

Dai club ai festival Le musiche elettroniche nei discorsi di alcuni addetti ai lavori italiani

Luca Marconi

Conservatorio di Musica “Luisa D’Annunzio” di Pescara
e-mail: lucamarconi@libero.it

§ Questo scritto presenta alcune riflessioni ricavate da interviste semi-strutturate. Il punto di partenza è la considerazione di quattro festival tenutisi a Bologna nel 2012 nei quali erano presenti concerti di musica elettronica: *Robot*, *Homework*, *Angelica* e *Live Arts Week*; di ciascun festival ho intervistato un organizzatore, interpellando inoltre quattro musicisti italiani esibitisi in questi contesti. In alcuni loro percorsi esperienziali emerge l’adesione negli anni Novanta alle pratiche culturali sviluppate con la musica elettronica nei club ‘alternativi’ e nei centri sociali; queste pratiche, quelle più recenti realizzate nei festival e i giudizi di valore relativi vengono connessi con quanto è avvenuto nelle culture musicali giovanili a partire dalla metà degli anni Sessanta. Vengono inoltre analizzati diversi approcci alla performance elettronica recentemente adottati. Infine il saggio confronta i festival con i club che in Italia presentano musica elettronica e propone la distinzione tra tre approcci a questo repertorio.

§ This essay presents some thoughts developed from semi-structured interviews. They start from an overview of four festivals held in Bologna in 2012: *Robot*, *Homework*, *Angelica* e *Live Arts Week*; I have interviewed a member of the organizing committee for each of these festivals and four Italian musicians which performed live electronic music there. In the 1990s, some of them have identified themselves with the cultural practices with electronic music developed in the underground clubs and in the social centers; the judgements of value on these practices and on those accomplished in recent festivals are connected with what happened in the youth musical cultures starting from the mid-1960s. Besides, different recent approaches to the performance of electronic music are analysed. Finally, this essay compares the festivals and the clubs which present electronic music in Italy and distinguishes three approaches to this repertoire.

Introduzione

QUESTO scritto presenta alcune riflessioni ricavate da una ricerca empirica, condotta realizzando interviste semi-strutturate,¹ da me svolta per preparare un intervento per la giornata di studio *Just for Dancing?*, della quale questo numero monografico di *Philomusica on-line* raccoglie gli atti.

La scelta di prestare particolare attenzione ai *contesti pubblici* nei quali la musica elettronica viene praticata, sotto forma di live performance o di DJ set, mi ha guidato a concentrarmi su Bologna, la città dove risiedo, dove nel 2012 questi eventi sono stati inseriti, oltre che in numerosi club, in quattro festival: *Robot*,² *Homework*,³ *Angelica*⁴ e *Live Arts Week*.⁵

Di ciascun festival ho intervistato un organizzatore,⁶ interpellando inoltre quattro musicisti che si sono esibiti in almeno uno di questi contesti o nei festival dai quali derivano: Bartolomeo Sailer,⁷ Paolo Iocca,⁸ Luigi Mastandrea⁹ e Claudio Rocchetti.¹⁰

Nei primi due paragrafi successivi a questa introduzione mi è sembrato opportuno mostrare come i fenomeni sui quali si concentrano i paragrafi successivi si inseriscono nell'ambito della tripartizione dei fatti musicali che distingue la *popular music* dalla 'art music' e dalla 'folk music', partendo da alcune frasi dei miei intervistati che avevano a che fare con tale tripartizione.

¹ Alcuni frammenti delle risposte alle interviste da me condotte sono inseriti in questo saggio indicando il cognome dell'intervistato dopo ciascun frammento riportato.

² I programmi di tutte le edizioni di questo festival sono reperibili nel sito della più recente: <http://www.robotfestival.it/2013/ita/index.html>

³ Il programma dell'edizione del 2012 di questo festival è reperibile nel suo sito: <http://www.homeworkfestival.net/x/index.html>; di alcune sue edizioni precedenti sono ancora reperibili in rete i siti.

⁴ I programmi di tutte le edizioni di questo festival sono reperibili accedendo al seguente indirizzo on-line: <http://www.aaa-angelica.com/aaa/festival>

⁵ A questo festival è dedicata una voce di Wikipedia, consultabile al seguente indirizzo on line: http://it.wikipedia.org/wiki/Live_Arts_Week

⁶ Più precisamente, ho intervistato Marco Licurgo, uno dei due direttori artistici dell'associazione culturale *Shape*, che organizza *Robot*, Francesco Papaleo, uno degli organizzatori di *Homework*, Massimo Simonini, direttore artistico di *Angelica*, e Daniele Gasparinetti, uno dei tre direttori artistici di *Live Arts Week*. A parte quest'ultimo, questi intervistati realizzano anche musiche elettroniche.

⁷ Sailer ha presentato il suo progetto *Walking Mountains* nelle edizioni del 2012 di *Robot* e *Homework*; si è esibito anche nell'edizione del 2013 di questo festival e, tra la fine degli anni Novanta e il 2010, in altri festival bolognesi (*Distorsonie*, *Netmage*) dei quali *Live Arts Week* può essere considerata erede.

⁸ Iocca ha presentato il suo progetto *Boxeur the coeur* nelle edizioni del 2012 di *Robot* e *Homework*, esibendosi in duo con Massimo Vicentini (a.k.a. Koan 01) nell'edizione del 2013 di *Robot*.

⁹ Mastandrea ha presentato il suo progetto *Mindtapes* nell'edizione del 2012 di *Homework*, esibendosi in una performance firmata insieme a Carlotta Piccinini nell'edizione del 2013 di *Robot*.

¹⁰ Rocchetti ha presentato il progetto *Olyvetty* (insieme ad Andrea Benassi, presente nell'edizione del 2012 di *Live Arts Week*) nell'edizione del 2008 di *Netmage*, e si è esibito nel 2013 a Bologna in una performance di musica elettronica organizzata da Xing, l'associazione che gestisce *Live Arts Week*.

Il paragrafo successivo analizza i tipi di percorsi esperienziali esemplificati dalle testimonianze degli intervistati. In *Elect-rocking music* viene esposta l'ipotesi centrale di questo saggio, che mette in relazione la musica elettronica da questo indagata e i giudizi di valore su diversi generi e diverse pratiche presenti al suo interno con quanto è avvenuto nelle culture musicali giovanili a partire dalla metà degli anni Sessanta. Questa ipotesi viene poi applicata a una riflessione sulle edizioni del 2012 dei quattro festival tenuti a Bologna sopra citati, che sfocia in una focalizzazione di diversi approcci alla performance elettronica recentemente adottati. Infine il saggio confronta i festival con i club che in Italia presentano musica elettronica e propone la distinzione tra tre approcci a questo repertorio.

Just popular music?

Nelle distinzioni di tipi diversi di musica elettronica da me raccolte, ricorrono alcune opposizioni nell'ambito delle quali gli intervistati non hanno manifestato predilezioni per uno dei due poli:

- funzionale (d'uso, applicata) vs. non funzionale
- senza strumenti tradizionali vs. anche con quelli
- con tecnologie digitali vs. con quelle analogiche
- in performance improvvisate vs. in quelle non improvvisate
- vicina alla canzone (con parole cantate, con forma-canzone) vs. lontana da essa
- legata alla *black music* (ad esempio hip hop, dubstep) vs. non legata a essa.

Altre opposizioni ricorrenti implicavano invece valorizzazioni, che nell'elenco seguente corrispondono al giudicare assai più valido il secondo polo rispetto al primo:

- (solo) da ballo vs. (anche) d'ascolto
- accademica (di chi si è formato nei contesti della musica 'colta' e continua a frequentarli) vs. non accademica, fuori dalle 'torri d'avorio'
- nei club *mainstream* vs. nei club alternativi, nei centri sociali e nei festival ('veri')
- pop/*popular* (di massa) vs. sperimentale/di ricerca (di nicchia).

L'ultima di queste opposizioni è stata spesso adottata rispondendo a domande che utilizzavano una delle distinzioni al centro dell'incontro *Just for dancing*, quella tra le musiche *popular* e quelle non *popular*.

Da quasi tutti gli intervistati l'espressione 'popular' non era intesa nell'accezione con la quale viene utilizzata dai *popular music studies*, articolando i fenomeni musicali nei tre principali insiemi 'art music' (in italiano 'musica colta'), 'folk music' ('musica di tradizione orale') e 'popular music' (utilizzata anche negli studi in italiano senza tradurla):¹¹ veniva invece usata come sinonimo di 'pop'.

¹¹ Una delle più autorevoli esplicitazioni di questa tripartizione si trova in TAGG 1982.

Inoltre, molti hanno manifestato senza esitazioni l'estraneità della loro musica e dei festival da loro organizzati rispetto a questa categoria, con frasi quali le seguenti: «ci sono un sacco di elementi pop/rock in molti miei pezzi, ma il risultato è tutt'altro che *popular music*» (Rocchetti); «per me popular vuol dire di massa, Vasco Rossi: *Gangnam style*¹² è musica elettronica popolare. [...] La musica elettronica presentata da *Robot*, essendo di ricerca, non può essere popolare, perché se fosse per tutti non sarebbe così di ricerca» (Licurgo).

Né pop né accademici

Oltre che dalle musiche elettroniche di massa, quasi tutti i miei intervistati hanno preso le distanze anche da altre, di tutt'altro tipo: nei programmi dei festival *Robot* e *Live Arts Week* si fatica a trovare musicisti provenienti dai circuiti della musica elettronica 'colta', nei confronti dei quali diversi miei intervistati si sono espressi in modo affine alla seguente dichiarazione:

Sento di non far parte della musica elettronica colta, se chiamiamo così quella di chi viene dal Conservatorio [...]. Le musiche elettroniche più interessanti, o, quanto meno, quelle che mi hanno colpito di più, le ho trovate fuori dall'accademia, o comunque da quel percorso diretto che viene dalla classica o, più in generale, da stilemi confezionati e assorbiti, o da tecniche precise. A me piacciono le cose che vengono dal basso, dall'underground, dove la gente cerca di usare il pop o la musica tradizionale, o di altri continenti, ma non la piega in linguaggi codificati e precisi: piuttosto la usa. La può mischiare a qualsiasi cosa, magari alla musica classica contemporanea; però [...] se fai davvero musica elettronica 'colta' devi mettere determinati elementi che spesso non uso (Rocchetti).

Percorsi esperienziali

È opportuno considerare le prese di posizione citate nei paragrafi precedenti alla luce dei percorsi esperienziali nei quali si inseriscono.

Tra questi, particolarmente simili sono quelli rilevabili nell'insieme generazionalmente più ampio dei miei intervistati, quello di chi è nato tra il 1965 e il 1977.¹³

Nel loro itinerario culturale descrittomi, assai spesso è stata indicata come fonte di propulsione iniziale la passione adolescenziale per il rock, vissuta

¹² *Gangnam Style* è un singolo del rapper sudcoreano PSY, pubblicato il 15 luglio 2012, che ha ottenuto un enorme successo planetario. Ulteriori informazioni su questo singolo si possono trovare consultando Wikipedia (http://it.wikipedia.org/wiki/Gangnam_Style), che lo cataloga nell'ambito dei generi musicali Hip house, Electro house e K-pop.

¹³ Degli 8 miei intervistati, 6 sono nati tra il 1965 e il 1977 (Simonini, Gasparinetti, Iocca, Sailer, Licurgo, e Rocchetti) e 2 dopo il 1977 (Mastandrea e Papaleo).

nella propria città di nascita, lontana da Bologna,¹⁴ nel decennio tra la prima metà degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta, sfociata presto in allontanamenti dal *mainstream* e contemporanei avvicinamenti a musiche 'alternative':

Da ragazzino, quando vivevo a Bolzano, ballavo *Pump up the volume*,¹⁵ il punk, e il post-punk, ma ascoltavo anche molto Radio 3 e, a Radio 2, RaiStereoNotte (Sailer).

Negli anni '80, quando ero adolescente, a Taranto, grazie anche all'influenza del mio fratello maggiore, ero molto vicino al rock; [...] già avevo gusti 'di ricerca': quando a tutti i miei coetanei piacevano Vasco Rossi e Madonna, a me piacevano i primi Litfiba e il dark (Licurgo).

Come è avvenuto frequentemente nelle esperienze musicali adolescenziali a partire dagli anni Sessanta, questo forte coinvolgimento è consistito anche nel *fare* musica, acquisendo le competenze necessarie attraverso apprendimenti informali:¹⁶ «Ho cominciato a suonare il rock da ragazzo imparando un po' la chitarra a orecchio» (Iocca).

Per molti, poi, è stato cruciale l'incontro con l'elettronica dance tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, per alcuni avvenuto prima di trasferirsi per studiare a Bologna:

A Bolzano non arrivava quasi nulla, ma c'era un negozio di dischi dove trovavo qualche cosa; è lì che ho scoperto la musica elettronica, comprando un disco degli 808 State alla fine degli anni '80. È stata una rivelazione: non c'entrava niente con la musica elettronica che ti dava il *mainstream*, che era quella robaccia orribile disco-house prodotta da Cecchetto; era tutto un mondo che ti si apriva, da ballare, ma anche da ascoltare¹⁷ (Sailer).

¹⁴ Tra i miei intervistati, solo Simonini ha vissuto nella prima metà degli anni Ottanta in Emilia, anche se non a Bologna, da lui frequentata dal 1984 come studente del DAMS (spesso interessato alle lezioni offerte dal corso di laurea nelle discipline dello spettacolo più che a quelle offerte dal corso di laurea nelle discipline della musica) e ha sviluppato interessi musicali adolescenziali centrati non prevalentemente sul rock. L'intervistato che è risultato meno interessato alla musica da adolescente è Gasparinetti («ne sentivo di diversi tipi, ma da semplice fruitore»), poi iscrittosi al DAMS arte.

¹⁵ Questo brano, lanciato come singolo dal gruppo britannico M/A/R/R/S nel 1987, è stato uno dei primi grandi successi mondiali nell'ambito della musica dance elettronica che faceva uso di collage di breakbeat e campionamenti. Numerose informazioni sulla sua nascita e sulla sua fortuna si possono trovare nella voce di Wikipedia ad esso dedicata (http://en.wikipedia.org/wiki/Pump_Up_the_Volume_%28song%29).

¹⁶ Sul ruolo degli apprendimenti informali nella formazione dei professionisti dediti alla popular music, si veda GREEN 2001.

¹⁷ Un interesse analogo per gli 808 State è stato rivolto, nello stesso periodo, da Simon Reynolds: «nei tre anni che precedettero una vera esperienza della cultura *rave* 'sul campo', mi dedicavo a gruppi come 808 State, Orb e Shamen, col pretesto che la loro musica aveva un senso anche se ne ascoltavi interi album comodamente seduto a casa» (REYNOLDS 2000, p. 8).

Per altri, invece, questo incontro ha avuto luogo quando hanno cominciato a frequentare, come studenti universitari fuori sede,¹⁸ prima i club e poi alcuni centri culturali di Bologna:

Arrivato a Bologna da Taranto, ho scoperto i club, con i DJ e la musica *house*, nella quale trovavo diverse attinenze con la musica degli anni '80 che mi piaceva di più, tipo la *new wave* e il *dark*: del resto, c'è un passaggio in quella direzione se consideri Joy Division, Cure, Soft Cell e New Order. [...] A Bologna, il LINK degli anni '90 era uno spazio che ti permetteva di venire a contatto con tutto il movimento della musica elettronica, italiano e non: gratis, o con pochi soldi, trovavi molta musica di ricerca, non solo DJ ma anche performance live (Licurgo).

In più di un'intervista, tre locali di Bologna, nati come centri autogestiti, vengono più volte ricordati come contesti fondamentali per la conoscenza dal vivo negli anni Novanta di vari stili di musica elettronica e delle pratiche a questi connesse: LINK, Livello 57 e Teatro Polivalente Occupato (TPO).¹⁹

Mi sono trasferito dal Trentino a Bologna nel 1995 per studiare filosofia all'Università. [...] In quel periodo molti centri sociali italiani, anche a Bologna,²⁰ come musica facevano quasi solo reggae e tarantelle. Il LINK è nato da dinamiche simili ma si è sviluppato in tutt'altra maniera.²¹ (Rocchetti).

Il LINK aveva 4 sale, alcune della capienza di più di 4000 persone, e quindi riusciva a fare una programmazione così vasta e varia che c'era spazio un po' per tutti. [...] Un certo tipo di musica elettronica estera degli anni '90, tipo Aphex Twin o Autechre, in Italia si è sentito la prima volta dal vivo proprio lì, e proprio perché era passato di lì veniva poi portato in altri locali italiani. [...] Era una sorta di *underground estetico*; la politica veniva da loro proposta per vie trasversali, agendo sul piano culturale. Si occupava invece meno della relazione tra musica elettronica e droghe, che interessava molto di più a quelli del Livello 57,²² dove

¹⁸ Nell'ambito delle forme culturali urbane e alternative, legate soprattutto alla musica, sviluppatesi nel circuito dei centri sociali bolognesi, il ruolo fondamentale assunto da studenti fuori sede e da ex-studenti, rimasti a Bologna integrandosi dal punto di vista lavorativo, è stato sottolineato da MAGAUDDA 2007 e *Largo all'avanguardia* 2011.

¹⁹ Sul ruolo assunto da questi tre locali nello sviluppo di pratiche sottoculturali giovanili a Bologna, specie in ambito musicale, si vedano MAGAUDDA 2007 e *Largo all'avanguardia* 2011.

²⁰ Sulle vicende dei centri sociali bolognesi, si veda D'ONOFRIO – MONTEVENTI 2011.

²¹ LINK Project si definiva non come un centro sociale, ma come un centro di programmazione e ricerca multiculturale. È stato fondato nel 1993 dall'associazione culturale omonima (scioltasi nell'autunno del 1999), dopo la dismissione e lo sgombero del centro sociale L'Isola Nel Cantiere (il nome è un acronimo di questo), nato nel 1988 con l'occupazione del cantiere di un teatro nel centro di Bologna. Grazie a una convenzione col comune di Bologna, l'associazione culturale ottenne un ampio spazio delle Farmacie comunali vicino alla stazione della città. Ulteriori notizie su questo centro si trovano in *Largo all'avanguardia* 2011, pp. 404-411.

²² Livello 57 è nato nel 1993 con l'occupazione di spazi di proprietà dell'azienda per il diritto allo studio universitario di Bologna, per poi trasferirsi nel 1995 in altri spazi, più ampi, concessi dal comune presso la circonvallazione della città. A partire dal 1997 organizzò la Street Rave Parade, festa centrata sul ballo di musica elettronica, itinerante anche per il centro di Bologna, una delle più importanti e più frequentate manifestazioni antiproibizioniste italiane, proibita dal comune nel 2007. Ulteriori notizie su questo centro sociale si trovano in D'ONOFRIO – MONTEVENTI 2011 e in *Largo all'avanguardia* 2011, pp. 392-395.

qualcuno andava con la pasticca, o te la facevano provare, dandoti dei consigli su come assumerla, oppure ti consigliavano di non prenderla se pensavano non fosse buona. Al LINK invece vendevano delle specie di droghe che erano legali, tipo guaranà (Sailer).

La frequentazione di locali di questo tipo viene indicata, non solo come fonte di acquisizioni di competenze, ma anche come una delle esperienze determinanti nel far sorgere l'intenzione di cominciare a praticare attività professionali che coinvolgessero la musica elettronica affini a quelle ancora oggi condotte:

Nel LINK c'era una condivisione con una parte del pubblico che veniva convinta a venirci per ballare, e ci stava benissimo, e con un'altra parte che veniva e ascoltava, muovicchiandosi, un lavoro sul suono e sull'immaginario sonoro che veniva percepito su un piano squisitamente culturale. Questi due pubblici negli anni '90 hanno trovato dei luoghi nei quali si sono mescolati. Noi programmatori del LINK avevamo differenziato quello che veniva presentato nelle sue sale: in alcune c'era musica pensata per un pubblico che non avrebbe accettato troppo a lungo le torture praticate giocando con la rottura del beat, coi punti di climax o con la costruzione e la distruzione del crescendo, del tipo di quelle con le quali si divertiva Aphex Twin. Era con la vendita di biglietti a quel pubblico che si reggeva tutta la baracca. Ma in almeno una sala c'era la musica che a noi interessava da un punto di vista culturale, che immaginavamo che in qualche caso forse avrebbe potuto anche contaminare i gusti di un pubblico non necessariamente attento alla dimensione culturale di quello che passava. I musicisti che ci interessavano, quando venivano da noi, prendevano materiali dalla musica che serviva per far ballare, ma non necessariamente facevano ballare, anche quando qualcuno di loro si manteneva con progetti pensati appositamente per farlo (Gasparinetti).

Ho fatto il DJ al LINK dove mettevo una selezione di *chill-out* per gente che andava a riposarsi dopo aver ballato. Mi piaceva molto perché potevo creare una selezione completamente personale senza dover stare a guardare nessuno in faccia. Non lo faccio praticamente più dal 1999, quando ho cominciato a fare dischi miei, cosa che mi dava più soddisfazione: nel 1991, quando sono venuto ad abitare a Bologna, ho comprato un computer che poteva campionare, avevo dentro un programma che mi faceva le sequenze, poi ho comprato un campionatore e un synth, ho messo tutto insieme e mi sono divertito sempre di più. [...] Per un po' non ho trovato molti altri musicisti che vivevano a Bologna coi quali confrontarmi e quindi mi confrontavo con chi da fuori veniva a suonare al LINK (Sailer).

Frequentando il LINK, il TPO e il Livello 57, che portavano quasi ogni week-end a Bologna quasi 10.000 persone, molte anche da fuori, mi sono innamorato del mixare. [...] Probabilmente, se non avessi vissuto quel periodo in quel modo, non avrei fatto il promoter e il DJ: lì ho capito cosa voleva dire usare i campionatori, i synth e le batterie elettroniche della Roland (Licurgo).

In questi percorsi del tutto assente è la frequentazione di corsi nei Conservatori, nonostante in quello di Bologna, negli anni Ottanta e Novanta, vi fosse una cattedra di musica elettronica; inoltre, se tutti i miei intervistati hanno studiato presso l'università di questa città, solo Simonini ha frequentato più di un corso offerto dal DAMS musica.

Esemplare, a tale proposito, è la testimonianza di Rocchetti:

All'università mi sono iscritto a Filosofia, e non al DAMS, perché a lungo avevo altri interessi oltre alla musica e all'epoca (e poi ancora per parecchi anni) non avevo ancora deciso di fare il musicista. [...] Ho seguito un corso sulla storia della musica contemporanea tenuto da Raffaele Pozzi al DAMS senza metterlo nel mio piano di studi, e non mi è mai venuta l'idea di passare da Filosofia a quel corso di studi. In Conservatorio andavo a sentire qualche concerto, e quando ho deciso di fare il musicista elettronico ormai ero troppo avanti nel mio percorso per tornare indietro e mettermi a studiare. Ho suonato in duo con Elio Martusciello e con Domenico Sciajno, che insegnano musica elettronica in Conservatorio, ma mi sono sempre sentito esterno a quell'ambiente.

Un ultimo tema comune consiste nel ricordo della necessità di fare i conti, a partire dalla fine degli anni Novanta, con una svolta fondamentale nello scenario bolognese e italiano delle offerte di musica elettronica (vissuta prevalentemente come un peggioramento), che viene vista coincidere sostanzialmente con gli anni nei quali, in corrispondenza con profondi mutamenti politici,²³ sociali e culturali avvenuti a Bologna, il LINK e altri locali con impostazione simile hanno cambiato il loro approccio o hanno cessato le loro attività:

Dalla fine degli anni '90 nella scena elettronica bolognese, e più in generale italiana, è successo un po' come in politica: l'underground (quindi i centri sociali e i locali affini) era sparito; le grandi discoteche, che avevano fatto sempre una musica più facile, si trovavano in grossa difficoltà economica; la separazione tra il centro sociale e il club commerciale non c'era più. Io e i miei amici siamo rimasti spiazzati, e abbiamo trovato un modello che ci ha ispirati a Berlino e nei grandi festival internazionali come il *Sónar* di Barcellona (Licurgo).

Elect-rocking music

Quanto è emerso nel paragrafo precedente mi conduce a formulare la seguente ipotesi: la valorizzazione, espressa dalle risposte sopra citate, delle musiche considerate 'alternative' sia a quelle 'di massa' che a quelle fatte da musicisti impegnati prevalentemente nei circuiti della musica 'colta' è l'esito di una ricontestualizzazione, nell'ambito delle musiche elettroniche, della valorizzazione, effettuata dalle culture giovanili bianche a partire dalla metà degli anni Sessanta nell'ambito delle musiche con le quali queste si confrontavano, di un filone 'autentico' e 'underground' (per denominare il quale negli anni Sessanta era stato usato il termine 'rock'²⁴) a scapito, da una parte, del pop,²⁵ troppo

²³ La svolta politica locale più clamorosa si è manifestata nella prima elezione, nel 1999, di un sindaco di centro-destra del comune di Bologna, Giorgio Guazzaloca, alla quale ha fatto seguito, nell'agosto del 2000, lo sgombero del Teatro Polivalente Occupato.

²⁴ Sull'uso del termine 'rock' per distinguere e valorizzare alcuni tipi di musiche, vedi KEIGHTLEY 2001.

²⁵ Sulla relazione, nella concezione delle culture giovanili degli anni Sessanta, tra l'opposizione rock vs. pop con quelle tra l'autentico e il commerciale e tra il sottoculturale e il *mainstream*, vedi KEIGHTLEY 2001.

‘commerciale’ e ‘mainstream’, e dall’altra di filoni giudicati troppo accademici²⁶ ed elitari.²⁷

Il momento nel quale questa ricontestualizzazione ha cominciato ad attuarsi può essere individuato in alcune grandi città britanniche (prime fra tutte Londra e Manchester) verso la fine degli anni Ottanta, quando, a opera di alcune sottoculture giovanili operanti soprattutto in alcuni club e *rave party*, le principali musiche dance elettroniche americane nere furono trasformate fino a diventare irriconoscibili «a causa di una sorta di fraintendimento creativo» (REYNOLDS 2000, p. 67): mentre per i primi protagonisti neri della dance elettronica essa era «un’espressione esclusivamente *musicale* [...] niente a che spartire con *cultura*, Ecstasy o party in magazzini abbandonati» (REYNOLDS 2000, p. 85), i giovani britannici bianchi, spesso utilizzando le stesse tracce sonore, costruirono «una *cultura*, un intero apparato fatto di abbigliamento e rituali, passi di danza e comportamenti influenzati dalla droga» (*ibidem*). In altri termini, il ballare musica registrata (elettronica), che fino a quel momento era stato considerato dai giovani bianchi come un’esperienza marginale (THORNTON 1998, p. 71), cominciò a essere da loro percepito come un’arena culturale nella quale si poteva individuare un atteggiamento alternativo a quello che veniva considerato come una sudditanza a un’omologazione eterodiretta (catalogandolo negativamente come pop), alla stessa stregua dell’ascolto di musiche dal vivo (non elettroniche), arena culturale nella quale prima il rock e poi il punk²⁸ erano stati sentiti come atteggiamenti alternativi al *mainstream* commerciale; inoltre, «attingendo a fonti diverse – i discorsi americani su autorealizzazione e terapia interpersonale, i concetti New Age di musica terapeutica e di ‘consapevolezza dell’abbondanza’, l’ideologia anni Sessanta dei ‘figli dei fiori’, le esortazioni gospel della deep house», si «poneva l’accento su atteggiamenti altruisti e solidali» in opposizione agli intellettuali ‘avanguardistici’²⁹ e all’egoismo³⁰ antisociale (REYNOLDS 2000, pp. 118-119). Le musiche elettroniche valorizzate erano allora quelle utilizzate nei club e nei *rave party* dove veniva riscontrato

²⁶ L’intenzione, da parte di uno dei primi gruppi rock, i Cream, di superare sia l’inautenticità dei gruppi pop (esemplificata ai loro occhi dal singolo *For your love*, dopo il quale Clapton lasciò, nel 1965, gli Yardbirds) che l’accademismo del *blues revival* (esemplificato dai Bluesbreakers di John Mayall, ai quali Clapton si era unito dopo l’uscita dagli Yardbirds per poi decidere di fondare i Cream), viene legata alla cultura delle art school britanniche da FRITH - HORNE 1989, p. 89. Nel biennio 1965-66, una tendenza analoga, diversa sia dall’inautenticità pop che dal folk revival giudicato troppo accademico, era stata individuata dalla cultura rock nella svolta elettrica di Bob Dylan.

²⁷ La continuazione degli atteggiamenti anti-mainstream del rock nel punk è stata rilevata, tra gli altri, da KEIGHTLEY 2001, 138; l’assunzione di atteggiamenti anti-commerciali e anti-elitari nel punk e nel post-punk è stata sottolineata, tra gli altri, da REYNOLDS 2010, p. xviii.

²⁸ Sulla relazione tra la cultura *rave* e quella punk degli anni Settanta, vedi MAGAUDDA 2007, p. 55.

²⁹ Ad esempio, Graham Massey, uno dei fondatori nel 1987 del gruppo di Manchester 808 State, tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta dichiarava che la vera avanguardia si trovava nei *rave party* e nei club, dove si ballava la musica che «aveva preso in contropiede gli intellettuali sperimentalisti» (REYNOLDS 2000, p. 118).

³⁰ La dimensione collettiva, anti-individualistica della musica dei *rave* è stata analizzata anche da TAGG 1994.

un «passaggio dall'io' al noi', dal materialismo all'idealismo, dall'atteggiamento alla spontaneità» (REYNOLDS 2000, p. 119), opponendole, da una parte, a ciò che veniva etichettato come «pop da classifica ballato attorno alle borsette» (THORNTON 1998, p. 133) nei «club dove si va per farsi vedere» (REYNOLDS 2000, p. 71), e dall'altra alla «tradizione del funk d'avanguardia rappresentata da gruppi come Cabaret Voltaire» (REYNOLDS 2000, p. 1119) o ad altri filoni elettronici considerati troppo elitari.

Nel corso degli anni Novanta queste opposizioni si sono diffuse in Europa, e anche in Italia,³¹ traducendosi nella valorizzazione, a scapito della dance elettronica 'commerciale' e della musica elettronica considerata troppo accademica, di quella ritenuta a esse alternativa,³² che in Italia ha trovato un'accoglienza assai favorevole nelle sottoculture giovanili che gestivano centri sociali o altre realtà affini.³³

Festival a Bologna nel 2012

Alla luce della 'svolta' alla fine degli anni Novanta, l'opposizione alle tendenze elettroniche 'commerciali' e 'mainstream' non viene più identificata da alcuni miei intervistati con i *rave* (specie quando questi non sono più feste semi-clandestine, ma eventi massificati alla luce del sole) o col ballo nei club, nei confronti dei quali non vengono più applicate distinzioni finalizzate a valorizzare tendenze hip, ma con i festival, «come *Robot*, o *Club to Club* a Torino o *Dancity* a Foligno, che sono come il *Sónar* di Barcellona». Questi contesti vengono preferiti a quelli «molto simili ai *rave* che vengono chiamati festival», quali «*Timewarp festival*, che viene dalla Germania e si fa a Milano, o *l'Amore festival* che si faceva a Roma a Capodanno», che «durano una notte, mettono in una location 10-15 artisti che fanno performance live o DJ set» (Licurgo), e nei quali «si balla e basta»³⁴, mentre nei festival 'veri', accanto all'offerta di musica elettronica in parte non finalizzata al ballo, vengono

³¹ Tra le riflessioni più significative sulla presenza di questi fenomeni in Italia, si possono ricordare quelle sviluppate da TORTI 1997 e quelle contenute nei volumi *Giovani in discoteca fra trasgressione, ritualismo e integrazione* 1997, *Techno-Trance. Una rivoluzione musicale di fine millennio* 1998 e *Se mi tingo i capelli di verde è solo perché ne ho voglia* 1999.

³² In Italia, uno dei più articolati elogi dei *rave* illegali (opposti, da una parte, a quelli 'commerciali' e alle discoteche e, dall'altra, al «concetto elitario di arte») è stato espresso da ALTER 8 1997.

³³ Sulla presenza in alcuni centri sociali bolognesi negli anni Novanta di organizzatori britannici di *rave* illegali fuggiti dal loro paese, vedi MAGAUDDA 2007, p. 55. Sui primi anni di sviluppo dei *rave* in Italia, vedi *Rave off* 1996 e *Se mi tingo i capelli di verde è solo perché ne ho voglia* 1999, pp. 153-157.

³⁴ Nella valorizzazione, rispetto ai club e ai festival simili ai *rave*, dei festival focalizzati prevalentemente su esibizioni di 'artisti' (siano essi protagonisti di performance live o di DJ set) si può individuare un'ulteriore applicazione dell'approccio alla musica elettronica, sia essa dance o meno, che Reynolds chiama 'da rocker': prestare attenzione non tanto alle esperienze, ma agli artisti, interessandosi «principalmente agli autori che sembrano destinati a una carriera duratura» (REYNOLDS 2000, p. 8); non si assume quindi più quel rifiuto dell'individualismo che, secondo TAGG 1994 e altri saggi coevi, caratterizzava i canoni valoriali della cultura dei *rave* degli anni Novanta allontanandoli da quelli delle culture rock precedenti.

ospitati dibattiti, workshop e altri eventi artistico/culturali, spesso legati alle tecnologie più recenti.³⁵

Un'ulteriore scelta che si ritiene caratterizzi i festival 'veri' e che viene valorizzata è quella del target:

Io ho quasi quarant'anni. In Italia per chi ha la mia età andare in un club, anche se ti piace la musica elettronica, è frustrante, perché trovi solo diciannovenni o ventenni, perché in Italia, tranne che in alcune grandi città, come Milano, Torino, Roma o Bologna, c'è l'idea che andare nei club a ballare la musica elettronica sia una roba da ragazzini, mentre in Gran Bretagna o in Germania non c'è questa idea. Ma anche in Italia si è ancora stragiovani per divertirsi e andare anche a ballare. Ma nei club italiani tutto si gioca in quelle cinque ore, nelle quali peraltro spesso i locali sono invivibili, con troppe file, troppa confusione: le strutture non sono pensate per far star bene anche le persone un po' più adulte, che non hanno più quel tipo di sopportazione che hanno quei giovani per i quali nei club devi stare male (Licurgo).

La svalutazione dell'approccio alla musica elettronica di chi ha un'età inferiore alla propria veniva già compiuta nell'ambito della club culture degli anni Novanta, come, tra gli altri, Thornton ha rilevato: «l'esperto deplora l'entusiasmo ingenuo e tardivo del *raver* più giovane»³⁶ (THORNTON 1998, p. 135).³⁷

Mentre, però, negli anni Novanta, tale svalutazione portava a valorizzare alcuni *rave party*, club o centri sociali nei quali si riteneva di poter trovare altri esperti con gli stessi interessi e solidali, oggi, tra i miei intervistati a essere valutati in tal modo sono soprattutto i festival di musica elettronica che si ispirano al *Sónar*:

Nei centri sociali trovo gente più grande e gente più giovane di me, ma a tutti ciò che interessava maggiormente era la musica, mentre il resto, il bere e il fumare, ci piaceva, ma era un corollario: oggi gente così la trovo quasi solo nei festival, mentre nei club ci sono soprattutto i giovanissimi che la musica la ballano vedendola come moda, seguono solo chi è famoso oggi e si interessano soprattutto alla fattanza (Licurgo).

Vale poi la pena esaminare altri aspetti che consentono di confrontare il presente con gli anni Novanta, a partire dalla condizione economica in cui si trova chi organizza eventi pubblici di musica elettronica.

A tale proposito, i quattro festival bolognesi qui in esame sono riconducibili a due categorie: da una parte *Angelica*, il più longevo,³⁸ e *Live Arts*

³⁵ Nel caso del *Robot Festival*, ad esempio, così come viene sottolineato dalla formula che completa il suo titolo (*Digital paths into music and arts*), c'è un interesse particolare per i fenomeni digitali.

³⁶ La valorizzazione da parte della culture giovanili degli anni Sessanta del rock a scapito, non solo delle musiche per gli adulti, ma anche di quelle per i teenager è stata sottolineata, tra gli altri, da KEIGHTLEY 2001, p. 123.

³⁷ Sulla svalutazione dei neofiti più giovani della dance elettronica degli anni Novanta, attraverso appellativi spregiati quali 'Acid Ted', oltre a Thornton, si sofferma anche REYNOLDS 2000, p. 80.

³⁸ La prima edizione di questo festival si è tenuta nel 1991.

Week,³⁹ oltre alle entrate ricavate dalla vendita di biglietti, ricevono rilevanti sostegni da istituti pubblici di cultura.⁴⁰ Questa condizione li rende più simili ai festival di musica elettronica ‘colta’ (o alle rassegne di arte contemporanea⁴¹ d’avanguardia) che a locali come il LINK degli anni Novanta, ai quali sotto questo aspetto assomigliano invece maggiormente gli altri due festival bolognesi sopra citati, che non ricevono fondi comunali o di altre istituzioni pubbliche.

Angelica e *Live Arts Week* sono lontani dal LINK degli anni Novanta anche per il tipo di eventi presentati: il primo, nelle sue prime edizioni ha proposto prevalentemente performance di improvvisazione radicale,⁴² a volte con una rilevante presenza di un tipo di musica elettronica non ‘colta’ (realizzata, ad esempio, da Tom Cora, Tim Hodgkinson, Bob Ostertag e Otomo Yoshihide) negli stessi anni assai più raramente programmata al LINK e del tutto assente nei club e nei *rave party*; nelle edizioni successive ha poi accostato a esse concerti di musica ‘colta’ recente,⁴³ presentando spesso, specie a partire dal 2003, brani di musica elettronica appartenenti a tale

³⁹ Questo festival, la cui prima edizione si è tenuta nel 2012, è erede di altri tre festival bolognesi: *Distorsione* (tenutosi dal 1995 al 2004, nella prima sede del LINK), *Netmage* e *F.I.S.Co. Festival Internazionale sullo Spettacolo Contemporaneo* (organizzati dal network Xing come *Live Arts Week* e tenutisi entrambi tra il 2001 e il 2011).

⁴⁰ Oltre a essere sostenuti dal nostro Ministero per i Beni e le Attività Culturali e dalla Regione Emilia-Romagna, sono due dei sei festival dedicati a forme culturali odierne che l’Assessorato alla cultura del comune di Bologna promuove, presentandoli con il titolo collettivo di *Bologna Contemporanea*. Gli altri quattro festival che ne fanno parte sono *BilBolBul Festival internazionale di fumetto*, *Biografilm Festival*, *Future Film Festival* e *Gender Bender International & Contemporary Issues on Gender*. Una presentazione di *Bologna Contemporanea* si trova al seguente indirizzo on-line: <http://www.bolognacontemporanea.it/bologna-contemporanea>.

⁴¹ L’edizione del 2013 di *Live Arts Week* ha avuto come propria sede principale MAMbo (Museo d’Arte Moderna di Bologna). Sulla presenza della musica al suo interno, nell’intervista da me condotta, Gasparinetti si è espresso nei seguenti termini: *Live Arts Week* si colloca nell’ambito dell’arte contemporanea, tematizzandosi sulle arti dal vivo senza aggiungere ulteriori etichettature, e dunque contemplando forme d’azione nel tempo a volte affini a esecuzioni dal vivo musicali o comunque sonore. In particolare ci sono tre filoni dell’arte contemporanea selezionati nei nostri programmi che hanno maggiori aperture nei confronti del sonoro o del musicale: un primo filone è quello che ha implementato nei contesti espositivi prima, negli anni Ottanta, i video (creando forme di etichettatura introdotte per comodità accademica, quali ‘video-art’), poi forme più installative con apparati assemblati per funzionare autonomamente come dei robot, con un’enfatizzazione quasi estetica della componente oggettuale o con la costituzione di un ambiente sonoro (nella cosiddetta ‘sound-art’); un secondo consiste nella riscoperta di forme di ricerca che coinvolgono anche il sonoro effettuate dalle avanguardie storiche (a partire, ad esempio, da Luigi Russolo) che per qualche tempo erano state tralasciate e che recentemente sono state rielaborate; un terzo è quello dell’apertura degli spazi museali come luoghi non più vissuti esclusivamente nella forma dell’esposizione, ma anche attivati come momenti performativi, per certi aspetti spettacolari e a volte anche ludici.

⁴² Dal 1991 al 1994, questo festival ha ospitato, tra gli altri, Ernst Reijseger, Fred Frith, Butch Morris, John Zorn, Shelley Hirsch e David Weinstein.

⁴³ Dal 1995 al 2003, *Angelica* ha ospitato, tra gli altri, Stockhausen, Andriessen, Goebbels, Riley e La Monte Young, concentrandosi poi in tale ambito soprattutto su musicisti dotati, come questi, di percorsi ‘autoriali’.

ambito,⁴⁴ ma continuando a proporre anche musica elettronica non ‘colta’ non da ballo.⁴⁵

Questo repertorio viene proposto anche da *Live Arts Week*,⁴⁶ scegliendo però soprattutto coloro che, nel praticarlo, seguono un percorso molto personalizzato trasversale rispetto alle distinzioni tradizionali dei diversi tipi di arte,⁴⁷ e inserendo le loro performance in un flusso che ne contiene anche altre assai meno considerabili come musicali ed elettroniche, in modo da formare qualcosa che «non ha un tema, non ha un nome, e non ha una disciplina».⁴⁸

La programmazione da parte di *Angelica* e *Live Arts Week* di alcuni eventi con un numero piuttosto contenuto di spettatori⁴⁹ non è stata valutata allo stesso modo da tutti gli intervistati, anche tra chi organizza festival diversi da questi: da una parte Licurgo sostiene che questa loro condizione «non garantisce necessariamente una qualità maggiore», mentre per Papaleo «il tipo di ricerca che promuovono merita di essere sponsorizzata, perché se questa non ci fosse non la si potrebbe sentire dal vivo».

Questa diversità di posizioni può essere spiegata considerando le differenze tra i loro percorsi esperienziali: mentre quello di Papaleo, nato nel 1985, vede una compresenza di interessi per le offerte sviluppate dopo il 2000 da ex centri sociali, come il TPO, con quelli forniti negli stessi anni dai corsi di musica elettronica in Conservatorio,⁵⁰ determinando un interesse a proposte consapevoli che il loro pubblico non potrà essere numeroso, quello di Licurgo, nato dieci anni prima, assegna un ruolo prevalente all’aver frequentato negli anni Novanta eventi organizzati da chi, come testimoniano le parole sopra citate di Gasparinetti sulla programmazione del LINK in quegli anni, cercava di conciliare il fatto di collocarsi ‘nel mercato’ con lo sviluppare pratiche di negoziazione col pubblico finalizzate a farlo incuriosire alle musiche apprezzate dagli organizzatori dal punto di vista culturale.

⁴⁴ Nelle ultime edizioni, oltre a essere stati presentati alcuni brani di Stockhausen, sono stati ospitati, tra gli altri, Bernard Parmegiani (nel 2010), Pauline Oliveros (nel 2011), Bernard Fort (nel 2012) e Jean-Claude Eloy (nel 2013).

⁴⁵ Nelle ultime cinque edizioni di *Angelica*, questo repertorio è stato inserito presentando, ad esempio, brani di Lorenzo Senni (nel 2009), Jon Rose (nel 2010) e Jim O’ Rourke (nel 2011).

⁴⁶ Questo festival ha ospitato nel 2012 Laraaji con il gruppo statunitense Blues Control e nel 2013 Lucio Capece, Luke Younger (col progetto Helm) e Sun Araw.

⁴⁷ Significativa è a questo riguardo la seguente presentazione di Laraaji, inserita nel programma on-line di *Live Arts Week* del 2012 (<http://www.xing.it/person/551/laraaji>): nel corso degli anni Laraaji ha acquisito una posizione estremamente eclettica che lo ha portato a suonare per le strade, o a realizzare tracce audio per il cinema, la televisione e la pubblicità, a dedicarsi infine alle filosofie orientali realizzando le sue esecuzioni nei contesti più eterodossi, meno legati all’apprezzamento dei fenomeni musicali in quanto tali.

⁴⁸ Questa dichiarazione di intenti di Gasparinetti è stata esposta nel corso dell’intervista a lui rivolta intitolata *A proposito del Live Arts Week* leggibile consultando il seguente indirizzo on-line: <http://atpdiary.com/exhibit/a-proposito-del-live-arts-week/>

⁴⁹ Numerose serate di *Angelica* si sono tenute nel Teatro San Leonardo di Bologna, che ha una capienza di 100 posti. *Live Arts Week* ha ospitato, in media, ogni sera 400 spettatori.

⁵⁰ Papaleo, come l’altro mio intervistato nato negli anni Ottanta, Mastandrea, ha frequentato il corso di musica elettronica tenuto presso il Conservatorio di musica di Bologna.

Da un tale percorso risultano dichiarazioni quali la seguente:

Quando sono arrivato a Bologna nel '93, venivo da un paese in provincia di Taranto, amavo i CCCP, i Diaframma e i Litfiba, e non avevo mai pensato di entrare in un club. Frequentando i centri sociali, soprattutto il vecchio LINK, e, dal 1995, un festival che si chiamava *Distorsione*, le musiche e il mondo che ho trovato lì, che non conoscevo ancora bene, ma che mi affascinavano, mi spingevano ad andare lì a scatola chiusa: mi incuriosivano e mi piacevano. Quello mi ha portato a fare tutto il mio percorso: la missione mia e del festival *Robot* è di suscitare la stessa cosa in altre persone, per far sì che un domani facciano in linea di massima la stessa cosa. Poi è ovvio che da noi c'è chi viene anche per moda: sai che c'è una bella ragazza, trovi da bere e c'è musica, e ci vai; però magari qualcuno resta lì e capisce quello che sta succedendo (Licurgo).

Le differenze tra il percorso seguito da Licurgo e quello di Papaleo si riflettono in quelle tra i repertori ai quali i festival da loro organizzati intendono incuriosire.

Per *Robot*⁵¹ e per altri festival italiani a esso simili, tali repertori consistono in musiche elettroniche non esclusivamente da ballo nelle quali i loro organizzatori individuano forme di 'ricerca', attingendole però assai raramente al di fuori dai circuiti non 'colti': *Robot* ha allora ospitato, tra gli altri, Pan Sonic (nel 2008), Moritz Von Oswald (nel 2009), John Hopkins (nel 2010), Yann Tiersen (nel 2011), Alva Noto e Ryuichi Sakamoto (nel 2012), David Sylvian, Christian Fennesz e Stephan Mathieu (nel 2013).

Significativa è a tale proposito la seguente dichiarazione di intenti:

Se avessi la garanzia economica, spingerei più in alto l'asta della ricerca, ma non cambierei il punto di vista della ricerca musicale che ci appartiene; piuttosto che presentare l'artista che fa la ricerca di qualcuno che sta sopra di lui, presenterei direttamente chi sta sopra di lui, che costa di più (Licurgo).

*Homework*⁵² e i festival a esso simili, invece, tendono a incuriosire anche alla musica elettronica fatta da musicisti provenienti da percorsi nella musica 'colta': nel 2012, ha allora ospitato, oltre a performance dance, quali quelle di 123 MRK e Blue Daisy, altre nell'ambito dell'elettroacustica 'colta' quali quella dell'Ensemble Orfeo, mentre la sua continuazione, il festival *Imago*, nel 2013 ha visto la partecipazione nella stessa serata del DJ dance Dauwd e del duo

⁵¹ La prima edizione di questo festival si è tenuta nel 2008.

⁵² Questo festival, la cui prima edizione si è tenuta nel 2003, è stato fondato dall'associazione culturale Homework, nata nello stesso anno, «quando un gruppo di giovani amici agli esordi sulla scena musicale e video, decide di unire le proprie forze e passioni per realizzare un progetto dedicato alla creazione e produzione di arti digitali audio-visive, basato sul concetto do it yourself, ovvero sulle possibilità di autoproduzione indipendente. [...]». Dalla sua nascita a oggi, Homework ha proposto e sviluppato una considerevole serie di iniziative e manifestazioni, non solo volte all'intrattenimento musicale, ma mirate a realizzare un progetto di educazione culturale digitale» (www.homeworkfestival.net/hwf.pdf).

Sdegno formato da Francesco Canavese e Francesco Giomi, direttore di Tempo Reale e docente di musica elettronica presso il Conservatorio di Bologna.

Approcci alla performance elettronica

Le interviste da me condotte hanno fatto emergere approcci differenziati, oltre che sui temi sopra toccati, anche nel modo in cui viene affrontata la relazione tra il performer e il pubblico nelle performance di musica elettronica.

Alcune dichiarazioni raccolte sono riconducibili all'approccio ai concerti dal vivo che viene di solito sviluppato in gran parte dei generi musicali non da ballo, nei quali una delle principali caratteristiche della performance consiste nel fatto che gli spettatori possono vedere un ampio numero di gesti considerabili come produttori di suoni e hanno, tra i loro interessi principali, il seguire la relazione di tali gesti con i suoni che i performer fanno loro ascoltare.

Si consideri ad esempio la seguente affermazione:

La musica elettronica non si guadagnerà una posizione di parità rispetto alle altre musiche finché non avrà comunicato una sua gestualità. La percezione nella musica dal vivo è legata alla gestualità. Molto spesso nella musica elettronica non si riesce a capire cosa sta succedendo e questo problema distacca enormemente il pubblico e relega chi sta sul palco alla posizione del DJ, che fa sentire dei suoni indipendentemente dal suo gesto. Sicuramente una parte degli spettatori è abituata a ciò, ma la possibilità di conquistare un pubblico che considera con scetticismo la musica elettronica dipende da questo. Se abbiamo collegato per secoli il gesto musicale al suono dal vivo, è difficile spazzare via tutto ciò (Papaleo).

Oltre a questo approccio ne sono emersi però anche altri: un primo consiste nel rivolgere le proprie performance di musica elettronica a un pubblico interessato prevalentemente a ballare, ritenendo che, di fronte a tale pubblico, al performer sia sufficiente produrre suoni che soddisfino tale interesse, integrandoli eventualmente con una dimensione visiva indirizzata non a far veder suonare, ma a far vivere esperienze fruite fisicamente.

Questo approccio è esemplificato da dichiarazioni quali la seguente:

A me non interessa che la gente guardi me che suono uno strumento. Mi interessa che la gente balli o fruisca fisicamente un'esperienza interessante, non solo sonora; può essere visiva, ma non sarebbe comunque la visione di me che suono (Iocca).

Un secondo approccio disinteressato alla visione di gesti produttori di suono valorizza piuttosto il vivere un'esperienza acusmatica specifica della performance attuata:

Se c'è una bella diffusione del suono, il performer può schiacciare solo dei tasti, e a me va bene comunque; lo slegare completamente il suono dai gesti che lo producono può anche essere un'opportunità per attirare l'attenzione sulla regia della diffusione dei suoni (Rocchetti).

Il disinteresse per la visione di gesti produttori di suoni può inserirsi anche in un altro approccio, che valorizza performance che presentano materiali sonori diversi da quelli noti a chi conosce le produzioni in studio dei performer, come risulta dalla seguente dichiarazione:

Se vado a un concerto di musica elettronica e sento che, per il mio orecchio, quello che ho ascoltato a casa ha una resa diversa, ma altrettanto interessante, dal vivo, il concerto non viene sminuito se vedo solo qualcuno che muove qualche manopola e guarda il suo schermo (Licurgo).

Un ultimo approccio emerso nelle interviste da me condotte è quello di chi realizza performance di musica elettronica nelle quali sono cruciali l'estemporaneità e l'improvvisazione. In alcune dichiarazioni da me raccolte queste dimensioni vengono correlate alla comunicazione col pubblico: è allora centrale mostrare che si sta reagendo estemporaneamente a ciò che attimo dopo attimo avviene, a volte attraverso gesti visibili insieme ai suoni da questi prodotti, ma anche solo facendo sì che il pubblico senta che i suoni che sta udendo, pur non corrispondendo a gesti visibili, sono il risultato di interazioni tra chi li realizza:

Quello che fa la differenza tra una performance riuscita e una non riuscita è la percezione, da parte del pubblico, che il performer ascolti con attenzione quello che si sta producendo [...] Se mi ascolto, ascolto gli altri nel produrre suono e so cosa sto facendo, allora riesco a collegarmi con chi mi ascolta (Mastandrea).

Questi discorsi sono emersi soprattutto nelle riflessioni su due ensemble di musica elettronica, Orfeo e Holo:⁵³

In Orfeo, l'approccio all'improvvisazione è tendenzialmente mutuato dal jazz [...] e quasi tutti sfruttiamo le nostre competenze come strumentisti improvvisatori, [...] applicandole all'improvvisazione di gruppo con i computer [...]. Nell'ensemble Holo ancora di più fondamentale è l'ascolto dei compagni; [...] i computer vengono usati con la loro piccola amplificazione (Mastandrea).

Nel primo di questi ensemble le improvvisazioni sono spesso guidate da composizioni estemporanee di un direttore che utilizza alcune pratiche del *conducting*, mentre nel secondo prevale l'improvvisazione senza una figura di direttore:

Nella composizione estemporanea c'è più attenzione alla macroforma, all'arcata complessiva delle varie tensioni [...]; nell'improvvisazione c'è minor attenzione alla macroforma, mentre l'attenzione è tutta concentrata sulle dinamiche interattive a breve tempo (Mastandrea).

⁵³ Alcune informazioni sui due ensemble e alcune registrazioni di frammenti di loro concerti sono reperibili nel sito di Concrete Bologna Elettroacustica (collettivo di musicisti elettronici fondato a Bologna nel 2010), consultabile al seguente indirizzo on line: <http://www.concretebologna.it/>

In altre dichiarazioni il ruolo dell'estemporaneità e dell'improvvisazione viene valorizzato nelle esperienze del performer a prescindere dall'interesse a comunicarne la presenza al pubblico:

Non so mai, prima di cominciare una performance, cosa farò esattamente. [...] In festival tipo *Sónar* gioco più sul *soundscape* e su qualche ritmo; non necessariamente una cassa, ma una cosa più mentale, però anche lì vado un po' a improvvisazione. Io tendo ad andare un po' incontro al pubblico, [...] perché trovo questo approccio sperimentale per me, perché, confrontandomi con chi ho ogni volta di fronte, devo ogni volta cambiare il mio live (Rocchetti).

Tendenze con prototipi generazionali?

È indubbio che le pratiche rinvenibili nei festival di musica elettronica sono quantitativamente minoritarie rispetto a quelle sviluppate nei club che presentano questo repertorio; cionondimeno, entrambi questi tipi di pratiche meritano di essere esaminati approfonditamente dagli studi sulla *popular music* odierna. Rilevando invece una minore attenzione sinora rivolta nei confronti del primo ambito, specie per quanto avviene in Italia,⁵⁴ ho qui cercato di delinearne alcuni aspetti, suggerendone le relazioni con fenomeni affrontati da scritti precedenti.

L'ultimo contributo alla riflessione sulle musiche elettroniche *popular* recenti che questo saggio intende fornire è la distinzione di tre tendenze nei loro confronti, i cui prototipi sono individuabili in approcci assunti in epoche diverse da appartenenti a generazioni differenti:

- una tendenza 'rave-lazionaria', che ha come proprio prototipo l'adesione dei giovani bianchi europei alle pratiche culturali sviluppate con la musica elettronica nei club 'alternativi', nei *rave party* e nei centri sociali a partire dalla fine degli anni Ottanta e negli anni Novanta; questa tendenza, assumibile anche da giovani odierni e affrontata da studi quali quelli di Thornton e Reynolds, se a lungo ha valorizzato le esperienze vissute nei contesti dove erano state vissute le prime 'rave-lazioni' e le musiche a esse connesse, oggi, specie in Italia, sembra valorizzare invece soprattutto le esperienze vissute nei festival e le musiche da questi presentate;
- una tendenza 'prerave-lazionaria', raramente affrontata da studi specifici, che ha come proprio prototipo l'approccio alle musiche elettroniche *popular* assunto da chi le ha scoperte prima della fine degli anni Ottanta, in Italia soprattutto in pratiche di ascolto privato giovanile di musica registrata (negli anni Settanta, ad esempio, col krautrock e con

⁵⁴ Nell'ambito, piuttosto ristretto, degli studi che si occupano di festival di musica elettronica in Italia, va segnalato MAGAUDDA 2013.

Brian Eno, negli anni Ottanta con diversi repertori dai Cabaret Voltaire agli Art of Noise);

- una tendenza ‘postrave-lazionaria’, che ha come proprio prototipo l’approccio alle musiche elettroniche *popular* assunto dai giovani che le hanno scoperte dopo la ‘svolta’ della fine degli anni Novanta, tra i quali si possono poi distinguere una tendenza meno anti-*mainstream* di quella rave-lazionaria, sviluppata soprattutto da chi ha frequentato i club negli ultimi quindici anni, e una più interessata delle altre a conciliare la pratica delle musiche elettroniche *popular* con quella di quelle ‘colte’, rilevabile a volte nei giovani che in questi ultimi anni hanno frequentato i festival.

Questa articolazione è stata ricavata soprattutto da un’analisi dei discorsi dei *fruitori* delle musiche elettroniche, e in prima battuta è stata pensata per distinguere tali discorsi e i comportamenti di chi li ha enunciati, ma può risultare appropriata anche a distinguere approcci e modalità performative e compositive adottate simultaneamente anche oggi: ad esempio, nel suo approccio performativo rivolto soprattutto a un pubblico interessato al ballo ‘alternativo’ e nella sua produzione di musiche vicine a quelle valorizzate in *Generazione ballo/sballo*,⁵⁵ considererei Iocca ‘rave-lazionario’, mentre i progetti di musica elettronica realizzati da Simonini, ben lontani dal ballo e in continuità con approcci sviluppati anche nell’ambito della *popular music* prima degli anni Novanta,⁵⁶ risultano ‘pre-ravelazionari’; infine, Mastandrea, nel suo tentativo di mantenere un legame tra la formazione ricevuta dagli studi in Conservatorio e la volontà di inseguire «il senso della ricerca sonora sentendosi un pioniere, un ‘contemporaneo’»,⁵⁷ risulta un ‘post-ravelazionario’ interessato a conciliare *popular* e ‘colto’.⁵⁸

Starà alle indagini future considerare se una distinzione di questo tipo meriti ulteriori approfondimenti.

⁵⁵ Si ascolti ad esempio *Pabliz Yocka Sampler 2014* (<https://www.youtube.com/watch?v=OdsJj3wdmBc>).

⁵⁶ Si ascolti ad esempio il CD di Simonini e Tristan Honsinger *Call me us*, edito dall’etichetta discografica *I dischi di Angelica*, pubblicato nel 2009.

⁵⁷ Questa frase è tratta da uno scritto di Mastandrea, *La musica contemporanea? Dorme*, pubblicato nel sito *MusicaElettronica.it Suoni e immagini di ricerca* (<http://www.musicaelettronica.it/recensioni/la-musica-contemporanea-dorme/>).

⁵⁸ Particolarmente significativo di questo interesse risulta il brano di Mastandrea *An imaginary timeless day (remixing Fabio Romitelli)*, catalogato come ‘techno’, ascoltabile consultando il seguente indirizzo on-line: <https://soundcloud.com/luigimastandrea>.

Bibliografia

- ALTER 8 (1997), *Rave. Aritmie cronotopiche*, in *Attraversamenti. I nuovi territori dello spazio pubblico*, a cura di P. Desideri e M. Ilardi, Costa & Nolan, Genova, pp. 227-252.
- D'ONOFRIO S. – MONTEVENTI V. (2011), *Berretta Rossa. Storie di Bologna attraverso i centri sociali*, Pendragon, Bologna.
- FRITH S. – HORNE H. (1987), *Art into Pop*, Routledge, London and New York.
- Giovani in discoteca fra trasgressione, ritualismo e integrazione* (1997), a cura di E. Minardi, Franco Angeli, Milano.
- GREEN, L. (2001), *How Popular Musicians Learn. A Way Ahead for Music Education*, Ashgate, London and New York.
- KEIGHTLEY, K. (2001), *Reconsidering Rock*, in *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, ed. by Simon Frith, Will Straw and John Street, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 109-142.
- Largo all'avanguardia. La straordinaria storia di cinquant'anni di musica rock e varietà a Bologna* (2011), a cura di O. Rubini, Sonicrocket, Bologna.
- MAGAUDA, P. (2007), *Sottoculture e creatività urbana*, in *Atlante dei movimenti culturali contemporanei dell'Emilia Romagna. Scritture, arti, controculture*, a cura di P. Pieri e C. Crepella, Clueb, Bologna, pp. 43-60.
- MAGAUDA, P. (2013), *I festival di musica elettronica e le culture giovanili. Successi e fallimenti, dal Sónar ai festival italiani*, «Polis», XXVII, 1, pp. 55-80.
- Rave off. Scintille di pubblico disordine: il movimento dei party illegali fuori dalle discoteche, tra contagio sociale e repressione* (1996), a cura di A. Patella e S. Tinari, Castelvecchi, Roma.
- REYNOLDS, S. (2000), *Generazione ballo/sballo. L'avvento della Dance Music e il delinearsi della Rave Culture*, Arcana, Roma.
- REYNOLDS, S. (2010), *Post-punk 1978-1984*, Isbn, Milano.
- Se mi tingo i capelli di verde è solo perché ne ho voglia. Percorsi della notte: un progetto pilota del Comune di Bologna* (1999), a cura di V. Castelli e P. Pacoda, Castelvecchi, Roma.
- TAGG, P. (1982), *Analysing Popular Music Theory. Method and Practice*, «Popular Music», 2, pp. 37-67.
- TAGG, P. (1994), *Dal ritornello al 'rave': tramonta la figura, emerge lo sfondo*, in *Popular Music Da Kojak al Rave. Analisi e interpretazioni*, Clueb, Bologna, pp. 367-385.
- Techno-Trance. Una rivoluzione musicale di fine millennio* (1998), a cura di G. Salvatore, Castelvecchi, Roma.
- THORNTON, S. (1998), *Dai club ai rave. Musica, media e capitale sottoculturale*, Feltrinelli, Milano.

Luca Marconi insegna Storia della *Popular Music* e Semiologia della Musica presso il Conservatorio Luisa D'Annunzio di Pescara. Tra le sue pubblicazioni: *La melodia* (con Gino Stefani, Bompiani, Milano, 1992); *Musica Espressione Emozione* (Clueb, Bologna, 2001); *La musica e gli adolescenti* (con Giancarlo Gasperoni and Marco Santoro, EDT, Torino, 2004).

Luca Marconi teaches History of Popular Music and Semiology of Music at the Conservatory Luisa D'Annunzio in Pescara. Among his publications: *La melodia* (with Gino Stefani, Bompiani, Milano, 1992); *Musica Espressione Emozione* (Clueb, Bologna, 2001); *La musica e gli adolescenti* (with Giancarlo Gasperoni and Marco Santoro, EDT, Torino, 2004).