

Lucio Mazzi

Musica per...

Storia della musica per il cinema, per il teatro, per la tv,
per la liturgia, per la pubblicità, per l'ambiente,
per la terapia, per i videogiochi



Lucio Mazzi

Musica per...

*Storia della musica per il cinema, per il teatro, per la tv, per la liturgia,
per la pubblicità, per l'ambiente, per la terapia, per i videogiochi*



© 2013 **Lucio Mazzi**

www.luciomazzi.com

Tutti i diritti riservati

Progetto grafico, copertina e impaginazione: Marco Mioli

www.marcomioli.it

Stampa: Rabbi Giuseppe S.r.l.

Prima edizione: luglio 2013

ISBN 788-88-8513-84-3



Edizioni Alice - Via Spiraglio 5, Bologna

Per la consulenza scientifica e i suggerimenti si ringraziano:

Gianni Gherardi (cinema)

Matteo Guizzardi (cinema e videogame)

Maria Chiara Mazzi (liturgia e ambiente)

Antonio Incorvaia (pubblicità)

David Alpi, Andrea Cassanelli, Simone Cicconi,

Francesco Cunsolo, Oderso Rubini (videogame)

Un ringraziamento particolare per i preziosi consigli e la prefazione a questo volume, a Fabrizio Festa, coordinatore del corso di Storia della Musica Applicata nell'ambito del Biennio di Specializzazione in Musica Applicata presso il Conservatorio G. Frescobaldi di Ferrara e, nello stesso corso, docente di composizione ed orchestrazione.

PREMESSA

Questo volume nasce come supporto didattico a gli studenti del mio corso di Storia della Musica Applicata nell'ambito del Biennio di Specializzazione in Musica Applicata tenutosi dal 2009 al 2013 presso il Conservatorio G. Frescobaldi di Ferrara.

La sua ragione d'essere si spiega col fatto che per molte delle materie trattate nel libro, di fatto un testo che ne illustri la storia semplicemente non esiste.

Lo scopo del libro è quindi essenzialmente divulgativo, come anche di stimolo per chi voglia approfondire uno degli argomenti qui trattati.

Argomenti, peraltro, di grande vastità (nel tempo e nello spazio) e, nella maggior parte dei casi, assolutamente in divenire. Tanto che qualsiasi studioso di ognuno di essi vi troverà sicuramente manchevolezze e omissioni di cui mi scuso. Nessuno può pretendere di esaurire in poche pagine la trattazione di argomenti di questo tipo: io di sicuro no.

Infine realizzando questo libro mi sono avvalso delle osservazioni, e degli spunti suggeritimi dai miei stessi allievi che, in quanto musicisti professionisti, hanno potuto spesso contribuire con le proprie esperienze personali ad arricchire queste pagine. Cosa di cui sentitamente li ringrazio.

l.m.

INDICE

Prefazione di Fabrizio Festa	10
1 La musica per...	13
1.1 La definizione impossibile	13
1.1.1 Definire confini	13
1.1.2 In funzione di...	15
1.2 La musica di cui ci occupiamo	18
1.3 L'integrità dell'opera	21
1.3.1 Il caso concept album	23
Bibliografia	27
2 La musica per il cinema	29
2.1 Di cosa si parla	29
2.1.1 Un genere o no?	29
2.1.2 Il caso videoclip	31
2.2 La musica al cinema	33
2.2.1 La preistoria	33
2.2.2 Il cinema canta	38
2.2.3 La musica fa i conti con le parole	39
2.2.4 Il rock nel cinema	42
2.2.5 Il jazz nel cinema	52
2.2.6 Qualche nome qualche titolo	54
Bibliografia	56
3 La musica per il teatro	59
3.1 Premessa	59
3.2 Un po' di definizioni	61
3.3 La colonna sonora del teatro	62
3.3.1 Musica e parole	62
3.3.2 Un po' di storia	64
3.3.3 In Italia,	69
3.3.4 Cantautori & c. a teatro	71
3.3.5 La natura della musica di scena	74
Bibliografia	76
4 La musica per la televisione (e per la radio)	79
4.1 Premessa	79
4.2 Prima della tv, la radio	80
4.2.1 Da marconi alla Rai	80
4.2.2 Musica in radio	82
4.3 Si accende la tv	84
4.4 Tutti in gara	88
4.4.1 Il caso canzonissima	91
4.5 Chi c'era	95
4.6 Chi non c'era	97

4.7 La classica "si adatta"	98
4.8 Musica(l) in tv	100
4.9 Anni '70: grande musica ma non in tv	103
4.10 La seconda metà del decennio: primo Vs secondo	107
4.11 E adesso... sigla!	109
4.12 Lunedì cinema - la musica per i telefilm	113
4.13 Dagli anni '80: nella jungla è vietato sbagliare	115
4.14 Niente si crea niente si distrugge tutto si trasforma. Come il varietà	118
4.15.1. Il ritorno dell'orchestra, il ritorno della gara	120
Bibliografia	121
5 La musica per la liturgia	123
5.1 Un po' di storia	123
5.2 Dalla messa beat a oggi	127
5.3 Il canto liturgico oggi	132
5.3.1. Testi e (soprattutto) musiche	132
5.3.2. I criteri e le regole	135
5.4 Spiritual, gospel, misa criolla ecc.	179
5.4.1 Dallo spiritual al gospel	139
5.4.2 La Misa Criolla	141
Bibliografia	142
6 La musica per la pubblicità	145
6.1 La preistoria	145
6.2 Prima di carosello	147
6.2.1 Tra i due secoli	147
6.2.2 Poca radio prima della tv	145
6.2.3 Meglio leggere e vedere	150
6.2.4 Poco cinema prima della tv	151
6.3 Musica buona, musica cattiva - il valore artistico nei jingles	152
6.4 La funzione della musica nella pubblicità	153
6.5 Musica originale, preesistente, adattata	156
6.6 L'era di Carosello	157
6.6.1 Un'Italia da prendere di sorpresa	157
6.6.2 Il cuore di Carosello: il "codino"	158
6.6.3 La musica di Carosello	159
6.7 Da Carosello a oggi	161
6.7.1 Anni 80	161
6.7.2. Anni 90	166
6.7.3 Anni 00	168
6.8 Un po' di nomi	170
Bibliografia	173
7 La musica per l'ambiente	175
7.1 Cos'è l'ambient music	175
7.2 Musica per mangiare	177
7.2.1. Fin dall'antichità....	177
7.2.2. La tafelmusik	179
7.2.3 Il caffè concerto	180

Musica per...

7.3	Musica per altre stanze	183
7.4	Da Satie a Eno	185
7.5	Muzak	189
7.6	La filodiffusione	192
7.7	Musica nei supermercati	194
7.8	Pro e contro	196
7.9	Ambient e derivati	198
	Bibliografia	201
8.	La musica per guarire	203
8.1	Premessa	203
8.2	Lontani nel tempo e nello spazio	
	8.2.1 Medio oriente	205
	8.2.2 India	208
	8.2.3 Cina	210
	8.2.4 Australia	211
	8.2.5 Lo sciamanesimo	213
	8.2.6 Il tarantismo	217
8.3	In Europa	219
	8.3.2 Miti e letteratura	223
8.4	Dal medioevo all'illuminismo	226
8.5	Un approccio scientifico	228
8.6	Dal 1900	228
8.7	Oggi	231
	Bibliografia	241
9	La musica per i videogiochi	243
9.1	Premessa	243
9.2	Dalle origini al 1977	244
	9.2.1. La preistoria	244
	9.2.2. Gli anni '70	245
9.3	Dal 1977 al 1985	247
	9.3.1 In casa: le console a 8-bit	247
	9.3.2. In casa: i primi computer	248
	9.3.3. Migliora la musica	249
9.4	Dal 1985 al 1990	251
	9.4.1. Pc: Amiga sceglie i campionamenti	251
	9.4.2. Console: verso la quarta generazione	252
	9.4.3. Amiga e il MOD	254
	9.4.4. Le schede audio	255
9.5	Dal 1990 al 1995	257
	9.5.1. Vincono i campioni	257
	9.5.2. Lo strapotere SNES	258
9.6	L'era dello streaming	260
	9.6.1. Perché lo streaming	260
	9.6.2. Il terzo incomodo: tra Sega e Nintendo arriva la Playstation	262
	9.6.3. E riparlamo dello streaming	263

Musica per...

9.6.4.	Lo streaming "modulato"	265
9.7	Sesta generazione	267
	9.7.1. Scende in campo Microsoft	267
	9.7.2. Le colonne sonore personalizzate	268
9.8	Next generation	269
9.9	Anche in Italia	270
9.10	Videogame music: un genere	271
	9.10.1 La musica in gioco	271
	9.10.2 La chiptune	272
	9.10.3. In fuga dalla console	274
	9.10.4. Dal vivo	275
	9.10.5 In attesa degli oscar	276
	Sitografia	279

PREFAZIONE

La scarsità di studi storici e critici focalizzati sulla “musica applicata” è una delle singolarità della musicologia italiana. Anzi, potremmo parlare persino di una “assenza”, di un “vuoto”, tanto più gravi in quanto la “musica applicata” costituisce di fatto il corpo maggiore della produzione musicale. E non da oggi. Potremmo serenamente affermare che la musica nasce come “arte applicata”, sia che si tratti di “sonorizzare” liturgie, sia che a cantare fosse il coro in quei teatri della Grecia antica ove la nostra cultura occidentale affonda molte delle sue radici. Del resto, ancora oggi la “musica applicata” è assente dagli insegnamenti universitari (salvo qualche sporadica incursione nel territorio della colonna sonora cinematografica) e fatica a trovare una collocazione nei Conservatori, sebbene proprio gli indirizzi applicativi possano costituire una delle più feconde novità nel contesto degli studi musicali professionali. Sulla base di tali considerazioni nacque qualche anno fa l’esperienza – rivelatasi quanto mai proficua – del Biennio di Specializzazione in Musica Applicata realizzato presso il Conservatorio “Frescobaldi” di Ferrara. Al momento di andare a costituire un corpo docenti che fosse all’altezza della sfida, non ebbi alcun dubbio nel chiedere a Lucio Mazzi – di cui già conoscevo gli studi storico-musicologici e l’impegno come critico “militante” e giornalista – di dare il suo contributo al nascente corso di studi. Scelta felice, oggi posso dirlo senza timore d’essere smentito; scelta che trova in questo testo una prima, significativa concretizzazione. La storia della musica applicata – ovvero di quelle prassi musicali che abitano la nostra quotidianità dalle suonerie dei telefoni cellulari alla sonorizzazione degli aeroporti, dai jingle alle sigle radiofoniche e televisive, fino alle colonne sonore di videogiochi e film – s’intreccia con la storia nel suo complesso, assumendo di volta in volta sfumature scientifiche, tecnologiche, sociologiche. Se pure non è possibile ridurre tale complessità nelle pagine necessariamente limitate di un testo, che vuole sorvolare, pur a quota bassa, un territorio tanto vasto, gli spunti, i cenni, i suggerimenti, di cui questo libro è ricchissimo, sono altrettanti stimoli ad approfondire. Sono illuminazioni che ci fanno capire quanto immotivata sia l’oscurità, che ancora copre quelle terre. Il merito principale

di questo saggio è proprio il mettere l’uno accanto all’altro elementi che troppo spesso fino ad oggi sono stati trattati separatamente. Si tratta di una prima, indispensabile, mappatura, dalla quale emerge chiaro un dato: non si tratta di un arcipelago, ma di un continente in cui i confini, come spesso accade quando la geografia si confonde con la politica, sono convenzionali, sono il frutto cioè dell’umana debolezza di fronte alla complessità dei fenomeni culturali. Merito non da poco questo, che peraltro dovrebbe suggerire lo spingersi ancor più a fondo nell’esplorazione da un lato, e dall’altro lascia intravedere le notevoli potenzialità di un mondo, quello appunto delle applicazioni musicali ne loro complesso, al quale anche le nuove generazioni di professionisti della musica possono guardare fiduciosi.

Fabrizio Festa

1 La Musica per...

1.1 LA DEFINIZIONE IMPOSSIBILE

In questo libro ci occupiamo di Musica Applicata.

Iniziando con darne una definizione solo apparentemente immediata.

Diciamo che per “musica applicata” intendiamo quella musica creata in funzione di “qualcos’altro”, si tratti di un’espressione artistica (come nel caso di un’installazione d’arte, per esempio, o in quello di film considerati “d’autore”), o no (il jingle per uno spot pubblicitario, la musica per un videogioco, la suoneria per un cellulare, ecc.).

1.1.1 Definire confini

Prima di proseguire, però, alcune precisazioni che in qualche modo ci permetteranno di definire in confini del nostro ambito d’interesse.

In questa sede ci risparmieremo l’eterno dibattito su cosa sia da considerare arte e cosa no: ai nostri scopi, che la destinazione della musica sia culturalmente o artisticamente rilevante è del tutto secondario. Quello che ci interessa è il percorso storico di questo tipo di musica nei vari ambiti della sua applicazione e non la “qualità” della sua destinazione. La cui valutazione, oltre tutto, come vedremo ad esempio nel caso della musica per la pubblicità, nel nostro ambito si basa su parametri del tutto differenti da quelli considerati comunemente.

Altra considerazione: convenzionalmente, con il termine “musica applicata” in-



tendiamo sia un componimento solamente strumentale, sia una “canzone”, frutto dell’unione di una parte musicale e una parte letteraria (il testo). La qual cosa è evidentemente una forzatura: la canzone è un’entità di cui la musica è solo una parte, di questo siamo tutti consapevoli: ci concediamo questa “inesattezza” solo per semplificare il discorso, e perché, alla fine, per quanto riguarda il nostro argomento (ma evidentemente non è così in altri ambiti), spesso non esiste una reale distinzione tra musica con parole o senza.

Da ciò discende che considereremo una canzone (o comunque qualsiasi tipo di composizione musicale che preveda anche un testo) come “un’entità unica” e che, quindi non considereremo la parte musicale di una canzone come musica applicata nei confronti del suo testo.

Esattamente nello stesso modo, non consideriamo musica applicata la musica creata per il ballo o la danza, non cogliendo di fatto alcuna distinzione tra musica creata “per essere cantata” (come nel caso di una canzone) e musica creata “per essere ballata” (come nel caso del balletto classico o moderno, dal “Lago dei cigni” alla sigla di Canzonissima, ma anche di qualsiasi ballo popolare in ambiti “non colti”).

Tanto più che nella maggior parte dei casi non abbiamo alcuna certezza che la musica di una canzone sia stata creata su un testo (o un gesto, nel caso del ballo) già esistente: anzi in moltissimi casi abbiamo la prova dell’esatto contrario. Che sia infatti il testo (o il gesto) ad essere creato su una musica esistente.

Infine, un... moto d’orgoglio. Già al solo concetto di “musica applicata”, da sempre c’è chi inorridisce: l’idea che l’Arte, intesa come espressione di libera creatività, possa essere “vincolata” ad una sua destinazione, per molti, è semplicemente inaccettabile.

Quindi la musica applicata non può essere *veramente* arte: come non lo è il design, ad esempio.

Tuttavia, se Stravinskij fu duramente criticato da Adorno per essersi “sottomesso

al volere” di Diaghilev componendo la musica per la “Sagra della primavera”, “L’uccello di fuoco” e “Petrouchka”, fortunatamente questo non ha impedito ai maggiori compositori del ‘900 di scrivere per il cinema o per il teatro, ad esempio, da Gershwin a Copland, da Bernstein a Prokofiev a Šostakovič, o a Strauss di scrivere il “jingle” per uno spot pubblicitario ante litteram... Certo per motivazioni economiche (cosa che accomuna la composizione di queste - e non solo queste - partiture alla maggior parte delle attività umane), ma evidentemente anche perché ciò che facevano non contrastava minimamente con quella che essi pensavano fosse la loro dignità artistica e personale.

Tra parentesi, non è davvero un caso che negli ambiti musicali più snobbati da certa critica (popular, musica applicata...) siano avvenute nel secolo scorso le maggiori innovazioni tecniche con l’invenzione ed elaborazione di strumenti e quindi di suoni e quindi di linguaggi musicali: si pensi solo a quanto debba la musica elettronica alle innovazioni tecnologiche ideate nell’ambito della musica per videogames.

Il mondo accademico (non tutto, ringraziando il cielo) è per definizione legato alla tradizione (non si dice comunemente che “i Conservatori sono conservatori”, giocando sul suono aperto o chiuso della seconda “o”?), ma se si cerca creatività e inventiva bisogna rivolgersi a quei musicisti che guardano al futuro più che (od “oltre che”) venerare il passato. E che, soprattutto poco si interessano di etichette e classificazioni: cose che riguardano molto più gli storici e i negozianti di dischi, che non i musicisti.

1.1.2. In funzione di...

Torniamo però ad occuparci della definizione di musica applicata, perché una definizione che all’apparenza può sembrare abbastanza innocua (“*Per musica applicata intendiamo quella musica creata in funzione di altro*”) in realtà nasconde diverse insidie.

Qualcuno potrebbe dire, forse non a torto, che qualsiasi musica è creata in funzione di qualcos'altro: al limite, in funzione del piacere di chi l'ascolta. E anche se non pubblicata, anche se non eseguita, in funzione del piacere di chi l'ha composta (pure se il musicologo e musicista Fabrizio Festa sostiene che "la musica esiste se e solo se c'è almeno un ascoltatore disponibile. Le partiture nei cassette non sono altro che punti neri sulla carta"¹).

E non è tutto qui.

Ovviamente, qualsiasi composizione che nasca come musica NON applicata può diventarla in seguito: non era musica applicata "Donne" di Zucchero quando fu composta, ma lo è diventata quando è stata usata come colonna sonora di uno spot del brodo Knorr. Non era musica applicata "E così per non morire", canzone del 1972 di Ornella Vanoni, prima che la coda strumentale del brano diventasse, nel 1976, uno dei temi portanti della colonna sonora del film "Rocky" (per inciso, notare che la musica di "E così per non morire" è accreditata alla compositrice Elide Suligoj - testo di Luciano Beretta - mentre il *soundtrack* di "Rocky" è firmato da Bill Conti che fu l'arrangiatore della canzone e che evidentemente ne compose la "coda" di cui si riappropriò per la colonna sonora).

D'altra parte esiste musica che ha fatto il percorso inverso: non parliamo tanto delle mille colonne sonore divenute disco affrancandosi quindi dalle immagini, ma musica nata, ad esempio, come colonna sonora che, in qualche modo rielaborata, è diventata un'opera con una propria autonomia artistica svincolata dall'ambito (non solo dalla modalità di diffusione) per la quale era stata composta. È il caso ad esempio della "Cantata per mezzosoprano, coro e orchestra, op 78" di Prokofiev, rielaborazione della colonna sonora scritta dal compositore russo per l'"Alexandr Nevskij", delle musiche create per videogiochi rielaborate e pubblicate come opera "autonoma" (concetto che d'ora in poi considereremo opposto a

¹ Fabrizio Festa in "Musica: usi e costumi" (Pendragon, 2008)

quello di "musica applicata"), oppure della versione in chiave disco (ad opera del produttore Meco Monardo) della colonna sonora del film "Star wars". E forse in quest'ambito potremmo ricordare come la colonna sonora di un film come "The secret life of plants", pubblicata dal suo autore Stevie Wonder come album sotto il titolo "Journey through the secret life of plants", ebbe un successo tale in questa "forma" che ben pochi sanno che quelle musiche avevano avuto origini, per così dire, cinematografiche. E ricordare infine anche le tante rielaborazioni di colonne sonore realizzate da diversi musicisti (o, nel caso di Morricone o Piovani, anche dai loro stessi autori) finalizzate all'ambito concertistico.

Un'altra considerazione: si diceva che non basta che una colonna sonora venga incisa su disco (quindi svincolandola in qualche maniera dal film per cui è nata) per renderla musica "autonoma". Eppure la destinazione discografica come "unica destinazione" potrebbe essere proprio quello che ci fa distinguere tra musica applicata e non. Se per un brano musicale, la più immediata destinazione è il disco (e/o l'esecuzione in concerto), potremmo anche dire che proprio l'assenza di un'altra destinazione è ciò che ne fa musica autonoma e NON applicata.

Stiamo in qualche maniera riuscendo a delineare il nostro ambito d'azione, lo stiamo spesso facendo per "non definizioni", forse in un modo che lascia spazio a dubbi e obiezioni, ma tutto ciò non fa che evidenziare una volta di più come, in ambito artistico e specificatamente musicale, spesso ogni definizione comporta automaticamente una sua confutazione, una sua obiezione, o come minimo qualche eccezione.

Ce ne accorgiamo, ad esempio, tentando di definire i generi musicali di cui ci occuperemo (perché ovviamente "musica applicata" è una qualità, non un genere), e di tracciarne confini certi.

1.2 LA MUSICA DI CUI CI OCCUPIAMO

La storia della musica per videogiochi ha di fatto meno di 40 anni, quella della musica per guarire si perde nella notte dei tempi, con le primitive pratiche sciamaniche. La storia della musica per il cinema, parte necessariamente dall'invenzione dei fratelli Lumière, quella della musica per il teatro inizia con la tragedia greca. Parlando di musica per la televisione ci occuperemo essenzialmente della realtà italiana, trattando quella per videogiochi necessariamente "traslocheremo" in Giappone... Il nostro campo temporale e geografico d'interesse varierà dunque moltissimo a seconda dell'argomento trattato in ogni capitolo.

E ci occuperemo di qualsiasi musica: nella convinzione che la classificazione tra generi non solo sia di fatto impossibile per moltissimi musicisti e stili "di confine", ma soprattutto che ciò debba riguardare i negozianti indecisi su come sistemare i dischi sugli scaffali, non certo gli studiosi. Per i quali la musica è e deve essere "una", evitando di costringere in recinti e confini chi, per la definizione stessa di creatività, di confini e recinti non ne vuole.

Tuttavia, dato che, come vedremo nei prossimi capitoli, qualsiasi genere musicale è stato impiegato come musica applicata, vale la pena di approfondire tale concetto.

Accanto alla continua evoluzione della musica cosiddetta "colta" lungo un proprio percorso tutt'altro che lineare, il '900 ha visto nascita e sviluppo di un universo musicale che oggi si tende a definire, con una terminologia in voga nei paesi anglosassoni, *Popular music*.

Per "Popular music" usualmente si intende qualsiasi musica "non colta": quella dunque che alcuni chiamano "musica d'uso" o "musica leggera".

Non una di queste definizioni, tuttavia, individua esattamente ciò di cui stiamo parlando, anzi gli stessi termini sono del tutto fuorvianti e portano a inaccettabili mistificazioni più o meno consapevolmente accettate.

Se il rock è "Popular music" (cioè "musica popolare") significa che "Sea song" di

Robert Wyatt è musica popolare, mentre "Va pensiero" non è popolare in quanto musica "non popular"?

Se il rock è "Musica leggera", significa che i 12 ostici minuti di "The devil's triangle" dei King Crimson sono "leggeri" mentre il "rondò alla turca" della Sonata n. 11 K. 331 di Mozart è "pesante"?

Sul fatto poi che tutto ciò che non è "musica classica" (e quindi è "popular"), sia da considerare "non colto", buttando senza alcuna distinzione nello stesso mucchio la musica di Charlie Parker, di Orietta Berti, dei Led Zeppelin, di Bob Dylan, di Fabrizio de André o delle Spice Girls non vale neanche la pena di soffermarsi.

Precisiamo: chiaramente nell'ambito della popular music troviamo effettivamente anche musica "leggera", "non colta" e "popolare" (la maggior parte delle canzoni che affollano le classifiche di vendita, ad esempio), musica senza alcuna pretesa artistica, che non desidera veicolare alcun contenuto "impegnato" e non ha alcuna velleità di innovazione o anche solo di originalità, ma è assolutamente miope sostenere che *tutta* la musica "non classica" sia così, marchiandola con un'etichetta, come si diceva, forviante se non offensiva. Nello stesso modo, è assurdo pensare che tutto ciò che è stato scritto e pubblicato in ambito "colto" sia di alto livello "culturale". La qualità non fa distinzioni di generi e stili: è addirittura ovvio, ma per molti questo è un concetto tutt'altro che scontato.

Tuttavia, anche ammesso riuscissimo nell'impossibile impresa di trovare un termine che definisca in maniera non approssimativa e non dispregiativa ciò che "non è" musica "classica", potremmo fare decine e decine di nomi di compositori e musicisti di fatto impossibili da ascrivere ad un "genere" o all'altro: su quale scaffale sistemiamo Ennio Morricone? Su quello della "classica" o su quello della "non classica"? E Nino Rota? E Michael Nyman? E Franco Battiato, pensando a lavori come "L'Egitto prima delle sabbie" (che vinse il Premio Stockhausen), o "Gilgamesh"? E il Keith Emerson del "Piano concerto"? E il Frank Zappa tanto ammirato da Pierre Boulez?

E tra gli esecutori, dove mettiamo Yo Yo Ma? Dove Nigel Kennedy? Dove il Kronos Quartet? Dove un jazzista come Keith Jarrett e le sue eccellenti Variazioni Goldberg, dove il “collega” Uri Caine e il suo lavoro su Malher? Dove, insomma, tutti quei musicisti che programmaticamente ignorano i confini tra i generi dedicandosi alla musica che amano indipendentemente dal fatto che qualcuno l’abbia etichettata come “colta” o “non colta”?

E stiamo ancora parlando di due macrogeneri come “classica” e “popular”, ma la questione diventa ancora più ingarbugliata cercando di definire i vari generi in ambito “popular” (blues, rock, jazz, soul, ecc.) o addirittura i vari stili nell’ambito di un genere (hard, progressive, grunge, ecc. nel rock; cool, be bop, free ecc. nel jazz, e così via). Pretendendo poi di sistemare ogni musicista in questa o quella casella... Tempo sprecato.

Se le definizioni non ci aiutano, allora è meglio ignorarle, e così cercheremo di fare. Tenendo sempre presente, comunque, che quando saremo costretti a darne, esse saranno sempre viziate da quel tanto di opinabilità e indefinibilità che fanno della musica non un insieme di compartimenti stagni ma un intricato universo di vasi comunicanti.

Ringraziando il cielo.

Ci capiterà infine di esprimere giudizi di merito su questa o quella composizione, e proprio per questo, prima di iniziare è doverosa una precisazione relativamente ad un concetto precedentemente solo accennato: quello di “valore artistico”.

Che, come si diceva, nel nostro ambito è determinato da parametri spesso opposti a quelli comunemente adottati.

Come sa benissimo qualsiasi pubblicitario o qualsiasi regista, esistono musiche perfette per un certo spot o per una certa scena, e musiche, a quel fine, assolutamente inadatte. E questo a prescindere dal valore artistico assoluto di un certo brano.

Si vuole dire che l’uso della musica (e ovviamente questo è evidente per la musica applicata) scardina inaspettatamente gli abituali parametri di giudizio. Una banale canzonetta come “*Con la ricetta della nonnina/zucchero latte fior di farina/son fabbricati i biscotti Doria/un nome da imparare a memoria*” è perfetta per quello spot, un notturno di Chopin, in quell’ambito, sarebbe pessimo. Certo nessuno può aver dubbi su quale sia il valore assoluto dell’una e dell’altra composizione, ma in questo caso, proprio perché stiamo parlando di musica “in funzione” di qualcos’altro, tali valori sono irrimediabilmente capovolti. Sarà bene tenerne sempre conto.

1.3. L’INTEGRITÀ DELL’OPERA

Un’altra importante questione da affrontare riguarda la cosiddetta “integrità dell’opera”.

Abbiamo detto che per musica applicata, si intende qualsiasi componimento musicale con o senza testo, creato in funzione di un “uso” che non sia la sua semplice fruizione in quanto tale.

La musica creata per l’azione scenica, ma che in qualche modo, come nel musical, nel melodramma o nel balletto, costituisca essa stessa azione scenica essendo della scena l’assoluta - anzi, l’esclusiva - protagonista, è da considerarsi musica applicata?

La questione si presta, come spesso succede, a diverse interpretazioni.

Il musical, il balletto, l’opera o l’operetta prevedono musiche e/o brani cantati (a una o più voci) il cui unico scopo è fare parte di quei lavori.

Potremmo azzardare che nel loro complesso, un musical, un’opera o un balletto non siano da considerarsi musica applicata, ma che i singoli brani che compongono tali lavori lo siano.

Chi pensa che tali brani NON siano musica applicata, evidentemente non coglie alcuna differenza tra un pezzo scritto per essere eseguito in concerto (da un’or-

chestra sinfonica, da un gruppo rock) e uno scritto per essere eseguito nell'ambito di una composizione organica quale può essere un musical o un'opera lirica. Probabilmente, però, non è così: nel secondo caso, il brano in questione è infatti scritto in funzione della completezza generale dell'opera: è insomma musica applicata all'opera stessa. Non può essere eliminato (come si potrebbe fare tranquillamente con una canzone inserita nella scaletta di un concerto) senza attentare all'integrità dell'opera stessa, senza che il castello di carte non crolli.

Ogni brano di un musical, di un'opera lirica o di un'operetta è quindi, secondo noi, da considerarsi "musica applicata": applicata alla completezza generale del lavoro nel quale è inserito. Pure se esso, nel suo complesso, non sia da considerare musica applicata.

D'altra parte ci si rende conto benissimo che moltissimi brani provenienti da musical hanno goduto e godono di una "vita autonoma" (esattamente come molti celebri temi di colonne sonore cinematografiche, o come molte arie delle opere liriche, si pensi a "Nessundorma" o a "Va' pensiero").

Ad esempio i seguenti:

Anno	Brano	Compositore	Musical
1925	Tea for two	Vincent Youmans	No no Nanette
1926	Someone to watch over me	George Gershwin	Oh Kay!
1927	Ol' man river	Jerome Kern	Show Boat
1930	I got rhythm, But not for me, Embraceable you	George Gershwin	Girl crazy
1932	Night and day	Cole Porter	Gay divorce
1934	I get a kick of you	Cole Porter	Anything goes
1935	Summertime	George Gershwin	Porgy and Bess
1935	Begin the Beguine	Cole Porter	Jubilee
1937	The lady is a tramp	Richard Rodgers	Babes in arms
1945	The carousel waltz, You'll never walk alone	Richard Rodgers	Carousel
1946	There's no business like show business	Irving Berlin	Annie get your gun

Questo però non inficia il fatto che originariamente tali brani fossero scritti "in funzione" dell'opera in cui erano inseriti.

1.3.1 Il *Caso* Concept album

Parlando di "integrità dell'opera" e di elementi che, necessariamente o meno, ne fanno parte, ci stiamo tuttavia muovendo su un territorio minato: ad esempio, soprattutto negli anni '70, venivano pubblicati album (rock) le cui canzoni ruotavano tutte attorno ad uno stesso tema: i cosiddetti *concept album*. Se ne distinguono due tipi: il primo costituito da brani indipendenti ma comunque tutti su un certo argomento, il secondo costituito da brani che nella loro successione predeterminata e non mutabile raccontano una vera storia.

Ora, non solo i loro autori giurerebbero sull'unitarietà inscindibile di questi lavori (alcuni dei quali sono in effetti anche divenuti opere teatrali e/o cinematografici come "Tommy", "Quadrophenia" o "The wall"), ma qualsiasi musicista potrebbe assicurare che *ogni* suo disco, pur composto da canzoni del tutto indipendenti l'una dall'altra, rappresenta un'opera unitaria.

Questo vorrebbe dire che, alla fine, qualsiasi canzone è musica applicata perché funzionale all'opera che, anche solo "fisicamente" (il disco, il cd), la contiene? Non esageriamo: è ancora possibile una decisa distinzione tra un *concept album* che nella successione delle sue canzoni racconta una vera storia magari dando voce ai suoi vari protagonisti, e una raccolta anche *abbastanza* organica di canzoni comunque indipendenti l'una dall'altra (e spesso è solo il titolo dell'album a creare questa organicità più fittizia che reale).

Più correttamente, potremmo dire che è forse possibile individuare "diversi gradi di unitarietà" di un lavoro costituito da diverse parti: da un'unitarietà massima nel caso dei musical, del melodramma, di certi concept album, a un'unitarietà minima nel caso di una "raccolta di successi" che riunisce sullo stesso supporto (il disco) brani scritti in momenti, in ambiti, in situazioni, in fasi artistiche

Musica per...

Autore/esecutore	Titolo	Argomento
Alan Parsons Project	The turn of a friendly card (1980)	Un uomo gioca e perde tutto a carte
Alice Cooper	Welcome to my nightmare (1975) / A.C. goes to hell (1976)	Due album sugli incubi di un ragazzo chiamato Steven
Alice Cooper	The last temptation (1994) / Brutal planet (2000) / Dragontown (2001)	Trilogia sulla storia di Steven e di un misterioso showman dai poteri speciali
Aphrodite's Child	666 (1970)	Ispirato all'Apocalisse
Banco del Mutuo Soccorso	Darwin! (1972)	Sulla teoria dell'evoluzione della specie
Blind Guardian	Nightfall in middle-earth (1988)	Ispirato a Il Silmarillion di J. R. R. Tolkien
CapaRezza	Habemus capa (2006)	CapaRezza muore e si reincarna in tanti personaggi diversi
Cat Stevens	Numbers (1975)	Ispirato a una favola per bambini scritta dallo stesso Stevens
David Bowie	The rise and fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars (1972)	Storia di un messia rockstar proveniente da Marte
David Bowie	Diamond dogs (1974)	Ispirato a 1984 di G. Orwell
Dream Theater	Metropolis pt.2: scenes from a memory (2000)	Sotto ipnosi un uomo scopre che i suoi incubi provengono da un uomo ucciso nel 1928 per questioni passionali.
Edoardo Bennato	Burattino senza fili (1977)	Ispirato a Pinocchio
Edoardo Bennato	Sono solo canzonette (1980)	Ispirato a Il pifferaio di Hamelin
Edoardo Bennato	È arrivato un bastimento (1983)	Ispirato a Peter Pan
Elton John	Captain fantastic and the brown dirt cowboy (1975)	Autobiografia in musica
Fabrizio De André	Tutti morimmo a stento (1968)	Sul tema della morte
Fabrizio De André	La buona novella (1970)	Ispirato ai Vangeli apocrifi
Fabrizio De André	Non al denaro, non all'amore né al cielo (1971)	Ispirato all'Antologia di Spoon River di Edgar Lee Masters
Fabrizio De André	Storia di un impiegato (1973)	Sul maggio francese e sul terrorismo
Francesco De Gregori	Titanic (1982)	Sulla tragedia del transatlantico

Musica per...

Autore/esecutore	Titolo	Argomento
Franco Battiato	Fetus (1972)	Storie di persone mai nate o nate ma non volute
Genesis	The lamb lies down on Broadway (1974)	Il viaggio di Rael in una metropoli alienata
Gentle Giant	Three friends (1972)	Tre amici ricordano i tempi della scuola
Gentle Giant	The power and the glory (1974)	La vita di un imprecisato monarca
Gong	Camembert électrique (1970) / The flying teapot (1973) / Angel's egg (1973) / You (1974) / Shapeshifter (1992) / Zero to infinity (2000)	Tutti sulle avventure dell'eroe Zero
Green Day	American idiot (2004)	La vita di Jimmy, adolescente sbandato, e critica al <i>way of life</i> americano
Iron Maiden	Seventh son of a seventh son (1988)	Su esoterismo e reincarnazione
Jethro Tull	Thick as a brick (1972)	Sul poema scritto da un ragazzo prodigo di 8 anni
Jethro Tull	Aqualung (1971)	Un barbone narra la propria dura vita
Jon Anderson	Olias of Sunhillow	Il popolo di un mondo fantastico fugge dal suo pianeta che sta per distruggersi
Judas Priest	Nostradamus (2007)	Sulla figura di Nostradamus
Lou Reed	Berlin (1973)	Lei tradisce lui e poi si suicida dopo che le hanno tolto i figli
Lucio Dalla	Automobili (1976)	Dedicato all'automobile
Marillion	Misplaced childhood (1985)	Sull'innocenza dell'infanzia
Marillion	Clutching at straws (1987)	Uno scrittore in crisi cerca ispirazione nell'alcool
Marillion	Brave (1994)	Una ragazza fuggita di casa in cerca di speranza
Marilyn Manson	Antichrist superstar (1996)	Storia di una rock star dannata
Nine Inch Nails	The downward spiral (1994)	Alienazione e depressione di un uomo che, annientato dal "sistema", si suicida
Nine Inch Nails	Year zero (2007)	Gli Usa dominano il mondo e controllano le menti con la droga
Orme	Felona e Sorona (1973)	La storia di due pianeti contrapposti e complementari

Musica per...

Autore/esecutore	Titolo	Argomento
Peter Gabriel	Ovo (2000)	Tre generazioni di una famiglia rappresentano la storia dell'umanità
Pink Floyd	Dark side of the moon (1973)	Sullo scorrere del tempo e l'alienazione
Pink Floyd	Wish you were here (1975).	Dedicato a Syd Barrett e sul tema della follia e dello showbiz
Pink Floyd	The wall (1979)	Il muro come unica folle divisione fra sé stessi ed il mondo circostante
Pink Floyd	The final cut (1983)	Memorie di un veterano della Seconda guerra mondiale
Queensrÿche	Operation: mindcrime I (1988) e II (2006)	Un uomo cui hanno fatto il lavaggio del cervello viene costretto a compiere delitti politici. Quando esce di prigione si vendica
Rick Wakeman	The six wives of Henry VIII (1973)	Sulle mogli di Enrico VIII
Rick Wakeman	Journey to the centre of the earth (1974)	Ispirato a Viaggio al centro della Terra di Jules Verne
Rick Wakeman	Myths and legends of King Arthur and the knight of the round table (1975)	Ispirato alle leggende su Re Artù e i cavalieri della Tavola Rotonda
Rick Wakeman	1984 (1984)	Ispirato al romanzo omonimo di George Orwell
Sepultura	Dante XXI (2006)	Ispirato alla Divina Commedia
Smashing Pumpkins	Mellon collie and the infinite sadness (1996)	Sulla giornata tipo di un ragazzo
Timoria	Viaggio senza vento (1993)	Un viaggio dalla Lombardia verso il mondo: fuga, scoperta, alienazione
Tori Amos	Scarlet's walk (2002)	Il viaggio attraverso gli Usa della giovane Scarlet
Who	Tommy (1969)	Un ragazzo cieco, sordo e muto diventa campione di flipper
Who	Quadrophenia (1973)	Negli anni '60, un ragazzo perde tutte le certezze sulla vita e sul movimento Mod
Yes	Tales from topographic oceans (1973)	Ispirato all'autobiografia dello yogi Paramahansa Yogananda

Musica per...

anche estremamente diversi. In ogni caso ecco alcuni *Concept album*, scelti tra i più significativi, le cui canzoni sono effettivamente strettamente collegate. Spesso addirittura senza soluzione di continuità musicale tra un brano e l'altro.

Infine, un particolare tipo di *concept* è il cosiddetto "album-tributo" nel quale un singolo musicista o diversi musicisti omaggiano un gruppo o un cantante riprendendone le canzoni o rieditandone interamente un album ritenuto particolarmente importante.

BIBLIOGRAFIA

Fabrizio Festa "Musica: usi e costumi" (Pendragon, 2008)
 Maria Chiara Mazzi, Lucio Mazzi "Il racconto della musica 2" (Pardes, 2009)
 Daniele Follero "Concept album" (Odoia, 2009)

2 La Musica per il cinema

La musica per film dovrebbe lampeggiare e scintillare. Dovrebbe scorrere quasi così rapidamente, da accompagnare l'ascolto fugace trascinato via dall'immagine, senza rimanere indietro con se stessa. I colori musicali si lasciano percepire più rapidamente e con minor sforzo che non le armonie, purché non obbediscano allo schema tonale e, in quanto specifiche, non vengano in senso proprio registrate. Ed è nel contempo questo lampeggiare e questo cangiare che si riconcilia più rapidamente con la tecnicizzazione. Nella sua attitudine a sparire subito, la musica riprende tuttavia l'esigenza in cui consiste il suo inevitabile peccato cardinale nel cinema: l'esigenza di esserci.

(Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, La musica per film)

2.1 DI COSA SI PARLA

2.1.1 Un genere o no?

C'è chi sostiene¹, argomentando, che la musica per il cinema sia da considerare un genere a se stante. Chi la pensa in modo esattamente contrario.

La faccenda è interessante.

Il partito dei CONTRARI sostiene che il termine “musica per il cinema” (o per il teatro, o per la tv, o per qualsiasi altra cosa) indichi un “uso” (cui può essere destinato qualsiasi genere musicale), non un “genere”. Ogni compositore di colonne



¹ Ad esempio Fabrizio Festa in “Musica: usi e costumi” cit.

sonore ha, come sostiene anche Ennio Morricone, la libertà sconosciuta a tanti colleghi (che tuttavia si reputano più “liberi”, e anche questo è un paradosso) di attingere a qualsiasi genere, a qualsiasi stile, a qualsiasi suono, persino al rumore o al silenzio, al fine di ottenere l’effetto (uditivo, emozionale, ecc.) desiderato: questo però non significa che sia possibile considerare facenti parti dello stesso “genere musicale” la colonna sonora di “Ascensore per il patibolo” (una improvvisazione jazz realizzata da Miles Davis nel 1957), quella di “Star wars” (di impianto e “suono” sinfonico) o quella di “Saturday night fever” (una raccolta di brani di genere disco music, alcuni dei quali preesistenti e quindi non creati appositamente). Ognuna di esse, anzi, per le proprie caratteristiche musicali, ritmiche e sonore, è ascrivibile con precisione ad un ben definito genere musicale.

Il partito dei FAVOREVOLI si chiederà allora dove “sistemare” migliaia di partiture scritte per il cinema (probabilmente sono la maggior parte) non immediatamente ascrivibili ad un genere musicale o ad un altro, eppure tutte connotate da ricorrenti elementi stilistici e tecnici che le fanno immediatamente “classificare” dall’ascoltatore come colonne sonore anche senza averne visto il film). Si chiederà se musiche pur caratterizzate dagli stilemi tipici di jazz, rock, blues, ecc., piegate alle esigenze del racconto cinematografico e nella loro fusione con le interferenze sonore ambientali (rumori, voci) non diventino di fatto “altro”: un nuovo genere musicale, appunto...

Due posizioni ugualmente legittime quanto poi meramente speculative.

Scegliere tra di esse non ci interessa: non è tanto collocare etichette il nostro scopo, quanto disegnare un’evoluzione storica della musica usata come commento o come accompagnamento (esiste una distinzione di cui ci occuperemo) alle immagini. E a questo ci dedicheremo nei prossimi paragrafi.

Prima però un’altra faccenda...

2.1.2 Il *Caso* videoclip

Finora abbiamo parlato di musica “per le immagini”: vale la pena di sottolineare la differenza con il procedimento opposto: quello che prevede immagini “per la musica”.

È il caso, ad esempio, del videoclip.

Per videoclip intendiamo un filmato realizzato “su” un brano musicale (generalmente una canzone pop o rock). Una pratica vecchia di decenni (i primi sono degli anni ‘50, lo vedremo nel capitolo dedicato alla musica per la televisione) concepita con finalità promozionali della canzone stessa.

Si tratta di una forma espressiva che dagli anni ‘80 ha assunto un’importanza rilevantisima, sia dal punto di vista artistico che economico. Inconcepibile che per una canzone (che si voglia) di successo non venga girato un video, ai video sono da tempo riservati (più o meno esclusivamente) canali televisivi e spesso il video (paradossalmente) finisce per identificare la canzone più della canzone stessa se è vero, ad esempio che “Thriller” di Michael Jackson viene ricordata molto più per il video che per la canzone in sé.

Ma possiamo parlare dei videoclip come di “musica applicata”?

Certamente no! Innanzi tutto per motivi semantici: un “video”, non è “musica”: è “immagine”. Ma ammesso anche di voler considerare il videoclip come prodotto essenzialmente musicale (e già questa è una forzatura), esso rappresenta esattamente l’opposto del concetto di musica applicata: se musica applicata è la musica creata in funzione di altro, ad esempio delle immagini di un film, qui abbiamo, come detto, esattamente la situazione opposta: sono le immagini ad essere create in funzione di una musica (o di una canzone) preesistente.

Non è la musica che va ad arricchire un progetto di altro ambito espressivo (cinema, teatro, arte, pubblicità, ecc.), ma, al contrario, sono le immagini che vanno al servizio della musica. Una musica peraltro sempre preesistente (e anche la scansione temporale ha la sua importanza nel determinare quale componente nasca

in funzione dell'altra) e che potrebbe vivere benissimo autonomamente: non v'è alcuno che possa sostenere che, sempre, "Thriller" non sarebbe potuta esistere senza le immagini di John Landis (tant'è vero che la canzone di Michael Jackson è, come sempre succede, precedente al videoclip), mentre è semplicemente inconcepibile un qualsiasi film senza la propria colonna sonora.

A questo punto ci si chiederà, oltre tutto, perché mai ci occupiamo di videoclip (espressione artistica tipicamente televisiva) nel capitolo dedicato al cinema. La risposta è che, in qualche modo, l'immagine applicata alla musica proprio al cinema è nata, e non in televisione.

Nel 1924 Satie chiese al regista René Clair di girare "Entr'acte" sulla musica destinata a colmare l'intervallo del suo balletto "Relâche"; su "Pacific 231" di Honegger vennero realizzati ben due film (del francese Mitry e del sovietico Zecajanskij), e tutti abbiamo presente celebri film di animazione come "Fantasia" (1 e 2) della Disney e "Allegro non troppo" di Bruno Bozzetto costruiti su grandi pagine di musica classica. E anche quando non si tratti di film espressamente creati in funzione di musiche esistenti, in alcuni casi si potrebbe azzardare che il regista abbia girato le immagini per lo meno avendo in mente molto bene la musica che intendeva utilizzare (nel caso di musiche preesistenti): insomma non proprio immagini "in funzione" della musica ma qualcosa che vi si avvicina.

È ad esempio il caso di Stanley Kubrick che girando "Barry Lyndon" sembra aver concepito alcune scene proprio in funzione della musica che intendeva utilizzare (ad esempio, la sequenza dell'incontro tra Barry e Lady Lyndon, è davvero "troppo" in sincronia con il secondo movimento del trio in Sib maggiore n. 2 op. 100 di Schubert).

C'è poi addirittura almeno un caso di immagini... mancate: nel 1930, Schönberg scrisse la colonna sonora di un film ("Begleitmusik für eine Lichtspielszene") che purtroppo però nessuno ha mai pensato di realizzare...

Un discorso analogo a quello sui videoclip può essere infine fatto per i "rocku-

mentaries" (vale a dire quei film che rendono conto di eventi musicali o concerti (ad esempio "Woodstock" di Michael Wadleigh) tanto più se tenuti espressamente per le riprese cinematografiche come "Pink Floyd at Pompei" di Adrian Maben), o per i cosiddetti "biopic" (da "biographic pictures"): biografie in musica di artisti come ad esempio "Doors" di Oliver Stone o "Ray" di Taylor Hackford (ma vi sono moltissimi esempi anche nel jazz e in altri generi musicali, dalla classica alla lirica¹, alla musica etnica, ecc.): nei *rockumentaries* come nei *biopic*, la musica (che vivrebbe benissimo di vita propria) suggerisce un'esistenza non necessaria del film. Così è il film ad essere "applicato" alla musica, non viceversa come avviene per le colonne sonore.

La stessa situazione che ritroviamo nelle decine di "musicarelli" italiani degli anni '50-'60 o nei similari lavori inglesi o americani dello stesso periodo: film realizzati sulla scia di una canzone ("In ginocchio da te", "Una lacrima sul viso", "Riderà", "Lisa dagli occhi blu"...), o di un fenomeno musicale di successo ("I ragazzi del juke box", "Urlatori alla sbarra", "I teddy boys della canzone"...), nati precisamente in funzione di quella canzone o di quel fenomeno.

2.2 LA MUSICA AL CINEMA

E finalmente, chiariti, per quanto possibile, tanti possibili equivoci e delimitato il nostro campo d'azione, cominciamo veramente ad occuparci della nostra materia: la musica per film.

2.2.1 La preistoria

Il cinema nacque ufficialmente il 28 dicembre 1895 con la prima proiezione di un filmato di Louis e Auguste Lumière al Grand Café del Boulevard des Capucins a Parigi.

¹ Si veda di Maria Chiara Mazzi "Note di celluloidi" (Controvento Editrice, 2008)

Fin dai primi passi del cinema, una cosa è sempre stata considerata necessario complemento delle immagini: l'accompagnamento musicale. Che, a seconda delle disponibilità economiche, poteva essere fatto semplicemente da un pianista in sala, ma anche da gruppi orchestrali. E se all'inizio erano gli esecutori a scegliere i brani da eseguire, in seguito, con l'evoluzione sia del linguaggio cinematografico che delle strutture organizzative dell'industria, essi vennero indicati dalla casa di produzione del film con i cosiddetti *cue sheet*: scalette di musiche specifiche per questo o quel film. Così, diversi editori iniziarono a pubblicare repertori "generici" di brani preesistenti o creati appositamente, suddivisi per tipologia di situazione. Ad esempio l'americano "Sam Fox movie picture music" del 1913 o la tedesca "Enzyklopadie der film-musik" di Erno Rapée che forniva indicazioni del tipo "un delinquente furbo che commette nel corso del film un delitto corporale, può venir caratterizzato per mezzo di un accordo dissonante eseguito in un tremolo pianissimo. Se il delinquente è un tipo brutale e dispiega una possente attività fisica, allora sarebbe più adatta una rapida successione di accordi del genere". Tuttavia, le maggiori case cinematografiche chiedevano, per la composizione di queste prime colonne sonore, l'intervento dei grandi musicisti dell'epoca: Camille Saint-Saëns con la colonna sonora di "L'assassinat du Duc de Guise" (1908) fu il primo di una lista che da quel momento avrebbe allineato i nomi di Pizzetti, Petrassi, Mascagni, Honneger, Milhaud, Hindemith, Satie, Prokofiev, Bernstein, Villa-Lobos, Copland, Penderecky, Rota, Morricone e molti altri....

Tutti questi componevano quindi musica applicata: potremmo per questo parlare di loro in termini dispregiativi? Sarebbe assurdo, eppure qualcuno lo fece. E non furono pochi.

L'accusa era, ed è - come abbiamo già detto - che questo "tipo" di compositore accetta di "piegare" la propria arte al volere di altri, rinunciando così a quella che si vorrebbe caratteristica prima della creatività: la massima libertà d'espressione. Tale scuola di pensiero (volutamente) ignora il fatto che tutti i più grandi

compositori di "musica colta" abbiano scritto gran parte delle loro opere condizionati da qualcosa o qualcuno, forse a volte con un grado di libertà maggiore (pagata in alcuni casi a caro prezzo, ma questo fa parte del gioco), ma comunque sempre piegati a qualche tipo di esigenza (il volere di un committente, lo scopo della composizione...).

Nel caso della musica per film, le esigenze imposte dal regista, dallo sceneggiatore, dalla storia o al limite dalla recitazione, sono forse più stringenti, ma proprio per questo chi riesce a tenerne conto (e tanti grandi compositori non vi sono riusciti, ad esempio Stravinskij o Schönberg cercarono più volte di scrivere per il cinema ma dovettero o vollero sempre rinunciare, come vedremo più avanti) possiede "qualcosa in più". E i maggiori autori di colonne sonore sono quelli che meglio hanno saputo "indirizzare" la propria creatività a tali esigenze.

Questione di "apertura mentale" o di "disponibilità", magari: nel 1935, Schönberg rifiutò un lauto compenso da parte della MGM per portare a termine la colonna sonora di "The good earth" perché non ebbe la garanzia che nessuna delle sue note sarebbe stata toccata. Parimenti Stravinskij, tra il 1942 e il 1944 rinunciò ben quattro volte a portare a termine un lavoro iniziato per il cinema, finendo sempre per scontrarsi con le esigenze della produzione o del regista. Riutilizzando però il brano composti per altri suoi lavori: la musica per "Song of Bernadette" divenne il secondo movimento della Sinfonia in tre movimenti, quella scritta per "Jane Eyre" divenne l'Egloga all'interno dell'Ode, i "Norwegian" moods erano stati scritti per un film sullo sbarco in Normandia, ecc. E questo è curioso: le stesse musiche che avrebbero fatto di Stravinskij uno "schiavo del regista" se finite in un film, ne fecero un compositore "libero" nel momento in cui sono state pubblicate "autonomamente". Le stesse musiche...

Che poi parlare di "piegarsi al volere del regista" in alcuni casi può essere non solo forviante e riduttivo ma semplicemente sbagliato: difficile pensare a una figura (quella del compositore) che "cede" all'altra (il regista, ma potrebbe succedere

anche il contrario...) e non piuttosto ad una perfetta “unità di intenti”, una sorta di visione comune, almeno nel caso di sodalizi celebri come quelli tra Bernard Herrmann ed Alfred Hitchcock, Nino Rota e Federico Fellini, Ennio Morricone e Sergio Leone, Danny Elfman e Tim Burton, John Williams e Steven Spielberg, Angelo Badalamenti e David Lynch, ecc..

Un concetto confermato anche dal compositore Nicola Piovani: “Ho avuto la fortuna di lavorare con grandissimi registi, che sono anche dei grandi poeti, i quali hanno una personalità molto forte, sono capaci di darti molto e tu stesso prendi molto. Lavorando con Fellini o Moretti tu ricevi più di quello che dai, e questa capacità è proprio una dote fondamentale di un regista. Un regista chiede sempre ai suoi collaboratori un rapporto di tipo creativo, restando sempre all’interno di una poetica ovviamente. Non si fa musica genericamente”¹.

Per contro, si: esistono tanti compositori che, come sottolinea Roman Vlad, “accettando di comporre le musiche per un film, rinunciano a priori a formularle secondo il proprio gusto e il proprio autentico stile”². Difficile pensare però che sia stato il cinema a togliere loro un’autonomia (e una statura) artistica che forse comunque non avrebbero avuto...

Infine, accanto alle esigenze del regista e della storia, vi sono anche le esigenze della produzione: gli inevitabili e immancabili “tempi stretti”. Ma anche qui... “bisogna essere capaci”. Lo spiega bene un compositore come Antonio Ciconnara nel suo blog³: “la stessa velocità di lavoro che si richiede al compositore di soundtrack ha selezionato, fra gli artisti impegnati in questo settore, quelli di più grande padronanza delle tecniche musicali e di maggiore velocità di pensiero, qualità che si sono espresse nello sviluppo di potenti ed avanzate formule compositive.”

¹ In un’intervista rilasciata al sito www.lospettacolo.it

² In “La musica, Enciclopedia storica” (UTET - 1976)

³ <http://intornoallamusica.splinder.com>

Con buona pace, insomma, di chi ancora parla di compositori di serie B.

Ma torniamo repentinamente agli albori del cinema: PERCHE’, nate le immagini, unirvi la musica? Solo per coprire il rumore del proiettore? Anche, ma non era certo tutto qui: della questione si occuparono per primi, all’epoca, anche scrittori come Maksim Gorkij o Robert Musil per i quali un movimento privo di sonoro sarebbe apparso “spettrale”, o psicologi come Hugo Munsterberg che in un saggio del 1916⁴ affidava alla musica una funzione di rafforzamento del contesto emotivo, quanto di stemperamento della tensione. Funzioni meccaniche, quindi, estetiche ed emotive, sottolineate da quei primissimi studi sull’argomento cui, nei decenni successivi, ne sarebbero seguiti moltissimi altri per spiegare ciò che poi il pubblico non ha mai mostrato l’esigenza di capire, limitandosi a gustare il “prodotto finito” (musica e immagini in un tutto unico), in alcuni casi incapace di distinguere emozionalmente la prima dalle seconde, ma godendo sempre della loro perfetta sinergia.

In ogni caso, se è vero che, come detto, agli albori del cinema ogni proiezione prevedeva in sala un pianista - se non un gruppo di musicisti - ad eseguirne il commento musicale, fin dall’inizio si era pensato ad incidere una colonna sonora univoca per quel film su un disco da “suonare” contemporaneamente alla pellicola. A tal scopo furono studiate apparecchiature come il Kinetophon di Edison (1894) e con questi sistemi furono “girate” anche alcune opere liriche: la cosa non riuscì mai a sfrattare definitivamente dalle sale il pianista con il suo spesso sgangherato strumento, ma fu proprio dalla continua evoluzione di questi sistemi che si giunse nel 1927 al film sonoro.

⁴ “The film: a psychological study” in “Hugo Munsterberg on Film: The Photoplay, A Psychological Study and Other Writings” (Allan Langdale - 1916)

2.2.2 Il cinema canta

Nel 1927, la Fox, grazie al suo brevetto *Fox movietone*, realizzava il primo cinegiornale sonoro; lo stesso anno (il 6 ottobre) la Warner mandava nelle sale “Il cantante di jazz” di Alan Crosland: il primo film sonoro.

Sottolineato il fatto che, col termine “film sonoro”, intendiamo un film dove fosse possibile udire rumori d’ambiente, parlato e commento musicale, è appena il caso di notare che il primo film sonoro fu un film musicale: il cinema imparò dunque a cantare prima che a parlare, tanto più che l’anno prima Crosland aveva già realizzato un film sonoro, “Don Juan” dove però non c’era parlato.

Peraltro, oggi sarebbe arduo definire sonoro un lavoro, quello di Crosland, per buona parte ancora muto e accompagnato da didascalie (le parti parlate si riducono a poco più di un minuto di dialogo durante l’esecuzione della canzone “Blue Skies” e a poche altre brevi frasi), ma naturalmente il film fece scalpore e salvò dal fallimento la Warner che se la passava male. La stessa Warner (che puntando sul sonoro fece un’autentica scommessa, all’epoca ritenuta dai più persa in partenza) ricevette dall’Academy un premio speciale “per aver prodotto il pionieristico ed eccezionale primo film sonoro che ha rivoluzionato l’industria cinematografica”.

Il parlato e i rumori di ambiente si aggiunsero quindi alla musica per accompagnare le immagini. E la musica non era più eseguita in sala, ma costituiva una “traccia” indissolubilmente legata (anche dal punto di vista fisico, tecnico) alle immagini, perché in “The jazz singer”, per la prima volta, la musica era incisa direttamente proprio sulla pellicola.

È infatti fondamentale sottolineare un concetto peraltro spesso trascurato: il film sonoro non solo corredò le immagini di “parole” (oltre che di “rumori”), ma anche di una “colonna sonora musicale predefinita” che da quel momento non fu più lasciata alla libera esecuzione (o addirittura improvvisazione) del musicista in sala, ma fu indissolubilmente legata al film, scena per scena.

Tuttavia, se la fondamentale innovazione entusiasmò il pubblico, non fu accolta

da un consenso unanime dalla critica: tutt’altro. Immediatamente si formò una schiera di contrari al sonoro e al parlato nel cinema, due elementi che, a loro dire, donavano sì realismo al film, ma proprio per questo lo privavano di tutta la sua specificità estetica ed artistica: di fatto il cinema muto era l’unico spettacolo (rispetto al teatro - musicale o no - all’opera, alla rivista, ecc., ad esclusione delle sole rappresentazioni di mimo) in cui gli attori erano silenziosi. Una “menomazione”, ok, ma che donava al cinema una peculiarità unica che il sonoro di colpo annullava.

Bastarono poi pochi anni perché questo dibattito risultasse superato dai fatti: dopo “Il cantante di jazz” semplicemente non vennero più realizzati film muti anche se il cinema muto ha conservato nei decenni un proprio fascino rinnovato ancora oggi dalle sue riproposizioni, magari con musicisti in sala che ne eseguono dal vivo la colonna sonora.

2.2.3 La musica fa i conti con le parole

Il sonoro tuttavia influenzò decisamente la musica dei film, e per un motivo evidente: prima essa era l’unica protagonista “udibile” della pellicola, dopo si trovò a fare i conti col parlato e con i rumori d’ambiente. E non fu una faccenda da poco. Già era complesso per la musica interagire con le immagini e con il montaggio delle stesse, ancora più complesso fu interagire con gli altri elementi sonori del film.

Per inserirsi in scene “già ammobiliate di suoni non musicali” (dice sempre Roman Vlad) la musica dovette così ricercare leggerezza nel tessuto armonico e sobrietà nelle orchestrazioni, a meno che le immagini (ad esempio una panoramica su un vasto paesaggio sul quale non insistano dialoghi o rumori d’ambiente) non richiedessero esattamente l’opposto.

A questo proposito, si veda la scena dell’arrivo di Claudia Cardinale in stazione in “C’era una volta il west” di Sergio Leone: tranne un breve dialogo

col carrettiere (Paolo Stoppa), la scena - dall'arrivo in stazione alla fermata alla locanda - è completamente priva di parlato¹: ben 7 minuti "riempiti" solo dalla musica e dai rumori d'ambiente. Ma la musica si fa più discreta nei primi piani o quando nelle immagini "entrano" appunto rumori d'ambiente, mentre si "apre" in pieni orchestrali solo quando le immagini si "allargano" in vaste panoramiche e i suoni extramusicali scompaiono: una sequenza che testimonia della perfetta intesa tra regista e musicista.

In ogni caso, una volta comprese le nuove esigenze del cinema, i compositori di musica per film riuscirono a tenerne conto perfettamente, tanto che proprio l'interazione tra i vari elementi sonori del film è ciò che, come abbiamo visto prima, legittima la convinzione che la musica per film sia un genere musicale a se stante². Ma con l'avvento del sonoro, oltre che la "sintassi" della musica per film, cambiò anche la sua "funzione" nell'economia globale del lavoro.

Abbiamo visto che, prima, la musica sottolineava situazioni emotive o stemperava momenti di tensione, ma tutto era molto vago, indefinito e lasciato in qualche modo alla creatività e alla sensibilità di chi suonava in sala. Nel momento in cui l'autore della colonna sonora e il regista del film poterono decidere che musica sovrapporre a ciascuna scena e come, e con quale intensità, tutto divenne molto più definito potendo rappresentare in maniera precisa il volere di chi il film l'aveva concepito e realizzato.

In realtà questo succedeva, in una certa misura, anche prima dell'avvento del sonoro, ma solo nei pochi casi in cui ad un certo film era abbinata una certa colonna sonora, la cui esecuzione, comunque, nei tempi e nei modi, era sempre lasciata alla facoltà di chi la eseguiva. Dopo, tale discrezionalità sarebbe scomparsa completamente.

¹ Peraltro, lo stesso film inizia con ben 12 minuti del tutto privi di parlato (tranne le pochissime parole del bigliettaio, all'inizio) e, in questo caso, privi anche di musica. 12 minuti "popolati" solo di suoni ambientali.

² E su questo particolare tipo di interazione rimandiamo alle acute analisi di due film come "Volere volare" e "Matrix" condotte da Festa in "Musica usi e costumi", cit.

In quel modo, la colonna sonora assunse un ruolo anche narrativo preciso, non limitandosi più (in modo comunque sempre abbastanza approssimativo e grossolano) a creare atmosfere o a sottolineare gli stati d'animo degli attori (suo scopo principale prima del sonoro). Divenne invece anche simbolo e richiamo di una situazione ricorrente o identificazione di un certo personaggio tramite il cosiddetto *leit motiv* (procedimento peraltro già utilizzato nell'opera lirica da 50 anni), si fece essa stessa protagonista della scena (come nei film musicali) o addirittura personaggio (in "La beauté du diable" di René Clair, Lucifero non compare mai ma è rappresentato da un motivo musicale. Più recentemente, un simile meccanismo è adottato ne "Lo squalo" per "rivelare" allo spettatore la minacciosa presenza del terribile predatore). La sua importanza, insomma, nell'economia di un film (anche proprio dal punto di vista... commerciale: si pensi ai milioni di dischi di colonne sonore venduti) crebbe a dismisura.

Superate così le perplessità verso il cinema sonoro e assodato il ruolo fondamentale dell'autore della musica, le cose sono, per così dire, "andate da sé". Nel senso che, svolgendosi la storia della cinematografia parallelamente a quella della musica, i compositori delle musiche per film non hanno fatto altro che pescare a piene mani in qualsiasi genere o stile musicale, coevo o no, per trovare ciò che più potesse essere utile al loro lavoro (in funzione, ovviamente, del lavoro che stavano facendo). Ecco dunque la libertà d'espressione di cui si parlava all'inizio: chiaramente conservando ognuno il proprio stile, ogni compositore di colonne sonore ha sempre avuto la massima libertà di scegliere i generi e le strumentazioni desiderate. Non a caso troviamo i migliori compositori cimentarsi di volta in volta con generi diversi ottenendo comunque sempre ottimi risultati.

Se dunque tutti i generi musicali hanno avuto diritto di cittadinanza sulla pellicola, vogliamo qui occuparci specificatamente dei due generi di massima diffusione nel Novecento: il rock e il jazz. Termini, come sempre, intesi nella loro accezione più ampia possibile.

2.2.4. Il rock nel cinema

Il rapporto tra rock (ma qui consideriamo tutta quella che abbiamo definito precedentemente *popular music*, ad eccezione del jazz) e cinema è sempre stato strettissimo: al cinema si deve l'esplosione mondiale del rock'n'roll (e la sua introduzione in Italia, che arrivò con i film, prima che con i dischi) e, dopo, la diffusione planetaria di generi musicali nati in ambito locale. Pensiamo, ad esempio, a quello che successe alla disco music con il film "La febbre del sabato sera": da genere di nicchia per minoranza nere e gay, a fenomeno mondiale nel giro di pochi mesi. Per la precisione, se nel 1955 "Rock around the clock" di Bill Haley non fosse finita sui titoli di testa di "Il seme della violenza", probabilmente la canzone (uscita già 3 anni prima) avrebbe continuato a restare nell'anonimato e l'esplosione della musica che avrebbe dominato il XX secolo per lo meno rimandata (e ribadiamo che in Italia quella "nuova musica" arrivò proprio con film come quello citato o "Senza tregua il rock'n'roll", prima ancora che con i dischi)¹.

Tuttavia, abbiamo già chiarito diverse pagine fa come molti dei film che utilizzano il rock (e derivati) come colonna sonora non rientrano nel nostro discorso: i biopic, i rockumentaries, i musicarelli, come anche tutti quelli per cui la musica (rock, in questo caso) non sia stata scritta espressamente (come "The Blues Brothers", ad esempio, o "Forrest gump", o l'italiano "Radiofreccia", ma i titoli sono centinaia).

A questi, dovremmo aggiungere anche i film derivati dai musical teatrali ("Jesus Christ Superstar", "Hair", "Evita", ecc.) perché di tali lavori ci occuperemo nel capitolo dedicato al teatro, ma, come sempre, fare distinzioni nette è poi comunque difficile: ad esempio lavori nati come solo musicali e poi divenuti film (le opere rock "Quadrophenia" e "Tommy" degli Who o "The wall" dei Pink Floyd) erano già vestiti di immagini nella mente di chi li ha composti? Probabilmente sì (come anche l'album "The lamb lies down on Broadway" dei Genesis, per dire, che però

¹ Come ricorda Andrea Mingardi nell'autobiografico "Permette un ballo signorina" (Mondadori, 2007)

film non lo diventò mai nonostante la volontà del suo autore Peter Gabriel). Ma di essi, ancora una volta, non ci occuperemo perché comunque non nati contestualmente al film (che ne è stato ricavato solo in tempi successivi).

Ne rimane comunque un gran numero. Film per i quali i registi si sono rivolti a musicisti di estrazione rock e non accademica (sempre che le due cose siano in contrapposizione, cosa che in molti casi non è). Inevitabilmente, se ascoltiamo il regista Julian Temple: "Il fatto che i musicisti rock siano sempre più richiesti dal cinema non deve meravigliare. Se un regista vuole davvero utilizzare la musica nei suoi film e non limitarsi ad avere un semplice accompagnamento, deve rivolgersi a compositori intelligenti e nuovi, capaci di stimolare il suo immaginario. E i musicisti più originali e creativi di oggi sono quelli rock".

E questo spiega tutto. Notando anche come Temple ammetta implicitamente che un buon musicista "stimoli l'immaginario" di un regista, con buona pace di chi sostiene che l'autore della colonna sonora sia un mero esecutore di ordini della produzione. E in effetti, vedendo la faccenda dall'altro lato, sono pochi i musicisti e i gruppi più creativi della storia del rock che non siano stati chiamati a scrivere per il cinema.

Ecco un breve e sicuramente incompleto elenco dei più noti che hanno scritto espressamente per un film:

Autore/esecutore	Film (regista, anno)	Note alla colonna sonora
AC/DC	Brivido (Stephen King, 1986)	
Bee Gees	La febbre del sabato sera (John Badhan 1977)	accanto a brani non originali di altri artisti
Bob Dylan	Pat Garret & Billy the Kid (Sam Pekimpah, 1973)	
Bono (U2)	The million dollar hotel (Wim Wenders, 2000)	
Brian Eno e i Toto	Dune (David Lynch, 1984)	accanto a brani di Beethoven, Mahler, Shostakovic e Cherubini

Musica per...

Autore/esecutore	Film (regista, anno)	Note alla colonna sonora
Curtis Mayfield	Superfly (Gordon Parks Jr., 1972)	
David Bowie	Labyrinth (Jim Henson, 1986)	con Trevor Jones
David Bowie	L'uomo che cadde sulla terra (Nicholas Roeg, 1986)	
David Bowie	Absolute Beginners (Julian Temple, 1986)	accanto a brani originali di Paul Weller e Ray Davies
David Bowie e Ryuichi Sakamoto	Furyo (Nagisa Oshima, 1983)	
Donovan	Fratello Sole Sorella Luna (Franco Zeffirelli, 1972)	
Donovan	Se è martedì, deve essere il Belgio (Mal Stewart, 1969)	
Eddie Vedder (Pearl Jam)	Into the wild (Sean Penn, 1977)	
Elton John (testi di Tim Rice)	Il re leone (Roger Alles, Rob Minkoff, 1994)	Premio Oscar
Giorgio Moroder	Fuga di mezzanotte (Alan Parker, 1978)	Premio Oscar
Isaac Hayes	Shaft (Gordon Parks, 1971)	Nomination all'Oscar
Joe Strummer (Clash)	Ho affittato un killer (Aki Kaurismäki, 1990)	
Joe Strummer (Clash)	Walker (Paul Schrader, 2007)	
Jon Anderson (Yes), John Paul Jones e Jimmy Page (Led Zeppelin)	La casa in Hell Street (Michael Winner, 1984)	
Keith Emerson	Inferno (Dario Argento, 1980)	
Keith Emerson	I falchi della notte (Bruce Malmuth, 1981)	
Kinks	Il complesso del trapianto (Percy) (Ralph Thomas, 1971)	
Los Straitjackets	Psycho beach party (Robert Lee King, 2001)	

Musica per...

Autore/esecutore	Film (regista, anno)	Note alla colonna sonora
Mark Knopfler	Local Hero (Bill Forsyth, 1983), Cal (Pat O'Connor, 1984), Comfort and Joy (Bill Forsyth, 1984), The princess bride (Rob Reiner, 1987), Last exit to Brooklin (Uli Edel, 1989), Sesso & potere (Barry Levinson, 1997), Metroland (Philip Saville, 1997), Sfida per la vittoria (Michael Corrente, 2000)	
Neil Young	Dead man (Jim Jarmush, 1995)	
Peter Gabriel	Birdy - Le ali della libertà (Alan Parker, 1984)	Comprende brani originali e temi dai primi lavori di Gabriel come base per alcune tracce
Peter Gabriel	L'ultima tentazione di Cristo (Martin Scorsese, 1988)	Pubblicata come album sotto il titolo "Passion"
Peter Gabriel	La generazione rubata (Phillip Noyce, 2002)	
Phil Collins	Tarzan (Chris Buck, Kevin Lima, 1999)	premio Oscar per la miglior canzone (You'll be in my heart)
Pink Floyd	La Vallée (Barbet Schroeder, 1972)	Pubblicata come album sotto il titolo "Obscured by clouds"
Pink Floyd	Zabriskie point (Michelangelo Antonioni, 1970)	
Prince	Purple rain (Albert Magnoli, 1984)	premio Oscar
Queen	Flash Gordon (Mike Hodges, 1980) Highlander (Russel Mulcahy, 1986)	
Quincy Jones	A sangue freddo (Richard Brooks, 1967)	Nomination all'Oscar
Ramones	Rock'n' roll high school (Allan Arkush, 1979)	accanto a brani non originali di altri artisti
Randy Newman	A bug's life (John Lasseter, 1998)	Nomination all'Oscar
Randy Newman	Pleasantville (Gary Ross, 1998)	Nomination all'Oscar
Randy Newman	Avalon (Barry Levinson, 1990)	Nomination all'Oscar
Randy Newman	Il migliore (Barry Levinson, 1984)	Nomination all'Oscar
Randy Newman	Ragtime (Milos Forman, 1981)	Nomination all'Oscar
Randy Newman	Monsters & Co. (Peter Docter, 2001)	Nomination all'Oscar
REM	Man on the moon (Milos Forman, 1999)	

Musica per...

Autore/esecutore	Film (regista, anno)	Note alla colonna sonora
Ryuichi Sakamoto e David Byrne	L'ultimo imperatore (Bernardo Bertolucci, 1987)	premio Oscar
Simon & Garfunkel	Il laureato (Mike Nichols, 1967)	
Stevie Wonder	The secret life of plants (Walon Green, 1979)	Pubblicata come album sotto il titolo "Journey through the secret life of plants"
Tom Waits	Un sogno lungo un giorno (Francis Ford Coppola, 1982)	Nomination all'Oscar
Vangelis	Momenti di gloria (Hugh Hudson, 1981)	premio Oscar

Per il film "Fino alla fine del mondo" del 1991, il regista Wim Wenders chiese a musicisti rock come Peter Gabriel, U2, Talking Heads, Lou Reed, R.E.M., Nick Cave, Jane Siberry, ecc. di realizzare le musiche che "avrebbero pensato di comporre" nel 1999, anno in cui il film è ambientato.

Oltre a quelli citati, diversi musicisti hanno contribuito ad una colonna sonora con una sola canzone scritta appositamente, magari poi di grande successo. Ecco un breve elenco:

Autore/esecutore	Brano	Film (regista, anno)	Note al brano
Aerosmith	"I don't wanna miss a thing"	Armageddon (Michael Bay, 1998)	
Bob Dylan	"Things have changed"	Wonder boys Curtis Hanson, 2001	premio Oscar
Bruce Springsteen	"Philadephia"	Philadelphia (Jonathan Demme, 1993)	premio Oscar
Bruce Springsteen	"Missing"	Tre giorni per la verità (Sean Penn, 1995)	
Bruce Springsteen	"Dead man walkin'"	Condannato a morte (Tim Robbins, 1995)	nomination all'Oscar
Bruce Springsteen	"Lift me up"	Limbo (John Sayles, 1998)	
Bruce Springsteen	"The Wrestler"	The Wrestler (Darren Aronofsky, 2008)	
Bryan Adams	"(Everything i do) I do it for you"	Robin Hood: principe dei ladri (Kevin Reynolds, 1991)	

Musica per...

Autore/esecutore	Brano	Film (regista, anno)	Note al brano
Bryan Adams (con Mutt Lange e Michael Kamen)	"All for love"	I tre moschettieri (Stephen Herek, 1993)	interpretata dallo stesso Bryan Adams con Rod Stewart e Sting
Chad Kroeger (Nickelback)	"Hero"	Spiderman (Sam Raimi, 2002)	
Elvis Costello	"The scarlet tide"	Ritorno a Cold Mountain (Anthony Minghella, 2003)	nomination all'Oscar
Evansence	"Bring me to life"	Devil (Drew Dowdle, John Erick Dowdle, 2010)	
Jon Bon Jovi	"Blaze of glory"	Young guns (Christopher Cain, 1988)	
Keith Carradine	"I'm easy"	Un uomo da marciapiede (John Schlesinger, 1969)	premio Oscar
Kenny Loggins	"Footloose"	Footloose (Herbert Ross, 1984)	premio Oscar
Kenny Loggins	"I'm free"	Footloose (Herbert Ross, 1984)	
Marilyn Manson e gli Sneaker Pimps	"Long hard road out of hell"	Spawn (Mark Dippé, 1997)	
Metallica	"I disappear"	Mission: impossible II (John Woo, 2000)	
Perry Farrell (Jane's Addiction) (con Daniel Newman)	"Go all the way (into the twilight)"	Twilight (Catherine Hardwicke, 2008)	
Peter Gabriel	"Down to earth"	WALL•E (Andrew Stanton, 2008)	
Radiohead	"Exit music"	Romeo + Giulietta (Baz Luhrmann, 1996)	
Rage Against the Machine	"No shelter"	Godzilla (Roland Emmerich, 1998)	
Ramones	"Pet Sematary"	Cimitero vivente (Mary Lambert, 1989)	
Smashing Pumpkins	"The end is the beginning is the end", "The beginning is the end is the beginning"	Batman & Robin (Joel Schumacher, 1997)	

Musica per...

Autore/esecutore	Brano	Film (regista, anno)	Note al brano
Stevie Wonder	"I just called to say I love you"	La signora in rosso (Gene Wilder, 1984)	premio Oscar
Sting	"You will be my ain true love"	Ritorno a Cold Mountain (Anthony Minghella, 2003)	nomination all'Oscar
U2	"Hold me, thrill me, kiss me, kill me"	Batman forever (Joel Schumacher, 1995)	
Underworld	"Born slippy"	Trainspotting (Danny Boyle, 1996)	

E se parliamo di canzoni, a queste andrebbero aggiunte tutte quelle scritte e/o interpretate da grandi star della musica per i film di James Bond:

Film	Anno	Colonna sonora di	Canzone	Scritta da	Eseguita da	
Licenza di uccidere	1962	Monty Norman	"James Bond theme" "Kingston calypso"	M. Norman	John Barry & Monty Norman	
Dalla Russia con amore	1963	John Barry	"From Russia with love"	Lionel Bart	John Barry & Matt Monro	
Missione Goldfinger	1964		"Goldfinger"	L. Bricusse A. Newley J. Barry	Shirley Bassey	
Thunderball operazione tuono	1965		"Thunderball"	J. Barry D. Black	Tom Jones	
Si vive solo due volte	1967		"You only live twice"	L. Bricusse J. Barry	Nancy Sinatra	
Al servizio segreto di Sua Maestà	1969		"On Her Majesty's secret service"	J. Barry	John Barry	
Cascata di diamanti	1971		"Diamonds are forever"	J. Barry D. Black	Shirley Bassey	
Vivi e lascia morire	1973		George Martin	"Live and let die"	Paul e Linda McCartney	Paul McCartney
L'uomo dalla pistola d'oro	1974		John Barry	"The man with the golden gun"	J. Barry D. Black	Lulu
La spia che mi amava	1977	Marvin Hamlisch	"Nobody does it better"	M. Hamlisch C. Bayer Sager	Carly Simon	

Musica per...

Film	Anno	Colonna sonora di	Canzone	Scritta da	Eseguita da
Moonraker	1979	John Barry	"Moonraker"	J. Barry H. David	Shirley Bassey
Solo per i tuoi occhi	1981	Bill Conti	"For your eyes only"	B. Conti M. Leeson	Sheena Easton
Octopussy operazione piovra	1983	John Barry	"All time high"	J. Barry T. Rice S. Short	Rita Coolidge
Bersaglio mobile	1985		"A view to a kill"	J. Barry J. Taylor	Duran Duran
Zona pericolo	1987		"The living daylight"	J. Barry P. Waaktaar	A-ha
Vendetta privata	1989	Michael Kamen	"Licence to kill"	N. M. Walden J. Cohen W. Afanasieff	Gladys Knight
GoldenEye	1995	Éric Serra	"Golden eye"	Bono The Edge	Tina Turner
Il domani non muore mai	1997	David Arnold	"Tomorrow never dies"	S. Crow M. Froom	Sheryl Crow
Il mondo non basta	1999		"The world is not enough"	D. Arnold D. Black	Garbage
La morte può attendere	2002		"Die another day"	Madonna M. Ahmadzai	Madonna
Casino Royale	2006		"You know my name"	D. Arnold C. Cornell	Chris Cornell
Quantum of Solace	2008		"Another way to die"	J. White	Jack White Alicia Keys
Skyfall	2012		Thomas Newman	"Skyfall"	Adele Paul Epworth

Musica per...

Naturalmente anche in Italia musicisti e gruppi in ambito popular sono stati coinvolti in colonne sonore. Eccone alcuni esempi:

Autore	Film
Banco del Mutuo Soccorso	Garofano rosso
Elisa	Melissa P., All the invisible children (il brano "Teach me again"), Casamai (il brano "Heaven out of hell"), Lintver, Manuale d'amore 2 (il brano "Eppure sentire)
Ivano Fossati	Il toro, L'estate di Davide, A cavallo della tigre, La lingua del Santo, Caos calmo (solo il brano "L'amore trasparente")
Giovanna Marini	Porci con le ali, Café express, Il sospetto, Avventura di un fotografo, Io sono mia, I tre operai
Osanna	Milano calibro 9
Stadio	Acqua e sapone, I due carabinieri, Stasera a casa di Alice, Non muoverti
Pfm	Attila flagello di Dio
Tiromancino	Nero bifamiliare, Le fate ignoranti (il brano "Due destini")
Zucchero	Snack bar Budapest
Cesare Cremonini	I padroni di casa

Particolare infine il caso del gruppo dei Goblin: nel 1975 furono convocati da Dario Argento per la colonna sonora di "Profondo rosso" (cui contribuì anche il jazzista Giorgio Gaslini), quindi visto il successo dell'operazione (l'album fu il più venduto dell'anno) si indirizzarono prevalentemente su questo tipo di lavoro. A parte pochi dischi, la loro intera discografia è infatti costituita da colonne sonore. Eccole:

Profondo rosso (1975)

Suspiria (1977)

Musica per...

La via della droga (1978)

Zombi (1978)

Amo non amo (1979)

Patrick (1979)

Squadra antigangsters (1979)

Squadra antimafia (1979)

Buio omega (1979)

Contamination (1980)

Volo (1982)

Tenebre (1982)

Il ras del quartiere (1983)

Notturmo (1983)

Phenomena (1984)

La chiesa (1989)

Non ho sonno (2000)

Come si può vedere dalle tabelle precedenti, dal cinema sono giustamente stati interpellati musicisti ascrivibili ai più diversi generi musicali (dal progressive al metal, dalla black music al punk...), ma a parte pochissimi casi, tutti dagli anni '80 in poi: segno che solo negli ultimi decenni gli esponenti di un genere "basso" come la popular music sono stati ritenuti in grado di fornire materiale musicale accettabile.

Anche se, come accennato prima, fin dalla metà degli anni '50 il cinema ha usato canzoni scritte precedentemente e non espressamente per questo o quel film. Come a dire che i musicisti popular erano perfetti per scrivere canzoni (del resto questo fanno, i musicisti) tra le quali attingere liberamente, ma non per comporre espressamente per il cinema.

Altra interpretazione non saprei dare.

2.2.5. Il jazz nel cinema

Abbiamo detto che il primo film sonoro fu, nel 1927, “Il cantante di jazz” di Crossland, ma il jazz aveva già fatto la sua comparsa sul grande schermo: era accaduto nel 1917 quando l’Original Dixieland Jass Band aveva fatto una breve apparizione nel film “The good-for-nothing” di Carlyle Blackwell.

Era solo una comparsata (muta! Il cinema sonoro è di 10 anni dopo), ma densa di significati (allora certamente non colti): l’Original Dixieland Jass Band era stato il primo gruppo jazz (allora ancora denominato “jass”) a registrare un disco. Il brano in questione si intitolava “Livery stable blues” ed era uscito il 26 febbraio 1917. Vale la pena di rilevare che se le origini del jazz erano state indubbiamente nere, fu però un gruppo bianco a diffondere per primo questa musica, ma quel che più conta, comunque, è che in qualche maniera, con quel film, con quella comparsata, fu proprio il cinema a testimoniare la nascita di una delle espressioni artistiche più importanti del Novecento (già, esattamente quello che sarebbe successo 40 anni dopo al rock’n’roll, come abbiamo visto).

Ma se è vero che il jazz deve molto al cinema, è anche vero il contrario, perché pochi anni dopo essere nato, il cinema sonoro capì che la gente di colore che amava la “propria musica” (il jazz) era un ottimo pubblico da sfruttare.

Così nel 1929 esordirono gli *all negroes movies*, un sottogenere destinato, appunto, ad un pubblico quasi esclusivamente di colore (cosa che in qualche maniera avvenne anche a teatro con i *black musical*) e che nei decenni avrebbe sfornato decine di pellicole (generalmente di non eccelso livello) peraltro quasi sempre dirette da registi bianchi.

La musica di quei film era quasi sempre jazz. Tra di essi, Cinzia Villari, attrice e autrice esperta di jazz, individua in “Cabin in the sky” (“Due cuori in cielo”), esordio in regia di Vincente Minnelli del 1943 cui presero parte diversi jazzisti famosi come Duke Ellington, Louis Armstrong o Lena Horne, “l’omaggio più serio e tenero che il cinema dei bianchi aveva fatto fino ad allora al mondo dei

neri”¹. Di fatto il film era la trasposizione cinematografica di un musical teatrale del 1940 con le coreografie del grande George Balanchine, ma il film rappresenta comunque un punto fermo nella lunga storia d’amore tra jazz e cinema.

Parlando del rock, abbiamo accennato ai *rockumentaries*: ne ebbe anche il jazz. I primi sono addirittura degli anni ’30: cortometraggi che facevano da riempitivo nelle sale cinematografiche tra un film e un cinegiornale. Il critico Franco Farenz² ne segnala in particolare uno: “Jamming’ the blues” del 1944 dedicato al sassofonista Lester Young cui presero parte anche il sassofonista Illinois Jacquet, il trombettista Harry “Sweet” Edison, i batteristi Jo Jones e Sidney Catlett, il contrabbassista Red Callender, il chitarrista Barney Kessel e la cantante Mary Bryant. Tuttavia, come per il rock, non ci interessa tanto questo tipo di operazioni (né i tantissimi *biopic* dedicati ai jazzisti o i film che li vedono in veste di attori o che usano brani jazz preesistenti per le proprie colonne sonore: tutte operazioni fondamentali per la diffusione del jazz ma per le quali rimandiamo alle citate, esaustive lezioni di Villari), quanto i momenti in cui un regista ha deciso di chiedere a un jazzista di collaborare alla propria opera.

2.2.6 Qualche nome qualche titolo

Uno dei più celebri esempi di questo tipo di collaborazione fu “Ascensore per il patibolo”, film del 1957 di Louis Malle che si avvale delle musiche di Miles Davis. Dice sempre Villari: “In questo film la grande interpretazione di Davis, che improvviserà il commento musicale sullo scorrimento delle immagini, farà raggiungere al film momenti così alti che forse, anche a detta della critica, senza quella colonna sonora non avrebbe raggiunto.

Pochissimo o niente era stato preordinato, si stabilì per ogni brano il tempo, il centro tonale e qualche elemento meritevole di venire evidenziato, ciò che ne

¹ Nelle sue lezioni su jazz e cinema pubblicate da www.jazzitalia.net

² In “Il nuovo jazz degli anni ’40” (Lato Side, 1982)

uscì fu un perfetto connubio tra azione filmica e commento musicale. Purtroppo come esempio del perfetto equilibrio tra jazz e cinema, questo film ne rappresenta l'eccezione e non la regola¹.

Se quella fu un'eccezione (soprattutto per le modalità assolutamente straordinarie di stesura della colonna sonora), due anni dopo uscì comunque un altro esempio di connubio perfettamente riuscito tra cinema e jazz: "Anatomia di un omicidio" di Otto Preminger, regista di cui si ricorda anche la versione cinematografica del gerswiniano "Porgy & Bess": la colonna sonora originale era di quel Duke Ellington che nel 1961 firmò anche la musica di "Paris Blues" di Martin Ritt.

Questi due film (assieme a "Un colpo da due miliardi", del 1957, di Roger Vadim con la colonna sonora di John Lewis eseguita dal Modern Jazz Quartet) rappresentano di fatto l'inizio di un fenomeno che esploderà nel decennio successivo: l'uso del jazz come colonna sonora di film non musicali.

Negli anni '60 (e c'era voluto mezzo secolo!) il jazz era ormai riconosciuto come forma espressiva artistica di grande rilievo, ma anche come veicolo di importanti istanze sociali da parte della popolazione afroamericana.

Adottarne la musica rispondeva quindi a precise esigenze simboliche e "politiche" oltre che meramente artistiche.

Al connubio tra jazz e cinema visto sotto quest'ottica arriveranno per prime (inevitabilmente, verrebbe da dire) le produzioni indipendenti e d'avanguardia europee e americane, più attente delle major ai sommovimenti sociali quanto ai nuovi linguaggi.

Così "Ombre" di John Cassavetes godeva delle musiche di Charlie Mingus, ancora John Lewis compose quelle per "Una storia milanese" di Eriprando Visconti, Giorgio Gaslini quelle di "La notte" di Michelangelo Antonioni, Chet Baker apparve, almeno come esecutore, in moltissimi film dei primi anni '60 come "Smog"

¹ www.jazzitalia.net

di Franco Rossi, "L'audace colpo dei soliti ignoti" di Nanni Loy, "Intrigo a Los Angeles", di Roy Freemount, "Urlatori alla sbarra" di Lucio Fulci (tutti su musiche di Piero Umiliani), ma anche "Una vita violenta" di Paolo Heusch (musiche di Piero Piccioni), "Totò di notte n. 1" di Mario Amendola (musiche di Armando Trovajoli), ecc. Ettore Ballotta nel 1967 scrisse la colonna sonora di "Una questione privata" di Giorgio Trentin.

E poi, già negli anni '70, ecco Gato Barbieri firmare la celeberrima colonna sonora di "Ultimo tango a Parigi" di Bertolucci ma anche quella di "Appunti per un'oretiade africana" di Pasolini, Art Pepper comporre quella "Heart beat" di John Byrum, John Kander e Fred Ebb portare al successo il soundtrack del celebre "New York New York" di Martin Scorsese.

Nel 1974, Herbie Hancock ha scritto parte delle musiche di "Il giustiziere della notte" di Michael Winner e lo stesso Hancock, nel 1986, per "Round Midnight" di Bertrand Tavernier ha accostato i propri brani originali a diversi standard jazz. A Pat Metheny si devono le colonne sonore di "Il gioco del falco" (1985, John Schlesinger), "Passaggio per il paradiso" (1996, Antonio Baiocco) e "A map for the world" (1999, Scott Elliott), infine, e siamo già ai giorni nostri, "Lettere da Iwo Jima" di Clint Eastwood si avvale delle musiche del figlio: il contrabbassista Kyle che aveva già scritto per "Mystic river" e "Million dollar baby", e, in Italia le musiche di "Sette ottavi" di Stefano Landini (2006) sono di Paolo Fresu.

Si tratta di soli pochi esempi tra una casistica invece veramente ampia, ma chi volesse un panorama sufficientemente completo fatto di migliaia di titoli, può consultare il database della Libreria del Congresso Americano².

Tra di essi anche una miriade di spartiti di stampo tipicamente jazzistico scritti non da jazzisti tout court, ma da musicisti che a questo particolare tipo di

² Sul web: <http://lcweb2.loc.gov/diglib/ihaz/html/jots/jazzscreen-home.html>.

linguaggio musicale hanno voluto - ma anche saputo - ricorrere nel loro lavoro. Nel segno di quella ecletticità di cui si parlava più sopra e che a un compositore di colonne sonore non può fare difetto.

BIBLIOGRAFIA

- Ermanno Comuzio "Musicisti per lo schermo" (Ente dello Spettacolo, 2004)
Giandomenico Curi "I frenetici - 50 anni di cinema e rock" (Arcana, 2002)
Fabrizio Festa "Musica: usi e costumi" (Pendragon, 2008)
Guido Michelone "Il jazz-film" (Pendragon, 1997)
Ennio Simeon "Manuale di storia della musica nel cinema - Storia, teoria, estetica della musica per il cinema, la televisione e il video" (Rugginenti, 2006)

3 La Musica per il teatro

3.1 PREMESSA

Cosa si può fare su un palco?

Esibirsi, ovviamente, ma i tipi di esibizione sono molti e non tutti facilmente collocabili in una categoria o in un'altra.

Potremmo azzardare una prima grande distinzioni tra spettacoli "scenici" e "non scenici".

Tra i primi possiamo inserire tutte quelle rappresentazione che prevedono scene, costumi e comunque un allestimento specifico, e che sono costituiti da una struttura organica e unitaria fatta di testo ed eventualmente musica solo strumentale, cantata o ballata:

- Teatro di prosa
- Teatro musicale in cui comprendiamo:
 - Opera lirica
 - Operetta
 - Balletto
 - Musical
 - Commedia musicale
 - Opera rock



Tra i secondi possiamo inserire i concerti di ogni genere musicale.

Ma come abbiamo visto precedentemente, non esistono mai confini netti tra le categorie.

Il concerto di un'orchestra sinfonica o di un quartetto d'archi può tranquillamente essere collocato nella seconda categoria, ma i concerti di quei musicisti o gruppi rock che alla presenza scenica, a costumi particolari, a scenografie, a videoproiezioni, a fantascientifici light show, ecc. affidano una parte anche rilevantissima della loro esibizione, probabilmente no¹. In essi forse manca l'elemento di stretta organicità del materiale presentato (una successione di canzoni comunque slegate tra di loro non è assimilabile alla necessaria unitarietà di un musical, ad esempio, nel quale è impossibile mutare l'ordine dei brani o escluderne alcuni a favore di altri), ma come vedremo, anche su questo si può lungamente discutere.

Tuttavia questa macrodistinzione, pur nella sua approssimazione ci rende evidente che solo tra gli spettacoli scenici troviamo musica applicata. Ne abbiamo già parlato nel primo capitolo: nel caso di un'opera unitaria, un brano musicale che ne faccia parte è considerato "in funzione" dell'unitarietà dell'opera stessa, quindi è musica applicata a quell'opera. Anche se moltissimi brani provenienti da musical hanno goduto e godono di una "vita autonoma" (esattamente come molti celebri temi di colonne sonore cinematografiche, o come molte arie delle opere liriche).

¹ È tuttavia il caso di distinguere, nei concerti di popular music e - segnatamente - rock, tra un aspetto semplicemente "visuale", di fatto sempre presente almeno dagli anni '70 in poi, costituito da light show ed effetti speciali come fumi, laser o proiezioni, e un aspetto "teatrale" proprio di pochi musicisti soprattutto negli anni '70: Peter Gabriel dei Genesis che cambiava costume ad ogni canzone che poi veniva "mimata" e quasi "sceneggiata", David Bowie che impersonificava con particolari costumi l'alieno Ziggy Stardust, Alice Cooper che si esibiva con un pitone, in una scenografia volutamente granguignolesca fatta di forche e ghigliottine, i Kiss e le loro maschere ecc.... E in Italia il primo Renato Zero o un gruppo rock degli anni '70 come gli Osanna.

Ad esempio i seguenti:

Anno	Brano	Compositore	Musical
1925	Tea for two	Vincent Youmans	No no Nanette
1926	Someone to watch over me	George Gershwin	Oh Kay!
1927	Ol' man river	Jerome Kern	Show Boat
1930	I got rhythm, But not for me, Embraceable you	George Gershwin	Girl crazy
1932	Night and day	Cole Porter	Gay divorce
1934	I get a kick of you	Cole Porter	Anything goes
1935	Summertime	George Gershwin	Porgy and Bess
1935	Begin the Beguine	Cole Porter	Jubilee
1937	The lady is a tramp	Richard Rodgers	Babes in arms
1945	The carousel waltz, You'll never walk alone	Richard Rodgers	Carousel
1946	There's no business like show business	Irving Berlin	Annie get your gun

3.2 UN PO' DI DEFINIZIONI

In questo capitolo ci occupiamo dunque di musica per il teatro.

Musica in teatro ce n'è sempre stata. Accompagnava già le tragedie greche e si può dire che in qualsiasi civiltà, in qualsiasi tempo, mai una rappresentazione scenica abbia rinunciato ad una componente musicale di un qualche tipo. Che si trattasse di "musica di scena" composta come "colonna sonora" di rappresentazioni di prosa (assimilabile in molto a una colonna sonora cinematografica), o di quella strettamente connessa con la narrazione, composta per essere, come nel musical, nell'opera lirica o nell'operetta, vera e propria protagonista della rappresentazione. Ma prima, anche in questo caso, occorre sgombrare il campo da qualche equivoco. Cominciando, come sempre, con qualche definizione, e premettendo doverosamente che spesso ai termini sotto elencati sono stati dati significati diversi.

Ad esempio, impossibile trovare una definizione universalmente accettata che

distingua definitivamente “musical” da “commedia musicale”: sappiamo tutti di cosa si sta parlando, ma di questi generi di spettacolo ognuno ha la propria idea. Ne consegue che le definizioni sotto riportate sono quelle cui faremo riferimento in questo testo e non hanno alcuna velleità di rappresentare qualcosa di definitivo o universalmente accettato.

Con il termine *opera lirica* (o *melodramma*) qui intendiamo una rappresentazione teatrale musicale in cui l'azione scenica è interamente cantata ma in cui la parte musicale è di estrazione ed esecuzione “colta” (termine sulla proprietà del quale ci siamo già espressi nei primi capitoli).

Con il termine *operetta* qui intendiamo una rappresentazione derivata dall'opéra comique francese e dal Singspiel tedesco, piuttosto simile all'opera lirica da cui differisce per l'alternanza di brani musicali e parti dialogate, ma soprattutto per la vivacità e la leggerezza delle musiche e la quasi costante presenza di un aspetto coreografico (danze).

Con il termine *musical* qui intendiamo un'opera teatrale o cinematografica costituita esclusivamente o quasi esclusivamente da musica e/o canzoni (“Porgy and Bess”, “West side story”, “Notre dame de Paris”);

Con il termine *commedia musicale*, qui intendiamo un'opera in cui musica e/o canzoni, pur avendo una parte anche assai rilevante, non la costituiscono esclusivamente (“Rugantino”, “Aggiungi un posto a tavola”, “We will rock you”, ecc.).

Con il termine *opera rock* ci riferiamo ad un tipo particolare di musical (teatrale o cinematografico) che utilizza prevalentemente musica rock (“Jesus Christ Superstar”, “Orfeo 9”, “Tommy”).

3.3 LA COLONNA SONORA DEL TEATRO

3.3.1. Musica e parole

Non ci dilungheremo qui sulla storia dell'opera, del musical e dell'operetta¹, ci

soffermeremo invece sulla musica scritta per il teatro di prosa, quella che all'inizio abbiamo chiamato “musica di scena” e che altri chiamano “musica incidentale”². Come abbiamo già sottolineato, qualcosa di molto diverso dalla musica creata per l'opera lirica, il musical o la commedia musicale: la musica di scena infatti (e questo è ciò che la distingue) non costituisce la storia rappresentata, ma si sovrappone ad essa e con essa interagisce (in gradi diversi di “intensità”) con funzione di commento, di sottofondo o di supporto. La musica di scena quindi può essere strettamente connessa con l'azione e il testo (e quindi spesso espressamente indicata dall'autore del testo), ma anche assumere solo una funzione di “riempitivo”, ad esempio tra un atto e l'altro o tra una scena e l'altra.

Ovviamente, come abbiamo verificato in moltissime occasioni, anche in questo caso non esistono affatto confini definiti tra musica di scena e musica scritta, come si diceva, per l'opera lirica, il musical o la commedia musicale, esattamente come non esistono confini netti tra i generi teatrali. Che “Aida” sia un'opera, “Porgy and Bess” un musical, e “sei personaggi in cerca d'autore” teatro di prosa non è in discussione, ma che dire, ad esempio della commedia musicale nella quale la componente musicale può avere maggiore o minore importanza? Che dire de “L'Opera da tre soldi” di Bertolt Brecht nella quale le canzoni di Kurt Weill sono assolutamente essenziali allo svolgimento della vicenda pur non costituendone la parte preminente? Che dire del “teatro canzone” di Giorgio Gaber o quello di Marco Paolini che alternano monologhi a canzoni, due elementi che contribuiscono - gli uni come gli altri - in maniera essenziale alla completezza del lavoro?

¹ Chi volesse approfondire può ricorrere al citato “Il racconto della musica 2” per la storia del musical e dell'operetta, e a “Il racconto della musica” di M.C. Mazzi per quella dell'opera.

² In realtà, esiste una “musica di scena” anche nell'opera lirica, non solo nel teatro di prosa: è quella che costituisce il contenuto e non la forma dell'azione teatrale. Ad esempio le danze in scena, le canzoni intonate da qualche personaggio, i rulli di tamburo, i rintocchi di campana, o i richiami dei corni da caccia. Ne sono celebri esempi la serenata di Don Giovanni “Deh, vieni alla finestra” e la musica del banchetto, nel “Don Giovanni” di Mozart, la mazurka eseguita da una piccola orchestra sul palco durante “Un ballo in maschera” di Verdi o il “Silenzio” intonato da una cornetta prima della romanza di Michele “Nulla, silenzio” ne “Il tabarro” di Puccini.

La componente musicale, in tutti questi casi, è da considerare “musica di scena” o no?

Se la musica di scena è quella che si limita a “sovrapporsi”, “sottolineare” o “commentare”, allora probabilmente no perché in questi casi la componente musicale costituisce un elemento essenziale della narrazione³, tuttavia non si può certo parlare di teatro musicale: sempre teatro di prosa rimane, seppure sui generis. Insomma, certo la distinzione a volte si fa davvero difficile. E soprattutto, spesso oziosa: quello che in questa sede è opportuno sottolineare è che, se accettiamo la tesi secondo cui nel caso di un'opera unitaria, un brano musicale che ne faccia parte è considerato “in funzione” dell'unitarietà dell'opera stessa, in tutti questi casi siamo comunque di fronte a musica applicata.

3.3.2. Un po' di storia

Una necessaria premessa: non ci addentreremo qui nella storia del teatro (i cui accenni saranno necessariamente vaghi e incompleti), ma solo nell'evoluzione che nel tempo ha avuto la sua componente musicale.

Sappiamo che già nella tragedia greca la musica aveva un ruolo essenziale nell'accompagnare la vicenda sulla scena sempre commentata dai canti del coro. Secondo la “Poetica” di Aristotele, la tragedia è nata nel periodo classico (dal VI sec. al IV sec. a.C.) nel Peloponneso, dal ditirambo. In essa era fondamentale il ruolo del coro, disposto circolarmente. Tale disposizione, come anche l'organizzazione dei testi dei ditirambi, fu introdotta, anche dal punto di vista metrico, da Arione di Metimna, poeta e musicista del VII secolo a.C. considerato l'inventore del ditirambo. Successivamente, dal coro si distaccò un corifeo (capo del coro)

³ In effetti si può distinguere una situazione di “azione che prosegue nelle parti cantate” o “parti cantate di commento a ciò che è avvenuto”. Vale a dire che abbia o no “funzioni di necessità”. Nel melodramma è ciò che distingue ad esempio tutta l'opera fra Seicento e primo Ottocento dall'opera Romantica e moderna: fino a Verdi le arie si spostavano tranquillamente da un melodramma all'altro perché esprimevano un sentimento generale e non erano la prosecuzione dell'azione in altre modalità.

che raccontava le gesta degli dei, alternandosi agli interventi del coro. Il passaggio al dramma, cioè alla rappresentazione, avvenne quando il corifeo da narratore divenne attore: tale trasformazione fu operata da Tespi, poeta e drammaturgo vissuto nel 500 a.C.. In base a questa innovazione, la rappresentazione prevedeva diverse “fasi”, un prologo recitato da un personaggio allegorico che introduceva la rappresentazione stesa; l'ingresso del coro che seguiva canti e danze, l'alternanza di *episodi* (ossia parti recitate) e *stasimi* (ossia parti cantate dal coro) e un *exodos* conclusivo cantato e/o recitato.

Anche nel teatro romano, la musica aveva un ruolo fondamentale. Di teatro vero e proprio si iniziò a parlare solo dopo il contatto con la civiltà greca (prima le rappresentazioni erano limitate agli spettacoli circensi). I primi spettacoli teatrali, ci dice Tito Livio¹, erano costituiti da rappresentazioni di mimi fatti venire dall'Etruria, detti “istri” (da cui il termine “istrione”) che danzavano al suono della “tibia” (uno strumento a canna singola o più spesso doppia, di uguale o diversa lunghezza) suonata dal “tibicen”.

I primi testi di quel teatro, detti “fescennini” erano costituiti da battute rozzi canti popolari, battute scherzose e grossolane che Orazio attribuisce al riposo degli agricoltori². In seguito i fescennini furono arricchiti dai “carmina”, canzoni a carattere responsoriale. Una successiva evoluzione vide gli attori rinunciare al canto dei carmina conservando per sé solo le parti dialogate. Le parti musicali erano quindi affidate a cantanti e a suonatori. Tale forma teatrale fu detta Atellana. In essa la musica aveva “un duplice aspetto di accompagnamento drammatico e di accompagnamento mimico”³. Il tibicen comunque accompagnava gli attori nelle parti declamate e dialogate (“diverbia”) o i cantanti in quelle cantate (“cantica”)

¹ “Ad urbe condita” VII, 7, 2

² Giampiero Tintori “La musica di Roma antica” (Akademos, 1996)

³ Carlo del Grande in “Enciclopedia dello spettacolo” (Le Maschere, 1960)

producendo suoni più gravi, ottenuti con tibie di uguale lunghezza, per le parti “serie”, e più acuti, ottenuti con tibie di diversa lunghezza, per quelle comiche. L’accompagnamento del musico sottostava a regole talmente rigide che il pubblico era in grado di capire che personaggio sarebbe entrato o cosa sarebbe accaduto dalla sola musica di introduzione. Tuttavia nulla è giunto fino a noi della musica suonata in quelle occasioni, anche se di alcune commedie di Terenzio conosciamo l’autore delle musiche: era Flacco, liberto di Claudio, come indicato nelle didascalie⁴.

Nel Medioevo si alternavano canto, recitazione e danza in spettacoli come “Jeu de Robin et Marion” o “Jeu d’Adam ou de la Feuillée” di Adam de la Halle della fine del 1200, o nei drammi liturgici francesi dal XII al XIV secolo. Nei secoli successivi, soprattutto (ma non solo) in ambiente toscano, forme musicali come frottola, caccia, ecc. accompagnavano rappresentazioni a tema religioso come la “Rappresentazione di San Giovanni e Paolo” di Lorenzo de’ Medici o la “Rappresentazione di Abramo e Isacco” di Feo Belcari (ma c’era musica anche nell’“Orfeo” di Poliziano a Mantova, o nei “Manaechmi” di Plauto a Ferrara).

Nel ‘500 si avvalevano di musica le commedie di Ruzante o Macchiavelli per i quali componevano espressamente musicisti come Adrian Willaert o Philippe Verdelot (per “Clizia” o “La mandragola”) e fu alla fine di quel secolo che la musica iniziò ad assumere in teatro una tale importanza che alla recitazione veniva addirittura sostituito il cosiddetto “recitar cantando”⁵ segnando in qualche

⁴ Chi fosse interessato specificatamente alla musica dell’antica roma può consultare “La musica nell’impero Romano - Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche. Atti del secondo convegno annuale di MOISA, Cremona, 30-31 ottobre 2008. A cura di Eleonora Rocconi” (Pavia University Press, 2008)

⁵ Si tratta di una forma di “canto recitato” usata comunemente in melodrammi, oratori, cantate e opere, nella quale il cantante si esprime mediante uno stile (detto anche “recitativo”) propugnato nel XVI secolo per la rinascita della tragedia greca che si supponeva venisse appunto recitata e cantata contemporaneamente. Tale stile, sfruttando la monodia accompagnata, consente una maggiore comprensibilità del testo rispetto a quello che succedeva nelle forme musicali colte del Rinascimento dominate da complesse forme contrappuntistiche.

maniera l’origine di quello che sarebbe diventato il melodramma. È da notare che in questa fase, “opera” e “teatro di prosa con musica” erano ancora di fatto indistinguibili: dopo però i due generi avrebbero preso strade sempre più separate, pur nella frequente impossibilità (come abbiamo visto precedentemente) di tracciare confini definiti tra i diversi ambiti teatrali.

Era comunque, questo percorso, comune a diverse realtà geografiche: se in Italia a segnare questo momento di separazione tra “teatro con musica” e “melodramma” furono “Euridice” di Giulio Caccini o la “Rappresentazione di anima e corpo” di Emilio de’ Cavalieri, in Inghilterra il teatro elisabettiano (e in particolare shakespeariano), pur “di parola”, trovava nella musica un elemento fondamentale.

In esso, ogni sezione dell’orchestra aveva un preciso “ruolo” in scena: i legni intervenivano in occasione dei banchetti, le percussioni erano usate per i funerali o nelle scene di guerra, gli ottoni sottolineavano la regalità di udienze o corti, gli archi erano perfetti per le scene religiose, ecc. Ed erano gli stessi drammaturghi a richiedere nel testo un certo tipo di intervento musicale in determinati momenti. Così per Shakespeare scrissero diversi musicisti come Thomas Morley, Robert Johnson e John Wilson, e se dei loro spartiti nulla è rimasto, esistono ancora invece le musiche che Henry Purcell scrisse per “The Fairy Queen” (da “Sogno di una notte di mezza estate” di Shakespeare), “La tempesta” sempre di Shakespeare o “Re Artù” di Dryden.

Contemporaneamente, in Spagna la musica accompagnava sempre le rappresentazioni teatrali e spesso lo stesso scrittore componeva anche le musiche (ad esempio Juan de Encina) e in Francia collaborava con Molière Jean Baptiste Lully, musicista di corte di Luigi XIV che per il grande commediografo scrisse anche musiche per interventi danzati dando di fatto origine ad un vero e proprio genere di grande successo: la “comédie ballet”. Ed è solo un esempio di una ricca casistica che comprende anche le collaborazioni tra Moreau e Racine, Charpentier e Corneille, e quest’ultimo con Lully.

Quelli citati non furono che i primi di una lunghissima serie di grandi musicisti che, proprio come sarebbe successo per il cinema, scrissero per il teatro.

Ad esempio, un Mozart 17enne scrisse le musiche di scena per “Thamos, re d’Egitto” di von Gebler (anche se, curiosamente, tali spartiti non furono utilizzati per la commedia di von Gebler, ma solo alcuni anni dopo per la commedia “Lanassa” di Plumicke), Beethoven scrisse le musiche di scena di “Egmont” di Goethe⁶ o “Coriolano” di Shakespeare, Schubert quelle di “Rosamunda principessa di Cipro” di Von Chèzy, e poi scrissero per il teatro Berlioz, Mendelsshon, Schumann, Brahms, Bizet, Grieg, fino ad arrivare, nel ‘900, a Copland, Bernstein, Satie, Milhaud, Honegger.

Va notato tuttavia come dai primi del ‘900 in poi, il teatro conobbe un periodo di grandi innovazioni che portarono “ad una nuova definizione dello spazio scenico e del rapporto tra autore, attore e pubblico”⁷. Tendendo a rifiutare ogni eccessiva spettacolarizzazione, ogni “insistita partecipazione emotiva”⁸, autori e registi hanno chiesto alla musica una presenza sempre meno “invasiva” e meno importante di quanto non accadesse in particolare nel secolo precedente: non dovendo più accentuare una drammaticità che si voleva invece attenuare, la musica di scena per il teatro di prosa ha finito quindi per assumere sempre più una funzione di commento e sottofondo, ben distante dall’imponenza degli spartiti di Beethoven, Mendelsshon o Brahms che sulla scena reclamavano la stessa attenzione delle parole dei grandi autori cui si accompagnavano.

⁶ “Beethoven è penetrato nelle mie intenzioni con un genio ammirevole” dichiarò Goethe (in *La musica - enciclopedia storica*, cit.)

⁷ Ferruccio Tammaro “Il Novecento” in “Musica in scena” (UTET, 1997)

⁸ Ferruccio Tammaro cit.

3.3.3. In Italia,

Anche in Italia, grandi compositori hanno riservato una parte spesso cospicua della propria creatività alla musica di scena. Possiamo citare, primo tra tutti, Ildebrando Pizzetti che a lungo collaborò con D’Annunzio e scrisse per classici greci come anche per sacre rappresentazioni (“La sacra rappresentazione di Abram e Isacco” di Feo Belcari, 1917, “La rappresentazioni di Santa Uliva” di Corrado D’Errico, 1933), e poi Roman Vlad (per testi di Pirandello, Alfieri, Shakespeare, ecc.), Luciano Berio (per testi di Edoardo Sanguineti o Tennessee Williams), Luigi Nono (che nel 1965 scrisse musiche elettroniche per “Die Ermittling” di Peter Weiss, pubblicate due anni dopo come musica “autonoma” con il titolo di “Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz”), Salvatore Sciarrino (musiche per le “Trachinie” di Sofocle e per una “Lectura Dantis” del 1981 di Carmelo Bene) e Sylvano Bussotti (per testi di Strinberg, Beckett, Carmelo Bene, ecc.).

Ma se è vero che grandi compositori “classici” hanno dunque scritto musiche di scena, va detto, che soprattutto dal dopoguerra in poi si segnarono una serie di musicisti in qualche modo “specializzati” in questo tipo di composizione. Primo tra tutti Fiorenzo Carpi e poi Sergio Liberovici, Gino Negri, Angelo Musco, Giancarlo Chiamello, Arturo Anecchino, Stefano Marcucci, Bruno Coli, Antonio Di Pofi, Massimiliano Pace, Lucio Gregoretti, Germano Mazzocchetti, Pasquale Scialò, Daniele Sepe, Antonio Sinagra... Accanto a loro anche nomi noti per il loro lavoro in ambito cinematografico come Nicola Piovani e Nino Rota. Vale la pena di soffermarsi su alcuni di questi musicisti.

Fiorenzo Carpi. È stato l’autore “storico” di quasi tutti gli spettacoli di Giorgio Strehler con il quale, assieme a Paolo Grassi, ha fondato il Piccolo Teatro di Milano di cui rimase musicista stabile per buona parte della carriera. Ma Carpi ha composto anche in molti ambiti teatrali e ha scritto decine di canzoni per il cabaret milanese di Franca Valeri, Vittorio Caprioli, Luciano Salce, Franco Parenti

e Giustino Durano, e accanto alla sua produzione per il teatro vanno ricordate diverse canzoni di grande successo negli anni '50 e '60 ("Ma mi", "Le mantellate", "Quella cosa in Lombardia"), colonne sonore cinematografiche (da "Incompreso" di Comencini a "Notte italiana" di Mazzacurati) e televisive ("Le avventure di Pinocchio" di Luigi Comencini (1971), ma anche le musiche della "Canzonissima" del 1962 con Dario Fo).

Sergio Liberovici. Ha scritto oltre 60 musiche di scena collaborando lungamente con il Teatro Stabile di Torino in allestimenti di Luigi Squarzina, Franco Enriquez, Ugo Betti, ecc. Le sue orme sono state seguite dal figlio Andrea che assieme a Edoardo Sanguineti ed Ottavia Fusco ha fondato la compagnia di teatro musicale "Teatrodelsuono" ed è tutt'ora attivissimo in Italia e all'estero anche in ambito dell'arte visuale, delle installazioni e del video lavorando con Peter Greenaway, Aldo Nove, Judith Malina, Vittorio Gassman, Claudia Cardinale, Giorgio Albertazzi, Enrico Ghezzi, ecc.

Gino Negri. Oltre ad aver scritto innumerevoli musiche di scena (collaborando attivamente anche come insegnante con la Scuola del Piccolo di Milano) ha scritto opere, balletti, musica vocale e strumentale, oltre a diversi testi di argomento musicale.

Arturo Anecchino. Ha collaborato in teatro con registi come Giuseppe Patroni Griffi, Giancarlo Sepe, Luigi Squarzina ma anche, all'estero, con Peter Stein, Alfredo Arias, Deborah Warner, Janus Kika, Susan Sontag. Inoltre ha lavorato anche per la danza, componendo musiche per le coreografie di Lindsay Kemp e Sosta Palmizi.

Germano Mazzocchetti. Musicista "storico" del regista Antonio Calenda con il quale ha collaborato per trent'anni, ha lavorato anche con Vittorio Gassman, Ugo Gregoretti, Luigi Squarzina, Alessandro D'Alatri e Maurizio Scaparro. Sempre per il teatro, ha scritto anche diverse commedie musicali: "Arcobaleno", "Gastone"; "Brignano con la O" e l'operina "La ballata dell'amore disonesto". È autore

delle colonne sonore di "Il viaggio della sposa" di Sergio Rubini e del serial tv "Carabinieri".

Antonio Sinagra. Ha scritto per il teatro sia musica di scena (ha collaborato con Eduardo De Filippo negli ultimi anni della sua attività) che musical ("Gatta Cenerentola" con Roberto De Simone, "L'opera 'a muort 'e famme", "Annella a Portacapuana", "Fiaboplast", "Guerra dei topi e delle rane", "Sona sona"). Nel 1983 ha composto le musiche per "Scusate il ritardo", secondo film di Massimo Troisi.

Pasquale Scialò. Come autore di musiche di scena, ha collaborato con diversi registi tra cui Ugo Gregoretti, Maurizio Scaparro, Mario Martone, Gianfranco De Bosio, Luigi De Filippo, Lorenzo Salvetti, Armando Pugliese, Cristina Pezzoli, Enzo Moscato.

Antonio Di Pofi. E' uno dei compositori più attivi in teatro degli ultimi 20 anni, avendo lavorato con Giorgio Albertazzi, Luca Barbareschi, Vittorio Caprioli, Mario Moretti, Lluís Pasqual, Sergio Rubini, Enzo Siciliano e molti altri. Inoltre ha scritto musiche per balletti.

3.3.4. Cantautori & C. a teatro

Come già abbiamo visto nel caso delle colonne sonore cinematografiche, anche il teatro si è avvalso di musicisti di estrazione popolare, ma sicuramente i casi in cui tali musicisti si sono dedicati alla musica di scena sono molti meno. Probabilmente il teatro riveste un appeal inferiore rispetto al cinema (uno spettacolo teatrale è visto da un numero infinitamente minore di persone rispetto a un film) e sicuramente i budget a disposizione per una produzione di questo tipo sono infinitamente minori rispetto a quelli per una produzione cinematografica.

Tuttavia alcuni casi sono da ricordare, evidenziando come quasi tutti rappresentino forse più l'espressione di una passione personale o di un rapporto d'amicizia, che un reale interesse professionale.

Solo per restare in Italia, Lucio Dalla ha scritto le musiche di scena di "Re Enzo,

Tempo viene chi sale e chi discende”, pièce dell’antico sodale, il poeta Roberto Roversi; Ivano Fossati ha iniziato nei primi anni ’70 a lavorare per la scena con il Teatro della Tosse di Emanuele Luzzati, inaugurando un’attività che non si è mai interrotta e che ha visto come ultimo lavoro - in collaborazione col Teatro Stabile di Parma - “Alice allo Specchio” di Lewis Carroll; Giovanna Marini ha composto per moltissimi lavori in Italia e all’estero (in particolare in Francia); Giovanni Allevi ha composto nel 1996 musica per “Le Troiane” di Euripide, rappresentata al Festival Internazionale del Dramma Antico di Siracusa, vincendo il premio speciale per le migliori musiche di scena. Nel 2012 Cesare Cremonini ha firmato alcuni brani per la colonna dello spettacolo teatrale “Tante belle cose” (regia di Alessandro D’Alatri).

Accanto a loro, il jazzista Andrea Centazzo ha scritto per innumerevoli rappresentazioni e, come lui, i colleghi Renato Sellani, Giorgio Gaslini, Stefano Cantini, Enzo Rocco, Stefano Bollani e molti altri. Nel 1980, il gruppo jazzrock sperimentale degli Area scrisse le musiche per “Gli uccelli” di Aristofane¹: era la prima volta che un gruppo di ambito *popular*, diciamo così, tanto più “particolare” come quello degli Area², veniva convocato per un progetto culturalmente “alto” come quello.

Naturalmente anche all’estero grandi musicisti popular si sono occupati di musica per il teatro di parola.

Duke Ellington, ad esempio, era tanto affascinato da Shakespeare da dedicare ai suoi personaggi (Giulio Cesare, Lady Macbeth, ecc.) il bellissimo album “Such sweet thunder” del 1957, e per la scena scrisse nel 1963 la musica per “Timone

¹ Rappresentato al Teatro Comunale di Ferrara dalla Compagnia Nuova scena di Napoli, regia di Memè Perlini.

² Il gruppo dell’indimenticato cantante e studioso della voce Demetrio Stratos manifestava nella propria proposta musicale e nei testi una decisa connotazione politica di sinistra, la sua musica era sperimentale, spesso improvvisata e fortemente influenzata dal jazz e dal rock come dalla musica concreta di Schaeffer, Henry e Cage. I loro concerti prevedevano momenti di happening e provocazioni.

d’Atene”. Originariamente composta per un gruppo di sei musicisti, il musicista ne rielaborò per la propria orchestra solo tre brani presentati più volte in pubblico. Pochi anni prima, il pianista Freddie Redd aveva composto le musiche di “The connection”, una rappresentazione teatrale del Living Theatre.

Come abbiamo ricordato prima (ma in effetti, che qui si sia in ambito *popular* è per lo meno dubbio) Leonard Bernstein ha scritto moltissimo per il teatro: accanto a musical (“On the Town”, 1944, “Wonderful Town”, 1953, “West Side Story”, 1957), balletti (“Fancy Free”, 1944, “Facsimile”, 1946, “Dybbuk”, 1974), opere (“Candide”, 1956, “A Quiet Place”, 1983) e la musica di scena di diversi lavori come “Peter Pan”, 1950, “The Lark”, 1955, “The Firstborn”, 1958, ecc.

Nell’ottica di un uso particolare della musica per il teatro, va ricordato lo spettacolo “Arie” (2011) di Lella Costa, in cui l’attrice ripropone brani di tutti i suoi lavori precedenti scelti in base alla costante presenza della musica, non solo come semplice colonna sonora, ma come “voce altra, interlocutore, comprimario e complice di palcoscenico”. Peraltro, l’attenzione della Costa verso la musica è costante, tanto che nel marzo 2010, gli Amici del Conservatorio di Milano hanno assegnato a lei, attrice di prosa, il premio “Una vita per la musica”. Riconoscimento che ha spinto l’attrice a rileggere in questa chiave i copioni dei suoi spettacoli precedenti riscoprendo, come ha dichiarato “in ogni testo, brani costruiti con una scansione metrica che li rendeva molto più simili a uno spartito che a un copione, a un assolo che a un monologo. Piccole romanze recitate. “Arie”. E poi a tutto questo materiale che è ricco e vivo e vibrante di suo, non posso non sommare il meraviglioso regalo che è stato, in questi ultimi anni soprattutto, lavorare con i musicisti in carne e ossa, vivi e dal vivo, sul palco e in sala d’incisione: Paolo Fresu, Stefano Bollani, Rita Marcotulli, Furio Li Castri, Paolo Damiani, Danilo Rea, Antonello Salis, Bebo Ferra. Per non parlare delle incursioni nella musica classica, con Ruggero Laganà, con Giorgio Mezzanotte, con Rosetta Cucchi”.

3.3.5. La natura della musica di scena

Ma come dev'essere la musica di scena? E soprattutto la musica scritta per un film ha caratteristiche differenti rispetto a quella scritta per uno spettacolo teatrale?

Le idee sono molto diverse, al proposito, e spesso anche opposte. Cosa che dà un'idea della complessità di questo tipo di scrittura e dei fattori di cui essa debba tener conto.

Dice il compositore Nicola Piovani¹: “La musica per il cinema e la musica per il teatro sono proprio due zodiaci diversi, due impatti diversi che il pubblico ha rispetto all'opera alla quale sta assistendo. La musica per il cinema deve essere più sorniona possibile, poco visibile, deve lavorare ai fianchi. Quando in un bel film con una bella musica ci accorgiamo troppo della bellezza della musica vuol dire che qualcosa non funziona, perché la musica è la parte più inconscia della percezione dello spettatore cinematografico. Mentre per il teatro è tutto a vista, dal pianista che suona sul palco al riflettore che si accende. Il cambio a vista è più bello di un cambio di scena coperto, questo perché a teatro si va a vedere non tanto il risultato finale, ma il viaggio che porta a quel risultato.”

Da parte sua, Michel Devillers² non sembra cogliere grandi differenze tra i vari utilizzi di una musica scritta comunque per uno spettacolo (il sassofonista e compositore francese scrive per il circo e per il cinema oltre che per il teatro): “La così detta musica illustrativa, cioè la musica che accompagna uno spettacolo, è un fattore importante, che decide la buona riuscita o meno di un'esibizione. In maniera irresistibile e inconscia, la musica ha dei forti effetti sullo spettatore, e il compositore, il quale collabora strettamente con il regista, deve saper controllare bene questi effetti, oppure potrebbe vivere qualche forte delusione. Al musicista, o il compositore servono delle perfette basi tecniche, riguardo il settore musicale, ma deve essere anche in grado di mettere da parte il suo narcisismo artistico - caratte-

¹ In un'intervista rilasciata al sito lospettacolo.it il 4 febbraio 2003

² <http://www.multimania.com/micheldevillers>

ristica di molti creativi - in merito allo spettacolo, così come lo fa il direttore luci o lo scenografo, per mettersi completamente al servizio dello spettacolo, per il quale deve scrivere la musica. [...] La musica amplifica le emozioni che un'esibizione vorrebbe provocare. Questo fenomeno è da utilizzare con cautela ed estremo senso dell'economia. Esiste il pericolo che una musica troppo dominante possa rovinare delle sfumature più sottili. Una bella melodia sottolinea le emozioni che sono ispirati da un aspetto romantico dell'azione. [...] Un elemento della musica, e non il meno importante, è il silenzio. A parte gli effetti che produce il momento di silenzio nella musica, l'utilizzo dell'alternanza fra musica e silenzio può rappresentare un mezzo efficiente per aumentare la dinamica dello spettacolo”.

In questo, la musica di scena non pare, in realtà essere differente da una colonna sonora: per il compositore, si tratta sempre di indirizzare la propria creatività ad un perfetto matrimonio con l'aspetto visuale, sia esso costituito da immagini “vive” (in teatro) o su pellicola (al cinema).

Al contrario la pensa un regista come Gabriele Lavia³ mettendo però in luce un interessante aspetto tecnico: “La musica è un linguaggio molto speciale. Ed essendo un linguaggio fa un discorso compiuto e completo. Ora, la musica applicata alla scena dev'essere un linguaggio, ma non dev'essere un discorso. Se rimane linguaggio, diventa fondamento del discorso della scena. Invece, se questo linguaggio diventa e s'elabora in discorso, tipo un'orchestrazione complessa o un contrappunto particolare, tutto ciò decade fino al non funzionamento. Tutto questo è troppo difficile. Quasi sempre funzionano i cosiddetti “pedali”, o delle melodie atonali che abbiano un andamento molto largo⁴. Se devono dare un ritmo, devono essere delle musiche semplicissime, quasi percussive. La musica applicata alla scena è un'altra musica, così come la musica per il cinema è un'altra cosa ancora. Nel cinema, in sede di montaggio, basta abbassare il volume della musica ed

³ In un'intervista rilasciata a Franco Eco per www.musicalnews.com

⁴ In sintonia, di fatto, con quanto riportato alla fine del paragrafo 3.3.2

Musica per...

alzare il volume del linguaggio e ti salvi. A teatro, invece, se si esegue la musica in scena, è tutta un'altra cosa, a meno che non si sia favoriti dai microfoni che danno più possibilità di messaggio, ma non si è liberi di essere quello che si è”.

È un problema reale, quello introdotto da Lavia, che tuttavia risulta poi risolto nella grande maggioranza dei casi dal fatto che in teatro la musica è effettivamente riprodotta e non suonata all'istante e quindi il suo volume può essere alzato o abbassato, a seconda delle esigenze, da un tecnico in sala.

Tuttavia, almeno una differenza sostanziale tra i due tipi di composizione indubbiamente c'è, e sta nell'utilizzo di tali composizioni “successivo” all'ambito per cui sono state create. È infatti interessante notare come, se sono centinaia le colonne sonore cinematografiche che hanno ottenuto un grande successo discografico vivendo una propria vita commerciale, oltre che artistica, indipendentemente dalla pellicola, questo non sia successo nella stessa misura alle colonne teatrali. Molto probabilmente per il fatto che, come si diceva più sopra, un film di buon successo viene visto da milioni di spettatori (senza considerare la “seconda vita” di un film in videocassetta ieri e in dvd oggi), cosa che ovviamente non succede ad uno spettacolo teatrale per quanto di successo (pure se riedizione per home video di alcuni spettacoli teatrali esistono). E non reputando l'industria discografica particolarmente remunerativo pubblicare in disco tali colonne sonore, esse finiscono quasi sempre per restare nell'anonimato. Un destino crudele per musiche che quasi sempre, per qualità artistica intrinseca, nulla hanno da invidiare alle “sorelle” più fortunate.

BIBLIOGRAFIA

- Giampiero Tintori “La musica di Roma antica” (Akademos, 1996)
A cura di Alberto Basso “Musica in scena - Storia dello spettacolo musicale” (UTET 1997)
(in particolare il sesto volume “Dalla musica di scena allo spettacolo rock”)
Maria Chiara Mazzi “Il racconto della musica” (Pardes, 2007)
Maria Chiara Mazzi, Lucio Mazzi “Il racconto della musica 2” (Pardes, 2009)

4 La Musica per la televisione (e per la radio)

4.1. PREMESSA

Per renderci conto dell'importanza (e quindi della presenza) della musica in tv è sufficiente accendere il televisore. Difficile che passi più di qualche minuto senza udire musica: che sia una sigla, uno "stacco", il sottofondo o il commento a immagini, la colonna sonora di un film o di un telefilm, una canzone o un brano eseguiti dal vivo o in playback, il jingle di una pubblicità o la musica per un balletto. Questo per quanto riguarda sia la televisione generalista, che i canali tematici: anche un canale "parlato" come Sky tg 24, ad esempio, che propone notiziari a getto continuo, è ricco di sigle e stacchetti. Nonostante lì sia assolutamente la parola e non la musica ciò che interessa allo spettatore, alla musica non si riesce proprio a rinunciare.

E d'altra parte, sappiamo bene che esistono emittenti televisive la cui stessa esistenza è dovuta alla musica (quelle che trasmettono solo o prevalentemente videoclip), o canali (specie su satellite o pay tv) che rinunciano tranquillamente alle immagini per trasmettere unicamente colonne sonore (che normalmente riuniscono brani dello stesso genere musicale), trasformando di fatto il televisore in una radio (un modello presente anche su internet, ad esempio il portale www.live365.com).

Ecco, di questi due casi, pur essendo quelli ove la musica ha un'importanza determinante, non ci occuperemo.



E non ce ne occuperemo semplicemente perché in quest'ambito trattiamo la musica creata in funzione "di altro" (un media, ad esempio), e non il contrario (un media creato in funzione della musica).

Perché dobbiamo sempre tenere presenti i parametri del discorso: la televisione ospita musica creata appositamente per i suoi programmi ma anche musica che non è stata creata appositamente, ma che della tv "si serve", ad esempio trovandovi un determinante supporto promozionale. E questa non ci interessa.

Dopo tutto la centralità del nostro discorso è rappresentata comunque dalla musica, non dalla televisione (anche se di essa sarà evidentemente indispensabile parlare): questo deve essere sempre chiaro.

4.2 PRIMA DELLA TV, LA RADIO

Ma prima di iniziare a parlare della tv occorrerà soffermarci brevemente sulla radio che in tutto il mondo l'ha preceduta.

4.2.1 Da Marconi alla Rai

Tralasciando l'emozionante viaggio che va dalle prime intuizioni di Faraday, Hertz e soprattutto Guglielmo Marconi nella seconda metà dell'Ottocento, fino alla realizzazione delle prime stazioni trasmettenti e riceventi, iniziamo il nostro brevissimo excursus ricordando che la prima trasmissione radio avvenne negli Stati Uniti il 24 dicembre 1906 per opera di Reginald Fessenden, e che il 13 gennaio 1910, venne effettuata la trasmissione via radio dal Metropolitan di New York delle opere "Cavalleria rusticana" e "Pagliacci" con il tenore Enrico Caruso. Nella primavera del 1919, un giovane radioamatore, Frank Conrad di Pittsburg in Pennsylvania, più per scherzo che per altro, mise un fonografo davanti al microfono e trasmise alcuni brani. Più di mille persone lo ascoltarono e il nome di Conrad divenne famoso tanto che una grande azienda di elettrodomestici della città, la Westinghouse, si offrì di finanziare la stazione. Da quel momento Conrad

trasmise per conto della Westinghouse leggendo le notizie dei giornali intercalate da brani musicali. Contemporaneamente, nei negozi di Pittsburg iniziarono a comparire apparecchi "adatti a ricevere la stazione Westinghouse". Il 2 novembre del 1920, la neonata stazione (denominata KDKA) inaugurò con la trasmissione in diretta del secondo turno delle elezioni presidenziali, le proprie trasmissioni regolari e programmate. Le informazioni sull'andamento della lotta dei due candidati James Cox e Warren Harding e la notizia della vittoria del secondo vennero ascoltate in quasi tutti gli States grazie anche all'antenna trasmittente fissata ad un pallone frenato. Nel settembre del 1921, venne trasmesso un concerto dell'orchestra filarmonica di New York e il successo superò ogni previsione. Da quel momento, la corsa alla radio divenne frenetica: nel 1921 c'erano 50.000 ricevitori; l'anno seguente mezzo milione e nel 1924 un milione e mezzo.

Nel 1926, nacque il network NBC che si dotò della celebre NBC Symphony Orchestra voluta e guidata da Arturo Toscanini, l'anno dopo toccò alla CBS e alla ABC, quindi, via via a tutte le altre stazioni che ancora oggi affollano l'etere americano.

In Italia, invece, la legge 345 del Giugno 1910 considerava la nuova tecnologia riservata esclusivamente alle Forze Armate: il suo impiego civile non era ritenuto né opportuno né utile. Fu il ministro delle poste del regime fascista, Costanzo Ciano, a convincere Mussolini delle potenzialità educative e propagandistiche della radio e nel 1924, la neonata URI (Unione Radiofonica Italiana) inaugurò a Milano la prima stazione trasmittente che il 6 ottobre iniziò trasmissioni quotidiane e regolari. La voce della prima annunciatrice fu quella di Maria Luisa Boncompagni, la prima giornata prevedeva una programmazione ancora scarna costituita da musica operistica, da camera e da concerto, un bollettino meteorologico e notizie di borsa.

Nel 1927, l'URI divenne EIAR (Ente Italiano Audizioni Radiofoniche) e furono inaugurate nuove stazioni a Roma, Genova, Firenze, Napoli, Palermo, Trieste e

Torino. Nel 1928 in Italia c'erano però solo 62.000 abbonati alla radio: pochi anche per l'alto costo degli apparecchi riceventi: ancora agli inizi degli anni '30, il prezzo medio di una radio era di circa 2.000 lire contro un reddito annuo medio al di sotto delle 3.000. Il 26 ottobre 1944, l'EIAR divenne RAI (Radio Audizioni Italiane).

4.2.2 Musica in radio

La prima radio trasmetteva molta musica ed era soprattutto musica colta, ma era un ascolto piuttosto "nuovo": la musica (qualsiasi tipo di musica) di fatto veniva strappata al proprio ambito di esecuzione e all'ascoltatore veniva tolto ogni contatto diretto con l'esecutore. In realtà questo avveniva anche con la riproduzione tramite i primi dischi, ma la radio possedeva una peculiarità tutta sua: con essa, l'ascoltatore non sceglieva cosa ascoltare.

Un conto era scegliere un disco dalla propria discoteca ed ascoltarlo, un altro era (ed è) accendere la radio ed affidarsi totalmente a scelte altrui (quelle del programmatore). Non si tratta di un elemento di poco conto: l'intento "educativo" del mezzo radiofonico (e poi televisivo, come vedremo) poggia le basi proprio su questo: l'imposizione di una certa proposta (musicale o altro). Soprattutto quando tale intento era sostenuto dal fatto che all'ascoltatore era impossibile un'alternativa che non fosse semplicemente spegnere l'apparecchio (anche perché all'inizio v'era un solo canale ed era Rai).¹

Se da una parte, quindi la musica trasmessa attraverso la radio assolveva in gran parte (nel caso delle tante trasmissioni di musica classica) ad una funzione di "educazione" dell'ascoltatore, determinante fu anche la sua funzione di diffusione delle composizioni stesse. Una diffusione impensabile, all'epoca, tramite disco².

¹ Tralasciamo qui la complessa problematica dell'uso distorto di un' "educazione di stato" che, veicolata da media gestiti dal potere, in vari luoghi e varie epoche ha influenzato coscienze e sostenuto regimi. Un dibattito ancora ben presente al giorno d'oggi.

² Il primo 78 giri è del 1908, il primo 33 giri del 1947, il primo 45 giri del 1949, ma solo dalla metà degli anni '50 il disco iniziò ad avere una larga diffusione, e soprattutto in ambito popolare.

Questo, fin dai primi anni '50, offrì a molti compositori "isolati", ad esempio dell'est europeo³, l'opportunità di entrare in contatto con il lavoro dei "colleghi" di altra parte del mondo, anche se magari con ascolti difficoltosi dovuti agli apparecchi dell'epoca⁴. Non diversamente da quanto sarebbe successo negli anni '60, con i musicisti italiani che ascoltavano con grande difficoltà radio "pirata" straniere come Radio Carolina o Radio Luxembourg per cogliere novità rock non ancora presenti sul mercato italiano e non trasmesse dalla Rai, ed ispirarvisi⁵.

Infine, con l'avvento della radio, si assisté all'ingresso del più potente committente della storia della musica: un committente con una possibilità di diffusione del lavoro richiesto imparagonabile ad altri media.

La "musica applicata" per la radio inizia qui.

Che musica veniva richiesta ai compositori? Ovviamente sigle, stacchi o colonne sonore per sceneggiati radiofonici e radiodrammi, ma anche vere opere da trasmettere come in un concerto.

Fin dall'inizio, i programmatori si erano resi conto che alcuni tipi di musica per radio "funzionavano meglio" di altri (la musica da camera per archi, ad esempio), e subito ci si pose il problema di quale musica composta espressamente per il nuovo mezzo (e con quali caratteristiche) avrebbe potuto sfruttarne tutte le potenzialità. Quale musica fosse insomma da considerare più "radiogenica"⁶.

Di fatto ci si rese presto conto che se anche alcune musiche erano più adatte di altre alla diffusione radiofonica, tale mezzo poi non ne costituiva mai l'unica possibilità di diffusione. In altre parole, composizioni di Berio, Nono, Maderna o Stockhausen concepite per la radio, poi entravano tranquillamente nel normale circuito esecutivo: la radio insomma era sì il mezzo che dava origine (con la

³ "La musica per la radio e per la televisione" in "Musica in scena" (UTET, 1997)

⁵ Esiste una bella testimonianza in questo senso di Gyorgy Ligeti riportata in AA.VV. "Ligeti" (Edt, 1985)

E, mutatis mutandis, non diversamente da quanto avviene oggi grazie a Internet nel momento in cui il web offre canali alternativi alla diffusione di musica che non "passa" per le emittenti commerciali.

⁶ "La musica per la radio e per la televisione" (cit.)

propria commissione) alla composizione, ma non ne era il mezzo di diffusione “necessario” né tantomeno esclusivo.

Di come, tuttavia la radio, prima, e la televisione, poi abbiano saputo promuovere e premiare produzioni di alto livello qualitativo (non solo musicale) abbiamo una dimostrazione nel Prix Italia, concorso istituito dalla RAI nel 1948 che da allora ha riservato riconoscimenti a musicisti come Ildebrando Pizzetti, Maurice Jarre, Nino Rota, Luciano Berio, Gino Negri, Bruno Maderna, Alvin Curran, ecc.

Infine va qui accennato alla funzione, determinante nella ricerca musicale, esercitata dallo Studio di Fonologia della Radio di Milano, autentico punto di riferimento, negli anni '50, per la nascita e lo sviluppo della musica elettroacustica, vale a dire quella che prevedeva l'uso sia di strumenti tradizionali che, nuove tecnologie del tempo. Grazie a questo laboratorio fondato nel 1955 da Bruno Maderna e Luciano Berio, chiuso nel 1983 e smantellato nel 1987, l'Italia divenne il terzo nodo per le sperimentazioni che in quegli anni si compivano in Europa, a fianco del WDR Studio für Elektronische Musik di Colonia ed il Groupe de Recherche Musicale di Parigi. La musica in essa prodotta era prevalentemente destinata all'ambito concertistico, per essa quindi non si può parlare di musica applicata, benché creata in un abito radiofonico.

4.3. SI ACCENDE LA TV

“I programmi musicali sono la spina dorsale dei programmi televisivi e se sono ideati da uno scrittore di fertile iniziativa, e sono realizzati da un regista che conosce a fondo il suo mestiere, ed eseguiti da attori provvisti di talento, possono da soli creare una foltissima schiera di entusiasti teleamatori, specie tra i giovani di ambo i sessi, tanto che è forse possibile affermare che le sorti di una nascente industria televisiva possono essere largamente influenzate dal successo dei programmi musicali” Lelio Golletti, “Tv senza segreti”, 1957, riportato in Bolla e Cardini “Macchina sonora” (ERI-Rai, 1997).

“Le canzonette invasero la televisione come l'orda dei clown schiamazzanti invadono la pista del circo equestre, dopo un esercizio difficile: canzoni, canzoni, canzoni; canzoni per tutti; canzonissime, canzonette, supercanzoni, la invasero dilagando in una forma paurosamente alluvionale, in una marea che ancora cresce minacciosa. Tutto il resto è silenzio”. Achille Campanile sull'Europeo dell'8 novembre 1959, sempre in “Macchina sonora”.

Il 2 novembre 1936 la Gran Bretagna inaugurò il primo servizio televisivo del mondo.

Il 22 luglio 1939 entrò in funzione il primo trasmettitore televisivo italiano, a Monte Mario, Roma.

Anche se le prime trasmissioni italiane erano sperimentali e contenute in area urbana, da quel momento si iniziarono a produrre i primi programmi. Tutto però si fermò con l'inizio della guerra.

L'11 settembre 1949 ripresero le trasmissioni sperimentali. Questa volta da Torino.

Il 3 gennaio 1954 alle 8,45, la tv italiana iniziò finalmente le trasmissioni ufficiali. Dopo 5 anni di sperimentazioni.

Il primo vagito fu il finale dell'ultimo atto del “Guglielmo Tell” di Rossini usato come sigla delle trasmissioni.

Alla fine dell'anno, i televisori in Italia erano 88.000, l'anno dopo 150.000, due anni dopo 600.000, ma vale la pena di sottolineare che gli spettatori erano ben di più: radunati nei bar o addirittura nei cinema, erano in circa 20 milioni a seguire il Festival di Sanremo o il programma di quiz condotto da Mike Bongiorno Lascia o raddoppia.

E la televisione cantava e suonava, più che parlare.

Perché fin dall'inizio, e in mancanza di un linguaggio autonomo, in tv finì moltissima musica: in questi primi pionieristici tempi, si trattava essenzialmente della

ripresa o della ricostruzione in studio di riviste di varietà e opere liriche nate per il teatro. Accanto ad esse, la pedissequa trasposizione televisiva di preesistenti programmi radiofonici (Un due tre, Nati per la musica, Rosso e nero), perché fu proprio la radio il primo punto di riferimento della neonata televisione, almeno per quanto riguarda la sua componente musicale. E anzi, i tantissimi programmi musicali televisivi degli anni '50 (erano veramente molto numerosi: Invito alla canzone, Vetrina delle canzoni, Voci nella sera, Settenote, Canzoni da guardare, Canzoni senza passaporto, L'orchestra delle 15, ma anche un quiz leggendario come Il musicchiere, tutti "ammucchiati" in un unico canale, è bene ricordarsene) permettevano al pubblico di dare un volto ai cantanti fino a quel momento solo "ascoltati" per radio: "impareremo a gustare la musica con gli occhi oltre che con gli orecchi" scriveva il Radiocorriere nel gennaio del 1954.

E con Natalino Otto, Nilla Pizzi o Achille Togliani, spuntavano dal piccolo schermo anche le 5 orchestre ritmico-sinfoniche della radio dirette da Kramer Gorni (prima il nome e poi il cognome, per una volta), Cinico Angelini e Giam-piero Boneschi, progenitrici delle tante che avremmo visto in tv negli anni successivi condotte da Canfora, Simonetti, Martelli, Ferrio, Calvi, fino ai Comini, Vessicchio o Belli di oggi.

Queste orchestre fornivano il necessario supporto alle canzoni presentate, e si affiancavano a quelle sinfoniche¹ protagoniste assolute della prima serata del venerdì dedicata al concerto trasmesso in contemporanea anche dalla radio.

¹ Le origini dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai risalgono al 1925 con un'orchestra fondata a Milano che nel 1931 si fuse con una compagine torinese, trasferendosi sotto la Mole e dando origine al primo complesso sinfonico dell'Ente radiofonico pubblico cui si aggiunsero successivamente le Orchestre di Roma (1936), Milano (1950) e Napoli (1956). Nel corso degli anni, alla guida delle varie compagnie orchestrali si sono succeduti tutti i principali direttori del momento. Tra i tanti, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Igor Stravinskij, Leopold Stokowski, Sergiu Celibidache, Carlo Maria Giulini, Lorin Maazel, Zubin Mehta. Con le quattro orchestre si presentarono al pubblico nelle prime prove importanti anche Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Riccardo Muti e Giuseppe Sinopoli. Il 23 agosto 1994, dalla fusione delle quattro orchestre Rai di Torino, Roma, Napoli e Milano è nata l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI a Torino.

Ribadiamo: all'epoca esisteva un solo canale televisivo e di conseguenza un'unica programmazione. E quella, il venerdì in prima serata, era dedicata ad un concerto sinfonico. Piacesse o no. Cosa che probabilmente oggi provocherebbe sommosse di piazza.

Tuttavia, proprio la trasmissione di questi concerti (poi spostati al martedì nel tardo pomeriggio), mise in evidenza forse per la prima volta un fatto che poi fu alla base di tutta la programmazione musicale televisiva successiva: la tv esigeva un proprio linguaggio. La stessa orchestra, infatti, andava bene se "ascoltata" per radio, ma se anche "vista", risultava noiosa: il pubblico non poteva sfuggirle (almeno di non spegnere la tv), ma questo non vuole dire che gradisse: lo vedremo più avanti.

Insomma, la tv voleva sicuramente molta musica, ma quasi subito si capì che la voleva con modalità "dedicate" (si direbbe ora). Su alcuni programmi radiofonici si potevano anche accendere le telecamere senza troppi problemi (il Festival di Sanremo, ad esempio, in video dalla 5ª edizione, quella del 1955), su altri la cosa semplicemente non funzionava (i concerti sinfonici). Inoltre la tv esigeva programmi creati ad hoc, non solo riadattamenti più o meno accentuati di materiale ereditato dalla "sorella cieca". Non si trattava insomma solo di prendere musica esistente (una canzone, un'opera lirica, un concerto) e metterla dentro la "scatola magica", ma di creare uno spettacolo appositamente per la tv, in cui la musica fosse sì un fattore dominante, ma che del mezzo televisivo tenesse necessariamente conto.

È vero che già nel 1954 fu realizzata una messinscena del rossiniano "Barbiere di Siviglia" che ebbe un successo clamoroso, con la gente che acclamava davanti al teleschermo come fosse stata in teatro (e questo tipo di operazione, a scadenza mensile, sarebbe proseguito per molti anni, anche se tra mille polemiche dovute soprattutto all'inevitabile uso del playback imposto dagli scarsi mezzi tecnici dell'epoca), ma le esigenze del mezzo televisivo erano altre. Prendiamo ad esem-

pio le gare di canzoni: se il Festival di Sanremo rappresentava un format stabile e immutabile (e così grosso modo sarebbe rimasto per decenni: canzoni e cantanti in gara presentati uno dopo l'altro), un'altra gara (peraltro nata in radio) acquisì immediatamente modi e tempi tutti specificatamente televisivi: Canzonissima. Del famoso programma parleremo tra un attimo, qui preme ribadire come molto velocemente in Rai ci si rese conto della specificità del nuovo mezzo e dell'assoluta necessità di creare prima possibile programmi che di tale specificità tenessero conto. Ebbe a dichiarare il grande regista Antonello Falqui riferendosi ad un varietà-simbolo di quegli anni: "Se parliamo di intrattenimento, lo specifico tv tutto sommato è quello che ha instaurato Studio Uno, che ha tirato giù lo spettacolo dal palcoscenico per portarlo nello studio televisivo, coinvolgendo la parte tecnica e facendo vedere tutto: luci, piazzamenti e passerelle. Quello ero lo specifico. Due cose erano e restano essenziali per questo tipo di spettacolo: il pubblico e l'orchestra. Il primo dà sangue a tutto lo spettacolo, sottolineando le battute con gli applausi, mentre l'orchestra, che è pure "sangue musicale", è quanto di meglio ci possa essere come fondale. Studio Uno era anche la summa evoluta dei varietà precedenti, barocchi, provinciali, molto milanesi."²

Di fatto, dopo generi di spettacolo ormai consolidato (teatro, cinema, concerto, musical, rivista, ecc.) ci si trovava a fare i conti con qualcosa di totalmente nuovo: lo spettacolo televisivo.

4.4. TUTTI IN GARA

Va sottolineato che con il crearsi di questo nuovo tipo di spettacolo si creava anche un nuovo tipo di pubblico. Ma era un nuovo pubblico che, evidentemente, non aspettava altro che... esserci. È pur vero che la mancanza di concorrenza ai programmi trasmessi (il secondo canale sarebbe arrivato solo il 4 novembre

¹ Dal sito www.antonellofalqui.com

1961) e la curiosità data dalla novità assoluta del mezzo (peraltro dalla diffusione esponenziale: nel 1961 i televisori erano già 3 milioni) giocavano un ruolo determinante, ma i dirigenti Rai sapevano bene che, passato il primo momento di entusiasmo, ci sarebbe voluto altro per mantenere desta l'attenzione.

Ciò che pareva funzionare sopra ogni cosa erano, ad esempio, le gare.

Facendo leva su una rivalità forse insita nel nostro carattere (Coppi e Bartali, no? E sempre nel ciclismo Binda e Guerra, nel motociclismo Gilera e Guzzi, nell'automobilismo Nuvolari e Varzi, i tanti derby calcistici...) ci si rese conto che le sfide in tv (fossero tra i concorrenti di un quiz o tra cantanti) funzionavano alla grande. E visto il successo del Festival di Sanremo (ma anche del Musicchiere), spingere sul binomio gara/canzone fu la conseguenza più logica.

Così con il nuovo decennio ecco Cantagiro, Un disco per l'estate, Festivalbar, Mostra della musica leggera di Venezia, Festival delle rose, Festival della canzone napoletana, ecc. (per tacere dello Zecchino d'oro) andarsi ad aggiungere agli ormai consolidati Festival di Sanremo e Canzonissima nati già negli anni '50. "Perché oggi - scriveva nel '59 Achille Campanile sull'Europeo - un festival di canzoni senza tv è un insuccesso in partenza", ma forse era vero anche il contrario: che ne sarebbe stato della tv senza festival e canzoni?

È ovviamente un paradosso: è certo che la tv sarebbe diventata comunque quella che è oggi, ma se è vero che (ancora Campanile) "Se proponete a un cantante affermato di partecipare ad un festival, non vi domanderà se la città è importante, se la data è adatta, ecc. Ma soltanto: "c'è la tv?" perché la tv è il grande mezzo di diffusione oggi", è anche vero che queste gare davanti alle telecamere fecero bene alla tv almeno quanto la tv fece bene ai cantanti in una simbiosi vantaggiosa per entrambi. E duratura.

Oggi non è più così: si guardino le polemiche sanremesi tra cantanti ("lo show schiaccia le canzoni") e Rai ("le canzoni da sole non reggono lo spettacolo"), tra case discografiche ("la tv non fa più vendere dischi") e conduttori ("colpa vostra

che mandate artisti di secondo piano e non le star”), ma nei tempi felici del boom economico le cose funzionavano ancora alla grande in una sinergia perfetta tra Rai e case discografiche: la prima dava spazio ai cantanti e si incaricava anche della scoperta di nuovi talenti, le seconde spingevano i propri divi davanti alle telecamere.

E niente impedisce di pensare che, scrivendo una canzone per Rita Pavone o Gianni Morandi, i rispettivi autori tenessero ben presente che questa canzone (e non solo l'interprete) dovesse essere “telegenica”. Insomma, non proprio una creazione musicale in *funzione* del mezzo televisivo, ma qualcosa che gli si avvicinava molto. Se all'epoca si diceva che le canzoni scritte per Milva non dovessero contenere troppe vocali “larghe” (“a”, “o”) che obbligassero la cantante a spalancare la bocca accentuando una sua caratteristica fisico/estetica ritenuta non... esaltante, le canzoni “per la tv” comunque dovevano possedere doti come facilità di ascolto, durata limitata, magari possibilità di essere “sceneggiate” come avveniva in certe sigle (si pensi a “Parole parole” di Mina e Alberto Lupo, sigla di chiusura di Teatro 10) o in certe presentazioni (come avveniva nel citato varietà Studio Uno). Inoltre, se parliamo di canzoni adibite a sigla, il loro contenuto doveva essere in tema con l'argomento del programma, esattamente come le musiche per film e telefilm dovevano sottostare alle stesse regole delle colonne sonore per il cinema.

4.4.1. Il “caso” Canzonissima

Quello che potremmo chiamare “format-Canzonissima” (di fatto una gara di cantanti abbinata a una lotteria, ma il cui titolo, struttura e giorno di trasmissione negli anni cambiarono spesso) nacque nel 1956 in radio con un titolo, Le canzoni della fortuna, che già denunciava il fatto che la gara fosse abbinata ad una lotteria (Lotteria di Capodanno, poi Lotteria Italia).

Per i primi due anni, la televisione ne ospitò solo la serata finale, dal 1958, prendendo il classico nome di Canzonissima, la gara approdò definitivamente in tv

caratterizzandosi molto velocemente come spettacolo assolutamente “televisivo”. Certo le canzoni ne costituivano il centro gravitazionale, ma non c'era solo musica, in Canzonissima. E questo è il punto.

Tanto per cominciare, a presentare lo show nelle varie edizioni non c'erano solo... presentatori (come Raffaele Pisu, Annamaria Gambineri, Enzo Tortora, Corrado, Febo Conti, Pippo Baudo), ma anche attori (Antonella Steni, Ugo Tognazzi, Corrado Pani, Loretta Masiero, Scilla Gabel, Nino Manfredi, Dario Fo, Franca Rame, Alberto Lupo), comici (Walter Chiari, Peppino De Filippo, Paolo Panelli, Raimondo Vianello, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, Cochi e Renato), soubrettes (Delia Scala, Sandra Mondaini, Alice ed Ellen Kessler, Loretta Goggi, Mita Medici, Raffaella Carrà), e perfino cantanti (Nino Taranto, Johnny Dorelli, Mina) che naturalmente non erano in gara. Ne vedete l'elenco preciso e i relativi “abbinamenti” nella prossima tabella.

Una tale varietà di “figure professionali” stava ad indicare la volontà di ampliare i confini dello spettacolo offerto: non solo canzoni (come si diceva), ma (soprattutto dal 1959 in poi) anche balletti, sketches, monologhi e siparietti comici, imitazioni ecc. affidati, secondo le capacità di ognuno, agli stessi presentatori. Che di fatto erano lì proprio per quello, più che per annunciare solamente i brani in gara. Non è un caso che proprio alcuni elementi di questi “intermezzi” estranei alle canzoni in gara siano poi entrati nella storia del piccolo schermo o addirittura del costume.

Alcuni esempi:

nel 1959, l'attore Nino Manfredi che la conduceva lanciò un tormentone (“Fusse che fusse la vorta bbona”) da allora entrato nel linguaggio familiare italiano; nel 1962, Canzonissima passò alla storia, più che per le canzoni, per la censura che colpì (e fece cacciare) i conduttori Dario Fo (futuro premio Nobel per la letteratura) e Franca Rame rei di una inaccettabile (per i tempi) satira sulle condizioni di lavoro di muratori e operai;

nel 1966, l'attore Peppino de Filippo creò una maschera (Pappagone) che con i suoi intercalari/tormentoni - Ecque qua, Piriché, Chi chiacchera?, Carta d'indirindà, Siamo vincoli o sparpagliati?, ecc. - è entrata nella storia della tv diventando anche protagonista di spot pubblicitari e di una serie di fumetti;

nel 1970 apparve il primo ombelico in tv: quello di Raffaella Carrà durante la sigla "Ma che musica mastro"

nel 1971, ancora Raffaella Carrà lanciò il mitico ballo "Tuca-tuca" di cui in particolare si ricorda l'esilarante versione che con lei ne diede Alberto Sordi.

Ma naturalmente la musica faceva la parte del leone e accanto alle canzoni in gara, altre due componenti erano realizzate specificatamente per il programma: le sigle e le musiche per i balletti.

Le sigle (argomento del quale ci occuperemo specificatamente tra alcuni paragrafi) erano ovviamente due: una iniziale e una finale (ma potremmo considerare tali anche certi ricorrenti "stacchi interni" che delimitavano alcuni momenti dello spettacolo). Entrambe erano scritte assolutamente in funzione del loro "uso": quella iniziale era allegra e divertente, doveva ben disporre alla visione e normalmente parlava di "fortuna" e "canzoni" (i due temi centrali per una gara di canzoni abbinata ad una lotteria); quella finale, più intima, "salutava" il telespettatore e lo spediva a letto (del resto... "Mezzanotte tra poco sarà", come cantava nella sigla di chiusura del 1967 Gianni Morandi). Non di rado ebbero un notevole successo discografico (cosa di cui parleremo più avanti).

I balletti erano una parte importantissima del programma non a caso erano visti con grande attenzione... non solo dal pubblico. Ad esempio, nel 1959 la mannaia della censura calò sul can-can della sigla finale, interpretato da Delia Scala (coreografie di Don Lurio, qui anche ballerino) che giocava con le parole che iniziavano per "can": gli autori dovettero cambiarne il testo e "can-can" divenne "cin-cin", trasformando la sigla in un innocuo brindisi (chissà cosa si era immaginata la censura...).

Ebbe a ricordare il regista Antonello Falqui: "Con i balletti si raccontavano delle storie. Ad esempio una coreografia ispirata al proibizionismo era l'occasione per sfruttare l'iconografia del genere: il charleston, le bottiglie di champagne nelle culle. I balletti erano affreschi di un'epoca, la loro realizzazione era simile a quella di uno spot, con cambi repentini di costumi e scenografie."¹ E Falqui non lasciava nulla al caso: ricordando la Canzonissima da lui diretta nel '69, Alice ed Ellen Kessler, nel '95, dichiaravano in un'intervista al Corriere della Sera: "È stata un'edizione molto attaccata dalla stampa, ma per noi resta uno spettacolo straordinario diretto da Antonello Falqui. Lui, pignolo, ci faceva riprovare i balletti anche 30 volte in un giorno. E poi i risultati si vedevano." Era un modo comune di lavorare, allora, che negli anni si è molto perso ("Oggi si fanno delle siglette ballate", dice ancora Falqui²).

È appena il caso di sottolineare che comunque si trattava di musica "leggera": generi musicali più colti o di più difficile fruizione (classica, jazz) da uno show di tipo ricreativo erano ovviamente banditi.

Vediamo, per concludere, uno schema riassuntivo del programma per il quale ringraziamo Diego Pavesi e tutto il forum di www.tv-pedia.com:

Anno	Titolo	Sigla (iniziale; finale)	Presentatori	Canzone vincitrice
1956	Le canzoni della fortuna	??;??	Adriana Serra, Antonella Steni, Raffaele Pisu, Renato Turi	Mamma (Nunzio Gallo) e Buon anno, buona fortuna (Gino Latilla)
1957	Voci e volti della fortuna	??;??	Enzo Tortora, Silvio Noto, Antonella Steni	Scapricciatiello (Aurelio Fierro)
1958	Canzonissima	??; 'E stelle cadenti (orch. Pisano)	Renato Tagliani, Ugo Tognazzi (poi Walter Chiari). Con Scilla Gabel Lauretta Masiero, Corrado Pani	L'edera (Nilla Pizzi)

¹ Dal sito www.antonellofalqui.com

² Dal sito www.antonellofalqui.com

Anno	Titolo	Sigla (iniziale; finale)	Presentatori	Canzone vincitrice
1959	Canzonissima	Ouverture (orch. Pisano); La canzone che piace al cuore (Miranda Martino, Johnny Dorelli, Nilla Pizzi, Gino Latilla)	Delia Scala, Paolo Panelli, Nino Manfredi. Con Don Lurio	Piove (Joe Sentieri)
1960	Canzonissima	Canzonissima 1960 (Bruno Canfora); Due note (Mina)	Alberto Lionello, Laurotta Masiero, Aroldo Tieri, Lilli Lembo	Romantica (Tony Dallara)
1961	Canzonissima	Sette canzoni per sette cantanti (S. Mondaini); Notte per due (B Curtis e poi I 4 Caravels)	Sandra Mondaini, Enzo Garinei, Toni Ucci, Carletto Sposito, Annamaria Gambineri.	Bambina bambina (Tony Dallara)
1962	Canzonissima	Su cantiam (Dario Fo); Stringimi forte i polsi (Mina)	Dario Fo, Franca Rame (fino alla 7a puntata), poi Sandra Mondaini, Tino Buazzelli	Quando quando quando (Tony Renis)
1963	Gran Premio	Che giorno quel giorno (Remo Germani)	vari (uno per ogni regione d'Italia)	(gareggiano le regioni - vince la Sicilia)
1964	Napoli contro tutti	'A 'nnamurata mia (Fred Bongusto); Napoli fortuna mia (Renato Rascel)	Nino Taranto, Nadia Gray	'O sole mio (Claudio Villa)
1965	La prova del nove	La prova del nove (Gianni Ferrio); Ora o mai più (Mina)	Corrado, Walter Chiari. Con Alice ed Ellen Kessler	Non son degno di te (Gianni Morandi)
1966	Scala Reale	Sigla strumentale; Io non so chi sei (Fred Bongusto)	Peppino De Filippo	Granada (Claudio Villa)
1967	Partitissima	Il motivo che piace di più (I Giganti); Mezzanotte fra poco (Gianni Morandi)	Alberto Lupo, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia	Dan dan dan (Dalida)
1968	Canzonissima	Zum Zum Zum; Vorrei che fosse amore (Mina)	Mina, Walter Chiari, Paolo Panelli	Scende la pioggia (Gianni Morandi)

4.5. CHI C'ERA

Ma ora spostiamo per un attimo lo sguardo dal piccolo schermo a fuori dalla finestra.

Nella seconda metà degli anni '50, anche in Italia era arrivato dall'America il rock'n'roll. La nuova musica aveva rinnovato la stantia "canzone all'italiana" contrapponendo cantanti "melodici" a "urlatori": entrambi comunque si muovevano, pur in una sostanziale divergenza di stili, nel solco del buon vecchio "canto melodico all'italiana".

Certo c'era differenza tra Gianni Morandi e Luciano Tajoli, come tra Rita Pavone e Nilla Pizzi, ma nessuno potrebbe considerare Morandi o la Pavone cantanti rock. Erano pochi, insomma, quelli che del rock'n'roll avevano colto il vero spirito ribelle (musicale, sociale, estetico...) ed operato una decisa rottura con la tradizione. Celentano, ad esempio, ma in tv non era mica piaciuto: la scheda relativa ai suoi provini recita testualmente in data 13/6/1956: "Giovane dilettante di parodie, ha una maschera abbastanza interessante, di estrema somiglianza con Jerry Lewis. Tenta di fare la imitazione parodistica di Jerry Lewis ma ne esce qualcosa di disordinato e inconsistente da ragazzo esuberante. Non interessa", e in data 7/2/1957: "Giovane dilettante di canto, esegue il genere "Rock and roll" e presenta notevole somiglianza fisica con Jerry Lewis. Immaturato e disordinato. Non interessa"¹.

Con i primi anni '60, però, in Italia arrivarono i Beatles e i Rolling Stones, Jimi Hendrix e i Cream, Ike & Tina Turner e Wilson Pickett, il beat, il blues, il rhythm'n'blues... un autentico diluvio di musica realmente "nuova" e "giovane" e la forbice tra cantanti tradizionali e giovani "capelloni" che quella musica iniziarono a fare, si ampliò enormemente.

¹ Laura Delli Colli, "Dadaumpa", (Gremese 1984)

Pur con molte resistenze, la Rai dovette prenderne atto. Anzi, cercò per quanto le fosse possibile (non erano ragazzini i suoi funzionari, ma “matusa” di mezza età, dopo tutto) di mediare, di armonizzare, accostando “vecchio” e “nuovo”, proposte più tradizionali e “beniamini dei giovani” (le mitiche sfide a Canzonissima tra il giovane Morandi e il tradizionale Villa questo erano).

Se Celentano pochi anni prima era stato rispedito a casa, nel giro di poche stagioni in Rai si erano resi conto che una bella fetta di pubblico proprio Celentano voleva. E allora che Celentano (e, negli anni successivi, i Rokes, e l'Equipe 84, e tutti gli altri “complessi” beat) fosse.

Certo senza esagerare, andandoci con i piedi di piombo, ma un'apertura verso il nuovo c'era, se è vero che anche un tempio della musica tradizionale come il Festival di Sanremo accettò in gara personaggi come Ben E. King (1964), gli Yardbirds di Jimmy Page, futuro Led Zeppelin (1966), Sonny & Cher, Marianne Faithfull, Dionne Warwick e gli Hollies di Graham Nash (1967), ancora Shirley Bassey e Wilson Pickett (1968), Stevie Wonder (1969), ecc.

Del resto, in questa direzione spingevano anche le case discografiche, inevitabilmente e doverosamente attente a qualsiasi nuova moda musicale (dopo tutto i giovani erano ormai i maggiori consumatori di dischi). E le case discografiche erano, per la tv, “alleate” da non tradire. Come detto, le canzonette in tv facevano audience, e la tv faceva vendere le canzonette: “in quattro anni il fatturato del disco crescerà del 50% raggiungendo nel '64/'65 la cifra di 24 miliardi di lire, con 30 milioni di 45 giri e 3 milioni di 33 giri venduti”².

Occhio alle cifre: 30 milioni di singoli e 3 milioni di album.

In un solo anno, solo in Italia...

Sembra fantascienza: era il boom.

¹ Luisella Bolla, Flaminia Cardini - “Macchina sonora - La musica nella televisione italiana” (RAI-Eri 1997).

4.6. CHI NON C'ERA

Dunque apertura al nuovo. Ma con tanta attenzione: giovani sì, ma sempre “presentabili”, privilegiando le proposte comunque di successo, non certo l'underground, non certo le espressioni rock più “estreme” (probabilmente nessuno ha mai visto all'epoca in tv Captain Beefheart, Jimi Hendrix o gli MC5 e comunque servizi giornalistici, documentari, ecc. erano tutt'altro che teneri con “quei capelloni inglesi” quanto erano critici contro i “capelloni” nostrani).

La radio, invece sembrava avere meno remore (già, intanto, questi giovinastri “brutti e sporchi” non si vedevano!): programmi come Bandiera gialla e Per voi giovani, a metà del decennio, erano il reale punto di riferimento musicale per i giovani, di fatto l'unica possibilità che essi avessero (a parte i dischi) di ascoltare quella nuova musica.

Così dai microfoni dei semiesordienti Renzo Arbore e Gianni Boncompagni passava quel rock, quel rhythm'n'blues, quel beat che la tv non era ancora pronta a proporre. E questo sarebbe proseguito a lungo. Quando nei primi anni '70 la radio trasmetteva quotidianamente programmi come Supersonic o Pop off, la tv al rock riservava giusto un paio di spazi settimanali: Pop studio condotto da Renzo Arbore il giovedì in seconda serata (1971) e Under 20 condotto da Raffaele Cascone il venerdì nel tardo pomeriggio (1973/74). Quasi niente altro.

Ma se nei felici anni '60 certo rock era quasi totalmente trascurato (censurato) dalla Rai, poco più spazio avevano altri generi e stili ai margini o al di fuori della cosiddetta “musica leggera”, moderna o tradizionale che fosse, come il jazz o la prima “musica d'autore”.

Ad esempio, gli appassionati di jazz potevano godere solo di piccoli spazi quasi sempre sul secondo canale e in tarda serata: Moderato swing o Tempo di jazz in seconda serata, Piccolo concerto affidato a Ennio Morricone, I re del jazz di Adriano Mazzoletti o Jazz in Europa di Salvatore Biamonte.

Ma se il jazz veniva emarginato perché ritenuto “di difficile fruizione” e contrario comunque al mainstream del “belcanto all’italiana” che allora si voleva sostenere a tutti i costi, i primi cantautori venivano invece scartati perché “inadatti al video” (Enzo Jannacci, ad esempio era ritenuto “strano”, Lucio Dalla “brutto”, ecc.) o perché le loro canzoni erano considerate “sconvenienti” dalla famigerata “Commissione di lettura per i programmi di musica leggera” istituita già nel 1949¹.

Solo a quelli più “innocui” qualche spazio veniva riservato (sempre sul secondo canale, sempre di notte) con programmi come: *La comare* (1964) o *Le nostre serate* (1965), poco altro.

Per i cantautori, spesso censurati dalla radio oltre che dalla tv, i tempi non erano ancora maturi.

4.7. LA CLASSICA “SI ADATTA”

Tra i generi trascurati dalla tv degli anni ’60 non c’era sicuramente la musica “colta”: sinfonica, cameristica, lirica e operetta continuavano ad essere proposte abbondantemente. Ma il pubblico “rispondeva”?

No: secondo i dati di un’inchiesta del Servizio opinioni Rai del 1968, “70 adulti su 100 non ascoltano l’opera, 89 non sono mai entrati in una sala da concerto”. Gli intervistati giudicavano la classica “un genere noioso e pesante che non capisco”. Peraltro, non andava meglio al jazz: 84 persone su 100 lo ignoravano 30 su 100 dicevano che “fa confusione, è rumoroso, assordante, da fastidio, ossessiona, è solo per giovanotti, è roba da selvaggi”^{1bis}.

Erano risposte che da una parte frustravano l’intento “educativo” della Rai, dall’altro confortavano la sua scelta di trascurare almeno la musica jazz.

¹ Si veda al proposito “L’importante è proibire”, Maurizio Targa (Stampa Alternativa, 2011) e il paragrafo “Canzoni e catene” nel cap. 15 di “Il racconto della musica 2”, (cit.)

^{1bis} Tutto in “Macchina sonora”, (cit.)

In ogni caso sembrano dimostrare, ancora una volta, che trasportare pari pari in tv musica “preesistente” non fosse sempre una scelta vincente: se le canzonette funzionavano forse era perché avrebbero funzionato in qualsiasi contesto (dalle sale d’attesa ai juke box, dai supermercati alle spiagge), per generi che presupponavano ascoltatori più attenti, colti e “volenterosi”, la faccenda appariva molto più complessa.

Per essi, la musica destinata alla tv doveva essere creata (o adattata) per la tv. O almeno presentata con “modalità televisive”: riprendere un’orchestra sul palco o piazzare una telecamera davanti al boccascena di un teatro d’opera semplicemente non funzionava.

La Rai dovette prenderne atto e alla fine degli anni ’60 varò, ad esempio, trasmissioni in cui un grande della musica classica (Leonard Bernstein in *I segreti della musica*, Roman Vlad in *Specchio sonoro* e *Invito al valzer*) facevano sì ascoltare grandi pagine, ma le “raccontavano” anche, svelando retroscena, mettendo a nudo le loro stesse emozioni. Insomma costruivano una vera struttura attorno al concerto puro e semplice. Un tentativo replicato nei primi anni del decennio successivo con *C’è musica* e *musica* in cui Luciano Berio fece conoscere ai telespettatori grandi musicisti contemporanei come Cage, Stockhausen, Nono o Kathy Berberian.

Così, in effetti, le cose andavano meglio: quella musica nata per la sala da concerto rimaneva sì la stessa, ma “raccontata” in quel modo, “adattata” al mezzo televisivo, diventava realmente altro. Anche se in questo caso, l’adattamento non consisteva nel cambiarne lo spartito, ma solo accostarle immagini e parole che sicuramente in origine non aveva.

In altri casi, in altri tipi di trasmissione, la musica colta veniva resa fruibile grazie alla leggerezza: ad esempio, tra il 1966 e il 1967 il direttore d’orchestra Enrico Simonetti condusse con grande ironia e gusto alcuni programmi (*Andiamoci piano*, *Il signore ha suonato*, *Lei non si preoccupi*, *Non tocchiamo questo tasto*) nei

quali coniugava pop e classica (ad esempio facendo accompagnare l'Equipe 84 da un'orchestra) o presentava gustosissime "favolette" al pianoforte, da lui magistralmente suonato, che comunque avvicinavano il grosso pubblico ad una musica "più alta" delle usuali canzonette da varietà televisivo.

Infine la Rai adottò la tecnica della "sorpresa", infilando musica colta in contesti che con essa non avevano nulla a che vedere. Ad esempio nei varietà del sabato sera.

Emblematico è il caso di una trasmissione come Teatro 10 della quale ci occuperemo anche più avanti. Condotta nel 1972 da Mina e Alberto Lupo, in ogni puntata proponeva (o forse si potrebbe dire "impondeva") agli spettatori momenti "alti". Ad esempio Carla Fracci e Vladimir Vassiliev interpretare momenti dal balletto "Giselle", la stessa Mina e Johnny Dorelli duettare sulle arie della "Bohème"² o l'organista Fernando Germani alle prese con un lungo e osticissimo brano del compositore contemporaneo Leo Sowerby³. Una cosa che al giorno d'oggi provocherebbe un istantaneo ricorso al telecomando.

Insomma, nonostante i mugugni, la musica classica in tv continuava ad andarci, ma adattata, mascherata, addirittura propinata "a tradimento". In ogni caso, in modi che del media tenessero necessariamente conto.

4.8. MUSICA(L) IN TV

Il musical, l'abbiamo visto, è nato in teatro, il cinema se n'è appropriato sia proponendo versioni cinematografiche di lavori teatrali ("Jesus Christ Superstar" o

² Ma la cosa fu molto contestata ritenendo troppo "pop" quel Puccini, come riporta Enrico Casarini nel suo "Insieme Mina Battisti - 1972 il duetto a Teatro 10 e la fine del sogno italiano" (Coniglio Editore, 2009).

³ "Una volta abbiamo portato un grande organo in scena: era finto naturalmente perché non suonava niente. Come si faceva a montare in due o tre giorni un organo così" dice Giorgio Carnevali, produttore esecutivo di "Teatro 10". In "Insieme Mina Battisti - 1972 il duetto a Teatro 10 e la fine del sogno italiano" (cit.)

"Rocky horror picture show") o creando lavori originali ("Tommy", "The wall"...). Più o meno con le stesse modalità, il musical è sbarcato in televisione: sia nelle semplici riprese effettuate in teatro di moltissimi spettacoli di successo (quasi tutti i lavori di Garinei e Giovannini, ma non solo), sia nella trasposizione in studio di commedie esistenti ("Rinaldo in campo", "Mai di sabato signora Lisistrata" riscritto per l'occasione, "Il giorno della tartaruga"), sia nella trasformazione in film per la tv di spettacoli nati in teatro (la rock opera "Orfeo 9" di Tito Schipa Jr.), sia nella realizzazione di lavori pensati espressamente per il piccolo schermo. Proprio di questi ultimi ci occupiamo.

Nella seconda metà degli anni '60, i telespettatori videro musical come "Scaramouche" (5 puntate nel 1965, protagonista Domenico Modugno, ma con lui anche Raffaella Carrà, Carla Gravina e Liana Orfei), "Non cantare spara" (8 puntate nel 1968 con noti personaggi e gruppi come il Quartetto cetra, Nando Gazzolo, Giorgio Gaber, Mina, Isabella Biagini, Enrico Simonetti, i Rokes, ecc.), o "Il giornalino di Gian Burrasca" (8 puntate dal 19 dicembre 1964 al 6 febbraio 1965 e replicato nel 1973 e nel 1982).

In particolare quest'ultimo denota lo sforzo produttivo della Rai verso questo tipo di realizzazione. Scorrendo il cast diretto da una grande regista come Lina Wertmüller, oltre a una superlativa Rita Pavone nel ruolo dello scapestrato protagonista (l'idea di proporre una ragazza in un ruolo maschile sembrò bizzarra ma funzionò splendidamente) troviamo notevoli attori come Ivo Garrani, Valeria Valeri, Milena Vukotic, Elsa Merlini, Arnoldo Foà, Paolo Ferrari, Sergio Tofano, Bice Valori, Carlo Croccolo, ecc. Una parata di stelle che cantavano e ballavano (oltre che recitare) sulle musiche di un grande compositore come Nino Rota. Ebbe un successo strepitoso ribadito anche dalle successive richiestissime repliche.

Nonostante il loro successo, questo tipo di operazioni non avrebbe avuto molto seguito negli anni successivi. Difficile infatti ricordare altri musical o film musicali originali pensati e realizzati espressamente per la tv, anche se con qualche forza-

tura potremmo inserire in questo filone le tantissime parodie musicali sceneggiate, inaugurate a Studio Uno dal Quartetto Cetra e poi divenute La biblioteca di Studio Uno, uno show “autonomo” in 8 puntate andato in onda dal 15 febbraio al 18 aprile 1964¹. In esse una vicenda storica o letteraria veniva proposta in chiave umoristica modificando noti brani di musica leggera dei quali veniva cambiato il testo per adattarlo alla vicenda stessa. Un genere che ebbe enorme successo ma che venne abbandonato alla fine della trasmissione, salvo poi essere ripreso con immutato successo dal trio comico formato da Tullio Solenghi, Massimo Lopez e Anna Marchesini che proprio con questa tecnica ripropose una esilarante versione de “I promessi sposi”². In questo tipo di operazioni la musica non era mai originale, ma sicuramente le musiche erano adattate e profondamente mutate “in funzione” del lavoro in cui erano inserite.

¹ “Del varietà di quegli anni Biblioteca di Studio Uno fu il vero kolossal. Estratto dalla trasmissione madre (Studio Uno, nda), il programma si dilatò con uno sforzo produttivo immenso. Venivano scelti dei testi dalla grande letteratura popolare. Venivano sintetizzati, all’osso, per stare nei sessanta minuti canonici. Poi venivano scritti i dialoghi che dovevano, quasi interamente, essere modulati sull’aria di canzoni popolari. La parola parodia è, in questo caso, troppo piccola. Qui c’è un immenso sforzo ideativo. Ogni scena prevedeva l’adattamento di un dialogo che tenesse insieme la storia su una o più musiche famose. Ne vennero fuori dei cammei. La tecnica era, per il tempo, sufficientemente inedita e l’effetto dell’intrusione del “profano” musicale nel “sacro” letterario apparve di assoluto valore dissacratorio. Personaggi fissi erano i quattro del Quartetto Cetra che collaboravano ai testi e alle musiche. La loro intelligenza e anche finezza culturale, la loro flessibilità e adattabilità di generi costituiva il perno fisso e forte della trasmissione. Ma attorno ruotava il meglio del teatro italiano, televisivo e non. E tutti si adattavano a giocare, a prendere in giro se stessi e il testo classico. Non c’è gioco di parole, calembour, doppio senso che non sia stato usato da Antonello Falqui e dal produttore del programma Guido Sacerdote. Non c’era musica conosciuta che Bruno Canfora non abbia trovato, adattato, rifatto. Era un fuoco di artificio di trovate, di guizzi d’ingegno. [...] Il programma di Falqui era, credo, un grande set, un immane sforzo della giovane macchina produttiva della Rai. In una sola puntata si potevano contare venti scene diverse, cinque o sei balletti, duelli, costumi d’epoca e parrucche. E poi tutto il lavoro di scrittura dei testi, la scelta delle musiche, la loro registrazione, la colonna sonora delle voci degli attori, il perfetto playback. Un gigantesco lavoro, per un varietà”. In Walter Veltroni - “I programmi che hanno cambiato l’Italia. Quarant’anni di televisione” (Feltrinelli, 1992)

² 5 puntate su Rai Uno tra il 10 gennaio e il 7 febbraio 1990 per la regia di Massimo Scaglione.

4.9. ANNI ’70: GRANDE MUSICA MA NON IN TV

Se gli anni ‘50 avevano fatto conoscere la tv agli italiani e gli anni ‘60 avevano insegnato ai dirigenti Rai come usarla, gli anni ’70 cambiarono repentinamente le carte in tavola rendendo improvvisamente superato ciò che sul nuovo mezzo si era appena imparato.

Vediamo come, dando un’occhiata alla situazione musicale di quegli anni.

Gli anni ’70 videro lo sviluppo di una delle stagioni più fertili in ambito popular. Dai primi anni del decennio, infatti, assistiamo al fiorire di diversi generi rock (dal progressive, all’hard, all’americana west coast, fino ad arrivare al punk e alla new wave), all’elettrificazione del jazz con la nascita della fusion, alla rinascita dell’interesse per la musica folkloristica, al momento d’oro della musica nera (tra soul, funk e disco), e, in Italia, all’imporsi definitivo dei cantautori e di alcuni dei migliori gruppi del nostro Paese. A questo rigoglio musicale fece da contraltare un palese disinteresse da parte di gran parte del pubblico per tutta la musica più “leggera” e disimpegnata che solo pochi anni prima vendeva decine di milioni di dischi (45 milioni di singoli solo nel ’69!), e in particolare per le gare televisive che tanto successo avevano avuto nel decennio precedente.

In effetti, entro la metà dei ‘70 chiusero i battenti Canzonissima, Un disco per l’estate, il Cantagiorno, il Festival della canzone napoletana e la Mostra internazionale di Venezia. Resisteva l’inossidabile Festival di Sanremo, ma a che prezzo! Nei primi anni del decennio si assiste ad un maldestro tentativo di modernizzazione (osteggiati i “vecchi”, via libera ai “complessi giovani” che, se presenti, fino a quel momento avevano dovuto lasciare a casa i loro strumenti di fatto snaturandosi) e di politicizzazione (la vittoria della pessima “Chi non lavora non fa l’amore” di Celentano nel 1970 che, prendendo spunto dagli scioperi che avevano caratterizzato il precedente “autunno caldo”, propugna un terrificante scambio sesso/

salario), ma poi furono i “big” a iniziare veramente a disertare la manifestazione contestandone proprio il concetto di gara, finendo per impoverirla ulteriormente. Nel 1973 il festival venne addirittura sfrattato dalla tv che ne portò in video solo la serata finale, cosa che provocò un’ulteriore emorragia di star che optarono per il più “visibile” Festivalbar, lasciando il palco (e a volte la vittoria) a cantanti di cui oggi spesso non sopravvive neppure il ricordo: in quegli anni infatti “trionfarono” alla Città dei Fiori Gilda, Mino Vergnaghi, gli Omo Sapiens...

Perché tutto questo?

Semplice: in un momento in cui “impegno” era la parola d’ordine, in cui anche il rock cercava strade più “evolute” sia nelle musiche che nei testi, gran parte del pubblico non poteva più apprezzare musica concepita e realizzata per puro svago¹. In più, in un periodo di cosiddetta *austerità* in cui a causa di una difficile crisi petrolifera, la domenica non si poteva andare in auto, l’illuminazione delle strade era garantita solo da un lampione su due e i programmi tv dovevano obbligatoriamente terminare entro le 23 per risparmiare energia elettrica, gli eccessivi costi dei varietà sempre più faraonici risultavano assolutamente inaccettabili.

Insomma, in quell’Italia post boom che stava conoscendo inaspettate difficoltà dopo un periodo di grande sviluppo, troppo costosi e troppo frivoli, i vecchi varietà non piacevano più. Addirittura Canzonissima, nel 1972, da regina del sabato sera venne retrocessa al pomeriggio. Il provvedimento venne ritirato dopo la protesta dei telespettatori, ma l’anno dopo il programma finì definitivamente alla domenica pomeriggio e nel ’75 fu del tutto soppresso. Stessa sorte per un altro grande show del sabato sera, Teatro 10, che, sempre nel ’72, fu sfrattato dal

¹ Una tendenza che si riflette nelle vendite dei dischi con i singoli, il formato “dei cantanti più commerciali”, in costante calo dalla fine del decennio precedente, a fronte del continuo aumento delle vendite dei 33 giri: da Mario de Luigi, “L’industria discografica in Italia” (Lato Side, 1982): 45 giri: 34 milioni di pezzi venduti nel 1969, 29 nel 1970, 27 nel 1971, 25 nel 1972, 22 nel 1973, 20 nel 1974. Per contro: album + musicassette: 5,2 nel 1969, 8,2 nel 1970, 11,6 nel 1971, 16,5 nel 1972, 23,3 nel 1974, 29 nel 1974.

sabato, la “serata del varietà” per antonomasia, e spostato alla domenica sera per far spazio al Pinocchio di Comencini.

Proprio uno show come Teatro 10, figlio non degenerare del mitico Studio Uno degli anni ‘60 (del resto i due varietà avevano lo stesso regista: Antonello Falqui), fu esemplare nell’evidenziare questo progressivo mutare nei gusti degli spettatori (e della critica) tra i due decenni. Meno rutilante di una Canzonissima, era tuttavia ancora legato a stilemi che pubblico e critica ormai sopportavano a fatica, nonostante lo spettacolo proponesse frequentemente momenti di altissima qualità (si pensi solo al mitico e irripetuto duetto tra Mina e Battisti, il 23 aprile 1972)² Il programma era stato premiato da grandi ascolti nelle edizioni dal ’69 al ’71, ma già in quell’anno qualcuno mostrava insofferenza: “...un calderone in cui vengono messi a bollire un po’ come capita cantanti, ballerini, comici e presentatori [...] una metafora in atto dell’inconsistenza e fungibilità dello “spettacolo di varietà” come sembra intenderlo preferenzialmente la nostra tv: Teatro 10 è di fatto una colossale bolla di sapone inodora, insapora e che naturalmente non contiene nulla”.³ Per l’edizione 1972, Falqui, fiutando l’aria, corse ai ripari convocando, accanto al presentatore Alberto Lupo, una splendida Mina all’apice della carriera, ma questo non salvò le sorti dello show che esaurì le previste 8 puntate tra noia e stanchezza e l’anno successivo non venne ripreso. E il motivo era sempre quello: l’insofferenza verso un tipo di spettacolo che ormai aveva già detto tutto. Dice benissimo Enrico Casarini: alla fine Teatro 10 fu “probabilmente l’ultima rappresentazione dello spettacolo leggero televisivo italiano alla maniera che diventava vecchia in quei giorni [...] Teatro 10 è la fine del varietà col conduttore classico che conduce e tutt’al più si concede un duetto con l’ospite [...] Ancora, è

² Per un’analisi arguta e approfondita del programma e di tutto ciò che ha significato rimandiamo al fondamentale, “Insieme Mina Battisti - 1972 il duetto a Teatro 10 e la fine del sogno italiano” (cit.)

³ La citazione proviene da una recensione firmata “G.” pubblicata a suo tempo da Corriere della Sera e riportata da “Insieme Mina Battisti - 1972 il duetto a Teatro 10 e la fine del sogno italiano” (cit.)

la fine del varietà senz'altro tema che non sia "passiamo un'oretta in relax". Anche il varietà dovrà raccontare qualcosa e proprio Antonello Falqui dirigerà una serie di trasmissioni in questo esemplari: Dove sta Za-Zà ovvero la promozione in tv della scena cabarettistica e teatral-leggera romana; Milleluci, ovvero la storia del varietà, Fatti e fattacci ovvero il recupero del travelling show di zingaresca atmosfera, Bambole non c'è una lira ovvero la storia dell'avanspettacolo... di conseguenza Teatro 10 è la fine dello show multigenere che per rivolgersi a tutti i pubblici, al colto e all'inclita, cattura il "basso" e gli impone di convivere con l'"alto", fedele all'obbligo morale della didattica..."⁴

Non a caso, tra i pochi a sopravvivere, e con grande successo, in un periodo così difficile per il varietà, il sobrio Senza rete⁵. Che non era un varietà "tematico" come quelli appena elencati, ma che tuttavia fondava il motivo del proprio successo su altri elementi: via le gare, via rutilanti lustrini e le paillettes, via la finzione del playback⁶ - tutte cose che il pubblico non sopportava più - ogni puntata era riservata ad uno o due cantanti che si esibivano rigorosamente dal vivo accompagnati da una grande orchestra diretta per sette edizioni da Pino Calvi e per l'ultima da Tony De Vita. Spesso ospitando proposte di grande qualità italiane e straniere con un occhio non distratto alla migliore "musica dei giovani": davanti a quelle telecamere si succedettero i Delirium, la Pfm, i New Trolls che presentarono il loro "Concerto Grosso" con l'orchestra di Calvi, Ike & Tina Turner, i Bee Gees... Insomma, Senza rete, Dove sta Zazà (1973, con Gabriella Ferri), Milleluci (1974, che vide in conduzione l'unica coppia femminile del varietà italiano: Mina e Raffaella Carrà⁷), Fatti e fattacci (1975, condotto da Ornella Vanoni e Gigi Proiet-

⁴ "Insieme Mina Battisti - 1972 il duetto a Teatro 10 e la fine del sogno italiano" (cit.)

⁵ Dal 1968 al 1975. Regia di Enzo Trapani, e in alcune puntate del 1970 Stefano De Stefani

⁶ In realtà buona parte dei numeri musicali di Teatro 10 erano registrati dal vivo, ma poi montati e quindi trasmessi successivamente.

⁷ La sigla finale, cantata da proprio Mina, si intitolava "Non gioco più": titolo premonitore: a parte un paio di ospitate, quella sarebbe stata l'ultima "vera" apparizione in tv per la grande cantante.

ti)... Ben pochi momenti di un qualche successo in tutto il decennio: difficile non chiamarla crisi.

4.10. LA SECONDA METÀ DEL DECENNIO: PRIMO Vs SECONDO

Tuttavia i momenti di difficoltà spesso nascondono risvolti positivi: dato, infatti che la musica più commerciale e gli show più tradizionali mostravano irrimediabilmente la corda, la stessa Rai fu praticamente costretta ad "aprire" ad altre musiche. Del resto era una scelta in qualche modo imposta: il monopolio della Rai stava iniziando lentamente a vacillare. Ovviamente non si parlava ancora grandi network privati anche se qualche tentativo in questo senso iniziava ad esserci¹, ma nel nord Italia molti ricevevano TeleCapodistria, la televisione della Svizzera Italiana, la tv francese e spesso il confronto con la vecchia e tradizionale Rai era impietoso, cosa che alla Rai imponeva qualche cambiamento. Così si approfittò della riforma del sistema radiotelevisivo del 1975 che prevedeva una completa autonomia nella programmazione dei due canali (allora si parlava di Primo canale (o Programma Nazionale) e di Secondo canale, non ancora di Rai 1 o Rai 2 o, dopo, Rai 3) per una loro decisa differenziazione trovando (sul Secondo) spazi per generi musicali fino a quel momento trascurati.

Così se sul Primo finivano le proposte più tradizionali e "facili", il Secondo divenne terreno fertile per quelle ad esse alternative: rock, jazz, folk, musica nera, musica sudamericana, ecc.

Emblematica la contrapposizione tra due megacontenitori domenicali assolutamente agli antipodi: Domenica In (dal 3 ottobre 1976, ancora in onda) sul Primo canale, e L'altra domenica (da marzo 1976 a luglio 1979) sul Secondo.

¹ Le prime trasmissioni, via cavo, di TeleBiella sono del 6 aprile 1972

Musica per...

Se il primo era un prodotto rassicurante e tradizionale, tipicamente “per famiglie”, il secondo, condotto da Renzo Arbore con uno stuolo di improbabili collaboratori (Roberto Benigni, Franco Bracardi, Andy Luotto) e attivissimi inviati (Michael Pergolani, Isabella Rossellini, Milly Carlucci, Fiorella Gentile) proponeva (fin dal titolo) “altro”: corrispondenze dall'estero sui fenomeni musicali più attuali, nuovi artisti stranieri che ebbero così un certo successo anche da noi come Meat Loaf, Gino Vannelli, Nena o Pat Benatar (tutti ripresi dal vivo in un momento in cui in tv trionfava il playback, Sanremo compreso) e nuove realtà italiane come, ad esempio, il primo Pino Daniele. E se il finale della sua “I so' pazzo” (“*nun ce scassate 'o cazzo*”) veniva sempre coperto da finto-imbarazzati colpi di tosse, lo stesso impertinente finale certo non impediva la trasmissione di un brano ritenuto giovane e interessante. Sul Primo canale sarebbe stata impensabile trasmettere una canzone del genere, ma sul Secondo si poteva. Anzi, si doveva.

In quel caso, era proprio la tv che si adattava sia alla nuova musica giovane sia ai gusti dei giovani che quella musica volevano, mentre il massimo sforzo del Primo in questo senso era Discoring, rubrica musicale all'interno di Domenica In che presentava i successi più facili e commerciali del momento eseguiti rigorosamente in playback.

Oltre alla evidente differenza stilistica (e quindi di pubblico) delle proposte dei due programmi concorrenti, è fondamentale il fatto che L'altra domenica tendenzialmente lanciava cose nuove, mentre Discoring si appoggiava su successi già conclamati.

Ma siccome il grosso del pubblico guardava Discoring (vista anche la rete da cui era trasmesso, da sempre più vista e più visibile del Secondo canale) e le canzoni proposte da Discoring erano già in testa alle classifiche, questo si concretizzava in un fatto di notevole importanza: non era più la tv a determinare grosse vendite di dischi (comunque in deciso calo generalizzato, soprattutto nel formato a 45 giri).

Musica per...

Ok, Arbore faceva conoscere molti musicisti che finirono pure in classifica, ma si era ben lontani dal successo di cui godeva solo pochi anni prima quasi qualsiasi canzone presentata in tv.

Insomma: negli anni '60 si lanciava una canzone dalla tv e questa molto spesso diventava un successo da centinaia di migliaia di copie; negli anni '70 Discoring proponevano canzoni che avevano già praticamente esaurito il loro potenziale di vendita, mentre quelle proposte da L'altra domenica interessavano comunque un pubblico di nicchia o quasi: grandi numeri non ne facevano.

La tv non aiutava più la discografia, dunque? Non proprio...

4.11. E ADESSO... SIGLA!

Qualcosa infatti, faceva ancora vendere (molti) dischi, nella televisione degli anni '70: le sigle.

Una sigla indovinata (e per sigla qui intendiamo quelle di qualsiasi tipo di programma, dal varietà, alla fiction (ma allora si chiamava “sceneggiato”), al cartone animato, ecc.) finiva regolarmente in testa alla classifica, date un'occhiata:

Anno	Sigla	Interprete	Trasmissione	Migliore posto in classifica
1974	Non gioco più	Mina	Milleluci (varietà)	2
1974	A blue shadow	Berto Pisano	Ho incontrato un'ombra (fiction)	1
1974/75	Felicità ta ta	Raffaella Carrà	Canzonissima (varietà)	2
1974/75	E la vita la vita	Cochi e Renato	Canzonissima (varietà)	1
1975/76	Gamma	Enrico Simonetti	Gamma (fiction)	2
1975/76	La Tartaruga	Bruno Lauzi	Anteprima di Un colpo di fortuna (varietà)	1
1976	Sandokan	Oliver Onions	Sandokan (fiction)	1

Musica per...

Anno	Sigla	Interprete	Trasmissione	Migliore posto in classifica
1976/77	Sei forte papà	Gianni Morandi	Rete Tre (varietà)	1
1976/77	Johnny Bassotto	Lino Toffolo	Anteprima di Chi? (varietà)	2
1977	Honky tonk train blues	Keith Emerson	Odeon (informazione)	1
1977	O ba ba lu ba	Daniela Goggi	Due ragazzi incorreggibili	2
1977	Furia	Mal	Furia (fiction)	1
1977	Orzowei	Oliver Onions	Orzowei (cartoni animati)	3
1977/78	Isotta	Pippo Franco	Anteprima di Secondo voi	3
1978	Heidi	Elisabetta Viviani	Heidi (cartoni animati)	3
1978	UFO Robot	Actarus	UFO Robot (cartoni animati)	3
1979	Il grande Mazingher	I Superrobots	Il grande Mazingher (cartoni animati)	1
1979/80	Ciccioletta	Loretta Goggi	Bis (quiz)	3
1979/80	Remi	I Ragazzi di Remi	Le avventure di Remi (cartoni animati)	1
1979/80	Disco bambina	Heather Parisi	Fantastico (varietà)	1
1979/80	L'aria del sabato sera	Loretta Goggi	Fantastico (varietà)	3

Fonte: www.hitparadeitalia.it

È notare che in questo schema abbiamo preso in considerazione solo le sigle della seconda parte del decennio arrivate nei primi 3 posti: se consideriamo quelle che fecero almeno una comparsa nella top ten dovremmo elencarne almeno il doppio... Non che vendessero milioni di copie (della crisi della musica “leggera” si è già detto), ma comunque vendevano. Ben più di altre canzoni.

Musica per...

Del resto è un successo che si può tentare di spiegare. Tanto per cominciare, se il programma aveva una buona *audience*, il favore del pubblico coinvolgeva quasi sempre anche la sigla.

Raro peraltro il successo della sigla di un programma poco gradito, al limite era più frequente il caso inverso: nessun successo per la sigla di un programma molto visto¹. In ogni caso, riascoltare la musica legata a un varietà o a un telefilm richiama alla mente, in qualche modo “fa rivivere”, le buone sensazioni legate a quel programma.

Un meccanismo che spiega anche il successo di tante colonne sonore cinematografiche, al di là della validità intrinseca della musica stessa.

Ma perché alcune sigle funzionavano (e funzionano) e altre no?

Difficile dire: sarebbe un po' come chiedere perché alcune canzoni hanno successo e altre no. Gioca l'interprete, il motivo indovinato, le immagini sovrapposte alla sigla stessa e una buona (e determinate) dose di imponderabile...

Comunque è interessante notare come le sigle di maggior successo fossero italiane. Esistevano anche sigle straniere di prodotti stranieri, eseguite da artisti stranieri, ma nelle classifiche non compaiono quasi mai.

Precedentemente abbiamo rilevato come le sigle di apertura e chiusura di Canzonissima seguissero parametri (di contenuto nei testi, di stile nelle musiche) abbastanza rigidi, ma basterà scorrere lo schema appena riportato per rendersi conto di come quasi sempre (non sempre) le sigle dei programmi televisivi fossero perfettamente in tema con il contenuto del programma (non a caso spesso erano firmate dal regista, dal conduttore o dall'autore del programma stesso anche se non erano musicisti o parolieri tout court, come nel caso di Pippo Baudo, Mike Bongiorno, Mino d'Amato, ecc. ecc.).

¹ Solo per fare un esempio, la sigla di “Happy days” non ebbe alcun riscontro nei negozi di dischi (raggiunse al massimo il 27° posto in classifica) nonostante il grandissimo successo di Fonzie e compagni.

In ogni caso fu un fenomeno passeggero: il numero dei trionfi in classifica delle sigle degli anni '70 è infatti in stridente contrasto con le pochissime sigle di successo degli anni successivi:

Anno	Sigla	Interprete	Trasmissione	Migliore posto in classifica
1980	Candy Candy	Rocking Horse	Candy Candy (cartoni animati)	3
1981	Cicale	Heather Parisi	Fantastico (varietà)	1
1982/83	Carletto	Corrado	Domenica in (varietà)	1
1983/84	A me mi torna in mente una canzone	Gigi Sabani	Premiatissima (varietà)	3
1987/88	Io ballerò	Lorella Cucarini	Festival (varietà)	3
1988	Sì, la vita è tutta un quiz	Renzo Arbore	Quelli della notte (varietà)	1

Fonte: www.hitparadeitalia.it

Una tale differenza si spiega (oltre che con la definitiva crisi del “singolo” come formato discografico, prima 45 giri in vinile e poi CD) con fatto che se fino agli anni '80, la sigla era una parte importante dello spettacolo televisivo, dove tale importanza si manifestava anche in lunghe durate (generalmente oltre i 4 minuti) e la sovrapposizione di immagini *ad hoc* come balletti o filmati, in tempi successivi, alla ricerca di un ritmo sempre più veloce, la sigla si è ridotta sempre di più finendo per essere poco significativa dal punto di vista musicale (e quindi discografico) limitandosi a mantenere il suo indiscusso ruolo di “richiamo” al programma, “una sorta di *brand sonoro* che permette a chi in casa sua sta facendo tutt'altro, ma ha la televisione accesa, di capire che sta per cominciare proprio quel programma e non un altro”². Niente, insomma, che poi possa invogliare al suo acquisto.

4.12. LUNEDÌ CINEMA - LA MUSICA PER I TELEFILM

Un discorso a parte meritano le colonne sonore degli sceneggiati, dei film, dei telefilm e delle *telenovelas* (o in inglese *soap opera*).

In cosa esse si differenziano dalle colonne sonore dei film per il cinema?

Innanzitutto va detto che fin dal suo nascere negli anni '40 (in America), la televisione si pose, inevitabilmente, in posizione concorrenziale al cinema. Ci volle una decina d'anni perché le case di produzione decidessero che era meglio averla come alleata che come nemica. Fu così che negli anni '50, le stesse case di produzione iniziarono a realizzare anche telefilm offrendo contemporaneamente nuove opportunità di lavoro non solo agli attori, ma anche, ad esempio, ai compositori di colonne sonore.

E in effetti quasi tutti i maggiori compositori di musiche per film hanno lavorato e lavorano per la tv. Uno dei primi fu John Williams che oltre ad aver “musicato” moltissimi telefilm ha anche creato la sigla di un tg della NBC. Dopo di lui molti altri hanno seguito il suo esempio: il musicista “storico” di Hitchcock, Bernard Hermann, scrisse le musiche per l'inquietante serie *Ai confini della realtà*, le musiche di Angelo Badalamenti hanno sicuramente contribuito alle atmosfere inquietanti di *Twin Peaks*, Quincy Jones ha firmato le musiche di diversi telefilm come *Willy, principe di Bel Air*, *Sanford & son o Ironside*, Lalo Schifrin quelle di *Mission: impossibile o Il pianeta delle scimmie*, e in tempi più recenti, di Randy Newman è il tema di *Detective Monk*.

Ma anche in Italia abbiamo esempi illustri. Di Nino Rota abbiamo detto parlando de *Il giornalino di Gian Burrasca*, Ennio Morricone ha addirittura iniziato col piccolo schermo (anzi, ancora prima, nel 1953, con la radio) prima di arrivare al cinema, e per il piccolo schermo ha sempre scritto: dalle musiche del 1957 per

² “Musica usi e costumi”, cit.

Le fatiche di Arlecchino a quelle più recenti per *La piovra* o *I promessi sposi*. Ma poi accanto a loro troviamo innumerevoli musicisti che, giustamente, mai hanno snobbato la tv: da Trovajoli a Donaggio, da Bacalov a Riz Ortolani fino al gruppo degli Stadio che, oltre ad aver firmato con Lucio Dalla la sigla di *Lunedì* cinema, ha scritto per tanti film di Verdone ma ottenuto anche grande successo con le musiche di telefilm come *I ragazzi del muretto* (da cui la celebre canzone “Generazione di fenomeni”) o Marco Pantani (con la canzone “...E mi alzo sui pedali”). Del resto perché non avrebbero dovuto farlo? Ennio Simeon¹ sostiene che c'è ben poca differenza tra scrivere per il cinema e scrivere per un film per la tv, al punto che “può succedere addirittura che il compositore chiamato a scrivere la musica non sappia ancora se questa sarà destinata in prima istanza al piccolo o al grande schermo”. Tuttavia, se questo può essere vero per un “film” realizzato per la tv, probabilmente non lo è per una serie di telefilm nei quali maggiormente si evidenzia come la televisione abbia una propria specificità che indubbiamente influisce sulla composizione.

Ad esempio, come nota Festa², “Nelle produzioni televisive - per ragioni finanziarie e produttive (ottimizzazione delle risorse e tempi stretti sono imperativi) - la tendenza è preferire musiche di accompagnamento” rispetto a quelle di commento. Di conseguenza “le sonorizzazioni televisive sono in linea generale più semplici, più lineari e meno articolate di quelle cinematografiche”. Certo però non rinunciano a certi schemi adottati con successo nel cinema. Come l'uso del *leit motiv*: ad esempio, assistendo ad una qualsiasi puntata del serial “*Don Matteo*” (musiche di Pino Donaggio), chiunque ha potuto rendersi conto di come alla comparsa di certi personaggi era sempre associato un determinato commento musicale. Sempre quello. Tanto più se il personaggio si muoveva nel proprio “ambito di caratterizzazione”: alla perpetua Natalina era sempre associata una musica buffa che

¹ In “Manuale della musica nel cinema” (Rugginenti - 2008)

² In “Musica usi e costumi”(cit.)

ne sottolineava il carattere, ma se Natalina era coinvolta in un fatto delittuoso a quella musica si rinunciava per non “spiazzare” lo spettatore.

Il che evidenzia come il *leit motiv* nel telefilm venga usato non solo come “sigla” ricorrente di un certo personaggio, ma anche di una certa situazione: una certa musica drammatica che lo spettatore già conosce lo predispone a un momento grave, una musica allegra gli dice “rilassati, adesso si scherza”. Un meccanismo che nei telefilm è molto amplificato (rispetto al cinema,) dalla loro serialità: tale identificazione musica/situazione/personaggio si perpetua infatti puntata dopo puntata finendo per diventare lo stimolo di una sorta di “riflesso incondizionato”. Peraltro un meccanismo che, come nota sempre Festa³, può essere esercitato non solo dalla musica, ma anche da certi rumori: ad esempio, gli “scricchiolii” che inamancabilmente accompagnavano l'entrata in scena del corpulento investigatore Nero Wolf nel serial a lui dedicato negli anni '60/'70.

4.13. DAGLI ANNI '80: NELLA JUNGLA È VIETATO SBAGLIARE

Nei paragrafi precedenti abbiamo condotto la nostra trattazione con un andamento sostanzialmente cronologico, ma il nostro racconto si è interrotto bruscamente alla fine degli anni '70.

In effetti, fra il 1976 e il 1977, era successo qualcosa di cruciale nel mondo dell'emittenza italiana: erano spuntate le prime antenne alternative alla Rai. Antenne radiofoniche (quelle delle prime “radio libere”), e televisive. Il 15 dicembre 1979 era nata ufficialmente la terza rete Rai e già nel 1980 la televisione locale era una realtà in pieno sviluppo. Insomma, la tv da una si era frammentata in un panorama estremamente variegato che negli anni si sarebbe ulteriormente arricchito, oltre che di decine di emittenti private locali o nazionali, dall'avvento delle pay

³ In “Musica usi e costumi” (cit.)

tv, dall'accesso sempre più semplice alle emittenti satellitari di tutto il mondo e dall'introduzione del digitale terrestre. Mentre all'orizzonte sembra sempre più prendere forma il nuovo fenomeno delle web tv.

Così, se fino al 1980 parlare di tv era parlare di Rai, dopo il discorso va differenziato per mille realtà assolutamente diverse per diffusione sul territorio, target, disponibilità economiche, audience, tipologia di programmi trasmessi, modalità di trasmissione, accessibilità da parte dell'utenza, ecc.

In generale è comunque possibile dire che l'imporsi di numerose realtà (anche estremamente forti) alternative alla Rai ha comportato non solo un espandersi repentino ed enorme delle possibilità di lavoro per chi per la tv componeva o per chi in tv cercava una promozione alla propria musica, ma anche per chi, da telespettatore, alla tv chiedeva attenzione per il proprio genere preferito.

Vediamo.

I compositori: un tempo o si scriveva per la Rai o non si scriveva per la tv, DOPO è stato possibile scrivere per chiunque potesse permettersi un compositore originale per le proprie esigenze (e gli altri si sono avvalsi di enormi "librerie" di musiche preconfezionate che prima in Italia non avevano quasi motivo di esistere: altro nuovo business fiorito in poco tempo).

I cantanti: un tempo in Rai potevano finirci solo le star o i partecipanti a grandi gare/manifestazioni, DOPO quasi qualsiasi giovane o cantante dalla fama locale ha avuto la possibilità di accrescere la propria popolarità attraverso le antenne minori, magari prima del balzo in nazionale (cosa peraltro successa a moltissimi comici, soubrette e conduttori, non solo a cantanti).

I telespettatori: lontani i tempi in cui la Rai lasciava al rock solo le briciole, nel giro di pochi anni i "giovani" hanno potuto godere della nascita in Italia o della "importazione" dall'estero, di emittenti come Videomusic, MTV, Viva o Match Music Television che trasmettevano solo rock (sotto forma di video, ma anche di concerti, speciali, ecc.), ma anche di una miriade di programmi musicali proposti

dalle tv nazionali, Rai e Mediaset (ne parliamo nel prossimo paragrafo); lontani i tempi in cui la tv di stato relegava alle ore piccole lo scomodo jazz, dagli anni '80 soprattutto Rai 3 ha riservato al genere uno spazio che pur sempre esiguo, esso mai aveva avuto prima. E oggi a qualsiasi appassionato basta scegliere la programmazione afroamericana sul canale 770 di Sky per avere jazz 24 ore sui 24 (almeno in audio)...

Ma in un panorama dove, oggi, è possibile trovare tutto (e ciò che non si trova in tv, si trova in Internet su siti video come Youtube), come è cambiata la musica creata per la tv? E soprattutto esiste ancora, in un panorama così variegato e dalle esigenze così differenti, musica creata appositamente per la tv?

Certamente sì.

Perché ampliandosi l'offerta, è cresciuta anche la possibilità di scelta da parte dei telespettatori.

Il telecomando non è solo un comodo strumento che evita di alzarsi per cambiare canale o regolare il volume, ma soprattutto un infernale scettro del potere con cui il telespettatore può sbarazzarsi in una frazione di secondo di ciò che non gradisce. Che si tratti di una fascia pubblicitaria, della dichiarazione di un politico sgradito o dell'esibizione di un cantante non amato.

Se un tempo era possibile alla Rai propinare in prima serata alla propria "platea sul divano" 6 minuti di un organista alle prese con un inascoltabile (per il pubblico medio) brano di musica contemporanea, oggi, dopo 10 secondi, quello stesso organista sarebbe sostituito sul video da qualcosa che il telespettatore giudichi più consoni ai propri gusti.

Ne consegue che a un regista, a un programmatore, a un dirigente non è concesso più il minimo errore, non è più permessa una sigla sbagliata, una canzone noiosa, un cantante "inadatto" (ditemi il nome di un cantante o una cantante non "di bell'aspetto" uscito dalla tv negli ultimi 20 anni). Pena lo zapping, e quindi il crollo degli ascolti (nel 1987 nasce l'Auditel che registra gli ascolti minuto per

minuto), e quindi (ORRORE!) la fuga della pubblicità. Lo spazio per i musicisti insomma è certamente aumentato, ma oggi tale spazio (almeno nelle emittenti maggiori) può essere occupato solo da preparatissimi professionisti. Il tempo per i dilettanti e gli improvvisati è definitivamente tramontato.

L'altra faccia della medaglia è che la tv ha quasi completamente perso qualsiasi funzione di "educazione" (assolutamente centrale negli anni '50 e '60) o di "elevazione" dei gusti del pubblico. Oggi per lo più, la televisione "corre dietro" ai gusti del pubblico, nel terrore di perdere anche un solo telespettatore. Cosa che si concretizza in uno scadimento continuo (tranne rare eccezioni, ovviamente) della proposta televisiva. Soprattutto generalista. Un discorso che non riguarda, ovviamente, solo la proposta musicale, ma tutto il panorama televisivo.

4.14 NIENTE SI CREA NIENTE SI DISTRUGGE TUTTO SI TRASFORMA. COME IL VARIETÀ

Ma sarà utile dare uno sguardo alle trasmissioni musicali cardine della nuova era televisiva.

Il videoclip sbarcò in tv nel 1981 grazie a Mister Fantasy, programma cult in seconda serata su Rai 1 condotto da Carlo Massarini, 3 anni dopo aprì i battenti Videomusic, la prima televisione a trasmettere unicamente musica, per lo più sottoforma di video, sul modello dell'americana MTV. Contemporaneamente, programmi come Bandiera gialla o Una rotonda sul mare contribuirono al rilancio in grande stile dei "favolosi anni '60". Artefici dell'operazione furono il produttore Bibi Ballandi e Red Ronnie, giornalista bolognese cresciuto a punk e new wave, ma che alla televisione avrebbe dato sempre programmi musicali di grande qualità come Be bop a lula e Pinky che esploravano il mondo e i fenomeni giovanili "dalla parte dei giovani", o, tra gli anni '80 e '90, Roxy Bar ed Help! uniche oasi (insieme a D.O.C. di Renzo Arbore e a Taratà, a fine millennio) di musica di

qualità eseguita e ripresa dal vivo in uno studio televisivo. Contemporaneamente, altrove si assisteva al trionfo del playback e del videoclip. Ad esempio il playback e i videoclip di DeeJay television ideata dal dj Claudio Cecchetto e trasmessa dal 1984 al 1989 su Canale 5 e Italia Uno.

Ma la musica rock (usiamo sempre questo termine nella sua accezione più ampia e indefinita) in quel periodo era ovunque, addirittura Rai 3 (che negli anni '80 al rock riservava ben una decina di ore settimanali) dal 1982 al 1986 trasmise un notiziario quotidiano sull'argomento: L'orecchicchio.

Se la musica in tv era tanta, mostrava però la corda il suo vecchio tipo di "contenitore" televisivo: il varietà.

Entrato in crisi negli anni '70, quel tipo di format non si è mai più ripreso.

Per tutti gli anni '80 resistette Fantastico che aveva sostituito Canzonissima come trasmissione abbinata alla Lotteria Italia, ma fu il canto del cigno di quel tipo intrattenimento. Il ché non vuol dire che dagli anni '80 in poi è scomparso dalla tv lo spettacolo "leggero": basta accendere il televisore per rendersene conto, solo che è stato sostituito da formati diversi: da Non stop (1977-1979) a Zelig (passando per Drive in, Striscia la notizia, gli spettacoli del Bagaglino, Gran Pavese varietà, Avanzi, ecc.) la televisione ha decisamente aperto gli studi alla comicità e alla satira; Renzo Arbore ha realizzato almeno un paio di programmi "da seconda serata" rimasti nella storia della tv come Quelli della notte (1985) e Indietro tutta! (1987); a Domenica In, dal 1985 ha risposto Canale 5 con Buona domenica e sempre a Canale 5 si deve la trasposizione televisiva (nel 1986) della radiofonica La corrida ideata dal presentatore Corrado e dal fratello Riccardo Mantoni nel 1968: gli anni '90 hanno visto la nascita di Quelli che il calcio (dal 1994), programma domenicale essenzialmente sportivo con momenti di spettacolo, e il successo del revivalistico Anima mia (1997); il nuovo millennio ha infine fatto registrare il trionfo degli one man show di Fiorello, Celentano o Panariello, l'ultimo nato tra i programmi abbinati alla lotteria, Ballando con le stelle, e il fenomeno di *talent show* come X Factor

o Amici. A parte, il “nuovo genere” dei *reality show*, alcuni dei quali espressamente di “ambientazione musicale” (Popstars, Italia 1, 2001-2003, Operazione trionfo, Italia 1, 2002, Music farm, Rai2 2004-2006).

Come si vede tutti programmi leggeri, ma molto distanti dal vecchio varietà tradizionale fatto di una successione di sketches, balletti e canzoni introdotti da quello che, ironizzando, Arbore definiva “Il bravo presentatore”. Come è anche giusto che sia, in una doverosa evoluzione di un mezzo che, mentre cambiava, ha cambiato la nostra vita.

4.15.1. IL RITORNO DELL'ORCHESTRA, IL RITORNO DELLA GARA

Se tuttavia esiste qualcosa che accomuna Studio Uno a Ballando con le stelle è la presenza in studio dell'orchestra.

Anzi, per quanto riguarda gli ultimi anni, si deve parlare di autentico “ritorno” per un elemento che aveva profondamente caratterizzato i varietà degli anni '60 e '70, ma che poi era stato (anche per ragioni economiche) trascurato¹.

Abbiamo visto precedentemente come un grande regista come Antonello Falqui considerasse l'orchestra assolutamente fondamentale per ragioni “estetiche” (“è quanto di meglio ci possa essere come fondale”), ma a noi interessa sottolinearne l'importanza artistica. Orchestra in scena significa la presenza di direttori e arrangiatori (tra i più validi eredi degli storici Gorni o Canfora sono da ricordare Paolo Belli, Enrico Cremonesi, Sandro Comini, Demo Morselli, Lucio Fabbri, Peppe Vessicchio, ecc.) in grado di fornirle un repertorio (originale o rielaborato *ad hoc*), professionisti in grado, ad esempio, di riarrangiare in chiave ballabile una decina

¹ Naturalmente parlando di orchestra ci riferiamo a quella di “musica leggera”: l'orchestra sinfonica della Rai dal piccolo schermo continua a restare assente a parte rari eventi televisivi come le dirette di Tosca nei luoghi e nelle ore di Tosca (11 e 12 luglio 1992, Rai Uno trasmesso in 107 Paesi del mondo) o Traviata a Parigi (3 e 4 giugno 2000, Rai Uno) entrambi con la regia di Giuseppe Patroni Griffi e nei quali l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai era diretta da Zubin Mehta

di brani alla settimana per Ballando con le stelle², compiendo un lavoro veloce e inappuntabile. E, agli ordini della loro bacchetta, uno stuolo di professionisti in grado di appropriarsi in pochissimo tempo di qualsiasi tipo di spartito.

Lo stesso intenso lavoro è quello che devono essere in grado di svolgere i direttori musicali dei cosiddetti Talent Show. Si tratta di programmi tra il *reality show* ambientato in una scuola d'arte (non solo per cantanti³, in alcuni casi, ma anche per ballerini classici e moderni⁴) e la gara canora (o di ballo) con tanto di vincitore finale che si aggiudica un contratto discografico (nel caso dei cantanti).

Come nel caso di Ballando con le stelle, anche in questo tipo di programmi, infatti, è necessario riarrangiare (non scrivere, ché le canzoni proposte sono generalmente edite) per la gara diversi brani ad ogni puntata. Tranne che nel caso di Ballando sotto le stelle, non c'è quasi mai l'orchestra in scena, in questi programmi, ma il lavoro “dietro le quinte”, è ugualmente intenso.

Si tratta di musica applicata, in questo caso? Probabilmente no: l'arrangiamento è creato specificatamente per queste occasioni, ma non i brani musicali. Si tratta comunque di uno dei mille casi in cui fare distinzioni nette è quasi impossibile.

BIBLIOGRAFIA

- Luisella Bolla, Flaminia Cardini - “Macchina sonora - La musica nella televisione italiana” (RAI-Eri 1997)
 Enrico Casarini - “Insieme Mina Battisti - 1972 il duetto a Teatro 10 e la fine del sogno italiano” (Coniglio Editore, 2009)
 Aldo Grasso - “Storia della televisione italiana” (Garzanti, 2004)
 Linda Berton - “Videoclip” (Oscar Mondadori, 2007)
 Franco Monteleone - “Storia della radio e della televisione in Italia” (Saggi Marsilio, 1992)
 Alberto Basso, a cura di - “Musica in scena” VI volume (UTET, 1997)

² Programma in onda su Rai Uno dal 2004, basato sul format BBC. Strictly come dancing.

³ Come avviene in “X Factor”.

⁴ Come avviene in “Amici”.

5 La Musica per la liturgia

5.1. UN PO' DI STORIA

Questo capitolo si occupa della musica (e anche qui consideriamo il termine nella sua più ampia accezione, comprendendo ogni forma musicale, sposata ad un testo o no) composta specificatamente per un uso liturgico. La cosiddetta “musica sacra”, quindi, ma anche quella di origine popolare, non “colta”, di cui i fedeli si sono appropriati cantandola durante la celebrazione della Messa.

Naturalmente rimandiamo ai testi di storia della musica l'approfondimento dell'evoluzione della musica sacra e del canto liturgico in ambito per così dire “colto”: qui ci limiteremo ad alcune annotazioni essenziali.

Fin dall'antichità, la musica, nelle sue più diverse forme, ha sempre accompagnato qualsiasi rito o celebrazione religiosa. Questo presso romani, egizi, ebrei e qualunque altra civiltà. Del resto, come vedremo nel capitolo 8 dedicato alla Musicoterapia, musica, religione e medicina erano elementi strettamente legati, ed essenziali nella vita non solo spirituale ma anche “terrena” degli uomini. Si può dire anzi che fino alla civiltà greca, la musica avesse un uso quasi esclusivamente religioso, furono infatti i greci a dare alla musica prospettive ricreative, didattico-pedagogiche, e quindi non più solo religiose ma laiche.

Nell'antica Roma (ovviamente pre-cristiana) abbiamo testimonianza di canti li-



turgici eseguiti dalla più antica casta sacerdotale latina, i Salii, fin dall’VII secolo a.C., Dei Salii parla Cicerone in “De oratore”, Virgilio nelle “Georgiche” e nell’“Eneide”, ecc. Le celebrazioni durante le quali tali canti venivano eseguiti erano essenzialmente riti propiziatori rivolti agli dei cui si chiedevano raccolti abbondanti o vittorie nelle guerre. Sempre in età pre-cristiana altre caste sacerdotali (gli Arvali, i Coribanti, i Feziali, i Magistri, i Flamini...) facevano uso di musica cantata e danzata durante i riti che potevano degenerare in autentiche orge come racconta Giovenale nelle “Satire”, o svolgersi in caste processioni (Apuleio in “L’asino d’oro”).

Il canto liturgico cristiano vide invece la propria origine sotto l’imperatore Ottaviano Augusto (24 a.C. - 14 d.C.). Già a quel tempo il canto era parte integrante della preghiera, del resto lo stesso San Paolo lo consigliava come un modo per rivolgersi a Dio, così come Sant’Agostino ebbe a dire “Il cantare è proprio di chi ama” o “Chi canta bene, prega due volte”¹, una frase rimasta celebre.

Ma va precisato bene che per secoli il canto era demandato esclusivamente al celebrante o a specifici cantori, non all’assemblea che ne era esclusa.

Nel corso dei secoli, tali canti (diffusi in tutta Europa anche dalle invasioni barbariche) finirono per differenziarsi a seconda delle zone geografiche e dei culti in esse osservati. Furono papa Gregorio I, detto Magno, nel VI secolo e papa Stefano II nell’VIII ad unificare culti e canti (unificazione compiutasi quando Carlo Magno ricostituì il Sacro Romano Impero), e proprio a Gregorio Magno è generalmente attribuita la prima compilazione di canti per la Messa. Essa tuttavia comprendeva solo i testi: la notazione musicale sarebbe comparsa solo molto tempo dopo. Va detto, però, che nessun suo testo, né altre fonti a lui cronologi-

¹ Rispettivamente in “Sermo” 336,1: PL 38, 1472 e “Enarrationes in Psalmos” 72, 1

camente vicine, in realtà provano diretti interventi del pontefice in relazione alla musica nella liturgia².

Gli autori dei quei canti comunque erano sconosciuti: dato che essi componevano per la gloria di Dio, non per la propria, la loro identità non aveva importanza. Dunque rimane solo il nome di papa Gregorio a designare questi canti che da lui prenderanno il nome: gregoriani.

Come precisa M.C. Mazzi³, “Il canto liturgico non aveva, inizialmente, alcun intento estetico. Non nasceva cioè come musica, ma come intonazione del testo, una concezione che il cristianesimo derivava dalla religione ebraica”. Tuttavia questa impostazione avrebbe cominciato a cedere attorno all’anno 1000 con l’affermarsi di una nuova concezione che prevedeva non più un’unica linea melodica, ma il sovrapporsi di diverse linee melodiche a formare una costruzione musicale più complessa: la polifonia. Di essa abbiamo notizie certe dal XI secolo.

Con lo svilupparsi della polifonia e con l’aumentare della complessità delle composizioni musicali, iniziavano anche ad imporsi le figure dei primi compositori di musica sacra (nel XII secolo, i francesi Leoninus e Perotinus - che di fatto sono considerati i primi compositori della storia - e poi, via via, tutti gli altri) e soprattutto l’idea secondo cui la musica iniziava ad avere una propria identità artistica, certo sempre funzionale alla celebrazione, ma non interamente succube di essa.

Così, dalla semplice intonazione dei testi sacri dei primordi, si arrivò, già nel XIV secolo, ad una complessa elaborazione contrappuntistica e musicale. La musica così concepita finì per diventare talmente “importante”, da rischiare di far passare addirittura in secondo piano lo scopo per cui veniva composta (la celebrazione di Dio, la preghiera). Non a caso, nel 1324, papa Giovanni XXII promulgò un

² È infatti solo la “Vita” scritta da Paul Warnefried, detto Giovanni Diacono, negli anni 872-75, ad assegnare in modo esplicito a Gregorio Magno la creazione o la riforma dei canti dell’Antifonario (...*antiphonarium centonem, cantorum studiosissimus, nimis utiliter compilavit. Scholam quoque cantorum... constituit*), tuttavia l’opera è posteriore a Gregorio di quasi tre secoli.

³ “Il racconto della musica” (cit.)

decreto, la costituzione *Docta sanctorum Patrum auctoritas*, primo testo pontificio sulla musica liturgica, nel quale si denunciava duramente la corruzione del canto gregoriano auspicando il ritorno alla musica delle origini.

Ciò naturalmente non poteva fermare il percorso dell'evoluzione musicale e anzi si può affermare che non solo il canto liturgico fu il nucleo essenziale di tutta l'arte musicale del Medioevo, ma che nell'ambito della musica sacra finirono per cimentarsi da quel momento i più grandi compositori della storia della musica.

Tuttavia, come precisato all'inizio, non tanto di loro, in questa sede, vogliamo parlare, ma di tutti quei compositori (spesso anonimi) che nei secoli hanno dato alla Chiesa non tanto immortali pagine da ascoltare come ad un concerto, ma i canti "popolari" (vogliamo definirli così?) di cui i fedeli si sono appropriati eseguendoli, durante le celebrazioni, in prima persona, cosa che non succedeva con il gregoriano o la musica sacra la cui l'esecuzione era affidata, come detto, a un coro e/o a musicisti cui era deputato quel preciso compito. Inoltre, per esigenze di trattazione ci occuperemo solo della liturgia (e dei suoi canti) della religione cristiana, ben sapendo che canti e musiche sono usati in moltissime altre religioni e culti (si veda anche il capitolo relativo alla musicoterapia), rivestendo anche un'importanza relevantissima.

Va sottolineato comunque un aspetto assolutamente fondamentale.

Parlando finora di "Chiesa" ci siamo riferiti a quella cattolica, ma è indispensabile precisare che in ambito protestante le cose, dal punto di vista liturgico (e quindi anche musicale) furono molto diverse.

La Riforma protestante, a differenza di quanto succedeva nella chiesa cattolica, introdusse tra l'altro l'uso della lingua volgare nelle celebrazioni e una partecipazione molto più attiva dei fedeli alla liturgia. Mentre a Roma ai fedeli non era permesso cantare durante la Messa, in Sassonia si adattavano canti popolari sostituendone i testi con altri di argomenti religiosi.

Una situazione che sarebbe proseguita immutata per secoli: fino al rivoluzionario Concilio Vaticano II, a metà degli anni '60 del '900⁴, la chiesa cattolica "tollerava" durante la liturgia solo canti religiosi derivati dalle processioni, mentre non era permesso "cantare" (come avviene oggi) parti della Messa stessa come l'Agnello di Dio o il Padre Nostro.

In processione, del resto, il popolo cantava fin dal Medioevo, e cantava in volgare. Questo spiega anche come durante le celebrazioni in latino pre-conciliari, fossero eseguiti dall'assemblea canti "in lingua". Pochi, comunque, e in momenti ben precisi. Vedremo più avanti come questo aspetto non secondario influenzerà la storia della popular music del '900 portando, nel protestante nord America, alla nascita degli spirituals che invece non apparvero nel cattolico sud del continente, proprio perché ai protestanti era permesso cantare inni sacri e ai cattolici no.

5.2 DALLA MESSA BEAT A OGGI

Abbiamo dunque visto che fino a metà degli anni '60, nelle chiese cattoliche ai fedeli non era di fatto concesso di esprimersi col canto. Il Concilio Vaticano II, con la sua rivoluzione in questo senso, aprì invece un universo: se l'assemblea poteva cantare (fino a quel momento, come visto, in chiesa erano accettati solo la musica sacra "colta" non eseguita dai fedeli e pochi canti legati alla tradizione processionale), aveva senso iniziare a scrivere brani da eseguire.

E questo in qualsiasi stile musicale, anche il più "moderno" (per l'epoca).

Nel 1965, Marcello Giombini (1928-2003) compose "La Messa dei giovani" (più nota come "Messa beat"). Per essere destinata all'esecuzione in ambito religioso prevedeva un organico strumentale al confine con il sacrilegio: chitarre, tastiere,

⁴ Il Concilio Vaticano II si svolse in nove sessioni e in quattro periodi, dal 1962 al 1965, sotto i pontificati di Giovanni XXIII e Paolo VI. Promulgò quattro Costituzioni, tre Dichiarazioni e nove Decreti.

basso e batteria erano strumenti “da rock” che in chiesa non si erano mai sentiti (pure se in ogni tempo in chiesa si sono usati gli strumenti di quell'epoca). Per la sua prima esecuzione presso l'Oratorio di San Filippo Neri a Roma, il 27 aprile del 1966 davanti ad un foltissimo pubblico, vennero reclutati tre gruppi beat: i Barrittas, gli Angel and the Brains e i Bumpers. Ne parlarono tutti i mass media, riportando giudizi negativi (da parte dei tradizionalisti) e positivi (da parte di chi reputava necessario un certo rinnovamento anche in quest'ambito). Come tuttavia affermò all'epoca lo stesso Giombini, “la Messa beat nacque dall'esigenza di dare ai giovani l'opportunità di pregare, cantando con la loro musica, coi loro strumenti, con la loro gioia di vivere. E così fu.

L'operazione rappresentò una svolta destinata a contrassegnare profondamente la musica liturgica, sulla scia, come detto, delle aperture al nuovo volute dal Concilio Vaticano II. Dalla “Messa” di Giombini (che ha comunque firmato oltre 300 canti tra cui, molto eseguiti ancora oggi, “Dio si è fatto come noi”, “Il Signore è la luce”, “Io ti offro”, “Siamo arrivati”), ebbe infatti origine un nuovo “filone” denominato “Rinnovamento” che coinvolse e coinvolge tuttora moltissimi compositori e autori come Mons. Marco Frisina (uno dei maggiori compositori di musica sacra contemporanea di cui ricordiamo, tra oltre 150 brani liturgici scritti, un sontuoso “Magnificat” interpretato anche da Mina, probabilmente uno dei punti più alti raggiunti in questo ambito musicale negli ultimi decenni), e poi Claudio Chieffo (“Io non sono degno”, “Lui ci ha dato i cieli”), Domenico Machetta (“Resta con noi signore la sera”, “È nato per noi un bambino”), Marie Thérèse Henderson, Valerio Cipri e Benedikt Enderle, tutti autori dei gruppi Gen Rosso (“Grandi cose”, “Ora è tempo di gioia”) e Gen Verde (“Fonte di vita”, “La carità”), Pierangelo Sequeri (“Tu sei la mia vita”, “Il tuo popolo in cammino”, “Padre Tu sarai per me”), Giosy Cento (“Ma che ne sapete voi”, “Oltre l'immagine”), Guido Meregalli (“Prima Corinzi tredici”, “Amare questa vita”) ecc Autori molti dei quali impegnati soprattutto negli ultimi anni, a rinnovare il canto liturgico senza tradirne i presupposti

(che approfondiremo più a vanti) più volte ribaditi dalla Chiesa.

Tra i canti più recenti riportiamo il testo di “Ora è tempo di gioia” (musica di Benedikt Enderle e testo di Valerio Cipri) pubblicato dal gruppo Gen Rosso nel 1987, in quanto paradigmatico di un deciso tentativo di rinnovamento sia nel linguaggio (se non nelle tematiche, il testo è ispirato a un passo biblico: Isaia 43, 19¹) sia nella musica che presenta di soluzioni mutate dalla musica popular (con qualche soluzione in odore di progressive rock) quanto dalla tradizione polifonica (si ascolti la parte conclusiva della versione originale di Gen Rosso²) senza rinunciare ad una “cantabilità corale” necessaria alla sua destinazione.

“ORA È TEMPO DI GIOIA”

Leco torna d'antiche valli,
la sua voce non porta più
ricordo di sommesse lacrime
di esili in terre lontane.
Ora è tempo di gioia
non ve ne accorgete?
Ecco faccio una cosa nuova,
nel deserto una strada aprirò.

Come l'onda che sulla sabbia
copre le orme e poi passa e va,
così nel tempo si cancellano
le ombre scure del lungo inverno.
Ora è tempo di gioia
non ve ne accorgete?
Ecco faccio una cosa nuova,
nel deserto una strada aprirò.

Fra i sentieri dei boschi il vento
con i rami ricomporrà
nuove armonie che trasformano
i lamenti in canti di festa.
Ora è tempo di gioia
non ve ne accorgete?
Ecco faccio una cosa nuova,
nel deserto una strada aprirò.

Leco torna d'antiche valli,
la sua voce non porta più
ricordo di sommesse lacrime
di esili in terre lontane.
ora è tempo di gioia
non ve ne accorgete?
Ecco faccio una cosa nuova,
nel deserto una strada aprirò.

Fra i sentieri dei boschi il vento
con i rami ricomporrà
nuove armonie che trasformano
i lamenti in canti di festa.
Ora è tempo di gioia
non ve ne accorgete?
Ecco faccio una cosa nuova,
nel deserto una strada aprirò.

¹ “Ecco, faccio una cosa nuova: proprio ora germoglia, non ve ne accorgete? Aprirò anche nel deserto una strada, immetterò fiumi nella solitudine”.

² Dall'album “Se siamo uniti”.

Nello stesso modo, uno “sforzo di modernità” è riscontrabile anche in altri canti, ad esempio in “Prima Corinzi tredici” di Guido Meregalli che sposa uno svolgimento melodico piuttosto interessante a un testo che rielabora il cosiddetto “Inno all’amore” tratto dalla prima lettera ai Corinzi di Paolo di Tarso.

Di seguito il testo originale dell’inno e quello del canto da esso tratto al fine di evidenziarne l’abile (e rispettoso) lavoro di riadattamento.

INNO ALL'AMORE

“Se parlassi le lingue degli uomini
e anche quelle degli angeli,
ma non avessi l’Amore,
sarei come un bronzo che risuona
o un cembalo che tintinna.
E se anche avessi il dono della profezia
e conoscessi tutti i misteri,
se possedessi tutta la scienza
e una fede così forte da trasportare le montagne,
ma non avessi l’Amore, non sarei nulla.
E se anche distribuissi tutti i miei averi ai poveri
e dessi il mio corpo per esser bruciato,
ma non avessi l’Amore,
non mi servirebbe a nulla.
L’Amore è paziente e generoso.
L’Amore non è invidioso, non si vanta,
non si gonfia d’orgoglio.
L’Amore è rispettoso,
non cerca il proprio interesse,
non cede alla collera, dimentica i torti.
L’Amore non gode dell’ingiustizia,
la verità è il suo fine e la sua gioia.
L’Amore tutto scusa, di tutti ha fiducia,
tutto sopporta, mai perde la speranza.
L’Amore non avrà mai fine.
Le profezie scompariranno;
il dono delle lingue cesserà e la scienza svanirà.
La scienza è imperfetta, la profezia limitata,
ma verrà ciò che è perfetto
ed esse scompariranno.
Tre sole cose dunque rimangono:
la fede, la speranza e l’Amore.
Ma più grande di tutte è l’Amore.”

PRIMA CORINZI TREDICI

Anche se io conoscessi e parlassi
la lingua di ogni creatura di Dio,
anche se un giorno arrivassi a capire
i misteri e le forze che spingono il mondo
Anche se dalla mia bocca venissero
scienza e parole ispirate dal cielo
e possedessi pienezza di fede
da muovere i monti e riempire le valli
Ma non avessi la carità
risuonerei come un bronzo
se non donassi la vita ogni giorno
sarei come un timpano
che vibra da solo
se non avessi la carità
non servirebbero a nulla
gesti d’amore, sorrisi di pace
sarei come un cembalo
che suona per sé
La carità è paziente e benigna
conosce il rispetto, non cerca interesse;
la carità non si adira del torto
subito non serba nessuna memoria
La carità non sopporta ingiustizie
dal falso rifugge del vero si nutre
la carità si appassiona di tutto
di tutto ha speranza di tutti ha fiducia
Non avrà fine la carità
scompariranno i profeti
solo tre doni per noi resteranno
la fede l’amore
e ancora speranza
Ma più importante è la carità
più forte di ogni sapienza
ciò che è perfetto verrà, sarà
un mondo di gioia e di pace
che ci attenderà.

5.3. IL CANTO LITURGICO OGGI

5.3.1. Testi e (soprattutto) musiche

Oggi che musica si esegue e si canta in chiesa? Certo, in occasioni di particolare solennità ricompaiono i capolavori della musica sacra “colta”, ma nella Messa “di tutte le domeniche”?

Come sottolinea Mons. Frisina, “il canto gregoriano rimane in un certo senso normativo. Non che il canto gregoriano sia l’unica musica oppure che solo copiando quello stile e quel linguaggio si faccia musica autenticamente liturgica, ma in senso più profondo e direi autenticamente strutturale, il gregoriano è la testimonianza viva di secoli di canto liturgico in cui le esigenze della preghiera e della musica si sono incontrate e si sono evidenziate in diversi modi”. Ma precisa: “Non si tratta quindi di usare semplicemente forme melodiche da cui trarre armonie di mille anni fa o, per quanto riguarda la polifonia, fermarsi a considerare il linguaggio musicale solo fino al ‘600 per poi consacrarlo come l’unico possibile, ma scoprire il senso che unisce e accomuna l’autentica musica liturgica del passato per poter comporre la nuova”¹.

Una posizione in sintonia con il documento del 1967 *Musica Sacram - Istruzione del Consilium e della Sacra Congregazione dei Riti*: “La Chiesa non esclude dalle azioni liturgiche nessun genere di musica sacra, purché corrisponda allo spirito dell’azione liturgica e alla natura delle singole parti e non impedisca una conveniente partecipazione attiva dei fedeli”. Come infatti spiega Antonio Parisi, membro dell’Ufficio Liturgico Nazionale: “La Chiesa non sceglie un genere esclusivo di musica sacra, non dice sì alla polifonia e no alla canzone e viceversa; non sceglie il canto gregoriano e dice no al canto africano, ma ogni genere è ammesso a condizione che rispetti il rito nelle singole parti e coinvolga l’assemblea

¹ “Dalla Scrittura alla Liturgia” in www.ufficioliturgoroma.it

in una partecipazione attiva, piena e consapevole. Quindi, abbiamo una concezione capovolta rispetto al passato: non si parte dal pezzo musicale, ma si parte dal rito che richiede una forma adatta all’assemblea che celebra. Sono importanti le persone e poi viene il canto, è importante il rito e poi la musica”².

Un concetto ribadito dalla Commissione Episcopale per la Liturgia: “La prima qualità di un canto sacro è che il suo testo sia sicuro per quanto riguarda la fede. Oltre che sicuro per il contenuto di fede, il testo deve avere adeguata collocazione liturgica, adatto cioè al mistero, al tempo, al momento. Le qualità che riguardano la musica sono la dignità e la devozione. La necessaria coerenza con l’azione liturgica e con il trascendente significato e valore dei testi esige che la musica si compenetri del medesimo spirito, tralasciando formulazioni e modi che da esso discordino. Non si possono perciò tollerare musiche di nessun merito o di tale scarso valore da risultare indecorose per una assemblea di fedeli nella celebrazione liturgica, soprattutto nella Santa Messa”.

Interessante, l’ultimo punto: di quali musiche si parla?

Il Cardinale Joseph Ratzinger, nel Discorso tenuto nel 1986 all’Ottavo Congresso Internazionale di Musica Sacra disse: “Cercando la salvezza mediante la liberazione dalla personalità e dalla sua responsabilità, la musica rock da un lato si inserisce perfettamente nelle idee di libertà anarchiche che oggi in occidente dominano più che non in oriente; ma proprio per questo si oppone radicalmente alla concezione cristiana della redenzione e della libertà, è anzi la sua perfetta contraddizione. Perciò non per motivi estetici, non per ostinazione restaurativa, non per immobilismo storico, bensì per motivi antropologici di fondo, questo tipo di musica deve essere esclusa dalla Chiesa”.

² “Il canto e la musica per la liturgia oggi in Italia” da “Consacrazione e Servizio” n.1/2006

Un atteggiamento che non stupisce³, del resto anche recentemente Mons. Frisina (lo stesso Frisina che a Mina ha affidato uno dei suoi brani più belli, il citato “Magnificat”) ebbe a dichiarare: “La semplice canzone o il pezzo rock non possono essere adatte alla liturgia [...] Una melodia troppo ritmica, per esempio, o troppo retorica o esageratamente esibita come diceva anche San Pio X, diventa un ostacolo, una sorta di disturbo alla celebrazione”.⁴

E questo con buona pace delle messe beat che comunque alla Messa hanno avvicinato tanti giovani, o a qualsiasi forma musicale “moderna” (probabilmente questo intendeva il futuro pontefice parlando di rock). Sta di fatto che chitarre elettriche o batterie sono presenti nella liturgia almeno da 3 decenni e confidiamo che continuino ad esserlo.

³ Lo stesso Ratzinger il 22 novembre del 1994, durante una messa nella chiesa di San Carlo a Roma dichiarò “Il rock duro deve essere purificato dei suoi messaggi diabolici [...]ci sono molte cose buone [nella musica moderna], ma occorre fare delle scelte e il rock duro non è adatto per le chiese” posizione ribadita alcuni anni dopo nel libro “Introduzione allo spirito della liturgia” (Ed. San Paolo, 2001): “Il rock è espressione di passioni elementari, che nei grandi raduni di musica hanno assunto caratteri culturali, cioè di controcolto, che si oppone al culto cristiano”.

⁴ Su La voce del popolo, 14 marzo 2008.

5.3.2. I criteri e le regole

Con quali criteri dunque si compone oggi per la liturgia?

Ancor Frisina: “Prima di porsi all’opera occorre riscoprire il senso “forte” della musica e, di conseguenza, il senso forte della musica sacra, solo a questo punto potremo realizzare una musica autenticamente liturgica. Non tutto ciò che è sacro è adatto per la liturgia, mentre tutta la musica scritta per la liturgia deve essere sacra. Ovvero nelle forme e nell’ispirazione, come nel testo e nelle emozioni interiori che suscita, la musica per la liturgia deve essere sempre sacra”¹.

Ecco quindi alcuni parametri, sempre secondo Mons. Frisina, cui attenersi:

- il testo: deve essere sempre sacro e comunque teologico;
- le forme: una musica non scritta espressamente per la liturgia può avere libertà di forme anche se queste non devono esulare dal loro fine: aiutare l’anima a raggiungere Dio, a conoscerlo, ad amarlo.
- la qualità: la musica per la liturgia non può separarsi dal contesto più ampio della musica pura, deve essere sempre di qualità alta proprio per il suo uso: nella lode a Dio si dà il meglio;
- efficacia: un canto liturgico che non muove il cuore verso Dio non coglie la sua finalità. Se addirittura disturba o per la sua astrusità o per la sua complessità o per il suo stile troppo fuorviante è da evitare;
- rispetto della struttura delle celebrazioni: la musica è per la liturgia e non viceversa.
- semplicità: non è nella complessità e nella difficoltà la qualità di una musica, ciò vale soprattutto per la liturgia che deve poter essere sempre comprensibile ed eseguibile sia dal coro che, nei casi in cui viene coinvolta, anche dall’assemblea.

In particolare, quest’ultimo è un aspetto cui sarebbe indispensabile tenere conto e che invece molto spesso viene ignorato: “Un esempio emblematico ci viene of-

¹ “Dalla Scrittura alla Liturgia” in www.ufficioliturgoroma.it

ferto dal canto “Quando busserò” di Marcello Giombini, che, nonostante i grossi limiti che presenta, lo si può definire il canto per eccellenza dei funerali, tanto esso viene eseguito. Analizziamone la struttura musicale: innanzitutto anche ad un principiante balza subito all’occhio che l’andamento ritmico voluto dall’autore non si concilia affatto con il “sentire” ritmico di una comune assemblea, la quale con fatica accetta ed esegue sincopi, spostamenti d’accento e quant’altro non segue ed evidenzia il ritmo naturale delle parole; tanto è vero, che ciascuna assemblea ha provveduto a “normalizzare” il ritmo del canto in questione. [...] ciò che più sconvolge è l’ignoranza con la quale viene trattata la simbiosi testo-melodia, laddove l’accentazione del testo (italiano, si badi bene!) non coincide affatto con l’accentazione musicale, per cui, a detta dell’autore, noi si dovrebbe cantare: quando bussero allà tua porta...”².

Tutto quanto sopra, a conferma quindi di come stiamo parlando proprio di musica creata (o che dovrebbe essere creata) in funzione di altro, dunque di musica applicata. La creazione della quale è pesantemente condizionata non solo dalla sua applicazione “pratica” (il rito con le sue esigenze, la cantabilità da parte dei fedeli), ma anche da requisiti per così dire, trascendenti (“supportare la preghiera, essere essa stessa preghiera”, come diceva S. Paolo).

Va detto comunque che la Chiesa si è dotata fin dal 1910 di un istituto che sovrintenda e vigili sul settore: il Pontificio Istituto di Musica Sacra fondato da San Pio X con la denominazione di “Scuola Superiore di Musica Sacra”. Dal sito del Vaticano³: “L’Istituto persegue le seguenti finalità: insegnare le discipline liturgico-musicali sotto il profilo pratico, teorico e storico; promuovere la conoscenza e

² Da “Canto e musica nei funerali” di Don Gilberto Sessantini - Resp. Ufficio di Musica Sacra.

³ www.vatican.va

la diffusione del patrimonio tradizionale della musica sacra e favorire espressioni artistiche adeguate alle odierne culture; rendere, per incarico della Chiesa madre di Roma, un servizio alle Chiese locali di tutto il mondo, in vista della formazione dei musicisti di chiesa e dei futuri insegnanti nell’ambito della musica sacra. L’Istituto adempie al suo mandato tramite l’insegnamento delle discipline curriculari, la ricerca e l’analisi storico-estetica, la pubblicazione di opere musicali e scientifiche, l’esecuzione in sede concertistica e liturgica di brani musicali, con l’intento di diffondere il repertorio del passato e del presente.

Il Pontificio Istituto di Musica Sacra promuove inoltre lo sviluppo di centri di studio sulla musica sacra sia a livello accademico (Università, Scuole superiori) che pastorale (Scuole diocesane) e l’organizzazione di convegni di studio e corsi di specializzazione e perfezionamento.

Accanto al Pontificio Istituto di Musica Sacra, la chiesa provvede alla formazione di chi si occupa a vario livello di musica liturgica, anche con il Corso di perfezionamento liturgico musicale (Co.per.li.m). Istituito una decina di anni fa, è destinato a formare i responsabili diocesani di musica sacra, gli incaricati di musica liturgica delle comunità religiose e delle aggregazioni laicali, i docenti presso Scuole e Istituti diocesani di musica sacra.

Il 6 gennaio 2000 è stato redatto un “Repertorio Nazionale di Canti per la Liturgia” con interessanti commenti su tempi e modi dei canti liturgici, raccolta di 360 canti selezionati da alcuni esperti a fronte di diverse migliaia di inni scritti e a suo tempo approvati dalla Chiesa, moltissimi dei quali ancora domenicamente eseguiti. Esso, nella parole della Commissione Episcopale per la Liturgia, “non vuole escludere né sostituire più vasti repertori, propri di parrocchie, diocesi, regioni; se mai, vuole stimolare una creatività intelligente, per giungere a una raccolta di canti adatti almeno a ogni “tempo” dell’anno, e che l’esperienza possa poi giudicare di autentico valore artistico e liturgicamente coerenti”.

Nel 2009, ad esempio, la diocesi bolognese ha aggiunto un’appendice di “pro-

pri” canti alla nuova edizione del “Repertorio nazionale dei canti per la liturgia” che ha eliminato, considerandoli “sbagliati” molti canti comunemente eseguiti in chiesa fino a quel momento.⁴

⁴ A tal proposito riportiamo un brano dall’articolo “Ecco i canti religiosi all’Indice” di Eleonora Cappelli, laRepubblica, 27 agosto 2009: “Dopo l’annuncio del Cardinale Carlo Caffarra che, dalle pagine del nuovo libro-intervista di Alessandra Borghese, “La verità chiede di essere conosciuta”, mette al bando “canzoni sciatte che in chiesa non devono più esserci”, monsignor Gabriele Cavina chiarisce i criteri per scegliere nel vasto repertorio delle canzoni per accompagnare la messa. “Si finisce sempre per ridurre la liturgia a un campo estivo - dice infatti il pro-vicario generale - ma i canti devono avere un’origine liturgica, nel testo o nella melodia. Quando si intona “Dolce sentire” si pensa più a Claudio Baglioni che alla storia della chiesa, per questo bisogna armonizzare in un unico elenco i canti che ogni parrocchia introduce a fianco del repertorio ufficiale”. Così rischiano di restare relegati alle gite scout o alle “schitarrate” in parrocchia alcuni “grandi classici”, da “Osanna eh” (a causa del verso “sbagliato” “Osanna al Cristo Signor”) a “Alleluja la nostra festa”, da “Stella Polare” alle canzoni del Gen Rosso. Per non parlare della musica, che deve accordarsi a una tradizione “che ha una base molto più melodica che ritmica, perché la melodia serve a pacificare l’animo mentre il ritmo di ascendenza metallica o rocchettara serve solo ad agitarlo”. “Quando si dice “Osanna a Cristo Signor”, ad esempio, si compie un vero e proprio errore - spiega Cavina - perché l’Osanna si dedica al Padre e non al Figlio. Se dopo diciamo “benedetto colui che viene nel nome del Signor”, capiamo che c’è un’incongruenza. Allo stesso modo non ha senso cantare “Alleluja la nostra festa siamo noi”, perché se mai la nostra festa è Cristo”. Questo canto che viene anche ballato e mimato, ha anche un nomignolo, “l’Alleluja delle lampadine” e i suoi detrattori si sono anche riuniti in un gruppo su Facebook per deprecare le “liturgie kitsch”.

5.4 SPIRITUAL, GOSPEL, MISA CRIOLLA ECC.

5.4.1 Dallo spiritual al gospel

Finora abbiamo parlato dei canti liturgici in Europa, ma un cenno andrà fatto anche all’universo di canti religiosi almeno nel continente americano. Dove, come si accennava in precedenza, per motivi storici e religiosi, assistiamo ad un uso completamente diverso della musica in liturgia.

Ma cominciamo dal principio.

All’inizio del XVII secolo, spinta dalla necessità di forza lavoro nelle colonie americane, prese il via la tratta dei neri dal continente africano al “nuovo mondo” (nord e sud: non solo negli Stati Uniti, ma anche in Brasile e in altri paesi del centro e del sud America). Queste genti rese schiave, portavano naturalmente con sé la loro musica e i loro ritmi. La prima fusione tra quei canti tribali e la musica “bianca” (ovviamente di derivazione europea), avvenne quando i predicatori battisti e metodisti (protestanti, dunque) iniziarono a convertire gli schiavi al cristianesimo insegnando loro i canti religiosi. Da quella fusione nacquero canti chiamati *spirituals*: inni di origine anglosassone ai quali gli schiavi aggiunsero i ritmi e i colori africani.

È fondamentale sottolineare la confessione religiosa degli schiavisti.

Proprio perché protestanti, già fin dal Seicento essi accettavano la partecipazione dei fedeli al canto liturgico “in lingua”: cattolici controriformisti dell’epoca non avrebbero mai insegnato agli schiavi canti religiosi, tanto meno non in latino. Non è infatti un caso che nell’America latina colonizzata dai cattolici non si originarono spirituals ma composizioni polifoniche di impronta “colta” eseguite dalle cappelle locali nello stile “romano”.

I primi spirituals (ne abbiamo traccia nel XVIII secolo), si basavano sulla struttura antifonale di “chiamata e risposta” che avrebbe influenzato tutta la tradizione musicale afro-americana: il solista cantava una frase, il coro la ripeteva.

Ciò che caratterizzava quelle espressioni religiose era (ed è) però la loro “componente africana” (unita a quella protestante in un bell’esempio di contatto interculturale *ante litteram*): il ritmo (assente negli inni liturgici “bianchi”) e la danza tribale (*shuffle rings, shuffle shouts, ring shouts*). Da una parte, quindi, i fedeli bianchi che cantano compunti gravi canti magari accompagnati da un armonium, dall’altra un’assemblea che canta brani ritmati e balla a quel ritmo, battendo mani e piedi e suonando percussioni. Due modi diametralmente opposti per cantare le lodi all’Altissimo (ché i testi invece non erano poi dissimili derivando in entrambi i casi dalle Sacre Scritture).

La differenza con i canti religiosi bianchi era dunque palese: accentuatissima poi negli spiritual della corrente “Jubilee”, più sfumata in quella “Anthem” che era più aderente alle caratteristiche della melodia occidentale. Stiamo parlando comunque, è bene sottolinearlo, di differenze nella ritmica e nell’*atteggiamento*, ché gli spirituals presentavano comunque sempre armonie e melodie costruite fondamentalmente in stile occidentale perché da esso derivate.

Sappiamo poi che come gli schiavi liberati uscirono dalle piantagioni, da quel loro patrimonio musicale avrebbe avuto origine (tramite la commistione con vari generi di provenienza europea), quasi tutto ciò che ascoltiamo ora: dal blues, al rock, al jazz, al variegato universo della musica nera, ma sappiamo anche che lo spiritual stesso avrebbe proseguito il proprio percorso trasformandosi negli anni ‘30 del Novecento, ad opera del bluesman di Chicago Thomas A. Dorsey, in *gospel* (da “God Spell”, parola di Dio): una forma musicale che rielaborava, modernizzandolo nella strumentazione e negli arrangiamenti, il vecchio spiritual delle origini.

Il gospel era una musica di ispirazione religiosa, ma il suo ambito di esecuzione non era limitato alle chiese o alle celebrazioni divenendo ben presto un genere “da concerto” o addirittura “da classifica” (pensiamo al successo di cui gode dal

1969, quando fu proposto dal coro di Edwin Hawkins, il vecchio inno battista del 1700 “Oh happy day”).

Tuttavia qui ci interessa invece seguire il percorso di quei canti in ambito liturgico. Lo spiritual, nonostante la sua forma distante dalla tradizione, era accettato dalla Chiesa protestante (ed, è appena il caso di accennare al fatto che gli schiavi furono spinti alla conversione nel tentativo di far “apprezzare” loro l’importanza dell’obbedienza, mentre i neri proprio nelle storie bibliche trovarono materia per aspirare ad un riscatto sociale), invece il gospel, nella sua modernità lo fu molto meno. Nonostante i suoi contenuti dichiaratamente evangelici, infatti, quella fusione di sacro (spirituals e inni) e profano (la musica commerciale nera del periodo: il rhythm’n’blues), per molto tempo non fu ben vista dagli ambienti ecclesiastici. Alla fine venne comunque accettata, soprattutto da quelle chiese non legate alla liturgia più tradizionale e alla formalità dei servizi religiosi: alcune battiste, poche metodiste, e una maggioranza di chiese pentecostali o della santità. Oggi il gospel è ancora una musica per la liturgia in alcune chiese d’America protestanti, comunque riformate (anglicane, battiste ecc.), ma rappresenta soprattutto un genere di grande successo in ambito prettamente concertistico.

5.4.2 La Misa Criolla

Esistono diverse altre “messe” (intese come composizioni musicali) accettate (come già abbiamo visto per la messa beat) con molte riserve dalla Chiesa.

Molte di esse adattano i canti dell’ordinario ai ritmi ed alle melodie tipici dei luoghi ove nascono. È il caso ad esempio della congolese Missa Luba (scritta da Guido Haazen nel 1958), della nicaraguense Misa Canpesina (Carlos Mejía Godoy, 1975), della spagnola Misa Flamenca (Paco Peña, 1991) o della più famosa di tutte, la Misa Criolla (1963) dell’argentino Ariel Ramírez.

Essa fu composta utilizzando un testo liturgico spagnolo approvato dalla chiesa cattolica (comunque postconciliare, come abbiamo visto) sovrapponendolo alle

Musica per...

forme musicali folkloristiche indios: vidala-baguala per il Kyrie, carnavalito-yaravì per il Gloria, chacarera-trunca per il Credo, carnaval cochabambino per il Sanctus ed estilo della Pampa per l'Agnus Dei. Parimenti tradizionali sono gli strumenti previsti per l'esecuzione, tipici del folklore andino: guitarron, quena, chitarra, bombo e tiple per il Kyrie, guitarron, sikus, quena, charango, chitarra, congas e bombo per il Gloria, guitarron, chitarra, charango e bombo per il Credo, guitarron, charango, bombo, congas, e chitarra per il Sanctus, bombo, tiple, chitarra e charango per l'Agnus Dei.

La Misa Criolla è ancora oggi eseguita nelle chiese latinoamericane ma anche in concerto in tutto il mondo.

BIBLIOGRAFIA

Diocesi di Bologna "Repertorio Nazionale dei Canti per la Liturgia" (Elledici 2009)

6 Musica per la pubblicità

6.1. LA PREISTORIA

Una cosa è certa: seppure parlando di spot pubblicitari tutti pensano immediatamente a quelli televisivi (e, molto più raramente, radiofonici o cinematografici), le prime forme di pubblicità¹ “sonora” si perdono nella notte dei tempi. E vale la pena di occuparsene perché è da lì che deriva ciò che oggi imperversa dagli schermi.

Perché non c'è, in fondo, alcuna differenza “funzionale” tra le grida di un venditore ambulante di verdure del XIII secolo e il jingle di un moderno spot televisivo: cambiano mezzi e modalità del “messaggio pubblicitario” - e solo perché nei secoli sono cambiati i modi di “vendere”, il modo di far musica e il modo di comunicare - ma la funzione assolve dalla musica in seno al “messaggio pubblicitario” non è di fatto cambiata: dare più “forza” al messaggio stesso.

Inoltre le grida che sentiamo oggi nei nostri mercati e che convivono con gli spot che ad esempio invadono il piccolo schermo, non devono essere molto diverse da quelle che, si potevano ascoltare nei mercati medievali.

Costante è, comunque, la necessità di mettere in musica il messaggio pubblicitario.

¹ Del termine “pubblicità” si iniziò a parlare solo all'inizio del '900: prima si parlava di “réclame”, soprattutto, o “propaganda”. Tuttavia “pubblicità” fu a lungo ritenuto un termine troppo tecnico e diventò di uso comune solo a metà del secolo



Una necessità che nell'antichità, in ogni epoca, in ogni luogo, si presentò impellente, innanzi tutto, per i venditori ambulanti.

Coloro che dalle campagne portavano in città ortaggi e animali, uova, latte e formaggi da vendere non disponevano di una vetrina che facesse da richiamo, non della conoscenza degli abitanti che sapevano che in quel certo luogo avrebbero potuto trovare quella certa mercanzia: essi avevano bisogno di segnalare la loro presenza.

Di questi ancestrali jingle pubblicitari abbiamo poche testimonianze e solo dal XIII secolo (anche se niente impedisce di pensare che la pratica fosse diffusa fin da quando qualcuno ha cercato di vendere qualcosa). Ne compaiono due di venditori ambulanti di frutta nel mottetto a tre voci del "Manuscript de Montpellier", e cita tre testi dello stesso periodo: "Criers de Paris" di Guillaume de La Villeneuve, "Li diz de l'erberie" di Rutebeuf e "Le dit du Lendit". Tutto a confermare ciò che del resto pare ovvio: di sicuro la musica non è entrata nella pubblicità con gli spot televisivi o radiofonici.

Nei secoli successivi, del resto, i richiami dei mercanti sono spesso comparsi anche in opere colte, da "Voulez ouyr les cris de Paris" di Clément Janequin (1530) a "The cries of London" di Luciano Berio (1980), passando per Luigi Cherubini ("Il portatore d'acqua", 1800), Offenbach ("Mesdames de la halle", 1858), ecc.

D'altra parte, abbiamo anche esempi di grandi compositori che non solo hanno utilizzato quelle soluzioni sonore per le proprie opere, ma le hanno pure composte. Vienna, anno 1869. Per festeggiare il 20.000° esemplare venduto, il produttore di casseforti a prova d'incendio Franz Von Wertheim decise di organizzare un ballo. Convocò Josef Strauss, e gli commissionò una polka dal titolo evocativo del proprio prodotto: "Feuerfest!", "Ininfiammabile!". Musica per la pubblicità. Niente altro che questo.

E se alla pubblicità si interessò Eric Satie "la cui edizione degli 'Ecrits' dimostra al capitolo 'Publicités musicales' l'ossessione che essa rappresenta nella sua opera letteraria e grafica, sotto forma di annunci, di manifesti pubblicitari, di volantini concepiti ma non diffusi"², per la pubblicità composero Giorgio Sulli Firaux (il valzer "Dalla morte alla vita" del 1891 per la pubblicità della Ferro China Bisleri), Deodat de Séverac ("Valse brillante de concert Pimperment-get" del 1907) o Riccardo Zandonai ("La 509" nel 1925 in onore della nota utilitaria Fiat e "Marcia della Telefunken" nel 1929). Ma ne riparleremo.

6.2 PRIMA DI CAROSELLO

6.2.1 Tra i due secoli

Va comunque rilevato che l'occuparsi di musica per la pubblicità da parte di grandi compositori è stato sempre un fatto abbastanza sporadico: più ancora che per altri ambiti di musica applicata (la musica per la scena, ad esempio, o per il cinema), scrivere musica per la pubblicità è rimasta una pratica frequentata da musicisti essenzialmente *popular*, o (ma solo negli ultimi 40-50 anni) da compositori "specializzati" che a questo ambito si sono dedicati specificatamente.

Parlando del periodo che va tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, ricorderemo alcuni casi in qualche modo rimasti nella storia.

Nel 1880, a Napoli, Peppino Turco (giornalista) e Luigi Denza (musicista) furono incaricati di scrivere una canzone per pubblicizzare la nuovissima funicolare vesuviana. La canzone, eseguita all'inaugurazione del 6 giugno 1880, divenne celeberrima: era "Funiculi Funiculà". Dieci anni dopo, una sorta di bis: il senese Ernesto Becucci compose "Corsa elettrica da Firenze a Fiesole" per l'inaugurazione, nel settembre 1890, della prima tramvia del Regno d'Italia.

² Jean-Remi Julien, in "Musica e Pubblicità" (Ricordi, 1989)

Nel 1932, la Campari affidò al tenore Crivel (nome d'arte di Fernando Crivelli), una canzone, "L'ora del Campari" (di Dufas-Blot), rispolverata dall'azienda per i suoi spot del 2008/2009, è invece del 1936 "U.P.I.M." del cantante di varietà Enzo Fusco (*"All'U.P.I.M. spenderà pochi quattrin/ All'U.P.I.M. vanno i grandi ed i piccin..."*).

Alcuni casi, poi, vedono impegnati nel compito musicisti di ambito popolare/folkloristico. Il cantastorie bolognese Carlo Musi scrisse nel 1915 "Il caffè del Brasile" dedicata ad Alcibiade Biacchi importatore di caffè e proprietario di un bar nel centro del capoluogo emiliano¹, il grande organettista bolognese Leonildo Marcheselli compose nel 1949 la polka "La canzone del Pi Gi Erre", un cambio per biciclette: (*"col Pi Gi Erre lontan si va/senza stanchezza/puoi ritornar/è un cambio nuovo e original/ che in tutto il mondo apparirà/ col Pi Gi Erre lontan si va/lungo il camino/soddisfatto rimarrai/ se sulla bici/brevetti Accorsi/originali monterai"*), infine chiunque abbia frequentato lo stadio di Bologna negli ultimi 50 anni conosce la canzone pubblicitaria dell'acqua minerale Cerelia composta negli anni '60 dal titolare dell'azienda Carlo Natalini (*"Dona freschezza e vigor/l'Acqua Cerelia/elimina ogni dolor/l'Acqua Cerelia"*): negli anni è diventata a tal punto un elemento essenziale dell'atmosfera della partita, da sollevare veementi proteste quando la ditta, alcuni anni fa, decise di interrompere quegli interventi pubblicitari (poi ripresi "a furor di popolo").

Sono solo alcuni esempi, ma certamente in ambito locale molti altri musicisti e cantanti hanno prestato la loro arte alla pubblicità.

6.2.2 Poca radio prima della tv

Tuttavia, se già negli anni '20 esisteva una certa "cultura pubblicitaria" che prevedeva uno studio abbastanza evoluto delle tecniche di campagna promoziona-

¹ Fausto Carpani-Luigi Lepri "Carlo Musi il cantore della Bologna scomparsa" - Costa editore 2001

le², ad ascoltare le canzoni pubblicitarie di quegli anni³ "stupisce l'arretratezza dell'elaborazione del messaggio, la grossolanità di testi e musiche, l'anonimato sintomatico di molti autori ed esecutori".⁴

Insomma, viene dato di pensare che se è vero, come accennato prima, che i mercati hanno sempre risuonato delle grida dei venditori, una forma "organizzata" ed "evoluta" di musica nella e per la pubblicità, con jingle, canzoni create appositamente o brani esistenti adattati allo scopo (il tutto concepito tenendo anche ben presenti tutti i meccanismi di "persuasione" insiti nell'aspetto musicale, se concepito in modo appropriato⁵) si è sviluppata veramente quando questo tipo di messaggio pubblicitario ha potuto godere di idonee forme di diffusione di massa. Vale infatti la pena di ricordare che quando oggi si parla di "spot pubblicitario" si pensa immediatamente ad uno spot televisivo, tuttavia, la televisione è nata in Italia solo nel 1954 e solo nel 1957, con la nascita di Carosello, il pubblico italiano ha visto il primo comunicato pubblicitario fatto di immagini, parole e musica⁶.

Certo, ben prima della tv esisteva la radio, ma per decenni la radio non fu vista come strumento particolarmente idoneo alla pubblicità.

La radio era nata in Italia nel 1924, ma fin quasi all'avvento della radiofonia privata negli anni '70, la comunicazione pubblicitaria da essa ospitata si limitava a semplici annunci letti in successione dagli stessi speaker, separati l'uno dall'altro da un suono (ad esempio quello di una campana).

⁴ Paquito del Bosco nelle note di copertina dell'album appena citato, che parlando di queste canzoni chiosa: "Sembra quasi una parata di autori della domenica per padroni provinciali e dotati di cattivo gusto, vogliosi di sfoggiare all'occhiello il "disco della propria ditta". Più orgoglio personale o aziendale, quindi, che reale intento pubblicitario"

⁵ Chi fosse interessato all'argomento può recuperare il saggio "Il pentagramma della persuasione" di Salvatore Colazzo pubblicato su "Mass media" n. 4 sett-ott 1986, ripreso in Francesco Scrocco, Paolo Taggi, Adriano Zancchi "Spot in Italy" ERI, 1987

⁶ Per la precisione, le prime trasmissioni sperimentali televisive in Italia sono della primavera del 1952 e nell'autunno del 1953, ancora in fase di sperimentazione, in alcuni programmi compaiono promozioni pubblicitarie sotto forma di premi a quiz o giochi offerti da ditte che in questo modo "si fanno pubblicità": è la prima forma di pubblicità televisiva in Italia, anni prima di Carosello, ricordata anche dal giornalista Guido Guarda in "Spot in Italy" cit.

Niente musica, niente spot radiofonici “articolati” come quelli che oggi quotidianamente ascoltiamo (e spesso di derivazione televisiva). Peraltro un paio d’ore d’ascolto radiofonico ci mostreranno come ancora oggi sopravvivono e sono molto presenti forme “arcaiche” di annunci pubblicitari non dissimili da quelle di 50 anni fa.

6.2.3 Meglio leggere e vedere

Ovviamente, prima della nascita della radio, la comunicazione pubblicitaria “verbale” era demandata solo alla più volte ricordata esecuzione “diretta” dei venditori in fiere e mercati e ad eventi estemporanei (inaugurazioni, manifestazioni, ecc.), ma la maggior parte della réclame era affidata a mezzi che non potevano prevedere una componente sonora: ai giornali con l’ultima pagina dedicata fin dalla fine dell’Ottocento ai “piccoli annunci”⁷, sempre nell’Ottocento agli avvisi all’interno dei tram a cavalli, e poi ai manifesti di grandi artisti come Leonetto Cappiello o Marcello Dudovich, o alle insegne.

Tuttavia, come accennato, anche con l’avvento della radiofonia, la gran parte degli sforzi dei pubblicitari dell’epoca continuò ad essere diretta verso una comunicazione non verbale. Così, ancora nella prima metà del Novecento, abbiamo avuto cartellonisti la cui abilità legittima l’appellativo di arte (Boccasile, Nizzoli, Seneca, Sepo...) e inventori di slogan che sono entrati nel linguaggio comune; sono nate le prime agenzie, i primi studi grafici e le prime associazioni di categoria; ha iniziato ad affermarsi lo studio del fenomeno con i primi congressi di pubblicitari e i primi libri “sulla réclame”. Poco o nulla di tutti questi sforzi fu tuttavia dedicato alla radio: evidentemente per i pubblicitari dell’epoca, la pubblicità andava “vista” e “letta” molto più che ascoltata.

⁷ Nel 1863 Attilio Manzoni fonda la prima concessionaria di pubblicità italiana con cui cura le inserzioni per diversi giornali tra cui il Corriere della Sera

6.2.4 Poco cinema prima della tv

Oltre la radio, solo il cinema “aveva voce”, ma il fenomeno della pubblicità al cinema divenne interessante solo dagli anni ’50⁸: “Nel 1951 l’interesse nei confronti di questo tipo di pubblicità aumenta al punto tale che viene istituita, nell’ambito della fiera di Milano, la Rassegna Internazionale della Cinematografia al Servizio della Pubblicità, dell’Industria e della Tecnica, essa durerà otto anni. Nel 1954, in occasione della Mostra del Cinema a Venezia, comincia il primo Festival Internazionale del Film Pubblicitario (...). Dal 1959, il Festival si dividerà in due sezioni: cinema e televisione. Mentre nell’ambito della pubblicità cinematografica, l’Italia, grazie soprattutto alle produzioni di animazione dei fratelli Pagot, si aggiudica parecchi premi, per quanto riguarda invece la sezione televisione sono gli americani a farla da padroni. Questa manifestazione, in trent’anni di attività, determina la produzione di oltre duemila film ed è teatro di uno scontro tra cinema e televisione, dove rivaleggiano anche registi italiani di grosso calibro quali Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Sergio Leone e Gillo Pontecorvo”⁹.

Tuttavia stiamo parlando di un ambito necessariamente limitato al pubblico delle sale: niente a che vedere con quelle che saranno le milionarie platee televisive.

Per quelle ci vorrà, appunto, la tv.

E Carosello.

⁸ Negli anni ’30, “su 1.200 sale aperte in Italia, la Publi-Cine di Felice Minetti ne raggiungeva circa la metà con diapositive e filmine. Qualche documentario (ovviamente in bianco e nero) rappresenta lo sforzo maggiore assieme ai pionieristici lavori in animazione di Nino Pagot” In Gian Paolo Censerani “Storia della pubblicità in Italia” (Laterza, 1988)

⁹ Daniela Rossi su www.comunitazione.it

6.3 MUSICA BUONA, MUSICA CATTIVA - IL VALORE ARTISTICO NEI JINGLES

Siamo giunti finalmente a Carosello, ma prima di proseguire nel nostro viaggio cronologico, vale la pena di soffermarci su alcuni elementi che dovremo tenere ben presenti d'ora in avanti.

Innanzitutto, parlando di musica applicata, è importante sottolineare ancora una volta un concetto fondamentale: in questo ambito sono del tutto inadeguati gli usuali criteri che ci permettono (al di là dei gusti personali) di distinguere “musica buona” da “musica cattiva”.

Qui non ci addentreremo minimamente nell'analisi e nella valutazione di tali criteri (per molti, del resto, l'unico criterio possibile è il “gusto personale”, sul quale, come noto, non disputandum est): ci interessa solo sottolineare come qualunque criterio venga adottato, per la musica applicata esso non vale. E questo perché, in quest'ambito, è l'efficacia di una musica, e non la sua “validità artistica”, ciò che la rende “buona”.

E di questo assunto è possibile trovare la dimostrazione più palese in ambito pubblicitario.

Nessuno può discutere sulla validità artistica, ad esempio della “Messa da requiem” di Verdi, ma usarne un brano in uno spot per un detersivo potrebbe non essere una buona idea: quella musica immortale, in quell'ambito, sarebbe irrimediabilmente “non buona”.

Al contrario, il jingle “12-40/suona fischia e canta” certo non riveste alcuna validità artistica (come viene comunemente intesa), ma è perfetto per lo spot in cui è inserito: assolve perfettamente alla sua funzione di far memorizzare il numero.

È “musica buona”, altroché!

Così nella pubblicità, come in tutti gli ambiti della musica applicata, la funzione della musica non è necessariamente quella di esprimere una validità artistica secondo gli usuali criteri, e quando questo accade, ciò è quasi sempre incidentale

e comunque subordinato ad altre “esigenze”. In pubblicità, poi, la musica assume funzioni specifiche non comuni agli altri ambiti della musica applicata, funzioni che andremo ad esaminare di seguito. In generale, tuttavia, si può dire che la presenza della musica in uno spot pubblicitario, pur in diversi gradi di “invadenza”, è pressoché costante: musica e immagini e/o testo parlato contribuiscono insomma sinergicamente al risultato finale. Un meccanismo che vale la pena di approfondire bene.

6.4. LA FUNZIONE DELLA MUSICA NELLA PUBBLICITÀ

Ma perché la pubblicità “sonora”, radiofonica, cinematografica, televisiva che sia, quasi mai ha rinunciato ad una componente musicale più o meno presente o determinante¹?

Per diverse ragioni. Le principali:

- 1) la musica (e ancora una volta useremo, seppure impropriamente, questo termine sia per indicare musica solo strumentale, sia per indicare musica cantata) può avere la funzione di veicolare in modo diretto il messaggio pubblicitario (è il caso delle migliaia di jingles che recano il nome del prodotto spesso associato ad uno slogan: dai vecchi “*Doria, un nome da imparare a memoria*”, “*Non è vero che tutto fa brodo, è Lombardi il vero buon brodo*”, ai più recenti “*Tuborg, solo tu*” o “*La lavatrice vive di più con Calfort*”).
- 2) La musica può avere la funzione di sottolineare e amplificare situazioni e stati d'animo proposti dalle immagini in modo da creare nello spettatore il climax

¹ E quando vi rinuncia, è in base ad una precisa scelta: per esempio, avviene in quegli spot di “stampo scientifico” dove esperti parlano quasi in termini tecnici del prodotto e non vogliono far appello all'emozione dello spettatore perché loro parlano il linguaggio asettico della scienza; oppure in quelli che propongono inchieste-verità presso i consumatori, nelle quali la musica non deve guastare il clima “realistico” dello spot.

più idoneo alla recettività del messaggio che dal canto suo viene reso più seducente. Pensiamo ad esempio alla musica che accompagnava il galoppo del cavallo bianco del Pino Silvestre Vidal negli anni '70² annullando quasi completamente la componente verbale relegata, alla fine dello spot, alla sola frase “Una piacevole sensazione di armoniosa e prorompente vitalità”, ma anche a quelle - protagoniste totali - di “Come sei veramente” di Giovanni Allevi che accompagna gli spot BMW del 2007 diretti da Spike Lee o di “Back to life” dello stesso Allevi per la Fiat 500 nel 2008. Ma gli esempi, soprattutto negli ultimi anni (vedremo come e perché), possono essere centinaia.

- 3) La musica può avere una funzione di “richiamo” sia “interno” che “esterno” all’ambito pubblicitario. Nel primo caso costituisce un leitmotiv che richiama nello spettatore gli altri spot (anche differenti) dello stesso prodotto o marchio trasmessi precedentemente: si pensi ad esempio all’uso, pur con arrangiamenti assai diversi, di “John and Mary” di Robert Palmer negli spot degli anni '80 e '90 della Renault³, alla musica (questa volta originale) che per anni ha accompagnato gli spot natalizi della Coca Cola (“*Vorrei cantare insieme a voi/in magica armonia...*”), a quella della lunghissima serie Barilla “Dove c’è Barilla c’è casa”, ecc. Un leitmotiv che assume pure la non trascurabile funzione di “stratagemma per attenuare, mediante la gradevolezza del ritornello, il possibile rifiuto verso la reiterazione ossessiva del prodotto commerciale.”⁴ Nel secondo caso, assolutamente non trascurabile, ripropone in maniera “subdola” (quanto in realtà incontrollata dal pubblicitario o dal committente) il messaggio pubblicitario stesso in ambiti “altri”. Scrive Massimiliano Mucci:

² Più precisamente dal 1968 al 1976, anni in cui in realtà furono 3 i cavalli impiegati: Paco, Estribo e Cardinero. La musica invece è sempre stata quella di Keith Papworth e la regia sempre di Vieri Bigazzi

³ Una disamina attenta della strategia Renault in questo particolare caso è compiuta da Lucio Spaziante in Cinzia Bianchi: “Spot - analisi semiotica dell’audiovisivo pubblicitario” - Carocci - 2005

⁴ Ancora Lucio Spaziante in Cinzia Bianchi cit.

“Ancora oggi mi capita di sentire alla radio o alla televisione un brano musicale di cui non conosco il titolo, l’autore e neppure l’interprete, e di riuscire ad identificare il brano come ‘quello della pubblicità del...’; in questi casi il pubblicitario ottiene un effetto straordinario: quello di generare un richiamo al prodotto senza bisogno di ricorrere a spazi a pagamento sui media”⁵. Sono le stazioni radiofoniche, le emittenti televisive o qualsiasi altro ambito di diffusione che, proponendo “inconsapevolmente” un brano già utilizzato all’interno di uno spot, danno all’ascoltatore l’opportunità di un collegamento mentale con il prodotto visto nella pubblicità. Ovvio: tale collegamento non è garantito, ma quando avviene, il pubblicitario fa... bingo.

Di fatto, tutti questi meccanismi che un tempo condizionavano al consumo uno spettatore per lo più inconsapevole, oggi - dopo 50 anni di pubblicità sempre più pressante e invasiva ma anche... studiata e analizzata - sono molto ben conosciuti. Ed è quindi sempre più difficile riuscire a “sorprendere” uno spettatore che di tali meccanismi è sufficientemente conscio.

Una delle ultime volte che questo è successo è stato molti anni fa, grazie a un clamoroso meccanismo di “sottrazione”: stiamo parlando del famoso spot “silenzioso” della pasta Agnesi (1987), dove le immagini (un sottile gioco di gesti e sguardi attorno ad un desco imbandito) per la prima (e unica) volta non erano supportate da alcun elemento sonoro (musicale o parlato), fino alla “spiegazione” finale: “Silenzio, parla Agnesi”.

Da quel momento, il normale linguaggio dello spot fatto di immagini + sonoro di fatto non ha più conosciuto particolari innovazioni. Certo, si è lavorato sulla ricercatezza delle prime (con l’uso di effetti speciali, regie sempre più accurate, esterni esotici o suggestivi, erotismo sempre più accentuato, ecc.) e sull’efficacia del secondo (con le modalità più diverse), ma sempre attenendosi allo schema di

⁵ “La musica nella pubblicità televisiva” ne “I Martedì”, Marzo 2000

base fatto di sonoro (musica e/o parlato) + immagini. Almeno in Italia, in tv, spot “muti” non se ne sono più visti⁶, spot “ciechi” non se ne sono mai visti.

Tuttavia occorre sottolineare che le varie funzioni della musica, qualsiasi musica sia usata, negli anni non hanno avuto la stessa rilevanza: in questo hanno giocato la tipologia del messaggio pubblicitario (basterà confrontare uno spot odierno di pochi secondi con uno di quelli del vecchio Carosello di oltre 2 minuti per rendersi conto delle enormi differenze), i gusti⁷ del pubblico (che naturalmente nei decenni sono cambiati), la crescente consapevolezza da parte dei pubblicitari della potenzialità del mezzo e la loro abilità nell’usarlo, ecc.

6.5 MUSICA ORIGINALE, PREESISTENTE, ADATTATA

Vale la pena di prendere in esame un altro aspetto della questione: quale musica si è usata e si usa nella pubblicità?

Si possono individuare tre tipologie: brani con o senza testo creati appositamente; brani preesistenti adattati nell’arrangiamento e soprattutto nel testo; brani preesistenti lasciati intatti

L’impiego di una tipologia o dell’altra negli anni è cambiato molto.

È forse possibile affermare che fino alla metà degli anni ’60, per i “caroselli” si usavano essenzialmente jingle originali e, meno, canzoni preesistenti adattate con testi idonei. Quasi assenti, invece, i brani preesistenti “lasciati intatti”.

Successivamente a Carosello, è sensibilmente calato (anche se mai scomparso) l’uso di jingles originali, procedendo verso un impiego sempre più generalizzato di brani preesistenti “adattati” o, per lo più, lasciati nella loro versione originale

⁶ Un meccanismo di “sottrazione” è in realtà ricomparso negli spot 2009 di Certosa Galbani, quando l’estasiato assaggio del prodotto toglie letteralmente la parola della protagonista che sta parlando al telefono

⁷ Ovviamente intendiamo il termine nella sua accezione più ampia di “sensibilità” a un certo tipo di messaggio, di linguaggio, di proposta, ecc.

(magari reinterpretata per “scavalcare” questioni di diritti e permessi). L’uso di brani preesistenti (più o meno conosciuti) ha conosciuto anche un non trascurabile risvolto discografico. Dal 1994, infatti, hanno iniziato ad uscire (con ottimo successo) compilation che raccolgono le canzoni utilizzate negli spot: operazione che non è mai stata tentata con jingle originali. Ma di questo particolare aspetto ci occuperemo più avanti.

6.6 L’ERA DI CAROSELLO

Riprendiamo dunque il nostro viaggio lungo la storia della pubblicità in Italia, giungendo, finalmente, a Carosello.

6.6.1 Un’Italia da prendere di sorpresa

Carosello¹, sorta di totem della televisione e del costume italiano, era un “contenitore” di spot pubblicitari². Detta così non sembra una cosa particolarmente entusiasmante, invece ebbe fin da subito un successo immenso divenendo ben presto il programma più seguito della Rai. In quell’Italia all’alba del boom economico, dopo tanti anni di guerre e difficoltà, i beni voluttuari iniziavano a sostituire quelli di prima necessità: c’era tempo e danaro (nasce in quel periodo il rivoluzionario sistema del pagamento a rate) per concedersi anche il “superfluo” e tanta voglia di farlo. Ma a quell’Italia essenzialmente rurale (l’agricoltura occupava all’epoca

¹ Il titolo fu scelto da Marcello Severati, la musica era una vecchia melodia popolare napoletana di anonimo, “I pagliacci”, rielaborata da Raffaele Gervasio. In origine, Carosello racchiudeva 4 spot (poi 5) e andava in onda tutti i giorni alle 20,50 dopo il telegiornale sull’allora unico canale Rai (poi sul Primo Canale). Sulla storia della fortunata trasmissione sono stati scritti diversi libri elencati nella bibliografia al termine di questo capitolo

² Seppure il primo, il più noto e il più amato, Carosello (dal 3 febbraio 1957 all’1 gennaio 1977) non fu l’unico programma-contenitore di spot pubblicitari: coevi di Carosello erano Tic-Tac (dall’1 gennaio 1959), Gong (dal 3 aprile 1959), Arcobaleno (dal 27 dicembre 1960), Intermezzo (dal 1962), Girotondo (dal 1964), Doremi (dal 30 dicembre 1967), Break (dal 30 settembre 1968), Break2 (dal 1970). Tutti comunque con spot più brevi, senza scenette e codini finali. Furono tutti sostituiti il 30 giugno 1973 da siparietti caratterizzati dalla lettera “P” di pubblicità nella sigla.

il 41,3% dei lavoratori) e poco scolarizzata (il 30% della popolazione non aveva un titolo di studio, il 59% aveva la licenza elementare e solo l'1% una laurea) non si poteva immediatamente imporre il consumo di beni futili come cosmetici, liquori, elettrodomestici (solo il 3% aveva la lavatrice, il 13% il frigo, il 12% la TV: alla fine degli anni '50 gli abbonati erano meno di 4 milioni, anche se i telespettatori molti di più), né tanto meno un nuovo stile di vita: la cosa andava fatta gradatamente, in maniera accattivante. Per questo gli spot di Carosello erano un autentico cavallo di Troia per il messaggio pubblicitario.

6.6.2 Il cuore di Carosello: il “codino”

Il quale messaggio pubblicitario, infatti, arrivava normalmente solo alla fine (il cosiddetto “codino”) di una scenetta, un cartone animato, un filmato, quasi come un compito “necessario”, da assolvere il più velocemente possibile.

Così almeno doveva apparire al telespettatore, mentre per i pubblicitari il “codino” era in realtà “tutto”, e il loro sforzo maggiore stava proprio nell’armonizzarlo col resto dello spot in maniera da non ottenere stacchi bruschi che... mettersero in allarme lo spettatore trasmettendogli il messaggio: “è finita la parte innocua, adesso arriva la pubblicità, attenzione!”.

Del resto “i documenti ufficiali dell’epoca rivelano chiaramente che il problema che assillava i dirigenti della Rai era quello di regolare la pubblicità per televisione secondo una formula che costituisse un punto d’incontro tra le esigenze degli inserzionisti e quelle del pubblico”³. Proprio per questa preoccupazione vennero stabilite regole rigorose per la realizzazione di quegli spot: i film dovevano essere su pellicola da 35 mm, lunghi 64 metri e 28 centimetri, pari a 2 minuti e 15 secondi, durata ripartita tra uno “spettacolo” di 1’45” e un “codino” di 30”. Il quale “codino”, nonostante il nome, poteva non essere tutto... in coda allo spot,

³ Laura Ballio, Adriano Zanacchi “Carosello story” - ERI 1987

ma anche spezzato. Ad esempio 10” collocati in testa a mo’ di presentazione e i restanti 25” al termine. O addirittura era permesso spezzare il “codino” in 3 parti: presentazione, inserto centrale di non più di 5” e chiusura. Non avveniva spesso. In ogni caso, la parte dello spettacolo non doveva assolutamente contenere riferimenti al contenuto del “codino”, anche se era ammesso il contrario, cioè che nel codino esistessero elementi della storia: ad esempio uno stesso protagonista. Inoltre la storia doveva essere autoconclusiva: magari gli spot di una stessa serie potevano avere elementi in comune che individuassero un “filone” (ad esempio uno stesso protagonista: Calimero, l’ispettore Rock, Caballero e Carmencita...) ma non dovevano imporre l’obbligo al telespettatore di seguire lo spot successivo “per sapere come andava a finire” una certa vicenda.

6.6.3 La musica di Carosello

Così, mentre i bambini imparavano a memoria le canzoncine pubblicitarie e nella lingua parlata entravano slogan e modi di dire, la popolazione veniva “educata” (potremmo anche dire “spinta”) al consumo.

In questo meccanismo, totalmente nuovo per il pubblico italiano, preso così, in qualche modo, alla sprovvista, la musica aveva uno scopo essenziale: durante lo “spettacolo”, produceva un climax “idoneo” alla recettività del messaggio (che comunque era infinitamente meno aggressivo di oggi: pensiamo che allora era vietato ripetere lo stesso spot nel corso della serata!), e durante il “codino” faceva memorizzare marche e prodotti con jingle immediatamente orecchiabili. Funzioni non poi molto diverse da quelle che ha oggi, ma del tutto nuove per il pubblico dell’epoca per il quale, come abbiamo visto, la pubblicità “ascoltata” e non solo “vista” era una novità.

In ogni caso, le musiche usate negli spot appartenevano, seppure in misura diversa, a tutte e tre le “tipologie musicali” generalmente adottate in pubblicità e ricordate nel paragrafo precedente. Abbiamo una grande prevalenza di musiche

originali, con un testo (a creare jingles, molti dei quali rimasti nella storia e nell'uso quotidiano) o senza (usate soprattutto nella prima parte dello spot per creare un climax, come nel caso della citata musica per il cavallo della Vidal o quella del Fernet Branca degli anni '68-'76 dovuta a Franco Godi). Segue un uso meno diffuso di brani preesistenti riadattati con un testo "idoneo" (uno dei più celebri fu "Il visconte di Castelfombrone" del Quartetto Cetra riutilizzata per la China Martini: "*Fino dai tempi dei garibaldini/China Martini, China Martini*", ma ricordiamo anche "Io cerco la Titina" usata negli spot Lagostina, o "El dindondero" per gli spot Talmone). Al "terzo posto" e solo dopo molti anni, troviamo l'uso di brani preesistenti: a parte quelli cantati dal testimonial (Frank Sinatra per i Baci Perugina nel '62 e mille altri, cfr. cap. 6.8) il primo spot in cui fu utilizzata una canzone nota in modo extra diegetico pare infatti essere quello del dentifricio Durban's del 1967 accompagnato da "Barbara Ann" dei Beach Boys: 10 anni dopo la nascita di Carosello.

A quel brano ne seguirono altri e non solo di estrazione *popular*.

Grande successo (anche discografico) ebbe, ad esempio, l'arrangiamento da parte del direttore d'orchestra tedesco James Last della "Romanza numero 2 opera 50 in fa maggiore per violino e orchestra" di Ludwig van Beethoven utilizzato nel 1974 negli spot del brandy Vecchia Romagna della Buton, così come la "Polacca in La Bemolle Maggiore Op. 53" di Frédéric Chopin colonna sonora dello spot Bitter Campari (ma qui siamo già in era post-Carosello: gli spot sono del periodo 1979-82).

Di fatto, l'uso di una tipologia rispetto all'altra non pare però seguire una precisa strategia legata, ad esempio, al tipo di prodotto da pubblicizzare e quindi al tipo di pubblico da colpire. Cosa che, come vedremo, invece sarà fondamentale nella pubblicità dagli anni '90 in poi. E comunque, nei suoi meccanismi, la strategia nell'uso della musica evolse con Carosello nella stessa misura in cui, con e grazie a Carosello, si sviluppò il linguaggio pubblicitario stesso.

Carosello terminò con enormi rimpianti l'1 gennaio 1977¹ e in quel momento iniziò la diffusione a macchia d'olio degli spot (che si riducevano nella durata) nel palinsesto televisivo: non più concentrati in orari precisi (addirittura riviste come Radiocorriere e Sorrisi e Canzoni inserivano nelle loro guide gli spot che sarebbero stati trasmessi da Carosello e dagli altri programmi simili), ma diffusi "capillarmente". Cosa che non è più cambiata.

6.7 DA CAROSELLO A OGGI

6.7.1 Anni '80

Gli ultimi anni '70 furono cruciali per la televisione italiana e per la pubblicità in Italia (due ambiti sempre più strettamente collegati). Come una bomba che esplose sparando schegge ovunque, alla sua morte Carosello schizzò "schegge di spot" per tutto il palinsesto televisivo. Non più spot di quasi 2 minuti (negli ultimi tempi gli spot di Carosello duravano 1'40") concentrati in un contenitore, ma comunicati brevi, sempre più brevi, che in pochi secondi dovevano dire tutto. E non più raccolti in un contenitore ma diffusi, diffusissimi nel palinsesto, con gli anni sempre più invasivi, tra i programmi, "dentro" i programmi.

Tutto ciò comportò un cambiamento radicale dell'atteggiamento della pubblicità nei confronti del mezzo televisivo: se fino a quel momento, nonostante il successo clamoroso di Carosello, la comunicazione pubblicitaria televisiva era vista solo come un'appendice alla campagna stampa, improvvisamente i rapporti di forza si ribaltarono. Negli anni '80 "l'esplosione del mezzo televisivo portò a considerare la campagna stampa come una "coda" di quella audiovisiva"^{1bis}.

Dal canto suo, cambiava (e molto) la televisione che, diventata a colori, in pochis-

¹ Gian Salvo poi riprendere senza troppo successo, nella primavera del 2013 in una forma molto modernizzata.

^{1bis} Gian Paolo Ceserani "Storia della pubblicità in Italia" Laterza, 1988

simi anni ampliò enormemente la propria offerta e i propri spazi con l'avvento dell'emittenza privata: il monopolio Rai cadde con la sentenza n. 202 della Corte Costituzionale, il 28 luglio 1976, pochi anni dopo le tv private erano centinaia, rendendo accessibile il mezzo a chi mai avrebbe pensato di poter "fare pubblicità in tv": aziende, negozi e ditte locali che poterono approfittare delle piccole emittenti cittadine per veicolare il proprio messaggio.

La scomparsa della Rai come unico committente pubblicitario e unico ente a dettare le regole della pubblicità in tv, fu un evento cruciale perché saltò il meccanismo che frenava la diffusione incontrollata degli spot: "Viene così in luce chiaramente il limite che stringe tutto il sistema, il tappo che ne comprime la vitalità: è il meccanismo dei tetti pubblicitari imposto dalla Rai"².

Improvvisamente ci furono più spazi per gli inserzionisti e più libertà di espressione, si potevano quindi sperimentare nuovi linguaggi, anche se certo i primi tentativi non furono esaltanti: "Tutti ricordiamo gli scompensi di quei primi periodi di assalto alla diligenza della comunicazione: le ingenuità di tanti spot, il tono greve o giullaresco, la procacità femminile esibita a casaccio, insomma, ciò che fu definito 'pubblicità naïf'. Di questo periodo Aiazzone rimane l'esempio più vistoso"³. Tuttavia nella creazione e nell'evoluzione di un "nuovo linguaggio", soprattutto in "ottica musicale", fu fondamentale l'avvento di un nuovo elemento artistico impostosi in maniera clamorosa negli anni '80. Un elemento esistente da decenni, ma che mai, fino a quel momento aveva avuto tale visibilità e tale successo: il videoclip. Proprio l'esplosione del videoclip rese evidente come fosse possibile costruire "in immagini" storie compiute su un brano musicale "necessario

² Antonio Pilati "Il nuovo sistema dei media" Ed. Comunità, 1987

³ Gian Paolo Ceserani, cit.

⁴ Vale la pena ricordare che il videoclip consiste in un filmato realizzato generalmente su una canzone già esistente e non di un'opera nata dalla creazione simultanea di musica e immagini. Insomma, come si è già sottolineato in precedenza, che una canzone venga identificata da immagini che vi sono state costruite sopra "dopo", piuttosto che, semplicemente dal proprio testo e dalla propria musica, non è così "normale".

alla storia stessa", e veicolare simultaneamente, in un "unicum" paradossalmente indissolubile⁴, quelle musiche e quelle immagini.

Certo, Carosello stesso aveva dimostrato benissimo come la pubblicità fosse da oltre 20 anni perfettamente in grado di creare microstorie di pochi minuti, ma a questo il videoclip aggiunse qualcosa di più: di fatto un nuovo linguaggio con cui la pubblicità - se se ne fosse appropriata - poteva esprimere vecchi concetti (riconducibili, alla fine, in uno solo: "Comprate questo prodotto!"). Un nuovo linguaggio fatto di montaggi frenetici, effetti speciali, e, naturalmente musiche (per lo più originali) più "nuove e giovani" nello stile e negli arrangiamenti.

E in ogni caso, se nei "caroselli" storia e messaggio pubblicitario dovevano essere assolutamente distinti, nei nuovi spot "derivati" dai videoclip, lo spot "era" il messaggio.

Non tutti, però, accettarono e adottarono tale linguaggio. Un nome storico della pubblicità italiana come Armando Testa (titolare dell'omonima agenzia) nel 1987, quindi in piena epoca pubblicità-videoclip, dichiarava: "Il ritmo frenetico del montaggio, la frenesia degli stacchi, funzionano nei videoclip, ma lo spot non è un videoclip. La presenza di molti stacchi rischia di spiazzare il fruitore che non riesce ad immedesimarsi in un'atmosfera coinvolgente ed emozionante con funzione veicolante del prodotto"⁵. E dal canto suo, Roberto Grandi⁶ vedeva un altro pericolo: "Lo sviluppo dello spot pubblicitario è stato favorito dal commercializzarsi delle reti televisive. Ma l'incremento ulteriore di questa commercializzazione rischia di rendere sempre meno efficaci gli spot perché parlano un linguaggio sempre più omogeneo a quello del flusso dei programmi televisivi"⁷. Del resto, va rilevato che lo "stile-videoclip", pur presente, a volte non era così evidente: certi spot, come detto, erano volutamente caratterizzati da uno stile

⁵ Francesco Scrocco, Paolo Taggi, Adriano Zancchi "Spot in Italy" ERI, 1987

⁶ docente di Teoria e tecniche delle comunicazioni di massa presso l'università di Bologna

⁷ Roberto Grandi "Come parla la pubblicità" Ed. Il Sole 24 Ore, 1987

frenetico, ma altri, dal contenuto più tradizionale, sembravano richiamarsi più ai vecchi caroselli, eppure (anche se questo sfuggiva alla consapevolezza del telespettatore), erano “costruiti con un gran numero di inquadrature, facendo emergere il montaggio come elemento strutturale di base, usando il colore in maniera caratterizzante”⁸. Roba comunque “da videoclip”, insomma.

E comunque, nonostante tutte le perplessità, come ci ha spiegato lo scrittore e studioso di nuovi media Antonio Incorvaia, “fu il boom della micro-clip musicale creata ad hoc per uno specifico spot e uno specifico prodotto. La musica non aveva più la funzione complementare che caratterizzava i vecchi caroselli, ma ne assumeva una strumentale: era proprio lei, infatti, a “trainare” il messaggio pubblicitario decretandone il (potenziale) successo. Non a caso, a molti prodotti di quegli anni ancora oggi si riescono a ricollegare con (relativa) facilità gli slogan sonori ma non le dinamiche messe in scena all’interno dello spot: chi può, ad esempio, raccontare cosa succedeva negli spot della mozzarella Invernizzi di quegli anni? Eppure basta accennare “Invernizzi Mozzary...” che a chiunque viene immediato completare con “...solo ieri era latte ed oggi è la mozzarella”.

In altre parole, degli spot di quegli anni è rimasto - e quindi è più facile si ricordi - il jingle, piuttosto che le immagini: era la componente musicale quella preminente. E questo perché, a quel punto, lo spot, rispetto a un vecchio “carosello”, era di fatto ridotto al solo codino. E se pensiamo ai vecchi “caroselli”, ci rendiamo conto che, se ne ricordiamo delle immagini, esse sono più facilmente quelle dello spettacolo, della scenetta, non quelle del codino. Del codino, invece ricordiamo il jingle, non le immagini. A chi ha vissuto quegli anni, basterà fare per un attimo mente locale per rendersene conto.

Infine una considerazione va fatta su un altro cambiamento epocale di quegli anni.

⁹ Daniele Pitteri “La pubblicità in Italia”, Laterza, 2006

Seppure anche ai tempi di Carosello molti grandi registi avessero girato spot pubblicitari⁹, la loro presenza era rimasta, volutamente e su loro stessa richiesta, nell’ombra. Invece, negli anni ’80, forse per le nuove possibilità espressive concesse dalla “nuova pubblicità”, due grandi registi entrarono orgogliosamente e apertamente nel mondo dello spot: Federico Fellini firmò nel 1985 uno spot per Campari (quello in treno) e uno per Barilla (il celebre “Rigatoni”), mentre Nikita Mikhalkov ne firmò uno per Barilla: quello di ambientazione moscovita della lunga e bellissima serie “Dove c’è Barilla c’è casa” firmata da Gavino Sanna. I due maestri aprirono una strada che poi sarebbe stata percorsa da decine di altri grandi colleghi. Solo per citarne alcuni: Woody Allen, Robert Altman, Dario Argento, Marco Bellocchio, Ingmar Bergman, Luc Besson, Tim Burton, Terry Gilliam, Emir Kusturica, Spike Lee, David Lynch, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Giuseppe Tornatore, Wim Wenders (con Alessandro Baricco come sceneggiatore di uno spot Barilla)...

Peccato che, nello stesso modo, non ci fu un simile moto d’orgoglio (e un impegno più assiduo) da parte di grandi musicisti: di quegli anni possiamo forse solo ricordare il lavoro di Vangelis per la citata serie “Dove c’è Barilla c’è casa”.

Peraltro, quella musica fu determinante nel successo della campagna pubblicitaria: solo pochi anni prima, nel 1982, il musicista aveva composto la colonna sonora di “Blade runner”, una colonna sonora tanto suggestiva da amplificare in maniera decisiva lo stato emotivo del film (pensiamo soprattutto alla mitica scena “Io ne ho viste cose che voi umani...”).

Il tema musicale degli spot Barilla richiamava senza dubbio, per stile e per arrangiamento, quella colonna sonora e non è azzardato ipotizzare che potesse riportare, magari inconsciamente, il telespettatore allo stato di “sensibilità emotiva” provato assistendo al film. Uno stato di “sensibilità” che lo rendeva più “recettivo”

⁸ Tra i tanti Age e Scarpelli, Gillo Pontecorvo, Lina Wertmüller, Dino Risi, Ermanno Olmi, Pupi Avati, i fratelli Taviani, Ugo Gregoretti.

verso i contenuti “buonisti” dello spot, innescando un meccanismo di “simpatia” verso la vicenda narrata e, alla fine, verso il prodotto pubblicizzato. Questo per chi fosse sfiorato dal dubbio che in pubblicità, soprattutto negli ultimi decenni, anche il minimo elemento non sia studiato con la massima attenzione.

6.7.2. Anni '90

Negli anni '90 proseguì il processo di osmosi tra televisione e pubblicità. Non contenta di “invadere” i programmi, in qualche modo la pubblicità “si fece” essa stessa programma.

Nacquero così le *sponsorizzazioni* che spesso giustificavano l'esistenza stessa di un programma (a volte anche con forme di compartecipazione produttiva), le *telepromozioni*, all'interno dei programmi, che spesso coinvolgevano il conduttore del programma stesso, e le *televendite*, veri programmi di almeno 3 minuti, con tanto di conduttore proprio, sigle di apertura e chiusura, ecc..

Si tratta, tuttavia di operazioni che, affrancandosi dalla sola forma fino ad allora conosciuta di “pubblicità in tv”, (lo spot), rinunciavano anche a quasi tutte le sue caratteristiche peculiari. Ivi compresa la componente musicale: di conseguenza non ce ne interesseremo.

Gli spot, invece, in quegli anni vivevano una dicotomia stilistica marcatissima.

Da una parte quelli che improvvisamente riscoprivano la tradizione di Carosello di cui recuperavano addirittura personaggi come Calimero o l'Uomo in ammollo, rinverdendo il gusto per la scenetta, per lo sketch, magari inserito in una lunga serialità (si pensi alla campagna Telecom “Una telefonata allunga la vita” con Massimo Lopez o quella della Lavazza con Tullio Solenghi in Paradisio); dall'altra una tendenza che esasperava l'innovazione del linguaggio nel tentativo di inserirsi nelle ultime tendenze internazionali. Proprio in quest'ultimo filone, assunse

¹⁰ Daniele Pitteri, cit.

sempre maggior importanza l'aspetto musicale. Lo spiega bene Daniele Pitteri¹⁰: “Molto interessante è certamente la valorizzazione del registro sonoro che, a partire dalla metà degli anni '90, inizia a connotare un numero sempre maggiore di spot. Anche qui è possibile riscontrare un elemento comune a tutte le campagne (...): la musica utilizzata come elemento connotante del target, come immediata indicazione del territorio sul quale si deve svolgere il dialogo tra azienda e consumatore. Un elemento segmentante dentro i media generalisti, un catalizzatore dell'attenzione non di tutto il pubblico ma di una parte di esso”. Ecco dunque una funzione “inedita” della musica nella pubblicità: selezionare il proprio pubblico. Se fino a quel momento, in qualche modo, musica e prodotto dovevano avere una qualche attinenza (tanto che spesso la musica era composta “specificatamente per quel prodotto”), ora tale attinenza non era più necessaria: la musica non aveva più la funzione di “rafforzare l'immagine” del prodotto, ma, come visto, di selezionare il target cui quel prodotto era proposto.

Questo avveniva soprattutto (ma non solo) in quegli spot che si indirizzavano ad un pubblico “giovane”. Cosa c'entrava una canzone come “Firestarter” dei Prodigy con le scarpe Superga, cosa “I think I'm paranoid” dei Garbage o “Open your eyes” dei Guano Apes con gli orologi Breitl? Cosa “Breathe” di Midge Ure con quelli della Swatch? Niente col prodotto, ma moltissimo con i giovani cui questo prodotto era offerto. La tendenza provocò un fenomeno fino ad allora del tutto inedito, come rileva ancora Antonio Incorvaia: “pur non legandosi l'uno con l'altro, pubblicità e musica erano comunque diretti ad uno stesso target e finirono per generare un'alchimia di cui beneficiarono sia il prodotto che il brano musicale. A riprova di questo, è in quel periodo che iniziarono anche a uscire e ad aver successo compilation che raccoglievano i brani degli spot”¹¹.

¹¹ Top of the spot” è stata la seconda compilation più venduta nel 1994 (dopo quella del Festivalbar) e il 17° album più venduto in assoluto. “Top of the spot 2” è 78° nel 1995, “Top of the spot 96” 36°, “Top of the spot 97” 72°, “Wonderful spot” 81° nel 1998. Fonte: www.hitparadeitalia.com

6.7.3 Anni '00

Anche il nuovo millennio sta vedendo un'aspirazione del meccanismo di "scelta del target" da parte dello spot pubblicitario. Le agenzie sanno che i loro spot sono trasmessi a un pubblico vastissimo ma sanno anche che non è "tutto il pubblico" ciò che a loro interessa, ma precisi segmenti di esso. Così, a seconda del prodotto, non si preoccupano di usare "linguaggi" tranquillamente decodificabili da una categoria e quasi incomprensibili alle altre.

Ecco quindi linguaggi fatti di slang giovanile e musiche "moderne" se indirizzati ai giovani, di atmosfere rassicuranti, sentimentali, divertenti o ironiche se indirizzati a un pubblico più maturo e "tradizionalista", affascinanti e suggestivi se devono "parlare" ad una fascia culturalmente "elevata" esigente di un messaggio più sofisticato, e così via.

Chiunque, facendo mente locale agli spot degli ultimi 10 anni, si renderà conto della grande diversificazione stilistica tra l'uno e l'altro. Da quelli che ripropongono scenette in puro carosello-style (magari recuperandone addirittura vecchi slogan come "*Contro il logorio della vita moderna*" o vecchie idee come quella dell'uomo in ammollo per Dash) a quelli che rinunciano completamente alla comunicazione verbale per lasciare tutto il compito di "dire" a immagini e musica; da quelli che puntano tutto sul testimonial importante scelto ovviamente con cura (segnatamente sportivi, soprattutto calciatori - Francesco Totti, Gigi Buffon, Ciro Ferrara, Marcello Lippi, Valentino Rossi, Andrew Howe - ma anche comici dell'ultima generazione: Littizzetto, Panariello, Bisio, Cevoli, De Luigi, Aldo, Giovanni e Giacomo, quasi nessun cantante), a quelli che rinunciano quasi completamente alla presenza umana...

In un panorama così composito, ovviamente la musica ha usi e funzioni diversissime. A volte ad essa si rinuncia completamente. Succede ad esempio, come detto, in quegli spot per prodotti "su cui non si scherza" e quindi nei quali si vuole di proposito rinunciare ad ogni componente emotiva perché, direbbe uno spot

di anni fa "Noi siamo scienza, non fantascienza". Ad esempio quelli per certi prodotti per l'igiene personale o per la casa dei quali si vogliono mettere in risalto caratteristiche, per così dire, "scientifiche".

In quelli che al contrario prevedono una componente musicale, si va da una presenza discreta e tutto sommato ininfluente (soprattutto negli spot di impianto più "tradizionale" che delegano tutto alla "scenetta" e alla comunicazione verbale), ad una - per contro - totalizzante, essenziale, caratterizzante dello spot stesso, in quei *commercial* che devono far leva essenzialmente sull'emotività dello spettatore (quasi tutti quelli delle marche di automobili, ad esempio). In essi, la musica costruisce una comunicazione infinitamente meno "esplicita" di quanto avveniva con gli "slogan cantati", vecchi o nuovi ("*Lasciateci dire snackiamoci una Fiesta*", "*È Dom Bairo l'uvamaro!*", "*Robiola Osella, naturalità*", "*La vita fa Tic Tac...*", "*Danette, Danone, che fresca bontà*"...), ma per un certo pubblico più insinuante dunque più efficace, perché, come spiega Lucio Spaziante: "meno basata sulla fissazione mnemonica e più sulla capacità di attrarre e sedurre tramite un'atmosfera."¹²

Tra i due estremi, gradi infiniti di "presenza" musicale più o meno ingombrante, più o meno determinante.

Se è impossibile dunque fare un discorso "generale" sulla musica degli spot più recenti, è possibile comunque individuare alcune tendenze che paiono abbastanza consolidate.

Ad esempio, scomparso quasi del tutto il jingle "creato apposta", ci si basa quasi unicamente su brani preesistenti. Raramente adattati con un testo ad hoc.

Ma quando gli spot di impianto più tradizionale prevedono una componente musicale "importante", spesso vengono scelti brani popolarissimi di musica classica (magari con richiami diretti come nel caso del melodramma "tipicamente

¹²In Cinzia Bianchi cit.

italiano” usato per gli sport Cameo della pizza di cui si vuole sottolineare l’italianità), o successi senza tempo o almeno molto consolidati che contribuiscano con qualcosa di “già conosciuto” all’atmosfera rassicurante che si vuole creare (tendenza cui potrebbe non essere estranea una crisi creativa dell’industria discografica che da anni porta al moltiplicarsi di album di cover, raccolte di successi o album live a fronte di molte meno autentiche novità).

Quando la musica “è tutto”, invece, spesso essa è (necessariamente) di forte impatto emotivo, ma non necessariamente nota: pensiamo ai citati spot di case automobilistiche che, soprattutto nel caso di vetture di lusso, di fatto appaiono anche stilisticamente molto simili, sia nelle musiche che nelle immagini

Altra tendenza è il generalizzato “scollamento” tra musica e prodotto, perché, come visto, sempre più la musica deve costituire un codice d’accesso al target da raggiungere e non un elemento di enfattizzazione del prodotto.

Si tratta comunque di una materia in continua, perenne evoluzione. Cosa di cui ci possiamo rendere conto in quasi qualsiasi ora del giorno o della notte, accendendo la tv.

6.8. UN PO’ DI NOMI

Negli ultimi 50 anni centinaia di musicisti, compositori e cantanti sono intervenuti nella pubblicità con diverse modalità. Eccone alcuni.

Musicisti intervenuti come testimonial “non musicali”.

Il caso tipico è quello del chitarrista jazz Franco Cerri (che aveva già recitato nei caroselli della Philco della prima metà degli anni ’60) e del suo celeberrimo spot per il detersivo Bio Presto Lavatrice, quello dell’“Uomo in ammollo” (1968-’69-’76). Peraltro Cerri ha rivestito anche il ruolo di compositore: sue le musiche per Alemagna (dal 1959 alla metà degli anni ’60), Barilla (1959), Elah (1959) e

Splughen Brau (1966). È inoltre stato musicista-attore nel carosello del sapone Palmolive (1959), al fianco di Johnny Dorelli. Il quale ha interpretato per anni il personaggio di Dorellik per gli spot Dixan, ma poi è stato testimonial Renault come cantante a metà degli anni ’80. Altro caso interessante è quello di Francesco Guccini che per gli spot dell’Amarena Fabbri, quelli di Salomone Pirata Pacioccione (1966-’67), fu paroliere e sceneggiatore, ma non musicista, ché le musiche erano di Franco Godi (che rincontreremo più avanti). Claudia Mori è stata nel 1999 testimonial per il detersivo Ava nel cui spot fa anche riferimento implicito al marito Adriano Celentano, pur senza mai citarlo. Mina dopo essere stata la protagonista come cantante di decine di spot negli anni ’60, in tempi recenti ha prestato la voce (recitante) agli spot della pasta Barilla. Negli ultimi anni, Elio e le Storie Tese hanno riportato in mezzo alla strada il famoso tavolino della Cynar ed Elio ha dato la voce a un Pinguino-Cantante di una serie di spot Vodafone.

Musicisti intervenuti come testimonial “musicali” e/o compositori

L’elenco di musicisti intervenuti (anche solo in voce) come testimonial nel “loro ruolo” è pressoché sterminato. Forse la prima fu Nilla Pizzi (per le distillerie Fabbri negli ultimi anni ’50), ma negli anni ’60 praticamente tutti i cantanti di successo furono chiamati a Carosello. Tra i casi di maggior successo, Mina (Atlantic, Pasta Combattenti, Cedrata Tassoni e Barilla), Milva (caffè Bourbon), Patty Pravo (Algida), Rita Pavone assieme ai Rokes (ancora Algida), Frank Sinatra (Baci Perugina), Nicola Arigliano (Digestivo Antonetto), ecc. Tra i casi più recenti: Adriano Celentano (Ferrovie dello Stato) ed Enrico Ruggeri (solo in voce per l’Amaro Averna). Lo stesso Ruggeri, come Gino Paoli ed Eugenio Finardi, ha composto le musiche per la Fiat 500 nel 1992. La tendenza è andata scemando negli ultimi tempi e recentemente si può ricordare forse il solo Little Tony nella pubblicità di Danacol e il citato Elio.

Tra i musicisti che hanno scritto anche (ma non solo) per la pubblicità vale la

Musica per...

pena di ricordare Massimo Luca chitarrista, produttore e autore (anche della sigla televisiva di "Goldrake") che ha vinto diversi *Grammy awards* come autore di jingles tra cui quelli per Golia Bianca, Morositas, Vivident e Kinder Cereali, ma anche Marco Bonino, cantante, compositore e chitarrista fin dai primi anni '70, che ha firmato le musiche per gli spot di FIAT Fiorino, Zaino Seven, Suzuki, FIAT Ducato, Fabbri Editori, Blue Officina FIAT Lubrificanti e Ferrero Tronky. Infine alcuni celebri compositori di colonne sonore cinematografiche. Ennio Morricone ha realizzato le musiche per Coca-Cola (1967-'68), Confezioni Cori (dal 1968 al 1972), Elah (1969 e 1971), Rex (dal 1971 al 1973), Cinzano (dal 1972 al 1974), Ignis (dal 1972 al 1976), Detersivo All (1972). Henry Mancini scrisse le musiche per gli spot Atlantic e Crodino degli anni '60. Alessandro Alessandroni, noto per colonne sonore di soft-core e thriller "all'italiana", lavorò per Cirio (1966), biscotti Maggiora (1966), Knorr (1969-70), Olio Lara (1968). Infine a Guido e Maurizio De Angelis si deve la musica per gli spot Michelin (1975-76).

Musicisti di ambito esclusivamente o preminentemente pubblicitario

Decano di questa "categoria" è senza dubbio Franco Godi, un autentico mito del jingle (ma anche discografico di successo): sue le musiche degli spot Bertolli ("Olivella e Maria Rosa"), Ambrosoli ("Dolce cara mamma"), Sao Cafè ("Ci-ci bum ci-ci bum be be/dal Brasil Sao Cafè"), Ondaflex ("Bidibodibù/Bidibodiyè"), Kodak ("Una foto una foto una foto immediata-ta-ta"), Orzoro ("O-o O-o-orzoro"), SAI Assicurazioni ("Si re si re" finita anche in classifica nel 1974), Perugina (da "Tanti Baci Perugina" del 1967 a "Love's a tender kiss" 2000-'01-'02), Fernet Branca Menta, Nelsen ("I piatti-ti i piatti-ti/con Nelsen piatti li vuol lavare lui"), e mille altre. Romano Bertola ha scritto i celeberrimi jingle per il lievito Bertolini ("Brava Brava Mariarosa/ogni cosa sai far tu") e per la Talmone ("El Merenderoooo/e mi e mi son la che l'aspettava"), Fiesta ("Fiesta ti tenta tre volte tanto"), biscotti Maggiora

Musica per...

("No no no, cara Baffina/questo non succede alle otto di mattina"), Pocket Coffee ("Un pieno d'espresso/un pieno di sprint/Pocket Coffee"), ecc.. Mario Guarnera dopo un inizio da cantautore e interprete col nome Papete, si è dedicato alla pubblicità come compositore e spesso interprete (dalla voce profonda e inconfondibile). Suoi i jingles Amaro Averna, Heineken, profumo Rockford, Kinder Bueno, Fresh & Clean, Saratoga, ecc.

BIBLIOGRAFIA

Cinzia Bianchi "SPOT Analisi semiotica dell'audiovisivo pubblicitario" (Carocci, 2005)

Jean-Remi Julien "Musica e pubblicità" (Ricordi, 1989)

Francesco Scrocco, Paolo Taggi, Adriano Zanicchi "Spot in Italy" (ERI, 1987)

Gian Paolo Ceserani "Storia della pubblicità in Italia" (Laterza 1988)

Per Carosello:

Marco Giusti "Il grande libro di Carosello" (Sperling & Kupfer, 1995)

Laura Ballio, Adriano Zanicchi "Carosello story" (ERI, 1987)

Piero Dorflès "Carosello" (Il mulino, 1998)

a cura di Paola Ambrosino, Dario Cimorelli, Marco Giusti "Carosello: non è vero che tutto fa brodo: 1957-1977" (Silvana editoriale, 1996).

a cura di Guia Croce "Tutto il meglio di Carosello: 1957-1977 lo spettacolo più amato dagli italiani" (Einaudi 2008).

Diversi interessanti saggi apparsi in precedenti pubblicazioni sono raccolti in Francesco Scrocco, Paolo Taggi, Adriano Zanicchi "Spot in Italy" (ERI, 1987)

7 Musica per l'ambiente

7.1 COS'È L'AMBIENT MUSIC

“Il concetto di musica designata specificatamente come componente di sottofondo nell’Ambiente fu ideato da Muzak Inc. negli anni Cinquanta, e da allora è venuto ad essere conosciuto genericamente con il termine Muzak. Le connotazioni che questo termine porta sono quelle particolarmente associate al tipo di materiale che Muzak Inc. produce – melodie familiari arrangiate e orchestrate in un modo leggero e derivativo. Comprensibilmente, questo ha portato gran parte degli ascoltatori giudiziosi (e gran parte dei compositori) a lasciare completamente da parte il concetto di musica Ambientale come idea degna di attenzione.

Negli ultimi tre anni, mi sono interessato all’uso della musica come atmosfera, e sono giunto a credere che sia possibile produrre materiale che possa essere usato in questo modo senza risultare in alcun modo compromesso. Per creare una distinzione tra i miei esperimenti in quest’area e i prodotti dei vari fornitori di musica riprodotta su supporti magnetici, ho iniziato a usare il termine Ambient Music.

Un Ambiente è definito come un’atmosfera, o un’influenza che circonda: una tinta. La mia intenzione è di produrre pezzi originali apparentemente (ma non esclusivamente) per momenti e situazioni particolari, con l’idea di costruire un piccolo ma versatile catalogo di musica Ambientale adatta ad un’ampia varietà di stati d’animo e di atmosfere.

Mentre le compagnie di musica preconfezionata ancora esistenti procedono dalla base



di regolarizzare gli Ambienti mettendo a tacere le loro idiosincrasie acustiche ed atmosferiche, la musica Ambient intende metterle in evidenza. Mentre la convenzionale musica di sottofondo è prodotta strappando via ogni senso di dubbio e incertezza (e così tutto l'interesse genuino) dalla musica, la musica Ambient trattiene queste qualità. E mentre la loro intenzione è di "far brillare" l'Ambiente aggiungendogli stimoli (così supponendo di alleviare il tedio delle attività di routine e di livellare i naturali alti e bassi ai ritmi del corpo), la musica Ambient intende indurre calma e uno spazio per pensare.

La musica Ambient deve essere capace di andare incontro a numerosi livelli di attenzione nell'ascolto senza esaltarne uno in particolare; deve essere tanto ignorabile quanto è interessante."

Così Brian Eno¹, nel settembre 1978, in occasione dell'uscita dell'album "Ambient 1 - Music for Airports" spiegava il proprio concetto di Ambient Music.

Naturalmente, come qui precisa lo stesso Eno, non fu lui a inventare questo tipo di musica, forse solo le diede il nome da quel momento adottato². Tuttavia Eno sostiene che "il concetto di musica designata specificatamente come componente di sottofondo nell'ambiente fu ideato da Muzak Inc. negli anni Cinquanta", mentre di musica creata "per l'ambiente" - e non "per un pubblico" attento e consapevole, una musica, come lui dice, "ignorabile quanto interessante" - ne troviamo già secoli prima.

¹ Brian Peter George St. John le Baptiste de la Salle Eno (1948) ha iniziato la propria carriera all'inizio degli anni '70 come tastierista del gruppo rock Roxy Music per poi intraprendere un'attività solista che l'ha portato a collaborare con personaggi quali Robert Fripp, David Byrne, Robert Wyatt e Kevin Ayers, a realizzare colonne sonore e a sperimentare nuovi territori sonori. Come produttore ha lavorato con Devo, Talking Heads, David Bowie, U2, ecc.

² Tuttavia, da qualche tempo a questa parte, è molto comune anche indicare come "Ambient music" quella musica che ingloba suoni ambientali (naturali o industriali). Così, ad esempio, in David Toop "Oceano di luce" (Costa & Nolan, 1999). Ne riparleremo alla fine di questo capitolo.

Proveremo, qui di seguito, a tracciarne la storia. Con l'usuale avvertenza che, anche in quest'ambito, spesso vicende, generi e stili si sono intrecciati, rincorsi, sorpassati, sovrapposti e fusi.

7.2 MUSICA PER MANGIARE

7.2.1. Fin dall'antichità....

Già per egizi ed ebrei, mangiare a "suon di musica" era una vera necessità. Si parla ovviamente di banchetti "di gala", non del desinare quotidiano: difficile infatti pensare a un gruppo di musicanti in ogni casa ad ogni pranzo, tuttavia è fondamentale ricordare che, almeno fino all'Ottocento, abbiamo documentazione dei soli "eventi importanti", il ché non esclude, in questo caso, che vi fosse musica ad accompagnare anche situazioni meno "nobili". È comunque indicativo di come nelle occasioni importanti la musica fosse considerata un elemento indispensabile. Sempre nell'antichità, durante i banchetti degli antichi greci, intervenivano celebri cantori e musicanti, ma anche i commensali cantavano a turno. Erano brani costruiti su versi di grandi poeti come Simonide, Cratino, Eschilo, Euripide, Saffo o Alceo. Ugualmente a Roma, allietavano il desco dei nobili grandi musicisti come il flautista Tigellio o il citareda Terpno, e nella cena di Trimalcione tramandataci da Petronio nel "Satyricon", cantavano anche cuochi e servitori. Per Catone, i commensali intonavano canti in onore di uomini illustri con l'accompagnamento di un flauto, mentre per Varrone i carmi venivano cantati a voci sole, oppure, con l'accompagnamento da parte di un flautista, da "pueri modesti". Si ritiene che Ennio, Nevio e Virgilio fossero tra gli autori dei testi¹.

¹ In tutti questi casi tale musica era recepita a vari livelli d'attenzione: in funzione dell'ascolto più o meno "consapevole" dei commensali, può essere considerata semplice musica di sottofondo o spettacolo cui assistere cessando ogni altra attività. Una caratteristica che resterà sempre, parlando di questo particolare tipo di musica. Ancora oggi, la musica di un musicista di pianobar può essere udita distrattamente mangiando, o ascoltata attentamente nel caso, ad esempio dell'esecuzione di un certo brano che ci interessa.

L'uso rimase nel Medioevo. In quell'epoca, la musica non allietava i commensali durante il pasto, ma interveniva essenzialmente come "intervallo" tra un portata e l'altra in quelli che erano chiamati *entremets*: essenzialmente brevi pantomime costituite da una o più *entrées* con brani strumentali, cori e danze. Non che questo presupponesse un ascolto attento: se non alla... masticazione, la musica faceva da sottofondo alle chiacchiere tra i commensali.

Abbiamo poi racconti di sfarzosissimi banchetti del 1500 alla corte di Ippolito d'Este: allestiti dal più grande cerimoniere dell'epoca, Cristoforo Messisbugo, non rinunciavano mai a interventi musicali. Ed erano interventi musicali... qualificati. "Se nel secolo precedente (pensiamo ad esempio a Dufay o ad altri illustri fiamminghi) il musicista era un intellettuale in possesso di una profonda cultura e pertanto impiegato con mansioni varie, fra le quali anche l'attività musicale, nel Cinquecento il musicista lavorava come operatore musicale, scriveva, sovrintendeva alle esecuzioni, era impiegato a corte, nelle chiese o a servizio delle città con mansioni specifiche"². Nasceva insomma la figura del musicista professionista, che quindi scriveva "su commissione" in occasione di questo o quell'evento, questa o quella celebrazione. Scriveva musica applicata.

Uno dei più celebri compositori per "grandi occasioni" fu Ludovico San Martino marchese di Agliè, nobile di grande cultura, poeta e librettista. Il musicista, scrisse le musiche per le sfarzose nozze fra Cristina di Borbone e Vittorio Amedeo I di Savoia, principe di Piemonte, nel 1613, divenne inventore e realizzatore di tutte le sfarzose feste al castello di Rivoli della stessa Cristina dopo che essa rimase vedova. Feste che non si limitavano a un solo accompagnamento musicale, ma prevedevano anche recite e balletti ad accompagnare la cena.

Una di queste, rimasta famosa, prevedeva che i commensali cambiassero tavola, da una stanza all'altra del castello, ad ogni portata, godendo in ogni sala di un di-

² Roberto Iovino, Ileana Mattion "Sinfonia gastronomica" (Vienneperie edizioni, 2006)

verso intrattenimento musicale. Tuttavia, se finora abbiamo parlato di "occasioni importanti", va rilevato che la musica accompagnava anche altre situazioni: durante i pasti nei conventi medievali un confratello, da una tribunetta (spesso ancora visibile nei refettori romanici e gotici), "leggeva cantillando" testi edificanti. E, come si diceva prima, sicuramente non si può escludere che musica risuonasse anche in situazioni meno "ufficiali", in taverne e bettole.

A questa tradizione di "musica per mangiare", si richiamano anche brani non espressamente composti per questo tipo di esecuzione: i più celebri sono forse il "Festino nella sera del giovedì grasso avanti cena", del bolognese Adriano Banchieri (si trattava di un madrigale rappresentativo costituito da 21 brani in stile prevalentemente polifonico contrappuntistico a 5 voci) e il "Convito musicale" di Orazio Vecchi, una summa delle forme vocali profane rinascimentali.

7.2.2. La Tafelmusik

Fu soprattutto nei secoli XVII e XVIII, in Germania e in Francia, che la "musica da tavola", *Tafelmusik*³ in Germania, *Musique de table* in Francia, divenne un vero e proprio genere musicale, la cui forma canonica era quella della suite di danze.

Scrissero musiche da tavola Werner Ehrhardt, Alexander Avenarius, Andreas Hammerschmidt, Heinrich Ignaz Franz von Biber e Johann Hermann Schein in Germania e Giovan Francesco Grossi in Italia. A questo tipo di composizioni si dedicò però anche Beethoven il cui Ottetto per fiati op. 103 del 1792 fu scritto per allietare la mensa dell'Elettore di Bonn. Di questo tipo di musica si occupò anche Immanuel Kant in "Critica del giudizio" (1790) dandone una descrizione perfetta: "lieve rumore che deve mantenere un'atmosfera di generale allegria (...) senza che nessuno porti la minima attenzione alla sua composizione".

³ In realtà con il termine *Tafelmusik* si indicava indifferentemente lo spettacolo musicale, il gruppo di musicisti e una raccolta di brani di genere

La Tafelmusik più nota è comunque quella costituita dalle tre serie scritte nel 1733 da Georg Philipp Telemann ciascuna costruita in modo diverso ma costituite da varie parti che alternavano soprattutto danze di diverso carattere. All'epoca, Telemann era considerato il più popolare musicista di area tedesca ed "è significativo che per dare alle stampe la sua *Musique de table*, Telemann non abbia chiesto aiuto né a un mecenate né ad un editore, ma abbia inciso di propria iniziativa le lastre e si sia garantito la copertura delle spese con una preventiva sottoscrizione. L'elenco dei sottoscrittori comprendeva 186 persone (per un totale di 206 copie) residenti non solo in Germania, ma in varie parti d'Europa a conferma della popolarità di cui godeva l'artista"⁴.

E tutto senza Facebook...

La Tafelmusik non rappresentava comunque un "impiego" della creatività musicale in qualche maniera eccezionale: è vero invece che fino a quel momento, buona parte della musica colta era stata scritta su commissione e spessissimo per occasioni particolari. Tuttavia, dalla fine del XVIII secolo, proprio il termine Tafelmusik assunse un significato deterioro nel campo dell'estetica musicale, in quanto indicativo di musica non autonoma ma sottomessa ad una precisa funzione. Un ostracismo identico a quello che spesso ancora oggi, 3 secoli dopo, colpisce la musica applicata.

Nonostante questo, l'usanza di comporre musica (ed eseguirla) per accompagnare libagioni non è mai tramontato. Sempre nell'800, grande importanza ebbe in questo senso il successo del Caffè concerto.

7.2.3 Il caffè Concerto

Tra Sette e Ottocento, iniziò a prendere piede il concetto fondante dell'estetica classico-romantica che prevedeva un'autentica "immersione" nell'opera quale og-

⁴ Roberto Iovino, Ileana Mattion, cit.

getto estetico, con la conseguente esclusione di quell'"ascolto distratto" che, fino a quel momento, aveva costituito il modo più usuale di approcciarsi alla musica. Tanto nei salotti, quanto nei teatri. La tendenza si diffuse dapprima per i concerti strumentali (ché nei teatri d'opera si continuava ad assistere alle rappresentazioni cenando nei retroalchi) e solo nella seconda metà dell'Ottocento, anche in ambito lirico. Se quindi iniziavano a diffondersi "norme comportamentali" che prevedevano una partecipazione ai concerti compunta e assorta, un ascolto distratto e disinvolto continuò tuttavia a sopravvivere fuori dalle sale da concerto.

Ad esempio al Caffè concerto, un luogo diffusosi velocemente in tutta Europa, in cui gli avventori, mentre consumavano libagioni, potevano godere di un intrattenimento musicale. Qui, un tipo di musica in qualche modo nata per "sonorizzare" un ambiente e un momento di vita privati (il momento conviviale, ma anche le chiacchiere dei salotti) andò a costituire la colonna sonora di un ambiente e di un momento pubblici.

Quello del Caffè concerto era un luogo in qualche maniera "democratico". Era infatti accessibile alla nobiltà quanto alla piccola borghesia: tutti potevano assistere ad un intrattenimento musicale che poteva anche essere di alto livello, visto che a Vienna pure Mozart e Beethoven non di rado si facevano tentare dal pianoforte dei locali più eleganti come il Nouner Caffè, lo Sperl, il Casinò Dommayer o l'Apollo. Sempre a Vienna, i Caffè concerto favorirono anche la nascita e lo sviluppo del valzer che in quei luoghi diveniva accessibile anche a chi non poteva frequentare i teatri o gli eleganti saloni da ballo.

Il Caffè concerto non era comunque una peculiarità viennese: se in Austria, però, accanto ai valzer, ospitava principalmente musica "colta", in Francia il *Café Chantant* (o *Café-concert* o *Caf'conc*), nato nel Settecento e sviluppatosi nel secolo successivo, ospitava soprattutto brani d'opera, canzonette ma anche brevi recite drammatiche, numeri di rivista, balletti ed esercizi acrobatici. Anche se un musicista "fuori dagli schemi" come Erick Satie di cui ci occuperemo diffusamen-

te più avanti, scrisse per il Café Chantant alcuni brani tra il 1897 (“Je te veux”) e il 1906 (“Allonz-y-chochotte”).

In ogni caso, comune ai due ambienti era un pubblico entrato nel locale per bere o mangiare e non specificatamente per ciò che succedeva sul palco. Anche se ovviamente col tempo e con l'importanza degli spettacoli, l'aspetto... alimentare finì per passare in secondo piano, tanto che proprio a Parigi, la consumazione cessò di divenire obbligatoria, sostituita da un biglietto d'ingresso.

Questo tipo di locale, comunque si diffuse in tutta Europa. In Italia i primi nacquero negli anni '70 dell'Ottocento a Napoli dove il più importante fu il leggendario Salone Margherita nella Galleria Umberto I.

Il locale seguiva fedelmente il modello francese tanto che erano scritti in francese i cartelloni, i contratti degli artisti e il menu, e in francese parlavano camerieri e artisti. Come il Salone Margherita, in città ebbero successo Gambrinus, caffè Turco, Vermouth, Eden, Rossini, Alambra, Eldorado, Partenope, ecc. mentre altri locali che precedentemente non presentavano spettacoli, si adeguarono velocemente alla nuova moda ospitando “star” come le sciantose (dal termine francese *chanteuse*, cantante) Cléo de Merode, Lina Cavalieri, Anna Fouguez o Elvira Donnarumma. Esse godevano di una venerazione anche maggiore di quella di cui godono le star di oggi, e sicuramente superiore a quella di colleghi maschi come Gennaro Pasquariello, Raffaele Viviani o Nicola Maldacea.

Da Napoli, la moda si diffuse velocemente in tutta Italia e proprio questi locali, in un tempo in cui non esistevano ancora radio e televisione e i dischi erano oggetti pesanti fragili e rari, favorirono lo sviluppo e la diffusione della nascente canzone leggera in lingua italiana⁵.

Di fatto la moda di mangiare (o semplicemente fare colazione o prendere un aperitivo) a suon di musica non è mai tramontata, anche se nei secoli è cambiato

⁵ Contrapposta alla canzone popolare dialettale e alle romanze dei salotti di diretta derivazione lirica

molto e spesso il tipo di musica proposta: dalla “musica pop dell'antichità” dei musicisti greci (ma anche, secoli dopo, dei trovatori e dei trovieri), alla Tafelmusik di Telemann; dai valzer di Strauss alle canzonette di Anna Fugez, fino ad arrivare ai moderni pianobar, alla sonorizzazione dei ristoranti (proposta dal vivo, o tramite supporti audio o dalla filodiffusione), alla lounge music, alle selezioni musicali dei dj durante gli happy hours.

Tutto in un'alternanza tra “colto” e “popolare” che un tempo probabilmente non era neanche avvertita, se è vero che nel Settecento, la rappresentazione di un'opera lirica era ancora l'occasione per chiassose baldorie e vocianti banchetti in teatro, costituendo quindi, un vero intrattenimento popolare e non il “rito” riservato ad un pubblico elitario di oggi. La stessa alternanza che oggi, comunque, accosta disinvoltamente Mozart e Burt Bacharach a creare l'atmosfera “giusta” nei ristoranti di lusso. Ma se prima dell'Ottocento, gran parte della musica, anche quella più “nobile”, era stata “suggerita” da usi o situazioni specifiche, come abbiamo visto, dal XIX secolo in poi, i musicisti “colti” subirono il fatto che una musica “concepita per uno scopo” (in questo caso accompagnare le libagioni) fosse assai disprezzata, e la abbandonarono lasciando campo libero - in quest'ambito - ai musicisti “popolari”.

Ci sarebbe voluto un secolo perché, almeno in parte, il concetto venisse “riabilitato” delle intuizioni provocatorie di Erik Satie di cui diremo tra breve.

7.3 MUSICA PER... ALTRE STANZE

Se finora abbiamo parlato di musica scritta “per sonorizzare” salotti¹ e sale da pranzo, anche altri ambienti furono nobilitati dalle composizioni di grandi autori.

¹ Già nel Settecento, François Couperin prevedeva un modo di suonare il clavicembalo che tenesse conto di un pubblico salottiero assorto in altre occupazioni e alla fine dell'Ottocento il catalogo della Pabst di Lipsia prevedeva una specifica sezione dedicata alla “moderna musica da salotto per divertimento e passatempo”.

Allietavano, ad esempio, le feste nei giardini di Colloredo, a Salisburgo, le serenate di Mozart (scritte, non a caso, per un complesso di fiati, ben più “udibile” all’aperto), certamente è una leggenda smentita dalla storia quella circolata a lungo secondo cui le celeberrime “Variazioni Goldberg” di Bach furono dedicate al clavicembalista Johann Gotlieb Goldberg, incaricato di suonarle per allietare le ore di insonnia del suo signore, il conte Hermann Carl von Keyserlingk, mentre è sicuro che, dal 1737, il celebre soprano Carlo Broschi, detto Farinelli, dovette cantare per molti anni, la notte, nella stanza attigua a quella dell’insonne Filippo V, re di Spagna.

E già che parliamo di camera da letto, vale la pena di ricordare che una delle culle del nascente jazz, tra Otto e Novecento, furono i postriboli del quartiere “a luci rosse” Storyville di New Orleans². Certo in quelle camere non si dormiva, ma la musica eseguita generalmente da un pianista o da piccoli gruppi era considerata comunque indispensabile per “creare un’atmosfera”, per intrattenere i clienti in attesa e magari per coprire altri “suoni”³. In ogni caso, a Storyville non si suonava solo nei postriboli, ma in tutti i locali del quartiere riprendendo comunque una tradizione già ben presente nei saloon descrittici da tanti film western, e tutt’ora il locale d’elezione per il jazz è il jazzclub. Luogo ove non ci si limita ad ascoltare, ma nel quale la musica suonata dal vivo accompagna le libagioni dei presenti. Esattamente come succedeva un secolo fa.

² “La contessa Willie Piazza fu la prima ad avere l’idea di assumere un pianista nella sua maison: si valse tra gli altri dei servizi di Tony Jackson, uno dei migliori della città, allora. (...) Pianisti di valore pure alla Mahogany Hall (cui Louis Armstrong avrebbe dedicato il suo bellissimo “Mahogany hall stomp”): Richard M. Jones e Clarence Williams (...) All’Arlington Annex lavorò il pianista Jerry Roll Morton; al 101 Ranch si poterono ascoltare Joe “King” Oliver, Sidney Bechet, Manuel Perez, George “Pops” Foster (...) Nel cabaret di Pete Lala lavorarono in periodi diversi il cornettista Freddie Keppard, il trombonista Kid Ory e l’esordiente Louis Armstrong”. In Arrigo Polillo “Jazz” (Mondadori, 1975)

³ Peraltro, il termine stesso “jazz” (originariamente “jass”) “deriva probabilmente dalla corruzione di un termine osceno che significava “fare sesso” nel dialetto patois”. In Maria Chiara Mazzi, Lucio Mazzi “Il racconto della musica 2” (Pardes, 2009)

7.4 DA SATIE A ENO

All’inizio del XX secolo, il compositore francese Erik Satie, creò, nell’ultima fase della propria produzione (1916-1925), una musica che potremmo in qualche modo considerare progenitrice della moderna Ambient, chiamandola “Musique d’ameublement” (musica da arredamento) e definendola “musica che non ha bisogno di essere ascoltata”, suscitando, inevitabilmente, numerose polemiche. Esempio della sua Musique d’ameublement è il balletto in due atti “Relâche” (1924) con il celebre inserto cinematografico “Entr’acte” firmato da René Clair (cfr. cap. 3 par. 3.1.2).

Cosa Satie pensasse della propria filosofia musicale è ben espresso da una sua frase rimasta celebre: “Non date importanza alla musica, comportatevi come se non esistesse. Essa ha la sola pretesa di contribuire alla vita, proprio come una conversazione privata, un quadro in una galleria, la sedia su cui siete o non siete seduti”, e ancora: “La “Musique d’Ameublement” è in sostanza un prodotto industriale. L’abitudine, l’uso, vogliono che si faccia musica in circostanze con le quali la musica non ha niente a che vedere. Si suonano in codeste occasioni “fantasie d’Opera”, “Valzer” e simili, composti per tutt’altro fine. Noi vogliamo produrre musica dichiaratamente “utilitaria”. L’Arte è un’altra cosa. La “Musique d’Ameublement” crea una vibrazione; non ha altro scopo. Ha la stessa funzione della luce, del calore e del comfort in tutte le sue forme.

La “Musique d’Ameublement” sostituisce vantaggiosamente marce, polke, tanghi, gavotte e via dicendo.

Esigete la “Musique d’Ameublement”

Niente più riunioni, assemblee e simili senza “Musique d’Ameublement”.

“Musique d’Ameublement” per notai, banche e via dicendo

La “Musique d’Ameublement” non ha identità.

Niente più matrimoni senza “Musique d’Ameublement”.

Disertare le case che non adottano La “Musique d’Ameublement”.

Chi non ha mai ascoltato “Musique d’Ameublement” ignora la felicità.

Non addormentatevi senza aver ascoltato un brano di “Musique d’Ameublement”, se volete dormire sonni tranquilli.”¹

Al di là di una forma evidentemente divertita, da slogan pubblicitario, capiamo che il compositore, concepiva una musica che, in contrasto con quanto generalmente fatto fino a quel momento, rinunciava alla propria “personalità” (chiamiamola così) per divenire parte “anonima” dell’ambiente, qualcosa di cui (più o meno come lo stile di un tavolo o la tinta di una parete) ci si potesse accorgere o no, qualcosa cui prestare attenzione o no. Più precisamente (il pensiero di Satie è riportato, in questo caso da John Cage): “Dobbiamo produrre una musica simile ai mobili d’arredamento, una musica che sia cioè in sintonia con i rumori dell’ambiente circostante e capace di tenerne conto. La immagino melodiosa, che si mescoli con il suono delle forchette e dei coltelli senza dominarlo, senza imporsi. Riempirebbe quei pesanti silenzi che talvolta cadono tra amici riuniti a cena. Risparmierebbe loro il disturbo di doversi impegnare in banali considerazioni. E allo stesso tempo neutralizzerebbe il frastuono della strada che in modo così indiscreto si inserisce spesso nella conversazione. Una musica del genere sarebbe una risposta ad un bisogno urgente.”²

Come accennato, una posizione che non mancò di suscitare accese polemiche. Ci vollero due decenni perché un altro compositore (altrettanto “artisticamente provocatorio”) ne comprendesse lo spirito: John Cage. Quel John Cage che ebbe a dichiarare: “Satie ci è indispensabile... la sua musica fa uscire il compositore dalla sua individualità, rendendo ai suoni la libertà di essere se stessi...”.

¹ In Erik Satie, “Quaderni di un mammifero” (Adelphi, 1980). Ma sull’argomento si legga soprattutto l’interessantissima nota della curatrice del volume Ornella Volta a pag. 234.

² Riportato da John Cage in “Silence. Lectures and writings” (Wesleyan, 1961) / “Silenzio - antologia da Silence e A Year From Monday, a cura di Renato Pedio” (Feltrinelli, 1971)

Quelli espressi da Satie erano concetti certo non molto lontani da quelli che avrebbe elaborato decenni dopo Brian Eno concependo l’Ambient music e di cui abbiamo letto all’inizio di questo capitolo. Del resto Eno amò sempre definirsi “non musicista”³ suscitando non poco “scandalo” in un periodo - i primi anni ’70 - in cui nessuno, neppure in ambito “popular”, poteva ardire presentarsi su un palco senza essere un virtuoso. Del resto il concetto di “non musicista” rappresentava un’altra idea mutuata da Satie che infatti scriveva: “Tutti vi diranno che non sono un musicista. È vero. Fin dall’inizio della mia carriera, mi sono, immediatamente, situato tra i fonometrografi. Le mie opere sono pura fonometria. Che si prenda il “Fils des Étoiles”, i “Morceaux en forme de poire”, “En habit de Cheval” o le “Sarabandes”, si vede bene che nessuna idea musicale ha presieduto alla creazione di queste opere. Il pensiero scientifico le domina. Del resto a me piace di più misurare un suono che ascoltarlo. Col fonometro in mano, opero allegramente e senza indugi. C’è qualcosa ch’io non abbia pesato e misurato? Tutto Beethoven, tutto Verdi, eccetera. È molto strano. La prima volta che feci uso di un fonoscopio, osservai un si bemolle di media grandezza. Non ho mai visto, ve lo assicuro, nulla di più repugnante. Chiamai il mio cameriere per farglielo vedere. Sulla bilancia, un fa diesis qualsiasi, del tipo più comune, toccò i 93 chili. Era stato emesso da un tenore molto grasso, che pesai ugualmente”⁴. Alla luce di tali presupposti, ci rendiamo conto di come la filosofia musicale di Brian Eno della metà degli anni ’70 non sia frutto di un’intuizione estemporanea quanto invece la diretta evoluzione del percorso iniziato da Satie 40 anni prima. Ecco quanto su Eno scrive Malcolm Humes nel saggio online “What is Ambient Music? - My perspective on Ambient Music in its historical context” del 1995: “Egli ha cercato di creare una musica che poteva essere ascoltata attivamente o passivamente. Qualcosa che potesse passare impercettibilmente da trama di sottofondo a qualcosa che

³ Cfr. il suo libro-manifesto intitolato “Music For Non-musicians” del 1968

⁴ In Erik Satie, cit.

attivasse uno zoom improvviso sulla musica per far riflettere su una ripetizione, una variazione sottile, forse un leggero mutamento nel colore o nell'atmosfera."⁵ Humes vede ("ascolta") giusto parlando di "variazione sottile", perché di questo si compone la musica per ambienti di Eno: variazioni sottili. Altrove si legge: "Le peculiarità della musica per ambiente, quali sono quelle citate da Eno, si riferiscono ad un'estrema dilatazione dello spazio ("Music for airports" consta di quattro parti, quasi 10 minuti ciascuna), al limite della unità del discorso. Su questa "predisposizione" alla calma, allo sfiorare l'immobilità, si "sovrappone" l'idea. Che può essere, come in "1/1" l'accentuare di particolari segmenti di una melodia continuamente ripetuta, oppure frammentare "in vitro" il risultato sonoro o, viceversa, unirlo innaturalmente"⁶. Detto dell'"effetto sonoro", va dato conto della particolare modalità di composizione di tale materiale, da parte di un personaggio orgogliosamente proclamatosi "non musicista". In quel periodo (e non solo per composizioni dichiaratamente Ambient), Eno lasciava molto fare alle macchine⁷, facendo grande uso di sequencer o digital delay che automatizzano in buona parte la costruzione musicale (ad esempio nell'album "Discreet music"), oppure delegava quasi totalmente l'aspetto compositivo ad un musicista dalle provate capacità tecniche (ad esempio, il chitarrista Robert Fripp in "Evening star") per poi intervenire "a posteriori" sul materiale creato tramite manipolazioni del suono. In ogni caso i suoi interventi come "musicista" erano volutamente ridotti ai minimi termini. E non poteva che essere così, ovviamente.

All'epoca, questa nuova strada intrapresa da Eno lasciò sgomenti i fans. Ricordiamo che in quel periodo Eno era considerato a tutti gli effetti un musicista rock, in un momento in cui il rock, per la complessità della sua proposta, era musica

⁵ In http://music.hyperreal.org/epsilon/info/humes_notes.html

⁶ Al Aprile, Luca Meyer "La musica rock-progressiva europea" (Gammalibri, 1980)

⁷ Cosa, nel 1979, tutt'altro che scontata e di sicuro non diffusa quanto ora: stiamo parlando di un'epoca in cui solo da pochi anni erano comparsi sintetizzatori che potessero suonare più note contemporaneamente a differenza dei predecessori che erano solo monofonici, un'epoca in cui non si parlava neppure di informatica applicata alla musica.

tutt'altro che "da sottofondo", tutt'altro che "usa-e-getta": era musica che richiedeva ascolti attenti, magari con impianti audio evoluti. Eno a tutto questo decideva di rinunciare innalzando la bandiera di una musica che non voleva ascolti attenti, ma orecchie distratte. Musica le cui componenti melodiche e armoniche erano ridotte ai minimi termini: l'odiata muzak...

7.5 MUZAK

Un passo indietro.

Mentre le "provocazioni" di Satie venivano (con diffidenza) studiate ed elaborate in ambito "colto", contemporaneamente prendeva vita un altro percorso che potrebbe rappresentare, in qualche modo, il versante "popolar" di questi concetti musicali. Era la piccola rivoluzione inaugurata negli anni '30 dall'azienda statunitense Muzak. Divenuto nel tempo sinonimo di musica "leggera" di pessima qualità¹, il termine *muzak* deriva infatti dal nome della ditta fondata nel 1934 a New York dal generale dell'esercito americano George Owen Squier: la Muzak Holdings LLC (originariamente Wired Radio). L'obiettivo dell'azienda era diffondere musica attraverso le linee elettriche in un momento in cui la radiofonia tramite onde magnetiche era ancora agli albori², e diffonderla, specificatamente, nei primi rumorosi ascensori che per lunghi, ansiogeni, minuti, si arrampicavano su per i grattacieli delle metropoli americane. L'idea di questa musica che rilassava e scacciava la paura in quei "viaggi" allora ancora poco usuali ebbe immediatamente successo, un successo che resistette anche all'avvento massiccio della radiofonia.³

¹ "The sound you make is muzak to my ears" (il tuo suono è musica banale per le mie orecchie) cantava John Lennon nel 1971 in "How do you sleep", rivolgendosi al rivale Paul McCartney

² Come vedremo in seguito, anche la filodiffusione nacque come metodo di diffusione della musica alternativo alle onde radio

³ Notare come questo "effetto rilassante" venne sfruttato anche in una celebre scena del film "The Blues Brothers" di John Landis, nel momento in cui il regista volle creare uno stridente contrasto tra un "esterno" incredibilmente caotico e un "interno" (quello, appunto, dell'ascensore) irrealmente calmo e rilassato.

Il presupposto della Muzak (dopo pochi anni rilevata dalla Warner Bros, quindi dall'editore William Benton) non era in effetti solo quello di diffondere musica da sottofondo, ma di "influenzare" in modo subliminale gli inconsapevoli ascoltatori. Di fatto lo scopo della musica diffusa negli ascensori (*elevator music* o *lift music*) era proprio quello di intervenire sullo stato d'animo degli ascoltatori rilassandoli, tuttavia partendo da questo principio (peraltro tutta la musica induce sostanzialmente un'alterazione nello stato d'animo di chi ascolta, tanto più se è musica "emozionante" o "suggestiva"), la Muzak iniziò a promuovere ricerche tese a dimostrare come l'uso di "certa" musica diffusa con una "certa" modalità (che vedremo tra un po') potesse favorire anche la produttività sui luoghi di lavoro⁴. Una modalità che negli anni '50 fu brevettata con il nome di "Stimulus progression" e che fu considerata talmente efficace che durante la Seconda Guerra Mondiale, con la necessità di una maggiore produzione per sostenere lo sforzo bellico, il successo della Muzak crebbe notevolmente e così la diffusione della sua musica in moltissime fabbriche.

La "Stimulus progression" si basava sulla convinzione (tuttora da molti sostenuta) che la musica rappresentasse una sorta di "ancora" in grado di impedire alla mente di divagare. Lo spiega la studiosa americana Anahid Kassabian⁵: "Sin dall'inizio, dice Gifford (1995), Muzak si è concentrata proprio su questo. Le menti dei lavoratori 'erano inclini a vagare, Muzak assorbiva questi pensieri non produttivi e teneva i lavoratori concentrati sul duro lavoro da svolgere'. La mia babysitter, Annett, e molti miei studenti lasciano accesa la radio o MTV in diverse stanze, così non sono mai senza musica.

Dicono che riempia la casa, che renda il vuoto meno spaventoso. La stessa lette-

⁴ Anche la BBC negli anni '40 lanciò con questi intenti un programma di musica per lavorare: "Music while you work" ed è appena il caso di ricordare quanto "aiutassero" nel duro lavoro quotidiano le "work songs" degli schiavi ma anche dei portuali o dei manovali in America, all'epoca della Guerra di Secessione.

⁵ In "L'ascolto ubiquo" in Francesco D'Amato, a cura di "Sound tracks" (Maltemi, 20002)

ratura prodotta dalla Muzak dice 'Muzak riempie il silenzio mortale'.⁶

Nella pratica, il meccanismo consisteva, spiega il musicista Francesco Banzola, "nello stimolare un sentimento inconscio di movimento in avanti, realizzato mediante l'accurata programmazione di pezzi musicali in blocchi da quindici minuti. All'interno di ogni blocco le melodie erano inserite in successione, dalla meno "stimolante" alla più "stimolante": il valore della stimolazione era determinato da fattori come il tempo, il ritmo, la strumentazione o la dimensione della compagine orchestrale. Il pezzo finale era seguito da quindici minuti di silenzio: in questo modo, gli impiegati di un'azienda ascoltavano Muzak per circa metà del tempo dedicato al lavoro; questo evitava che la musica stessa diventasse elemento di distrazione"⁷.

Non solo nelle fabbriche, però, Muzak continuò a diffondere la propria musica: le sue dolci note irrorarono ambienti come alberghi (nella hall e negli ascensori), ristoranti, sale d'aspetto, aeroporti, e persino mattatoi (per la sua funzione "tranquillizzante"), stalle e pollai (dove, si disse, aumentava la produzione di latte e uova, una questione su cui torneremo). In più, migliorando nel tempo la propria tecnologia col passaggio alla diffusione tramite cavi telefonici, assoldò grandi compositori (Glenn Miller scrisse "Pennsylvania six-five thousand" per l'hotel Pennsylvania di New York), vide la propria musica utilizzata alla Casa Bianca (il primo a farlo fu il presidente Dwight D. Eisenhower) o dalla Nasa durante diverse missioni spaziali, ed entrò nel mercato delle stazioni radio commerciali e delle trasmissioni via satellite.

"Dagli stabilimenti di Westbury, a Long Island, partono immense quantità di nastri che diffondono i loro motivetti in fabbriche e toilette dalla Finlandia all'Ar-

⁶ Peraltro, come sostiene John Cage in "Silenzio. Antologia da Silence e A Year from Monday", cit., "Il silenzio non esiste. C'è sempre qualcosa che produce un suono"

⁷ Francesco Banzola "Muzak", studio realizzato nel 2009 nell'ambito del corso di "Storia della musica applicata" del Conservatorio G. Frescobaldi di Ferrara.

gentina, per centinaia di milioni di non-ascoltatori al giorno. È la più vasta “rete” del mondo; un’architettura del tempo su scala titanica; l’equivalente nel nostro mondo libero del totalitarismo radiofonico. Il Generalissimo Franco faceva trasmettere la Muzak di Westbury su Radio Madrid (...) Il compositore William Schuman era esasperato dalla Muzak che lo tormentava in metropolitana: ‘Non riesco a lavorare... non riesco a pensare... La musica è la mia vita non posso vederla distrutta dall’onnipresenza’. Al pianista Gerald Moore capitò in aereo di implorare una bella hostess americana perché la spegnesse, cosa che lei fece molto cortesemente con un ‘Non ama la musica, vero?’⁸

Un’autentica invasione cui negli anni è diventato sempre più difficile difendersi⁹.

Oggi l’azienda, con base a Fort Mill, nel South Carolina, nonostante una recente crisi, è ancora attiva e conta 2000 dipendenti, 350.000 clienti e 100 milioni di ascoltatori (ovviamente... involontari) giornalieri. L’esplorazione del suo sito www.muzak.com permette di rendersi conto della filosofia aziendale e del modo in cui tutt’ora essa viene attuata¹⁰.

7.6 LA FILODIFFUSIONE

Abbiamo visto come la Muzak usò la rete elettrica per sopperire alle deficienze di una radiofonia ancora agli albori. Più o meno con questi presupposti nacque in

⁸ Evan Eisenberg “L’angelo con il fonografo” (Instar, 1997)

⁹ Ne riparleremo nel paragrafo 7.8

¹⁰ “Perché la musica è arte, ma Muzak è scienza. E quando voi utilizzate la scienza di Muzak in un ufficio gli impiegati tendono a fare di più, più efficacemente e a sentirsi più felici. In una installazione industriale, le persone si sentono meglio e, con meno fatica e tensione, il loro lavoro sembra meno monotono. In un negozio, le persone sembrano fare la spesa in maniera più distesa e tranquilla. In una banca i clienti sono generalmente più calmi i cassieri e gli altri membri del personale sono più attivi. In generale, le persone si sentono meglio nell’ambiente in cui si trovano, sia durante il lavoro che a casa loro. Muzak è tutto questo e anche di più. È per questo che noi diciamo che Muzak è molto di più che musica.” (dal materiale pubblicitario della Muzak Holdings LLC)

Europa la filodiffusione, tutt’ora una delle “colonne sonore” più usate per sonorizzare ambienti (soprattutto privati, ma non solo: vedi il suo utilizzo nella metropolitana di Roma). Il sistema nacque nel 1931 in Svizzera: la conformazione del territorio era tale da non garantire una copertura capillare tramite onde elettromagnetiche, quindi per diffondere programmi radio si pensò alla rete di cavi telefonici. In Italia la RAI inaugurò il servizio l’1 dicembre 1958, le trasmissioni vere e proprie iniziarono il 4 gennaio 1959.

All’epoca, la filodiffusione garantiva una qualità d’ascolto superiore a quella offerta dalle trasmissioni radio in AM, un primato che venne a scemare con l’avvento delle radio in FM e le trasmissioni in stereofonia. Ma come la radio, anche la filodiffusione sfruttò le nuove tecnologie, in particolare per quanto riguarda IV e V canale. Dal 1996, i due canali sono infatti ascoltabili via satellite con trasmissione del suono in digitale. Dal 1997 sono diffusi in DAB (Digital Audio Broadcasting) e dal 1999 anche via internet in streaming sul sito dedicato che oggi è www.radio.rai.it/filodiffusione. Dal 2006, il IV canale è ricevibile anche via DTT (digitale terrestre).

A fronte della modernizzazione dei metodi di diffusione, è rimasta immutata la peculiarità unica a livello europeo della assoluta mancanza, nei canali IV, V e VI di pubblicità e di parlato. Caratteristica che le permette di mantenere ancora oggi circa 400.000 abbonati interessati ad una colonna sonora continua e costante.

La Filodiffusione RAI include oggi sei canali, dei quali i primi tre irradiano le reti radiofoniche nazionali (RadioUno, RadioDue e RadioTre), il IV, “Filomusic”, dedicato alla musica leggera (dalla canzone d’autore italiana, al rock, al jazz, ecc. per fasce orarie) e il V, “Auditorium”, alla musica classica (in stereofonia sul VI). Se infine parliamo di “colonne sonore continue”, vale anche la pena di ricordare che ne fornisce anche Internet in diversi siti che presentano “radio” tematiche (a pagamento o gratuite) facilmente selezionabili, e la televisione, in questo caso rinunciando alle immagini. È ad esempio il caso della piattaforma pay-tv Sky che

offre diversi canali tematici, ognuno dedicato ad un genere musicale, per i quali non può essere escluso un uso simile a quello della filodiffusione.

7.7 MUSICA NEI SUPERMERCATI

Nel paragrafo 7.5 abbiamo accennato a come Muzak diffondesse la propria musica anche nelle stalle e nei pollai con l'obiettivo di aumentare la produzione di latte e uova. Esperimenti che sembravano poco più che una battuta di spirito, furono invece presi molto sul serio e sviluppati in modo scientifico dal Music Research Group di Leicester, Inghilterra, "che nel 2001 compilò "la classifica delle mucche": al primo posto "Everybody hurts" dei REM, seguita da "Bridge over troubled water" di Simon & Garfunkel e dalla Pastorale di Beethoven che per la precisione farebbe aumentare la produzione di latte di 0,73 litri al giorno"¹. Nella stessa maniera, i Pink Floyd favorirebbero la deposizione di un maggior numero di uova da parte delle galline². Occorre dire che tali esperimenti si sono susseguiti negli ultimi decenni a partire da quando alcuni monaci in Bretagna notarono come l'esposizione delle mucche all'ascolto della musica di Mozart (da cui il nome "effetto Mozart" dato al fenomeno) incrementasse la produzione di latte. Tali studi hanno riportato però risultati spesso contrastanti, tanto che in molti mettono in discussione l'esistenza stessa del curioso "effetto".

Non si parla, invece, di mucche o galline ma di... esseri umani, negli esperimenti condotti da Adrian North dello stesso Music Research Group di Leicester, sulla musica diffusa nei ristoranti e negli esercizi commerciali. Secondo tali ricerche (del 2003) "i clienti di un ristorante di lusso scelgono i piatti più costosi del menù se nella sala viene diffusa musica classica. (...) Perché? Secondo North perché i

⁸ Da "Sweet music for milking" di Helen Briggs (BBC News 26 giugno 2001) riportato da Sivia Bencivelli "Perché ci piace la musica" (Sironi, 2007)

² Sivia Bencivelli cit.

clienti ascoltando la musica classica si sentivano persone più raffinate"³. È una spiegazione, tra le tante possibili, che comunque non tiene conto del fatto, ad esempio, che molto probabilmente i clienti di un ristorante di lusso sono già persone raffinate. In ogni caso, si tratta di un meccanismo di "influenza al consumo da parte della musica" verificato anche in altre situazioni: gli stessi ricercatori hanno verificato che la diffusione di musica francese o tedesca "spingeva" i clienti di un supermercato all'acquisto di vini tedeschi o francesi (e qui può intervenire un semplice meccanismo di "richiamo alla mente", sempre dando per scontato che ascoltatori distratti dagli acquisti possano riconoscere il brano diffuso e "classificarlo" in base alla nazionalità, cosa su cui sono legittimi molti dubbi). Infine, "Charles Areni e David Kim, rispettivamente dell'australiana James Cook University e dell'americana Texas Tech University (...) hanno calcolato che chi entra in un'enoteca dove si diffonde, ancora una volta, la musica di Mozart, spende circa il 250% in più di chi ha a che fare con commercianti meno portati per la psicologia"⁴. E questo, ancora una volta per quella sorta di meccanismo di identificazione tra sé e l'atmosfera "colta e raffinata" suggerita dalla musica.

In tema di vino, ancora più curiosa la scoperta musical-enologica di due gastronomi viennesi, brevettata come "Sonor Wines". La notizia è del gennaio 2011: secondo Thomas Koeberl e Markus Bachmann, gli effetti della musica classica e di Mozart in particolare sul vino sono miracolosi. La Sinfonia n. 41 del genio salisburghese, ad esempio, ha un beneficio eccezionale durante la fermentazione: il sapore del vino diventa più buono e raffinato. "È stato anche fatto un esperimento nella scuola di viticoltura a Klosterneuburg" riportava un'agenzia⁵ "a un Gruener

³ Sivia Bencivelli cit. riportando Adrian C. North, David J. Hargreaves, Jennifer McKendrick "in-store music affects product choice", Nature, 390, 1997

⁴ Sivia Bencivelli cit. riportando Nicolas Gueguen "Effetto Chareaux Liafitte", Mente e cervello, 19 gennaio 2006

⁵Lancio Ansa del 10 gennaio 2011

Veltliner 2009 è stata “fatta sentire” della musica e l’effetto era che il valore di glicerina è aumentato e quello di zucchero calato. Anche in Italia la viticoltura a ritmo di Mozart è sperimentata dal 2008 da un produttore della Val D’Orcia in Toscana, col supporto scientifico dell’Università di Firenze e quella di Pisa. Secondo Koeberl, con l’aumento della glicerina si genera il cosiddetto ‘mouthfeeling’ (gusto in bocca), il vino diventa più secco, più maturo, il sapore più tondo, ricco e denso, sottolinea Bachmann: è l’effetto dalle onde sonore sul lievito che migliora il processo di fermentazione. Peraltro, secondo la biologa Karin Mandl, il fondamento scientifico non è ancora verificato, ma per i viticoltori, funziona lo stesso. E anche la strategia di marketing procede a gonfie vele: ci sono già richieste di orchestre per un vino con il proprio timbro musicale”.

Abbiamo dato conto di questi studi di psicologia musicale perché da alcuni anni la scienza si occupa sempre più approfonditamente di tali argomenti, ma occorre sottolineare che gli “effetti” della musica sugli ascoltatori (e sulle... cose) esulano dal nostro discorso che si limita invece all’evoluzione della musica usata per sonorizzare gli ambienti. Come accennato in precedenza, la musica ha da sempre effetti su chi ascolta: la particolarità della musica d’ambiente è che essa può indurre comportamenti inconsapevoli, da parte dell’ascoltatore, e non solo stati d’animo. Si tratta, tuttavia di un argomento in continua evoluzione che comunque esula dalla nostra esposizione.

7.8 PRO E CONTRO

La musica per ambiente è, in qualsiasi suo ambito, sempre stata osteggiata da qualcuno: come abbiamo visto, a partire dall’Ottocento, un ascolto “distratto” e “inconsapevole” venne apertamente respinto dai nuovi principi estetici del romanticismo. Ciò escludeva l’esecuzione di musica (allora non esisteva altro metodo di diffusione musicale se non l’esecuzione diretta) per un pubblico che non

fosse convenuto espressamente per quell’ascolto. Tuttavia l’ostilità verso “certa” musica d’ambiente è assai precedente, se è vero che già nel ‘500, in Inghilterra, sotto il regno di Elisabetta I, la musica di strada era proibita. Proibizione ribadita (tre secoli dopo, proprio secondo le idee dei romantici...) da un disegno di legge del 1864 sottoscritto, tra gli altri, anche da Dickens, Tennyson e Carlyle.¹

Il fatto è che certa musica eccessivamente invasiva, ha finito per essere accomunata ai fastidiosi rumori industriali contro cui si sono scagliate (fin dall’inizio del Novecento) organizzazioni come l’americana *Società per la soppressione dei rumori inutili* o la tedesca *Associazione tedesca per la protezione dal rumore*.² Musica recepita come (fastidioso) rumore, insomma, né più né meno.

Per studiare quello che da tempo è definito “inquinamento sonoro”, nel 2002, a Bologna venne organizzato un interessante convegno dal titolo “Musica urbana - il problema dell’inquinamento musicale”³. Esso, grazie al contributo di medici, fisici, musicologi, giuristi, psicologi e sociologi, definì in maniera globale i termini del problema. Un problema sempre più sentito: nel 2006, la violinista classica e studiosa dei rapporti fra musica e salute mentale Philippa Ibbotson lanciò sul quotidiano inglese “Guardian” una crociata anti muzak con una serie di articoli nei quali affermava: “La elevator music non eleva proprio nulla - scriveva - come il junk food, la junk music lascia appesantiti e insoddisfatti”. E ancora oggi esistono siti come www.nomuzak.co.uk contro questo “impiego musicale”.

Tuttavia, magari a sorpresa, la musica da sottofondo ha avuto anche i suoi autorevoli sostenitori. Ad esempio il musicista e critico Glenn Gould “che in un articolo del 1966 riconosceva alla musica di sottofondo, tra le altre cose, la capa-

¹ In R. Murray Schafer “Il paesaggio sonoro” (Ricordi, 1985)

² Come riportato da Toni Geraci in “Inquinamento acustico, consumismo e musica di sottofondo” negli atti del convegno “Musica urbana - il problema dell’inquinamento musicale” a cura di Carla Cuomo (Clueb, 2004)

³ Il convegno, promosso dall’Associazione Culturale “Il Saggiatore Musicale” e dal Centro la Soffitta del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell’Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, si tenne dal 17 al 19 maggio 2002.

cià di spingere verso quella mescolanza di stili che egli, in una prospettiva che oggi diremmo senz'altro postmoderna, riteneva auspicabile (...) Inoltre affermava che l'ascoltatore, armato del glossario fornitogli inconsciamente dalla musica di sottofondo, sarebbe in grado di 'fare esperienza associativa diretta di tutto il vocabolario musicale accumulato dal Rinascimento ad oggi, cosa che neanche il migliore dei corsi di storia della musica potrebbe fare'.⁴ In linea di principio ciò è sicuramente sottoscrivibile, ma probabilmente Gould non aveva ancora dovuto fare i conti con l'onnipresenza di una colonna sonora invasiva in quasi qualsiasi ambiente sia possibile frequentare oggi.

7.9 AMBIENT E DERIVATI

Oggi che musica viene usata per sonorizzare gli ambienti?

Ancora Francesco Banzola: "è essenzialmente una colonna sonora creata partendo dai classici "sempreverdi", con l'aggiunta di qualche brano popolare e di qualche pezzo attuale. Gli arrangiamenti mettono in luce particolarmente la linea melodica e la continuità ritmica. La gamma delle frequenze viene compressa e vengono forniti, oltre ai supporti registrati, anche le apparecchiature per la riproduzione audio: infatti la copertura di rumori fastidiosi è uno dei compiti primari della muzak e una musica priva delle armoniche superiori li maschera meglio. Inoltre una musica con queste caratteristiche, compressa, con la melodia in evidenza e con una ritmica semplificata, può essere diffusa anche con altoparlanti piccoli ed economici che posizionati in gran numero creano l'effetto di una musica che pervade l'ambiente e non proviene da una fonte identificabile. Il vero segreto della muzak tuttavia è la scelta e l'organizzazione del repertorio, che deve creare una percezione di scorrere "normale" del tempo. I pezzi si succedono

⁴ Toni Geraci cit.

quindi in un'alternanza di facili e riconoscibili melodie, ritmi vivaci, richiami alla memoria. Tutto deve essere naturalmente funzionale al luogo in cui la muzak viene diffusa".¹

Chiunque vi presti un po' d'attenzione (e bisogna farlo di proposito, visto che questa è musica che attenzione non ne vuole suscitare) si renderà comunque conto del fatto che quella che sentiamo in aereo in attesa del decollo, in ascensore, nella hall dei grandi alberghi, ecc. è una colonna sonora formata da brani essenzialmente ben noti, tuttavia, pur con le stesse caratteristiche tecniche, musicali e sonore. Tuttavia, la musica per sonorizzare gli ambienti può anche essere originale, composta per l'occasione. E si tratta di un mercato anche economicamente fiorente². Tutto ciò è vero soprattutto per gli ascensori dove la brevissima durata di ascolto (al massimo poche decine di secondi nei casi dei grattacieli) non giustifica un brano "vero e proprio". In questo caso vengono usati soprattutto loop "senza capo ne coda" che non propongono né qualcosa di artisticamente valido (cosa che, in questo ambito musicale, forse può essere anche data per scontata), né, semplicemente, di "compiuto". "Suoni", verrebbe da dire, più che "musica", "più scienza che arte", come dice la Muzak (che comunque oggi non è l'unica azienda a produrre questo tipo di sonorizzazioni).

"Ma abbiamo davvero ancora bisogno, oltre un secolo dopo l'invenzione dell'ascensore, di sedativi da viaggio tra il primo e il quinto piano? No, ma nel frattempo la funzione della musica chill-out, scacciapensieri, è mutata. Non vuole più attenuare le nostre percezioni, ma stimolare le nostre azioni. Nei grandi magazzini, sostiene uno studio del professor Umberto Lago dell'Università di Bologna, la diffusione della musica giusta (lenta, suadente, che invoglia a sostare tra gli scaf-

¹ Francesco Banzola, cit.

² In Italia "Nel 2005 il ramo musica d' Ambiente ha fatturato in royalties la bellezza di 5 milioni di euro, il 200% più dell' anno precedente, un sesto dell'intero fatturato della musica riprodotta. Niente male per un repertorio che nessuno veramente ascolta, che è fatto per non essere ascoltato". Michele Smargiassi Repubblica, 2 luglio 2006

Musica per...

fali) incrementa le vendite fino al 38%. Come mucche nelle stalle industriali, sul tappetino sonoro ci lasciamo mungere meglio. Da strumento di acclimatazione dell'uomo, organismo antiquato, nell'ambiente tecnologico, la musica funzionale è diventata stimolatrice di comportamenti appropriati. Quasi sempre comportamenti di consumo.”³

Interessante è notare però come musica nata per sonorizzare ambienti e, nella filosofia di Satie e di Eno, specificatamente non da “ascoltare”, ha finito poi per diventare un vero genere musicale che a sua volta, tramite contaminazioni con altri generi, ha dato origine a nuovi stili. Di fatto proprio quello che Eno nelle premesse voleva evitare.

Scorrendo qualsiasi trattato sulla storia e l'evoluzione della musica Ambient, ci si rende conto che di fatto sotto quell'etichetta è finita, nei decenni una vasta produzione caratterizzata da stilemi comuni (spazialità, atmosfere rarefatte e sognanti, suoni poco aggressivi, naturali o elettronici che siano), ma non necessariamente (anzi, quasi mai) concepita per un “uso” specifico.

Così, nell'usuale confusione derivante dal voler a tutti i costi incasellare la musica in generi e sottogeneri, ha finito per essere considerata “Ambient” anche la musica di certi album dei Pink Floyd, di Miles Davis o (invero a maggior ragione) dei cosiddetti “cosmici” tedeschi (Tangerine Dream, Popol Vuh, Klaus Schulze, Ash Ra Tempel, Cluster...), ma anche, negli anni '80, la musica new age e la lounge music. Giusto per amore di scuola, varrà la pena di ricordare che, negli ultimi 30 anni, in questa galassia musicale si sono distinti (ma anche sovrapposti e fusi) moltissimi stili e generi che di seguito proviamo a schematizzare, con la solita avvertenza che tali divisioni sono in gran parte soggettive e di sicuro non definitive né inconfutabili.

³ Sempre da Michele Smargiassi, cit.

Musica per...

Stile/Genere	Musicisti
ambient dub	Divination, Orb, Jah Wobble, Jaki Liebezeit e DJ Spooky
industrial ambient	Coil, CTI, Lustmord, Susumu Yokota, Hafler Trio, Nocturnal Emissions, Zoviet France, PGR, Thomas Köner, Controlled Bleeding, Deutsch Nepal
ambient isolazionista	Guitarchitecture
ambient techno	Aphex Twin, Black Dog, Higher Intelligence Agency, Biosphere, Boards of Canada
dark ambient	Mortiis, Burzum, Elend, Dark Sanctuary, Protagonist
natural ambient	Biosphere, Mira Calix, Bill Laswell, Tetsu Inoue, Atom Heart
organic ambient	Robert Rich, Steve Roach, Vidna Obmana, O Yuki Conjugate, Ma Ja Le, Vir Unis, James Johnson, Loren Nerell, Tuu
space music	Michael Hedges, Michael Stearns, Constance Demby, Jean Michel Jarre, Robert Rich, Steve Roach, Dweller at the Threshold, Klaus Schulze, Edgar Froese

Tutto questo universo musicale, comunque, esula dal nostro discorso. Quella citata non è infatti musica creata per un uso specifico (la sonorizzazione degli ambienti), ma, come detto, musica accomunata da caratteristiche musicali simili a quelle della primigenia musica Ambient o da essa derivata.

BIBLIOGRAFIA

David Toop “Oceano di luce” (Costa & Nolan, 1999)
Roberto Iovino, Ileana Mattion “Sinfonia gastronomica” (Vienneperie edizioni, 2006)
Albert Mayr (a cura di) “Musica e suoni nell'ambiente” (Clueb, 2001)
Erik Satie, “Quaderni di un mammifero”, a cura di Ornella Volta (Adelphi, 1980)

8 La Musica per guarire

8.1 PREMESSA

“E così ogni qualvolta il cattivo spirito venuto da Dio investiva Saul, Davide prendeva la cetra e si metteva a suonare, Saul si calmava e stava meglio poiché lo spirito cattivo si ritirava e lo lasciava in pace”.

Il passo biblico¹ è una delle tantissime testimonianze che ci dicono come, fin dall'antichità, la musica sia stata usata a scopo terapeutico. Perché se il termine “musicoterapia” è relativamente recente (gli studi scientifici sulla funzione terapeutica della musica sono iniziati all'inizio del Novecento), l'uso della musica “per guarire” si perde nella notte dei tempi.

Non è cosa che, pensandoci bene, possa stupire: tutti abbiamo esperienza diretta di come una musica possa influenzare il nostro stato d'animo (ce ne siamo occupati anche nel capitolo sull'ambient music). Ed è ormai assodato come lo stato emotivo (e psicologico) di una persona possa influire sulla sua condizione fisica. E questo era tanto più vero nell'antichità, quando il concetto stesso di malattia era assolutamente lontano da quello di oggi. Se oggi si pensa alla malattia come agente esterno che interferisce con il nostro benessere, in altre epoche (e in altre



¹ Antico Testamento (Samuele, 1-16:23)

civiltà) la malattia derivava direttamente dalla persona entrata in conflitto con la divinità e da essa “punita”: la cura non consisteva quindi nello scacciare un agente esterno, ma nella ricerca di una “riconciliazione” soprattutto spirituale con la divinità, tramite “riti” di cui la musica era sempre elemento essenziale.

Va comunque sottolineata una cosa, affrontando la lettura di questo capitolo. Questo è uno dei casi in cui questo libro si occupa di una materia non solo vastissima, ma in perenne divenire. Uno studioso della materia stessa che ad essa ha dedicato magari una vita vi troverà inevitabili omissioni e mancanze. Lo scopo di questo capitolo, come di tutto il libro, vuole essere essenzialmente divulgativo, invitando chi voglia approfondirne gli argomenti a farlo dedicandogli il tempo e la passione che essi meritano.

8.2 LONTANI NEL TEMPO E NELLO SPAZIO

Impossibile dire quando l'uomo scoprì la musica. Il primo strumento di cui abbiamo conoscenza è una sorta di flauto di terracotta risalente al decimo millennio a.C. ma è verosimile pensare che l'uomo “cantasse” o percuotesse oggetti per trarne suoni anche prima. Cioè che sappiamo è che in ogni civiltà e in ogni mitologia la musica ha avuto un grande rilevanza: quasi sempre “donata” agli uomini dagli dei, ad essa quasi sempre sono attribuiti poteri magici di “guarigione” o incantamento.

Secondo Randall McClellan, “l'impiego della musica a scopi curativi risale a più di 30.000 anni fa (...) La prima espressione di musica salutare fu probabilmente l'esecuzione vocale senza l'ausilio di parole, di un lamento monodico il cui ritmo si basava sulla respirazione e il battito cardiaco”¹. Tuttavia, come vedremo, pre-

¹ Randall McClellan “Musica per guarire” (Muzzio 1993)

sentano tracce di riti sciamanici sepolture di 150.000 anni fa in caverne del nord dell'Iraq. Nel nostro percorso attraverso il tempo e i luoghi, ci occuperemo innanzi tutto delle civiltà extraeuropee che alla musica “come terapia”, fin dall'antichità, hanno riservato maggiore attenzione. Facendo una sorta di giro del mondo viaggiando sempre verso est.

8.2.1 Medio Oriente

Fin dall'antichità, nel mondo islamico era sviluppatissimo non solo lo studio della medicina, ma anche la sua applicazione pratica. “Il primo ospedale al mondo venne creato nel 707 a Damasco. Il califfo al Mansûr, morto nel 775, fondò al Cairo un ospedale attivo ancor oggi. Celebre in tutto il mondo islamico fu poi l'Ospedale del principe ayyubide Nûr alDîn, fondato a Damasco nel XII secolo. Nell'821 il governatore Abbaside del Khurasan scriveva al figlio che in quella regione turco-iraniana esistevano numerosi ospedali. Dal 790 comunque la capitale medica fu Baghdad, con dieci ospedali, e due secoli dopo sessanta, ciascuno con farmacie, biblioteche anche pubbliche, reparti vari. Una grande Facoltà di Medicina, detta Bayt al Hikma (Casa della Saggezza), fu quella fondata a Baghdâd nell'832 dal settimo califfo abbaside Hârûn alRashîd. Pubblicava un “Giornale dei casi”, ed aveva sezioni speciali per gli alienati. Il primo manicomio specifico venne fondato da Nûr alDîn Mahmud Zanjî ad Aleppo poco dopo il 1157. Rifatto nel 1260 dal mamelucco alNasir, era diviso in tre sezioni: inizio, cura, cronici. Altro importante manicomio fu quello turco di Divrigi, creato nel 1228, per conto della principessa Turan Malk. Notevole anche quello di Edirne, un tempo capitale dell'Impero ottomano, fatto erigere da Beyazit II nel 1498. Evlia Celebi, noto storiografo turco, scrisse che vi si praticava anche la musicoterapia.”²

Ugualmente studiata era la musica: il primo trattato musicale islamico noto è il

² Gabriele Mandel Khân “Breve storia della Musicoterapia sufi” sul sito www.puntosufi.it

“Kitâb al-Âghânî” di al-Kindî (IX secolo), cui seguirono numerosi trattati fra X e XI secolo. Essi si basano sulla scala diatonica pitagorica e già mostrano stretta relazione fra musica e speculazioni filosofiche, kabbalistiche e mistiche. Tramite tra medicina, pratica musicale e suo aspetto mistico erano i Sufi, mistici islamici paragonabili ai monaci cristiani. Molti di essi infatti erano eminenti medici ed avevano massima considerazione per la musica che, secondo la religione islamica, è importante perché di natura molto simile all’energia che costituisce tutto l’universo. I sufi praticavano la musicoterapia seguendo una tradizione presente in Asia centrale da millenni tramandata dagli sciamani (di cui parleremo tra non molto). Di tali pratiche esistono raffigurazioni nei graffiti rupestri preistorici in Azerbaijan, in Kazakistan e lungo il fiume Selenga. “Nei primi secoli del primo millennio sia tra i Turchi Tabgaç dei regni della Cina del Nord sia tra i Turchi delle steppe dell’Asia centrale (in particolare i Gök Türk) era ben diffusa la musicoterapia. Lungo tutto il corso dei secoli un’abbondante letteratura turca, ma anche cinese, ne dà precise relazioni”³.

Nello specifico, già nel XII secolo, Hibatullâh bn Jimacy` al-Judî, nel suo “Disposizioni che interessano le anime e i corpi” prescriveva anche l’uso della musicoterapia e della cromoterapia al fine di alleviare i dolori dovuti alle devianze psichiche, dichiarando che la scuola più antica e pertinente di musicoterapia era nata già secoli prima nel Centroasia turco. E ancora oggi, è praticata una metodologia terapeutica che affonda le radici nel periodo preistorico dello sciamanesimo turco e mongolo, quello sciamanesimo che nel Buddhismo ha dato origine alla scuola del Veicolo tibetano e nell’Islam, come appena visto, al Sufismo.

“È una metodologia terapeutica che si basa esclusivamente sulla musica pentatonica suonata con strumenti tradizionali (ciò che esclude del tutto le applicazioni empiriche di gran parte delle cosiddette Scuole di musicoterapia occidentale);

³ Breve storia della Musicoterapia sufi” cit.

metodologia studiata soprattutto da tre eminenti musicologi e storici turchi: c’Alî Ozaydin, Güner Özkan e Oruç Güvenç. Questa musicoterapia è correttamente praticata nel principale Centro turco, il Tümeta di Istanbul, diretto appunto dallo psichiatra sufi Oruç Güvenç; in sei scuole europee (Rosenau, Zurigo, Berlino, Mannheim, Madrid, Barcellona); e in undici centri nel mondo tutti dipendenti dalla Turchia: Madrid, Barcellona, Zurigo, Vienna, Rosenau, Berlino, Mannheim, Friburgo, Almati, Bishkek, Izmir. Inoltre la Hochschule für Music di Monaco, il Riosenau Music Therapy Institute e l’Università di Marmara (in Turchia) compiono uno sforzo congiunto per insegnare musica, danza e terapia tradizionali turche. È una metodologia terapeutica che comunque si è sempre affiancata alla medicina tradizionale turca (non dimentichiamo che la Medicina europea deriva dal Canone di Avicenna), ricavandone quindi metodologie sperimentate e sicure, ancor oggi seguite e verificate alla luce delle attuali conoscenze mediche, con scuole tradizionali di comprovata efficacia.”⁴

In ogni caso, strettissimo era il legame tra medicina religione e musica: tre “discipline” sovente, come visto e come vedremo, incarnate in un’unica figura di sacerdote-guaritore. Così, ad esempio, era nei regni di Assiria, Mesopotamia e Babilonia, ove i musicisti erano sacerdoti cui era demandato il compito di curare gli ammalati (in Mesopotamia, i sacerdoti cantavano nenie dette “kalutu” accompagnandosi con strumenti che riportavano sempre effigi di animali), ma anche tra gli antichi ebrei. Essi, come anche i primi cristiani, credevano che il canto dei salmi avesse capacità di guarigione, tanto che nel Talmud (uno dei testi sacri dell’Ebraismo) si legge di un canto, il Sir peg’ ayim che protegge dalle epidemie e, come visto, nel Vecchio Testamento si dice di come il suono dell’arpa di David curasse la pazzia di Re Saul⁵. Ed è questa la prima testimonianza che abbiamo

⁴ Breve storia della Musicoterapia sufi” cit.

⁵ Alfred Sendry “Music in the social and religious life of antiquity” (Fairleigh Dickenson University Press, 1974)

di un uso terapeutico della musica nel mondo occidentale. Sempre nel Talmud si accenna ad uno strumento che, lasciando gocciolare acqua in un recipiente di metallo produceva un suono che addormentava il malato permettendogli di guarire.

8.2.2 India

“La musica dell’India incanta non solo gli uomini ma anche gli animali. Le cervice sono ipnotizzate dai cacciatori con l’ausilio della musica”. Con queste parole Amir Khusru, poeta e musicista persiano del XIV secolo cui la leggenda attribuisce l’invenzione del sitar, esprimeva tutta la sua ammirazione per la musica indiana.

Musica che, secondo la tradizione indù ha origini divine: Dio stesso è musica, un suono che pervade tutto l’universo chiamato Nada. Secondo i Purana, antichi libri indù di mitologia e storia, fu il dio Shiva ad insegnare la musica e la danza agli esseri umani.

Le radici storiche della musica indiana risiedono comunque nei quattro testi sacri Veda (4000 a.C. - 1000 a.C.) che contengono un migliaio di inni, e nel trattato su danza, musica e teatro “Natyashastra” scritto, secondo la tradizione, da Bharata Muni nel IV secolo a.C.

Tra il XII e il XIII secolo, sotto l’influenza di popoli conquistatori, la musica indiana cominciò a divergere in due “scuole”: quella settentrionale (Hindustani) influenzata dalla civiltà arabo-persiana importata dai dominatori islamici e poi mongoli, e quella meridionale (Karnatak) rimasta inalterata rispetto alle origini. I due sistemi si differenziano in molti aspetti pur mantenendo una base fondamentale comune.

Le scale di base del sistema Hindustani sono 10 e formano un punto di riferimento per un gran numero di altre scale. Quelle del sistema Karnatak sono invece 72, di cui 32 effettivamente utilizzabili. Le scale dei due sistemi sono usate intercambiabilmente, anche se con nomi e classificazione diversi.

Struttura base della musica indiana è il raga. I raga sono composizioni musicali che seguono, nell’esecuzione, precise regole relativamente alle frasi melodiche consentite o vietate, e sono basati su un certo numero di scale musicali di base. Per ogni scala di base esistono innumerevoli raga teoricamente possibili, anche se nella pratica effettiva ammontano complessivamente a qualche centinaio. Ogni brano classico dell’India, è basato su un certo raga: l’accompagnamento del canto o l’esecuzione solista viene eseguita improvvisando sulle note della scala del raga, in accordo alle regole caratteristiche del raga stesso.

Il termine raga “significa “colore”, “stato d’animo”: “da ciò è evidente lo stretto legame tra le varie armonie e le emozioni umane suscitate nell’ascoltatore, secondo un concetto non dissimile da quello che vedrà la luce più tardi nel mondo greco”.⁶ La civiltà indiana ha sempre riservato alla musica un’importanza basilare. Essa accompagnava tutti gli aspetti della vita civile e religiosa, pubblica e privata. Con una presenza così evidente sia nella sfera terrena che in quella spirituale, non stupisce che la musica fosse investita anche del compito di guarire, attraverso l’influenza sugli stati d’animo. “In India vengono definite musicoterapia, delle forme di intervento nel trattamento di malattie che si rifanno tutte, più o meno direttamente, all’ayurveda e allo yoga. Questa tradizione yogica, radicatissima in ogni ceto sociale, è ancora oggi riscontrabile in India nelle varie discipline, al punto che pensiamo sia impossibile operare una distinzione netta tra medicina, religione e musica trattandole singolarmente come se non ci fosse tra loro alcun legame.”⁷

Sul web è facilmente reperibile un interessante testo di Bill Osmer del California College of Ayurveda intitolato “Raga Chikitsa and Raga Ragini Vidya” del 2006 in cui, oltre ad un esaustivo excursus sulla storia e la tecnica della musica indiana, viene spiegato come queste forme musicali, Raga Chikitsa e Raga Ragini Vidya,

⁶ A. Gumirato sul sito www.sibemolle.it

⁷ Alberto Ezzu, Roberto Messaglia - “Introduzione alla musicoterapia” (Musica Practica, 2006)

dopo millenni siano tutt'ora impiegate nella musicoterapia indiana moderna. Assegnando ad ogni raga una specifica azione terapeutica. Ad esempio, il raga Ahir Bhairav mitiga le allergie da polveri e i problemi alla pelle, il raga Ananda Bhairavi riduce il mal di stomaco e i problemi ai reni, e controlla la pressione sanguigna, il raga Rohini cura il mal di schiena e così via.⁸

8.2.3 Cina

La nascita di una cultura musicale cinese risalirebbe, secondo alcuni storici, al 3000 a.C, tuttavia, i primi reperti che in Cina facciano riferimento alla musica sono molto più tardivi: si tratta di iscrizioni su frammenti d'osso risalenti alla dinastia Shang (1766 a.C - 1122 a.C.).

Il primo testo specifico sulla musica⁹ è però il "Yueji" ("Libro della musica") del IV secolo a.C. che, non a caso, contemporaneamente è anche un libro di medicina. In esso viene indicata la struttura della scala pentatonica le cui note fa, do, sol, re e la sono indissolubilmente unite ai cinque elementi naturali: terra, fuoco, acqua, legno, metallo. Sono proprio di quel periodo i primi studi sull'estetica e la funzione della musica di cui si occuparono anche Confucio (551 a.C. - 479 a.C.) secondo cui "Il godimento della musica forma l'armonia interiore", e la dottrina taoista fondata da Lao Tzu (c.ca 500 a.C.).

Tale dottrina considerava indissolubile la triade musica - medicina - numerologia: per essa, i 12 meridiani del circolo dell'Energia Vitale, sono l'emanazione della scala musicale cromatica. E proprio il numero 12 rappresenta il numero

⁸ The potential applications of Raga Ragani Vidya are tremendous. (...) There is also a lot of research into clinical trials of Raga Ragani Vidya at SGS Ayurvedic Hospital in Mysore, India. (...) Raga therapy is especially effective on the nervous system. There are many applications for use in Ayurvedic therapies. For example, music can be played in the background as support or reinforcement of a number of matching therapies such as asana and meditation. Also, music can be played at night before bed as an aid to relaxation and prevention of insomnia. (in "Raga Chikitsa and Raga Ragani Vidya" citato nel testo)

⁹ Alessandro Guidi "Lo yueji. Il pensiero musicale nella Cina antica" (CLUEB, 2005)

fondamentale al parallelismo meridiani-musica, con i concetti Yin (6 meridiani - 6 note) e Yang (6 meridiani - 6 note): l'unione di Yin e Yang produce armonia. Tale armonia è espressa da un movimento perenne di energia detto Qi che è anche suono che pervade l'essere umano. Proprio per conservare la propria salute e il proprio equilibrio, l'uomo deve risuonare simpaticamente con l'energia Qi usando a tal fine la musica prodotta dagli strumenti musicali (poiché - caso abbastanza raro nelle varie civiltà prese in considerazione - essi, e non la voce, erano considerati all'origine della musica). Ma notare come l'uso della musica sia tuttora praticato per infondere uno stato di benessere e rilassatezza nella pratica del qi gong (o chi kung), una disciplina considerata scienza del pensiero, della meditazione e del movimento, che prevede una serie di particolari movenze che favoriscono il libero fluire dell'energia (qi) all'interno del corpo umano.

8.2.4 Australia

Lo scrittore Bruce Chatwin accenna in diversi suoi romanzi (e in particolare in "La via dei canti"¹⁰) all'importanza trascendente della musica per gli aborigeni. Un elemento visto come mezzo per raggiungere una sintonia piena con la natura, con la terra, ma anche con il gruppo, le tradizioni ancestrali e insomma la storia umana vista come elemento perfettamente e armonicamente inserito in un disegno cosmologico. Inevitabile quindi ricorressero alla musica per ripristinare un ordine armonioso quando esso, sotto forma di malattia, veniva a mancare.

Strumento principe nella musica aborigena è il didgeridoo, uno strumento a fiato originario dell'Australia settentrionale, ricavato da un ramo di eucalipto scavato dalle termiti, conosciuto in quel continente con almeno 50 nomi differenti a se-

¹⁰ Gli uomini del tempo antico percorsero tutto il mondo cantando; cantarono i fiumi e le catene di montagne, le saline e le dune di sabbia. Andarono a caccia, mangiarono, fecero l'amore, danzarono, uccisero: in ogni punto delle loro piste lasciarono una scia di musica. Avvolsero il mondo intero in una rete di canto; e infine, quando ebbero cantato la terra, si sentirono stanchi". Bruce Chatwin "Le vie dei canti" (Adelphi, 1988)

conda delle etnie: yidaki, yirago, yiraki, mago, djalupu, djubini, ganbag, gamalag, maluk, ecc. In mancanza di fonti affidabili che ne certifichino l'origine, si ipotizza che esso abbia un'età compresa tra i duemila ed i quindicimila anni.

Gli aborigeni lo utilizzano non solo come strumento a fiato, nel quale soffiano (con la tecnica della respirazione circolare) e al tempo stesso pronunciano parole, suoni, rumori, ma anche come strumento a percussione, se colpito con i clap stick (bastoncini in legno usati come percussioni) o con un boomerang.

Quale sia da sempre la funzione "curativa" del suono del didgeridoo è ben spiegata dal musicista, esperto di questo strumento, Stefano Maria Crocelli: "Il massaggio sonoro effettuato con il didgeridoo avviene con la bocca dello strumento indirizzata direttamente sul corpo di colui (o colei) che riceve il trattamento e non prevede nessun tipo di contatto: nella cultura aborigena le vibrazioni generate dal suo suono del didgeridoo sono benefiche per il corpo umano.

Ho avuto modo di sottopormi personalmente a trattamenti di gruppo, attraverso i quali ho iniziato ad esplorare parti remote di me stesso. I diversi livelli di percezione avvertite durante il trattamento coinvolgono le tre sfere dell'essenza umana: corpo, mente e anima.

Il corpo avverte il calore dell'aria, l'odore del legno, la vibrazione che lo accarezza in modo sottile in ogni angolo. I muscoli e gli organi interni in generale si rilassano, emettono sonorità diverse, trovano il loro naturale equilibrio.

La mente è come se venisse ipnotizzata: attraverso l'udito la vibrazione entra in modo prominente nelle orecchie; l'ossessività dello stesso suono portato avanti per decine di minuti favorisce una sorta di "vuoto mentale". In generale, praticando il massaggio sonoro sia a uomini che a donne, ho notato che la regressione dei pensieri è la caratteristica comune a questo genere di sedute.

L'anima è necessariamente condizionata dagli eventi che contemporaneamente influiscono sul nostro corpo durante una seduta. Ho modo di affermare che, le persone sottoposte all'esperienza, hanno un'attività onirica, nei giorni successivi

al trattamento, decisamente superiore alla quotidianità, ma per analizzare più approfonditamente questo ambito, sarebbe necessario parlare di alcuni aspetti della cultura aborigena direttamente collegati al Sogno. La non presenza di contatti diretti, garantisce l'armonioso bilanciamento delle energie vitali secondo il naturale metabolismo dell'organismo".¹¹

8.2.5. Lo sciamanesimo

Per sciamanesimo si intende l'insieme delle credenze e delle pratiche incentrate su una particolare figura di guaritore-saggio ed alla sua attività magico-religiosa: lo sciamano¹². Che a differenza del sacerdote di una religione, non deriva da un'istituzione e non ne è inserito.

Una delle funzioni principali dello sciamano è quella di guarire dalle malattie (oltre che, più in generale, di provvedere al benessere della comunità, tramandandone anche le tradizioni). Ciò attraverso la sua capacità di entrare in contatto, tramite uno stato di trance, col mondo degli spiriti¹³ e di utilizzare i loro poteri. Caratteristica, questa, che lo contraddistingue da altre forme di guaritore.

Per provocare lo stato di trance, lo sciamano canta, suona il tamburo sacro, danza, declama invocazioni, finché la sua anima non si distacca dal corpo e intraprende il suo viaggio.

Una delle caratteristiche più interessanti dello sciamano è proprio il suo rapporto con la musica: lo sciamano canta, balla e danza. Fra tutti i celebranti è forse quello

¹¹ Da un articolo pubblicato su www.kultunderground.org il 2 maggio 2006

¹² Il termine "sciamano" deriverebbe dal tunguso šaman, a sua volta dal pali samana, derivato dal sanscrito sramana che significa "monaco".

¹³ Tim Hodgkinson, in "Musicians, Carvers, Shamans" (Cambridge Anthropology vol 25, no 3, 2005/2006) riporta questa testimonianza: "dice Sergei Tumat (uno sciamano tuvano): Quando sciamanizzo, non sono nel luogo dove suono il tambur dungur, solo mio corpo materiale è là: io sono fuori con gli spiriti, questo è il luogo dove è la mia concentrazione totale. Se qualcuno mi tocca, tenta di avere la mia attenzione là nella yurta, è pericoloso, sarebbe come cadere dall'alto: quindi è completamente diverso dal suonare la musica per un pubblico, dove devi essere presente, concentrato su ciò che fa il tuo corpo materiale, su tutto ciò che ho imparato al conservatorio..."

che fa un uso più completo della musica. E, fatto singolare, è in grado di entrare in trance solo con un accompagnamento musicale eseguito da lui stesso e non da altri musicisti.

Particolarmente interessante è il tamburo dello sciamano, “consacrato” da uno sciamano più potente, è dipinto con simboli magici e cosmologici ed è considerato il “cavallo volante” con il quale intraprendere il viaggio nel mondo degli spiriti. Accanto ad esso possono essere usati altri strumenti a percussione, ad esempio le campane i cui suoni possono essere usati per la purificazione del luogo in cui si effettua il rituale, ma anche, seppur raramente, a fiato. Infine, all’interno del rituale sciamanico, il suono può avere potere curativo trasmettendo l’energia spirituale dallo sciamano a una persona sofferente¹⁴.

La pratica dello sciamanesimo si è diffusa in moltissimi civiltà in tutto il mondo, fin dalla notte dei tempi. E ne abbiamo innumerevoli testimonianze.

Presentano tracce di riti sciamanici sepolture di 150.000 anni fa in caverne del nord dell’Iraq, a Shanidar¹⁵, e petroglifi di 7.000 anni fa del Nord America. A volte, come in Tibet e in Cina, lo sciamanesimo si è sovrapposto e fuso con altre culture religiose, altrove, come in Siberia ciò non è successo, tanto che lo sciamanesimo siberiano è considerato dagli studiosi il più “puro”.

Pratiche sciamaniche si ritrovano quasi ovunque: presso i Ciukci, gli Inuit, gli Yupik, i Samoiedi, i Cumani, i Tartari e i Mongoli, i Buriati, i Daigate del Borneo, in Oceania, nel Sud-Est Asiatico, in India, Tibet, Giappone e nel continente americano ma si hanno anche forme più “raffinate” come presso gli Yoag Indiani, oppure i Berserkr germanici.

¹⁴Marilyn Walker, “Music as knowledge in shamanism and other healing traditions of siberia”, in *Arctic Anthropology* 2003

¹⁵Shanidar è una grotta posta piedi dei monti Zagros, nella zona del Kurdistan, oggi Iraq nordorientale. Il sito venne scoperto e studiato tra il 1957 e il 1961 da Ralph Solecki e dalla sua squadra della Columbia University; durante gli scavi venne trovato il primo scheletro di un Neanderthal adulto in Iraq, risalente al Paleolitico Medio (LXXX millennio a.C.).

Nei riti sciamanici la musica ha una funzione essenziale. Essa è diretta più agli spiriti che a un pubblico o al paziente e, in primo luogo, proprio la musica serve per permettere il “viaggio” in un ambiente interno immaginario ove egli incontra gli spiriti.

Se la pratica sciamanica ha caratteristiche comuni in ogni parte del mondo, in alcune zone si sono differenziate peculiarità. Di seguito ne elenchiamo alcune.

Siberia

La tradizione tuvana (Siberia centro-meridionale) afferma che le persone ammalate vengono guarite dal suono di un tamburo costruito con il legno di un albero colpito e bruciato da un fulmine. Inoltre lo sciamano intona una canzone da lui stessa composta, diversa da quella degli altri sciamani. Generalmente rimane la stessa per tutto l’arco della sua vita: serve a ricordargli la propria identità e il proprio potere.

Tibet

Prima che il buddismo giungesse nel Tibet, la forma locale di sciamanesimo era il Bön, anche qui sviluppatosi come religione organizzata. Con l’arrivo del buddismo, le due religioni si sono fuse con un’osmosi reciproca di pratiche e credenze. Così, strumenti come il tamburo dello sciamano Bön, fissato su un palo o la campana shang, sono stati adottati nei rituali buddisti. Nello stesso modo, la pratica di dare un’identità sonora alle divinità, di evocarle o respingerle per mezzo di suoni, sembra giungere nella pratica buddista tibetana proprio dalla tradizione Bön.

Corea

La Corea è uno dei pochissimi paesi ove lo sciamanesimo è stato (tra il 57 a.C. e il 668 d.C.) una religione di stato, esercitata da categorie sociali colte. Successivamente, con l’arrivo del confucianesimo, del taoismo e del buddismo, lo sciamanesimo

nesimo è stato relegato gradualmente a pratica popolare o folklorica. La musica utilizzata nei rituali sciamanici è quindi più elaborata in Corea che altrove. Tutti questi fattori rendono particolarmente difficile, in questo paese, distinguere nella musica rituale sciamanica una forma “pura” da forme di esecuzione concertistica o ibride.

Borneo

La tradizione prevede di intonare canti affinché l'anima del malato che si pensa uscita dal suo corpo, vi faccia ritorno portando la guarigione .

Nord America

Anche nelle civiltà native americane vigeva la convinzione secondo cui la malattia fosse dovuta alla presenza di spiriti maligni che avevano costretto l'anima a sfuggire dal corpo e che dovevano essere spaventati e allontanati perché l'anima vi tornasse. Nei riti sciamanici celebrati a questo scopo, la musica, solitamente cantata (ma i Menominee utilizzavano dei flauti), era parte integrante. I canti utilizzati a questo scopo, ora minacciosi, ora lusinghieri, prevedevano melodie molto semplici, ripetitive e ipnotiche, con una forte presenza ritmica. I riti di guarigione erano comunque diversi nelle varie etnie, anche se con tratti in comune. Tra gli Ojibway gli sciamani “guarivano” i malati cantando accompagnandosi da sonagli ricavati dalle zucche; i “collegi” Lakota e Winnebago, che ottenevano il proprio potere dallo spirito degli orsi, erano in grado di curare le ferite, se non le malattie, col canto; ogni membro degli Yuchi riceveva la sua personale canzone curativa che lo accompagnava tutta la vita, ecc.

Parlando del continente americano è doveroso rimarcare come alcune religioni di origine africana trapiantate in centro e sud America come la macumba brasiliana o il vudù (che è una religione a tutti gli effetti, ufficiale in Benin e ad Haiti, e dotata di un profondo corpus di dottrine morali e sociali, oltre che di una complessa

teologia) riservano alla musica una grande importanza (come del resto succede in tutte le religioni), ma non prevedono riti di guarigione che ne facciano uso.

Africa

Presso i kavirondo (una popolazione dell'Africa dell'est). “gli aiutanti del dottore cantano e scuotono i sonagli finché il malato non inizia a tremare e a gemere: ciò vuol dire che il ritmo dello spirito nocivo è stato trovato”.¹⁶ Una pratica simile, ma con l'uso di una piccola campana, è esercitata, sempre nella parte orientale dell'Africa, dai Wasambara.¹⁷ Sonagli sono usati anche dai Tonga: li agitano sulle parti malate.

8.2.6 Il tarantismo

Secondo la credenza popolare il tarantismo è una malattia provocata dal morso della tarantola¹⁸ che provoca uno stato di malessere generale che comprende dolori addominali, stato di catalessi, sudorazioni e palpitazioni. Musica, danza e colori rappresentano gli elementi fondamentali della sua terapia/esorcismo¹⁹. In realtà si è spesso notato (Martin Khaler nel 1756, Ernesto De Martino nel 1959, ecc.) come ad alcuni rarissimi casi di reale morso della tarantola corrispondono

¹⁶ Marius Schneider “La musica primitiva (Adelphi, 1992)

¹⁷ Riportato in Sidney Licht “Music in Medicine” (New England Conservatory of Music 1946)

¹⁸ Diverse ricerche e testimonianze di medici locali, hanno però ampiamente provato che la tarantola (*Lycosa tarentula*) fa semplicemente da capro espiatorio a causa dell'aspetto vistoso e del morso doloroso (anche se praticamente innocuo) mentre il vero colpevole è la ben più pericolosa malmignatta o vedova nera (*Latrodectus tredecimguttatus*)

¹⁹ Gerolamo Cardano (1501-1576), in uno dei suoi *De Musica*, quello rimasto manoscritto, parlando dei miracolistici effetti della musica, afferma: “Una traccia di ciò permane ancora ai nostri tempi riguardo a coloro che vengon morsi da una tarantola e vengon liberati dalla morte dalla musica soltanto. La tarantola è un piccolo animale informe, della taglia tra un topo e un ragno; il suo morso provoca la morte. Ritengo che il suo nome derivi dalla città italiana di Taranto.” Ma del fenomeno si sono occupati fin dal Cinquecento decine di studiosi in tutta Europa: Pedro Cerone in “*El Mellopeo*”, Enrico Cornelio Agrippa, in “*De occulta philosophia*”, Rousseau nell’“*Encyclopédie*”, Charles Burney nel “*Viaggio musicale in Italia*”, Pietro Lichtenthal nel “*Trattato dell'influenza della musica sul corpo umano*” e poi Arbeau, Kircher, Gruber, Muller,...

invece molto più spesso stati di frustrazione, conflitti familiari, vicende personali, casi di isteria o ipocondria. Si tratta quindi di un fenomeno culturale e sociale molto più che medico.

In ogni caso, la musica (tarantella o pizzica) è l'elemento più importante della terapia; è la musica, infatti che induce la vittima (molto più spesso una donna) in una danza sfrenata e parossistica al suolo e in piedi, durante la quale la "tarantata" anche per ore striscia mimando l'andatura del ragno, rotea il capo, batte i piedi, fino a giungere allo stremo delle forze. "Tale danza ha lo scopo di diagnosticare il tipo di taranta ("libertina", "triste e muta", "tempestosa", ecc.) da combattere. Successivamente si passa ad una fase di "esplorazione cromatica" nella quale il malato è attratto da indumenti, generalmente fazzoletti, i cui colori corrispondono a quelli della taranta che lo avrebbe colpito.

Nella terza fase, coreutica, si manifestano nel paziente i sintomi di possessione di volta in volta epiletticoide, depressivo-melancolici o limitati ad uno stato pseudo-stuporoso.

La fase coreutica, o "ciclo coreutico bipartito" come lo definì De Martino, si svolge con un alternarsi di atteggiamenti espiatori - convulsioni epilettiformi o posture stereotipate accompagnate da apparente perdita di contatto con l'ambiente circostante - e liberatori con pantomime che simulano l'identificazione dell'ammalato con la taranta. Il rituale termina con un simbolico calpestamento della taranta che simboleggia la "liberazione" dell'ammalato e la riuscita del rituale di esorcismo."²⁰

²⁰ Dal sito www.trovasalento.it

8.3 IN EUROPA

Cominciamo a prendere in esame le civiltà da cui derivano direttamente la nostra. Da questo momento il nostro percorso prenderà in considerazione un excursus temporale dall'antichità ad oggi, in un territorio più o meno corrispondente alla nostra Europa.

8.3.1 Egizi, greci e romani

Nell'antico Egitto, Thot, era dio della medicina quanto della musica, nonché dell'astronomia, del disegno, della scrittura, della geometria, della sapienza e della magia, segno che per quella civiltà tutte queste discipline erano strettamente correlate.

E se i medici egiziani, ci dice il Papiro Ebers¹ del 1550 a.C., stimolavano la fertilità e curavano i dolori reumatici con canti magici, presso gli antichi Greci, si riteneva che la musica inducesse particolari effetti sull'animo e sulle facoltà dell'uomo. E che tali effetti fossero diversi a seconda del tipo di ritmo, del tipo di melodia e degli strumenti usati. Nacque proprio da questa concezione la dottrina dell'ethos musicale, secondo la quale l'azione della musica era fondamentale di tre tipi: ethos energico qualora producesse un atto di volontà, ethos snervante qualora la paralizzasse, ed ethos estasiante qualora provocasse uno stato di ebbrezza e di estasi.

Tale teoria pervadeva completamente la concezione greca della musica: si pensava che essa agisse non solo sulla psiche ma anche sul corpo umano, infatti, non erano inusuali prescrizioni terapeutiche di particolari melodie o suoni per diversi

¹ Il Papiro Ebers prende il nome da Georg Ebers che lo acquistò nel 1873 a Tebe. È un rotolo di lungo 20 metri ed alto 20 centimetri, suddiviso in 108 pagine e databile alla XVIII dinastia egizia, più precisamente al regno di Amenhotep I, anche se il testo potrebbe essere notevolmente più antico. Riporta circa 700 formule magiche e rimedi di vario genere. Attualmente è conservato presso la biblioteca dell'Università di Lipsia, in Germania.

disturbi. Ad esempio, la musica del flauto leniva le sciatalgie (mentre gli arabi la usavano per “curare” i disturbi mentali). Ippocrate (460 a.C. - 377 a.C.) conduceva i devianti psichici nel tempio e faceva ascoltare loro la musica, i musicisti Arione e Terpanandro guarivano i Lesbi e gli Ioni con le loro melodie, Isomenio alleviava la gotta ai Beoti² così come Ateneo Naucratica (II-III secolo a.C.) la curava con il flauto suonato in modo frigio. Nearco che accompagnava Alessandro il Grande nelle sue conquiste, riporta che in India l'unico modo di curare il morso di certi serpenti era intonare particolari canti. Un “rimedio” che avrebbe consigliato anche il grande medico Galeno di Pergamo (129-216).

Ma anche filosofi e scienziati si sono occupati del “potere” (non solo curativo, ma anche “educativo” in senso lato) della musica sulle facoltà umane.

Pitagora (575 a.C. - 495 a.C.) dedicò moltissima attenzione allo studio della musica, oggi è reputato di fatto il fondatore della teoria musicale, avendo determinato i rapporti degli intervalli musicali e quindi la scala su cui si sarebbe poi basato tutto il sistema musicale occidentale. Il filosofo e matematico sosteneva l'esistenza di sistema matematico che sovrintendesse al movimento dei corpi celesti, alle leggi della musica e allo stato fisico e mentale dell'uomo. Proprio questi ultimi potevano essere conservati o ripristinati col rispetto delle regole dell'armonia musicale e cosmica. Da qui il concetto che la musica avesse la facoltà di modificare lo stato d'animo dell'individuo e quindi quello fisico. Tanto che la sera suonava per i propri allievi musiche in grado di conciliare il sonno e sogni profetici, e la mattina altre più vivaci e ritmiche che del favorissero il risveglio. Fondamentale in lui il concetto di “purificazione” da parte della musica: “Purificazione significava, in fondo, medicina per l'anima; infatti Giamblico affermava che “i pitagorici, come disse Aristosseno, purificavano il corpo con la medicina,

² Alfred Sendry “Music in the social and religious life of antiquity” cit.

l'anima con la musica”. La musica intesa come medicina per l'anima viene così ad acquistare una carica etica e pedagogica che sino ai pitagorici non era mai stata teorizzata con tanto rigore”³

Platone (428 a.C. - 347 a.C.) si è spesso occupato di musica: nelle “Leggi”⁴ sostiene il suo potere incantatorio sulla parte irrazionale dell'Io, ma le attribuisce anche importanza come “modello” di ordine e organizzazione nell'educazione dei giovani, nel “Timeo” spiega come la musica influisca sullo stato d'animo, nel “Simposio” parla di una stretta relazione indole umana, ritmo e melodia.

Aristotele (384 a.C. - 322 a.C.), allievo di Platone, si è occupato della musica in diverse opere: ne parla in “Politica” (libro VIII), in “Poetica” (libro I) e in “Problemi” (libri XI e XIX). A differenza di quanto sostenuto da Platone (per cui erano ammissibili solo i modi frigio e dorico come modelli di organizzazione), il filosofo affermava che qualsiasi musica poteva contribuire ad ottenere un effetto catartico, cioè di “purificazione”, che potesse migliorare la morale, possedendo una capacità liberatoria delle tensioni psichiche. La catarsi di cui parla Aristotele può essere detta “omeopatica” in opposizione a quella “allopatrica” di cui invece parlava il musicologo Damone, maestro di Platone, vissuto nel V secolo. Nel primo caso, imitando con la musica il vizio di cui l'animo si deve liberare, tale vizio diventa inoffensivo e l'animo si libera di esso; nel secondo, la musica corregge le cattive inclinazioni dell'animo imitando la virtù opposta al vizio che si vuole eliminare.

Nell'antica Roma, l'uso terapeutico della musica fu quasi certamente di derivazione greca: non abbiamo infatti testimonianze di tali pratiche prima che la latinità entrasse in contatto con quella cultura.

Dopo, invece, diverse testimonianze ci parlano di Teofrasto (371 a.C. - 287 a.C.)

³ Enrico Fubini “L'estetica musicale dall'antichità al '700” (Einaudi, 1976)

⁴ “La musica riesce a mettere in relazione due anime, facendole vibrare in maniera identica. È un ponte che getta l'uomo di là da un abisso per raggiungere un altro uomo”. (Leggi 2° 653d e 654a)

che attenuava le crisi epilettiche suonando il flauto o di Erofilo di Alessandria (355 a.C. - 280 a.C.) che regolava la pressione arteriosa suonando una scala musicale corrispondente all'età del malato. Aulo Cornelio Celso (14 a.C. - 37 d.C.) scrive in "De Medicina" che il suono del "cimbalo e altri strumenti rumorosi" cura le infermità mentali e sappiamo che Aulo Gellio (125-166) curava la gotta suonando il flauto sul modo frigio.

Ammiano Marcellino (330-391) nelle sue "Storie" testimonia indirettamente dell'uso terapeutico della musica: "Un certo Festino di Trento fece uccidere come se fosse colpevole una vecchia innocente, solita guarire le febbri con un carne innocuo, dopo che, con il suo consenso, era stata chiamata a curare la figlia"⁵.

Celio Aureliano, medico originario della Numidia vissuto a Roma nel V secolo che a lungo si occupò delle malattie mentali, fu il primo ad avversare la pratica della costrizione fisica dei malati di mente, suggerendo invece l'uso della musica come elemento tranquillizzante.

Lo stesso Aureliano racconta nella sua opera "Acutae passiones" che gli antichi curavano parti dolorose del corpo con l'influsso del suono, soprattutto se si cantava su quelle parti in modo che il "brivido risultante dalla percussione dell'aria recasse loro sollievo".

Una pratica che abbiamo visto abbastanza simile parlando del "massaggio sonoro" effettuato col didgeridoo.

Severino Boezio (476-525) incluse nel suo trattato "De istituzione musica" un capitolo intitolato "Musica humana" sul potere di guarigione della musica.

Tale trattato conobbe una vasta diffusione in Europa, e venne inserito nel programma di studi degli studenti di medicina.

Più o meno nello stesso periodo, il gallico Marcello Empirico, noto anche come Marcello di Bordeaux, nel suo "De medicamentis" riportava l'uso popo-

⁵ "Storie", XXIX, II, 26.

lare di certi canti per guarire da infezioni o da piccoli "incidenti" come un osso conficcato in gola o un moscerino nell'occhio, mentre Marziano Minneio Felice Capella, scrittore e avvocato romano del IV-V secolo, asseriva nel suo "De nuptiis Philologiae et Mercurii", sorta di enciclopedia dell'erudizione classica diffusissima nel Medioevo cristiano, che "spesso ho curato disordini della mente e del corpo con la musica" e ricorda come il figlio di Apollo Esculapio (o Asclepio) curasse la sordità tramite il suono della tromba.

8.3.2 Miti e letteratura

Peraltro, anche la mitologia greca è ricca di riferimenti all'uso terapeutico della musica. Nell'antica Grecia, Apollo era non a caso dio sia della medicina che della musica (oltre che del sole) e nei templi dedicati a suo figlio Esculapio la musica veniva usata per indurre stati di estasi durante i quali "destare" le proprietà curative dell'anima.

Un altro dio, Dioniso, suonava l'aulos (uno strumento simile al nostro oboe) e durante le orge in suo onore la musica di questo strumento veniva usata per indurre uno stato di frenesia ed eccitazione che conduceva all'estasi.

Celebre è poi il mito riguardante l'altro figlio di Apollo, Orfeo, che con il suo canto riusciva a commuovere uomini e dei e ad ammansire le belve. Il mito ci dice che Orfeo ebbe dagli dei la possibilità di recuperare l'amata moglie defunta dagli inferi a patto che, durante il ritorno, non si voltasse a guardare se ella lo seguiva.

Il suo canto avrebbe avuto, quindi, addirittura la possibilità di attuare l'estrema cura, quella dalla morte, ma il fallimento dell'impresa (Orfeo si voltò) ci vuole forse richiamare alla natura terrena e quindi fallace dell'uomo cui è impedito ciò che alla musica sarebbe concesso.

Delle proprietà terapeutiche della musica troviamo traccia anche nella letteratura del tempo. Nell'"Odissea" (libro XIX) Autolico (figlio del dio Hermes) cura col

canto il nipote Ulisse ferito alla coscia durante una caccia al cinghiale. Euripide, nelle "Baccanti" racconta come per curare le donne di Locri prese da follia dionisiaca si chiese aiuto ad un oracolo di Apollo che rispose che esse dovevano essere istruite a cantare dei peana, in modo che rientrassero così nell'ordine della musica tradizionale. Plutarco riporta in "De musica" che il musicista cretese Taleta chiamato a Sparta per liberarla dalla peste, vi riuscì con la forza del proprio canto.

8.4 DAL MEDIOEVO ALL'ILLUMINISMO

Finora abbiamo visto come curare l'anima curava il corpo e viceversa: questo approccio medico che considerava l'essere umano come un unicum inscindibile composto di materia e spirito, nei secoli iniziò però a venir meno con una separazione sempre più marcata tra scienza e religione. Col tempo, la cura del corpo finì completamente per trascurare l'aspetto per così dire spirituale della malattia. Nello stesso modo, la musica si allontanò dalla scienza e, soprattutto dalla pratica medica.

Tuttavia, ancora nel medioevo i monaci sostenevano il connubio tra musica e medicina utilizzando, nell'assistenza ai malati, musiche dal potere terapeutico, come quelle composte da Notker Balbulus (840-912), monaco benedettino, terapeuta e musicologo, direttore della scuola dell'abbazia di San Gallo in Svizzera.

Certo, il medico spagnolo (ma di formazione francese) Arnaldo da Villanova detto il Catalano, per il concetto da lui elaborato di "simpatia universale" che stabiliva rapporti di vibrazione creatisi tra corpi sonori tra i quali quello umano, dovette subire l'ostilità della Chiesa che lo tacciò di eresia tanto che dopo la sua morte, nel 1316 i suoi libri furono confiscati e bruciati dall'Inquisizione di Tarragona, ma molti altri studiosi continuarono a guardare con interesse il rapporto tra musica e medicina.

Ad esempio, Johannes Tinctoris (1435-1511), compositore fiammingo e teorico musicale del rinascimento, nel trattato "Complexus effectuum musicus" steso a Napoli nel 1475 al servizio di Ferdinando I d'Aragona, da seguace della filosofia di Platone, attribuiva 20 poteri alla musica. Tra di essi, la musica "sana i malati. Aumenta i gaudi dei beati. Eccita gli animi a pietà. Scaccia la tristezza. Scioglie la durezza del cuore. Mette in fuga il diavolo. Manda in estasi. Dà fama a chi la pratica". Adamo da Fulda (1445-1505) nel suo trattato "Musica" afferma: "per molte ragioni appare chiaro che la musica è di non poca utilità agli stati d'animo.

Primo fine è il piacere; infatti l'animo umano (...) ha bisogno di un qualche diletto che lo conforti, senza il quale non può quasi vivere".

Qui la musica ha un potere "curativo" in senso lato, in qualche modo simile ad quello propugnato da un altro neoplatonico, il filosofo e umanista Marsilio Ficino (1433-1499), ad esempio nella sua "Lettera a Domenico Beniveni sui principi della musica" del 1484.

Più "concreto" l'approccio del grande matematico, medico e astrologo Girolamo Cardano (1501-1576), che nel suo "De Musica" rimasto manoscritto afferma che molte persone vengono curate della melanconia ed altre dalla pazzia grazie alla musica, o di Giovanni Battista Della Porta (1535-1615), filosofo e alchimista, che nel suo "Magiae naturalis sive de miraculis rerum naturalium" sostiene che i suoni ottenuti da strumenti costruiti con il legno di piante medicinali avrebbero gli stessi poteri terapeutici delle piante medesime.

Così, ad esempio, i suoni di un flauto costruito con legno di pioppo sarebbero efficaci contro la sciatica e quelli di uno strumento costruito con legno di elleboro lo sarebbero contro i disturbi mentali.

Una di quelle teorie dalle improbabili basi scientifiche di cui l'illuminismo avrebbe presto fatto piazza pulita, tuttavia proprio del XVII secolo è quello che viene considerato il primo trattato "scientifico" di musicoterapia: si tratta

di “Medicina Musica: or, A mechanical essay on the effects of singing, musick, and dancing, on the human bodies”¹ del medico inglese Richard Brown, pubblicato postumo solo nel 1729².

8.4 UN APPROCCIO SCIENTIFICO

Erano quelli, infatti, anni, in cui prendeva sempre più piede un’impostazione pragmatica e razionale dell’approccio scientifico che lasciava sempre meno spazio a teorie non saldamente verificate dalla pratica. Questo portò, da una parte, a negare qualsiasi approccio empirico alla musicoterapia, liquidando come inattendibili tutte le pratiche prive di fondamento scientifico sostenute fin dall’antichità (nessuno pensò più di curare una sciatalgia suonando il flauto), dall’altra a ricercare e ad approfondire in maniera “scientifica” l’eventuale esistenza di tali proprietà. Nel 1748, Louis Roger, medico di Montpellier, pubblicò il “*Traité des effets de la musique sur le corps humain*” (redatto in latino e tradotto in francese nel 1803). Si trattava di un lavoro estremamente approfondito nel quale venivano prese in considerazione la natura dei suoni e i possibili effetti da essi causati sul corpo umano, cercando di spiegare come tali effetti si esplicassero. Di fatto Roger

¹ Riportato in “Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de’ più celebri artisti di tutte le nazioni sì antiche che moderne” di Giuseppe Bertini (1815): “BROWNE (Riccardo), dotto inglese, visse in Londra sul principio dello scorso secolo. Egli pubblicò nel 1728, un trattato in 8° sotto il titolo di *Medicina musica, or A mechanical essay on the effects of singing, music and dancing, on human bodies*, ossia “Saggio meccanico sugli effetti del canto della musica e della danza sul corpo umano”. L’autore come medico ragiona sulla natura delle malattie da potersi guarire per mezzo della musica e del ballo. Questo saggio comparve anche tradotto in latino in Londra nel 1735, col titolo di *Medicina musica*.”

² Cosa peraltro non certissima: sull’autore esistono poche e discordanti notizie: se Bertini (vedi nota precedente) ne parla come di un dotto inglese che “visse in Londra sul principio dello scorso secolo”, e quindi all’inizio del ’700, senza specificarne data di nascita e morte, David Otieno Akombo nel suo “*Effects of listening to music as an intervention for pain and anxiety in bone marrow transplant patients*” scrive: “The first metamorphosis is mentioned and fully explained in the “*Musica Medicina*” of Richard Browne (1605~1683), published after his death. Browne ran an apothecary in Oakham in Rutland County, England”

paragonava il corpo umano, con il suo alternarsi di parti liquide e solide e quindi di diversa densità, ad un insieme di strumenti musicali diversamente stimolati dalle vibrazioni sonore.

Tali studi, pur non risvegliando immediatamente grande interesse, permisero comunque alla Francia di diventare la patria storica della musicoterapia europea¹ venendo riconsiderati con attenzione in epoche successive. Contemporaneo al “*Traité*” di Roger, è “*Reflection on the ancient and modern musick with the applications on the cure of disease*” del medico e musicista londinese, Richard Brocklesby (1722-1797) considerato oggi testo fondamentale agli albori della musicoterapia. Peraltro, oggetto all’epoca di aperta ostilità di gran parte del mondo accademico.

Sempre nella seconda metà del Settecento, il medico e filosofo tedesco Franz Anton Mesmer (1734-1815), amico di grandi musicisti come Mozart, Gluck o Haydn, condusse i propri esperimenti di suggestione ipnotica attraverso l’uso della musica, mentre il medico britannico David Campbell in “*De musices effectu in doloribus leniendis aut fugandis*” del 1777, sostenne come la musica fosse indicata in particolar modo per malattie nervose e cerebrali e come essa potesse rallentare o accelerare la circolazione sanguigna, anche al fine di diminuire l’eccessiva pressione al cervello.

A inizio Ottocento, un medico e compositore italo-ungherese, Pietro Lichtenhal, scrisse il “*Trattato sull’influenza della musica sul corpo umano*”². Si trattava di una summa di tutto ciò che fino a quel momento si era scritto e pensato sulle

¹ Attualmente, Parigi ospita uno dei centri più importanti di musicoterapia a livello mondiale e, a Montpellier, è presente un centro universitario intitolato a Louis Roger

² Più precisamente: “*Der musikalische Arzt oder Abhandlung von dem Einflusse der Musik auf den Körper und von ihrer Anwendung in gewissen Krankheiten ... Nebst einigen Winken zur Anhörung einer guten Musik*”, Wien: Wappler & Beck, (“*Trattato dell’influenza della musica sul corpo umano e del suo uso in certe malattie*. Con alcuni cenni come si abbia ad intendere una buona musica” pubblicato nel 1803, tradotto dal tedesco in italiano e ricorretto dall’autore nel 1811.

capacità terapeutiche della musica, accogliendo ogni esperienza in maniera critica ma senza preclusioni: in prefazione si legge “Degno esperimento di un medico è a parer mio, il ricercare quanto sia la forza dell’arte musicale sull’uomo e, condotto da ragionamento filosofico, trarne uso talora nella cura della malattia” e, nell’ultimo capitolo: “... tutta la mia fatica in questo trattato non ha altro fine che quello di persuadere a non escludere la musica nelle cure: e quanto più facilmente talora si compirebbero se dovutamente fosse apprezzato questo stimolo”

Nel 1874, il medico parigino Joseph Antoine Hector Chomet pubblicò “Effets et influence de la musique sur la santé et sur la maladie” un corposo studio nel quale illustrava una sua approfondita ricerca relativamente agli effetti del suono sullo stato del corpo umano, che però “sfortunatamente conteneva tante invenzioni quanti fatti”³. Ad esempio egli individuava all’interno del corpo umano un “fluido musicale” che era poi l’elemento fisico direttamente interessato alla vibrazioni sonore.

Verso la fine del 1800, Karl Strumpf in Germania, studiò la nozione di psicologia del suono e mise l’accento sull’impatto sonoro vissuto da chi ascolta la musica.

Non solo in Europa, comunque, si studiavano le applicazioni della musica in campo medico. È infatti del 1832 il primo uso clinico documentato della musicoterapia in un’istituzione americana: avvenne in un istituto per non vedenti, la Perkins School for the Blind (a Watertown, in Massachusetts), ma si conoscono altri casi del genere: ad esempio all’American Asylum for the Deaf ad Hartford nel Connecticut (dal 1840) e alla New York School for the Blind (dal 1845). Invece, il primo esperimento documentato sull’uso della musicoterapia nel trattamento delle malattie mentali risale al 1878, quando al Blackwell’s Island Institute di New York un gruppo di musicisti condusse sedute individuali e di gruppo mentre i medici (e alcuni funzionari governativi) registravano le reazioni dei pazienti.

³ Sidney Licht “Music in Medicine” cit.

8.6 DAL 1900

Mentre tra Otto e Novecento, la psicologia cessava definitivamente di essere una branca della filosofia e, gradualmente, iniziava ad assumere una propria identità scientifica, si approfondivano orientamenti di ricerca che avrebbero dato origine ad altrettanti modelli psicoterapeutici. Tra di essi quello che proprio alla musica affidava un’importanza fondamentale.

Una spinta decisiva allo sviluppo scientifico della musicoterapia venne dagli Stati Uniti. Lì, durante la prima metà del XX secolo, in particolare quattro donne contribuirono significativamente allo sviluppo della scienza: Eva Vescelius, Margaret Anderton, Isa Maud Ilsen e Harriet Ayer Seymour.

La prima fondò la National Therapeutic Society di New York nel 1903 e 10 anni dopo pubblicò la prima rivista di musicoterapia “Music and Health”. La Anderton ha insegnato nel primo corso di musicoterapia alla Columbia University nel 1919 e la Ilsen ha fondato la National Association for Music in Hospitals nel 1926. Infine Harriet Ayer Seymour ha fondato la National Foundation for Music Therapy nel 1941 ed ha pubblicato nel 1944 il primo testo che descriveva il curriculum per gli studi di musicoterapia.

Uno sviluppo definitivo dell’idea di una musicoterapia strutturata avvenne durante e dopo la Seconda Guerra Mondiale, quando negli ospedali per i veterani si scoprì che la musica poteva alleviare le loro sofferenze e perfino migliorare alcune risposte fisiologiche (pulsazioni, pressione sanguigna, ecc...) ¹.

¹ Uno dei più diffusi strumenti musicali del XIX secolo, il piano elettrico, nacque proprio in quest’ambito. Nel 1942, l’insegnante di pianoforte americano Harold Rhodes venne chiamato dall’Air Force per ideare una terapia basata sulla musica per i soldati in convalescenza; poiché non era possibile avere abbastanza pianoforti per tutti i pazienti, Rhodes pensò di usare i tubi idraulici di alluminio delle ali dei caccia-bombardieri al posto delle corde, per costruire strumenti analoghi a pianoforti di due ottave e mezzo che si potessero suonare anche distesi a letto. Questo nuovo strumento venne poi perfezionato, sviluppato in più ottave e messo in commercio nel 1946 dallo stesso Rhodes che successivamente entrò in società con il costruttore leader di chitarre elettriche Leo Fender, producendo una delle tastiere più usate in ambito popular.

Così, in alcuni istituti, i medici iniziarono ad invitare musicisti affinché suonassero per i pazienti. All'inizio questi primi "musicoterapisti"² erano volontari privi di formazione che contribuivano all'organizzazione dei programmi musicali in ospedale, ma proprio così si comprese come fosse essenziale una preparazione scientifica in questo campo. Il primo corso specifico di formazione per musicoterapisti aprì i battenti nel 1944 presso la Michigan State University, e l'esempio dell'ateneo venne a breve seguito da altre università

Nel giugno del 1950, nacque la National Association for Music Therapy (NAMT) il cui obiettivo era "lo sviluppo progressivo dell'uso terapeutico della musica negli ospedali, in ambiti educativi e comunitari e il progresso dell'educazione, formazione e ricerca nel campo della musicoterapia".

La personalità di maggior influenza nella musicoterapia americana dell'epoca e dei successivi venti anni è stata quella di E. Thayer Gaston. Alla guida della NAMT per i primi vent'anni, ha istituito il primo programma di musicoterapia presso l'Università del Kansas e il primo luogo di formazione clinica negli Stati Uniti presso la Menninger Clinic a Houston, Texas. Nel 1971, nacque a New York la Urban Federation for Music Therapists (poi American Association for Music Therapy) che negli anni '90 si fuse con la NAMT nella American Music Therapy Association.

² Nella lingua italiana esiste una annosa querelle sull'uso dei termini "Musicoterapeuta" e "Musicoterapista", differenza che in altre lingue non esiste. Secondo il Coordinamento Scuole di Musicoterapia (in "Guida dello studente", Edizioni Cosmopolis - 1999) è "terapeuta" chi ha già una laurea (psicologia, medicina, conservatorio, scienze della formazione), mentre è "terapista" chi accede alla formazione musicoterapica senza precedenti professionalizzazioni. Tuttavia, come rileva Paolo Alberto Caneva (che si autodefinisce musicoterapeuta) nel suo blog: "Se questo è vero, facendo un ragionamento strettamente logico, oggi in Italia nessuno può essere musicoterapista perché questo termine ha un senso solo in relazione alla figura del musicoterapeuta ma, ironia della sorte, nessuno può essere musicoterapeuta perché le figure cliniche iscritte ad un ordine (medici, psicologi, psicoterapeuti) non possono fregiarsi di un titolo che non sia riconosciuto dallo Stato, pena un richiamo dell'Ordine stesso e l'invito a provvedere all'eliminazione della qualifica non regolamentata da biglietti da visita, carta intestata, targhe, timbri ecc."

Attualmente esistono cattedre universitarie in diversi paesi mentre in Italia (dove il primo corso di musicoterapia è stato aperto ad Assisi nel 1981 dalla Pro Civitate Christiana) la specializzazione in musicoterapia non è ancora riconosciuta a tutti gli effetti. Anche se la musicoterapia è riconosciuta come una disciplina formale ed è inclusa nel trattamento complessivo dei pazienti con disturbi di varia natura, tra cui il cancro.

Nel 1975, è sorta a Bologna l'Associazione Italiana di Studi di Musicoterapia che dedica il proprio interesse alle applicazioni in campo pedagogico-preventivo e riabilitativo.

8.7 OGGI

Potremmo dire che oggi la pratica musicoterapeutica si basa essenzialmente su due definizioni considerate in qualche modo "ufficiali" del termine "Musicoterapia".

La prima è stata elaborata nel 1966 dalla Federazione Mondiale di Musicoterapia (WFMT): "La musicoterapia è l'uso della musica e/o degli elementi musicali (suono, ritmo, melodia e armonia) da parte di un musicoterapeuta qualificato, con un utente o un gruppo, in un processo atto a facilitare e favorire la comunicazione, la relazione, l'apprendimento, la motricità, l'espressione, l'organizzazione e altri rilevanti obiettivi terapeutici al fine di soddisfare le necessità fisiche, emozionali, mentali, sociali e cognitive. La musicoterapia mira a sviluppare le funzioni potenziali e/o residue dell'individuo in modo tale che questi possa meglio realizzare l'integrazione intra e interpersonale e conseguenzialmente possa migliorare la qualità della vita grazie a un processo preventivo, riabilitativo o terapeutico."

La seconda è del musicista e psichiatra argentino Rolando Omar Benezon, considerato oggi una delle massime autorità della musicoterapia nel mondo: "Da un punto di vista scientifico, la musicoterapia è un ramo della scienza che tratta

lo studio e la ricerca del complesso suono-uomo, sia il suono musicale o no, per scoprire gli elementi diagnostici e i metodi terapeutici ad esso inerenti. Da un punto di vista terapeutico, la musicoterapia è una disciplina paramedica che usa il suono, la musica e il movimento per produrre effetti regressivi e per aprire canali di comunicazione che ci mettano in grado di iniziare il processo di preparazione e di recupero del paziente per la società.”

Da quanto esposto sopra possiamo desumere che l'uso terapeutico della musica, da quando la musicoterapia è divenuta “scienza”, è riservato quasi esclusivamente alla cura dei disagi mentali (e fisici solo se dai primi dipendenti). In altre parole, la moderna musicoterapia non prevede sia possibile curare la gotta con il suono del flauto, ma che (seppure ancora con diverse perplessità da parte del mondo accademico “ufficiale”) lo stesso suono del flauto possa eventualmente costituire un valido aiuto nel trattamento di problemi psichici o comportamentali.

Tra le problematiche più usuali cui si rivolge la musicoterapia vi sono:

- Disturbi emotivi del bambino e dell'adulto (ansia, depressione, disturbi da attacchi di panico, insonnia);
- Disturbi relazionali del bambino e dell'adulto;
- Corso di preparazione al parto;
- Disturbi mentali (nevrosi, psicosi ed altre malattie psicosomatiche del bambino e dell'adulto, anoressia);
- Handicap psichico, fisico e sensoriale;
- Disturbi del linguaggio e deficit uditivi;
- Esiti di coma;
- Patologie neurologiche (ictus, morbo di Parkinson etc...);
- Senescenza anche patologica (demenza senile, morbo di Alzheimer, disturbi relazionali dell'anziano).

La musica viene usata in tre tipi di sedute (singole o di gruppo): “musicoterapia recettiva”, “musicoterapia attiva” e “musicoterapia integrata”.

Nella prima, è previsto l'ascolto guidato e strutturato di musica registrata o eseguita dal vivo dal terapeuta. Nella seconda, è il paziente a “fare musica” in prima persona: l'uso degli strumenti musicali è infatti considerato un utile aiuto per la conoscenza di se stessi, per esprimere il proprio stato d'animo e per stabilire una comunicazione con gli altri membri del gruppo nelle sedute comuni. Nella terza si utilizzano elementi della musicoterapia attiva, elementi delle musicoterapia recettiva e elementi di altre metodologie e discipline (ad esempio training autogeno, fantasia guidata, tecniche di visualizzazione, yoga)

In particolare la musicoterapia recettiva (da non considerare una pratica passiva: l'ascolto musicale è un processo complesso capace di attivare, in determinati contesti, profondi movimenti interiori) si basa sul fatto che gli stimoli sonori permettono il rilascio di neurotrasmettitori e neuromodulatori che influenzano il comportamento e l'affettività dell'essere umano. È stato dimostrato che la loro concentrazione si modifica in ogni individuo all'ascolto della propria musica. Le vibrazioni captate dall'orecchio interno, penetrando a varie profondità provocano trasformazioni nei processi elettrochimici all'interno della mente e dell'organismo (effetto diapason della Fisica) per cui si entra in vibrazione quando si vibra sulla stessa lunghezza d'onda del suono.

Ma se finora abbiamo parlato di musica, particolare attenzione, secondo studi recenti, va prestata alla sua componente ritmica. Ad esempio Klaus Von Wildt, docente di Neurochirurgia e Neuroriabilitazione all'Università di Munster, intervenuto nel maggio scorso all'8° Simposio Internazionale sulla Riparazione e Rigenerazione sperimentale del midollo spinale, organizzato dalla Fondazione Brunelli a Brescia, ha rivelato che secondo le proprie ricerche e la propria esperienza i pazienti che hanno difficoltà di deambulazione, con l'uno-due del metronomo

o battuto da un tamburo riescono a camminare. Anche il parkinsoniano trova benefici dal ritmo. Questi pazienti che hanno rigidità che a volte li immobilizza, al suono di un ritmo ballano. Per i pazienti che si irrigidiscono mentre sono per la strada e non possono più camminare, il suggerimento è di mettersi a contare. E cominciano a muoversi”

Per concludere, riportiamo un articolo piuttosto illuminante sull'uso della musica in una seduta di musicoterapia recettiva.

LA MUSICOTERAPIA RECETTIVA. SOMMINISTRAZIONE DI UN TEST MUSICALE A PAZIENTI SCHIZOFRENICI.

di DEL PUENTE GIOVANNI*, MANAROLO GERARDO**, REMOTTI STEFANIA**

Istituto di Clinica Psichiatrica dell'Università di Genova, III Cattedra di Psichiatria

** Servizio Salute Mentale USL 3, Genova

In ambito musicoterapico l'ascolto musicale è connotato essenzialmente da valenze comunicative e relazionali; il "musicale" diviene in effetti una sorta di "oggetto intermediario", mediatore di una potenziale relazione psicoterapica; tali aspetti sollevano alcune questioni teorico-metodologiche che descriveremo sinteticamente.

La fruizione di brani musicali all'interno di questa cornice, che privilegia una successiva elaborazione verbale delle impressioni sollecitate, implica un preciso limite ad ogni manifestazione motoria. Questo aspetto metodologico può facilitare una attività rappresentativa legata al corpo fisiologico ed al corpo libidico e può inoltre evocare ricordi infantili (ad esempio i giochi ritmici e di movimento della propria infanzia). La limitazione della motricità, sotto l'effetto induttore della musica, può quindi attivare rappresentazioni e simbolizzazioni corporee.

Questo aspetto, vale a dire la mentalizzazione di un "eccitamento corporeo", costituisce una importante finalità dell'intervento recettivo, finalità che lo distingue dalle tecniche di musicoterapia attiva dove invece prevalgono obiettivi espressivi e creativi.

La procedura metodologica di un intervento recettivo presuppone inoltre la proposta di specifiche audizioni, preliminari al trattamento, volte a definire le peculiari caratteristiche delle individuali modalità di fruizione musicale.

Appare però evidente come tale prassi, che possiede aspetti direttivi e potenzialmente "indagatori", possa sollecitare in alcuni pazienti fantasmi intrusivi e persecutori, compromettendo la successiva fase di trattamento. Alcuni Autori, fra cui Edith Lecourt, non utilizzano quindi tale procedura, ma si preoccupano di creare inizialmente uno spazio sonoro/musicale rassicurante, un bagno sufficientemente cullante con l'ausilio di musiche familiari al paziente. Queste considerazioni, che sottendono la necessità di costruire una "alleanza terapeutica" attraverso un momento regressivo, richiedono ulteriori precisazioni cliniche. Secondo Michel Escande e Mireille De Langhe (1994), la musica riveste un ruolo essenziale nella creazione di un'alleanza terapeutica in quanto apporta all'interno di una relazione "...un bagno di calore, di dolcezza e di nutrimento...apporta la pienezza e la solidità dell'holding...".

La musica inoltre, facendo sperimentare affetti differenziati e sfumati, permette al paziente di pre-figurare e pre-rappresentare un oggetto primordiale preoccupato del suo benessere, delle sue tensioni, della sua tranquillità e dei suoi ritmi. Saranno quindi i soggetti sofferenti per problematiche narcisistiche, associate a difficoltà e carenze nei processi di mentalizzazione e di espressione simbolica, quelli che possono usufruire maggiormente di tale approccio. Tali pazienti, quale che sia l'espressione clinica della loro sofferenza, sperimentano il vuoto, la mancanza, il freddo. Sono individui in attesa di una relazione oggettuale nutriente, calda, cullante, rassicurante, e che spesso non tollerano il grado di frustrazione

implicito in una relazione psicoterapeutica. Per questi pazienti l'ascolto musicale può creare e sviluppare le condizioni affettive necessarie ad instaurare un'alleanza terapeutica ed un processo di elaborazione psichica. L'iniziale proposta di musiche familiari può pertanto essere funzionale a tale obiettivo. In alcuni casi questi ascolti possono però evocare ricordi inelaborabili (legati ad esempio a gravi deprivazioni affettive) e rinforzare indirettamente un meccanismo difensivo finalizzato alla repressione del proprio mondo affettivo; con tali pazienti potrà allora essere utile proporre brani maggiormente neutri.

Il successivo articolarsi dell'intervento e la conseguente selezione musicale saranno poi determinati dall'obiettivo terapeutico, il quale, a seconda dei casi, potrà limitarsi alla soddisfazione della aspettativa di una relazione oggettuale rassicurante e nutriente, o viceversa potrà promuovere un lavoro di elaborazione psichica, che, come sappiamo, nasce solo dal confronto con "lo sconosciuto", "la frustrazione", "il silenzio".

Un'ultima riflessione può essere posta rispetto al ruolo del musicoterapeuta all'interno della seduta. Appare evidente come questi non possa attenersi che con difficoltà ad un atteggiamento di neutrale osservazione e descrizione della scena rappresentata all'interno del setting. Fin da subito è implicato più come protagonista che come osservatore: la musica da lui proposta lo compromette e condiziona i possibili movimenti transferali del paziente.

Definizione di una sequenza standard

Allo scopo di definire una sequenza musicale da utilizzare come strumento di valutazione della recettività d'ascolto di pazienti proposti per un trattamento musicoterapico, è stata elaborata una serie di brani, di durata complessiva non superiore ai 30 minuti, ipotizzando che tale tempo di somministrazione potesse essere compatibile con esigenze istituzionali e costituisse una richiesta prestazionale adeguata alle potenzialità dei nostri pazienti.

Si è formulata l'ipotesi di programmare un percorso di ascolto articolato tra tematiche "depressogene" e tematiche "regressogene". Ognuno di tali ambiti è espresso da due brani che presentano livelli diversi di connotazione. Il primo è caratterizzato da tratti indefiniti ed ambigui (sollecitando quindi un'attività proiettiva); il secondo appare più connotato e definito, proponendo all'ascoltatore un confronto diretto con il tema proposto.

I due ambiti sono separati da un brano musicale che conclude in senso "riparativo" l'esperienza potenzialmente depressogena che lo precede. Il ciclo è concluso da un sesto brano che dovrebbe anch'esso svolgere una funzione riparativa e strutturante.

Tale progetto, desunto e "validato" dai dati di una precedente esperienza di ascolto, ha permesso di individuare una sequenza così articolata:

E.Satie, "Gymnopedie I", versione orchestrale di C.Debussy

J.S.Bach, "Capriccio sopra la lontananza del fratello diletto", Adagiosissimo.

W.A.Mozart, "Serenata in Sol Maggiore K 525", Romanza, Andante

J.Cage, "She is asleep" (estratto, primi 5 minuti).

S.Micus, "Twilightsield", part 5 (estratto, primi 5 minuti).

E.Satie, "Gymnopedie I", versione originale per pianoforte.

I due brani riferiti al contesto affettivo e depressogeno sono separati da quelli meno strutturati e riferiti ad un contesto arcaico e regressogeno della Serenata in Sol Maggiore K 525, Romanza, Andante, di Mozart. Tale brano sembra possedere caratteristiche contenitive e tonificanti, rappresenta il conosciuto, il consueto anche se tale prevedibilità in alcuni soggetti può apparire scontata ed inibente.

La sequenza di ascolto si apre con Gymnopedie I di E.Satie, nella versione orchestrale di C.Debussy. Questo brano come abbiamo già visto possiede alcune caratteristiche (la "melodiosità", la chiara strutturazione, la ricchezza timbrica, il

ritmo ternario) facilitanti l'accesso ad una esperienza di ascolto introduttiva ad ascolti più impegnativi.

La sequenza dei diversi brani è conclusa dalla riproposta del brano di E.Satie, eseguito però nell'originale versione pianistica. Diversi sono i significati che tale proposta può sollecitare: esiste il ritrovamento di una musica già incontrata e quindi la conclusione di un ciclo; tale oggetto ritrovato è però privo di un qualcosa (si passa dalla versione orchestrale a quella pianistica) ed è calato in un'atmosfera intima e tesa (per via di un andamento ritmico non rilassato ed ondeggiante come nella versione orchestrale, ma sospeso ed incerto). Quindi la rassicurazione, la sicurezza sollecitata dal ritrovare il conosciuto appare commista ad aspetti originali che a seconda dei casi potranno essere fonte di smarrimento o di interesse.

Una esperienza clinica

A questo test sono stati sottoposti pazienti ricoverati presso la Clinica Psichiatrica; tra questi sono stati inseriti anche pazienti schizofrenici. Questi, in numero di 13, erano tutti di sesso femminile e di età compresa tra i 25 ed i 40 anni. Indipendentemente dalle cause che avevano determinato il ricovero, erano tutte comunque uscite dalla fase più acuta della sintomatologia, risultando in grado di affrontare con sufficiente lucidità le sollecitazioni del test.

Il test prevedeva l'ascolto dei 6 brani musicali: al termine di ogni brano la paziente veniva invitata a scrivere pensieri, emozioni, ricordi, stati d'animo, fantasie suscitate dal brano stesso. Questi verbali sono stati quindi analizzati sia in una valutazione globale (traendone indicazioni generiche sui tratti più specifici della struttura di personalità della paziente) sia in una indagine statistica della frequenza di comparsa delle singole voci.

Tra queste ultime selezioniamo alcune risposte e le correlazioni che sono state istituite. Alcune pazienti mostravano nelle loro risposte una evidente ed esage-

rata attenzione a particolari sostanzialmente marginali del brano, selezionandoli e scorporandoli dal contesto del brano stesso. Questa attenzione denotava una chiara finalità difensiva; permetteva infatti di sfuggire all'aspetto emotivo indotto dalla musica, rifugiandosi in una sorta di settorializzazione della percezione, che assumeva toni emotivamente più neutri.

Le percentuali maggiori di questo tipo di risposta si presentano all'ascolto del 4 e del 5 brano, che sono appunto quelli che assumono i toni più disturbanti a causa della loro mancanza di struttura e di armonia. Quindi quanto più angosciante risulta il brano, tanto più intensa e frequente diviene l'attenzione ai particolari. Essa compare con percentuali del 46% nel 4 brano e del 38% nel 5, rispettando inoltre il dato che il 4 risulta più angosciante del 5.

Possiamo inoltre osservare che le risposte fornite dai pazienti schizofrenici risultano grossolanamente sovrapponibili a quelle dei pazienti depressi endogeni. Questi dati suggeriscono l'ipotesi di un ascolto sostanzialmente adeguato da parte dei pazienti schizofrenici, che mettono in atto in maniera congrua meccanismi difensivi.

Altra voce nelle risposte fornite dalle singole pazienti era rappresentata dal riferimento o dal richiamo a personaggi. Abbiamo, per comodità di lettura e di sintesi, raccolto questi personaggi in tre gruppi: personaggi appartenenti alla nostra cultura, seppur trasposti temporalmente in altre epoche storiche; personaggi esotici, appartenenti cioè ad ambiti culturali e geografici differenti; ed infine familiari della paziente stessa.

I personaggi del primo gruppo, pur disponendosi nei vari brani, si presentavano con una percentuale significativamente alta nel 3 e 6 brano. questi brani sono i più "orecchiabili", i più conosciuti (soprattutto il 3, spesso utilizzato come accompagnamento musicale di film e di brani pubblicitari), ed anche i più semplici emotivamente: il richiamo a questi personaggi risente anche di elementi di ordine culturale.

Discorso praticamente opposto può essere fatto per i personaggi “esotici”. Questi infatti si dispongono esclusivamente nel 4 e 5 brano, che, come già abbiamo avuto modo di vedere, sono quelli più disturbanti ed angoscienti. Riteniamo che il richiamo a personaggi totalmente fuori della nostra cultura permetta di difendersi dall’aspetto più scompaginante dei brani stessi, che divengono più accettabili se inseriti in una dimensione esistenziale non confrontabile con la nostra.

Le percentuali di queste due prime voci coincidono con quelle fornite dai depressi endogeni; se ne differenziano nella 3 (presenza di familiari) che è quasi totalmente assente nei depressi, mentre si dispone uniformemente nei vari brani dei pazienti schizofrenici con una netta accentuazione nel 1 brano. Questo dato starebbe ad indicare una maggior disinvoltura nel rivolgersi a figure significative nella loro vita, sottraendosi forse alla invalidante malinconia che contamina i pazienti depressi. Il 1 brano d’altro canto, con le sue ambivalenti caratteristiche nostalgiche, induce alla rievocazione di personaggi familiari.

Concludiamo con la valutazione delle sensazioni che compaiono nelle risposte delle pazienti schizofreniche, citando solo le più significative. Sensazione di rilassamento viene riferita (46%) soprattutto al 1 ed al 6 brano, in maniera congrua alla struttura dei brani stessi. La gioia compare nel 1 e nel 3. Il dolore è ampiamente presente nel 2 brano (77%), ma compare in alta percentuale anche nel 4 (46%) e nel 1 (54%). Vorremmo richiamare l’attenzione sulla coesistenza nelle risposte al 1 brano di sensazioni così diverse: rilassamento, gioia e dolore.

Questa caratteristica si collega senz’altro alla struttura ambivalente del brano stesso. Essa permette tuttavia di riconoscere come le pazienti schizofreniche siano in grado di sperimentare sensazioni ambivalenti, modulando tratti della propria emotività ed affettività. Il richiamo alla morte compare in pratica solo nel 5 brano (23%): l’aspetto angosciente del brano, associato tuttavia ad elementi culturalmente già conosciuti, permette di entrare in contatto con una realtà così angosciente quale quella della morte. Nei depressi endogeni il richiamo alla

morte compare in frequenza molto più ridotta e confinato quasi esclusivamente nel 2 brano.

Dall’insieme di questi dati emerge la figura del paziente schizofrenico di fronte alla stimolazione musicale come sufficientemente libera ed adeguata affettivamente, capace di modulare le emozioni, discretamente abile ad utilizzare strumenti difensivi (anche se non siamo in grado di conoscere con quale efficacia), capace infine di ricorrere a richiami autobiografici. Gli strumenti di difesa utilizzati risultano sostanzialmente simili a quelli degli altri pazienti, se pur sottolineati con maggior rigidità.

L’incontro con la musica quindi per il paziente schizofrenico, se pur può caricarsi di note angoscienti e disturbanti, pare rimanere integrato in una dimensione ancora strutturata e difesa.

*Copyright Material
Psychiatry On-Line-Italia
Volume 1, Issue 5, Paper 1
Version 1.0*

BIBLIOGRAFIA

Marius Schneider “La musica primitiva (Adelphi, 1992)
Giampiero Tintori “La musica di Roma antica” (Akademos, 1996)
Sidney Licht “Music in Medicine” (New England Conservatory of Music 1946)
Alfred Sendry “Music in the social and religious life of antiquity” (Fairleigh Dickenson University Press, 1974)

9 La Musica per i videogiochi

“Se Beethoven fosse vivo oggi, comporrebbe musica per videogiochi”, Tommy Tallarico autore di oltre 250 colonne sonore per videogiochi.

“Sono sempre di più i musicisti classici che si avvicinano alla game music. E credo che sia proprio questa la destinazione verso cui sta andando la musica classica”, Laura Karpman, autrice del tema di EverQuest III.

“La musica dei videogame merita rispetto” Michael Nyman, autore della colonna sonora di Enemy Zero.

9.1. PREMESSA

Se, come vedremo, i primi videogiochi sono degli anni '40, è negli anni '70 che essi hanno cominciato ad avere una larga diffusione presso il pubblico e una progressiva evoluzione tecnica che li ha portati ad essere da semplice e poco impegnativo passatempo dalle caratteristiche tecniche rudimentali, a un'esperienza complessa in grado non solo di sfruttare, ma anche di stimolare le più avveniristiche innovazioni tecnologiche sia in ambito video che audio.

Un elemento, tuttavia, rappresenta una costante fin dai primi giochi arcade (cioè per sala giochi) in bianco e nero: la presenza di una componente sonora che, nei primi tempi, era forse più vicino ad un rumore che a una musica, ma che oggi spesso non ha niente da invidiare a una colonna sonora cinematografica, spesso con un ruolo fondamentale nell'economia del gioco stesso. E spesso anche in gra-



do di “vivere di vita propria”, al di fuori del gioco per cui è stata creata. Cercheremo di seguito di seguire l'evoluzione di tale componente sonora, addentrando anche (inevitabilmente) in questioni tecniche usando termini e concetti che, seppure in modo rudimentale, cercheremo via via di spiegare. Tuttavia, ci occuperemo più dell'evoluzione della musica per videogiochi (arcade, per console e per computer), piuttosto che della storia dei videogiochi stessi: anche se di fatto le due vicende corrono necessariamente parallele.

9.2 DALLE ORIGINI AL 1977

9.2.1. La preistoria

Il primo videogioco fu progettato da Thomas T. Goldsmith Jr. e Estle Ray Mann nel 1946. Simulava il lancio di un “missile” (in realtà un punto sullo schermo) verso bersagli rappresentati da adesivi incollati sul vetro del monitor. Due manopole permettevano di regolarne traiettoria e velocità.

Nel 1952, all'Università di Cambridge venne sviluppata una versione grafica del cosiddetto Tris (Tic-Tac-Toe); nel 1958, William Higinbotham, per intrattenere i visitatori del Brookhaven National Laboratory di New York, creò un gioco chiamato Tennis for two visualizzato su di un oscilloscopio: poteva essere giocato da due persone tramite una manopola per regolare la traiettoria e un pulsante per lanciare la palla. Nel 1961, un gruppo di studenti del MIT (Massachusetts Institute of Technology di Cambridge, nel Massachusetts), programmò un gioco chiamato *Spacewar!* sul nuovo computer DEC PDP-1: due giocatori dovevano abbattere l'uno l'astronave dell'altro lanciando missili. Il gioco fu presto incluso in tutti i computer della DEC¹ divenendo così il primo videogioco largamente dif-

¹ La Digital Equipment Corporation (DEC) è stata una delle prime aziende informatiche negli Usa. In seguito è stata acquistata da Compaq, a sua volta è stata inglobata da Hewlett-Packard. Nel 2004 la relativa linea di prodotti viene commercializzata con il marchio HP.

fuso della storia. Nel novembre 1971 la Nutting Associates creò una sua versione di *Spacewar!* chiamata *Computer Space*. Di esso, considerato il primo videogioco arcade realizzato su larga scala, furono prodotti circa 1.500 esemplari.

Il primo, grande successo dell'industria fu un videogioco arcade della Atari: il celeberrimo *Pong* realizzato da Nolan Bushnell e Steve Bristow e rilasciato il 29 novembre 1972. Atari ne vendette 19.000 esemplari aprendo di fatto l'epoca dei videogiochi. Nel 1974, di *Pong* fu distribuita la versione casalinga.

9.2.2. Gli anni '70

Anche se la maggior parte dei primi appassionati giocava nei locali o nelle sale giochi, ben presto molti poterono giocare anche a casa: nel 1972 fece la propria comparsa la prima console della storia, inaugurando la cosiddetta “prima generazione” dei videogiochi: la Magnavox Odyssey (1972) creata da Ralph Baer. L'Odyssey utilizzava il sistema a cartucce che avrebbe resistito fino all'avvento del cd, ma non fu un grande successo e fu presto sostituita dall'Odyssey 100 e dalla 200 nel 1975. Sempre del 1972 è anche il rilascio della prima console Atari che 2 anni dopo, come visto, portò *Pong* in tutte le case.

Nei primi videogiochi arcade (il citato *Pong*, *Gun Fight* del 1975, *Death Race* del 1976, *Asteroids* e *Space Invaders* del 1978, i primi a colori come *Night Driver*, *Galaxian* o *Breakout*), la musica (ma all'inizio sarebbe meglio parlare di “suoni”, più che di musica “strutturata” in melodie, armonie, ritmica, ecc.) era memorizzata su supporti fisici analogici come cassette e dischi fonografici. Tali componenti erano comunque costosi e soprattutto fragili: in condizioni di uso intensivo come quelli cui erano soggetti nelle sale giochi, erano sempre rotti. Il sistema fu però ben presto soppiantato da suoni digitali prodotti da un chip² specifico in grado di

² Per chip si intende un circuito integrato. Un chip sonoro (o chiptune) è adibito alla produzione del suono, può essere di tipo digitale, analogico o misto e normalmente contiene vari circuiti quali oscillatori, campionatori, filtri e amplificatori.

convertire gli impulsi elettrici prodotti dal computer, in onde sonore da diffondere con un normale altoparlante.

Questo, alla fine degli anni '70, permise il facile inserimento di musica in giochi arcade come *Pac-Man* o *Pole Position*, ma come detto si trattava di musica in qualche modo “rudimentale”, di solito monofonica, ciclica (i cosiddetti loop) e comunque usata con parsimonia: spesso solo all’inizio del gioco o tra le sue varie fasi.

D'altra parte, la musica generata in questo modo doveva essere “scritta” sotto forma di programma per computer da un tecnico che non necessariamente aveva esperienza o conoscenze musicali: vedremo poi come questo sarebbe radicalmente cambiato.

Ed era comunque musica dalla struttura inevitabilmente elementare. Così come i primi sintetizzatori musicali usati dai tastieristi rock dell'epoca, erano monofonici. Quindi, ad esempio, la popolare console Atari 2600 (del 1977), avendo due canali di emissione indipendenti, era in grado di generare solo due “note” contemporaneamente, mentre solo un'eccezione erano i giochi da sala sviluppati da Exidy che usavano i primi rudimentali “campioni”³. Comunque ancora impraticabili in apparecchi da casa.

9.3 DAL 1977 AL 1985

³ I campioni sono “registrazioni” di suoni emessi, ad esempio, dalla voce o da strumenti musicali tradizionali, e memorizzati su schede audio. I suoni così memorizzati costituiscono quella che viene detta wavetable (tabella delle onde). Quando un suono deve essere riprodotto, per mezzo di un programma si può scegliere il campione (cioè la forma d'onda) desiderato dalla wavetable e quindi modularlo in frequenza e amplificarlo opportunamente per ottenere il suono desiderato. Vedi anche nota (6) del prossimo capitolo.

9.3.1 In casa: le console a 8-bit

Quella che viene considerata la “seconda generazione” delle console, venne inaugurata dall'esordio di alcune macchine che vantavano sistemi a 8-bit¹ (rispetto ai 4-bit precedenti): dapprima la Fairchild Channel F prodotta nel 1976 dalla Fairchild Camera che introdusse la ROM² all'interno delle cartucce su cui così divenne molto più facile programmare videogiochi, e, l'anno dopo, l'Atari VCS 2600. Con esse, altre due console di minor rilievo: la RCA Studio II e la Bally Astrocade della Midway.

Proprio l'Atari 2600 per alcuni anni dominò il mercato, forte non solo di giochi realizzati in proprio come il celeberrimo *Breakout* ideato da Bushnell e Bristow che, dopo il successo di *Pong*, volevano produrne una sorta di “versione” giocabile da un solo giocatore, ma anche di giochi sviluppati da aziende indipendenti, tra cui il mitico *Space Invaders* della Taito³, *Mr Do's Castle*, *Pitfall* e un primo *Football* sviluppato dalla Midway.

Seguendo il successo di Atari, nei primi anni '80 videro la luce altre console come la ColecoVision e l'Intellivision (seguita poi dalla Intellivision II) della Mattel, la SG-1000, prima console della Sega (abbreviazione di “Service Games”), la Famicom della Nintendo, e poi Emerson Arcadia 2001, Atari 5200 e Vectrex che

¹ Il parametro “8-bit” indica che in una data architettura, il formato standard di una variabile semplice (intero, puntatore, handle ecc.) è di 8 bit di larghezza. Questo riflette la dimensione dei registri interni della CPU usata. I processori vengono classificati in base al numero di bit che possono spostare in una sola operazione. Un processore a 8-bit, può operare con 8 bit in una sola operazione. Un processore a 16-bit può lavorare con 16 bit ad operazione e così via.

² La ROM (dall'inglese Read-Only Memory) o memoria a sola lettura, è memoria informatica in grado di mantenere permanentemente memorizzati i dati inseriti nella sua fase di costruzione e che dopo non possono essere più modificati per l'intera durata della sua vita (ad esempio come avviene in un CD-ROM). Si distingue dalla RAM che invece è una memoria a lettura-scrittura e volatile.

³ Space Invaders fu ideato e distribuito dalla Taito nel 1978, ma si dovette aspettare il 1979 e il 1980 per vederlo commercializzato rispettivamente in Italia (distribuito dalla Sidam con il nome di Invasion) e negli Stati Uniti (distribuito dalla Atari e dalla Nintendo). A causa del suo incredibile successo, in Giappone si verificò una notevole carenza di monete che obbligò il governo giapponese a quadruplicarne l'emissione.

vantava una grafica vettoriale monocromatica in grado di riprodurre, per la prima volta, un ambiente 3D.

Il videogioco di maggior successo in quel periodo fu senza dubbio *Pac-Man* convertito per quasi tutte le console, ma il periodo vide anche l'uscita di molti giochi innovativi: *Defender* fu il primo sparattutto a scorrimento orizzontale (prima per arcade e poi per console e PC), *Pole Position* (per il pur poco diffuso Atari 5200) rappresentò una pietra miliare nei simulatori di guida, *Battlezone* della Atari fu il primo gioco tridimensionale.

E fece la sua prima apparizione *Super Mario*.

9.3.2. In casa: i primi computer

Nel 1982, vennero presentati al pubblico due microcomputer: lo ZX Spectrum della Sinclair e il Commodore 64. In particolare quest'ultimo era un'evoluzione del VIC 20, una macchina di enorme successo presentata nel 1980. Dal punto di vista musicale, il Commodore 64 presentava un'innovazione fondamentale: un chip sonoro detto SID (Sound Interface Device - Dispositivo di Interfaccia Sonoro) della MOS Technology, considerato l'elemento di hardware che maggiormente ha segnato lo sviluppo della musica per videogiochi (e come vedremo in seguito, non solo di quella).

Con il SID, il Commodore 64 era in grado di generare le prime forme di effetti filtro, vari tipi di forme d'onda e poteva suonare campioni a 4 bit su un quarto canale audio.

I suoni prodotti in questo modo finirono per coinvolgere un tipo di pubblico addirittura più interessato alla musica che al gioco. Molti infatti si impegnarono ad "estrarre" queste musiche dai videogame per poi distribuirle sotto forma di miniprogrammi, indipendenti dal videogioco di origine, pubblicati su riviste specializzate. Il passo successivo, da parte di molti appassionati, fu creare software con cui scrivere musica originale sfruttando il chip del Commodore.

La pratica di comporre musica con il SID è continuata da allora senza interruzioni fino ai giorni nostri: "The High Voltage SID Collection" (www.hvsc.de) è, ad esempio, un vasto archivio di musica per SID con decine di migliaia di brani. In ogni caso, l'aspetto musicale del Commodore 64 fu uno degli elementi che ne decretarono il grande successo. Accanto ad esso, il costo relativamente basso, il suo sistema "aperto" che permise la creazione di migliaia di giochi (i cui programmi venivano pubblicati sotto forma di "listati" su riviste specializzate in modo che l'utente potesse digitarli direttamente sulla macchina), e la possibilità di usare un normale televisore come monitor. Della macchina si vendettero, fino al 1993 quando uscì di produzione, oltre 17 milioni di esemplari.

9.3.3. Migliora la musica

Intanto, lo sviluppo della musica per giochi avanzava di pari passo con lo sviluppo della tecnologia e la diminuzione del suo costo.

Nelle sale giochi, macchine basate sulla CPU⁴ Motorola 68000 e chip Yamaha YM permettevano di realizzare accompagnamenti musicali anche su 8 canali, mentre nelle console di casa, un analogo progresso nella capacità di suono mostrava la ColecoVision del 1982 che aveva 4 canali, e proseguì con la Famicom Nintendo nel 1983⁵, con 5 canali, di cui uno in grado di fornire un campione PCM⁶.

⁴ Con CPU si intende l'unità centrale di elaborazione (Central Processing Unit) detta anche "processore". Compito della CPU è quello di leggere i dati dalla memoria ed eseguirne le istruzioni.

⁵ La console a 8-bit Famicom, contrazione di Family Computer, fu lanciata da Nintendo Entertainment System (NES) nel 1983 in Giappone, nel 1985 negli Stati Uniti e nel 1986 nel resto del mondo.

⁶ Il PCM (pulse-code modulation, "modulazione codificata di impulsi") è il nome del metodo per il sistema di registrazione digitale (sintesi) usato in tutti i moderni campionatori, registratori digitali ed interfacce audio per computer. Esso funziona così: un segnale audio in ingresso è inserito in un convertitore Analogue-to-Digital (A-D). Questo prende una serie di misurazioni del segnale a intervalli regolari, e le memorizza come un numero. La lunga serie di numeri risultanti è immagazzinata in una scheda audio dalla quale può essere recuperato con lo stesso processo invertito: la serie di numeri viene passata attraverso il convertitore Digital-to-Analogue (D-A) che li usa per ricostruire il segnale originale che a questo punto può essere amplificato e diffuso tramite normali altoparlanti.

Proprio la Famicom, inaugurando la cosiddetta “terza generazione”, permise all’industria dei videogiochi di riprendersi da una pesante crisi che l’aveva colpita nel 1983⁷: questo grazie al successo di titoli come *Super Mario Bros.*, *Super Mario Bros. 3*, *The Legend of Zelda*, *Excitebike*, *Metroid* o *Castlevania*, tutti di livello qualitativo superiore a quello dei giochi per le altre console domestiche del tempo come ad esempio PV-1000 di Casio o Super Cassette Vision. Per dare un’idea del successo NES, basti pensare che nel 1990 aveva venduto 19 milioni di esemplari solo negli Stati Uniti dove il solo Super Mario (7 milioni di copie vendute) fece incassare a Nintendo circa 500 milioni di dollari.

In questo periodo, la struttura musicale delle colonne sonore per videogames prevedeva l’uso di un canale di rumore per la simulazione degli effetti ritmici, e - per le melodie - di suoni di sintesi a modulazione di frequenza (FM) generati dalla macchina sul momento (il cosiddetto “suono sequenziato”).

Essi simulavano strumenti tradizionali. Allora, i campioni erano limitati a semplici impulsi sonori (come in *Monopoli*) o all’emulazione di percussioni (*Super Mario Bros 3*), in più, la musica su console domestiche, doveva condividere i canali disponibili con altri effetti sonori “d’ambiente”.

Per esempio, se un’astronave sparava con un cannone laser, a seconda di quale canale veniva usato, la musica su quel canale si sarebbe interrotta per far sentire il rumore del laser.

Tuttavia, se è vero che nella maggior parte dei giochi (soprattutto arcade) la musica era prodotta dalla macchina stessa durante il gioco, diversi prodotti del periodo

⁷ Nel 1983 si ebbe un improvviso crollo del mercato dei videogiochi con la chiusura di molte aziende produttrici di computer e console in Usa. Essa fu dovuta a diversi fattori tra cui l’introduzione di computer a basso costo come quelli prodotti da Commodore o Sinclair, la saturazione del mercato delle console e la mancata evoluzione tecnica di queste ultime che finirono con l’evidenziare un divario enorme con i giochi arcade che vennero quindi preferiti. Alla crisi seguì un periodo durante il quale il mercato dei videogiochi si contrasse notevolmente, con un conseguente, deciso rallentamento nel loro sviluppo tecnologico.

(ad esempio, *Dragon’s Lair* del 1983 o vari giochi di ritmo⁸) iniziavano già ad utilizzare la tecnica dello streaming, vale a dire l’uso di una colonna sonora preregistrata. Una tecnica che comunque, allora, richiedendo una quantità eccessiva di memoria, era ancora poco praticabile nelle macchine da casa.

9.4 DAL 1985 AL 1990

9.4.1. PC: Amiga sceglie i campionamenti

Il primo computer “di casa” ad usare prevalentemente campionamenti digitali rispetto alla sintesi di suoni FM fu il Commodore Amiga nel 1985. Fu un deciso passo avanti rispetto al suono sintetizzato dai SID del Commodore 64. Il suo chip musicale prevedeva quattro convertitori Digitale-Analogico indipendenti a 8-bit che permettevano l’uso di brevi campioni pre-registrati che poi potevano essere riprodotti (il procedimento è spiegato in nota ⁽⁴⁾ del capitolo precedente). Questo mise in grado gli sviluppatori di usare campioni di veri strumenti, ad esempio, o di qualsiasi altro suono desiderato, con una qualità e una fedeltà nettamente superiori a quanto non fosse possibile prima. E fece di quella macchina una vera pietra miliare nella prima fase di composizione di musica per giochi, soprattutto in Europa.

9.4.2. Console: verso la quarta generazione.

Il principale rivale del PC Amiga, il computer Atari ST (sempre commercializzato nel 1985, come anche la console Sega Master System), utilizzava il chip Yamaha YM2149 Programmable Sound Generator (PSG). Esso era però limitato

⁸ I giochi di ritmo (rhythm games) sono giochi musicali che impongono di ballare, cantare o simulare strumenti musicali. Si considera come primo gioco di ritmo *Simon*, elaborato da Howard Morrison e Ralph Bae nel 1978, mentre tra gli ultimi grande successo hanno avuto *SingStar* (del 2004) e *Guitar Hero* (del 2005). Nel 2008 questo tipo di giochi risultava il secondo più popolare, dopo quelli d’azione e prima di quelli di sport.

rispetto al chip Amiga: per ottenere la stessa resa sonora era necessario ricorrere a programmazioni più complesse che rallentavano l'elaborazione dei dati nel processore, rendendolo poco pratico per i giochi. Un problema che sarebbe stato risolto solo nel 1989 con il rilascio della Atari STE che usava un accesso diretto alla memoria senza coinvolgere la CPU per riprodurre campioni PCM fino a 50KHz. In ogni caso, poiché aveva porte MIDI¹ integrate, se non per i giochi, l'Atari ST venne invece assai utilizzato da molti musicisti come dispositivo di programmazione musicale, secondo una tendenza che, partita - come visto - con il Commodore 64, ha sempre visto musicisti sfruttare le innovazioni tecnologiche nate in ambito videogame. Anche se la tecnica del campionamento poteva produrre suoni molto più realistici, ogni campione richiedeva molta memoria e questo finì, in un primo momento, per frenarne la diffusione. Bisogna infatti considerare che all'epoca, la memoria, sia allo stato solido (cartuccia o hard disk), che su supporto magnetico (floppy disk), era ancora molto costosa, quando invece la musica generata da chip sequenziali veniva generata con poche righe di codice relativamente semplice, e un consumo ben più basso di memoria.

Tuttavia, se all'inizio, come visto, erano i programmatori ad occuparsi anche della componente musicale di un gioco, dalla seconda metà degli anni '80, furono chiamati ad intervenire sviluppatori con maggiore esperienza musicale. Questo portò ad un deciso miglioramento nella qualità "artistica" della musica, tanto che le colonne sonore del tempo (e i loro autori) sono ricordate ancora oggi. Ad esempio quelle di *Sorcerian*, *Ys I e Ys II* (dovute a Yuzo Koshiro), *Metroid*, *Kid Icarus* ed *EarthBound* (tutte di Hirokazu Tanaka), *Dragon Quest* (di Koichi Sugiyama), *Final Fantasy* (Nobuo Uematsu), *Super Mario Bros.* o *The Legend of Zelda* (entrambe di Koji Kondo). Come si vede tutti musicisti giapponesi perché giapponesi erano i principali produttori di videogames, cui si affiancarono, comunque, in quel periodo,

¹ Con l'acronimo MIDI (Musical Instrument Digital Interface) si indica il protocollo standard per il collegamento e l'interazione degli strumenti musicali elettronici anche tramite un computer.

ad esempio l'americano Rob Hubbard (*Monty on the Run*, *Crazy Comets*, *Master of Magic*, *Commando*, *Thrust*, *Spellbound*, *Sanxion*, *Auf Wiedersehen Monty*, *International Karate...*) o l'irlandese Martin Galway (*Times of Lore*, *Rambo II*, *Comic Bakery*, *Wizbal...*). Entrambi lavorarono prevalentemente su Commodore 64 additando in qualche maniera la strada a nomi poi divenuti autentici punti di riferimento del settore come Tommy Tallarico che ha scritto oltre 250 colonne sonore tra cui quelle della serie di *Earthworm Jim*, *Color a Dinosaur*, *Treasures of the Deep*, *Messiah*, *MDK*, *Wild 9*, *Unreal*, *Cool Spot*, *Spot Goes to Hollywood*, *RoboCop versus The Terminator*, *Maximo*, *Pac-Man World*, *Another World*, *Prince of Persia*, *Tony Hawk's Pro Skater*, and *Advent Rising*, o Carey James cui si deve la musica (tra gli altri) di *Mechwarrior II Battlepack*, *Civilization: Call To Power*, *Shanghai: Second Dynasty*, *Xmen: Mutant Academy*, *Battlezone II*, Ron Jones (*Star Trek: Star Fleet Command*, *Star Trek: Star Fleet Academy*), Jesper Kyd (*MDK²*, *Armageddon*, *Messiah*, *Hitman Codename 47*, *Soldier*), ecc.

La "quarta generazione" di console (o generazione 16-bit) prese decisamente il via nel 1987 in Giappone con il lancio della console PC Engine (la cui CPU aveva un'architettura, appunto, a 16-bit), risultato della collaborazione fra le aziende NEC e Hudson Soft. Il PC Engine fu seguito dal Sega Mega Drive, una console sempre a 16-bit rilasciata in Giappone il 29 ottobre 1988, negli Stati Uniti il 14 agosto 1989 con il nome di Sega Genesis, e in Europa il 20 novembre 1990.

Nel 1988 fu presentata anche la Super Nintendo (SNES) e contemporaneamente fecero la loro comparsa le prime console portatili: Game Gear di Sega, Lynx di Atari e Game Boy di Nintendo.

Sul fronte dei computer, scarso successo ebbero invece Commodore 64GS e l'Amstrad GX 4000. La lotta in negozio, alla fine, si restrinse tra Sega e Nintendo. Il Mega Drive offriva una grafica migliore rispetto alla SNES e migliorava la sintesi del suono ma sostanzialmente manteneva lo stesso concetto di sound de-

sign. Aveva 6 canali stereo per la produzione dei suoni e uno per i campioni PCM spesso utilizzato per le percussioni come in *Sonic the Hedgehog 3*, con l'accessorio Sega Mega CD se ne aggiungevano altri 8. La nuova console di Nintendo (che comunque continuava a vendere benissimo anche quella precedente) aveva cinque canali mono e uno per i campioni PCM. Non fu il successo che si aspettavano tutti: nonostante il trionfo di *Super Mario Bros. 3*, la SNES aveva una CPU singolarmente lenta che a fatica supportava i 256 colori dello schermo (Sega ne aveva 65 e una CPU più veloce). Questo finì per penalizzarla.

9.4.3. Amiga e il MOD

Nonostante lo sviluppo tecnologico, scrivere musica per i giochi costituiva ancora una sfida per i compositori tradizionali che quindi erano spinti ad un uso molto più fantasioso del sintetizzatore FM. D'altro canto, però, intanto calava il costo della memoria, cosa che rese sempre più accessibile la pratica del campionamento rispetto a quello della sintesi di nuovi suoni.

I primi a dirigersi decisamente su quella strada furono i ricercatori di Amiga, ma ci vollero alcuni anni prima che imparassero a padroneggiare la tecnica del campionamento (notevole comunque il primo tentativo nei titoli del gioco adventure *The Pawn* del 1986).

Nel 1987, il programmatore Karsten Obarski proprio per Amiga creò la prima versione di un tipo di file musicale chiamato MOD e lo utilizzò in un software che chiamò Ultimate Soundtracker e che da allora diede il nome ai programmi di questo tipo: i cosiddetti "tracker"². I file MOD erano direttamente riproducibile sulle macchine Amiga senza bisogno di calcoli addizionali: i campioni venivano

² I giochi di ritmo (rhythm games) sono giochi musicali che impongono di ballare, cantare o simulare strumenti musicali. Si considera come primo gioco di ritmo Simon, elaborato da Howard Morrison e Ralph Bae nel 1978, mentre tra gli ultimi grande successo hanno avuto SingStar (del 2004) e Guitar Hero (del 2005). Nel 2008 questo tipo di giochi risultava il secondo più popolare, dopo quelli d'azione e prima di quelli di sport.

memorizzati in formato PCM a 8-bit e la riproduzione richiedeva una quantità minima di CPU. Fu una piccola rivoluzione perché rese facile per chiunque produrre musica utilizzando campioni digitalizzati. E come era già successo con il SID del Commodore 64, anche in questo caso l'innovazione ispirò musicisti a creare musica (detta "tracker chiptune") utilizzando queste nuove tecnologie. I primi esempi di "tracker chiptunes" sono della fine degli anni '80 e vengono attribuiti ai musicisti come 4-Mat, Baroque, Turtle e Duz. I "tracker chiptunes" tecnicamente erano basati su forme d'onda di durata molto corta ripetute in loop, poi modulate con effetti sonori come arpeggio, vibrato o portamento, gestiti dal software tracker. Attualmente, il termine "chiptune" è anche usato per riferirsi alla chip music prodotta tramite sintesi effettuata su chip musicali di tecnologia recente, ma alcune fonti, come l'"Amiga Music Preservation project" (<http://amp.dascene.net/>), ancora definiscono il chiptune come un piccolo modulo tracker.³ Ma della musica e dei musicisti chiptunes ci occuperemo specificatamente al termine del capitolo.

9.4.4. Le schede audio

Finora abbiamo seguito l'evoluzione tecnica degli apparecchi per i giochi arcade, delle console e di alcuni PC "dedicati" (come Amiga o Commodore), ma nella seconda metà degli anni '80 iniziò ad svilupparsi anche la tecnologia per PC IBM-compatibili.

I primi giochi per questo tipo di macchine si erano limitati ad usare le possibilità sonore interne ed alcuni standard proprietari come il chip PCjr IBM 3-voce, mentre la sintesi dei suoni era realizzata con modulazione di ampiezza d'impulso PWM o con sintesi di suoni campionati da tabelle wavetable, richiedendo

³ Questo stile di musica viene oggi riproposto su siti specializzati come www.chiptune.com che presentano nuove composizioni, sia realizzate in formato MOD (quello dei tracker) sia in formati e con computer più antiquati.

(come visto) una notevole quota della potenza di elaborazione a disposizione e rendendo quindi difficoltoso il suo utilizzo nei giochi. Tuttavia, l'uso di questi PC si espandeva sempre di più e la diffusione di queste macchine, contemporaneamente alla loro inadeguatezza per quanto riguardava i giochi, nella seconda metà del decennio, come detto, stimolò la ricerca da parte delle aziende produttrici di componenti hardware (schede audio) e apparecchiature per l'elaborazione del suono (sintetizzatori e campionatori).

Così, mentre nel 1987 Amiga lavorava sul software inaugurando, come visto, i file MOD, la giapponese Roland metteva in commercio un sintetizzatore basato sui campionamenti: il MIDI MT-32.

Nato come apparecchiatura per l'elaborazione musicale, fu ben presto adottata dagli sviluppatori di musica per giochi: in particolare, la Sierra Entertainment, una delle principali aziende produttrici di giochi per PC dell'epoca, volendo approfondire l'aspetto musicale dei suoi prodotti se ne assicurò la distribuzione esclusiva e investì grosse somme per svilupparne l'uso, anche assumendo compositori incaricati specificamente di lavorarci su. Il primo titolo Sierra con una colonna sonora musicale completamente realizzata su MT-32 fu *King's Quest IV: The Perils of Rosella*, uscito nel 1988. Tale colonna sonora era di William Goldstein (tra l'altro autore di quella della serie di telefilm "Fame") che per essa scrisse oltre 75 brevi brani.

Il gioco era anche il primo a richiedere una scheda audio: la AdLib.

Infatti, mentre il sintetizzatore MT-32 stabiliva in qualche modo i parametri sonori della musica per giochi del periodo, la canadese AdLib metteva in commercio l'omonima scheda audio che utilizzava un economico processore Yamaha YM3812, ed era quindi piuttosto abbordabile come costo. Produceva il suono attraverso un sistema di modulazione di frequenza.

Sempre nel 1987, fece la propria comparsa una seconda scheda: la Sound Blaster prodotta dalla Creative Technology di Singapore. Essa era dotata di un sintetiz-

zatore FM che utilizzava il medesimo chip FM Yamaha YM3812 della AdLib che assicurava una piena compatibilità con questa scheda, ma anche un microcontroller MCS 51 per gestire l'audio digitale, denominato DSP (Digital Sound Processor). Con essa era possibile ottenere campioni a 8-bit ad una frequenza di 23 kHz e, a differenza della concorrente AdLib, era dotata di una porta per un'interfaccia MIDI e di una per un joystick. Cosa che ne decretò il successo.

La Sound Blaster finì per rappresentare lo standard di base degli anni 1990 per i computer IBM-compatibili.

Alla fine, solo una minoranza di sviluppatori di giochi per PC continuò ad usare formati tracker tipo Amiga (come ad esempio in *Unreal*), mentre la maggior parte scelse di sfruttare MT-32 e AdLib o Sound Blaster.

Alla fine degli anni '80, gli sviluppatori potevano così disporre di questo nuovo hardware e per ovviare a problemi di compatibilità tra un prodotto e l'altro, adottarono il protocollo General MIDI come standard comune, anche se i diversi prodotti utilizzavano diversi campioni di suono, e una compatibilità totale che permettesse di avere lo stesso suono usando qualsiasi dispositivo non fu comunque possibile.

9.5. DAL 1990 AL 1995

9.5.1. Vincono i campioni

Ovviamente, dell'innovazione rappresentata dall'uso massivo dei campionamenti si avvantaggiarono sia i giochi arcade, che le console, che i PC domestici.

Tra i giochi arcade si possono ricordare, nel 1991, *Street Fighter II* della Capcom che usava campioni di voce, effetti sonori e percussioni, o quelli del Neo Geo MVS della SNK (*Last Blade*, *The King of Fighters*, *Fatal Fury*, *Samurai Shodown*, ecc.) che comprendevano anche effetti surround che facevano giungere il suono al giocatore anche dalle sue spalle.

Tra i giochi per PC che usarono i campioni digitalizzati, possono essere ricordati *Shadow of the Beast* (musica composta da David Whittaker), *Turrican 2* (compositore Chris Hülsbeck) e *Laser Squad* (Matt Furniss). La Sensible Software inserì in alcuni suoi giochi anche brani cantati: ad esempio in *Cannon Fodder* del 1993 la canzone “War has never been so much fun” e, l’anno dopo, in *Sensible World of Soccer* il brano “Goal scoring superstar hero”. Queste canzoni, composte da Richard Joseph, usavano lunghi campioni vocali.

9.5.2. Lo strapotere SNES

Tra le console che sfruttarono il sistema, anche il Super Famicom nel 1990 e la sua versione SNES (Super Nintendo) nel 1991, con titoli come, ad esempio *Donkey Kong Country* o *Super Mario RPG*. Queste console usavano uno speciale chip Sony sia per la generazione del suono che per la gestione del microprocessore che lo pilotava. Aveva 8 canali stereo di suoni campionati a 16 bit e una vasta scelta di effetti, tra cui un tipo di ADSR¹ solitamente usati in sintetizzatori di alto livello del tempo.

Questo tipo di evoluzione tecnologica consentì la sperimentazione nei videogiochi di modelli di acustica applicata. Ad esempio, alcuni giochi come *Arthur King’s World* o *Jurassic Park* (entrambi per SNES) sperimentavano effetti di spazialità, cioè di dislocazione spaziale dei suoni usando le tecnologie Dolby Pro-Logic; altri (*The Legend of Zelda: A Link to the Past*, *Secret of Evermore*, sempre SNES) testavano soluzioni di acustica ambientale e architettonica².

Se ascoltiamo la colonna sonora di un gioco come *Castlevania IV* (sviluppato e pubblicato da Konami nel 1991, giocabile su piattaforma SNES) ci rendiamo

¹ L’acronimo ADSR deriva dalle quattro parole inglesi Attack (Attacco), Decay (Decadimento), Sustain (Sostegno), Release (Rilascio): le quattro fasi che rappresentano il volume di riproduzione di un suono nel tempo.

² L’acustica architettonica è quella disciplina dell’acustica che tratta della produzione, propagazione e ricezione del suono all’interno degli ambienti chiusi.

conto di quale livello avessero raggiunto le musiche per videogiochi. Di fatto essa, firmata da Masanori Oodachi e Sotaro Tojima, accostava in modo geniale generi diversi che andavano dalla fusion, all’elettronica, alla musica classica, comprendendo anche i remix delle più famose musiche degli episodi precedenti della serie. Ma notevoli colonne sonore avevano anche altro giochi del periodo come *F-Zero* (brani jazz riarrangiati appositamente ed eseguiti da musicisti tra cui il sassofonista Marc Russo degli Yellowjackets e il chitarrista Robben Ford), *Final Fantasy IV* (scritta da Nobuo Uematsu: da essa vennero tratti ben tre album: “Final Fantasy IV: Original Sound Version” che contiene i 44 brani dal gioco, “Final Fantasy IV: Moon Celtic” che li propone riarrangiati in chiave celtica ed eseguiti dalla violinista irlandese Máire Breatnach, e “Final Fantasy IV Piano Collection”, dove appaiono eseguiti al pianoforte da Toshiyuki Mori, inaugurando una serie che sarebbe proseguita anche nei successivi episodi del gioco), *Gradius III* (dovuta a Junichiro Kaneda, Seiichi Fukami, Miki Higashino, Keizo Nakamura e Mutsuhiko Izumi, anch’essa pubblicata su CD), *Chrono Trigger* (di Yasunori Mitsuda, con alcuni brani di Nobuo Uematsu: per essa, ben quattro CD tra cui uno in versione acid jazz e uno in versione orchestrale), ecc.

Di fatto, l’unico limite ad un uso sempre più diffuso ed esasperato dei campionamenti era rappresentato solo dal costo ancora alto della memoria a stato solido. Tutti i giochi sopra citati sono nati per SNES anche se poi quasi sempre realizzati anche per altre console, quindi possiamo dire che se il principio del campionamento, in qualche modo, era stato sperimentato da Amiga, fu Nintendo a sfruttarlo pienamente: anche se certo non fu l’unica azienda ad usare i campionamenti in modo così efficace, le concorrenti, per un motivo o per l’altro ebbero assai meno successo.

La SNK produttrice di Neo-Geo riuscì a trasferire nel suo sistema di casa AES i suoi giochi arcade come *Metal Slug*, *The King of Fighters*, *Samurai Shodown*, *Fatal Fury*, *Art of Fighting* o *The Last Blade*, ma era molto più costosa (fu

soprannominata “la limousine”), Sega diffuse il Sega CD che, collegato alla console, aggiungeva più canali PCM, ma aveva una scelta molto più limitata di giochi e non ebbe la diffusione del SNES; nessun successo, infine, ebbe il Philips CD-i.

Va detto comunque che la popolarità di Nintendo fu massima nelle zone in cui lo standard di trasmissione tv era NTSC.

A causa della differenza di *frame rate* delle apparecchiature di trasmissione PAL, molti titoli nati per NTSC non furono mai riprogettati per PAL su cui avevano una resa molto inferiore.

Questo ha necessariamente comportato anche una decisa differenza nello sviluppo della musica per videogame tra paesi PAL e NTSC. Un divario che si sarebbe ridotto con le soluzioni tecnologiche proposte dai giochi di quinta generazione e con l’inizio dello strapotere dei computer PC e Mac.

9.6 L'ERA DELLO STREAMING

9.5.1. Perché lo streaming

Ma ritorniamo al Sega Mega Drive e al suo accessorio Sega Mega CD. Esso adottava un’innovazione chiamata streaming, vale a dire l’uso di una colonna sonora pre-registrata su CD invece di musica generata al momento dall’hardware. Anche se questa soluzione avrebbe dato ai giocatori un’indicazione sulla direzione che presto avrebbe preso la musica per videogames, l’uso di suoni campionati e/o sequenziati non cessò in quel momento.

D’altra parte, all’epoca, tra fine anni ‘80 e primi ‘90, lo streaming era ancora poco praticabile: richiedeva grandi quantità di memoria quando la memoria (generalmente allo stato solido: quella delle cartucce o dell’hard disk) aveva ancora un alto costo.

Questo cessò di essere un problema e lo streaming quindi iniziò ad imporsi pre-

potentemente solo nel momento in cui iniziò a prendere piede e ad essere sempre più economica la memoria ottica sui CD (che oltre tutto potevano contenere ben più dati delle vecchie cartucce). Per quanto riguarda il supporto “fisico”, nonostante alcuni (pochi) produttori rimanessero legati alle cartucce, la maggior parte dei giochi con audio in streaming adottarono i CD audio: essi offrivano migliore qualità del suono e più efficacia nel looping, cioè la riproduzione ciclica e ininterrotta di una frase musicale: per esempio, fino alla fine di una fase di gioco.

In più, all’inizio del nuovo decennio, i CD potevano sfruttare lo sviluppo continuo di hardware sempre più potenti ed efficaci. Un bel vantaggio rispetto ai primi giochi di quarta generazione che pure usavano musica da CD: dato che allora la tecnologia dei drive ottici era ancora limitata, usare una traccia audio da CD faceva sì che il sistema non potesse accedere ai dati finché non si fermava il brano suonato. In più il looping, che era poi la forma più comune della musica per giochi, aveva anche il problema che quando il laser giungeva al termine di una traccia, impiegava tempo per spostarsi all’inizio della stessa per iniziare a leggere di nuovo, cosa che provocava una pausa ben udibile durante la riproduzione.

Un problema che, appunto, si risolse con il progresso della tecnologia.

Il vantaggio più evidente dello streaming era comunque la fine di qualsiasi limitazione alla qualità del suono: mentre la complessità della musica sintetizzata al momento era limitata dal numero di canali e dalla quantità di memoria a disposizione, con lo streaming la musica poteva essere prodotta liberamente con qualsiasi tipo e numero di strumenti, permettendo agli sviluppatori di registrare semplicemente una traccia in digitale (o riconvertirla da una fonte analogica, ad esempio un vecchio disco) da riprodurre durante il gioco. Insomma, quando diminuzione dei costi della memoria ottica e sviluppo dell’hardware diedero via libera all’uso generalizzato dello streaming, prese il via la “**quinta generazione**” dei videogames. Si era nella seconda metà degli anni ‘90.

9.6.2. Il terzo incomodo: tra Sega e Nintendo arriva la PlayStation

Ma andiamo con ordine.

Le console del periodo erano apparecchi a 32-bit caratterizzati dalla possibilità di generare ambienti video tridimensionali. Nella prima metà del decennio c'erano stati diversi tentativi in questo senso, ma erano miseramente falliti: la Jaguar dell'Atari (a causa di un numero assurdamente esiguo di giochi prodotti per la console), la 3DO della Panasonic che usava come memoria cassette VHS (perché eccessivamente costosa), l'Amiga CD32, il PC-FX di NEC, la sconosciuta Playdia di Bandai...

Finalmente il 22 ottobre 1994 in Giappone e il 12 maggio del 1995 nel Nord America, Sega aveva presentato il Sega Saturn, una console con lettore CD che supportava 32 canali PCM (ma anche una grafica tridimensionale che ben risaltava in giochi come *Tekken*). Nonostante l'alto costo, ebbe subito un buon successo che la portò al secondo posto nella "guerra delle console", subito dietro il Super Nintendo. Un successo che però si ridusse velocemente quando tra i due litiganti si intromise il terzo incomodo: la PlayStation della debuttante Sony che inaspettatamente sbaragliò le rivali.

Anche la PlayStation aveva un CD-ROM col quale supportava 24 canali di campioni a 16 bit fino a 44.1 kHz, con qualità audio CD. In più vantava anche effetti sonori di hardware come il riverbero.

Tuttavia, la console Sony non era in assoluto meglio della rivale: il Saturn vantava una risoluzione superiore (come dimostrano i 704x480 pixel di *Virtual Fighter 2*) seppure il suo potente hardware era difficilmente programmabile e di fatto la maggior parte dei giochi prodotti da terzi (e quindi non quelli creati dalla Sega stessa) non riusciva ad evidenziare tale superiorità, col risultato di poter vantare un parco giochi complessivamente limitato. Un altro aspetto in cui Saturn era decisamente superiore era la qualità audio: l'ottimo processore sonoro infatti era in

grado di restituire una qualità audio assai elevata. Non bastò: Sony, grazie anche ad un battage pubblicitario aggressivo e a un costo inferiore, si prese il mercato.

Ma intanto, rimasta indietro, la Nintendo cercò di sorprendere tutti, saltando la generazione dei 32-bit per passare direttamente ai 64-bit: nacque così, nel 1996, il Nintendo 64. La console (con un suono stereo) supportava fino a 100 canali PCM con una frequenza di campionamento migliorata a 48 kHz.. Ebbe successo soprattutto in Giappone, ma vendette molto bene in tutto il mondo superando i 30 milioni di esemplari, grazie anche a giochi come *The Legend of Zelda - Ocarina of time* votato come miglior gioco del XX secolo. Solo che intanto PlayStation era arrivata a 100 milioni...

Di fatto, ciò che risultò vincente in casa Sony fu l'uso del CD, rispetto alla cartuccia che Nintendo aveva scelto perché più veloce da "caricare" e soprattutto per ovviare a problemi di pirateria: la PlayStation poteva riprodurre anche CD audio risultando così un apparecchio più versatile, inoltre il basso costo di produzione dei CD-ROM consentì alla Sony di rimettere in vendita i giochi "vecchi" a prezzi ribassati, cosa che invece Nintendo non poteva fare a causa dell'alto prezzo delle cartucce.

Resisi conto dell'errore, anche alla Nintendo sarebbero passati al CD dal successivo GameCube.

9.6.3. E riparlamo dello streaming

Questi ultimi (come anche la 3DO della Panasonic) potevano supportare giochi che facevano uso dello streaming audio, una modalità che iniziava a prender sempre più piede in alternativa all'audio "prodotto al momento" universalmente adottato e che si sarebbe definitivamente imposta con il nuovo millennio. Va detto, tuttavia, che la qualità del suono derivante da file audio necessariamente compressi non era generalmente esaltante. D'altra parte, utilizzare un flusso compresso permetteva agli sviluppatori di adottare la soluzione dello streaming e,

Musica per...

utilizzando meno potenza della CPU, essere ancora in grado di accedere ad altri dati sul disco senza interruzione della musica. Aumentare la qualità del suono avrebbe richiesto un livello di potenza di CPU ben superiore a quella disponibile nei giochi di quinta generazione.

Peraltro, ne abbiamo già accennato, lo streaming metteva qualsiasi compositore in grado di scrivere musica per i videogiochi: non era più necessario essere un programmatore o avere approfondite conoscenze informatiche.

Questo portò diversi musicisti pop e rock e comunque non strettamente di “ambito videogame” ad affrontare la nuova esperienza.

ARTISTA	GIOCO	NOTE
Brian May	Rise of the Robots (1994)	
Michael Nyman	Enemy Zero (1996)	
White Zombie	Quake 2 (1996), Way of the Warrior (1994)	
Trent Reznor & Nine Inch Nails	Quake (1996), Doom 3(2003)	In Quake, il brano “I Stand Alone”
Thomas Dolby	La serie Mind's Eye, Grand Theft Auto (2002)	la canzone in Grand Theft Auto “Hyperactive!”
Godsmack	Prince Of Persia - Le Sabbie Del Tempo (2003)	
Stewart Copeland	la serie Spyro The Dragon (dal 1998 al 2001) e di Alone In The Dark (2001)	
Peter Gabriel	Uru: Ages Beyond Myst (2003)	La canzone “Burn you up, burn you down”
Peter Gabriel	Myst IV: Revelation (2004)	Una nuova versione realizzata appositamente del brano del 1987 “Curtains”
Chris Vrenna	American McGee's Alice (2000), Doom 4 (2004)	

In più, alla colonna sonora di *Project Gotham Racing 4* (2007) hanno fornito brani i Prodigy, i My Chemical Romance, i Wolfmother, i Disturbed, i Goldfrapp e Lily Allen (ma il videogioco ne propone una sessantina); alla saga di *WipeOut*, dal 1995 al 2008 hanno partecipato decine di gruppi e artisti tra rock, techno ed

Musica per...

elettronica. Tra di essi Chemical Brothers e Orbital nel primo episodio, Prodigy e Underworld nel secondo, Fluke e Propellerheads nel terzo, Underworld, Chemical Brotherse Orbital e Propellerheads nel quarto, Timo Maas e Future Sound Of London nel quinto, Aphex Twin nel sesto, Kraftwerk nel settimo.

Brian Eno (che già aveva composto il suono di avvio di Windows 95 e che ultimamente ha lavorato allo sviluppo di *Bloom*, una applicazione per iPhone che consente di creare musica ambientale di ottima qualità con semplici tocchi sullo schermo, ha sviluppato nel 2008 le musiche per il videogame *Spore* occupandosi di sistemi di generazione automatica di musiche.

In altri casi, i produttori hanno scelto di usare musica non scritta specificatamente per il gioco. Ad esempio, *Star Wars: X-Wing vs TIE Fighter* del 1996 come i successivi giochi della serie *Star Wars* adottò banalmente le musiche composte da John Williams per la saga cinematografica, ma negli anni successivi sono state usate musiche di Beatles, Rolling Stones, ACDC, ecc. sia in giochi sportivi tipo *FIFA Soccer* che in quelli musicali tipo *Guitar Hero*. Le due tendenze sono proseguite parallelamente fino ad oggi fondendosi anche in alcuni giochi che, come *Dance Dance Revolution*, utilizza sia musiche originali che preesistenti.

Infine il mondo del rock ha ispirato giochi non musicali: per esempio, tra 1989 e 1990 Sega e U.S. Gold hanno pubblicato diversi versioni (leggermente differenti) per console e arcade di *Michael Jackson Moonwalker*, co-sviluppate dallo stesso Jackson, i giochi comprendono le versioni sintetizzate di brani come “Beat It” o “Smooth Criminal”. Nel 2000 è uscito per pc e Saturn uno sparattutto fantasy dedicato ai Kiss, intitolato *Kiss: Psycho Circus - The Nightmare Child*.

9.6.4. Lo streaming “modulato”

Una delle possibilità che offriva la tecnica dello streaming era la possibilità di “modularlo” a seconda delle esigenze di gioco.

Fu la LucasArts a fare da battistrada in questa direzione con il suo sistema iMU-

SE (Interactive Music Streaming Engine). Di fatto si trattava di un motore di gioco sviluppato già nei primi anni '90 dai compositori Michael Land e Peter McConnell: la sua funzione principale era di sincronizzare la musica con l'azione sullo schermo. Idea semplice, realizzazione notevolmente più complessa.

Il primo gioco ad usare il sistema iMUSE fu *Monkey Island 2: LeChuck's Revenge* del 1991. Qui, quando il protagonista si trova di fronte al cancello del cimitero si ascolta una musica lugubre, ma quando entra, la musica muta in una variazione dello stesso tema, iniziando dal punto esatto dove la melodia si era precedentemente interrotta. Sempre nello stesso gioco, nella scena della palude, la musica inizia con una semplice melodia di flauto al quale però, man mano che il protagonista si addentra nella palude, si aggiungono nuovi strumenti. Insomma la musica variava a seconda delle "mosse" del giocatore.

Altri esempi riguardavano *Star Wars: X-Wing* e *Star Wars: TIE Fighter*, due giochi per computer (PC e Mac), rispettivamente del 1993 e del 1994: in essi, i diversi temi che costituivano la colonna sonora, basati (come visto precedentemente) sulla musica scritta da John Williams per "Star Wars", subentravano a seconda delle fasi del gioco. In *Sam & Max Hit the Road* (ancora un gioco per computer, sempre del 1993), la melodia accelerava man mano che l'auto di Sam acquistava velocità.

La ricerca in questo senso è sempre proseguita: uno dei migliori esempi in giochi del nuovo millennio è fornito da *SSX (Snowboard Supercross)*, un gioco per PlayStation della fine del 2000. Quando un concorrente sullo snowboard prende il volo dopo un salto, la musica si abbassa e sale il rumore di fondo del vento che soffia. Quando lo snowboarder atterra, la musica riprende il volume normale.

Se è vero che, nella seconda metà degli anni '90, lo streaming rappresentava ormai la soluzione di gran lunga più adottata, sopravvivevano anche giochi che continuavano ad usare musica sequenziata, ad esempio molti titoli Squaresoft come *Final Fantasy 7*, *Legend of Mana* o *Final Fantasy Tactics*, e ancora oggi viene

adottata specialmente in giochi di ruolo. Magari anche in combinazioni con lo streaming, come nel caso di due giochi per computer (Mac e PC) del 2003: *Republic: The Revolution* (con musica composta da James Hannigan) e *Command & Conquer: Generals* (musica composta da Bill Brown) hanno utilizzato sofisticati sistemi che disciplinavano il flusso di musiche di scena per inserire brevi frasi musicali a seconda delle scene che apparivano sullo schermo o delle scelte del giocatore.

9.7 SESTA GENERAZIONE

9.7.1. Scende in campo Microsoft

La "sesta generazione" di console, ovvero quella a 128-bit, iniziò nel 1998, con il rilascio da parte di Sega della sua ultima console: il Dreamcast. Sembrava che la nuova macchina potesse rilanciare il destino dello storico marchio: vantava alcuni giochi divenuti storici come *Phantasy star* o *Quake 3* che potevano essere giocati on-line grazie al suo modem, ma l'uscita della PlayStation2 (nel 2000) di fatto pose termine alla vicenda dell'azienda che avrebbe proseguito solo come produttrice di software.

La PS2 rappresentò l'ennesimo successo della Sony, che sbaragliò la concorrenza con titoli del calibro di *Final Fantasy X*, *Devil May Cry* e *God of War*.

Due degne avversarie videro la luce l'anno successivo, ovvero il Nintendo GameCube e la Microsoft Xbox. Proprio quest'ultima rappresentò l'evento "nuovo" del periodo. Entrambe riuscirono a catturare una cospicua fetta di mercato: i fan di *Super Mario* e *Zelda* per il GameCube, i fedeli seguaci del PC (di cui Xbox era una diretta derivazione) per la console di Bill Gates. Nessuna delle due comunque riuscì a battere lo strapotere di Sony.

PS2 trovò un concorrente davvero temibile (e inaspettato) solo in una console portatile: Game Boy Advance della Nintendo (2001) che comunque non le im-

pedi di diventare nel corso degli anni la macchina “da gioco” più venduta di tutti i tempi.

9.7.2. Le colonne sonore personalizzate

Dal punto di vista musicale, quale evoluzione possibile poteva conoscere una generazione di giochi che ormai adottavano colonne sonore che niente avevano da invidiare al cinema, dal punto di vista tecnico e artistico, in più, come visto nel paragrafo 9.5.4. in grado di “adattarsi” alle fasi di gioco?

Forse adattarsi al giocatore.

Per un giocatore, essere in grado di riprodurre la musica desiderata durante una partita, in passato di solito significava abbassare l’audio del gioco e utilizzare una fonte di musica (ad esempio un lettore CD) esterna. Una soluzione alternativa fu resa possibile da alcuni giochi per Xbox che permettevano di regolare in modo indipendente l’audio del gioco, durante la riproduzione, con un programma separato in esecuzione in background.. Alcuni di essi, come *Quake* recuperavano i dati di gioco esclusivamente dal disco fisso e la colonna sonora da un CD: al giocatore era possibile sostituire, eventualmente questo CD contenente la colonna sonora “ufficiale” di quel gioco, con un qualsiasi altro. Era una cosa possibile anche in alcuni giochi PlayStation, in cui però il CD conteneva anche dati di gioco. Col risultato che quando essi erano necessari, occorreva rimettere nel lettore il CD originale. Uno dei primi giochi per PlayStation caricato interamente sulla RAM e che quindi permetteva al giocatore di cambiare il CD della colonna sonora fu il simulatore di guida *Ridge Racer*. Ma tale caratteristica era presente, ad esempio, anche nel rhythm game *Vib Ribbon* che poteva interagire con la musica di qualsiasi CD inserito dal giocatore.

9.8 NEXT GENERATION

Dopo il non troppo venduto Gamecube, la Nintendo ritornò nel 2004 sul mercato delle console con il Nintendo DS dotato di un Touch Screen sensibile al tatto. Ebbe un notevole successo che spinse l’azienda, l’anno dopo, ad un passo successivo: la console Nintendo Wii dotata di un peculiare sistema di controllo basato su sensori di movimento. Quest’ultima, sebbene lanciata cronologicamente poco dopo le concorrenti PlayStation 3 (giugno 2005) e Xbox 360 (fine 2005), detiene attualmente (giugno 2010) il record di vendite. Lo stesso anno della presentazione della Wii, anche la Sony si lanciò sul mercato delle console portatili con la sua PlayStation Portable. Dal punto di vista musicale, durante la cosiddetta “settima generazione” si è continuato a lavorare sulla personalizzazione dell’audio. Con la Xbox 360 è possibile passare alla musica di un proprio CD in qualsiasi momento. In un gioco come *Audiosurf* (2008), la musica dell’utente rappresenta l’aspetto principale del game: nel gioco è inclusa una colonna sonora dei giochi presenti nella compilation “The Orange Box” in formato mp3, ma il giocatore è invitato ad inserire brani propri. Il gioco è composto da circuiti generati e sincronizzati a seconda del tempo e dell’intensità della canzone scelta dal giocatore. I risultati possono essere messi online e confrontati con quelli di altri giocatori, suddivisi per canzone e difficoltà. La PlayStation 3 ha la capacità di utilizzare la musica personale del giocatore salvata sul disco rigido (ad esempio in *MLB 08: The Show*, del 2008) piuttosto che i brani programmati e incorporato nel gioco dagli sviluppatori. Caratteristica posseduta anche da Wii: ad esempio in giochi come *Excite Truck* o *Endless Ocean* è possibile utilizzare la propria musica in formato mp3, caricata su scheda SD¹. Ugualmente possibile di usare nello stesso modo una scheda di

¹ Le schede SD sono dispositivi usati nelle macchine fotografiche digitali, nei cellulari e nei PC per la memorizzazione di dati. La console Wii supporta le schede SD, ivi comprese le schede miniSD e microSD se utilizzate con i rispettivi adattatori.

memoria (in questo caso una Memory Stick) è offerta dalla PlayStation Portable, in giochi come *Need for Speed Carbon: Own the City* e *FIFA 08*.

Dal punto di vista del suono, questi apparecchi non evidenziano un sensibile progresso. La Xbox 360 supporta software Dolby Digital, risoluzione a 16 bit con frequenza di campionamento a 48 kHz e il potenziale di 256 canali audio simultanei. La PlayStation 3 gestisce diversi tipi di tecnologia di suono surround compresi Dolby TrueHD e DTS-HD. Nintendo Wii mutua dal precedente GameCube il Dolby Pro Logic II. Niente che costituisca, alle orecchie dell'utente, qualcosa di veramente innovativo rispetto a quanto ascoltato nella generazione precedente di console.

Ma il futuro è ancora tutto da scrivere.

9.9 ANCHE IN ITALIA

Finora quando abbiamo citato musicisti dedicatisi espressamente alla composizione di colonne sonore per videogiochi abbiamo citato quasi solo artisti giapponesi o americani. Vale comunque la pena di ricordarne anche due italiani.

Simone Cicconi è uno dei più attivi in Italia in quest'ambito. A lui si devono le musiche di decine di giochi tra cui *Nikopol: Secrets of the Immortals*, *The Aly & AJ Adventure*, *M&M's Break' Em.*, *Spider-Man 3 Puzzle*, *Princess Natasha: Student, Secret Agent, Princess*, *Tony Tough 2: A Rake's Progress*, *Klax / Marble Madness*, *PaperBoy / Rampage*, *The Fish Files*, *MC2-Microïds*. Oltre a giochi per iPhone come *RacingMania HD*. Fabio Barzagli ha invece composto le musiche di giochi come *T-zero*, *Tony Tough and the night of Roasted Moths*, *Xtm motor racing*, *The Nutcracker*, *Euro League Manager*, *Legend of Rome*, *Steam Empire*, ecc.

9.10 VIDEOGAME MUSIC: UN GENERE

9.10.2 La musica in gioco

Da quanto abbiamo visto finora, non stupisce che la musica creata per i videogiochi abbia molto presto suggerito la nascita di un vero e proprio genere musicale indipendente dall'ambito in cui era nato. In altre parole, stilemi tipici della musica creata per i videogiochi sono stati adottati da musicisti per creazioni non destinate a console o PC, ma per le quali spesso usavano lo stesso hardware e software usato dai compositori per videogames. Ne accenniamo nonostante, proprio perché... indipendenti, tali composizioni esulino dalla nostra trattazione.

Questo tipo di musica, spesso genericamente identificata come chiptunes (ma il termine, lo vedremo, è relativo ad un ben preciso tipo di suono) ha sue proprie specificità.

Tra gli elementi caratterizzanti della musica per videogame e quindi del genere da esso derivato, possiamo individuare la ciclicità dei suoi brani (loop), che potevano ripetersi all'infinito piuttosto che avere una struttura "tradizionale" con un inizio, uno svolgimento e un termine; che non prevedesse parti cantate; che, soprattutto agli inizi, avesse una polifonia assai limitata dato che i primi sintetizzatori potevano suonare solo una, due o tre note alla volta.

Questi elementi (normalmente imposti dalle esigenze del gioco e dalle possibilità della tecnologia a disposizione), imponevano ai compositori un modo peculiare di scrivere musica. E anche se i suoni potevano in qualche modo emulare quelli di una rock band tradizionale (onda triangolare per il basso, due onde di impulso per due chitarre, e un canale di rumore bianco per la batteria), i musicisti preferirono cercare altre strade. Ad esempio prediligendo volutamente un suono "sintetico" lontano da quello degli strumenti tradizionali, e creando sequenze complesse e rapide di note: un *éscamotage* già visto in epoca barocca, quando per sopperire alla limitata dinamica espressiva di strumenti come il clavicembalo, si cercava di

lavorare sugli abbellimenti e il virtuosismo. In ogni caso non è difficile riscontrare nella musica per videogame l'influenza dei più diversi stili e generi, ovviamente contemporanei alla sua composizione (ad esempio, heavy metal negli anni '80, techno e hip hop nei '90, ecc.) Anche se l'influenza fu assolutamente reciproca, se è vero che la videogame music ha suggerito moltissime soluzioni alla nascente scena elettronica degli anni '80 o a certa dance dei decenni successivi.

In ogni caso, si può dire che è possibile parlare di un genere musicale a sé stante fino a quando questo tipo di musica ha avuto alcune specificità distintive: quando con l'uso dei campionamenti, e dopo, con lo streaming, il "suono" della musica per giochi si è andata sempre più assimilando a quella, ad esempio, del rock o del pop o della dance, tale specificità si è di fatto persa.

9.10.2 La chiptune

Nella cosiddetta chiptune (o chip music), tutti i suoni sono sintetizzati in tempo reale dal chip sonoro di un computer o una console, e non basati sulla sintesi di campioni. Proprio per tale caratteristica, il suo periodo d'oro si colloca quando le macchine prevedevano essenzialmente questo modo di produzione della musica, quindi soprattutto nella seconda metà degli anni '80, anche se abbiamo esempi di questo tipo di composizione (e di compositori) già agli albori dei videogiochi: già nel 1951, computer della serie CSIRAC e Ferranti Mark 1 erano usati per esibizioni pubbliche di musica digitale sintetizzata in tempo reale¹.

Chiaramente, all'epoca, la tecnologia standard a disposizione (fu il chip SID del Commodore 64 a dare, nel 1982, un impulso decisivo a questo genere musicale) non permetteva grandi elaborazioni musicali, per questo i compositori presero a sviluppare i loro personali strumenti elettronici (hardware e software) combinando i due metodi di sintesi sonora del tempo: la modulazione dell'ampiez-

¹ Una cronologia abbastanza dettagliata della vicenda chiptune è su <http://chipflip.wordpress.com/timeline/>

za d'impulso PWM e la sintesi wavetable. Ad esempio, attorno alla metà del decennio, programmatori professionisti e no come Jeroen "Red" Kimmel, Rob Hubbard, David Whittaker, Chris Hülsbeck o Martin Galway elaborarono programmi specifici per comporre musica detti "monitor": essi permettevano anche a musicisti non espertissimi di informatica di elaborare le proprie composizioni sfruttando il SID. Contemporaneamente altri programmatori si dedicarono allo studio dei "tracker" del Commodore Amiga (vedi paragrafo 9.3.1).

In ogni caso, come abbiamo già spiegato, i primi chip sonori potevano produrre contemporaneamente solo poche note e rumori, quindi questi musicisti/programmatori elaborarono tecniche compositive che aggirassero questo ostacolo, ad esempio, con un uso esasperato dell'arpeggio che, eseguito a grande velocità desse l'impressione di un accordo.

In quei primi anni, la musica così creata rimaneva comunque fuori dall'industria musicale, non veniva incisa e assai raramente veniva eseguita dal vivo: i brani erano distribuiti quasi esclusivamente come programmi. Probabilmente il primo disco di chip music pubblicato da un'etichetta discografica fu il singolo "Seance" / "Atheama" di Nebula II (Reinforced Records) del 1991, primo di una discografia che da quel momento avrebbe annoverato centinaia di titoli.

Attualmente, tra i nomi di punta di questo genere musicale si possono ricordare Role Model, Nullsleep e Trash80. Alcuni, come YMCK, Firebrand Boy, David Dineen-Porter, e Paza Rahm, spesso inseriscono nelle loro composizioni interventi vocali, un elemento assente nella maggior parte delle composizioni dei primi periodi. In Canada è molto attivo una "scuola" artistica che fonde indie rock, folk, trip hop, e power pop, con la musica dei chiptunes. Tra i suoi rappresentanti Aliceffekt, David Dineen-Porter, e XC3N.

L'inglese Matthew Applegate, alias Pixelh8, che ha anche sviluppato per la Nintendo una serie di software che trasformano le console portatili di questa azienda - Game Boy e DS - in sintetizzatori con cui creare musica in tempo reale.

Dal 2006 inoltre esiste una manifestazione dedicata alle chiptune, il Blip Festival, che si svolge a New York e di cui parla un recente documentario dal titolo “Reformat The Planet”. Nel 2009, nel doppio album “Da Chip! The Music of Daft Punk revisited on vintage Game Systems” disponibile gratuitamente in rete, il francese Je Deviens Dj En 3 Jours ha raccolto le rielaborazioni in stile chiptune di undici canzoni dei Daft Punk da parte di diversi artisti chiptune.

Siti di riferimento per questo panorama sono www.8bc.org, www.micromusic.net, www.superbutton.net, e www.mp3death.us.

9.10.3. In fuga dalla console

Ma se finora abbiamo parlato di composizioni originali, pur create nello stile della musica nata per i videogiochi, va dato conto anche di un altro fenomeno: quello per cui musica creata per i videogiochi ha vissuto di una “vita propria” al di fuori della console.

La pratica di pubblicare CD con le colonne sonore dei giochi (riarrangiate o nella loro versione originale) è presente in Giappone praticamente fin dai primi anni ‘80, mentre in occidente ci si è arrivati solo recentemente. Mossasi dapprima timidamente, la discografia derivante dai videogiochi ha preso in pochi anni sempre più forza finendo per mandare nei negozi rielaborazioni, riarrangiamenti, remix, ecc.

Delle vicende relative alla colonne sonore di due giochi degli anni ‘90 come *Final Fantasy IV* (di cui furono pubblicate tre versioni su CD) o *Chrono Trigger* (quattro versioni) abbiamo parlato nel paragrafo 9.4.2, ma gli esempi possono essere molti anche precedentemente: la colonna sonora di *Dragon Quest* (1986) di Koichi Sugiyama fu riarrangiata ed eseguita dalla London Philharmonic Orchestra quindi dalla Tokyo Philharmonic Orchestra e dalla NHK Symphony Orchestra sempre di Tokyo (i vari episodi della saga vantano 25 titoli su CD); ugualmente, quella di *Ys* (del 1987, di Yuzo Koshiro, in assoluto uno dei maggiori compositori

di musiche per videogiochi, Hideya Nagata e Mieko Ishikawa) vanta 14 versioni solo del primo episodio, più un’altra decina per i 3 successivi. Una quindicina i CD dedicati a *Legend of Zelda*, una ventina quelli ispirati a *Super Mario*, ecc.

Peraltro la pratica della rielaborazione musicale di colonne sonore di videogame è molto diffusa ancora oggi. Ad esempio, sul sito web OverClocked ReMix (www.ocremix.org) compositori di musica per videogames sottopongono alla community le loro reinterpretazioni di note colonne sonore di videogiochi. E a volte questi riarrangiamenti una volta usciti dalle console, vi fanno ritorno. È il caso, ad esempio, della musica scritta da Hirokazu Tanaka per il primo capitolo della saga *Metroid* uscito per NES nel 1986 adottata nell’attuale *Metroid* per Wii, seppure riarrangiata da Kenji Yamamoto.

Oggi, lo studio della musica per videogiochi è diventata parte del piano di studi di scuole e università come il Berklee College of Music, l’università di Yale, la New York University e il New England Conservatory.

910.4. Dal vivo

Ugualmente, la musica scritta per videogiochi ha conosciuto anche esecuzioni (spesso orchestrali, quindi con “suoni” assolutamente distanti da quelli originali) dal vivo.

Forse il primo concerto di questo tipo è quello che si tenne il 20 agosto 1987 alla Suntory Hall di Tokyo durante il quale vennero eseguite dalla Tokyo City Philharmonic Orchestra le suite da *Dragon Quest I & II*. Sul podio il loro compositore: Koichi Sugiyama. Quel concerto fu solo il primo di una lunga serie chiamata “Game Music Concert” da cui vennero tratti 5 CD².

² Per chi volesse cercarli eccone le specifiche che riportano anche i brandi eseguiti: Game Music Concert, 1991, Tokyo City Philharmonic Orchestra diretta da Kōichi Sugiyama, Yōko Kanno, Kōsuke Onozaki ecc.

Musica per...

1. Wizardry - "Opening Theme"
2. Wizardry III - "Adventurer's Inn 3"
3. Dragon Quest IV - "Palace Minuet"
4. Dragon Quest IV - "Sea Breeze"
5. Super Mario Bros. - "Super Mario Bros. (medley)"
6. Super Mario World - "Super Mario World"
7. The Legend of Zelda: A Link to the Past - "Hyrule Castle"
8. The Legend of Zelda: A Link to the Past - "The Legend of Zelda Theme"
9. Populous - "BitPlane" and "It's a Process"
10. Populous - "Ending Theme"
11. Romance of the Three Kingdoms - "Main Theme"
12. Romance of the Three Kingdoms II - "Main Theme"
13. Final Fantasy IV - "Red Wings"
14. Final Fantasy IV - "Theme of Love"
15. Final Fantasy IV - "Ending Theme"
16. Dragon Quest III - "Into The Legend..."

Game Music Concert 2, 1992 Tokyo Memorial Orchestra diretta da Kōsuke Onozaki, Yōko Kanno, Kōichi Sugiyama, Kentarō Haneda

1. Mother 2: Giga's Counterattack - "Because I Love You"
 2. Mother 2: Giga's Counterattack - "Eagle Land"
 3. SimCity - "Village"
 4. SimCity - "Town"
 5. Great Strategy Expert: Soldiers Walk - "Soldier's Rhapsody"
 6. Nobunaga's Ambition: Record Of Military Affairs - "Sky Rocket"
 7. Nobunaga's Ambition: Record Of Military Affairs - "Distant Mountain River"
 8. Dragon Quest V - "Palace Trumpet"
9. Dragon Quest V - "Bridal Waltz"
10. Wizardry V - "Opening"
 11. EVO: Tale Of 4.6 Billion Years - "In Admiration Of Nature" and "Earth"
 12. EVO: Tale Of 4.6 Billion Years - "Sorrow"
 13. Sound Novel Otagirisou - "Lingering Morning Mist"
 14. Sound Novel Otagirisou - "Beyond The Sadness"
 15. Final Fantasy V - "Opening Theme"
 16. Final Fantasy V - "Waltz Clavier"
 17. Final Fantasy V - "Town Theme"
 18. Final Fantasy V - "Main Theme"

Game Music Concert 3, 1993, Tokyo City Philharmonic Orchestra diretta da Kōsuke Onozaki, Kōichi Sugiyama, Yōko Kanno ecc.

1. Star Fox - "Star Fox Theme"
2. Fire Emblem 2 - "God's Young Stage"
3. The Legend of Zelda: Link's Awakening - "Towards the Dreaming Island"
4. Mother 2: Giga's Counterattack - "Because I Love You"
5. Torneko's Great Adventure: Mysterious Dungeon - "Torneko's Theme"
6. Torneko's Great Adventure: Mysterious Dungeon - "And Here's A Little Waltz"
7. The War Era of Emperor Ki - "The Legendary Warriors"
8. Dragon Quest V - "Almighty Boss Devil Is Challenged"
9. Soft-Boiled Hero - "Divertissement, the Fourth Movement"

Musica per...

10. Seiken Densetsu 2 (Secret of Mana) - "Fear of the Angels"
11. Nobunaga's Ambition - "Introduction", "Defeated Army" and "The Morning Bell"
12. Lennus - "Nasukuoto"
13. Albert Odyssey - "Albert Odyssey Theme"
14. Albert Odyssey - "God's People"
15. Kabuki Story of Heaven's Magical Barrier - "Kabuki's Theme" and "In Retrospect"
16. Elfaria - "Eruru's Song" and "Ending"

Game Music Concert 4, 1994, Tokyo Symphony Orchestra diretta da Kōhei Tanaka, Nobuo Kurita, Kōsuke Onozaki, Keiichi Oku, Kōichi Sugiyama, Yōko Kanno, Toshiyuki Watanabe

1. Lennus II: Apostles of the Seals - "In Admiration of the Gods" and "The Final Dungeon"
2. Wild Trax (Stunt Race FX) - "Special Trax"
3. Super Mario Bros. - "Super Mario Bros. (medley)"
4. Super Metroid - "Theme of Samus Aran", "Galactic Warrior", "Brinstar 1", "Brinstar 2", Ending
5. Itadaki Street 2 - "Sofie's Cavern"
6. Dragon Quest II - "Pastorale" and "Catastrophe"
7. Uncharted Waters: New Horizons - "Visiting the Harbors of the World" and "Close to Home"
8. Night of the Kamaitachi - "Sequence"
9. Night of the Kamaitachi - "Two People Return Alive"
10. Albert Odyssey 2 - "Together in the Glory of the Legend"
11. Final Fantasy VI - "Love Oath" and "Maria and Draco"

Game Music Concert 5, 1996, Kanagawa Philharmonic Orchestra diretta da Kōichi Sugiyama

1. Kirby Super Deluxe - "The Gourmet Race", "Collision Theme" and "Theme Of Kirby's Triumphant Return"
2. Super Mario World 2: Yoshi's Island - "Yoshi's Athletic"
3. Donkey Kong Country - "Water Music"
4. Fire Emblem II - "Fire Emblem's Theme Song"
5. Dragon Quest VI - "Evil Motive", "Satan's Castle" and "Shivering, Beating Heart"
6. Dragon Quest VI - "Flying Bed"
7. Hercules' Glory IV - "Atlantis' Memories", "At The Edge Of The Earth" and "Goblins' War"
8. Lennus II: Apostles of the Seals - "Erutsu Turbulent Journey"
9. Bounty Sword - "Invincible Knight"
10. Iihatoovo Story - "Iihatoovo Hymn"
11. Seiken Densetsu 3 - "Meridian Child"
12. Chrono Trigger - "Theme Of Chrono Trigger"

Dei diversi CD tratti dalla colonna sonora scritta da Nobuo Uematsu per *Final Fantasy IV* abbiamo detto nel paragrafo 9.4.2, ma la stessa colonna sonora è stata eseguita dal vivo diverse volte. In particolare, quando questo avvenne il 20 agosto 2003 alla Gewandhaus di Lipsia per opera della Czech National Symphony Orchestra, fu la prima volta che musica scritta per un videogioco veniva eseguita

Musica per...

fuori dal Giappone: successe in occasione della cerimonia ufficiale di apertura della più grande fiera in Europa per i videogiochi, il GC Games Convention e l'evento si ripeté negli anni successivi fino al 2007.

E parlando di *Final Fantasy*, va ricordato come il 17 novembre 2003, l'azienda informatica giapponese Square Enix inaugurò addirittura una radio dedicata alla musica di quella serie: la Final Fantasy Radio su America Online, e che il primo concerto ufficiale dedicato a Final Fantasy negli Stati Uniti fu tenuto con un successo clamoroso dalla Los Angeles Philharmonic Orchestra alla Walt Disney Concert Hall di Los Angeles il 10 maggio 2004.

Il 6 luglio 2005, sempre la Los Angeles Philharmonic Orchestra ha tenuto un concerto chiamato Video Games Live, promosso dai compositori di musica per videogiochi Tommy Tallarico e Jack Wall all'Hollywood Bowl. Durante il concerto venivano proiettati in tempo reale video in sincronia con la musica. Video Games Live è da allora in tour in tutto il mondo e fino ad oggi ha avuto oltre 500.000 spettatori.

Il 20 agosto 2006, l'Orchestra Sinfonica di Malmö, Svezia ha eseguito un concerto di musica da gioco a Malmö davanti a un pubblico di 17.000 persone, attualmente il record di presenze per un concerto di musica gioco.

Michael Nyman in un concerto tenuto in Italia nell'ottobre 1999, all'Accademia di Santa Cecilia a Roma, ha inserito nel programma anche la musica da lui scritta per *Enemy Zero*.

9.10.5 In attesa degli Oscar

Se è vero che la musica per videogame è divenuta un genere musicale a sé stante, è anche vero che quella composta specificatamente per i giochi sta, faticosamente, ottenendo importanti riconoscimenti. Ad esempio, dal 2010, le colonne sonore per videogames rientrano a pieno titolo tra le categorie degli ambitissimi premi inglesi Ivor Novello Awards. Dal 2000 è invece teoricamente possibile aggiudi-

Musica per...

carsi un Grammy Award con un album canzone o colonna sonora nella categoria "Motion Picture, Television or Other Visual Media", ma finora non c'è riuscito nessuno, se non si vuole considerare Michael Giacchino che, pur compositore anche per videogames (*The Lost World: Jurassic Park*, la serie *Medal of Honor*, *Secret Weapons Over Normandy*, *Call of Duty*, *Call of Duty: Finest Hour*, *The Incredibles: Rise of the Underminer*, *Alias*, *Turning Point: Fall of Liberty...*), ha vinto il premio due volte ma con colonne sonore cinematografiche: "Up" e "Ratatouille".

SITOGRAFIA

Oltre ai siti citati nel testo, particolarmente interessanti sono risultati:

<http://www.retrogaminghistory.com/>

<http://www.soundtrackcentral.com/>

Finto di stampare nel luglio 2013 a Bologna da Rabbi Giuseppe S.r.l.

“...Se pure non è possibili ridurre tale complessità nelle pagine necessariamente limitate di un testo, che vuole sorvolare, pur a quota bassa, un territorio tanto vasto, gli spunti, i cenni, i suggerimenti di cui questo libro è ricchissimo, sono altrettanti stimoli ad approfondire. Sono illuminazioni che ci fanno capire quanto immotivata sia l'oscurità, che ancora copre quelle terre. Il merito principale di questo saggio è proprio il mettere l'uno accanto all'altro elementi che troppo spesso fino ad oggi sono stati trattati separatamente. Si tratta di una prima, indispensabile, mappatura, dalla quale emerge chiaro un dato: non si tratta di un arcipelago, ma di un continente in cui i confini, come spesso accade quando la geografia si confonde con la politica, sono convenzionali, sono il frutto cioè dell'umana debolezza di fronte alla complessità dei fenomeni culturali...”

Fabrizio Festa



Lucio Mazzi si occupa di popular music, come studioso e appassionato, dalla fine degli anni '70. Giornalista professionista, ha pubblicato migliaia di articoli, una trentina di libri (come autore, coautore o curatore) ha insegnato Storia della Musica Applicata presso il Conservatorio G. Frescobaldi di Ferrara. www.luciomazzi.com

€ 15,00