

## ***Just for Dancing?*** **Studi italiani sulle musiche elettroniche *popular* all'alba del terzo millennio**

**Nicola Bizzaro – Alessandro Bratus**

Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali Università di Pavia  
nicolabizz@yahoo.it alessandro.bratus@gmail.com

**I**L numero speciale di *Philomusica on-line* che presentiamo con questa breve introduzione ha una precisa data di nascita: 7 marzo 2013. In quella giornata si è concretizzata per la prima volta la nostra idea di proporre una serie di riflessioni, contributi e testimonianze di vario genere intorno a un insieme di musiche solo recentemente entrate nel dibattito critico sulla produzione culturale contemporanea, ma il cui impatto sulla società e sulla stessa concezione del fatto musicale è riflesso da cambiamenti epocali tanto sul piano performativo, quanto su quelli della ricezione e della produzione. La buona riuscita di quel primo esperimento, al quale hanno partecipato come relatori Giacomo Albert, Alessio Bertalot, Luca Marconi, Paolo Magaudo, Carlo Nardi, ci ha spinto a rilanciare la nostra proposta, aggregando intorno al primo nucleo di interventi una seconda serie di contributi con i quali tentare di delineare un – provvisorio e sicuramente incompleto – stato degli studi italiani in materia. Ci interessa usare questo terreno di confronto comune non solamente per capire qualcosa di più sull'oggetto in sé, bensì per riflettere su come le diverse competenze che abbiamo coinvolto possano trovarsi su un terreno veramente interdisciplinare funzionale all'elaborazione di strumenti per comprendere e affrontare le sfide della contemporaneità. È questa una necessità sempre più urgente in un'epoca nella quale la velocità dei mutamenti in atto impone alla riflessione critica tempi sempre più ristretti e una più aperta disposizione al dialogo costante con i fenomeni di cui ci si interessa. Possiamo forse dire di aver mosso solo il primo passo in questa direzione, augurandoci di aver contribuito in minima parte ai futuri sviluppi di quella parte delle scienze umane nelle quali si avverte un generale senso di scollamento dalla società circostante, rendendo le prime meno incisive nella loro funzione di stimolo verso una lettura consapevole dei fenomeni del mondo, mentre la seconda si ritrova più povera di contenuti e capacità critica. È proprio in questa frattura tra la funzione critica dell'accademia e la sua capacità di incidere sul reale che si può percepire pienamente il valore della

posta in gioco. Un modo costruttivo per promuovere una tale convergenza può essere quello di spostare il fuoco della ricerca su oggetti problematici, proprio perché radicati a tutti i livelli nelle qualità più immediate condivise e irriflesse del sociale, in grado di suscitare domande anziché risposte, resistendo a tentativi di omologazione e mantenendo uno sguardo costantemente rivolto alle prospettive future.

Senza la pretesa di volere tirare le somme di un discorso appena cominciato – e che apre una serie di problemi che ci auguriamo possano tenerci ancora impegnati per gli anni a venire –, vorremmo approfittare di queste pagine per presentare alcuni temi generali, declinati e intrecciati in diversa maniera nei singoli contributi. La specificità delle linee di ricerca affrontate nei singoli saggi può così trovare il suo posto in un quadro più ampio, nel quale gli spazi ancora vuoti contano tanto quanto quelli già riempiti, per l'invito che propongono all'applicazione su ulteriori casi di studio e come spunti per nuovi approfondimenti teorici. Il primo e più ovvio riguarda le diverse locuzioni usate per definire l'oggetto di interesse dei nostri discorsi, un punto emerso quale altamente problematico già nella discussione collettiva, e ancora prima nella scelta del titolo della giornata di studi e di questo numero speciale. Le soluzioni prospettate sono varie: semplicemente 'musica elettronica' o il plurale 'musiche elettroniche' (con o senza l'aggiunta 'da ballo'), 'musiche elettroniche *popular*', '*popular music* elettronica', 'EDM' (sempre più diffuso in ambito anglosassone come acronimo di *Electronic Dance Music*), 'electronica', 'musica dance elettronica', e così via. Non è necessariamente un segnale di incoerenza, l'abbiamo inteso piuttosto come il riflesso della molteplicità di prospettive possibili per l'indagine su queste musiche; in un certo senso, nessuna di queste risulta totalmente calzante e tutte lo sono, perché la loro stessa scelta implica un modo di guardare al fenomeno che si ha di fronte attraverso una determinata lente critica. La loro stessa presenza in quanto costellazione attrae l'attenzione del ricercatore sulla scivolosità di un approccio frettolosamente tassonomico, invitandolo a uno sforzo di grande cautela nell'impiego delle categorie interpretative di cui è solito servirsi. È dunque una problematizzazione dell'oggetto stesso e delle sue definizioni, non a caso sovrapponibile tra pratiche musicali di diversa epoca, contesto, destinazione, il punto di partenza del saggio di Luca Marconi, che prende le mosse dai discorsi di alcuni organizzatori, musicisti e frequentatori della scena bolognese contemporanea per indagare quale sia la loro personale percezione della propria posizione nel *continuum* tra colto e *popular*. Ne è risultato quasi un ribaltamento di prospettive, nel quale è stata l'esistenza stessa di un simile *continuum* a essere messa in questione, in favore di altri motivi di distinzione: funzionale/non funzionale, con o senza l'uso di strumenti acustici, digitale/analogico, club/festival, *mainstream*/underground.

L'alta problematicità dell'operazione di definizione si può vedere all'opera non solo nel campo più generale della ricerca di un nome comune per queste musiche, ma anche nella negoziazione che arriva ad attribuire a ciascun brano

una posizione all'interno di un sotto-genere determinato. In questo senso l'indagine sull'origine e sulla parabola di sviluppo della parola 'dubstep' proposta da Gabriele Marino è preziosa nel portare l'attenzione sul rapporto caleidoscopico creato tra queste musiche e le comunità di ascolto. Indipendentemente dal contenuto e dall'oggetto che designano le etichette di genere, qui forse in misura ancora maggiore rispetto ad altre tipologie di *popular music*, le denominazioni sono determinanti nel dare forma alle relazioni tra musicisti, DJ, appassionati, produttori, organizzatori. Rappresentano infatti la modalità privilegiata attraverso cui i prodotti culturali entrano in relazione con le persone, assumono significato, producono ulteriori discorsi e sono sottoposte a giudizi di valore. Da un lato, questo può essere interpretato come il riflesso di pratiche meno formalizzate, o forse meno formalizzabili, dal punto di vista accademico e istituzionale, nelle quali il dato terminologico sostituisce un'elaborazione teorica generalmente assente o non esplicita. Dall'altro lato è forse ancora l'estrema conseguenza di un'origine prima di tutto funzionale, legata al ballo, al divertimento e allo stimolo fisico, perlomeno nella prima fase della loro storia come disco music. Numerose connotazioni si sono in seguito stratificate su quel primo germe, ibridandosi e trovando man mano motivi di approfondimento sul piano culturale, in alcuni casi anche invertendo la gerarchia d'uso tra ballo e ascolto, mantenendo però – allo stesso tempo – una salda connessione con le realtà e i contesti nei quali hanno avuto origine. Come spiega Lucio Spaziante nel suo contributo dedicato ai Daft Punk, la costruzione della loro identità fa uso di elementi preesistenti e legati a un immaginario mediatico globalmente condiviso per legare il passato al presente, per collegare i punti di una possibile storia alle proprie spalle. L'elaborazione di una maschera condivisa diventa un modo per sciogliere la propria individualità in un progetto comunicativo nel quale caratteristiche musicali, produzioni audiovisive di diverso genere, presenza mediatica e marketing convergono verso uno scopo comune. Al contrario di quanto succede più comunemente in altri generi della *popular music*, quello che conta non è la valorizzazione del singolo all'interno del gruppo, bensì del gruppo, del nome collettivo che funziona come istanza di identificazione, al limite anche senza che vi sia la conoscenza della volto e dell'identità dei singoli individui.

La spinta verso la multimedialità come caratteristica costitutiva si trova ancor più chiaramente manifestata nel caso della produzione della Warp Records. In quel caso, al centro del contributo di Alessandro Bratus, il rapporto di scambio tra immagine e suono, possibile grazie alla loro digitalizzazione, diventa una risorsa creativa centrale, influente tanto nelle forme di espressione individuali, quanto nello stabilire un preciso immaginario intermediale specifico dell'etichetta. In questo modo quella perdita di identità del singolo musicista si stempera nella sempre maggiore rilevanza della casa discografica come garante di un indirizzo estetico condiviso e di una serie di qualità musicali, dati essenziali per la fidelizzazione degli appassionati. In parallelo, ma sotto un profilo più vicino ai dibattiti e all'estetica dell'arte

contemporanea, nel caso della collaborazione tra Alva Noto e Ryuichi Sakamoto affrontato da Giacomo Albert, la transcodifica tra dato sonoro e visivo diventa parte di un discorso condiviso sulla forma, grazie all'uso di strategie immersive che fanno leva sui fondamenti della percezione. Attraverso l'analisi puntuale della costruzione musicale si può allora arrivare a determinare come un'intera operazione audiovisiva sia frutto di processi semplici, nei quali la complessità è creata dalla sovrapposizione di elementi inquadrabili nel novero dei materiali compositivi caratteristici delle tendenze post-minimaliste. Altro campo d'indagine parallelo è quello del cinema, rispetto al quale il saggio di Maurizio Corbella applica una prospettiva interpretativa che muove dall'idea di rintracciare l'influenza delle modalità specifiche di composizione e performance delle musiche elettroniche nella produzione di alcuni registi degli anni Novanta e Duemila. Viste attraverso questa lente le peculiarità tecniche ed espressive di film quali *Fight Club* (1997, David Fincher), *Trainspotting* (1996, Danny Boyle), *Requiem for a Dream* (2000, Darren Aronofsky) delineano tanto la perdita di elementi narrativi convenzionali, quanto la necessità di interpretare questi cambiamenti nel quadro complessivo di un sistema dei media nel quale le convergenze e i motivi di unione sono più significativi delle specificità e delle differenze.

Un panorama su queste musiche non poteva completarsi senza uno sguardo ai contesti della loro produzione e fruizione, anch'essi molto diversi da quelli abituali nel dibattito critico sulla *popular music* e sulla musica elettronica di stampo più sperimentale e accademico. Sotto questo profilo la proposta di Carlo Nardi di una definizione teorica del formato audio, quale istanza determinante le relazioni tra tecnologia, modalità di comunicazioni, pratiche musicali e industria acquista una valenza e una risonanza ermeneutica e pragmatica. Da un lato, infatti, è una chiave che permette di guardare attraverso una prospettiva unitaria la catena produttiva alla base di queste musiche, dall'altro lato, come dimostrano le interviste con due tecnici relativi alle operazioni di audio mastering, la comprensione delle caratteristiche sonore non può prescindere da una coscienza dell'uso che queste musiche avranno nelle situazioni performative per le quali sono concepite. Contesti che sono tutt'altro che neutri o ininfluenti nel dare origine ai discorsi e ai valori socialmente condivisi nei confronti dei fenomeni culturali, come dimostra la discussione di Paolo Magaudda di due traiettorie opposte di legittimazione culturale, quella della 'Ruta del Bakalao' e del *Sónar* di Barcellona. Nel primo caso il panico morale ha richiesto diversi anni prima di permettere di interpretarlo anche nelle sue componenti culturali più profonde, mentre nel secondo caso un'accorta miscela di elementi appartenenti alle estetiche *popular* e d'arte ne ha fatto un evento centrale nella promozione culturale e turistica della Catalogna. Si torna così al principio, alla crisi tra le distinzioni tra campi, tra alto e basso, tra popolare e colto dal quale la discussione era partita, ma da tutt'altro punto di vista, nella rivendicazione della pluralità delle prospettive necessaria per avvicinarsi in modo consapevole a questo insieme di musiche.

Si avrà a questo punto l'impressione che il numero apra più interrogativi di quanti ne risolve, ponga più domande di quante risposte non sia disposto a fornire, delinea una cartografia di un luogo ancora in parte inesplorato. Come testimonia il *report* di Claudio Così e Giovanni Cestino, la discussione con cui la giornata di studi si è conclusa ha permesso di constatare la condivisione di un'urgenza: quella di confrontarsi con i problemi di pratiche culturali vive e di cui si percepisce una complessità non ancora completamente emersa. Ci auguriamo che quello spirito continui, ma soprattutto che queste righe possano contribuire ad alimentare la curiosità del lettore che voglia avventurarsi in questi percorsi.

Prima di concludere non possiamo esimerci dal ringraziare ancora una volta tutti quanti hanno reso possibile questo passo iniziale, a partire dai relatori e da Alessio Bertalot, che ha arricchito la discussione della nostra giornata con la sua voce, fuori dal coro accademico, di speaker radiofonico e DJ. A tutti loro, così come agli autori dei saggi che hanno accettato di partecipare a questa avventura, siamo particolarmente grati per aver dato sostanza a un'idea che altrimenti sarebbe rimasta irrealizzata. Il contributo del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, con il sostegno veramente incondizionato dei professori Gianmario Borio ed Elena Mosconi, e la generosità della Fondazione 'Walter Stauffer', ne ha permesso la realizzazione pratica e ci ha messo a disposizione uno spazio eccezionale sia per il prestigio accademico, sia per la risonanza che questa iniziativa è riuscita a suscitare. Con Ingrid Pustijanac abbiamo condiviso l'intero progetto della seconda edizione di *Prospettive sonore del XXI secolo*, lavorando troppo spesso fino a ora tarda ma cercando tenacemente di portare avanti un'iniziativa nella quale convogliare le nostre passioni, ricerche e residue forze. Infine, un finale, ma non meno importante, ringraziamento va a tutti gli studenti, dottorandi, amici, studiosi, curiosi che hanno dato una mano nell'organizzazione e partecipato numerosi ai lavori del 7 marzo 2013, gran parte del merito e della spinta che ci ha portato fino a qui appartiene a loro. Buona lettura!