FRANCO FABBRI

La canzone

1. *Cos'è una canzone.*

Tutti sappiamo che cos'è una canzone. Nell'universo delle musiche non c'è un altro oggetto, un altro evento che ci sia cosí familiare. E dire che le lingue e le culture sono tante, e altrettante, anzi ancora piú numerose, le culture musicali. Ma quale che sia il nome con cui lo articoliamo – canzone, *chanson*, *canción*, *song*, *Lied*, τραγῳδία, e cosí via – il concetto sembra essere presente quasi dappertutto sul nostro pianeta. Il fatto che un uomo o una donna conosca almeno una canzone è dato quasi per scontato, una specie di garanzia di appartenenza al genere umano; in certe occasioni può essere causa di freddezza o di sospetto il fatto non solo di non conoscere, ma di non saper cantare una canzone del proprio paese. Questo è ciò che si può verificare sulla soglia del XXI secolo, e certo a questa straordinaria diffusione della canzone ha contribuito il modo particolare in cui le culture musicali e i mezzi per la loro distribuzione si sono sviluppati nel corso del XX secolo; ma certo, forse in aree piú ristrette, avremmo trovato una situazione simile anche prima, molto prima: nelle culture europee il concetto di canzone esiste dal Medioevo, in un'accezione anche molto prossima a quella attuale. E cioè, quale?

Ecco, qui sta il problema. Tutti sappiamo che cos'è una canzone, nel senso che abbiamo in mente uno o piú oggetti musicali che riconosciamo come canzoni e di cui potremmo indicare un titolo, accennare qualche spunto, se la nostra competenza musicale pratica ce lo permette dare un'esecuzione piú o meno completa, o anche limitarci a proporre un ascolto a partire da qualche fonte esterna. Ma se invece che indicare un esempio concreto volessimo rispondere alla domanda «Che cos'è una canzone» in modo articolato, con una definizione (come è compito dei dizionari o delle enciclopedie), ci renderemmo conto che non solo è difficile raccogliere sotto un'unica definizione anche le poche canzoni concrete che conosciamo – per non dire di tutte quelle che nelle varie culture musicali vengono chiamate cosí – ma che l'uso che facciamo del termine 'canzone' è molto vario e ampio, con riferimenti che spesso vanno ben oltre quell'oggetto musicale che abbiamo in mente.

Al termine di una serie piú o meno lunga di tentativi, che possiamo dare per fatti e posticipare come riflessioni su estensioni e controesempi, ri-

sulta che della canzone si può fornire una definizione molto succinta: «Una breve composizione di testo e musica», non dissimile da quella che ne diede Dante Alighieri nel *De vulgari eloquentia*, all'inizio del XIV secolo: «cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dictantis verba modulationi armonizata» (II.VIII.6-7; «canzone null'altro è se non opera compiuta di chi compone con arte parole armonizzate per una modulazione»). Dante poco piú avanti nel suo trattato avverte che qualunque sia la forma metrica del testo l'adattamento musicale ne fa una canzone, e quindi la sua definizione risulta in qualche modo piú ampia della nostra, nella quale pesa l'attributo «breve». E si sarebbe quasi tentati di farlo cadere, quell'attributo, essendo possibile citare casi di canzoni (riconosciute come tali da qualche comunità) per le quali non si sarebbe affatto portati ad attribuire brevità, almeno secondo la prospettiva culturale di chi quella definizione ha formulato. Ma forse, tra il rispetto per le differenze culturali e un'esigenza didascalica, qualche compromesso è necessario: meglio rischiare di escludere dalla definizione qualche canzone particolarmente lunga (come quelle intonate e improvvisate sui testi di poeti arabi dalla cantante egiziana Umm Kulthum [1904-75], o come le composizioni elaborate di alcuni gruppi di rock progressivo) che finire per includere nella definizione anche il *Parsifal* di Richard Wagner.

Di fatto, diverse comunità musicali (cioè insiemi di persone che a vario titolo partecipano alle attività musicali di una cultura riconoscendosi nelle norme che la definiscono) possono aggiungere – anche implicitamente – altri elementi alla definizione, selezionando in questo modo oggetti musicali che vengono accettati come canzoni rispetto ad altri che vengono respinti. Come nella stessa definizione di "musica", l'accettazione di un oggetto musicale come canzone implica un giudizio di valore, sia in senso positivo che in senso negativo, spesso attraverso l'uso di attributi, diminutivi o peggiorativi (canzone d'autore, canzonetta, canzonaccia). Il concetto di canzone, in altri termini, si collega anche alla definizione di diversi generi musicali, cioè di "tipi di musica", insiemi di eventi musicali il cui svolgimento è regolato da norme accettate da una comunità: la canzone quindi è un genere musicale nel senso dei teorici rinascimentali e dei musicologi del XIX secolo, cioè un modo di ordinare il materiale musicale che risponde a una particolare funzione, ed è un elemento formale importante nella definizione dei generi musicali cosí come li intende la musicologia oggi, in sintonia con le teorie sui generi artistici e letterari elaborate su base semiotica e antropologico-culturale.

Tutti sappiamo che cos'è una canzone, perché abbiamo esperienza e memoria di brevi composizioni di testo e musica che abbiamo imparato a chiamare cosí, e perché abbiamo imparato a riconoscere nella comunità in cui viviamo (o in altre) degli oggetti, delle attività musicali, identificabili con o basate su brevi composizioni di testo e musica, che ci si presentano e si

svolgono in conformità a delle convenzioni, a norme accettate nella comunità. Non solo sappiamo che cos'è una canzone, non solo sappiamo riconoscere come canzoni composizioni quali *Torna a Surriento*, *St. Louis Blues*, *The Man I Love*, *Lili Marleen*, *Non, je ne regrette rien*, *Nel blu dipinto di blu*, *A garota de Ipanema*, *Yesterday*, *Born to Run*, *Aisha*, ma abbiamo competenze (o possiamo apprenderle) per riconoscere una canzone "da festival" (per un italiano il Festival di Sanremo, per un europeo del Nord l'Eurofestival: quasi ogni paese ha il suo paradigma festivaliero) da una canzone d'autore, da una canzone politica, da una canzone per bambini. Tutti sappiamo che cos'è una canzone, ma questa competenza si articola diversamente da comunità a comunità, e in certa misura da individuo a individuo; e lo sappiamo un po' come pretendiamo di conoscere la miglior formazione per la squadra del cuore o la formula di governo per risolvere i principali problemi del nostro paese: sicuramente, come negli esempi citati, abbiamo una sana diffidenza nei confronti degli "addetti ai lavori". Eppure, formalizzare queste conoscenze è un compito tanto arduo quanto necessario, se si vuole trarre un qualche senso dalla varietà e dall'articolazione delle culture musicali basate sulla canzone che si sono sviluppate sul nostro pianeta.

2. *Come è fatta una canzone?*

Se c'è un tratto comune ai numerosissimi esempi e tipi di canzone, oltre alla relativa brevità, questo è certamente la struttura ripetitiva. Moltissime canzoni – anche se non si può dire tutte – contengono elementi testuali e/o musicali che si ripetono, spesso basati su una medesima successione di metri e versi, che corrisponde alla nozione letteraria di strofa. Ricorrere senza mediazioni alla nozione di strofa e definire la canzone (come spesso si trova sui dizionari e sulle enciclopedie) una composizione strofica è rischioso nella misura in cui può sottintendere un primato – gerarchico e genetico – del testo; di fatto ciò che si riscontra è la ripetizione di elementi testuali e/o musicali, la messa in atto di quella che Richard Middleton [1998] ha chiamato una «politica della ripetizione», indipendentemente dall'elemento nel quale la ripetizione ha origine. In altre parole, è vero che quando viene musicato un testo preesistente la sua struttura strofica influenza la stesura della musica; è vero che quando un compositore crea due o piú sezioni uguali (nel caso che la musica venga invece creata prima del testo) sottintende comunque uno schema strofico per l'autore del testo che interverrà successivamente; ed è altrettanto vero che la regolarità del verso è importante sia nello sviluppo storico della canzone sia nel suo sviluppo compositivo (filogeneticamente e ontogeneticamente, insomma): ma ciò che conta, ciò che "fa funzionare" le canzoni che la contengono, è la ripetizione in sé, non che questa si articoli a partire dal testo. Questo aspet-

to (eminentemente musicale) pone la canzone, intesa in questo caso come sineddoche di tutto il campo della popular music, in diretta antitesi con il pensiero musicale egemone nel campo "colto" in larga parte del XX secolo, ben rappresentato dagli scritti di Theodor Wiesengrund Adorno: un pensiero che non solo ha visto la ripetizione come pratica da evitare eliminandone ogni traccia attraverso un processo di variazione continua, ma che ha anche additato nella popular music, proprio in quanto basata sulla ripetizione, la responsabile del «regresso dell'ascolto» [Adorno 1959]. La piú recente rilettura del pensiero adorniano, che ha messo in evidenza tra l'altro gli «scarti della dialettica» rappresentati da musicisti come Bartók, Ives, Šostakovič e altri che non hanno feticizzato la variazione continua, e il dibattito teorico intorno alle tecniche ripetitive dei cosiddetti minimalisti, hanno messo in una luce diversa la "politica della ripetizione" della popular music in generale e della canzone in particolare. Negli ultimi anni musicologi specializzati nel repertorio eurocolto e studiosi della popular music si sono trovati spesso insieme ad affrontare argomenti di interesse comune, ad esempio sulla retorica della musica; ma se si volge lo sguardo all'indietro non si può fare a meno di notare che in Europa e negli Stati Uniti per gran parte del XX secolo il campo musicale è stato costruito e interpretato basandosi sull'antitesi fra una musica colta negatrice della ripetizione e protesa all'innovazione radicale e una musica leggera (popular music, musica di intrattenimento, canzonetta, ecc.) ripetitiva e "quindi" sempre sostanzialmente uguale a se stessa. In che scarsa e parziale misura questa interpretazione aderisse allo sviluppo reale delle musiche lo si è potuto comprendere solo verso la fine del secolo.

Richard Middleton [1983] ha proposto una distinzione tra ripetizione *musematica*, cioè di brevi cellule melodico-ritmiche (come nel caso dei *riffs* del rock) e ripetizione *discorsiva*, basata su elementi dell'ordine della frase, del periodo, della sezione. Se la ripetizione musematica è comunque estremamente importante (e di importanza crescente) nella popular music di derivazione afroamericana, la ripetizione discorsiva è, si potrebbe dire, un elemento fondante della stessa struttura della canzone. Da questo punto di vista, anche se con qualche eccezione, le canzoni si presentano come composizioni modulari: il problema della segmentazione, che ogni musicologo deve affrontare quando inizia ad analizzare una composizione, è almeno in parte risolto in principio, perché molto spesso, quasi sempre, le parti in cui si segmenta una canzone vengono già date, non richiedono scrupolose indagini e polemiche fra studiosi. Anche questo può avere indotto una parte dei musicologi – nel periodo dell'egemonia adornista – a sottovalutare l'importanza dell'analisi formale della canzone. Che può offrire, invece, stimoli interessanti. Il caso del blues è esemplare: in questo genere afroamericano l'articolazione formale è data come norma, non solo prevedendo che un blues sia formato da una successione di sezioni di dodici battute,

ma anche fornendo per la sezione modulare una successione armonica standard, che salvo varianti è la seguente: quattro battute sul I grado, due sul IV, due sul I, una sul V, una sul IV, una sul I, una sul V, cioè I-IV-I-V-IV-I-V (o, raggruppando le ultime due coppie per rendere conto di un numero maggiore di varianti, I-IV-I-V-I). È stato osservato che questa struttura si consolida e assume carattere normativo stretto col tempo, anche in rapporto alle edizioni discografiche che la confermano: nondimeno, il blues emerge – pur con tutte le varianti che una tradizione orale comporta – con questa e non con altre strutture (vale a dire, con una distribuzione statistica che induce a pensare che le dodici battute e la relativa successione di accordi siano la norma, e le varianti le eccezioni), lasciando gli studiosi perplessi sulle sue origini. Paul Oliver [1982], attraverso un'analisi testuale e musicale, le riconduce a un «principio binario» che sarebbe all'opera (la struttura del blues nascerebbe da una ramificazione di opposizioni binarie), mentre Peter Van der Merwe percorre un filo sorprendente, ma documentato e credibilissimo, secondo il quale la successione armonica del blues deriverebbe da quella tipica di una danza rinascimentale italiana, il passamezzo moderno, popolarissima in tutta Europa e migrata in America insieme agli inglesi e agli irlandesi, dai quali (per frequentazioni comuni dovute al fatto di trovarsi insieme sui livelli piú bassi della scala sociale) sarebbe giunta, naturalmente trasfigurata, ai neri d'America [Van Der Merwe 1989, p. 199]. Al di là delle origini, la struttura del blues è particolarmente interessante per l'accelerazione formale che contiene, implicita negli spazi sempre piú ristretti tra un accordo e l'altro man mano che si procede dall'inizio verso la fine di una sezione, e nel fatto che dei tre versi di cui si compone il testo di ogni sezione i primi due sono uguali, e l'ultimo (che è differente) mantiene una rima conclusiva, richiamando e riassumendo quello che è già stato esposto, secondo un principio gestaltico che richiama l'uso della sezione aurea per disciplinare le proporzioni di durata, e le stesse strutture della sonata e della fuga. Il fascino ipnotico del blues, e la straordinaria stabilità della sua forma, deriverebbe quindi dalla sovrapposizione di due processi, di due movimenti: quello iterativo della riproposizione di sezioni identiche e quello accelerato all'interno di ogni sezione, come in una sorta di pendolo o di ruota deforme. Vedremo piú avanti che l'accelerazione formale (o il suo contrario, l'indugio) costituisce un elemento particolarmente significativo nella costruzione delle canzoni.

Passando dal blues ad altri repertori, si osserva che molte canzoni prevedono la ripetizione di un'intera sezione, identica nelle parole e nella musica, che quasi sempre contiene il titolo: è la parte che in italiano si chiama ritornello, in francese *refrain*, in inglese *chorus*. La diversa nomenclatura rispecchia anche modi differenti di intendere la struttura della canzone, e si vedrà piú avanti che il *chorus* degli anglosassoni, mentre sottintende una particolare funzione di quella parte della canzone (essere accattivante e fa-

cilmente memorizzabile, quindi cantabile in coro), non implica necessariamente la ripetizione integrale del testo, come avviene di norma nelle canzoni italiane (e anche in moltissime canzoni di altre nazioni, comprese quelle in cui la cultura anglosassone è egemone).

Se una sezione viene ripetuta uguale nella parte musicale, ma con un testo diverso, prende il nome di strofa (*verse* in inglese). L'identità della parte musicale ammette qualche deroga, non solo perché il suono della voce (un elemento musicale) è comunque diverso articolando un testo differente, ma perché spesso si trovano varianti, motivate dalle esigenze del testo: per esempio, le strofe di *Mr Tambourine Man*, di Bob Dylan (1965, dall'album *Bringing It All Back Home*), sono di lunghezza diversa e contengono numerose varianti nella scansione metrica, ma questo non impedisce che la canzone venga percepita come una forma regolare determinata dall'alternanza di strofe e ritornelli. Queste varianti sono un'evidente eredità della tradizione popolare, e in qualche modo testimoniano l'importanza della funzione narrativa nella strofa; un modello di canzone diffuso in numerose culture è quello della ballata, costituito da una successione di strofe nelle quali viene articolato un discorso (non necessariamente una narrazione in senso stretto: lo dimostra l'esempio di Dylan appena citato), con l'eventuale interposizione di ritornelli ai quali spetta il compito di riassumere, trarre la morale o la logica conclusione, riaffermare esclamativamente, commentare il discorso proposto nella strofa. Allo stesso tempo, il ritornello – quando c'è – si presenta come il culmine musicale di una preparazione avvenuta nel corso della strofa: un'altra canzone di Bob Dylan, *Like a Rolling Stone* (1965, dall'album *Highway 61 Revisited*: una vera ballata narrativa, con un *chorus* particolarmente memorabile) ne è una dimostrazione davvero esemplare.

Il testo inizia con il piú chiaro dei marcatori narrativi, «Once upon a time», seguito da una verbosa enumerazione di tutte le cose che la protagonista – sempre nominata solo per attributi: «Miss Lonely», «Princess on the steeple» – si poteva permettere prima del misterioso rovescio di fortuna che la porterà, nel tempo presente del racconto, a sperimentare la vita dura e infelice del vagabondo. Ma mentre la voce narrante passa in rassegna vestiti, gioielli, scuole private e altri lussi (o i presagi di chi «glie l'aveva detto»), con un'intonazione *talking blues* prevalentemente ribattuta sulla stessa nota, il basso sale verso la dominante (I-II-III-IV-V), creando una prima aspettativa, subito reiterata. Il rivolgimento della fortuna incombe (in modo simile in ciascuna delle strofe: ne viene solo un po' anticipato il riferimento nelle strofe successive alla prima, dato che ormai il narratore ci ha informato): l'ascesa del basso viene abbreviata, con un'ulteriore reiterazione del passaggio IV-V (due volte). Ma non c'è verso che quella dominante risolva: adesso comincia la *discesa* del basso, mentre il racconto si sposta al presente, e vengono narrate tutte le miserie attuali della povera protagonista (IV-III-II-I, due volte). Cosicché, dopo tante vicende, quando finalmente l'armonia ci

riporta verso la dominante (ma dopo aver indugiato ancora sul II grado e sulla sottodominante), il fatidico «How does it feel?» del ritornello risuona di tutta la nostra empatia. E certo, il *chorus* di *Like a Rolling Stone* è memorabile e accattivante, anche per come mette a nudo una successione di accordi semplicissima (I-IV-V), inquadrandola fra le ricorrenze dell'inciso melodico destinato a catturare la nostra attenzione (quello che gli anglosassoni chiamano *hook*) che si svolge quasi tutto sulla dominante per ritornare (con una sincope) sulla tonica, e sulla fondamentale.

L'inserimento del ritornello nella struttura della ballata accentua la direzionalità, il finalismo impliciti nel racconto, a tal punto da rendere quasi superflua una vera tensione narrativa: in effetti moltissime canzoni, forse la maggioranza di quelle di argomento romantico-sentimentale, possono fare a meno dei meccanismi implacabili (testuali e musicali) all'opera nell'esempio appena citato e basarsi su una retorica meno stringente, formata da un'introduzione (*proòimion*) e un'esposizione del fatto (*dièghesis*) piuttosto generica, un'argomentazione (*pístis*) insinuante, posta al termine della strofa, e una perorazione (*epílogos*) appassionata, focosa, come è proprio non solo degli avvocati a corto di argomenti (e certo non solo all'oratoria giudiziaria si può applicare la segmentazione del discorso introdotta da Ermagora e citata qui sopra nelle sue parti principali), ma in particolare degli innamorati, secondo il *cliché* dell'amore romantico. Non sfugge a nessuno, del resto, che il procedere della canzone cosí concepita (strofa-ritornello) segua un'evoluzione propria di un rapporto erotico, con un climax finale spesso sottolineato dalla reiterazione del ritornello, accentuato con ogni possibile artificio musicale (modulazione un tono sopra, rinforzo corale e orchestrale, acuto conclusivo).

Ma non tutte le canzoni attuano questa medesima strategia nel tentativo di attirare l'attenzione dell'ascoltatore e di fissarsi nella sua memoria. Anzi, allo schema finalistico appena esemplificato, che potrebbe formare la base per una classe molto popolata di canzoni, se ne potrebbe contrapporre un altro, forse altrettanto ricco di esempi, che appare piuttosto orientato verso l'inizio, anziché verso la fine, secondo un meccanismo di progressiva sottrazione del piacere piuttosto che di rinnovata e crescente sollecitazione. È lo schema tipico di molte canzoni nate per la commedia musicale americana, e di moltissime altre ben distribuite durante tutto l'arco del XX secolo: in particolare della grande maggioranza delle canzoni scritte da John Lennon e Paul McCartney per i Beatles.

Le origini teatrali di questo modello sono chiaramente deducibili dalla presenza (in molti casi) di una strofa introduttiva, che nel gergo tecnico degli autori di canzoni anglosassoni viene indicata come *verse*. Si tratta, però, di un *verse* particolare, diverso dalla strofa modulare e ripetitiva della canzone strofa-ritornello: di norma, infatti, non viene mai ripetuto, e si colloca all'inizio della canzone con il compito di preparare la scena, spesso con

un andamento di recitativo, e con un carattere che può anche essere molto diverso da quello di tutto ciò che segue. Come si vedrà piú avanti, il *verse* in molti casi non è sopravvissuto, tagliato in omaggio al ritmo serrato degli spettacoli delle orchestre da ballo o per la brevità delle esecuzioni discografiche o radiofoniche, ma dato che molte delle canzoni costruite secondo questo modello sono diventate degli standard, cioè elementi del repertorio di base di ogni jazzista, i musicisti che coltivano questo genere si fanno un puntiglio di conoscere il *verse* (che in questo caso è tale per antonomasia) di qualsiasi canzone, anche di quelle delle quali questa parte introduttiva non viene eseguita quasi mai: come il *verse* lento, lungo e triste di una canzone brillante come *I Got Rhythm* (George e Ira Gershwin, 1930, dal musical *Girl Crazy*) o quello stucchevolmente romantico, ma perfettamente funzionale, di una canzone emancipata e passionale come *The Man I Love* (stessi autori, 1924, dal musical *Lady Be Good*).

In questo modello di canzone, al *verse* segue il *chorus*. Anche in questo caso la nomenclatura può essere fonte di confusione, perché il *chorus* di cui si parla ora ha struttura e funzioni diverse da quelle del ritornello di una canzone basata sul modello finalistico accennato piú sopra. In un manuale ad uso di aspiranti autori di canzoni Stephen Citron [1986, p. 34] afferma che termini come questi avevano un significato completamente diverso fino alla metà degli anni Sessanta: di fatto, se il *verse* delle canzoni delle commedie musicali degli anni Venti e di quelle che in seguito ne hanno imitato il modello ha funzioni puramente preparatorie e non si ripete, il *chorus* è piú lungo e articolato di quello delle canzoni strofa-ritornello, e soprattutto il suo testo non viene ripetuto integralmente. Questo *chorus* contiene molto spesso il titolo, che per lo piú si appoggia allo *hook* piú accattivante e memorabile, ma contiene anche altro testo, che varia da *chorus* a *chorus*. Altro aspetto importante: il *chorus* si ripete all'inizio della canzone, senza che vengano interposte altre sezioni: cosí, mentre nello schema strofa-ritornello quest'ultimo può trovarsi ripetuto senza interposizioni proprio alla fine della canzone, nello schema che stiamo esaminando il *chorus* si ripete senza interposizioni all'inizio. Dopo questa doppia esposizione del *chorus*, che come si è detto contiene di norma gli elementi piú memorabili – i "ganci" offerti all'attenzione e al piacere dell'ascoltatore –, segue una sezione intermedia, contrastante, nella quale l'elemento di contrasto spesso è costituito da una riduzione degli elementi di interesse, da un tono medio, "grigio": questo inciso viene denominato *bridge* (ponte) o *middle-eight* (otto di mezzo, sottintendendo il numero di battute: anche se talora la lunghezza della sezione è diversa). Il *bridge* separa i primi due *chorus* dal successivo, ed è ripetuto eventualmente se si dovesse presentare un'ulteriore istanza del *chorus*, di modo che la struttura di questo modello di canzone (che chiameremo *chorus-bridge*, CB) può essere schematizzata come segue: (*verse*), *chorus*, *chorus*, *bridge*, *chorus*, (*bridge*, *chorus*), dove sono state indicate tra parentesi le sezioni facoltative.

Per confronto, ecco uno schema tipico dell'altro modello, che per evitare ambiguità di nomenclatura viene riportato usando i termini in lingua italiana (lo chiameremo ancora *strofa-ritornello*, SR): *strofa*, *ritornello*, *strofa*, *ritornello*, (*strofa*, *ritornello*) *ritornello*.

Se si tiene conto della funzione del *bridge*, che spesso è geometrico, basato su progressioni, schematico anche nel testo (con ricorso a figure retoriche elementari), talora molto ingegnoso nel respingere ogni elemento di interesse fino alla rapida successione di accordi conclusiva che conduce alla dominante e al successivo *chorus*, laddove nell'altro modello (SR) la strofa ha sempre uno sviluppo argomentativo che cerca di rendersi interessante, e se si valuta il peso ben differente che assumono le ripetizioni dell'elemento principale (due *chorus* all'inizio in un caso, due ritornelli alla fine nell'altro), si può concludere che davvero questi due modelli di canzone mettono in atto strategie dell'attenzione e della fascinazione molto diverse:

Lo schema SR è discorsivo, coinvolgente, additivo, finalistico; il piacere (la bella melodia, l'inciso accattivante, i versi indimenticabili) è la conseguenza di un percorso, giunge al termine di una fase preliminare, è un premio, il risultato di una dimostrazione, la conclusione di una vicenda appassionante: il Paradiso dopo il Purgatorio, l'orgasmo al termine dell'amplesso (e corale, quindi simultaneo), la vittoria dopo la guerra, la torta dopo la bistecchina con gli spinaci. In termini psicanalitici, corrisponde alla soddisfazione di un piacere orale. Piacere che può essere reiterato, ma che dopo essere stato provato tollera poco l'attesa, per la sua stessa natura: per cui, semmai, alla fine si può passare a un nuovo ritornello saltando la strofa, e intensificandolo con la modulazione un tono sopra o aumentando volume e ricchezza del suono.

Lo schema CB è esclamativo, distaccato, sottrattivo, orientato all'inizio, piuttosto che alla fine; il piacere è immediato, ma la sua fonte, dopo essere stata presentata, rivelata in tutti i suoi aspetti, ripetuta per una migliore assimilazione, viene sottratta e sostituita dal grigiore, dalla disciplina asservita alla geometria e alla logica dell'inciso intermedio (il Paradiso è su questa Terra, ma quello che conta davvero nella vita è il duro lavoro). Non è una narrazione, ma una messa in scena. Il *chorus* si ripete ancora, ma il numero delle ripetizioni diminuisce, man mano che si procede; in molti casi, questo processo di sottrazione è accentuato dal fatto che l'intero *chorus* (o, meglio ancora, una sua parte) viene ripresentato in versione strumentale. Spesso il *chorus* per intero, con tutto il suo corredo di agganci all'attenzione, si può ascoltare solo all'inizio, dopodiché il meccanismo del piacere resta legato alla privazione e alla memoria, al contrasto del *middle-eight*, ai brevi riaffioramenti del *chorus*; in qualche modo l'accelerazione formale che porta rapidamente alla fine produce un crescendo, un accumulo di piccole frustrazioni. Un piacere anale-ritentivo, come forse lo vedrebbe lo psicanalista; o una strategia da commesso viaggiatore, che dopo aver sciorinato la confezione di spazzole la mette via, sapendo che se il cliente chiede di rivederle un'ultima volta l'affare è fatto; o forse ancora un solletico alle nostre risorse percettive, di attenzione e di memoria, basato su un sottofondo antropologico che sembra essere comune all'incalzare della forma-sonata, al procedere implacabile della fuga verso gli stretti, alle illusioni prospettiche basate sulla sezione aurea.

La struttura CB è chiusa, senza evoluzione: la sua condizione di esistenza è il restringimento, l'implosione, il ridursi allo *hook* del *chorus* che si rimpicciolisce fi-

> no a diventare un punto, come l'immagine di un televisore spento; la struttura SR può gonfiarsi, accumulare nuovi elementi, esplodere. Basata com'è sulla crescita, la struttura SR assolve alla sua funzione se testo e musica sviluppano al meglio le loro capacità narrative; viceversa perché la struttura CB funzioni è sufficiente che vengano presentate situazioni efficaci: la struttura CB è una macchina scenica in sé. [Fabbri 1996, pp. 67-69].

Proprio per questa sua natura, il modello della canzone *chorus-bridge* è ampiamente sopravvissuto anche alla separazione dal palcoscenico, perdendo per strada il *verse* introduttivo, la cui funzione preparatoria divenne presto superflua quando non ingombrante: come si è già ricordato, un incentivo all'eliminazione del *verse* (sia nell'esecuzione di canzoni preesistenti, sia nella composizione di canzoni nuove) venne dalla durata limitata dei dischi (in particolare di quelli a 78 giri), ma anche dal ritmo incalzante della programmazione radiofonica. In qualche modo la struttura CB incarna l'esigenza di "tutto e subito" che i *mass media* avviarono fin dagli anni Trenta, con l'introduzione del concetto di *format radio*, cioè di una programmazione orientata a un *target* di ascoltatori omogeneo per gusti e consumi, al quale non deve essere lasciato il tempo di annoiarsi e di cercare un'altra stazione. Se è vero che «una strategia essenziale del fascino (non solo di una canzone) sembra proprio quella di negarsi, almeno per un po'» [*ibid.*, p. 66], la canzone basata sulla struttura CB si nega *dopo* aver presentato tutte le sue grazie, non prima. Naturalmente, anche strategie diverse vengono messe in atto dalle canzoni, come quella dell'indugio, della *delectatio morosa*, descritta da Umberto Eco nella terza delle sue *Norton Lectures* [1994, pp. 61-90]: questo collaudato artificio retorico è certamente all'opera negli ingegnosi meccanismi narrativi di Bob Dylan in *Like a Rolling Stone*, o nel sofisticato piano-sequenza cinematografico che costituisce l'introduzione (una sorta di *verse* fuori epoca) di una delle poche canzoni composte da Ennio Morricone (*Se telefonando*, 1966, testo di M. Costanzo e G. De Chiara), cantata da Mina. L'inizio rimanda alle colonne sonore per i film di Sergio Leone, ma piú per il tono affermativo e la possibile allusione a spazi aperti («Lo stupore della notte spalancata sul mar») che per qualche caratteristica specificamente western. In cosa consiste, allora, l'abilità cinematografica di Morricone nel *verse* di *Se telefonando*? Nella capacità di mettere in relazione il movimento della musica con quello della scena, che in questo caso è suggerita dal testo (un testo che, almeno in questa parte, naviga in una generica mediocrità, sottolineata dal ricorso a fruste apocopi come *mar* e *amor*, ma che la musica di Morricone valorizza in modo straordinario). Cosí, a una fase statica (quella che coincide con una sorta di panoramica sul paesaggio, dall'alto in basso – dalla «notte» al «mar» – e contrassegnata dalla successione I-IV-V-I, sugli arpeggi diligenti del pianoforte) segue il movimento generato da una cadenza evitata, che mette a fuoco, come al termine di un lungo zoom, i due personaggi («ci sorprese che eravamo

sconosciuti, io e te» – ed è proprio sull'«io e te» che arriva la falsa cadenza, sottolineata dagli archi). Gli eventi precipitano, preannunciati dal primo (e unico) passaggio a una tonalità minore di tutta la canzone; un primissimo piano sulle mani («le tue mani d'improvviso sulle mie») è sottolineato dal motivo della tromba, che a questo punto rivela la minaccia dell'evento, pur piacevole, che non avrebbe dovuto accadere. E infine la piú classica delle modulazioni verso la dominante sottolinea come in ogni *verse* che si rispetti l'introduzione del tema narrativo del *chorus*: «è cresciuto troppo in fretta questo nostro amor».

Proprio una canzone strutturalmente anomala come quella di Morricone – un *verse* seguito da una doppia presentazione del *chorus*, al quale fa seguito un'iterazione corale e strumentale *ad libitum* che sfuma nel silenzio – mostra che le strategie dell'attenzione e della fascinazione sono molteplici, e al tempo stesso è un esempio pertinente delle trasformazioni anche repentine che queste strategie (e di conseguenza l'organizzazione formale delle canzoni) hanno subito in certi periodi nel corso del XX secolo. Il periodo che va dalla metà degli anni Sessanta ai primi anni del decennio successivo è uno tra questi, e osservare come sono fatte le canzoni in quell'arco di tempo è non meno rivelatore dei rivolgimenti culturali che lo hanno caratterizzato di quanto non lo sia qualsiasi altro studio. L'organizzazione formale delle canzoni può essere messa in relazione con le culture delle comunità che ne fanno uso a vari livelli: c'è un livello profondo, antropologico, che ha a che fare con schemi comportamentali e gestaltici, con stimoli motori, con suggestioni che si collocano in un patrimonio di esperienze non facilmente categorizzabili, tra il presemiotico (lo psicoanalitico: è quanto sembra sostenere Middleton [1998, p. 140] citando il noto gioco del *fort-da* analizzato da Freud) e il semiotico; c'è un livello piú alto, che ha a che fare con comportamenti e aspettative fortemente radicate nella storia delle relazioni interne ed esterne della comunità (in questo senso è forse troppo facile ma inevitabile associare lo schema *chorus-bridge* al puritanesimo anglosassone e quello strofa-ritornello ai meccanismi di frustrazione e di premio di una cultura influenzata dal cattolicesimo); c'è infine un livello "di superficie", in stretto contatto con lo spirito del tempo, con i movimenti culturali, con le mode. La storia della canzone nel XX secolo offre vari spunti per esaminare quest'ultimo livello di relazioni.

3. *Dall'Ottocento al Novecento*.

Folk o popular? L'ultimo decennio del secolo, o poco piú, ha visto tra i fenomeni musicali di maggiore rilievo il diffondersi dell'interesse nel Nord del mondo per le culture musicali del Sud, sotto l'etichetta di world music. Fenomeno interessante e contraddittorio, ricco di sfaccettature: sotto cer-

ti aspetti può essere considerato un nuovo affioramento del fascino dell'esotico, che aveva già fatto vittime illustri tra i musicisti europei di un secolo prima; sotto altri aspetti è la manifestazione di una ricerca di autenticità, di radici, in un mondo musicale industrializzato e artefatto; ma al tempo stesso quella "musica del mondo" (ignorata fino a poco prima) viene finalmente consumata proprio perché soggiogata al suono tecnologico della medesima industria musicale. E mentre produttori discografici dei paesi ricchi vanno alla ricerca di musicisti "autentici" da incorniciare nella perfezione della registrazione digitale, i musicisti dei paesi poveri praticano un continuo *bricolage* con le tecnologie a loro accessibili, trasformando e "sporcando" la loro autenticità. Distinguere il vero dal falso diventa problematico, e gli etnomusicologi vedono alterarsi quasi ogni giorno il loro oggetto di studio. Dove termina il folk, e dove inizia il popular? È forse scomparso il confine rigoroso fra le culture orali e quelle basate sul professionismo e sul commercio?

Gli stessi etnomusicologi sanno che questo confine è sempre stato sfumato; alcuni si spingono a dire che non è mai esistito, e se può parere eccessiva la posizione di studiosi come Dave Harker [1985], secondo i quali la «musica folk» è un'invenzione, prodotto del pensiero desiderante di studiosi borghesi di ispirazione socialista, è del tutto ragionevole pensare che una divisione netta sia inapplicabile a oggetti culturali complessi, se non al fine di creare rappresentazioni mentali schematiche, utili solo per una prima esplorazione dei problemi.

Anche alla fine del secolo precedente la situazione era simile: sí, i prodotti della nascente industria musicale dell'epoca non erano pervasivi come quelli di oggi (dove, nel mondo, si può viaggiare senza trovare una radio, una cassetta?) e certo esistevano comunità rurali isolate che coltivavano le proprie tradizioni, ma i fogli volanti con i testi delle canzoni (i *broadsides* del mondo anglosassone, le «copielle» di Napoli) si vendevano a milioni di copie, e gli spettacoli di varietà (vaudeville, music hall) accoglievano una mistura di repertori dove insieme a canzoni di origine folklorica si trovavano romanze da salotto, brani di operetta, parodie di brani famosi del teatro musicale colto. La parodia, intesa precisamente come il mettere parole nuove a una melodia già nota, è una tecnica di appropriazione tipicamente popolare, e piú volte nella storia della canzone compare come ingrediente fondamentale per la fertilizzazione e la crescita dei repertori; alla fine dell'Ottocento, nei *café-chantant* e negli altri luoghi di ritrovo dove si fa musica, l'interazione fra la tradizione orale implicita nella parodia e il professionismo di una nuova classe di musicisti intrattenitori crea le premesse per la formazione di nuovi generi. Molte delle musiche che lasceranno una traccia permanente nella cultura musicale del XX secolo – il jazz, il tango, il rebetico, il fado – nascono nelle bettole dei porti, dall'incontro di etnie diverse che le grandi migrazioni mettono in contatto: sono musiche for-

temente caratterizzate sotto il profilo etnico, ma nascono dal confronto e da insospettabili mescolanze, proprio per affermare nuove identità. Le canzoni parlano di passioni forti, di miseria e piccola criminalità, di nostalgia, di emigrazione; ma ci sono anche repertori per un pubblico pagante di estrazione borghese, dove dominano la malizia, l'amore romantico, una comicità svagata: già prima della Grande Guerra il mondo offre un'articolazione di generi di canzone che se non ha la vastità e la penetrazione caratteristiche degli ultimi decenni del secolo, presenta comunque una grande ricchezza di stili e di contenuti.

Gli anni a cavallo tra il XIX e il XX secolo vedono la nascita, quasi contemporanea, di generi e repertori che cent'anni dopo saranno ancora ben presenti nella memoria e nella pratica musicale: basta ricordare *'O sole mio*, musica di Eduardo Di Capua (1865-1917) su versi di Giovanni Capurro (1859-1920), composta nel 1898, e la serie straordinaria di canzoni napoletane scritte intorno a quegli anni che rapidamente conquistano l'Italia e – non solo attraverso l'emigrazione – raggiungono ogni angolo del mondo. Sono canzoni create da professionisti, alcuni dei quali nemmeno napoletani: compositori dediti anche al repertorio della romanza, come Francesco Paolo Tosti (1846-1916), abruzzese, e Luigi Denza (1846-1922), di Castellammare di Stabia, o dell'operetta, come Mario Costa (1858-1933), pugliese, e Vincenzo Valente (1855-1921), calabrese; poeti come Salvatore Di Giacomo (1860-1934), napoletano "verace", e giornalisti come Giuseppe Turco (1846-1903). Quest'ultimo, insieme a Luigi Denza, aveva scritto nel 1880 *Funiculí funiculà*, del cui spartito si vendettero nel giro di un anno un milione di copie, dando inizio al duraturo successo internazionale della canzone napoletana. L'influenza di questo repertorio è stata talmente grande che nonostante l'uso del dialetto e il carattere musicale "esotico" (intinto di arabismi e di riflessi zingareschi) la canzone napoletana è considerata nel mondo – a un secolo di distanza – parte del *mainstream*, della cultura egemone: non se ne troveranno tracce nei testi sulla world music, né nelle relative raccolte discografiche. La compiutezza della forma strofa-ritornello, la straordinaria efficacia narrativa, il melodizzare fresco di reminiscenze della tradizione operistica (si ricordi l'attribuzione a Donizetti di uno dei prototipi, *Io te voglio bene assaje*) costituirono da subito un modello, un vero e proprio canone per molti dei repertori di canzone che si sarebbero formati in seguito in altre parti del mondo.

E certamente la canzone napoletana è tra i materiali che furono all'origine del tango, insieme ad altre musiche portate in Argentina dall'Europa (il flamenco andaluso, le polche e le mazurche degli emigranti dell'Est, inclusi gli ebrei), dall'Africa (il *candomblé*), dall'America centrale (l'habanera cubana). Senza dimenticare che il *bandoneón* – la fisarmonica a tasti che dalla fine del XIX secolo si uní a violino, flauto e chitarra nella formazione tipica del tango – era uno strumento nato in Germania, come organo portativo (inventato da tale Heinrich Band). Il crogiolo per questa miscela di

culture musicali fu la zona portuale di Buenos Aires, con le sue bettole, i suoi bordelli, dove uomini della malavita, o che amavano atteggiarsi a tali, mimavano un rituale di possesso ballando al ritmo allegro della milonga, una danza ispirata all'habanera. Un portamento piú staccato, forse influenzato dalle danze europee, un ritmo sensibile alle mosse improvvise, quasi guerriere, dei ballerini, ispirate al *candomblé*: cosí dalla milonga prende forma il modello del tango. Il tango nasce come musica da ballo, ma nel repertorio sono molto importanti le canzoni, che confermano con i loro testi l'appartenenza sociale, intrecciando le difficoltà della vita – spesso interpretate umoristicamente – con passioni accese, nostalgie e rimpianti.

Simili al tango per il contesto sociale delle origini sono due altre culture musicali, basate su forme di canzone, che raggiungono una qualche diffusione anche al di fuori del loro paese, pur non diventando mai altrettanto famose e influenti: il fado e il rebetico. Il primo comincia a essere conosciuto con il proprio nome già nel XIX secolo: nasce in Portogallo, anche in questo caso dalla confluenza di musiche etniche europee e africane, con testi ispirati a una rassegnata nostalgia (*saudade*), all'accettazione del fato (da cui il nome del genere), con un'intonazione malinconica e uno scarno accompagnamento strumentale (chitarra portoghese, a dieci o dodici corde, e chitarra spagnola).

Il rebetico nasce nei primi anni del secolo nelle bettole di Atene, Salonicco e Smirne, frequentate da piccoli malavitosi (*rembetes*) dediti all'alcol e all'hashish; le canzoni, accompagnate da un organico che può comprendere violino, clarinetto, *kanonaki* (cetra), *sandouri* (salterio), *outi* (liuto), *saz* (un liuto dal manico lungo, di origine turca) e varie percussioni, iniziano con una lunga introduzione strumentale virtuosistica (*taximi*), cui segue una struttura strofica, con versi anche improvvisati, e frequenti interiezioni e richiami ai musicisti o al pubblico. I testi sono crudi, spesso mettono in scena un conflitto di ruoli tra uomini possessivi, vanitosi e infedeli, quasi sempre nei guai con la giustizia, e donne forti e sfortunate. La musica è fortemente segnata dall'influenza ottomana e balcanica, con modi caratterizzati dalla presenza della seconda aumentata, intonazioni non temperate, suggestive ambiguità fra maggiore e minore, metri spesso composti, una tendenza all'eterofonia. Dopo la cacciata di piú di un milione di greci dall'Asia Minore nel 1922 ad opera di Atatürk, in seguito alla sciagurata avventura militare ellenica sul suolo turco, una massa enorme di profughi invade i sobborghi delle città greche, e il rebetico assume un ruolo dominante anche rispetto ai generi piú leggeri (*amanedhes*, smirneico) nati negli equivalenti del *café-chantant* dell'Ionia.

Una cultura musicale – e non solo, avendovi un ruolo importantissimo la danza – che mette alla prova le distinzioni schematiche tra folk e popular è il flamenco (quando ci si riferisce all'aspetto piú strettamente musicale si usa di solito il termine «cante jondo»). Certo, il suo fortissimo radicamen-

to in una comunità chiusa, quella dei gitani dell'Andalusia, fa propendere verso un'interpretazione strettamente in termini di folklore, assecondata anche da un purismo nei confronti delle "contaminazioni" commerciali che è interno alla stessa cultura del flamenco. Ma fin dai primi decenni del XX secolo artisti professionisti del flamenco ottengono un largo successo internazionale, e attorno a questa cultura si condensa anche l'interesse di intellettuali, come Federico García Lorca e Manuel de Falla, intenzionati a preservarla dalla banalizzazione ma al tempo stesso ad aumentarne la circolazione: ne nasce anche – nel 1922 – un Concurso de Cante Jondo, promosso dal poeta e dal musicista a Granada. Il cante jondo è preminentemente improvvisato, con una struttura di versi (*coplas*) che si alternano a brevi interludi della chitarra (*falsetas*). Nei diversi stili del flamenco è comune uno schema ritmico in dodici movimenti (*compas*) con accenti distribuiti asimmetricamente (sul terzo, sesto, ottavo, decimo, dodicesimo tempo nella *soleá*, sul primo, terzo, quinto, ottavo, undicesimo nella *siguiriya*); l'intonazione si discosta dal temperamento; la tipica voce arrochita è detta *affillá*, dal nome del *cantaor* El Fillo che a metà del XIX secolo introdusse questo stile di canto [Assumma 1995].

Se il flamenco mette in mostra le trasformazioni culturali, i processi di acculturazione e inculturazione che rendono inevitabile una lettura e un ascolto di questi fenomeni sia sotto una prospettiva folklorica che sotto l'aspetto popular, altrettanto significativo e problematico è il caso del blues. Retrospettivamente, è difficile avanzare dubbi che il blues sia alla base della cultura musicale egemone in campo popular; tuttavia le sue origini sono altrettanto indubitabilmente folk, radicate in processi di contaminazione fra culture che coprono un arco di tempo che si misura in secoli. Di alcune delle ipotesi sull'origine del blues si è già detto; si può aggiungere che non mancano studiosi che suggeriscono collegamenti tra le musiche afroamericane e lo stesso flamenco, motivati dalla presenza di significative comunità di africani nei porti dell'Andalusia, all'epoca della tratta degli schiavi. Comunque sia, all'inizio del XX secolo il blues è già formato (uno dei protagonisti, Big Bill Broonzy [1893-1958], afferma che alcune delle canzoni da lui interpretate risalgono al 1890), e poco per volta trova la sua strada anche nell'industria musicale, nonostante i pregiudizi razziali. Il primo blues è pubblicato nel 1912, il successo di *Saint Louis Blues* di William C. Handy (che non tutti, però, considerano un "vero" blues) è del 1914, e negli anni Venti iniziano le incisioni di artisti come Mamie Smith (1883-1946), Bessie Smith (1894-1937), Robert Johnson (1911-38) e molti altri, accomunati dalle vite difficili, dalla miseria, in alcuni casi dalla morte violenta, e dalla successiva riscoperta e glorificazione. Il repertorio del blues è stato incorporato dal jazz e da tutti i musicisti coinvolti nel processo evolutivo che dal blues porta al rhythm and blues, al rock'n'roll e alle varie forme di *revival* sempre piú popolari a partire dagli anni Sessanta.

4. *Il disco, la radio*.

Canzone e disco si identificano. Questo è un processo che si avvia con decisione negli anni Dieci, dopo un periodo iniziale durante il quale il repertorio destinato all'incisione rimane vario, incerto, a volte bizzarro. I condizionamenti tecnici del mezzo – non solo la durata limitata disponibile su ogni facciata, ma anche la risposta in frequenza ridotta – influiscono pesantemente. Gli strumenti piú "discogenici" ne sostituiscono altri meno facilmente riproducibili: è il caso del clarinetto rispetto al violino (come avviene in molti organici orchestrali, comprese le orchestrine *kletzmer* che ne rimangono permanentemente segnate) e della voce – in particolare di quella tenorile – rispetto agli insiemi puramente strumentali. Arie e romanze interpretate da grandi tenori (piú di tutti Enrico Caruso [1873-1921]) diventano grandi successi discografici, creando nell'uso l'associazione fra il disco a 78 giri e una forma vocale di breve durata. Verso la fine degli anni Venti, alla vigilia della Grande Depressione del 1929, il mercato discografico mondiale ha dimensioni gigantesche, che ritroverà solo a trent'anni di distanza: la base del suo repertorio è la canzone. Già da tempo l'editoria musicale è un'industria, ma con il volgere del secolo la produzione di canzoni assume un carattere propriamente seriale, industriale: gli editori hanno staff di compositori e di autori di testi, e anche di propagandisti (negli Usa *song pluggers*) che se ne stanno tutto il giorno in stanzette seduti al pianoforte, per far ascoltare le ultime novità ai direttori delle orchestre e agli impresari. Il suono di quei pianoforti dall'accordatura approssimativa ispira al giornalista americano Monroe H. Rosenfeld, in un articolo pubblicato nel 1903, il soprannome di Tin Pan Alley (vicolo dei pentolini di stagno) per il quartiere di New York intorno alla Ventottesima Strada, fra la Quinta e la Sesta Avenue, dove hanno sede gli editori. Quel nome diventa rapidamente sinonimo dell'industria della canzone americana, e piú tardi anche di un genere e di una forma di canzone.

Uno di quei *song pluggers*, negli anni della Grande Guerra, è George Gershwin (1898-1937), che in breve diventerà autore (insieme al fratello Ira [1896-1985]) di commedie musicali e di canzoni di grandissimo successo, nelle quali l'influenza dell'operetta è genialmente trasformata dall'ammirazione per lo stile di Maurice Ravel. Con gli anni Venti inizia l'età dell'oro del musical americano, con una produzione straordinaria di canzoni che dai palcoscenici di Broadway si trasferiranno nel repertorio dei cantanti e delle orchestre negli Stati Uniti e in tutto il mondo. Oltre a Gershwin (*The Man I Love*, *Fascinatin' Rhythm*, *Embraceable You*, *Summertime* e *It Ain't Necessarily so* fra le sue canzoni piú note) si ricordano Jerome Kern (1885-1945), autore di *Ol' Man River*, *Smoke Gets in Your Eyes*, *All the Things You Are*, Cole Porter (1891-1964), autore di *Night and Day*, *I Get a Kick*

out of You, *Begin the Beguine*, *I Love Paris*, Richard Rodgers (1902-79), che lavorò insieme a Lorenz Hart (1895-1943) e Oscar Hammerstein II (1895-1960) per canzoni come *The Lady Is a Tramp*, *My Funny Valentine*, *Bewitched, Bothered and Bewildered*, *You'll Never Walk Alone*, Harold Arlen (1905-1986), autore di *Stormy Weather* e *Over the Rainbow*, e uno dei piú longevi e prolifici, Irving Berlin (1888-1989), autore tra le molte altre canzoni della popolarissima *White Christmas*.

Con gli anni Trenta – mentre il mercato discografico subisce i colpi della crisi economica – entrano in gioco altri *mass media* di grande rilievo musicale: la radio e il cinema sonoro. Anche questi contribuiscono alla crescente articolazione del campo popular e alla moltiplicazione dei generi, in particolare attraverso la diffusione del concetto di *format radio*. Negli Stati Uniti, mentre a Broadway furoreggiano le commedie musicali, il jazz raggiunge una maturità espressiva e organizzativa nelle *big bands* dell'era dello swing (Fletcher Henderson, Duke Ellington, Benny Goodman), che adottano nel repertorio anche i grandi successi del palcoscenico rivisitandoli armonicamente, intervenendo sulla forma (con l'eliminazione progressiva del *verse*) e proponendoli con la vocalità diversa dei cantanti afroamericani o – in seguito – dei *crooners*. Ma, nello stesso tempo, si consolidano generi come il blues o come la country music, forma mediatizzata del folklore contadino dei bianchi. I primi dischi di artisti come Jimmie Rodgers (1897-1933) o della Carter Family erano apparsi alla fine degli anni Venti. Gli anni Trenta vedono anche l'inizio dell'attività di uno dei piú importanti autori e interpreti di canzoni popolari, basate in larga parte sulla tradizione orale ma con testi ispirati alla realtà e alle speranze delle classi piú povere: Woody Guthrie (1912-67) darà voce a questa "altra America" con ballate come *Pastures of Plenty*, *This Land is Your Land*, *Do Re Mi*, *Roll on Columbia*, creando un modello di canzone e un repertorio che saranno alla base, negli anni Sessanta, per il folk revival e per la formazione di artisti come Bob Dylan.

Negli anni Venti e Trenta l'Europa subisce il fascino delle novità provenienti dalle Americhe, a cominciare dal jazz (che scatena follie tra gli ammiratori, compresi molti intellettuali) e dal tango. Nascono molti prodotti di imitazione, tra i quali un jazz bianco edulcorato, totalmente privo di swing, che avrà scarsissima influenza sullo sviluppo delle musiche, ma risultati nefasti sulla collocazione critica del jazz e della popular music in generale, se è vero che uno studioso influente come Theodor W. Adorno formerà la sua opinione (severissima) sul jazz non sul "vero" jazz afroamericano, ma sulla sua versione adulterata in voga tra le orchestrine tedesche durante la Repubblica di Weimar [Robinson 1993]. Il jazz, comunque, entra in qualche modo nel linguaggio di molti compositori europei, ed è certamente una delle componenti stilistiche del *Kabarett* tedesco degli anni Venti, e delle canzoni che Kurt Weill (1900-50) e Hanns Eisler (1898-1962) compongono per i testi teatrali e poetici di Bertolt Brecht. La forma con-

centrata, il linguaggio asciutto e armonicamente emancipato di canzoni come *Moritat (Ballade von Mackie Messer)*, *Alabama Song*, *Surabaya Johnny*, tutte di Weill, o del *Solidaritätslied* e *Das Lied von der Moldau* di Eisler costituiranno a loro volta dei modelli, specialmente a partire dal 1933 quando, dopo l'avvento del nazismo, i due compositori dovranno emigrare per raggiungere quasi contemporaneamente gli Stati Uniti.

Il totalitarismo condanna la canzone ad aderire alle funzioni piú banali dell'intrattenimento, recidendo progressivamente ogni legame con le origini "basse" e con musiche "volgari": è concessa solo qualche allusione scollacciata, qualche doppio senso, che convivono secondo i principî della doppia morale piccolo-borghese con la celebrazione di mamme, chiesette, nostalgie, in un clima musicale bozzettistico e falsamente ingenuo, al quale sembra resistere, in Italia, solo la canzone napoletana. Ben lontani i turbamenti del jazz e le suggestioni malavitose che negli stessi anni alimentano altre tradizioni nazionali: oltre al tango, al rebetico, al fado e al blues, si può ricordare la chanson canaille francese, già di eredità ottocentesca (con il protagonista Aristide Bruant [1851-1925]), la cui tradizione verrà ripresa sotto certi aspetti da Edith Piaf (1915-63, suoi maggiori successi *La Vie en rose*, *Non, je ne regrette rien*, *Milord*) negli anni Quaranta e Cinquanta. Prima della Piaf la scena francese è dominata da Josephine Baker (1906-1975), afroamericana stabilitasi a Parigi nel 1925, per la quale Vincent Scotto scrisse *J'ai deux amours*, e da Maurice Chevalier (1888-1972), protagonista come la Baker del music hall. Verso la fine degli anni Trenta inizia il successo anche di Charles Trenet (nato nel 1913), cantante, autore, poeta, esponente di un'altra delle correnti principali della canzone francese, quella segnata dall'incontro fra musicisti e letterati, che avrà particolare importanza internazionale nel secondo dopoguerra.

Mentre l'Europa si avvicina al conflitto mondiale, nel mondo arabo si afferma, fino a raggiungere un successo straordinario, la cantante egiziana Umm Kulthum (1904-75), interprete di un repertorio basato su testi di poeti arabi (circa la metà, 132 canzoni su 286, di Ahmad Rami, con musiche di Muhammad al-Qsabji) nel quale si mette in luce l'abilità di improvvisare, con un processo di variazione continua, che si protrae anche molto a lungo. Le canzoni di Umm Kulthum formeranno la base della musica tradizionale araba alla fine del secolo, ma va ricordato che la cantante veniva considerata un'innovatrice, spesso in dichiarata rottura con la tradizione. Praticamente sconosciuta in Occidente, ai suoi funerali nel febbraio del 1975 parteciparono oltre tre milioni di persone [Danielson 1997].

5. *Il dopoguerra: «crooners», «rockers», cantautori, gruppi.*

Negli Stati Uniti e in Europa i deliri di massa per protagonisti della popular music e della canzone assumono i connotati che saranno caratteristi-

ci degli ultimi decenni del secolo a partire dal dopoguerra, con i *crooners* e in particolare Frank Sinatra (1915-98). I *crooners* devono il loro nome (alla lettera: «sussurratori») alla tecnica vocale resa possibile dall'uso del microfono, che permette di indirizzarsi al pubblico con una voce non "in maschera" anche se accompagnati da una grande orchestra. Erano tutti – a cominciare da Bing Crosby (1903-77) – cantanti di *big bands*, che varie circostanze (compreso uno sciopero degli orchestrali e una controversia fra le radio e l'ASCAP, una società degli autori americana) portarono in primo piano. La loro voce "quotidiana", il modo disinvolto con cui tagliavano le frasi senza indugiare su acuti e melismi li fece amare dal pubblico. Per decenni *White Christmas*, nell'interpretazione di Bing Crosby (del 1942), rimase il disco piú venduto, mentre Frank Sinatra si meritò l'appellativo di The Voice, incarnando il canone della vocalità maschile.

Se il repertorio dei *crooners* si basa sui classici della canzone americana di Tin Pan Alley e su nuove aggiunte che ne seguono il modello (anche in un'interpretazione "colta", come quella del musical *West Side Story* scritto da Leonard Bernstein nel 1957), altre musiche di successo negli Usa nel dopoguerra si collegano a tradizioni diverse. Continua ad arricchirsi il filone della country music, mentre nelle sale da ballo trionfa il rhythm and blues, una musica caratterizzata da una forte presenza della ripetizione musematica [Middleton 1983] costituita soprattutto da *riffs* incalzanti. Nonostante la segregazione razziale sia ancora una realtà drammatica, specialmente negli stati del Sud, elementi di integrazione tra la cultura afroamericana e quella dei bianchi diventano sempre piú evidenti soprattutto nelle canzoni: il rhythm and blues esce volentieri dalla struttura in dodici battute e incorpora *ballads* in trentadue battute, le *blue notes* sono ormai accettate da tempo nel linguaggio della canzone dei bianchi; il levare accentato, sottolineato dal rullante della batteria [Tamlyn 1998], migra dalle polche europee alla country music, e di lí a una nuova musica ibrida fra country e rhythm and blues, il rock'n'roll. Musica specificamente indirizzata ad un pubblico giovanile (è la prima volta), il rock'n'roll si avvale di un nuovo potente *medium*, il *juke-box*, nato fin negli anni Trenta ma potenziato nel dopoguerra con altoparlanti che invadono gli ambienti (e gli ascoltatori) con la forza delle basse frequenze. L'ampliamento della gamma – soprattutto verso il basso – è reso possibile anche dall'apparire del disco microsolco (fine degli anni Quaranta), dall'introduzione di nuovi strumenti come il basso elettrico, dalle tecniche di missaggio che permettono di creare intrecci sonori aggressivi, veri e propri "muri del suono": cosí li definirà, per analogia con un mito tecnologico dell'epoca (il superamento del muro del suono da parte dei primi jet sperimentali), Phil Spector, rappresentante di una nuova categoria professionale, il produttore discografico.

Il rock'n'roll trova il suo protagonista in Elvis Presley (1935-77), che alterna ai rock veri e propri (canzoni basate sulla sequenza armonica del blues,

molto ritmate, con una caratteristica sovraeccitazione vocale) *ballads* lente e romantiche, ricollegabili alla tradizione di Tin Pan Alley, cantate con un'affettività sensuale ai limiti dell'imbarazzo. Come osserva Middleton [1994], un tratto caratteristico di Presley è l'integrazione e la sovrapposizione tra i due stili di canto, tra *boogification* e *romantic lyricism*, con un impiego del microfono che agisce da lente di ingrandimento nei confronti delle piú lievi increspature della voce.

Il successo mondiale del rock'n'roll (a partire dal 1956) è un segnale di svecchiamento per la popular music di molti paesi, che hanno vissuto il dopoguerra piú attraverso l'invasione di musica americana che come occasione per rinnovare generi e repertori. In Italia, ad esempio, il panorama della canzone ancora fino a metà degli anni Cinquanta non sembra dare atto della fine del Ventennio fascista, e le canzoni del Festival di Sanremo, nato nel 1951, sembrano ancora ben radicate in una tradizione fasulla e provinciale: gli unici segni di vitalità vengono offerti da cantanti e musicisti che tendono le orecchie alla scena internazionale, dal Quartetto Cetra a Gorni Kramer (già attivi durante la guerra), da Natalino Otto a Fred Buscaglione (1922-60) e Renato Carosone. Perfino la tradizione napoletana sembra essersi esaurita, se non nelle rivisitazioni di qualche interprete come Roberto Murolo. L'arrivo del rock'n'roll, che genera fenomeni di imitazione e contrappone i nuovi "urlatori" (tra i quali il rocker Adriano Celentano e l'esordiente Mina) ai cantanti "melodici" sostenitori della tradizione, fornisce lo stimolo per una riflessione sulla natura e sulla funzione della musica leggera: ci si domanda se in un panorama apparentemente dominato da cantanti di scarso spessore e da imitatori delle mode ci sia posto per autori e interpreti di qualità, sensibili ai cambiamenti del costume e alle nuove modalità che le stesse relazioni affettive (argomento abituale delle canzoni) stanno assumendo. Ci si guarda intorno, incuriositi dall'apparire di tendenze nuove in altri paesi: la bossa nova in Brasile, un movimento che coinvolge poeti come Vinicius De Moraes (1913-80) e musicisti influenzati dal jazz come João Gilberto (nato nel 1931) e Antonio Carlos Jobim (1927-94): bossa nova significa «nuovo disturbo» e il primo successo, *Chega de saudade* di Jobim, è del 1958; gli *chansonniers* francesi come Jacques Brel (1929-78) e Georges Brassens (1921-80); il folk revival britannico (col protagonista Ewan MacColl, autore a partire dal 1957 di *radio ballads*, modernissime inchieste radiofoniche sulla vita e le tradizioni popolari); il folk revival americano, che sulla scia di Woody Guthrie ha come protagonista Pete Seeger e presto vedrà il successo di Bob Dylan. Nel 1958 il Festival di Sanremo è vinto, con la canzone *Nel blu dipinto di blu*, da Domenico Modugno (1928-94), autore-interprete che incarna le aspettative di novità pur restando in qualche modo vicino alla tradizione: la canzone, forse anche in virtú della sua struttura standard, con *verse*, *chorus* e *bridge*, diventa un successo clamoroso anche negli Usa, incoraggiando alcuni pionie-

ri della nuova discografia italiana a cercare altri autori-interpreti di qualità. In breve tempo si chiameranno cantautori, e piú avanti (in modo definitivo solo negli anni Settanta) la loro produzione si stabilizzerà in un genere, quello della canzone d'autore. La possibile contraddizione tra il riferimento alla qualità (implicito nella dizione di canzone d'autore, modellata sul concetto cinematografico di *Autorenfilm* introdotto fin dal 1913) e la necessità dell'identificazione tra autore e interprete emergerà solo in seguito, quando (ma ormai verso la fine del secolo) si converrà che canzoni d'autore possono anche essere create da autori che non le interpretano; ma lo statuto della canzone d'autore, basato sulla figura del cantautore, ha forti radici storiche nel periodo a cavallo tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, proprio perché solo i cantautori – e non gli interpreti convenzionali – rischiavano nell'interpretare canzoni fuori dagli schemi della tradizione. Unica eccezione fu Mina, con *Il cielo in una stanza* (1960) di Gino Paoli, e il suo successo sancí l'affermazione di cantautori come lo stesso Paoli [Fabbri 1998], e come Umberto Bindi, Luigi Tenco (1938-67), Sergio Endrigo, Fabrizio De André (1940-99).

L'identificazione tra autore e interprete è un fenomeno che in quello stesso periodo coinvolge diversi generi della popular music in varie parti del mondo: non solo *chansonniers* francesi e cantautori italiani, non solo i protagonisti della bossa nova e di diversi folk revival, ma anche cantanti (e autori) che si collocano nel filone principale della popular music americana, come Paul Anka e Neil Sedaka. C'è evidentemente qualche elemento, nell'assetto dei *media* e della produzione musicale, che favorisce questa tendenza. C'è la televisione, che porta le immagini dei cantanti nelle case; c'è il disco LP, che insieme a una edizione piú curata degli stessi "singoli" contribuisce a rafforzare ulteriormente la percezione di una personalità individuale; c'è anche il potere crescente dell'industria discografica nei confronti di quella editoriale, che porta a focalizzare l'attenzione sull'interpretazione originale di una canzone (e quella dell'autore è la massima garanzia di questa originalità). Insomma, le aspirazioni anticommerciali dei cantautori e quelle commercialissime dell'industria cospirano in un'unica direzione: che le canzoni siano cantate da chi le ha scritte.

Questa spinta al "fai da te" trova all'inizio degli anni Sessanta un curioso esito musicale nel successo di un gruppo inglese, The Shadows, che suona brani strumentali (raramente anche canzoni) con una formazione composta da due chitarre, basso e batteria. In qualche modo questa formazione diventa un modello per decine di altri gruppi, che emulano gli Shadows estendendo il repertorio a classici del rock'n'roll; alcuni iniziano a comporre proprie canzoni, proponendosi come entità musicali totalmente autosufficienti. Nel giro di pochi mesi, tra il 1962 e il 1963, The Shadows sono quasi dimenticati, sommersi dal successo di gruppi come Beatles, Rolling Stones, Animals, Who, Kinks, Them, e altri: tutti inglesi, tutti in grado di scrive-

re, arrangiare, suonare e cantare. Ognuno si caratterizza per il proprio *sound*, ma soprattutto sono diverse le canzoni. I Beatles resteranno fedeli per gran parte della loro carriera allo schema *chorus-bridge*, particolarmente adatto anche alle caratteristiche di Paul McCartney, melodista curvilineo, eccellente nel *chorus* (valga l'esempio di *Yesterday*), e di John Lennon (1940-80), incline a una linearità e a uno spirito geometrico apprezzabili nella composizione del *bridge* (come in quello, di sua composizione, di *From Me to You*). I Rolling Stones non compongono quasi mai secondo questo schema, e il loro stile si basa soprattutto su canzoni nelle quali ha un ruolo determinante la presenza di *riffs*, di chiara derivazione dal rhythm and blues (*Satisfaction*, *Jumpin' Jack Flash*). Dall'altra parte dell'Atlantico la scena è dominata da Bob Dylan, autore molto piú maturo per quanto riguarda i testi e abile nel piegare alle proprie esigenze espressive gli schemi tradizionali della ballata folk (si vedano gli esempi già citati), ma anche – piú tardi – della canzone *chorus-bridge* (*I Threw It All Away*), e dai Beach Boys, rivali dei Beatles nello sfruttamento delle risorse creative dello studio di registrazione ma ben piú modesti sperimentatori della forma, se non nel caso (peraltro esemplare) di *Good Vibrations* (1966).

Il successo di questi musicisti e gruppi, e in particolare dei Beatles, coincide con l'espansione globale e con la multinazionalizzazione dell'industria discografica. La proliferazione di artisti, di generi e di stili che ne consegue è vertiginosa, e se all'inizio degli anni Sessanta il campo della popular music si potrebbe ancora dividere schematicamente in due (una canzone tradizionale per il pubblico adulto, il rock'n'roll e le sue derivazioni per il pubblico giovane) alla fine del decennio lo stesso campo del rock è finemente segmentato: il festival di Woodstock del 1969 offre un panorama di generi caratterizzato da modalità compositive e interpretative divergenti, e nemmeno completo (mancano del tutto, ad esempio, i rappresentanti della soul music afroamericana, che ha rappresentato uno dei momenti di piú alta qualità musicale del periodo, specialmente nella figura di Otis Redding [1941-1967]). La forma della canzone è esplosa (come nei *collages* beatlesiani del periodo psichedelico, tra il '67 e il '68) o si va articolando in lunghe *suites*, che sanciscono il recentissimo predominio dell'album LP sul "singolo" (a Woodstock trionfano Crosby, Stills & Nash – con la recente aggiunta di Neil Young – e il loro album di successo si basa su una lunga *suite*: *Judy Blue Eyes*); anche quando permangano strutture di canzone piú o meno convenzionali, queste sono montate all'interno di percorsi narrativi (*concept albums*, come *In Search of the Lost Chord* dei Moody Blues, 1968) o di «opere rock» (come *Tommy*, degli Who, 1969). Nasce il rock progressivo, e l'ambizione dei musicisti di questo genere è di costruire grandi forme, che coprano tutta una facciata di LP (intorno ai 20'). In molti casi si tratta di *suites* di canzoni, in altri di canzoni ipertrofiche, con lunghissimi interventi strumentali e strofe ripetute *ad libitum*, ma a volte il risultato si presenta

come un elaborato Lied *durchkomponiert*, la cui forma si sviluppa a partire da una densa esigenza espressiva (come in *Living in the Heart of the Beast*, degli Henry Cow, 1975).

Nel momento in cui le forme piú mature del rock progressivo, cercando di «espandere i confini della popular music contemporanea col rischio di diventare impopolari» (come dichiararono i Gentle Giant) si avvicinano al linguaggio colto (e Frank Zappa [1940-93] finirà per essere accettato come un compositore contemporaneo), scatta la rivolta: a metà degli anni Settanta il punk rock si contrappone violentemente al *progressive*, basandosi soprattutto sulla brevità, la velocità, la sintesi di canzoni basate su schemi elementari. L'essenzialità e la riconoscibilità della forma tornano ad essere, nella seconda metà degli anni Settanta, la parola d'ordine in molti generi popular: nella new wave (genere che sembra raccogliere le aspirazioni intellettuali del *progressive*, ma con un atteggiamento disincantato e sintetico), nel reggae, nello ska, come nella canzone d'autore.

In un quadro di dominio generalizzato dell'industria multinazionale e della popular music anglosassone (ma con qualche eccezione: si veda il caso degli svedesi Abba), che impone al mondo generi e mode in un rapporto sempre piú sinergico fra disco, cinema e televisione (pionieristico il caso de *La febbre del sabato sera*, 1977, e della disco music), l'Italia conosce negli anni Settanta uno sviluppo relativamente autonomo, per la particolare vicenda politica e culturale e per la durata anomala che vi hanno i movimenti nati intorno al '68. Assume un rilievo particolare la canzone politica, sulla scia di un movimento iniziato negli anni Sessanta con i Cantacronache (gruppo di intellettuali e ricercatori votato al rinnovamento della canzone, piú in teoria che nei risultati, ma molto influente sugli sviluppi successivi) e proseguito con l'attività di riscoperta del folklore e della canzone politica storica da parte del Nuovo Canzoniere Italiano (con Giovanna Marini, Ivan Della Mea, Paolo Pietrangeli), continuato negli anni Settanta nella politica di confronto fra generi musicali di cui si fanno sostenitori lo stesso NCI, i musicisti e gli intellettuali di «Musica/Realtà» (tra cui Luigi Pestalozza, Luigi Nono, Maurizio Pollini, Claudio Abbado), la cooperativa l'Orchestra (fondata nel '75, con Stormy Six, Gruppo Folk Internazionale ed esponenti del jazz d'avanguardia); queste vicende portano anche alla presenza in Italia, o alla maggior visibilità, di gruppi e musicisti stranieri protagonisti di movimenti politico-musicali, come i cileni Inti-Illimani (Nueva Canción Chilena) o gli inglesi Henry Cow (Rock In Opposition). Anche la canzone d'autore è influenzata da questo clima, sia per l'impegno diretto di alcuni esponenti (Francesco Guccini, Francesco De Gregori), sia per la nascita del Club Tenco e del Festival della canzone d'autore, che lascia ampio spazio agli incontri (anche conviviali) e ai dibattiti. Tanto che anche la carriera di altri autori e interpreti di canzoni, che ottengono il massimo successo in quel periodo pur essendo talora anche in po-

lemica esplicita con l'impegno politico (è il caso di Mogol e di Lucio Battisti), deve essere necessariamente letta alla luce di quel clima culturale. Le canzoni di Battisti (1943-98) filtrano verso la sensibilità italiana il linguaggio della popular music anglosassone egemone, anche attraverso un'attenzione al dettaglio, al suono e alla costruzione formale che la puntigliosità contenutistica dell'epoca impedisce ad altri di concepire. Ma anche al termine dell'autonoma traiettoria italiana degli anni Settanta sta il ritorno alla concisione, nei sintetici *collages* linguistici di Franco Battiato o negli intensi ritratti di vita provinciale di Paolo Conte.

Gli anni Ottanta si aprono, per l'industria della canzone, nella prospettiva di un radicale rinnovamento tecnologico. Diventano sempre piú accessibili le tecniche di controllo computerizzato della produzione del suono, determinando un ricorso sempre piú frequente a *sequencers* e computer per elaborare trame sonore, arpeggi, *riffs*, con un riflesso inevitabile nella schematizzazione delle canzoni (il cosiddetto electropop); al tempo stesso, alcuni musicisti iniziano a lavorare con strumenti a campionamento, creando nuovi livelli di profondità timbrica e motivi di interesse che sembrano aprire la strada a una nuova complessità (Peter Gabriel, Laurie Anderson); soprattutto, il compact disc appare sul mercato, e con accelerazione crescente (nella seconda metà del decennio) sostituisce l'LP di vinile. Ne consegue una rapida demolizione dei principî di costruzione sintattica dell'album, basati sull'esistenza di due facciate e sull'inevitabilità del flusso musicale prestabilito, laddove il CD offre una lunga durata ininterrotta, ma facilmente manipolabile anche con l'uso del telecomando. Resistono bene a questa sfida autori con una forte personalità vocale e una certa facilità di scrittura, intesa come la capacità di produrre con abbondanza materiale di forte impatto: a vari livelli, il già citato Peter Gabriel, Sting, Bruce Springsteen. Altro elemento importantissimo è l'adozione del videoclip, prima come curiosità promozionale, poi sempre piú (in seguito alla nascita di canali televisivi tematici come MTV) come elemento di consumo musicale primario, alternativo al disco. Anche in seguito al perfezionamento delle tecniche di produzione e di regia, l'elemento visivo entra a far parte delle variabili compositive, influendo necessariamente sulla scrittura dei testi e sulla costruzione formale. A partire dalla fine degli anni Ottanta, e per almeno un decennio, l'elemento tecnologico tende a essere onnipresente: sia come amplificatore dell'immagine in videoclip e in spettacoli sempre piú sofisticati, sia – anche in contrapposizione con l'aspetto precedente – come oggetto di un *bricolage* attraverso il quale culture "di strada" (hip hop) si appropriano di tecniche a buon mercato. In questo periodo la canzone, forse per la prima volta nel secolo, diventa un oggetto musicale controverso in sé: vi si oppongono i *rappers*, convinti che solo la parola ritmata possa "dire la verità", "rappresentare" il pensiero della *posse*, mentre il fatto stesso di cantare introdurrebbe elementi di artificio, quindi di insincerità; vi si oppone di fatto la musica techno, la musica dei

rave parties, che limita al massimo gli interventi cantati – limitandosi spesso a rubarli con campionatori – in un «tramonto della figura» a tutto vantaggio dello sfondo [Tagg 1994]; vi si oppone un consumo musicale nel quale la funzione fàtica, di puro contatto, diventa sempre piú importante, come nella musica new age. Nonostante l'industria musicale alla fine del secolo debba ancora una parte rilevante dei suoi introiti a raccolte di canzoni vendute in decine di milioni di copie (con successi internazionali anche per cantanti italiani), la sopravvivenza di una forma che ha dominato l'esperienza musicale del Novecento sembra piú legata all'apertura esotica rappresentata dalla world music, o dal lavoro artigianale, premiato da un consumo affezionato, di autori-interpreti come Caetano Veloso, Chico Buarque, Tom Waits, Prince, Elvis Costello, Richard Thompson, Paolo Conte.

AA.VV.

1994 *World Music. The Rough Guide*, Rough Guides, London.

Adorno, Th. W.

1958 *Dissonanzen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen (trad. it. *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano, pp. 9-51: *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*).

Assumma, M. C.

1995 *Il fascino e la carne. Il flamenco racconta*, Melusina, Roma.

Citron, S.

1986 *Songwriting. A Complete Guide to the Craft*, Hodder & Stoughton, London.

Danielson, V.

1997 *The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic Song and Egyptian Society in the Twentieth Century*, The University of Chicago Press, Chicago Ill.

Eco, U.

1994 *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University, Norton Lectures 1992-1993*, Bompiani, Milano.

Fabbri, F.

1996 *Il suono in cui viviamo*, Feltrinelli, Milano.

1998 *«Il cielo in una stanza»*, in F. Fabbri e L. Pestalozza (a cura di), *Mina. Una forza incantatrice*, Euresis, Milano, pp. 25-39.

Harker, D.

1985 *Fakesong. The Manufacture of British "Folksong" 1700 to the Present Day*, Open University Press, Milton Keynes.

Middleton, R.

1983 *"Play it again Sam". Some notes on the productivity of repetition in popular music*, in «Popular Music», n. 3, pp. 235-70 (trad. it. *Sulla ripetizione*, in L. Marconi e G. Stefani (a cura di), *Il senso in musica. Saggi di semiotica musicale*, Clueb, Bologna 1987, pp. 287-98).

1990 *Studying Popular Music*, Open University Press, Milton Keynes (trad. it. *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 1994).

1998 *"Over and over". Appunti verso una politica della ripetizione* (*I* e *II*), in «Musica/ Realtà», n. 55, pp. 135-50; n. 56, pp. 169-80.

Oliver, P.

1982 *Blues and the binary principle*, in D. Horn e Ph. Tagg (a cura di), *Popular Music Perspectives*, Iaspm, Göteborg-Exeter, pp. 163-73.

Robinson, J. B.

1993 *Gli scritti sul jazz di Theodor W. Adorno. Riflessioni sulla ricezione del jazz in Germania durante la Repubblica di Weimar*, in «Musica/Realtà», n. 41, pp. 35-67.

Tagg, Ph.

1994 *Dal ritornello al "rave": tramonta la figura, emerge lo sfondo*, in *Popular Music. Da Kojak al Rave*, a cura di R. Agostini e L. Marconi, Clueb, Bologna, pp. 367-85.

Tamlyn, G.

1998 *The rhythmic roots of rock'n'roll in rhythm and blues*, in T. Hautamäki e H. Järviluoma (a cura di), *Music on Show: Issues of Performance*, University of Tampere Press, Tampere, pp. 330-35.

Van der Merwe, P.

1989 *Origins of the Popular Style*, Oxford University Press, Oxford.