

Verità, autenticità, novità e generi musicali

G M

I. “Suonare vero”: autenticazione e autenticità

Se l’esperienza della musica, in quanto esperienza estetica, è importante per noi, ciò avviene perché in essa possiamo specchiarci e ritrovarci, ritrovando in essa un valore di verità. Essa traduce nelle sue forme il mondo di cui, assieme a noi, è parte. La “verità” del testo musicale si gioca nella dialettica tra «la struttura testuale e il valore estrinseco precodificato» (Jacoviello , p.), ovvero tra i livelli “introversivo” ed “estroversivo” (Jakobson): sul piano dei valori socio-culturali che sono proiettati sulle sue strutture formali e che ne fanno “il luogo di incontro concreto di idee ed esperienze” (Berio , p. , cit. in Jacoviello *ibid.*). È questo il piano del discorso, «il luogo dove si costituiscono i generi e tutte le forme della cultura musicale di una comunità che lo produce: sul livello del discorso nasce l’universo sonoro di una cultura» (Jacoviello *ivi*, p.).

Un testo musicale agisce sull’ascoltatore spingendolo a costruire una serie di inferenze; nel più generale dei casi, l’ascoltatore inferisce “lo stile di vita corrispondente al genere a cui [il testo] appartiene” (Marconi , p.). Il genere è così il garante ultimo della verità, attraverso quello che potremmo definire un “icononismo estroversivo”, che sovrintende alla traduzione di pezzi di mondo nella semiosfera musicale, alla loro “musicizzazione” (Marino b, p. ; Marino in stampa), la loro messa in musica. Fino alla costruzione dei topos e degli stereotipi, delle associazioni meccaniche e automatiche: dalla teoria degli a etti, ai “musemi” di Philip Tagg (), dalla musica a programma, alle connotazioni delle soundtrack cinematografiche e ai *trompe-l’oreille* del sound design (cfr. Marino b). Alla definizione del genere, partecipe della dimensione discorsiva, entità multidimensionale perché multimodale, contribuiscono elementi “paramusicali” (Tagg e Clarida , p.), di natura socio-culturale; sono questi elementi a determinare il valore ultimo di verità di un testo, perché, *centrifughi*, permettono di ricollegarlo alla dimensione del discorso umano *tout court*, da cui provengono. Se i generi letterari rappresentano un’espansione (una

. È questo il principio in base al quale Dick Hebdige () stabilisce una “omologia” tra stile musicale e stile di vita.

“trasformazione o amplificazione”, Todorov (1978, pp. 100–101; cfr. Rastier, 2003, pp. 100–101) di alcuni atti linguistici codificati (es. il romanzo deriva dall’azione del “raccontare”), i generi musicali derivano da “atti musicali” per la cui denominazione occorre postulare un verbo soggiacente (cfr. La Fauci e Mirto, 2008): a ben vedere, allora, non si “rockeggia” perché esiste un “rock”, ma si dà un “rock” perché è stato possibile “rockeggiare”. I generi «trovano la loro origine, semplicemente, nel discorso umano» (Todorov *ivi*, p. 101) e dal discorso umano sono presi in carico e stabiliti.

La “autenticità”, ovvero l’essere autentico di un testo — un testo che “è come appare”, ovvero che “è se stesso”, che dichiara la propria identità, la propria appartenenza, provenienza — è uno dei concetti chiave dei discorsi sulla popular music (e uno dei più studiati dai popular music studies); un topos sulla cui retorica si è fondata una vera ideologia (nei termini di Eco, 1992, pp. 100–101) costruita dalle comunità dei musicisti, della critica, degli ascoltatori: è il parametro su cui si basano i giudizi di valore espressi sulla musica. L’autenticità di una data musica si dà come risultato di una serie di “processi di autenticazione” (Bratus, 2008), concorrenti, nel senso che contribuiscono a un medesimo effetto di senso, ma che insistono su dimensioni diverse. Possiamo parlare di “autenticazione” (tecnica) e di “autenticità” (autenticazione estetica o espressiva e autenticazione estroversiva). In tutti e tre i casi, non si “verifica” tanto il testo, quanto le soggettività, testualizzate e “reali”, che tramite il testo interagiscono (cfr. Moore, 2008).

Il livello dell’autenticazione tecnica è quello che Denis Dutton (1998) definisce “nominale”: *il testo è ciò che dice di essere*. Si tratta di un’autenticazione *stricto sensu*, “scientifica”, incentrata sull’accertamento della provenienza del testo e della sua bontà da un punto di vista materiale, fatturale. Si cerca di stabilire, cioè, se il testo non sia una copia o un falso, e se rispetti un “generic contract” (Kallberg, 2008), ovvero se soddisfi le regole di buona formazione (avere una certa struttura, contenere certi elementi) in base alle quali possa essere ascritto o meno a un dato genere. In altre parole, ci si accerta se il testo rispetti il contratto implicitamente postulato dal genere a cui viene ricondotto, alla luce del quale ci viene presentato. Il testo è autentico non mai “in sé”, ma sempre “rispetto a”; ovvero, se è coerente con una serie di altri testi entro cui possiamo collocarlo: il suo paradigma generico. L’autenticazione tecnica si dà anche in sede di performance. In questo caso, l’esecuzione è restituzione di una tradizione, è “rappresentazione degli assenti” (Moore *ivi*, pp. 100, 101), esecuzione autentica che si gioca sul piano dell’identità temporale della musica; la quale potrà essere giudicata come “tied to a particular time” oppure “atemporal” (Upton, 2008).

1. Già per Michail Bachtin (1937–1975 c.ca) i generi, “di regola, simulano le varie forme della comunicazione verbale primaria” (1992, p. 100).

Nel primo caso, se ne daranno interpretazioni documentali e filologiche, nel secondo interpretazioni capaci di rendere conto della contemporaneità, della vitalità della musica (cfr. Taruskin , Kivy , pp. – *passim*).

Il livello dell'autenticazione estetica è quello che Dutton (*op. cit.*) e Allan F. Moore (*op. cit.*) chiamano “espressiva” e Peter Kivy “authenticity as authorial intention” (*ivi*, p.): *l'enunciatore crede a quel che dice, crede nel proprio testo e nel genere e nello stile soggiacenti, e li rende credibili per gli ascoltatori* (si parla di “musical credibility”, Shuker , p. , *passim*). È questa un'autenticazione “altra” (“the other authenticity”, Kivy *ibid.*), un'autenticazione “personale”, una prima forma di autenticità–oltre–la–autenticazione, che si dà in sede di ricezione ed è legata all'idea che la comunicazione sia immediata, ovvero “non–mediata” (cfr. Moore *ivi*, p. –), e animata da valori quali “sincerità” e “integrità” (cfr. Frith , p.). L'autenticità diviene allora “originalità” e “aura” (Thornton); lo stile non più “regola di buona formazione” ma “unicità dell'espressione”. François Rastier (, pp. –) riassume l'evoluzione della nozione di “genio” mostrandone il legame strettissimo con quella di “stile”, fino alla riduzione mistica del primo al secondo operata in epoca tardo–romantica: il genio è colui che trascende il sistema tradizionale dei generi, creandone uno proprio, ovvero il proprio stile unico. Elementi che contribuiscono a questo tipo di autenticazione, attraverso forme metadiscorsive di autorappresentazione, sono le liriche (nel caso di una musica a cui sia associato un testo verbale) e gli elementi paratestuali (come gli artwork dei dischi). L'autenticazione estetica si dà anche in sede di performance; per es. lo stile enunciativo di un cantante ne può confermare o confutare l'autenticità (cfr. il caso del playback del duo Milli Vanilli analizzato in Friedman). A seconda del grado di coerenza che l'ascoltatore assegna alle proprie aspettative generiche, egli potrà giudicare autentica o meno performance come quelle con cui Bob Dylan annunciava la sua “svolta elettrica” (convenzionalmente inaugurata al festival di Newport nel): a Manchester, nel , al primo suono di chitarra elettrica emesso dalla band, un componente del pubblico gridò “Judas!”. Dylan gli rispose “I don't believe you, you're a liar”, disconoscendogli il ruolo autoassegnato di autenticatore (Destinante Giudicatore). Si deve notare che quanto più il repertorio è a noi temporalmente distante, tanto più l'autenticità si ridurrà ad autenticazione (è il caso della “musica Antica”, al centro delle riflessioni di Taruskin *op. cit.*).

L'autenticazione estroversiva è l'autenticità che chiama in appello il “fuori testo”, scavalcando l'effetto di senso e convocando pezzi di mondo: *l'enunciatore è sovrapponibile con l'autore empirico*; la musica, sineddoche di vita, buca la quarta parete (cfr. Lotman , p. ; si veda il caso esemplare dell'esibizione di Bono al Live Aid analizzato in Spaziante , pp. –). È questa un'autenticazione di concezione romantica, che vuole la

creazione artistica come strettamente individuale e capace di accedere a una dimensione metafisica di verità (cfr. Machin 1997).

Attraverso l'ascolto della musica il soggetto può avere o meno esperienza dell'autentico: nell'ascolto, la "esperienza dell'autentico" (Dutton *op. cit.*) si specchia, attraverso la dimensione discorsiva, nella "autenticità dell'esperienza" (Moore *ivi*, p. 100). L'ascoltatore riconosce l'oggetto culturale — il testo musicale — come autentico e riconosce la propria vita nell'oggetto culturale (cfr. Bratus *ivi*, p. 100). Ovvero, riconosce quest'ultimo come "organic" e "natural to the community" (Shuker 1997, p. 100, commentando Thornton *op. cit.*).

In quanto e etto di senso, l'autenticità è spesso paradossale: si può essere autentici dichiarandosi falsi (il punk dei Sex Pistols come "great rock'n'roll swindle"), artefatti (il glam di David Bowie, messa in scena di una messa in scena) o derivativi (l'estetica mimetica e retromaniaca della cultura hipster degli anni Duemila–Duemiladieci); l'autenticità si può "fabbricare" (cfr. Peterson 1997, sul caso della musica country; si pensi anche all'estetica della musica lo-fi, basata sull'impiego di suoni studiatamente "sporchi", "poveri", "domestici", a "bassa fedeltà", appunto).

Resta problematico il giudizio di autenticità nel caso del testo che non presenti le condizioni necessarie per ricevere un'autenticazione, ovvero di un testo "senza genere" di riferimento (ovvero, di un testo che ne abbia "troppi" o non ne abbia "nessuno"): *rispetto a cosa il testo può dirsi autentico?* Nelle parole di John Zorn, un musicista largamente giudicato inautentico (es. Kahn 1997) a causa del vero e proprio zapping di generi e stili che la sua musica presenta:

La musica rock che ho creato non è veramente musica rock, [...] è uno strano mostriciattolo ["a weird freak"]. La musica punk che ho creato non è veramente musica punk. Anche la mia musica che è legata alla tradizione jazz non appartiene al lessico jazz. [...] Credo che ciò sia dovuto al fatto che metto sempre assieme queste diverse influenze in quello che faccio, con questo strano cervello che mi ritrovo, che non mi lascia mai fare niente di completamente normale. Devo sempre deformato un po' (Zorn 1997; trad. mia).

In altre parole, al di là della retorica "alternativista", Zorn — e tanti musicisti "cross-generici" come lui — non è interessato, per sua stessa ammissione, a un'autenticità così come qui finora tratteggiata; la sua cifra autorale, il suo stile risiedono proprio, "genialmente" (nel senso che si è sopra precisato, riprendendo Rastier), in questa sovversione programmatica delle norme generiche, in questo suo perdersi nei generi, in una "estasi transtestuale" (cfr. Marino 2007a). Il caso del testo che non ha nessun genere di riferimento è quello del testo "che fa genere a sé", che si presenta presentando un nuovo genere; ovvero, del testo "inaudito".

2. Mostri: il “nuovo” e la sua autenticazione

Quando il primo esemplare di ornitorinco, impagliato, venne portato al British Museum, nel 1800, molti, specialisti e non, pensarono che si trattasse di un falso; cosa questa accaduta già altre volte nel corso della storia delle scienze naturali e che sarebbe accaduta ancora (si pensi anche alle cosiddette creature criptozoologiche o criptidi, come la “sirena delle Fiji” messa in mostra nel suo circo da P. H. Barnum a partire dal 1845). Il mancato riconoscimento comporta una de-valorizzazione dell’oggetto sconosciuto: implicita, perché “non si sa che farsene” (è il caso di Remo/Alberto Sordi che ascolta John Cage e si chiede “e quando suonano?”; cfr. Marino 2008, pp. 100–101), o esplicita, perché, come nel caso dell’ornitorinco, non lo si considera autentico.

Non si dà autenticazione, ovvero il testo non riesce a dichiararsi, a dire cosa è, perché, come visto, l’autenticazione è possibile sempre e solo come comparazione, e questa è possibile sempre e solo “in base alla *ricorsività* di un fenomeno” (Zinna 2008, p. 100); *ricorsività* negata nel caso del “nuovo”, ovvero di “ciò che occorre per la prima volta”. Se la “innovazione”, intesa come combinazione nuova o risemantizzazione di elementi noti, comporterà un lavoro di comparazione anche intenso (ovvero, la verifica della compatibilità tra le pertinenze offerte dal testo e le competenze possedute dall’ascoltatore), ma potrà comunque essere autenticata, il “nuovo” non potrà essere collocato su nessuno sfondo semantico di riferimento (cfr. Rastier 2008) e quindi la comparazione potrà essere solo tentativo (come nel caso del cavallo per Montezuma citato in Eco 2001, pp. 100–101) o impossibile. Sarà necessario postulare una serie (type), di cui si dà solo un’occorrenza (token), la prima attestata, per collocare il “nuovo”: “il ‘mostro’ in fondo è ciò che non entra nella grammatica dei tipi e che implica perciò una retroazione dall’esemplare alla teoria” (Zinna *ivi*, pp. 100–101). Il nuovo-come-mostroso, esito di una “logica della disgregazione” (in termini adorniani) o di una logica differenziale (in termini semiotici-derridiani), rappresenta, nel suo slancio, nella sua “scommessa” (Eco 2001, p. 101) verso il futuro, “l’altra faccia dell’utopia” (Maurizi 2008, p. 101). Come

1. Rispettivamente corrispondenti alle “affordance” teorizzate da James J. Gibson (1977) — “semio-tizzate” ricorrendo a Luis J. Prieto (cfr. Eco 2001, pp. 100–101) — e alle competenze così come modellizzate da Gino Stefani (2008).

2. Il pensiero utopico di Ernst Bloch (ai nostri fini, risulta particolarmente significativa la parte intitolata “Filosofia della musica” e, in dettaglio, il paragrafo “Il comporre creativo”, in Bloch 1985) si profila come un materialismo dialettico e teleologico fondato sul “principio speranza” di un nuovo imprevedibile e inimmaginabile. Possibilità inespressa, non-essere-ancora che consente di intravedere nel passato il futuro, il “nuovo radicale” blochiano assume il valore di entità soteriologica ultima, *eschaton* verso cui l’uomo tende necessariamente (*Sehnsucht*, lett. “brama”) e che non rappresenta un “ritorno alle origini” (come, di norma, in altre escatologie), ma una palingenesi radicata in un processo immanente e costante di autorealizzazione della materia. In questi termini, il “nuovo” blochiano appare specularmente alla “ri-presentificazione” (*Vergegenwärtigung*) husserliana.

mostra molto bene l'intera storia della letteratura fantastica, dal mostro di Frankenstein in avanti (cfr. Jameson); o, su un altro piano, la storia delle estetiche moderniste, chiusesi nel rumore o nel silenzio, esiti "mostruosi" della ricerca del "nuovo", dello "inaudito", del "non riconoscibile", appunto.

Se l'autenticazione come "messa in serie" risulta impossibile, è possibile però cercare nel testo "nuovo" l'autenticità, ovvero la capacità di parlarci delle cose del mondo, di rispecchiare il discorso umano: tramite il dialogo con un enunciario (autenticità estetica o espressiva) o un attore empirico (autenticità estroversiva) credibili. Immaginiamo che sia proprio il ritrovamento di un qualche valore di autenticità nel "nuovo", per quanto pure inizialmente intraducibile negli idiomi delle semiosfere del sistema che vi si confronta, che consente a individui e comunità di farlo rientrare, prima o poi, nelle proprie forme della conoscenza musicale. È ciò che è accaduto a tutte le forme linguistiche "aliene", provenienti dall'esterno, e a quelle emerse come "avanguardia", "invenzione radicale" (Eco , pp. -), poi metabolizzate, istituzionalizzatesi nel sistema e diventate esse stesse, a loro volta, norma e metro di paragone. Si tratta dell'incontro con lo "altro da sé" e della sua accettazione; ovvero, dell'intuizione di avere dinanzi nuove possibili forme dell'esperienza.

Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia. Gli indirizzi URL sono stati accorciati ricorrendo al servizio "Bit.ly". Ultimo accesso alle risorse online: febbraio .

B , M., , "Problema rečevich žanrov", in *Estetika Slovesnogo tvorčestva*, Moskva, Isskustvo; trad. it. "Il problema dei generi del discorso", in *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi .

B , L., , *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Torino, Einaudi.

B , E., , *Geist der Utopie*, endgültige Fassung, Berlin, Paul Cassirer Verlag; trad. it. *Lo spirito dell'utopia*, Firenze, La Nuova Italia, .

B , A., , "Il reale e il riprodotto", in *Autenticità e analisi audiovisiva*, Seminario dottorale - , Facoltà di Musicologia di Pavia/Cremona, bit.ly/BratusReale .

D , D., , "Authenticity in Art", in J. Levinson, a cura, *The Oxford Handbook of Aesthetics*, New York, Oxford University Press, bit.ly/DuttonAuthenticity .

E , U., , *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.

- , , *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani.
- F , T., , *Milli Vanilli and the scapegoating of the inauthentic*, “Bad Subjects”, , bit.ly/FriedmanMilli .
- F , S., , *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- G , J.J., , *The ecological approach to visual perception*, Boston, Houghton Mifflin; trad. it. *L'approccio ecologico alla percezione visiva*, a cura di V. Santarcangelo, Milano–Udine, Mimesis, .
- H , D., , *Subculture: The Meaning of Style*, London, Routledge.
- J , S., , *La rivincita di Orfeo. Esperienza estetica e semiosi del discorso musicale*, Milano–Udine, Mimesis.
- J , R., , “Language in relation to other communication systems”, in C. Olivetti C., a cura, *Linguaggi nella società e nella tecnica*, Milano, Edizioni di Comunità, pp. – .
- J , F., , *Archaeologies Of The Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London–New York, Verso.
- K , D., , “John Cage & John Zorn on Record”, in *Musicworks*, No. , Summer, pp. – .
- K , J., , “The Rhetoric of Genre: Chopin’s Nocturne in G Minor”, in *19th Century Music*, Vol. , No. , Spring, pp. – .
- K , P., , *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, New York, Cornell University Press.
- L F , N., M I. M., , *Fare. Elementi di sintassi*, Pisa, ETS.
- L , J.M., , *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Venezia, Marsilio.
- M , D., , “Discourses of Music”, in *Sound and Music as Communication: A Social Semiotic Approach*, “Semiotics Institute Online”, bit.ly/MachinDiscourses- .
- M , L., , “Enunciazioni e azioni nella canzone e nel videoclip”, in P. Calefato, G. Marrone, R. Rutelli, a cura, *Mutazioni sonore. Sociosemiotica delle pratiche musicali*, “E/C” serie speciale N. , Roma, Nuova Cultura, bit.ly/ECMutazioni , pp. – .
- M , G., a, “L’estasi dell’influenza: John Zorn e la transtestualità come paradigma”, in A. Bertinetto, E. Gamba, D. Sisto, a cura, *Ladri di musica: filosofia, musica e plagio/Thieves of Music: Philosophy, Music and Plagiarism, Estetica. Rivista di studi e ricerche*, N. , pp. – .
- , b, “Trompe-l’oreille. Note sulla musica che inganna”, in M. Leone, a cura, *Immagini efficaci/Effacious Images, Lexia. Rivista di semiotica*, – , pag. – .

- , in stampa, “What kind of genre do you think we are? Genre theories, genre names and classes within music intermedial ecology”, in C. Maeder, M. Reybrouck, a cura, *Music, Analysis, Experience. Recent developments in Musical Semiotics in an Intermedial World*, Leuven University Press, Leuven (BE).
- M ———, M., ———, *L’utopico e il mostruoso*, Raleigh, NC, Lulu Press.
- M ———, A.F., ———, *Authenticity as Authentication*, in “Popular Music”, Vol. ———, Issue ———, pp. ——— – ———, bit.ly/MooreAuthenticity ———.
- P ———, R.A., ———, *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*, Chicago, Chicago University Press.
- R ———, F., ———, *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF; trad. it. *Arti e scienze del testo. Per una semiotica delle culture*, Roma, Meltemi ———.
- , ———, “Semantica interpretativa. Dalle forme semantiche alla testualità”, in C. Paolucci, a cura, *Studi di semiotica interpretativa*, Milano, Bompiani, pp. ——— – ———.
- S ———, R., ———, *Popular Music. The Key Concepts*, Second edition, London and New York, Routledge.
- , ———, *Understanding Popular Music Culture*, New York, Routledge.
- S ———, L., ———, *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali*, Roma, Carocci.
- S ———, G., ———, *La competenza musicale*, Bologna, CLUEB.
- T ———, P., ———, *Kojak: 50 Seconds of Television Music (Towards the Analysis of Affect in Popular Music)*, Ph.D. dissertation, Göteborg University, Musicology Department; trad. it. parz. *Popular Music. Da Kojak al Rave*, a cura di L. Marconi e R. Agostini, Bologna, CLUEB ———, pp. ——— – ———.
- T ———, P., C ———, B., ———, *Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*, New York and Montreal, The Mass Media Music Scholars’ Press.
- T ———, R., ———, “Contribution in The Limits of Authenticity: A Discussion”, in *Early Music*, Vol. ———, pp. ——— – ———.
- T ———, S., ———, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge, Polity-Press.
- T ———, T., ———, “L’origine des genres”, in *Les genres du discours*, Paris, Seuil, pp. ——— – ———, trad. it., “L’origine dei generi”, in P. Fabbri, G. Marrone, a cura, *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi ———, pp. ——— – ———.
- U ———, E., ———, *Concepts of Authenticity in Early Music and Popular Music Communities*, in “Ethnomusicology Review”, Vol. ———, bit.ly/UptonAuthenticity ———.
- W ———, B., ———, *Derek Bailey & the Story of Free Improvisation*, New York-London, Verso.
- Z ———, A., ———, *Le interfacce degli oggetti di scrittura. Teoria del linguaggio e ipertesti*, Roma, Meltemi.

Zorn, J., *Zorn again!* [intervista raccolta da C. Yurkiw], "Montreal Mirror",
May , bit.ly/ZornYurkiw .