

di Giovanni Vacca

Sebbene il grande pubblico l'abbia scoperta solo qualche anno fa in occasione della registrazione di un cd con Francesco De Gregori (*Il fischio del vapore*), Giovanna Marini è senza dubbio da molti anni una grande protagonista della musica italiana.

Il canto necessario (nota cd book, pp. 256, euro 20) di Ignazio Macchiarella, etnomusicologo presso l'Università di Cagliari, ripercorre la lunga e intensa carriera della musicista romana: gli esordi in ambito colto nei primi anni sessanta, la scoperta del canto di tradizione orale, la militanza nel Nuovo Canzoniere Italiano, l'impegno politico e i corsi sul canto contadino da lei tenuti (a Roma presso la scuola popolare di musica di Testaccio e in Francia presso l'Università Paris 8), l'attività di compositrice per il cinema e il teatro e, infine, la costituzione di un quartetto vocale esclusivamente femminile, per esplorare in totale libertà gli orizzonti della voce, sia nel canto che nella narrazione.

Ma questo libro (di cui il cd allegato, con alcuni inediti, è indispensabile compagno) è molto più di una biografia: attraversando praticamente quarant'anni di musica, fornisce un'immensa quantità di spunti, richiedendo un'analisi approfondita e prestandosi a un vero e proprio «contrappunto» di riflessioni. Nel volume vengono infatti a galla questioni cruciali per chi si occupa di studi culturali e musicali poiché nel riuscito amalgama di racconto in presa diretta e di riflessione critica si dipana buona parte della storia del folk revival (e non solo italiano), si intrecciano considerazioni etnomusicologiche e antropologiche, si intravedono le figure di Pier Paolo Pasolini e di Ernesto De Martino, si riflette sul ruolo degli intellettuali nel rapporto con la cultura popolare, si parla di popular music e di madrigali, si descrivono i riti tradizionali del profondo sud, contestualizzando l'intero percorso dell'artista nell'ampio e diversificato sfondo sociale che ne è stato il contorno e indagandone anche, con la competenza del musicologo, la parte specificamente musicale. Ne vengono fuori i momenti esaltanti di una strepitosa avventura culturale, e il grande contributo che il folk revival ha dato alla cultura del secolo scorso, ma anche tutti i dubbi, le contraddizioni, le domande e le tensioni che hanno accompagnato la riscoperta della musica popolare, sia nel nostro paese che nel mondo anglosassone. Utilizzeremo quindi alcune delle tematiche evocate dai ricordi di Giovanna Marini e dal testo di Macchiarella per proporre alcune considerazioni su quello che è stato il folk music revival.

QUEL NOTO LOCALE

Nella prima parte del libro Giovanna Marini, figlia di musicisti, narra delle sue origini in ambito colto e della sua scoperta della tradizione popolare: nel 1960 Pier Paolo Pasolini le fa scoprire la cultura orale ma sarà la frequentazione del Folkstudio, il noto locale dove passavano a quei tempi i giovani talenti della canzone d'autore e del revival, che la orienterà definitivamente verso la musica popolare: al Folkstudio arriva infatti, nel 1963, **Pete Seeger**, «tra i primi a proporre a livello internazionale la nuova figura del folk singer di matrice urbana». Che un folk singer cittadino si facesse carico della rielaborazione e della divulgazione del canto di tradizione orale veniva, all'epoca, considerato indispensabile: la percezione di una cultura di massa invasiva e omologante (erano gli anni della visione «apocalittica» della massificazione teorizzata dai filosofi della scuola di Francoforte) sembrava impedire l'espressione spontanea delle culture subalterne e si riteneva che solo la mediazione di artisti impegnati politicamente avrebbe potuto aprire dei varchi nel «sistema» dell'industria culturale.

Questo schema ha informato l'intera storia del folk revival, fatta di tanti musicisti e operatori ma soprattutto di gigantesche figure (**Lomax, MacColl, Seeger, Leydi**, ecc.) che, tramite il loro imponente lavoro di ricerca, cataloga-

zione, riflessione teorica, rielaborazione e riproposta davano unità e coerenza ai frammenti delle culture popolari organizzandoli in un vero e proprio «discorso». Il folk-singer militante appare insomma come un prodotto del soggettivismo «forte» della modernità, e anche Giovanna Marini è stata probabilmente in tal modo identificata, almeno in un certo tipo di immaginario; una figura però, quella del folk-singer, destinata a essere dissolta, parallelamente alla crisi della militanza politica, in favore delle mille individualità «deboli» del postmoderno (la miriade di artisti locali venuti alla ribalta con la globalizzazione e l'esplosione della world music) e infatti non è casuale la sua progressiva scomparsa dalla scena se già negli anni Settanta Michel Foucault poteva affermare che occorreva «liberare dall'assoggettamento i saperi storici, renderli cioè capaci d'opposizione e di lotta contro la coercizione d'un discorso teorico, unitario, formale e scientifico» e che bisognava favorire la «riattivazione dei saperi locali contro la generalizzazione scientifica della conoscenza e i suoi effetti intrinseci di potere». Il folk-singer, insomma, può oggi essere visto retroattivamente e dubbiosamente come una sorta di Giano bifronte: eroico alle orecchie del pubblico urbano, questa cosa era ciò che allora veniva percepito come l'«alterità» del canto di tradizione orale: una differenza fatta di ritmi non «quadrati» (cioè non formalizzati in pulsazioni regolari), di prassi esecutive fuori della tradizione classica o leggera, di melodie non tonali, di armonizzazioni scarse, di emissioni aspre e di suoni non temperati. Soprattutto il problema del canto fu al centro della riflessione teorica dei nuovi interpreti della musica tradizionale (e qui c'è forse il contributo più importante che Giovanna Marini ha apportato al folk revival). La tecnica più diffusa di riproposta della musica di tradizione orale era infatti quella del «riccalco»: si trattava di lavorare sulla voce dell'esecutore urbano fino a che essa perdesse quei caratteri di levigatezza, di intonazione e di interpreta-

Un recente libro sulla musicista romana consente di fare il punto sulle tradizioni popolari, sul modo «problematico» in cui spesso vengono assimilate nei repertori degli artisti

zione proprie di quella cultura urbana derivata, con le ovvie semplificazioni, dalla musica di tradizione colta. «L'interprete 'colto' non deve essere il 'doppio' dell'interprete originale, ma il traduttore contemporaneo del mondo popolare, colto nella sua integrità e proposto archeologicamente nella sua autenticità di fondo», scrive Macchiarella citando Roberto Leydi. Il lavoro di Giovanna Marini si inserisce a questo punto su due livelli che si compenetrano vicendevolmente: da un lato teorizzando e praticando, in sede di riproposta, l'enfaticizzazione delle specificità del canto modale contadino, esagerandone cioè - come ella stessa precisa - tutte le differenze («si tratta di ingrandire la diversità culturale, renderla subito evidente»); dall'altro «decostruendo» quello «orribile prigione che è l'ottava temperata» (vale a dire quella suddivisione della scala che corrisponde ai tasti del pianoforte e che impedisce di immaginare altri suoni che stiano tra un tasto e l'altro): mostrando cioè, tramite il recupero ingrandito di quei «colori» vocali che i modi contadini offrono, la parzialità e l'insufficienza della struttura interna della scala temperata e dell'organizzazione rit-

mica della musica tonale, capace però di modellare in maniera egemonica il nostro modo di «pensare» e di riprodurre il suono impovrendolo inevitabilmente. Una vocale che Giovanna Marini nel suo racconto identifica, in polemica con l'insegnamento ricevuto in Conservatorio, nella tradizione classica, «con i modelli già belli e pronti omologati sul canto lirico ottocentesco» (e, presumibilmente, sulle sue diramazioni popolari). E proprio questo si ascolta nel cd, nelle tracce 14 e 16, quando l'artista romana, con l'ausilio della sua sola voce e con quelle delle sue compagne di lavoro, mostra le differenze tra suoni temperati e naturali, la potenza evocatrice dei «battimenti» (quelle sonorità che è possibile sentire quando si accorda una chitarra, ad esempio, e che tendono a scomparire quando ci si avvicina all'accordatura temperata), il fascino dei «ritardi» come li si ascolta nel canto tradizionale sardo (dove «si passa d'accordo in accordo modificando piano piano i suoni come sulle tastiere non si può fare») e delle risonanze facciali così evidenti, ad esempio, nei canti della Passione di Milena, in provincia di Caltanissetta.

STUDIO E RIPROPOSIZIONE

In tutto questo poi, Giovanna Marini chiarisce subito di non muoversi con una metodologia scientifica («ne so poco, quasi niente di etnomusicologia») e, dichiarando di non avere alcun giudizio negativo verso l'approccio accademico, sostiene di aver scelto di avvicinare il mondo popolare «dall'interno», per capire la musica dei contadini «attraverso il fare e non l'osservare da lontano». E infatti i suoi viaggi di ricerca, con oltre cento studenti al seguito che con macchine fotografiche, registratori e telecamere invadevano piccoli paesi per ascoltare da vicino un canto di Passione nella settimana santa, sono stati spesso criticati proprio perché alteravano, spettacolarizzandolo, contesti fortemente ritualizzati. È questo un punto sempre molto discusso nel dibattito sullo studio e la riproposizione della musica di tradizione orale: la riscoperta della musica popolare infatti, come abbiamo visto, nasce sotto l'egida di personalità di grande spessore intellettuale che hanno sempre sottoposto l'attività di ricerca e di riproposta a scrutinio critico (senso politico dell'operazione di revival, rapporto con i musi-

cisti di tradizione da cui venivano raccolti i canti popolari, i cosiddetti «informatori», limiti dell'attività di rielaborazione, rapporti con l'industria culturale, ecc.). Divenuta fenomeno di massa, però, la musica popolare sfugge all'ambito del quale fa parte: essa viene anche rielaborata e riproposta da musicisti ed esecutori che, rivendicando la libertà creativa che l'arte pop concede, non necessariamente sentono di aderire alle indicazioni metodologiche dei loro predecessori e la trasformano di fatto in popular music, accusando gli etnomusicologi di accademismo. La storia del revival è piena di queste polemiche (si pensi ai feroci giudizi di Ewan MacColl su Bob Dylan e in genere sui gruppi del «folk-rock» come Fairport Convention, Pentangle, ecc.) e la stessa Giovanna Marini fu protagonista, alcuni anni fa, di un acceso confronto con il gruppo Pueblo Unido che aveva inciso, sicuramente con una certa leggerezza, una serie di cd di canti politici poi acclusi alla rivista *Avvenimenti*. L'accusa, in sostanza, era quella di aver appiattito su esecuzioni tutti uguali una serie di brani che avevano caratteristiche differenti che andavano rispettate e di aver banalizzato un patrimonio che doveva invece essere trattato in modo ben diverso. Ma allora, archiviato il «riccalco», quale è il modo giusto per ricercare e assimilare la musica tradizionale? E come la si può riproporre? È opportuno essere rigorosi, tentare di aderire alle particolarità della musica di tradizione o essa può legittimamente essere assunta all'interno del proprio orizzonte artistico come uno fra i tanti suoni che ci circondano, da utilizzare in quel mosaico di citazioni che caratterizza gran parte dell'arte dei nostri tempi?

Pur se mai esplicitata in maniera evidente, in molte delle affermazioni che la musicista e ricercatrice fa nel libro (e nelle parole delle presentazioni che accompagnano i brani del cd) si coglie una critica serrata alla cultura di massa, e alla conseguente omologazione, derivata principalmente dalle posizioni di Pasolini. Ora, negli ultimi anni la critica «apocalittica» alla cultura di massa si è molto attenuata: i «cultural studies» britannici, rielaborando Gramsci e Benjamin, hanno introdotto una nuova chiave di lettura dei fenomeni culturali, relativizzando la portata alienante della produzione industriale e ponendo l'enfasi, più che sulla produzione, sulle modalità di ricezione (e quindi sulle possibilità di utilizzo creativo autodiretto) dei beni di consumo. La percezione ormai diffusa che la cultura di massa presenti anche aspetti liberatori e potenzialità emancipatrici ha spezzato l'antica diffidenza di matrice romantica verso la riproducibilità dell'oggetto come veicolo di «inautenticità». La cultura di massa, infatti, usata in maniera intelligente, può anche fungere da ponte per avvicinare l'individuo cresciuto unicamente all'interno di una cultura urbana a prodotti culturali provenienti da altri ambiti. Questo avrebbe dovuto essere, nelle intenzioni, il fine ultimo del folk revival: riportare la tradizione popolare, rivitalizzarla per riportarla all'interno dell'esperienza del soggetto; ma era un processo che, nelle intenzioni, sarebbe dovuto avvenire soltanto in un primo tempo tramite mediatori professionisti. In un secondo momento, infatti, il revival avrebbe dovuto favorire l'approccio diretto agli esecutori tradizionali, alla musica popolare

viva e al suo contesto di festa, di piazza, di osteria, per spezzare il dominio della musica imposta dall'industria e permettere il recupero di una dimensione diversa dell'esperienza sonora e, con essa, di una diversa esperienza relazionale. Pur nella sua travagliata storia, con tutte le sue contraddizioni e le sue aporie, sembra tuttora essere questa l'eredità di maggiore rilevanza lasciata dal revival, ed è quindi assolutamente condivisibile l'accorto e importante appello che Giovanna Marini lancia in una pagina del libro, quando dice: «Perché sentite Donovan che ci canta le ballate inglesi dei minatori e non direttamente queste ultime cantate veramente dai minatori con la loro grinta, le loro voci stupende non addomesticate, i loro violini suonati veramente con una sola arcata e mille note dentro?»

■ GIOVANNA MARINI ■ STORIE DI 40 ANNI DI MUSICA ■

I mediatori del folk revival

FUORI I DISCHI

Giovanna Marini et ses compagnes, *Le Chant du Monde*, 1983.

Giovanna Marini, *L'eroe, ballata nuova*, Dischi del Sole/Bravo Records, 1989.

Giovanna Marini, *I treni per Reggio Calabria*, Dischi del Sole/Bravo, 1989.

Giovanna Marini, *Partenze - vent'anni dopo la morte di Pier Paolo Pasolini*, Silex-Auvidis, 1996.

Giovanna Marini, *Si bemolle. O dell'ineffabile incertezza del non temperato*, Nota CD, 1999.

Giovanna Marini, *Le chant de la terre*, Opus 111, 1999.

Giovanna Marini, *Cantata del secolo breve*, Nota,

2002.

Nuovo Canzoniere Italiano, *Ci ragiono e canto*, Ala bianca, 2004.

Pete Seeger in Italia, manifestocd, 2006.

Ewan MacColl, *Definitive Collection*, Highpoint recordings, 2003.

Fairport Convention, *Liege and Iref*, A&M, 1990.

Pueblo Unido, *Storia d'Italia attraverso le canzoni popolari* (3 cd), Avvenimenti, 1997.

Macchiarella I., Pellegriano R., Annone R., Cassenti A. (a cura di), *Milena. Canti tradizionali*, Nota, 1997.

Donovan, *Greatest Hits*, Legacy recordings, 1999.



Giovanna Marini
nel 1975. Foto tratta
dal libro (la copertina
è nel riquadro)
di Ignazio Macchiarella

