

Ricerca nella popular music e discografia indipendente: dal Cantacronache ai Residents.

Publicato in Musica/Realtà n. 14, Milano, Unicopli, 1984

Tra la popular music e altri insiemi di attività e tradizioni musicali (ad esempio la musica cosiddetta “colta” europea, o “eurocolta”) si possono trovare elementi in comune e differenze o opposizioni. Anzi, secondo alcuni l’unico modo di dare un senso a questi termini che si usano di frequente (quelli che definiscono generi musicali) è di indicare una specie di tavola delle caratteristiche comuni o distinte: le forme di circolazione delle diverse musiche, il tipo di economia su cui si basano (per esempio, sovvenzione pubblica o “libero mercato”), le funzioni sociali, le funzioni comunicative, il rapporto con altre forme di espressione, con altre culture e sottoculture eccetera (v. Tagg 1982). In questo elenco – che può diventare lunghissimo, fino a comprendere i diversi rituali di comportamento che regolano il “saper vivere” di ogni comunità interessata alla musica – un posto sicuramente privilegiato è occupato dalla forma di trasmissione, di memorizzazione di una certa cultura musicale (v. Cutler 1984).

Senza dubbio il termine “musica colta” è giustificato dal fatto che la trasmissione di questa musica è affidata principalmente alla scrittura, a differenza di quasi tutte le altre culture musicali: in questo senso, quindi, risulta del tutto comprensibile una distinzione tra musica “colta” e musica “extracolta”, indicando

con questo ultimo termine l'insieme di tutte le musiche per le quali la scrittura ha un ruolo inesistente o comunque limitato. D'altra parte all'interno delle musiche "extracolte" esistono differenze altrettanto importanti. Le musiche della tradizione folklorica, popolare, si affidano alla trasmissione orale: la memoria in cui vengono immagazzinate è, molto semplicemente, quella dell'uomo. Invece altre musiche si servono istituzionalmente, per così dire, di una memoria meccanica o magnetica: il disco, il nastro.

Se si dovesse dare una definizione rapida di cosa si intenda per popular music, probabilmente si ricorrerebbe a questo criterio, indicando nella popular music l'insieme delle musiche la cui forma preminente di memorizzazione è meccanica o magnetica. Beninteso, salvo rarissimi casi oggi questo è lo stato in cui si trovano tutte le musiche, se si guarda alla forma principale della loro circolazione: basterebbe solo pensare a quante persone in Italia hanno mai ascoltato dal vivo un concerto diretto da Herbert von Karajan, o anche da Claudio Abbado, confrontandole a quanti posseggono dischi registrati dall'uno o dall'altro direttore. Ma se questa supposizione è difficilmente documentabile, vediamo i dati che seguono: nel 1982 in Italia, secondo i dati raccolti dall'Afi, sono stati venduti 4.562.859 dischi o nastri di musica "colta" ("classica", secondo la terminologia dell'Afi), mentre l'anno prima sono stati venduti 5.386.157 biglietti per spettacoli (concerti, lirica, balletto); anche senza tener conto dei dischi già posseduti e della musica "classica" trasmessa da radio e televisione, calcolando che ciascuno dei nuovi dischi venduti sia stato ascoltato in media due volte (una sottostima, dato che il cittadino medio ascolta i propri dischi o nastri per circa quaranta minuti al giorno), si può affermare con certezza che anche la musica "colta" oggi circola molto di più nella forma registrata che attraverso l'esecuzione dal vivo di una partitura, con tutte le conseguenze che possiamo immaginare.

Resta il fatto, comunque, che il "nocciolo" della musica eurocolta contemporanea – intendendo con questo l'intreccio delle ideologie, dei comportamenti, delle aspirazioni e delle pratiche della comunità musicale "colta" – resta ancora ben legato alla pagina scritta, così come il disco risulta sostanzialmente estraneo, o

meglio sovrainposto, alle musiche di tradizione orale, là dove ancora esistono. Nella popular music, viceversa, la memoria magnetica costituisce in qualche modo la base, il cuore dell'insieme di convenzioni, norme e pratiche che definiscono i vari generi musicali popular: e questo tanto più oggi, in un momento in cui la memoria magnetica coinvolge anche l'immagine, oltre che il suono, e mentre l'elettronica musicale e l'informatica permettono per la prima volta di modificare la memoria in tempi ridicolmente brevi.

Quest'ultimo aspetto merita un inciso. Modificare un pezzo musicale, nella tradizione orale o in quella scritta, era (ed è) un compito lungo e faticoso: le varianti di uno stesso canto popolare o le diverse stesure di una partitura occupano anni della vita di una comunità o di un compositore. Con un registratore a 24 piste o con un computer è possibile ascoltare in poche ore, o in pochi minuti, numerose o infinite versioni diverse dello stesso pezzo, tutte ugualmente accessibili, con una versatilità paragonabile a quella del pianoforte di un compositore "colto" ma con la varietà timbrica di un'intera orchestra (e molto di più). E ancora: le culture musicali precedenti hanno sviluppato i loro strumenti in decenni e secoli, stabilizzando alcuni organici strumentali e variandoli molto lentamente; i computer musicali della generazione attuale possono riprodurre quei suoni, modificarli, crearne di assolutamente nuovi, conservare questi ultimi nelle loro memorie, in un processo quotidiano. Anche in questo caso a una lenta e faticosa successione lineare, non priva di dialettica, si sostituisce una compresenza di elementi disponibili.

Qualunque giudizio se ne voglia dare, si tratta di una situazione radicalmente diversa: una fase ancora successiva a quella della ben nota "riproducibilità tecnica", e che qualcuno ha già cominciato a chiamare "l'era della producibilità elettronica" (Cutler 1985). L'industria discografica è nata come tipica impresa dell'"era della riproducibilità tecnica", e si trova oggi nel pieno della fase di passaggio all'"era della producibilità elettronica": non c'è da stupirsi, quindi, se incontra adesso una crisi, e se nell'ultimo periodo prima della transizione ha conosciuto una vivace dialettica interna, di cui sono state protagoniste le cosiddette "etichette indipendenti". Questo non vuol dire, anche se in

passato non sono stati in pochi a sostenerlo, che le etichette indipendenti si siano sempre trovate dalla parte del nuovo, che abbiano sempre capito la situazione in anticipo rispetto ad altre case discografiche e che abbiano agito di conseguenza.

Del resto anche la stessa definizione di “etichette indipendenti” è sfuggente e contraddittoria. L’accezione più comune contrappone le etichette indipendenti alle majors, alle grandi imprese nazionali o multinazionali. Ma i livelli di indipendenza sono molto vari e relativi: ci sono etichette indipendenti che si servono o si sono servite di strutture della grande industria, e non per questo sono meno degne di considerazione in quanto tali rispetto ad altre (pochissime) che sono riuscite a rendersi autonome in tutto il ciclo di produzione e di distribuzione. Quando nel 1977 si formò in Italia il Consorzio Comunicazione Sonora, una delle etichette aderenti (l’Ultima Spiaggia) era in sostanza un gruppo di produzione per la RCA Italiana, un’altra (la Cramps) aveva un contratto di distribuzione con la Polygram, che in pratica le impediva di vendere i propri dischi per canali diversi da quelli tradizionali; l’Orchestra, per quanto avesse una disponibilità illimitata di far stampare i propri dischi per le vendite in libreria, per corrispondenza e all’estero, aveva comunque un contratto di distribuzione con la Cgd. Nonostante che questi legami, e soprattutto la diversità tra loro, abbiano costituito la base del complessivo fallimento di quell’impresa e del suo tentativo di costruire una rete distributiva parallela, sarebbe una forzatura dire che quelle condizioni economiche non totalmente autonome togliessero ogni valore all’indipendenza e al significato della produzione dei vari Jannacci, Manfredi, Area, Stormy Six e così via. Affermazioni di questo tipo, che in quegli anni circolavano qua e là all’interno di settori estremisti, impedivano poi di cogliere il reale e più complesso intreccio tra libertà economica e libertà espressiva, che certo implicava differenze all’interno dei nomi citati.

Questi esempi – e quello ancora più significativo dei Dischi del Sole, a lungo distribuiti dall’Ariston, poi dalla Vedette – ci dicono che l’assoluta mancanza di rapporti con le majors non è una condizione necessaria perché un’etichetta possa essere riconosciuta indipendente; non è nemmeno una condizione sufficiente, se si esaminano le caratteristiche di tante piccole etichette nate

attorno al fenomeno della dance music italiana, classiche piccole imprese più o meno sommerse che hanno ben poco a che fare con la discografia indipendente nella sua accezione comune. In realtà, per quanto lo sforzo verso l'autonomia economica sia stato costante in tutti i paesi nei quali sono esistite etichette indipendenti (in Svezia nel 1977 fu inaugurato un impianto di pressing di dischi gestito in forma consortile dalle etichette, che avevano già diverse reti proprie di distribuzione e coprivano il 12% della produzione nazionale), è più facile trovare somiglianze e collegamenti trasversali, tra etichette indipendenti e musicisti legati a case discografiche, che non tra imprese che hanno una struttura economica apparentemente comune.

Infatti, per quanto si sia cercato di aggirarla nascondendosi dietro la cosiddetta nuda realtà economica (e anche gli stessi protagonisti hanno accettato per primi la definizione di "indipendenti" anziché di "alternativi"), la questione dell'indipendenza rimane principalmente una questione musical-culturale e politica. L'indipendenza di cui si parla, insomma, è prima di tutto un'indipendenza dall'ideologia dominante nell'industria del disco e della musica, un'ideologia che ancora oggi (anzi, soprattutto oggi) subordina la produzione agli umori del direttore commerciale ma ignora le ricerche di mercato, che punta inesorabilmente sul pubblico giovanile ma non fa nulla per cercare attivamente nuovi talenti, che vezzeggia le grandi star e tarpa le ali ai progetti dei musicisti meno noti. Se non altro per l'esclusione operata dalla grande industria, si giustifica così quel rapporto tra ricerca (nelle sue varie forme) e discografia indipendente di cui stiamo cercando di mostrare i caratteri: vale la pena di sottolineare che l'unica ricerca che in tempi recenti abbia messo in evidenza i rapporti tra ascoltatori e musica registrata è stata condotta da un'etichetta indipendente.¹

Tornando ora alla grande trasformazione cui si accennava all'inizio (dall'era della riproducibilità tecnica a quella della producibilità elettronica) si può anche vedere come l'anticonformismo, la ricerca delle etichette indipendenti possa non aver

¹ È la ricerca documentata in Ala, Fabbri, Fiori, Ghezzi 1985, promossa da l'Orchestra.

coinciso con il verso storico della trasformazione. Spesso le etichette indipendenti sono rimaste vittime della stessa arretratezza della grande industria, adottando una strategia riformista che – almeno in Italia – implicava un tentativo di fare meglio delle majors, anche se magari nella direzione sbagliata. Errori comprensibili, come si può vedere con qualche esempio tragicomico. Fino all'inizio degli anni Settanta in Italia le maggiori case discografiche (o meglio le loro case editrici) erano legate da un contratto con l'editore di *Sorrisi e Canzoni* (allora Campi) che impediva di pubblicare i testi delle canzoni in altri luoghi se non gli spartiti e *Sorrisi e Canzoni* stessa: quindi neppure sulle copertine dei dischi! Più o meno fino allo stesso periodo era esistita una commissione d'ascolto Rai il cui compito era quello di emettere un parere (vincolante) sulla trasmettibilità dei dischi: il parere riguardava il testo delle canzoni ma anche la musica e le caratteristiche tecniche delle incisioni, e oltre a ben noti casi di testi censurati per allusioni sessuali, politiche e religiose (da *Je t'aime moi non plus* a *Dio è morto*) si è avuta notizia di bocciature dovute al fatto che il suono delle chitarre elettriche risultava "distorto". La subordinazione delle case discografiche italiane, in regime di monopolio radiotelevisivo, era totale; come si può immaginare i direttori artistici tendevano ad essere più realisti del re, prevenendo negli studi di registrazione la censura Rai. Se si pensa che questo avveniva in Italia ancora nel periodo in cui la Cbs americana usciva su *Rolling Stone* con lo slogan pubblicitario *The Revolutionaries are on Columbia!*, si può comprendere come, al di sotto di una scorza politica piuttosto spessa e ben lungi dal concepire un rapporto radicalmente nuovo con la registrazione, le prime etichette indipendenti italiane potessero subire la tentazione di limitarsi a svecchiare un'industria musicale nazionale bigotta e poco sviluppata, riformandola in senso neocapitalistico.

Oggi appare abbastanza chiaro quanto l'idea di sviluppare il disco come documento, subordinato ad un testo o ad un'esecuzione dal vivo, fosse limitata e strategicamente perdente; ma era obiettivamente difficile comprenderlo allora, specialmente nel contesto di una sinistra in grave ritardo rispetto ai problemi dell'informazione. La storia dei rapporti tra i partiti e i movimenti della sinistra e le etichette indipendenti è piena di incom-

prensioni e frustrazioni, e se la sinistra ha “perso l’autobus” dell’emittenza privata nella seconda metà degli anni Settanta, una prova generale in piccolo si era avuta nel decennio precedente proprio con la discografia indipendente.

Una situazione tutto sommato opposta a quella attuale, in cui a un interesse istituzionale piuttosto elevato corrispondono pochi segni di vita dalla parte opposta. Almeno in Italia, infatti, c’è una crisi della discografia indipendente, inserita nella crisi generale dell’industria del disco. Altrove le etichette indipendenti, o le semi-majors che ne sono nate, hanno superato le soglie della sopravvivenza e affrontano con decisione il cambiamento. In Italia, invece, la quota di mercato delle indipendenti è scesa al di sotto del minimo vitale.² Ma anche in questo caso sarebbe scorretto basarsi solo su considerazioni economiche: anzi, mai come ora nella discografia l’intreccio tra economia, tecnologia, scelte culturali, politiche e personali è stato così forte e indissolubile. Negli anni Settanta esistevano potenti forme di organizzazione del pubblico e reti di distribuzione parallele, per cui grosso modo un disco indipendente, una volta realizzato, poteva contare su un tam-tam promozionale e su modi più o meno efficienti per raggiungere il suo pubblico: la strettoia, quindi, era realizzare materialmente il disco, accedere ai pochi e costosi studi di registrazione (la stampa era, e rimane, abbastanza a buon mercato). Un’etichetta che amministrasse un buon rapporto con le organizzazioni di massa e che mantenesse una discreta distribuzione poteva così sopravvivere, a condizione che si raccogliessero i capitali necessari alla produzione del nastro. Questi in genere venivano messi insieme grazie ai concerti, saldando così in modo perfetto il cerchio tra produzione, promozione, distribuzione e una concezione del disco come punto di arrivo di un processo nato sui palcoscenici.

Oggi le reti di distribuzione parallele sono praticamente inesistenti, gli spazi musicali sono tornati nelle mani degli agenti, il pubblico si organizza da sé (individualmente) sulla base dell’in-

² Questo era certamente vero quando questo saggio è stato scritto. In tempi più recenti c’è stata una decisa ripresa delle produzioni indipendenti, ma sempre più nel senso di una delega produttiva da parte delle majors: la quota di mercato delle etichette *totalmente* indipendenti (anche sotto l’aspetto distributivo) rimane sempre trascurabile.

formazione radiotelevisiva; al contrario si sono moltiplicati gli studi di registrazione (colpiti anche loro dalla crisi) ed esistono apparecchiature domestiche piuttosto economiche e affidabili. Anche economicamente, ormai, il nastro master è un punto di partenza, senza tener conto che il musicista medio di oggi passa molto più tempo con registratori, batterie elettroniche, sequencer, effetti speciali di quanto non ne passi in esecuzioni pubbliche dal vivo. C'è una familiarità molto maggiore con le tecniche della registrazione, ma è anche molto meno significativo avere un nastro master: chi lo distribuirà? chi lo promuoverà, e come?

Anche senza tener conto del fatto che i gruppi musicali si sono ridotti di dimensioni, le spese da affrontare sono ben al di là della semplice struttura associativa, generalmente cooperativistica, delle etichette indipendenti. Il fatto che queste condizioni e questi problemi si presentino ora ai musicisti italiani legati alla discografia indipendente, mentre i Residents iniziavano il loro lavoro "segreto" in studio di registrazione nel 1976, e il fatto che un mercato immenso come quello statunitense abbia potuto sostenere un'impostazione del genere, la dicono lunga sui rapporti tra mentalità produttiva, economia, tecnologia e invenzione musicale. Si crea oggi una nuova contraddizione: mentre lo sviluppo della tecnologia mette a disposizione dei musicisti quel controllo della propria produzione che in passato era loro negato, vengono a mancare le strutture distributive senza le quali quel controllo e quella libertà creativa perdono ogni senso: una situazione che spinge molti musicisti a giocare la carta individuale, convinti di poter mantenere il loro controllo anche all'interno delle majors.

In realtà esempi come quelli di Peter Gabriel, di Brian Eno, di Laurie Anderson sono casi isolati, per quanto indicativi di una condizione utopica del musicista "progressivo" di oggi. Non è detto, però, che questo momentaneo stallo della produzione indipendente in Italia significhi la sua estinzione. Proprio perché sollecitati nel modo più brusco dal calo di vendite dei supporti, i musicisti legati alla discografia indipendente hanno adottato strategie che in alcuni casi li vedono di nuovo in anticipo sulle majors, nella tendenza generale a trarre profitto e sostentamento dai diritti più che dalle vendite. Un ruolo non indifferente in queste

strategie è stato giocato anni fa dalla trasmissione della Rai-Radio Tre *Un certo discorso*, almeno finché le è stato possibile produrre registrazioni in proprio, e comunque diffondendo registrazioni di musicisti indipendenti (la Rai possiede nastri originali di Robert Wyatt, Throbbing Gristle, Fred Frith e molti altri). Anche *Audiobox*, di Radio Uno, ha una politica simile, e alcuni programmatori hanno una particolare apertura a materiali indipendenti. Niente del genere esiste ancora nella TV di Stato, ma basterebbe un piccolo sforzo di coordinamento in questa direzione per rivitalizzare anche economicamente un patrimonio vasto di musiche e musicisti di qualità.

Insomma, proprio perché la concentrazione multinazionale e la scelta di tecnologie “dure” portano la grande industria discografica a strategie rigide, la ricerca e l’elasticità della discografia indipendente trovano un nuovo ruolo e un nuovo spazio. In fondo è proprio alle grandi case nazionali che conviene riesaminare i gravi costi non della ricerca, ma della sua mancanza.³

³ Con l’acquisto della Ricordi da parte del gruppo Bertelsmann nel 1994 non esistono più “grandi case nazionali”: il lettore può sostituire a “conviene riesaminare” l’espressione “sarebbe convenuto riesaminare”.