musicali non può non tenerne conto, visti gli effetti concreti sulla creazione di opere. Ma la funzione dei generi resta immutata, e cioè semplificare a scopi comunicativi la complessità dei fatti musicali. Anzi, con la crescita odierna di questa complessità la ricerca di una definizione che spieghi in modo soddisfacente i molteplici tipi di musica che si possono incontrare risulta ancora più pressante, anche se talvolta complicata e non sempre necessaria. Non si possono però azzerare evidenti e imprescindibili distinzioni, le quali non indicano confini invalicabili ma piuttosto un indispensabile punto di riferimento.

⁵⁴ È il caso della *lounge music*, che riprende e ricontestualizza, in chiave ironica e nostalgica, sonorità tipiche degli anni Sessanta e Settanta (Cfr. Lo Mele, 2000a, p. 61-63).

2.4 GLOBALIZZAZIONE, MUSICHE DEL MONDO, GENERI

Il dibattito su postmoderno, postmodernità, postmodernismo ha riguardato e riguarda più che altro l'ambito accademico, mentre c'è un'altra idea di cambiamento generale che dagli anni Novanta domina la scena politica e mediatica, oltre che intellettuale. Si tratta della globalizzazione, percepita come mutamento di portata storica da gran parte della popolazione mondiale. Abbiamo visto come le discussioni sul postmoderno abbiano man mano messo l'accento su questioni artistico-culturali più che socio-economiche. Quando si parla di globalizzazione invece il riferimento è in maggior misura alle seconde. Di nuovo si tratta di un concetto assai generico che cerca di riassumere cambiamenti riguardanti processi, tempi e luoghi diversi ma l'accezione principale rimanda a cruciali trasformazioni economiche e il momento storico che ne segna l'inizio è individuato approssimativamente all'inizio degli anni Ottanta (del XX secolo).⁵⁵ Più precisamente bisogna parlare di tre diversi aspetti della globalizzazione economica, solo parzialmente sovrapponibili: la globalizzazione mercantile, la globalizzazione produttiva e la globalizzazione finanziaria.⁵⁶ Tali evoluzioni sono state rese possibili soprattutto grazie a cambiamenti in altri settori, a loro volta rappresentativi del fenomeno della globalizzazione; si tratta delle enorme riduzione delle distanze spazio-temporali nel campo del trasporto di merci e persone e in quello della circolazione delle informazioni. In particolare è la diffusione planetaria dei

⁵⁵ Cfr Gallino, 2002, p.99.

⁵⁶ Ortoleva-Revelli, 1998, p. 672-676.

mass media che permette l'odierna percezione immediata di ciò che avviene anche a migliaia di chilometri di distanza.

Nel contesto di tutti questi sviluppi e in piena sintonia con essi si distingue un'ulteriore idea di globalizzazione, più vicina alle tematiche qui trattate, che pone l'accento sul processo di «progressiva omologazione culturale: di diffusione cioè di stili di vita e di consumo tendenzialmente omogenei o uniformati, di cui il cinema americano da una parte, e la pubblicità dall'altra, saranno un veicolo potentissimo, e che troveranno nella televisione la propria “arma totale”. Una serie di beni, via via più numerosi, assumerà a poco a poco carattere “universale”, perdendo le proprie connotazioni nazionali: jeans, t-shirt, bevande gassate, scarpe, alcuni modelli d'auto, elettronica di consumo, computer si collocano direttamente come “prodotti mondiali”. Chi li produce sa che si avvia a competere su un mercato “globale”».⁵⁷

Non è difficile includere in questo elenco di “prodotti mondiali” una buona fetta della produzione culturale, e perciò anche della popular music. E del resto l'idea di una cultura di massa estesa a tutto il mondo occidentale e segnata dall'egemonia americana non è sicuramente una novità. Tra gli altri, abbiamo in precedenza accennato al secondo cambiamento situazionale individuato da Richard Middleton, che vede negli anni a cavallo tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX l'inizio di una crescente internazionalizzazione e massificazione della cultura guidata dalle industrie statunitensi.

⁵⁷ Ortoleva-Revelli, 1998, p. 673.

Va notato come l'insieme di questi discorsi, sull'economia, sulla società e sulla cultura, riprenda temi e argomenti già chiamati in causa dal dibattito sul postmoderno e si può affermare senza difficoltà che facciano parte integrante di esso. L'intenzione è però di evidenziare come l'idea di globalizzazione, oltre ad avere una maggiore diffusione nell'opinione pubblica, riguardi nell'accezione comune certe materie e tematiche più di altre, com'è d'altra parte per il postmoderno, affrontando le quali si cercherà di indicare altre occorrenze di cambiamento della popular music, sempre col proposito di riflettere sulla funzione dei generi in tale contesto. Il punto di partenza e quindi quello della globalizzazione culturale.

Come motore di tutto questo in musica il riferimento più ovvio è all'industria discografica, ma è necessario indicare anche quello che può definirsi il simbolo della globalizzazione musicale, e cioè Mtv, la più importante delle televisioni musicali.⁵⁸ L'emittente è anzi spesso indicata come uno degli emblemi della globalizzazione in generale, per la sua diffusione planetaria e per la sua penetrazione nell'immaginario collettivo, soprattutto da parte di chi critica questi fenomeni.⁵⁹ Probabilmente la vera novità che

⁵⁸ Mtv inizia le sue trasmissioni negli Stati Uniti il primo agosto 1981, proponendo per la prima volta una programmazione interamente basata sulla musica, grazie alla trasmissione continua di videoclip promozionali, in evidente sinergia con l'industria discografica. L'emittente è oggi presente in circa ottanta paesi, affiancata da numerose altre stazioni televisive che basano il proprio palinsesto quasi esclusivamente sulla musica.

⁵⁹ Klein 1999, è il testo di riferimento del cosiddetto movimento no-global, così citato in Lo Mele 2000a, pp. 152-153, a proposito di omologazione culturale: «Secondo Chip Walzer, direttore, del New York Teen Study, "Gli adolescenti che guardano i video musicali di MTV sono come tutti gli altri adolescenti che indossano l'uniforme giovanile di jeans, scarpe da

rappresenta, e che rende così attuale l'aggettivo "globale", è il contrassegnare l'inizio di un processo che non investe più solamente l'egemonia americana nel mondo occidentale, ma riguarda anche la maggior parte delle altre aree mondiali. Lo studioso statunitense Benjamin R. Barber parla di Mtv come dell'"anima sonora" del Mc Mondo, intendendo con quest'ultimo un mondo dominato dal consumo e dalle multinazionali, capace di diffondersi anche nelle «culture differenti e negli stati ostili».⁶⁰ I suoi spettatori si estendono oggi ben al di là dei paesi dell'Occidente.

Il pubblico di MTV, pur con tutte le sue differenze ideologiche e avversioni culturali, è unito dai satelliti e da United Colors of Benetton e include non solo Taiwan ma la Cina, non solo Israele ma L'Iran e L'Arabia Saudita, La Georgia secessionista come l'Ungheria progressista, il Brasile non meno del Messico, il Bangladesh e il Vietnam così come l'India e Hong Kong, e la Corea del Nord insieme alla Corea del Sud. Ai satelliti importa poco della Jihad perché sono i messaggeri del McMondo nelle sue enclaves etniche più irriducibili.⁶¹

ginnastica e giubbotti in denim... Sono soliti possedere elettronica e consumare beni come caramelle, bibite, biscotti e fast food. Sono anche soliti usare una vasta gamma di prodotti per l'igiene personale". In altre parole MTV international è diventata il catalogo mondiale più discriminante per la moderna vita di marca».

⁶⁰ Barber, 2002, p. 86.

⁶¹ *Ivi*, p. 88. Per "Jihad" l'autore intende ogni tendenza odierna al fondamentalismo, di qualsiasi matrice, espando quindi notevolmente il significato originario dell'espressione (la lotta religiosa in nome della fede islamica).

È in questo nuovo panorama, carico di contraddizioni, che agisce il processo di omologazione culturale. Poco prima del passo appena citato Barber afferma infatti che «il pop angloamericano costituisce la maggior parte della musica su MTV e se sono mandati in onda gruppi locali europei, questi imitano generalmente la musica americana».⁶² Attraverso la dicitura “pop angloamericano” è prospettato uno scenario di sostanziale standardizzazione musicale, favorito dall’espansione dell’industria discografica in sinergia con altri protagonisti dell’industria culturale, come appunto Mtv. Un simile contesto dal punto di vista della funzione dei generi non sembrerebbe essere particolarmente interessante. Nella prima parte abbiamo rilevato come l’industria musicale sia uno dei principali attori coinvolti nell’articolazione dei generi, catalizzatrice degli interessi diversificati del pubblico ma allo stesso tempo promotrice di suddivisioni conformi alle proprie aspirazioni totalizzanti. Visto che la popular music è per sua natura legata a una dimensione di mercato, il fatto che la divisione in generi abbia anche al giorno d’oggi molto a che fare con l’industria non è una di quelle circostanze di cambiamento generale che si vogliono considerare. Oltretutto la visione prospettata attraverso il ruolo di Mtv taglia completamente fuori ogni tipo di “unpopular” popular music, che invece si è voluto mettere in risalto, grazie all’esempio del post-rock, come parte importante di tutta la popular music, soprattutto dal punto di vista di uno studio sui generi musicali.

⁶² Barber, 2002, p. 88

In realtà tutti questi sviluppi che presumono un'ottica oramai mondiale, se indagati con maggiore attenzione, possono rivelare particolarità molto interessanti nell'ambito di una riflessione sulla funzione dei generi musicali.

Il punto di vista delle nostre considerazioni sarà chiaramente occidentale, anche se un'indagine dalla prospettiva delle diversissime realtà non occidentali sarebbe altrettanto, se non più, interessante. Vale a dire: la popular music che si chiama in causa in questo lavoro è principalmente quella diffusa nei paesi sviluppati, accomunati cioè da un processo di modernizzazione e industrializzazione avvenuto grosso modo grazie a un percorso omogeneo anche in termini storico-sociali. Il panorama dei generi risente anche di questi fattori, concretizzandosi per dirla con Tagg con «l'accettazione generale, in un gran numero di contesti della società industrializzata, di certi generi euro e afro-americani come elementi costitutivi di una *lingua franca* di espressione musicale». ⁶³ E va da sé che non bisogna dimenticare le varie e ben vive peculiarità locali, ovvero i numerosissimi universi riassunti nell'etichetta folk.

Anche la realtà del resto del mondo è però altrettanto vasta e complessa. Quello che accomuna la maggior parte delle differenti regioni del pianeta, etichettate dall'Occidente come sottosviluppate o in via di sviluppo, è di avere perso parecchi tratti dei modi di vita originari, subendo l'occidentalizzazione di molti aspetti della cultura. ⁶⁴ Questo processo ha riguardato, e riguarda sempre

⁶³ Vedi la nota 4 del presente capitolo.

⁶⁴ Cfr. Latouche, 1992, in cui lo studioso francese parla dell'occidentalizzazione come di una forma di sradicamento planetario, per mezzo della quale le culture originarie dei paesi del terzo mondo, organizzate secondo una logica di risposta globale all'esistenza, inclusi gli aspetti

più secondo le argomentazioni di Barber, anche la popular music. Il riferimento non è comunque alla secolare commistione tra musiche europee e non, conseguenza naturale di vicende storiche millenarie, ma all'influenza su scala mondiale dell'omologante cultura di massa. Ed è in questo quadro che si deve tener presente che la musica è un'espressione comune a qualsiasi civiltà – antica, moderna o postmoderna, industrializzata o meno – e le forti tradizioni sonore dei paesi non occidentali sviluppatasi nel tempo resistono tutt'oggi, con i relativi e diversificati generi, seguendo le specificità socio-culturali dell'area di origine.

Solo queste considerazioni dovrebbero far ripensare alle conseguenze di livellamento culturale della globalizzazione. Per fare un esempio, qualsiasi imitazione locale di un genere anglo-americano “globalizzato”⁶⁵ presenterà caratteristiche particolari che dovranno rapportarsi ad una diversa organizzazione delle norme di riferimento. Le disposizioni formali, comportamentali, sociali, economiche e giuridiche che determinano un genere potranno essere diverse, perché diversa, per quanto globalizzata, è la collettività musicale alla base di un tipo di musica. Quantomeno si potrà parlare di sottogeneri o di “declinazioni nazionali” dei generi di maggior diffusione, in un dispiegarsi di situazioni particolari dallo Stato più ricco a

economici, sono sostituite, con effetti deprecabili, da un uniformante modello occidentale, dove la cultura non integra affatto la totalità dell'esperienza umana.

⁶⁵ Ciò avviene nella musica (come esempio significativo è capitato di leggere recentemente di una “boy band” per un determinato pubblico islamico), ma anche nell'altra espressione artistico-industriale di diffusione planetaria, il cinema. Il rifacimento dei generi hollywoodiani in chiave locale è pratica diffusissima: basti pensare alle cinematografie asiatiche.

quello più povero, dal più liberista al più “dirigista” e via discorrendo. E si tratta ancora una volta della dimostrazione di una complessità della musica evidenziabile solamente col riferimento talvolta approssimativo ma necessario a tipi di musica.

Tornando alla nostra “inevitabile” prospettiva occidentale ciò che può interessare ai fini di questo studio, più che cercare di capire quanto sia forte e fondata l’omologazione musicale nella globalizzazione, è riflettere sul cambiamento del panorama dei generi in un simile contesto. Il riferimento è quindi all’entrata in scena di musiche di altre parti del mondo nell’articolazione dei generi della popular music occidentale. Il termine “world music” cerca di riassumere quest’emergenza, riferendosi a un’evoluzione ormai più che decennale che partendo da ricerche antropologiche e etnomusicologiche si è sempre di più spostata verso la popular music.⁶⁶ Come nota Franco Fabbri l’espressione «denota l’etnocentrismo e i sensi di colpa postcoloniali degli anglosassoni»:⁶⁷ si tratta perciò di un punto di vista chiaramente parziale, che si poggia sulla centralità storica, culturale e musicale delle regioni anglosassoni, con la conseguenza, tra l’altro, di poter considerare world music anche espressioni folk di paesi occidentali ma non di quest’asse geografico, fra cui ad esempio l’Italia.⁶⁸

⁶⁶ «Fu nell’estate del 1987 che alcuni discografici londinesi si accordarono per suggerire ai negozi di collocare le proprie produzioni “etniche” – soprattutto di musica africana – in scaffali così classificati.» (Fabbri, 2002, p. 95).

⁶⁷ *Ivi*, p.43.

⁶⁸ La lista dei *World styles* compilata da *All Music Guide* comprende infatti le voci *Italian pop* e *Italian folk*.

Il carattere limitato e limitante di questa visione fa sì che la world music sia l'etichetta utilizzata per indicare il (macro) genere con le più numerose varietà stilistiche possibili, andando oltre al già ampio assortimento di termini ombrello come rock e pop. Muovendo soprattutto dalle esigenze classificatorie dell'industria musicale e di altri protagonisti della collettività musicale come la stampa, la world music si può infatti considerare oggi un genere a sé stante, con una comunità che lo riconosce come tale. Sul piano tecnico-formale qualsiasi tipo di musica extra-occidentale può contribuire a definirlo, anche se i riferimenti principali si limitano a espressioni africane, asiatiche e latino-americane, diventando una forma di espressione universalizzata e delocalizzata. Il fatto che la comunità, il contesto di riferimento siano però il pubblico occidentale contribuisce alla creazione di situazioni ambivalenti, in cui convivono una prospettiva riduttiva e aggregante e le differenti realtà chiamate in causa da questa prospettiva. Iain Chambers cita in proposito un caso esemplare:

Nell'Africa occidentale, in Senegal, Youssou N'Dour continua a produrre cassette pirata destinate ai mercati locali del Senegal e del Gambia e contemporaneamente distribuite nel resto del mondo (perlomeno fino a poco tempo fa) in formato Cd dalla Virgin. Pubblici diversi, mercati diversi, canali di distribuzione diversi, a volte messaggi e suoni diversi, sono queste le impronte culturali della differenza.⁶⁹

⁶⁹ Chambers, 1996, p. 87. Youssou N'Dour è probabilmente il musicista africano più conosciuto, una delle superstar internazionali della world music.

Tale accezione odierna di world music è quindi un esempio della complessa e in un certo modo contraddittoria articolazione in generi dello spazio musicale, se si allarga la visione della questione a una dimensione planetaria. Nondimeno i diversi significati culturali e simbolici della musica nelle differenti parti del mondo emergono proprio da queste suddivisioni, già a partire dal nome che si sceglie di dare ad un tipo di musica.

Ritornando all'idea della globalizzazione come omologazione culturale va detto che nonostante le ambiguità dimostrate la world music esalta le differenze e non il presunto livellamento causato da un'egemonia occidentale consumistica e multinazionale. Come detto, una delle principali conseguenze della globalizzazione è una generale ridefinizione dello spazio, il che può essere visto da un punto di vista turistico e affaristico occidentale ma contempla anche gli spostamenti forzati dei sempre maggiori flussi migratori.⁷⁰ In questo contesto emergono nuove realtà multietniche e multiculturali e soprattutto le metropoli occidentali assumono il ruolo di catalizzatore di tutte queste diverse istanze.⁷¹ È in queste condizioni che si delinea un'idea positiva della globalizzazione, che vede con favore le contaminazioni tra culture diverse, e in cui la ridefinizione dello spazio e del tempo non porta ad alcuna

⁷⁰ Cfr. con l'approccio di Bauman, 2001, in cui è centrale la distinzione tra la figura simbolica del turista, che può accedere alla mobilità globale secondo i propri desideri e interessi, e quella del vagabondo, al contrario metafora di una di una mobilità forzata o di una costrizione alla località.

⁷¹ «Città come Londra, Parigi, New York e Los Angeles rimangono centri nella misura in cui diventano multi-centri di storie, culture, memorie ed esperienze diverse», (Chambers, 1996, p. 83).

omologazione, ma piuttosto all'emergere di nuove e attraenti culture ibride. In questa concezione è fondamentale il ruolo della musica, bagaglio culturale naturale di ogni popolazione. La world music può quindi essere vista in una nuova accezione, andando oltre le esigenze dell'industria musicale occidentale e all'etnocentrismo connotato dal termine, ma anche più il là del riferimento esclusivo a un pubblico originario delle stesse aree. Ancora grazie a Iain Chambers si può chiarire bene quest'idea.

Il suono della world music non funziona semplicemente da stereotipo dell'“altro” che conferma e chiude il cerchio dell'identificazione etnocentrica, abbellimento esotico necessario per rinnovare la colonna sonora rock, ma [...] offrono anche alle differenze musicali e culturali uno spazio in cui emergere in modo tale che ogni ovvia identificazione con l'ordine egemonico, o con una logica di mercato che si presume monolitica, risulti indebolita e scossa dai contatti mutevoli e contingenti degli incontri musicali e culturali. Questo rappresenta un esempio di conversazione musicale e culturale in cui i margini possono rivalutare il centro superandone nello stesso tempo la logica. È questa strutturazione complessa e asimmetrica del potere che si maschera sotto le semplici gerarchie imposte dalla distinzione centro-periferia.⁷²

Ribadiamo che questa disamina dell'ennesimo concetto sfuggente chiamato in causa in queste pagine è comunque sempre finalizzata alla prospettiva di studio delle funzioni dei generi musicali. In particolare l'ultima idea di world

⁷² Chambers, 1996, p. 86.

music presa in considerazione, con la sua connotazione di segno positivo, riprende con evidenza il tema della contaminazione stilistica e generica. Abbiamo visto come questo argomento sia al centro del dibattito sul postmoderno e l'inclusione in esso di questa accezione di world music si dimostra un semplice ampliamento della questione. Ecco allora che la world music può essere vista complessivamente come «un incrocio tra l'esotismo romantico in chiave (post) moderna e la globalizzazione del pop».⁷³ I riferimenti evocati dall'espressione “esotismo romantico” ci conducono a ricordare la longevità di questo processo. La world music rappresenta infatti l'ultima tappa di un'evoluzione di tendenze alla contaminazione stilistica già presenti nella musica colta – in compositori come Debussy o Cage – e attecchite rapidamente nella popular music occidentale, nel jazz⁷⁴ come nel pop-rock: in questo campo, tra gli esempi più rappresentativi si possono citare le influenze etniche, africane e orientali, su certo rock progressivo, l'ascendente della musica indiana sul gruppo di maggior successo della storia della popular music, i Beatles, le successive proposte di gruppi dell'«Impero rock metropolitano»⁷⁵ come Talking Heads e Dissidenten e più in generale l'affermazione sul mercato internazionale del reggae e di alcuni generi latino-americani. Quest'ultimo caso ci ricorda che l'utilizzo di elementi sonori “etnici” non indica necessariamente sperimentazioni dalle pretese

⁷³ Prato, 1996 p. 339.

⁷⁴ «Nel jazz i primi esperimenti consapevoli con le sonorità di altri mondi musicali, in particolare di ispirazione africana, risalgono agli anni Sessanta e alla forza catalitica del jazz nel nazionalismo nero negli Stati Uniti in quel periodo», (Chambers, 1996, p. 97).

⁷⁵ Chambers, 1996, p. 85.

generalmente artistiche, spesso in parallelo a precise posizioni politiche, ma può fungere da viatico al grande successo commerciale. E nel quadro odierno multietnico e globalizzato sono sempre più numerosi i casi dei benefici commerciali derivanti da queste influenze, a partire dalle “tradizionali” e tuttavia sempre attuali commistioni con le musiche latino americane, ma muovendosi anche in direzioni un tempo impensabili, come, in un esempio tra i tanti, nell’affermazione del raï algerino.

L’idea di contaminazione globale sembra insomma essere oggi al suo apice.⁷⁶ Mai come ora c’è la consapevolezza nel mondo Occidentale della grande varietà di stili e generi presenti nelle diverse musiche del pianeta e tutto è abbastanza facilmente disponibile all’attenzione di ogni componente della collettività musicale, dal pubblico agli artisti. Ribadiamo perciò che in una riflessione sulla funzione dei generi, questo nuovo contesto globalizzato è un’ulteriore fattore della complessità analitica del postmoderno. Le conclusioni non possono quindi che essere simili. In accordo a certe posizioni si potrebbe prospettare la nascita di una musica che non ha più bisogno di sottostare a inutili suddivisioni generiche, ma che anzi abbracci creativamente tutte le espressioni sonore del mondo. In realtà, secondo le nostre convinzioni, il sempre più proficuo dialogo musicale e culturale tra popolazioni diverse può essere meglio analizzato riferendosi ai generi musicali, sempre intesi come qualcosa di più complesso che non un insieme di caratteristiche formali e

⁷⁶ «Lungo tutti gli anni novanta si è diffusa in tutto l'occidente la mescolanza disordinata di generi musicali più radicale di tutta la storia del rock», Bridda, Edoardo, www.sentireascoltare.com/sociologiadellamusica/StoriaSociale/StoriaSociale.htm

stilistiche. Si potrà quindi evidenziare la nascita di nuovi generi con relative norme e precise comunità di riferimento, cercare di ridimensionare un nuovo tipo di musica a semplice variazione stilistica di uno già affermato, o comparare le classificazioni che nascono dagli innumerevoli punti di vista possibili. Tutto ciò non per creare un catalogo mondiale dei generi esistenti certo e indiscutibile ma per provare a studiare meglio i testi musicali che nascono in un contesto sempre più complesso.

2.4 GENERI E TECNOLOGIA

L'ultimo ambito di indagine preso in considerazione i cui cambiamenti interessano la musica e la sua articolazione in generi è quello della tecnologia, un aspetto fondamentale nella popular music. Nelle pagine precedenti gli altri elementi che la definiscono sono stati più volte presi in considerazione, con particolare riferimento alla dimensione industriale nella produzione e nella diffusione, ma senza un rimando esplicito al fatto che le caratteristiche che hanno portato alla connotazione odierna di popular music non hanno potuto prescindere dalle innovazioni tecnologiche: basti pensare alla diffusione di massa e l'immagazzinamento in forma non scritta. Adottando un punto di vista generale è evidente come la popular music si inserisca nel processo di industrializzazione dei media e della cultura di massa avvenuto tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo, processo inscindibile dai progressi tecnologici. Si tratta di un contesto in cui «le più diverse forme di comunicazione, dalla conversazione interpersonale all'elaborazione artistica,

sono state progressivamente tecnicizzate, si sono cioè dotate di appositi strumenti, e sono divenute oggetto di procedure produttive organizzate di tipo industriale». ⁷⁷

Avendo presente tali condizioni generali, l'intento è di evidenziare come nel corso degli anni i cambiamenti tecnologici hanno influenzato anche l'affermazione di determinati tipi di musica, trasformando quindi la suddivisione in generi dello spazio musicale. In particolare varrà la pena soffermarsi sulle conseguenze dei cambiamenti più recenti, difficili da analizzare e interpretare, ma la cui rilevanza appare indiscutibile.

Non si tratta questa volta di considerare e valutare concetti che cercano di interpretare e riassumere le trasformazioni complessive delle produzioni culturali, come il postmoderno e la globalizzazione, ma di rilevare i possibili effetti di questo tipo particolare di mutazioni sull'organizzazione e la funzione dei generi. In realtà, proprio perché la presenza della tecnologia è connaturata alla popular music, abbiamo già accennato alla funzione in tal senso del primo grande mass medium, la radio. Inoltre il ruolo fondamentale delle innovazioni tecnologiche tocca anche molti aspetti del dibattito sul postmoderno, così come è stato evidenziata la sua portata nei processi di globalizzazione. Per fare un'ulteriore esempio che fa riferimento ad entrambe le questioni ed altresì alla musica, l'invenzione del campionatore ha portato all'affermazione delle pratiche di riciclaggio postmoderne, ma allo stesso tempo ha permesso la conoscenza e la diffusione di inedite musiche del mondo.

⁷⁷ Ortoleva, 2002, p. 39.

Senza arrivare a posizioni di determinismo tecnologico è innegabile quindi che nella nostra epoca non si può prescindere da questa dimensione, la quale interessa e influenza molti aspetti dell'esistenza e della cultura. Quale sia la reale portata di tale influenza sulla società e i suoi meccanismi, se essa sia qualcosa di benefico o meno per l'uomo o come possa essere utilizzata per i fini più diversi, sono interrogativi sui quali non è mai venuto meno il dibattito, da quando ci si è resi conto dell'esistenza e soprattutto della crescita di importanza dello stretto e biunivoco rapporto tra società e innovazione tecnica.

La nostra attenzione sarà focalizzata più modestamente sulla musica e in particolare, visti i collegamenti con gli obiettivi di questo lavoro, sullo sviluppo dei supporti di registrazione e di riproduzione del suono, ma con ulteriori e necessari riferimenti ad altri risultati del progresso tecnologico.

Il punto di partenza è perciò la nascita della registrazione, grazie all'invenzioni successive del fonografo e del grammofono e all'affermazione del disco in vinile.⁷⁸ Grazie a questi avvenimenti si creano nuove possibilità espressive, come dimostra il caso della "musica concreta" nell'ambito della

⁷⁸ Il primo strumento di registrazione è stato il fonografo a cilindri, brevettato da Thomas Edison nel 1877. Fu però grazie al grammofono di Emile Berliner (1887) che il disco in vinile divenne un prodotto di larga diffusione, grazie alla possibilità, inizialmente preclusa all'invenzione di Edison, di riprodurre in serie un numero elevato di copie. Si deve però ricordare che all'epoca di Edison e Berliner esistevano da tempo, ed avevano ampissima diffusione, altri mezzi per riprodurre automaticamente la musica, come la pianola con scheda perforata. Esisteva anche una fiorente industria attorno ad essi, ma è evidente come si possa parlare di popular music diffusa attraverso il suono registrato solo a partire dall'utilizzo su vasta scala del fonografo e del grammofono, e tale concezione è riflessa dall'impiego alternato in questo lavoro dei termini industria musicale e industria discografica .

musica colta,⁷⁹ ma quello che più ci interessa è la conseguente nascita di un'industria musicale che si appropria di queste rivoluzionarie novità – «La nascita della tecnologia provoca quindi la nascita dell'industria»⁸⁰ – e l'influenza del nuovo scenario sulla precedente organizzazione degli spazi musicali:

Già nei primi anni del secolo il disco comincia a presentarsi – forse più che come un mezzo di riproduzione – come uno strumento di produzione musicale: seleziona suoni e repertori, fa emergere forme e generi rispetto ad altri, spezza l'apparente continuum delle pratiche musicali. Si affermano le musiche da ballo, non solo per il loro valore di intrattenimento ma perché il formato della danza (modellato sulla resistenza fisica dei danzatori) è congruente con le limitazioni di durata del disco. Si afferma la canzone [...], arrivano le musiche da paesi lontani, improvvisamente disponibili alle curiosità esotiche, alle smanie dei ballerini: il tango, il jazz.⁸¹

Ecco quindi che il panorama dei generi cambia subito grazie alla tecnologia, favorendo l'emergere di alcuni tipi di musica e relegandone altri in secondo piano. Inevitabilmente queste nuove configurazioni fungeranno da base per gli

⁷⁹ Ideata intorno agli anni Quaranta dal francese Pierre Schaeffer, si tratta di «musica composta in modo concreto, direttamente dal suono, suono che veniva creato davanti a un microfono e che, dopo essere stato registrato, veniva assemblato, combinato e mescolato con l'ausilio di svariati apparecchi di registrazione e della console di missaggio», (Sibilla 2003, p. 323, che cita Chion, 1994).

⁸⁰ Sibilla, 2003, p. 59.

⁸¹ Fabbri, 2002, p. 19.

sviluppi successivi di nascita e tramonto di generi, e ogni ulteriore comparsa di nuovi supporti determinerà effetti simili.

Negli anni Cinquanta, in corrispondenza di tutti i cambiamenti generali precedentemente menzionati, il tramonto del disco a 78 giri e l'affermazione dei nuovi formati su microsolco, 45 giri prima e 33 giri poi, cambia ancora le regole del gioco; in particolare la grande novità di quest'ultimo formato, il poter contenere circa ventitre minuti di registrazione per lato, permette la creazione e la diffusione di forme e generi che utilizzano questa possibilità.⁸² Ciò avviene contestualmente alla diffusione della registrazione magnetica su nastro (introdotta nel 1947), che rivoluziona il modo di produrre musica. Il suo effetto devastante⁸³ sul mercato della musica, grazie alla drastica riduzione dei costi di incisione, dà anche il là alla progressiva centralità dello studio di registrazione nella realizzazione di popular music. Il disco diventa così sempre meno il corrispettivo più o meno fedele di un'esecuzione dal vivo, per divenire invece il risultato di un processo creativo dove predomina il lavoro di montaggio e sovraincisione in studio. In questo complesso di eventi è d'obbligo inoltre citare, sempre dal versante della produzione, l'introduzione dell'amplificazione elettrica alla chitarra (a partire dagli anni Trenta) e la nascita del basso elettrico (nel 1951); senza dimenticare le migliorie via via apportate ad altri aspetti tecnologici della produzione e riproduzione di musica,

⁸² Un esempio classico di queste possibilità è il *concept album*, un disco a tema caratterizzato da un filo logico che percorre tutti i brani.

⁸³ È l'aggettivo usato da Sibilla, 2003, p. 62, sulla base dell'analisi di Jason Toynbee a proposito dell'impatto della registrazione magnetica su nastro.

dai microfoni sempre più sofisticati alla diffusione degli apparecchi stereofonici.

Tutto questo per dire che ogni nuovo genere e sottogenere affermatosi a partire da quegli anni deve qualcosa, sotto l'aspetto delle sonorità, alle nuove possibilità offerte dai cambiamenti tecnologici, e spesso si basa quasi esclusivamente su questi, come in tutte le espressioni "progressive", in senso lato, del rock. Dalla parte di chi ascolta musica è grazie al consolidamento di queste innovazioni che si può parlare di quello che Bennet ha definito lo sviluppo di una "coscienza della registrazione" e che Middleton ben riassume in questo modo:

Ci aspettiamo che le canzoni popular prendano forme particolari, usino tecniche vocali e strumentali, e incorporino suoni condizionati dalle caratteristiche date da microfoni, amplificazione, registrazione multitraccia, metodi compositivi non basati sulla notazione, e così via. Ciò influisce sul nostro concetto stesso di che cos'è la musica, sul nostro paesaggio sonoro immaginario. Sono soprattutto i tipi di *sonorità* con i quali abbiamo familiarità che definiscono la cultura musicale in cui viviamo. Le differenze fra generi e stili sono determinate anche dagli usi contrastanti di questo repertorio di tecniche e di suoni.⁸⁴

Tornando alla nostra succinta cronistoria, il passo successivo è l'entrata in scena, all'inizio degli anni Ottanta, del compact disc. La prima versione della digitalizzazione della musica è un'altra decisiva innovazione tecnica con

⁸⁴ Middleton, 1994, p. 131.

importanti conseguenze sul panorama dei generi. Innanzitutto, come già accaduto per l'affermazione di ogni nuovo formato, certi generi più di altri vengono favoriti dalle nuove possibilità offerte e il tutto avviene sempre contestualmente ad altri non trascurabili progressi tecnologici:

Musiche da sempre penalizzate sul disco di vinile ricevono dalla fedeltà del cd e dal miglioramento delle tecniche di ripresa una veste sonora sorprendentemente piena di fascino: non solo la musica eurocolta, ma anche le musiche etniche (colte e popolari), le musiche di sottogeneri del rock nelle quali prevalgono strumenti non elettrificati, le musiche di incerta definizione che mescolano strumenti elettronici a organici jazzistici o cameristici. Il trattamento numerico dei suoni, che implica la conversione delle variazioni di pressione acustica nella corrispondente sequenza di valori, e viceversa, permette di trarre vantaggio dai progressi rapidissimi che l'informatica ha fatto dopo l'invenzione e l'adozione su larga scala del microprocessore.⁸⁵

Le possibilità espressive del cd e delle tecnologie digitali consentono quindi direttamente la nascita di nuovi tipi di musica,⁸⁶ ma ridefinendo le precedenti articolazioni generiche favoriscono anche indirettamente la creazione di nuove forme musicali: poter ascoltare generi musicali privi fino a

⁸⁵ Fabbri, 2002, p. 42.

⁸⁶ Caratteristiche come la possibilità di sfruttare fasce di frequenza molto più estese rispetto al vinile e una durata media di oltre settanta minuti, hanno favorito lo sviluppo di sperimentazioni di vario tipo, soprattutto nel campo della musica elettronica, la cui evoluzione è chiaramente in simbiosi con le innovazioni tecnologiche, come si vedrà successivamente.

quel momento di visibilità è indubbiamente una fonte di ispirazione per codificazioni sonore inedite. A ciò si ricollega un'altra novità causata dall'avvento del cd, questa volta senza precedenti in qualche modo assimilabili nella storia: la ristampa in digitale di buona parte dei cataloghi delle case discografiche. Agli evidenti gli interessi economici di quest'ultime in una simile operazione, si sono aggiunte progressivamente, soprattutto dagli anni Novanta, finalità filologiche di riscoperta, con importanti conseguenze sulla creazione di musica:

Il primissimo utilizzo del CD, vale a dire le ristampe di materiale da tempo fuori catalogo, operate a costo basso e rendita altissima dalle compagnie discografiche [...] ha contribuito alla frammentazione, esplosione e contaminazione fra generi diversi cui si è assistito negli anni Novanta.⁸⁷

Oltre a richiamare in causa le principali tematiche postmoderne, questa citazione, tratta dal capitolo introduttivo di *Post-rock e oltre* spiega il contesto in cui si è potuto affermare il genere precedentemente analizzato, dove si è rivelata fondamentale l'influenza di musiche del passato, per lo più dimenticate. In questa sede si vuole evidenziare come ciò è stato possibile soprattutto grazie all'introduzione di una nuova tecnologia, il cui ruolo incide sempre più nella nascita di un genere, e abbiamo visto che nel caso

⁸⁷ Cilia-Bianchi, 1999, p. 19.

dell'affermazione del cd come questo ruolo agisca a più livelli, diventando una variabile fondamentale.

Ma la comparsa di questo formato non è stata che il primo passo del coinvolgimento della musica nella cosiddetta rivoluzione digitale, la cui importanza nelle trasformazioni delle produzioni culturali e artistiche non ha bisogno di essere sottolineata in modo particolare, vista l'ampia visibilità mediatica di tali evoluzioni e il vasto dibattito intellettuale attorno a esse.⁸⁸ Concentrandosi sulla popular music e suoi generi lo scenario che si sta delineando in questi ultimi anni non può essere analizzato in modo completo, e soprattutto non si può ragionare in termini retrospettivi, come nel caso delle precedenti innovazioni tecnologiche. Si tratta di un campo in continuo mutamento, in cui abbondano le previsioni sugli sviluppi a venire, ma dove la pluralità di interessi e elementi coinvolti non permette alcun tipo di certezza sul futuro.

Seguendo il filo conduttore dei supporti di produzione e riproduzione è d'obbligo il riferimento agli sviluppi della distribuzione di musica attraverso file informatici che viaggiano sulle reti telematiche. Il successo del formato di compressione digitale *Mp3* e la diffusione dei sistemi di *file-sharing* hanno di fatto già cambiato radicalmente il modo di fruire la musica,⁸⁹ ma ancora senza

⁸⁸ È sufficiente ricordare che il presupposto della rivoluzione digitale consiste nella possibilità di ricondurre forme espressive e codici diversi ad un unico linguaggio numerico binario, con l'opportunità di gestire questi dati su un unico supporto.

⁸⁹ L'*Mp3* (MPEG-I Layer III) è un formato di compressione audio che, basandosi su tecniche di psicoacustica, riesce a ridurre drasticamente le dimensioni di un file sonoro, conservando solo le informazioni necessarie a riprodurre un suono intelligibile per l'udito umano. Il *file*

un preciso e definitivo assestamento organizzativo. Certo è che la controversa questione dei diritti d'autore e della loro gestione⁹⁰ ben rappresenta la portata di questo cambiamento. Per la prima volta l'industria musicale e la tecnologia non si trovano, almeno in partenza, alleate:

Di vera rivoluzione industriale si tratta: [...] l'industria ha controllato lo sviluppo di hardware e software, imponendo di fatto anche i modi in cui la musica viene fruita: a casa, in giro, una canzone o un Lp per volta, ecc. Il Cd, da questo punto di vista, è la logica prosecuzione dei formati precedenti. La diffusione della musica "smaterializzata", senza supporto, esplose dal basso, attraverso fenomeni di consumo e diffusione impreveduti al momento della progettazione del nuovo formato. La musica viene così fruita al di là del controllo di etichette discografiche e case produttrici di hardware. Per la prima volta l'industria si è trovata nell'impossibilità di controllare, o perlomeno di indirizzare, i modi e i luoghi di consumo della musica pop.⁹¹

sharing, o *swapping*, è l'attività che consente agli utenti di scambiarsi file Mp3, tramite applicazioni popolarissime come l'ormai storico Napster o i più recenti sistemi "peer to peer" come Gnutella, Kazaa, Winmx. (Cfr Di Carlo, 2000, pp. 103-151). Per completare il quadro è indispensabile accennare all'ampia diffusione dei masterizzatori, componenti hardware capaci di scrivere dati su supporti digitali. In particolare si può vedere in essi una continuazione e una ridefinizione della pratica di *home taping* (la riproduzione domestica su cassetta), la prima modalità che ha consentito una parziale manipolazione dei prodotti musicali da parte del pubblico.

⁹⁰ È ormai da un buon numero di anni che i media seguono con interesse le vicende legali innescate dalle cause intentate da artisti e case discografiche nei confronti di creatori e utilizzatori di sistemi di *file sharing*. La tutela del diritto d'autore nei nuovi media è infatti uno dei settori più discussi e problematici nel panorama delle nuove tecnologie.

⁹¹ Sibilla, 2003, p. 68.

Gli scenari futuri più probabili, però, difficilmente prevedranno l'uscita di scena dell'industria dalla produzione e dalla diffusione di popular music. Le considerazioni di Steve Jones delineano ragionevolmente un nuovo possibile assetto del sistema musica:

Una completa de-industrializzazione dei popular media è estremamente difficile, considerato che anche a livello della produzione individuale continueranno a operare alcuni processi almeno in parte industriali. Più probabili perciò sono la re-industrializzazione e, con essa, la re-intermediazione. Una simile riconfigurazione dei processi industriali è destinata ad avere ripercussioni sulla produzione, la distribuzione e il consumo di popular music. L'effetto più importante riguarderà probabilmente lo spostamento dei centri decisionali che determinano quale musica risulta disponibile al pubblico, quale musica può essere ascoltata, dove è disponibile, e il suo costo.⁹²

La nostra attenzione è comunque sempre rivolta all'articolazione dei generi e l'intento è di indicare i possibili effetti in questa direzione – compresi quelli di una re-industrializzazione – determinati da questi decisivi progressi tecnologici.

Innanzitutto si possono prevedere, e si stanno già verificando, tutta una serie di conseguenze dirette sul modo di fare musica e perciò sui tipi di musica prodotti. Uno degli effetti della codifica digitale della musica è la possibilità di

⁹² Jones, 2002, p. 154.

manipolare a proprio piacimento i file sonori,⁹³ e, grazie alle possibilità di trasmissione di dati delle reti telematiche, di poter far viaggiare a centinaia di chilometri di distanza questi file. Questo, sia per far arrivare la musica al proprio pubblico, sia nell'ambito del processo creativo, trasferendo direttamente le proprie idee non ancora definitive ad altri artisti coinvolti, senza preoccuparsi delle differenze spaziali. Oltretutto si tratta di operazioni dai costi irrisori, e che sempre più non richiedono competenze tecniche particolari, inserendosi nel solco dell'evoluzione *user-friendly* delle applicazioni informatiche.

Merita un accenno in questa sede qualche considerazione sullo statuto di un'opera d'arte come la canzone, il brano musicale, in questo nuovo contesto, dalla prospettiva della riproducibilità tecnica enunciata da Walter Benjamin nel suo celebre saggio.⁹⁴ La situazione creativa sopra delineata, oltre a sancire una definitiva perdita dell'"aura" dell'opera creata in un "qui e ora" unico e magico, si delinea come l'ultima evoluzione di un processo produttivo di costruzione e manipolazione che Benjamin aveva analizzato nel cinema, e che nella musica è ben rappresentato dall'impiego creativo dello studio di registrazione.⁹⁵ Ma ora le nuove possibilità di realizzazione non vengono

⁹³ Il merito della grande popolarità del formato mp3 è da ascrivere alla totale disponibilità del codice sorgente (*open source*), a differenza dei formati alternativi, come ASF o Liquid Audio, tutti basati su tecnologie "proprietarie". Grazie a questo si possono gestire e manipolare file *Mp3* con qualsiasi sistema operativo, il che ha permesso la rapidissima e capillare diffusione del formato in tutto il mondo. (Cfr Di Carlo, 2000, pp. 103-131).

⁹⁴ Benjamin, 1991.

⁹⁵ Cfr Middleton, 1994, p. 100 e Fabbri 2002, pp. 152-154.

sfruttate solo in fase produttiva, se è vero che anche il pubblico può partecipare con facilità alla modificazione e al trattamento dei testi prodotti, grazie alle opportunità dell'informatica. Se secondo Benjamin l'artista deve «mirare alla *Umfunktionierung*, alla trasformazione dell'apparato, che si risolverà in nuove fusioni e nuovi rapporti fra media, generi e tecniche, nuovi processi produttivi più collettivi, e nuovi ruoli più partecipativi per il pubblico»⁹⁶ gli scenari prospettati dal digitale rappresentano potenzialità di grande interesse in questa direzione, sempre rammentando le finalità politiche delle teorizzazioni del pensatore tedesco.

Tornando ad un'analisi dagli obiettivi meno ambiziosi – ma tenendo a mente le considerazioni su una possibile ridefinizione dei ruoli degli artisti e del pubblico – l'importante è ribadire che sotto il segno dell'informatica è più vantaggioso, più economico e più facile produrre musica e cercare di diffonderla. Questa sorta di democratizzazione sonora è resa possibile anche da una più generale e ulteriore diminuzione dei costi di produzione, il che fa sì che ci si debba scontrare con una sovrapproduzione di materiali sempre più difficile da seguire e catalogare. I compiti classificatori dell'industria e della stampa, così importanti per l'affermazione su larga scala dei generi, diventano così più complicati e approssimativi. D'altro canto l'abbattimento delle barriere di entrata alla creazione di musica può in teoria liberare capacità altrimenti destinate a rimanere inespresse, favorendo quindi la realizzazione di forme musicali inedite. Ma al di là di queste supposizioni, quello che si nota

⁹⁶ Middleton, 1994, p. 102.

oggi, come conseguenza della centralità dell'informatica e della codifica digitale, è l'ascesa della musica elettronica e dell'uso del personal computer come strumento creativo. Tutti i nuovi generi affermatasi negli ultimi anni, a partire dal post-rock, prevedono, quale più quale meno, l'utilizzo delle nuove possibilità offerte dall'informatica. La musica del presente e del futuro è quindi sempre più legata alla tecnologia.

Si parla già di nuovi generi fondati esclusivamente su queste opportunità, come la *glitch music*,⁹⁷ ma è l'insieme dei generi della popular music a essere ridefinito. Eccone un esempio:

«Prima conseguenza dell'uso del PC per fare musica è stata la totale ridefinizione di generi e stili. Per fare giusto un esempio, cosa direste che è oggi un cantautore? Vogliamo continuare a considerarlo il solitario compositore che si arma di chitarra, e chiuso nella sua cameretta, scrive musiche e testi che narrano in prima persona disperazione e amore, politica e disincanto, sogni e incubi?».⁹⁸

⁹⁷ «Da quando la composizione per mezzo del computer ha lentamente superato il tradizionale approccio "analogico" alla creazione di musica elettronica, la tavolozza dei suoni possibili si è ampliata immensamente. L'artista non è più limitato da percussioni, sintetizzatori e campionamenti programmati, ma si può cimentare con ogni suono immaginabile, incluse le inusitate possibilità dei "glitches" digitali — una possibilità che è stata rapidamente sfruttata da una nuova generazione di musicisti, con l'intento di comporre dischi interi nelle proprie camere da letto, aiutati solo da un computer e dal software appropriato». (<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&uid=UIDSUB040402291528183311&sql=C11635>). Il termine "glitch" indica in origine un difetto, un'anomalia di funzionamento, soprattutto con riferimento ai computer.

⁹⁸ Cilia-Bianchi, 1999, p. 21.

All'interno dei processi di codificazione che portano alla nascita, alla riconfigurazione e al tramonto dei generi, aumenta in definitiva sempre più il peso delle possibilità creative offerte dalle innovazioni tecnologiche.

Le considerazioni fatte finora riguardano però principalmente la produzione di musica, investendo quindi quelle norme generiche che si soffermano sui testi, per quanto non così semplici da individuare, della popular music. Si è però molto insistito sul fatto che i generi non indichino esclusivamente divisioni formali, ma si basano sull'accordo raggiunto su una serie di regole condivise socialmente. Alla base di un genere c'è insomma una comunità di musicisti, intermediari e pubblico che lo riconosce, più o meno coerentemente, come tale; indagare il peso dei nuovi scenari offerti dalle tecnologie informatiche sull'aspetto "comunitario" della popular music può rivelarsi per molto interessante, anche alla luce di alcune considerazioni in precedenza solo abbozzate.

Innanzitutto è utile tornare alle origini del rapporto tra popular music e tecnologia. Steve Jones nota acutamente che «la tecnologia musicale ha rappresentato il mezzo grazie a cui la musica ha potuto muoversi, letteralmente e figurativamente; ciononostante continua ad essere trascurata nella maggior parte delle analisi sulla popular music».⁹⁹ Ciò è avvenuto a partire dall'avvento della registrazione, e l'accezione contemporanea di popular music – in cui è centrale la diffusione di massa – dimostra che è per mezzo della tecnologia che si è potuta attuare una rivoluzione nella definizione del rapporto tra geografia e

⁹⁹ Jones, 2002, p. 150.

pubblico, ossia nella determinazione delle comunità musicali.¹⁰⁰ Dovrebbe essere chiaro, anche sulla base di tutti gli esempi utilizzati, come tutto questo riguardi molto l'articolazione dei generi. Ma a proposito di quello che sta accadendo in questi anni non c'è ancora la consapevolezza di un cambiamento così rilevante sotto questi aspetti:

L'inserimento di Internet nelle pratiche dell'industria e dei fan ha significato la problematizzazione delle relazioni fra audience, performer, spazio, geografia, tempo, e la loro modificazione in modi che non sono stati ancora analizzati.¹⁰¹

Abbiamo già accennato alle possibilità offerte ai musicisti da Internet e dal digitale, così come all'impatto critico di queste innovazioni su una consolidata organizzazione industriale. Ma il valore dei mutamenti che riguardano il pubblico della popular music non è sicuramente da meno, come spiega ancora Steve Jones, in continuità con i nostri ragionamenti:

Esistono prove della formazione di nuove comunità musicali. Per esempio come notano sia Hayward (1995) che Theberge (1997), le tecnologie della rete creano opportunità per la collaborazione musicale fra performer dislocati in differenti tempi e spazi, a un livello senza precedenti dopo che lo sviluppo del multitraccia ha

¹⁰⁰ Riprendendo il titolo italiano di uno dei saggi più influenti sulle comunicazioni massa (Meyrowitz, 1995), anche nella musica la tecnologia ha permesso di andare "oltre il senso del luogo", ridefinendo le precedenti concezioni spaziali e influenzando in molti modi il comportamento sociale.

¹⁰¹ Jones, 2002, p. 158.

consentito la stratificazione del suono e il registratore il suo trasporto. Ancora più importante, queste tecnologie aprono spazi discorsivi per i fan e per la costruzione dell'autenticità che in precedenza non erano disponibili, specie lungo le distanze maggiori che hanno separato culture e comunità di fan.¹⁰²

Se un genere è governato da un insieme di norme socialmente accettate, il modo in cui una comunità si accorderà su tali regole risentirà di questo contesto, perché si tratta appunto di “nuove comunità musicali” di artisti e pubblico. Non cambia il modo in cui si istituisce un genere, ma cambiano le parti che lo organizzano e definiscono. Se queste considerazioni si fermano alla teoria e a possibili scenari futuri, Simon Frith ci fornisce un esempio concreto e attuale sui cambiamenti apportati da queste nuove condizioni, riferendosi a un genere che a partire dal nome esplicita il proprio legame con la tecnologia e forse per questo permeabile fin da subito all'influenza della tecnica sui modi di agire della propria collettività.

Ciò che abbiamo qui sono networks più perfezionati e più elaborati. Prendete la techno. Ciò che definisce la techno come genere è meno il suono dei dischi di techno (comunque difficili da definire) quanto piuttosto i modi in cui si diffonde la musica, tra i club e gli show radiofonici, attraverso i confini nazionali, in forma di *white label* o file MP3, tra i musicisti, i tecnici e gli studi di registrazione. Come genere, la techno viene definita da una complessa combinazione di legami personali e istituzionali [...].

¹⁰² Jones, 2002, p. 159.

La Rete può unire la gente in una comunità virtuale, ma è ancora una comunità ed è ancora radicata in esperienze musicali concrete. Di fatto, quello che si sta avendo è un nuovo tipo di socialità.¹⁰³

In definitiva la musica e tutto ciò che le sta attorno risentono oggi di cambiamenti tecnologici di straordinaria portata, che richiedono la ridefinizione di concetti, modi di organizzazione e metodi di analisi e la cui interpretazione si rivela un compito arduo e poco scontato.¹⁰⁴

Non bisogna inoltre dimenticare che gli strumenti e le tecniche a cui si è fatto riferimento non esauriscono di certo la questione del rapporto musica-tecnologia. Pur non essendo stati fatti particolari riferimenti in proposito, visti i legami non così stretti con la questione dei generi, è bene ricordare che quando si parla di popular music si rimanda anche ad espressioni sonore come i jingle pubblicitari, le colonne sonore, le musiche di sottofondo dei luoghi più disparati, ecc. Questo per contestualizzare meglio la diffusione della popular music nel caotico paesaggio sonoro a “bassa fedeltà” dei nostri tempi, teorizzato da Murray Schafer alcuni decenni or sono.¹⁰⁵ I rivolgimenti prospettati dallo sfruttamento massiccio delle tecnologie digitali possono essere

¹⁰³ Frith, 2002, p. 17.

¹⁰⁴ «Scattare una fotografia della musica del 2000 è decisamente possibile; attribuire a detta fotografia significati definitivi, però, è sicuramente arbitrario», (Di Carlo, 2000, p.9).

¹⁰⁵ Schafer 1985. Secondo lo studioso, nell’ottica di una vivace polemica nei confronti della situazione attuale, è dalla rivoluzione industriale che ha iniziato a delinearsi questo quadro, culminato nel caos sonoro delle metropoli odierne, dove è impossibile distinguere i diversi tipi di suoni che giungono alle nostre orecchie. Si tratta perciò di bassa fedeltà (*lo-fi*) in questo senso, contrapposta ad un’alta fedeltà (*hi-fi*) ormai difficile da trovare, dove ogni suono è chiaramente riconoscibile e spesso, di conseguenza, apprezzabile.

visti anche da questo punto di vista: un esempio banale ma calzante dell'“aggiornamento” del paesaggio sonoro al digitale è l'abitudine ormai consolidata alle suonerie sempre più sofisticate degli apparecchi di telefonia mobile.¹⁰⁶

Focalizzandosi invece sugli scopi di questo studio, quello che abbiamo cercato di fare è delineare l'impatto che questi mutamenti stanno provocando e provocheranno sulla suddivisione in generi dei fatti musicali. Questa volta l'intenzione non era tanto di ribadire l'utilità del concetto di genere in un contesto di rapide e complesse trasformazioni, ma di indicare l'influenza sempre più determinante della tecnologia sullo sviluppo dei suoi significati e del suo raggio d'azione, come occorrenza, tra le altre cose, del profondo condizionamento di questa sulla nostra esistenza.

¹⁰⁶ Viene da chiedersi se le suonerie che riproducono gli *hook* - i “ganci” melodici che contraddistinguono una canzone - dei brani di maggior successo siano da considerarsi una nuova forma e tecnica di diffusione di popular music, anche alla luce dell'evoluzione della loro gestione economica e giuridica.

CONCLUSIONI

«Because something is happening here but you
don't know what it is, do you mister Jones?»
(Bob Dylan, *Ballad of a thin man*)

Le considerazioni finali di questo lavoro non possono che collegare, e con questo cercare di rafforzare, i pensieri guida dei due capitoli precedenti. Nel primo si è evidenziato come l'idea di genere musicale si riveli uno strumento di classificazione non solo indispensabile a fini comunicativi, pragmatici, ma con un ruolo di primo piano nello studio complessivo della popular music, grazie alla possibilità di comprendere, attraverso tale categoria, come questo settore di studi non possa essere affrontato con visioni scientifiche parziali e limitate. Successivamente abbiamo cercato di analizzare alcuni dei cambiamenti generali che interessano l'epoca attuale sotto la guida di linee interpretative generali, ma anche contraddittorie, di grande diffusione, senza escludere dal discorso la dimensione sempre più centrale del progresso tecnologico. In mezzo a tutte queste argomentazioni, o per il già citato problema di confrontarsi storicamente con la contemporaneità, o per una effettiva situazione di confusione e complessità senza precedenti, la proposta è semplicemente di considerare i generi come utili dispositivi di conoscenza, al pari di altri termini che cercano somiglianze tra le produzioni artistiche per capire e comunicare,

come movimento, stile, forma, scuola, ecc. In particolare nella popular music lo studio dei generi può servire a far luce sulle intricate dinamiche odierne; questo anche grazie alla teoria presentata e discussa, che non vuole essere una costruzione scientifica assiomatica, ma che si confronta con la cultura per tentare di interpretarla. Ricorrendo ancora una volta a considerazioni inerenti gli studi cinematografici, l'idea di teoria condivisibile è quella di «una congettura con cui si cerca di cogliere il significato o il funzionamento di certi fenomeni, o meglio ancora come un modo di vedere condiviso da una comunità scientifica e considerato efficace».¹⁰⁷ La descrizione di un genere musicale come un'insieme di fatti musicali il cui svolgimento è governato da un insieme di norme accettate socialmente serve quindi a cercare di capire come funzioni, quali siano il significato e le possibili evoluzioni di tale tipo di musica. Questo muovendosi induttivamente dalle classificazioni affermatasi in vari modi nella società, verificandone la plausibilità ma aderendo sempre al senso comune delle diverse componenti della collettività musicale.

Che molte, e forse troppe, cose stiano accadendo è insomma un fatto assodato. Che non siano pienamente comprensibili anche, ma che sia un bene provare comunque a capirle non è allo stesso modo in discussione. Lo studio dei generi musicali fa parte pienamente di questo tentativo, in maniera sì molto specifica, ma in un ambito che riguarda tutte le società e gli uomini del pianeta.

¹⁰⁷ Casetti, 2002, p. 2.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTINI, ROBERTO

2002 *Chimere. Note su alcune musiche (im)popolari contemporanee*, in D'Amato (a cura di) 2001, pp. 97-125.

BARBER, BENJAMIN R.

2002 *Guerra santa contro McMondo*, Milano, Marco Troppa, (I^a ed. 1998).

BARBIERI, GIUSEPPE – FURLAN, CATERINA

1999 *Le teorie dei generi nelle arti figurative*, in Quaresima-Raengo-Vichi (a cura di) 1999, pp. 175-191.

BAUMAN, ZYGMUNT

2001 *Dentro la globalizzazione: le conseguenze sulle persone*, Roma, Laterza.

BENJAMIN, WALTER

1991 *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, (I^a ed. 1966).

BETTETTINI, GIANFRANCO (a cura di)

1994 *Teoria della comunicazione*, Milano, Franco Angeli.

BORDONARO, LORENZO PUSSETTI, I. CHIARA G.

1998 *Suoni dal mondo, introduzione all'ascolto delle musiche extraeuropee*,
Torino, L'VIA.

CASSETTI, FRANCESCO

2002 *Teorie del cinema (1945-1990)*, Milano, Bompiani, (1^a ed. 1993).

CESERANI, REMO

2001 *Raccontare il Post-moderno*, Torino, Bollati Boringhieri, (1^a ed. 1997).

CHAMBERS, IAIN

1985 *Ritmi urbani*, Genova, Costa & Nolan.

1996 *Paesaggi migratori – cultura e identità nell'epoca postcoloniale*,
Genova, Costa & Nolan.

CHION, MICHEL

1994 *Musique, médias et technologies*, Paris, Flammarion.

CILIA, EDDY - BIANCHI, STEFANO I.

1999 *Post rock e oltre. Introduzione alle musiche del 2000*, Firenze, Giunti.

CORARETTI, EMILIANO – DONDI, BEATRICE

2004 *Videostory. Rap e metal, amore a prima vista* in “Musica di Repubblica”, 410, p.49.

CORTI, MARIA

1997 *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano, (1^a ed. 1976).

D’AMATO, FRANCESCO

2001 *Coordinate e prospettive: le riflessioni sui rapporti fra testo e contesto*, in D’Amato (a cura di) 2001, pp. 27-64.

D’AMATO, FRANCESCO (a cura di)

2001 *Sound Tracks. Tracce, convergenze e scenari degli studi musicali*, Roma, Meltemi.

DELLA FORNACE, LUCIANA

1981 *Come si legge un film: introduzione critica ai generi e ai filoni cinematografici*, Roma, Bulzoni.

DI CARLO, GIAMPIERO

2000 *La musica on line*, Etas, Milano.

ECO, UMBERTO

1964 *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani.

1984 *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, (I^a ed. 1980).

FABBRI, FRANCO

1981 *I generi musicali: una questione da riaprire*, in "Musica/Realtà", 4, Bari, Dedalo, pp. 43-66.

1982 *A theory of musical genres: two applications*, in P. Tagg, D. Horn (a cura di) *Popular music perspectives*, IASPM, Goteborg and Exeter, pp.52-81.

1994 *Introduzione* in Middleton 1994, pp. 7-11.

2000 *Navigando per gli spazi musicali: le categorie e la mente musicale*, in "Musica/Realtà", 61, Lucca, LIM/Euresis.

2001 *Appunti sui generi: Da Aristotele a Yahoo!*, in D'Amato (a cura di) 2001, pp. 89-96.

2002 *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, Roma, Arcana (I^a ed. 1996).

FABBRI, FRANCO (a cura di)

1985 *What is popular music? 41 saggi, ricerche, interventi sulla musica di ogni giorno*, Milano, Unicopli.

1989 *Musiche/realità. Generi musicali/Media/Popular music*, Milano, Unicopli.

FERRARO, GUIDO

1999 *La pubblicità nell'era di Internet*, Roma, Meltemi.

FRITH, SIMON

2001 *Note introduttive*, in D'Amato (a cura di) 2001, pp. 11-23.

FRYE, NORTHROP

1969 *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi.

GALLINO, LUCIANO

2002 *Globalizzazione e disuguaglianze*, Bari, Laterza, (I^a ed. 2000).

GANDINI, LEONARDO

2001 *Il film noir Americano*, Torino, Lindau.

GENETTE, GÉRARD

1981 *Introduzione all'architetto*, Parma, Pratiche.

GENTILE, GIANNI – RONGA LUIGI – SALASSA ALDO

1993 *Percorsi nella storia*, Brescia, La Scuola.

GROSSBERG, LAWRENCE

1985 *Se il rock'n'roll comunica, perchè allora e così rumoroso? Il piacere e il popolare*, in Fabbri (a cura di) 1985.

HEBDIGE, DICK

2000 *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale*, Genova, Costa & Nolan, (I^a ed. 1990).

HUNTINGTON, SAMUEL P.

2003 *Lo scontro delle Civiltà e il nuovo ordine mondiale*, Milano, Garzanti (I^a ed. 2000).

JAMESON, FREDRIC

1991 *Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism*, Durham, Duke University Press.

JONES, STEVE

2001 *Distribuzione e downloading. La musica e le tecnologie del web*, in D'Amato (a cura di) 2001, pp. 149-162.

KLEIN, NAOMI

1999 *No Logo. Taking Aim at the Brand Bullies*, New York, Picador.

KUON, PETER

- 1999 *La teoria dei generi letterari*, in Quaresima-Raengo-Vichi (a cura di)
1999, pp. 193-203.

LATOUCHE, SERGE

- 1992 *L'Occidentalizzazione del mondo. Saggio sul significato, la portata e i
limiti dell'uniformazione planetaria*, Torino, Bollati Boringhieri.

LO MELE, ROSSANO

- 1998 *Tortoise – TNT*, recensione in “Rumore”, 74, Pavia, Apache, p. 29.
2000a *Postmodernismo e musica pop americana*, rel. prof.ssa Barbara Lanati,
Torino, Università degli studi.
2000b *2018 Chicago. Dalla bassa fedeltà ad alta fedeltà*, in “Rumore”, 100,
Pavia, Apache, pp. 48-54.

MEIROVITZ, JOSHUA

- 1995 *Oltre il senso del luogo. L'impatto dei media elettronici sul
comportamento sociale*, Bologna, Baskerville, (I^a ed. 1993).

METZ, CHRISTIAN

- 2002 *Cinema e psicanalisi*, Venezia, Marsilio, (I^a ed. 1980).

MIDDLETON, RICHARD

1994 *Studiare la popular music*, Bologna, Feltrinelli.

MOORE, ALLAN

2001 *Questione di stile, genere e idioletto nel rock*, in "Musica/Realtà", 64,
Lucca-Milano, LIM/Euresis, pp. 85-102.

NEALE, STEPHEN

1983 *Genre*, London, British Film Institute.

NEGUS, KEITH

1999 *Music genres and corporate cultures*, London-New York, Routledge.

ORTOLEVA, PEPPINO

2002 *Mediastoria. Mezzi di comunicazione e cambiamento sociale nel mondo contemporaneo*, Milano, Net, (I^a ed. 1995).

ORTOLEVA, PEPPINO - REVELLI, MARCO

1998 *L'età Contemporanea*, Milano, Bruno Mondatori.

PRATO, PAOLO

1996 *Dizionario di pop e rock. Artisti, Mercato e Cultura*, Milano, Garzanti-Vallardi.

QUARESIMA, LEONARDO

1996 *Generi, Stili*, in “Il cinema e le altre arti”, Venezia, La biennale di Venezia, pp. 223-229.

1999 *Presentazione*, in Quaresima-Raengo-Vichi (a cura di) 1999, pp. 17-21.

QUARESIMA, LEONARDO - RAENGO, ALESSANDRA - VICHI, LAURA (a cura di)

1999 *La nascita dei generi cinematografici: atti del 5. Convegno internazionale di studi sul cinema: Udine, 26-28 marzo 1998*, Udine, Forum.

REYNOLDS, SIMON

1994 “The Wire”, 123, London

RONDOLINO, GIANNI

2000 *Storia del cinema*, Torino, Utet.

SANTORO, MARCO

2000 *La leggerezza insostenibile. Genesi del campo della canzone d'autore*, in “Rassegna italiana di sociologia”, 2, Bologna il Mulino, pp.189-222.

SCHAFFER, MURRAY

1985 *Il paesaggio sonoro*, Milano, Unicopli – Ricordi.

SHEPERD, JOHN

2001 *Dal testo al genere: musica, comunicazione e società*, in D'Amato (a cura di) 2001, pp. 65-87.

SIBILLA, GIANNI

2003 *I linguaggi della musica pop*, Milano, Bompiani.

SOJA, EDWARD W.

1989 *Postmodern geographies. The reassertion of space in critical social theory*, London, Verso.

STEFANI, GINO

2000 *Capire la musica*, Milano, Bompiani, (I^a ed. 1978).

STEPHANSON, ANDERS

1986 *An interview with F. R. Jameson on Postmodernism*, In "Flash Art", 131, pp. 69-73.

TAGG, PHILIP

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

TEGEN, MARTIN

1985 *Le trasformazioni del concetto di musica popolare occidentale prima e dopo il 1900*, In Fabbri (a cura di) 1985.

VENTURI, ROBERT-SCOTT BROWN, DENISE-IZENOUR, STEVEN

1972 *Learning from Las Vegas*, Cambridge (Massachusetts), MIT press

VOLLI, UGO

2000 *Manuale di Semiotica*, Bari, Laterza

SITI INTERNET CONSULTATI

ALL MUSIC GUIDE (<http://www.allmusic.com/>)

BUSH, JOHN

“Millions now living will never dies” - AMG review

CARLSON, DEAN

“Spiderland” – AMG review

THOMAS, STEPHEN

“Young team” – AMG review

Music Styles - Post-Rock/Experimental

Music Styles - Glitch

ALTERNATIVE MUSIC (<http://altmusic.about.com/>)

KEMPFERT, CHAD

Focus on: post-rock. Part 1: the history and definition of post rock

SENTIRE ASCOLTARE: SOCIOLOGIA DELLA MUSICA - CRITICA MUSICALE

(<http://www.sentireascoltare.com/>)

BRIDDA, EDOARDO

Storia sociale della musica giovanile

LO RUSSO, MARTINO

Intervista ai Tortoise, Milano, 19 febbraio 2004

SOLVENTI, STEFANO

Critica musicale di "Millions now living will never die"

PAO MAGAZINE - HOME PAGE DI PAOLO MAGAUDDA

(<http://www.paomag.net/>)

MAGAUDDA, PAOLO

La revisione del concetto di indipendente in "La produzione indipendente di musica elettronica - tesi di laurea in Sociologia della Comunicazione"

PIERO SCARUFFI'S HISTORY OF ROCK MUSIC

(<http://www.scaruffi.com/history/index.html>)

MSN ENTERTAINMENT – MUSIC (<http://entertainment.msn.com/music>)

LEE, COLIN

Post-rock

THE WIRE (<http://www.thewire.co.uk/>)

DISCOGRAFIA

DYLAN, BOB

1965 *Higway 61 revisited*, Columbia

MOGWAY

1997 *Young team*, Chemikal Underground

O' ROURKE, JIM

1999 *Eureka*, Domino

RUN DMC

1986 *Raising hell*, Divine

SLINT

1991 *Spiderland*, Touch and go

TORTOISE

1996 *Millions now living will never dies*, Thrill Jockey

