

Dall'«Orfeo 9» di Tito Schipa Jr. a «Notre Dame de Paris» di Cocciante, passando per gli Who di «Tommy», i Pink Floyd di «The Wall» e «Hair». Un convegno ripercorre la storia dell'opera pop, un genere che dagli anni '60 continua ad affascinare. Quando David Bowie era anche Ziggy Stardust

di Giovanni Vacca

L'opera e il rock sembrano essere, per certi aspetti, l'alfa e l'omega della modernità in musica. Pur essendo linguaggi diversi, con pubblici differenti, e con contenuti sostanzialmente diffusi, essi hanno non pochi punti in comune, almeno sotto il profilo delle forme narrative e dei meccanismi produttivi: se la prima ha sottratto la tradizione colta all'aristocrazia per farne oggetto di consumo dei nuovi ceti borghesi emergenti, il secondo ha, nei suoi cinquant'anni di storia, ulteriormente dilatato i confini della fruizione della musica in senso interclassista e intergenerazionale. Se l'opera ha sgretolato la polifonia rinascimentale e instaurato definitivamente la prassi della melodia accompagnata, il rock ha fagocitato una quantità incredibile di generi musicali amalgamandoli in un format timbrico e ritmico inconfondibile. Entrambi, poi, hanno agito per lo più all'interno di logiche di mercato, spinto verso la spettacolarizzazione totale (con una forte componente visuale), instaurato una serie di «convenzioni» immediatamente accettate dal pubblico, favorito il fenomeno del divismo. Sia l'opera che il rock, infine, hanno utilizzato appieno la tecnologia della propria epoca: il primo i macchinari della spettacolarità barocca e successivamente i risultati degli studi sull'acustica, il secondo la registrazione del suono e le potenzialità dell'era digitale. Ce n'era abbastanza, insomma, per tentare una riflessione organica, soprattutto alla luce della nascita, all'interno stesso della musica rock, della cosiddetta opera rock (o, anche, opera pop): un genere che esplicitamente si pone nel segno della dimensione drammaturgica e che, da *Tommy* degli

Who a Notre Dame de Paris di Riccardo Cocciante, passando per *Jesus Christ Superstar*, *Hair* e *The Wall*, ha entusiasmato le platee di tutto il mondo, convertendosi spesso in prodotto cinematografico. È stato questo l'obiettivo del convegno internazionale «Rock opera, pop opera: innovazione... o tradizione?», promosso dall'Irtem (Istituto di ricerca per il teatro musicale) di Roma, e tenuto nella capitale il 19 e 20 novembre scorsi, che ha visto esperti di musica colta e di popular music, ma anche musicisti e compositori di opere rock, dialogare senza rapporti gerarchici o pregiudizi ideologici, secondo quello che sembra l'irreversibile destino degli studi musicali.

Ha aperto i lavori (i cui atti saranno pubblicati dallo stesso Irtem) una densa e dotta relazione di Franco Fabbri, che degli studi sulla popular music è, in Italia, senz'altro uno dei pionieri. Nel suo intervento, Fabbri, dissolvendo facili genealogie, ha mostrato la complessità dei fattori in gioco quando si tenti di rintracciare non solo il concentrato di influenze, musicali (ma anche soltanto di costume) che hanno costituito l'opera rock ma, soprattutto, la sua «necessità» all'interno della cultura giovanile degli anni Sessanta, quando per la prima volta i musicisti rock cominciarono a pensare le loro canzoni all'interno di una forma narrativa che le legasse: «Non credo sia azzardato sostenere - conclude Fabbri - che il rock del periodo che stiamo considerando, dal 1967 in poi abbia assunto, per le vaste comunità giovanili coinvolte, le funzio-

ni che fin dalle origini l'opera aveva assolto, e che l'opera alla fine del Novecento ormai non svolgeva più da almeno un secolo. E intendendo precisamente anche l'opera barocca con le sue macchinerie, e l'insieme delle altre celebrazioni musicali che nei primi decenni del Seicento si confondono con l'opera, ancora in attesa di un nome definitivo. Se penso ai festival rock, non posso fare a meno di collegarli alle feste barocche, agli «applausi», alle altre manifestazioni con le quali la società si autocelebrava intorno al Principe: il collegamento è possibile, e secondo me plausibile, perché la controultura hippy della fine degli anni Settanta tendeva confusamente ad autodefinirsi come un'alternativa alla società degli adulti, al «sistema», e dunque costituiva (più che altro proprio nelle occasioni di quei festival) un modello di società apparentemente autonomo. La Woodstock Nation, infatti. E dunque l'autocelebrazione poteva essere celebrazione di tutta la società (per quanto una microsocietà), non di un gruppo, di una classe, di un'istituzione. Non ho dubbi che la rock opera nasca in questo contesto (la presenza degli Who con brani di *Tommy* è uno dei momenti più memorabili del festival di Woodstock) perché la controultura, la Woodstock Nation, l'universo giovanile del 1969 non poteva non avere anche «una propria opera». Se poi penso ai concerti di gruppi come i **Pink Floyd** o i **Genesis**, la presenza crescente di effetti sonori e scenografici sorprendenti rimanda inevitabilmente non solo alle macchinerie barocche, ma anche - di nuovo - alle feste, alle naumachie, a tutti gli intrattenimenti paralleli allo sviluppo del melodramma. Nel caso dei Pink Floyd, prima dell'adozione di grandi apparati scenografici, è lo stesso trattamento elettronico del suono a farsi teatro, realizzando (in altra forma, d'accordo, ma con un decennio di anticipo), quell'idea di drammaturgia dell'ascolto che è alla base del *Pro-meteo* di **Luigi Nono**».



La forma del muro

Strutture comuni e comuni forme di narrazione, ma anche problemi e contraddizioni, ha messo invece in luce Antonio Rostagno, studioso di drammaturgia musicale e specialista dei repertori dell'Ottocento, mostrando insospettabili affinità di modi di lavoro tra **Giuseppe Verdi** e Pete Townshend, tra **Schubert** e i Pink Floyd: «Alternanze tonali vengono usate per identificare aree psichiche diverse del protagonista, ad esempio nel lied *Frühlingstraume*, n. 11 della schubertiana *Winterreise*, e in *Comfortably Numb*, composta da David Gilmore per *The Wall*. In entrambi i casi, la tonalità maggiore determina il ritorno alle memorie del passato mentre gli improvvisi ritorni al minore riportano alla situazione presente: questo disorientamento della psiche porta in tutte e due le composizioni alla perdita della ragione: impazziscono infatti tanto l'io lirico della *Winterreise*, quanto il musicista Pink». Oppure, ancora, «l'ouverture narrativa contenente materiali musicali che si ripetono nella vicenda, come accade nel *Nabucco* o in *Tommy*». Per Rostagno, insomma, queste analogie «sono manifestazioni di un'unica modalità narrativa attraverso la musica, che accomuna le espressioni della cultura occidentale musicale moderna». Problemi e contraddizioni, però, come abbiamo detto, sono dietro l'angolo: «Il dramma musicale attraverso l'Ottocento - continua Rostagno - ha mirato a realizzare una continuità narrativa, un tempo del dramma non segmentato. Il rock nasce e si sviluppa sui tempi limitati della can-

zone; portare questa forma nel meccanismo narrativo di grande respiro provoca difficoltà: il rischio è quello di non fare una narrazione ma un seguito di isole, di tempi chiusi; e difficilmente le opere rock riescono a superare questa contraddizione, anche per la mancanza o inadeguatezza a trattare forme non chiuse e fissate, come i parlari o i recitativi». Anche il rapporto interprete-pubblico è molto diverso: «La partecipazione emotivamente espressa fino al coinvolgimento fisico dell'audience, tale da formare con il palcoscenico un unico contesto comunicativo durante le performance rock - conclude lo studioso - risulta frontalmente opposta alla modalità esecutiva dell'opera, che richiede un ascolto prolungato e maggiormente riflessivo».

Interamente centrata sulla produzione «operistica» di Roger Waters dei Pink Floyd è stata invece la relazione di Alessandro Bratus, dell'Università di Pavia: da *The Wall a Ça ira*, Bratus ha mostrato come, pur nell'apparente diversità dei due lavori (il primo, il celeberrimo album dei Floyd, il secondo un'opera concepita in forma «classica»), il bassista del gruppo inglese «pensi» la composizione, sotto il profilo formale, nei medesimi termini; mentre nel primo, però, è a suo agio in un genere che gli è congeniale, quello del rock, in *Ça ira* i riferimenti musicali sono quelli del melodramma del tardo Ottocento (che è comunque tuttora il repertorio maggiormente eseguito nella programmazione dei teatri) e non quello dell'opera contemporanea: come la maggior parte dei musicisti rock che si sono cimentati in questo genere, insomma, Waters sconta il limite di non essere assolutamente sintonizzato su quello che è il linguaggio operistico dei nostri giorni (quello, cioè, che va da Maderna a Berio), contribuendo a creare quello strano corno circuito per il quale il rock sembra poter elaborare contenuti di avanguardia musicale solo se si esprime nel



A sinistra, dal basso verso l'alto, i Queen di «Bohemian Rhapsody», David Bowie, la copertina di «Orfeo 9» e la locandina di «Tommy». Qui sotto, «Jesus Christ Superstar», a destra Peter Gabriel e in basso un disegno da «The Wall»



proprio idioma, regredendo quasi sempre nel confortevole alveo della musica tonale e armonica quando si misura con forme «classiche»: «Nel caso di *The Wall* - conclude Bratus - ci si trova di fronte a una vera e propria opera-rock, nata dal lavoro di ricerca sulla grande forma portato avanti da Waters e dai Pink Floyd riadattando alcuni meccanismi drammaturgico-musicali del dramma musicale. Nel caso di *Ca Ira*, si tratta invece di un'opera di ambizioni colte e di organico classico, costruita sulla base dei meccanismi formali tipici del concept-album. Se nel caso di *The Wall*, quindi, il lavoro di riflessione e adattamento di criteri e procedure dal campo colto a quello popular ha portato a una sintesi originale, nel caso di *Ca Ira* si ha la sensazione di trovarsi davanti all'applicazione di formule già usate in un diverso contesto, senza che queste siano state sottoposte al vaglio critico riguardante la loro compatibilità con un tipo di struttura drammaturgica basata su logiche, strumenti, criteri di organizzazione teatrale completamente differenti».

Eroi a colori

Al convegno hanno partecipato, come abbiamo detto, anche musicisti che hanno composto opere rock: è il caso di Lino Vairretti, fondatore degli *Osanna*, lo stori-

co gruppo napoletano di rock progressivo che nel 1973, con *Palepoli*, concepì una delle prime opere rock del repertorio italiano. Vairretti, che all'epoca studiava all'Accademia di Belle Arti di Napoli, nasce come scultore e artista visuale, una cosa insolita nel nostro paese ma molto diffusa in Gran Bretagna, dove molti musicisti rock provengono dalle art school. Gli *Osanna*, dunque, avevano una dimensione scenica molto più sviluppata di quella degli altri gruppi del progressive italiano, ricordando i Genesis del primo periodo con i quali, non a caso, fecero all'epoca anche delle tournée. Nel suo contributo «La musica che si colora», l'artista napoletano ha quindi mostrato come dal rifiuto iniziale della napoletanità da parte di una band catturata dall'immaginario psichedelico dei tardi anni Sessanta, si sia poi giunti ad un'autentica «riappropriazione» della cultura

locale passando proprio attraverso i colori, i suoni e i gesti del ricchissimo folklore partenopeo che, con il suo «segno» fantastico e irrazionale, ha contribuito ad allargare l'orizzonte spettacolare del gruppo: un lavoro partito dalla fascinazione per il film del 1954 *Carosello Napoletano*, di Ettore Giannini, che ha costituito non solo in *Palepoli*, ma anche nelle successive esperienze di Vairretti, una agognata dimensione identitaria.

Per Sheila Whiteley, dell'Università di Brighton, «l'opera, come il dramma, consente l'espressione dell'inammissibile, sia esso incesto, omicidio, travestitismo o storie d'amore impossibili, sia etero che omosessuali». La sua analisi di *Bohemian Rhapsody* dei *Queen* («questa mini rock opera»), e di *The Rise and Fall of Ziggy Stardust*, di *David Bowie*, mette in evidenza come particolari avvenimenti della vita di Freddie Mercury dei *Queen* o di Bowie finiscano per divenire, in maniera dissimulata, fonte di ispirazione per le canzoni. L'analisi del testo e della musica dei brani svela risonanze inaspettate: alcune «tracce» lasciate nelle parole, particolari scelte musicali, o anche un certo modo di usare le voci, permettono di ricondurre il famoso brano dei *Queen* al momento della scoperta della propria omosessualità da parte



del loro cantante e la saga di Ziggy alla estrema vulnerabilità di Bowie in un periodo di forte pressione dello star system sulla sua persona. In entrambi i casi, l'associazione di una figura eroica alla morte mostra un'evidente convergenza con i meccanismi narrativi dell'opera, in cui la ricerca di un'etica superiore espone i protagonisti all'inevitabile caduta e alla dissoluzione.

Tra gli intervenuti anche **Tito Schipa jr.**, autore del famoso *Orfeo 9* prima rock opera italiana e prima rock opera in assoluto al mondo ad essere messa in scena (al Teatro Sistina di Roma, il 23 gennaio 1970), che ha ricordato la potenza della tradizione italiana nell'opera («è ciò che ci ha fatto grandi nel mondo dopo la fine del Rinascimento e del primato dell'arte italiana») e Alessandro Ludovico, direttore della rivista *Neural*, che ha parlato delle relazioni sulle nuove tecnologie nell'ambito dell'opera, perché «la somma armonica delle performative dei singoli è uno dei nuclei che la strutturano e perciò l'innovazione e l'implementazione di diverse e nuove possibilità nel loro uso rappresenta uno scarto importante per le sue future evoluzioni».

Robert Burnett, dell'Università svedese di Karlstad (assente ma che ha inviato un suo contributo) che ha sistematizzato cronologicamente l'evoluzione dell'opera rock fino ai più recenti sviluppi (metal opera e rap opera) e Anita Pesce, da tempo impegnata sulla storia della riproducibilità tecnica della musica, che ha stimolato una riflessione sulla percezione discontinua dell'opera d'arte, un fenomeno tipico della modernità, che ha strutturato in maniera diversa la percezione del melodramma e dell'opera rock: «Le prime opere potevano stare in non meno di una ventina di dischi... Il teatro musicale d'inizio Novecento dunque fu costretto, pur di lasciare traccia di sé ai posteri, ad accettare e subire una frammentazione che si sarebbe realmente ricompota

forse solo con l'avvento del cinema sonoro, poi del Vhs e infine dei supporti digitali». «La rock opera - continua la studiosa napoletana - nasce comunque in epoca già piuttosto avanzata in quanto a tecniche di riproducibilità e trasmissibilità di suono e di immagine; può dunque sfruttare la tecnologia e può evolversi e affermarsi anche grazie ad essa».

Opera tradizionale e rock opera, insomma, diverse ma per tanti aspetti affini, coesistendo nella programmazione e nella vita culturale dei nostri giorni, non sembrano escludersi ma, al contrario, potenziarsi a vicenda: esse incarnano davvero, nella loro vocazione multimediale, quest'epoca di linguaggi, di immagini e di suoni sovrapposti nella quale siamo fatalmente immersi.

Mantenendo però in vita quella consapevolezza della drammaticità dell'esistenza che la tragedia greca aprì nell'orizzonte umano, per la prima volta, oltre duemila anni fa, melodramma e opera rock, pur impigliate nelle contraddizioni del mercato e della modernità stessa, tentano ancora di rispondere a quella inesausta domanda di senso che questa società anestizzante e sorridente non riesce ancora del tutto a neutralizzare.

