



# *“E poi... arrivò il suono”*

(l'arte della musica, la sua evoluzione nella storia, il suo valore  
nella vita dell'uomo e la figura dell'artista)

Di: Fabiana Guarnieri 5a H

Liceo Scientifico Galileo Galilei a.s. 2011/2012



## Introduzione

**“Dopo il silenzio, ciò che si avvicina di più nell'esprimere ciò che non si può esprimere è la musica.”** (Aldous Huxley 1894-1963, scrittore inglese).

Ho scelto di parlare di quella che per me è stata una rivelazione, di un modo di vivere che fa viaggiare la mia immaginazione al di là di qualsiasi barriera, di un qualcosa che mi sorprende in ogni sua forma. Ho scelto di parlare della musica e dell'infinito potere del suono. Ho cominciato a suonare la chitarra a diciassette anni; non l'ho fatto prima perché mi era sempre sembrata un'arte fuori dalla mia portata. Un bel giorno, invece, mi sono detta: “Perché ti limiti ad ascoltarla? Perché non provi a crearla con le tue mani?”. Da quando ho incominciato continuo a rimproverarmi di non averlo fatto prima, tuttavia, se c'è una cosa che ho imparato è che non è mai troppo tardi per seguire la propria passione.

Un ringraziamento speciale va alla mia famiglia; a mio padre e alla sua immensa collezione di vinili che da sempre riempiono la nostra casa di musica e a mia madre che insieme a lui mi sostiene e crede in tutto ciò che faccio. Un ringraziamento anche a tutti i musicisti che con la loro arte sono per me esempi di vita e fonte di ispirazione, al mio maestro per la sua impagabile pazienza e per ultima, ma non meno importante, alla mia prima chitarra che, in un pomeriggio di aprile di due anni fa, ho chiamato Solarina.

...Ho scelto di parlare della musica perché quando mi mancano le parole è l'unico modo con cui riesco ad esprimere il mio essere...

Foto del mio primo saggio (anno 2010/2011)



## Indíce

- *Il fascino mitologico della musica*

La storia di Orfeo ed Euridice con riferimenti alle “Georgiche” di Virgilio e a “Le metamorfosi” di Ovidio.

- *La nascita della canzone*

L’evoluzione della musica in poesia; dalla lirica trobadorica alla canzone libera leopardiana.

- *American songwriting*

The ballads of Bob Dylan. “Blowin’ in the wind” compared with “Ode to the west wind” by P.B. Shelley.

- *Il cantautorato italiano*

Le canzoni di Fabrizio De Andrè, il “Dylan italiano”. L’innovazione e il potere emotivo delle sue tematiche.

- *Una musica che ha segnato la storia (gli anni ‘60)*

La musica durante gli anni ‘60, il suo legame con le rivolte giovanili del ‘68 per i diritti dell’uomo, il messaggio che gli artisti della “controcultura” hanno lasciato alle nuove generazioni.

- *La musica come strumento di liberazione*

La funzione catartica della musica. La musica come strumento di evasione dalla società di massa (considerazioni di Hebert Marcuse). L’utilità dell’arte musicale sul controllo dell’emotività (considerazioni di Sigmund Freud).

- *Quando l’arte diventa “merce”*

La figura dell’artista musicale secondo la Pop Art di Andy Warhol. La mitizzazione del personaggio diventa strumento commerciale ed emblema di stile.

# Bibliografia e sitografia

(Elenco in ordine di argomento e capitoli)

- -“Nemora” (volume 1 Dalle origini all’età di agosto) a cura di Maurizio Bettini, casa editrice: La nuova Italia (libro di testo letteratura latina)  
-<http://www.settemuse.it>  
-<http://www.ozioflacco.it/set/files/documenti/>
- -“Leggere, come io l’intendo...” (volume 1 Dalle origini all’età comunale) a cura di Ezio Raimondi, casa editrice: Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori (libro di testo letteratura italiana)  
-“Leggere, come io l’intendo...” (volume 4 Il Romanticismo) a cura di Ezio Raimondi, casa editrice: Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori (libro di testo letteratura italiana)
- -Materiale fornitomi dalla professoressa Croci Tiziana (docente di inglese) durante gli anni scolastici 2010/2011 e 2011/2012  
-“Buscadero” mensile di approfondimento rock  
-<http://www.scaruffi.com/vol1/dylan>.
- -“Iride” (narrativa) a cura di Giancarlo Leucadi e Silvia Gasperini, casa editrice: La nuova Italia  
-“Buscadero” mensile di approfondimento rock  
-<http://www.italica.rai.it/scheda.php?scheda=deandre>  
-<http://www.homolaicus.com/arte/poetica>.
- -“Il Sessantotto” a cura di Marcello Flores e Alberto De Bernardi, casa editrice: il Mulino  
-“Tempi dell’Europa tempi del mondo” (volume 3 Dal primato europeo al mondo globale) cura di De Bernardi, Guarracino e Balzani, casa editrice: Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori (libro di testo storia)  
-Introduzione al romanzo “Sulla strada” di Jack Kerouac a cura di Fernanda Pivano, casa editrice: Oscar Mondadori  
- Articoli tratti dal supplemento de “il manifesto” Luglio 1968. *Giovani da Berkley a Woodstock. Nuove e vecchie frontiere statunitensi*”. Articolo pag 27 a cura di Andrea Colombo
- -“L’uomo a una dimensione” a cura di Herbert Marcuse, casa editrice: Piccola Biblioteca Einaudi  
-Introduzione a cura di Luciano Gallino a “L’uomo a una dimensione”  
-“I filosofi e le idee” (volume 3a L’Ottocento e il primo Novecento) a cura di Cioffi, Luppi, Vigorelli, Zanette, Bianchi, De Pasquale, casa editrice: Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori (libro di testo filosofia)  
-“I filosofi e le idee” (volume 3b Il Novecento e il dibattito contemporaneo) a cura di Cioffi, Luppi, Vigorelli, Zanette, Bianchi, De Pasquale, O’ Brien, casa editrice: Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori (libro di testo filosofia)
- -“L’arte tra noi” (volume 5 Il Novecento) a cura di Elena Demartini, Chiara Gatti, Elisabetta P. Villa, casa editrice: Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori (libro di testo storia dell’arte)  
-Articoli tratti dal supplemento de “il manifesto” “Luglio 1968. *Giovani da Berkley a Woodstock. Nuove e vecchie frontiere statunitensi*”. Articolo pag 37 a cura di Franco Poli



## *Il fascino mitologico della musica*

**La storia di Orfeo ed Euridice;** (con riferimenti alle “Georgiche” di Virgilio e a “Le Metamorfosi” di Ovidio).

Vi è un mito, nato in Grecia come la maggior parte dei miti, che racconta di un eroe che riuscì ad entrare vivo nell’oltremondo per riportare in vita la sposa che la morte gli aveva strappato. Gli dèi glielo concedettero, commossi ed ammaliati dal suo canto. L’impresa dell’eroe però fallì perché egli non fu capace di rispettare il patto che gli era stato imposto: non

voltarsi mai a guardare il volto della donna che lo seguiva nel cammino verso la luce finché non fosse uscito dal mondo degli Inferi. Orfeo, questo è il nome dell’eroe, invece si voltò, proprio quando la luce del mondo dei vivi era vicina. Quale fu la causa del gesto sconsiderato? Fu per troppo amore? Fu un errore umano: un cedimento di debolezza, un attimo di follia? Fu perché niente vince la morte, neppure l’incanto dell’arte? Il racconto del cantore Orfeo e della sua sposa Euridice deriva da una fiaba antichissima. È stato Virgilio nelle “Georgiche” a conferirle altezza poetica: grazie al poeta latino è diventata uno dei miti più fortunati, nella letteratura, nella musica, nella pittura. La fiaba antica ha svelato i tanti temi che sottende: l’amore e la morte, il potere e i limiti dell’arte, il viaggio nell’oltremondo, il divieto e la disubbidienza. Sono le ambivalenze che il mito rivela a motivarne la sua continua elaborazione: da un lato il fascino e l’eternità dell’arte, dall’altro la legge di vita e morte che l’arte non è capace di modificare; da un lato il potere persuasivo della parola e dell’arte, dall’altro l’inefficienza dell’artista nel modificare la realtà.



## Le leggende...

...raccontano di origini diverse, alcune vogliono Orfeo figlio di Eagro, re della Tracia, e della musa Calliope, altre raccontano che Orfeo fosse figlio del dio Apollo e della musa Clio. Entrambe le versioni concordano sul fatto che fu Apollo a donargli la lira e che furono le Muse ad insegnargli ad usarla. Orfeo divenne un abilissimo un musico ed un geniale poeta: la sua musica e i suoi versi erano così dolci e affascinanti che l'acqua dei torrenti rallentava la sua corsa, le bestie feroci accorrevano mansuete ai suoi piedi e persino le pietre gli si avvicinavano per ascoltarlo. In seguito, innamoratosi, sposò la ninfa dei boschi Euridice, la quale un giorno sfuggendo ad un innamorato sgradito, Aristeo, venne morsa da un serpente nascosto tra l'erba il quale provocò all'istante la sua morte. Orfeo, impazzito dal dolore e non riuscendo a concepire la propria vita senza la sua sposa decise di scendere nell'Ade per cercare di strapparla dal regno dei morti. Con la sua musica riuscì ad azzittire Cerbero: l'orribile cane con tre teste, non abbaiò e Caronte lo traghettò sull'altra sponda del fiume Stige, le Erinni, terribili dee infernali, si misero a piangere ed i tormenti dei dannati cessarono. Una volta giunto alla presenza del dio Ade e sua moglie Persefone, Orfeo iniziò a cantare la sua disperazione e la sua solitudine; nel canto mise tanta abilità e tanto dolore che gli stessi signori degli inferi si commossero e per la prima volta nell'oltretomba si conobbe la pietà come narra Ovidio nelle Metamorfosi. Gli dei degli Inferi concessero ad Orfeo di ricondurre



Euridice nel regno dei vivi, ma ad una condizione: durante il viaggio verso la luce ed il mondo dei vivi, Euridice avrebbe dovuto seguire Orfeo lungo la strada buia degli inferi e lui non avrebbe mai dovuto voltarsi a guardarla. Così Orfeo, presa per mano la sua amata, iniziò il lungo cammino verso la luce seguito dal dio Hermes il quale doveva controllare che tutto si svolgesse secondo il volere di Ade. Durante il viaggio, un sospetto cominciò a farsi strada nella mente di Orfeo il quale dubitava di condurre per mano un'ombra e non Euridice.

Così Ovidio nelle Metamorfosi: *“Si prendeva un sentiero in salita attraverso il silenzio, arduo e scuro con una fitta nebbia. I due erano ormai vicini alla superficie terrestre: Orfeo temendo di perderla e preso dal forte desiderio di vederla si voltò, ma subito la donna fu inghiottita dalle tenebre. Malgrado tentasse di afferrargli le mani non afferrò altro che aria sfuggente. Così morì per la seconda volta ma non si lamentò affatto del marito (di cosa avrebbe dovuto lamentarsi se non di essere stata amata così tanto?) e infine gli diede l'estremo saluto.”*

Disperato per la perdita, non volle più congiungersi ad alcuna donna. Le Baccanti della Tracia si vendicarono assalendolo e facendolo a pezzi. La sua testa, gettata nel fiume, continuò a cantare trasportata dalla corrente fino al mare, per approdare infine all'isola di Lesbo, terra in cui nacque Saffo e, con lei, la poesia lirica. Secondo un'altra tradizione la sua testa giunse fino alla foce del fiume Melete, presso Smirne, dove in seguito nacque Omero. Il suo corpo venne seppellito dalle Muse ai piedi dell'Olimpo, mentre la sua lira venne infissa nel cielo a formare la costellazione omonima.



## Estratti ed interpretazioni

**Virgilio:** *“E dicono ch’egli la pianse sotto una rupe alta per sette mesi continui [...] e narrava il dolore tra gli antri ammansendo col canto le tigri e muovendo le querce. Come un usignolo infelice tra l’ombra del pioppo lamenta i suoi figli perduti, che un crudo aratore gli tolse implumi dal nido; e piange la notte e sul ramo compie il suo flebile verso e riempie di meste note i luoghi d’intorno”.*

Il racconto virgiliano è dolce e struggente. Il motivo del gesto è individuato da Virgilio in una improvvisa «follia» che coglie l’eroe «incauto» e «immemore»; il senso fatale della perdita è sottolineato dal fatto che l’infrazione avviene proprio sull’«orlo della luce», quando l’impresa era quasi compiuta. Orfeo, ormai solo, canta in luoghi deserti e freddi come fredda è Euridice. Il mondo animale e il mondo vegetale rispondono al suo



canto. Il senso di corrispondenza con gli elementi naturali è sottolineato dalla similitudine fra il canto di dolore del poeta e quello di un usignolo che ha perso i suoi piccoli per colpa di un crudele aratore che gli ha distrutto il nido. Il potere della sua musica riesce, anche nel momento del dolore, ad unificare creature umane e non, le quali, all’unisono, condividono il suo sentimento seguendo il flusso della melodia scaturita dall’interiorità dello stesso Orfeo. Si può dunque notare come venga evidenziato il carattere comunicativo ed unificante dell’arte musicale. L’artista riesce a commuovere qualsiasi cosa gli stia intorno persino l’ambiente dei luoghi in cui si trova.

**Ovidio:** *“Piangevano le anime esangui mentre egli diceva queste cose e accompagnava le parole col suono della lira. [...] E né la consorte del re (Persefone), né il re stesso (Ade) degli abissi ebbero cuore di opporre un rifiuto a quella preghiera; e chiamarono Euridice”.*

In Ovidio, Orfeo è il “poeta” e come tale è simbolo del valore della poesia, della sua capacità di controllo sul mondo, ma la sua trasgressione al divieto non è più un attimo di mancata lucidità come



in Virgilio, ma un eccesso d’amore verso Euridice che si esprime tramite la sua abilità artistica. Lui in fondo chiede solo che la sua sposa gli venga data in prestito per restituirla alla morte quando sarà il momento. Al canto di Orfeo tutte le anime che popolano l’oltretomba piangono commosse. Il re e la regina degli Inferi, altrettanto commossi, concedono la grazia e chiamano Euridice. Sembra che nulla possa ostacolare la potenza persuasoria del canto e della musica, che nel caso della riuscita dell’impresa, avrebbero vinto la morte. Ma neppure l’arte riesce a superare i limiti imposti dal fato ed Orfeo potrà ricongiungersi ad Euridice solo nel momento della propria morte. Per quanto l’arte possa avvicinare l’artista alla perfezione, tale potere non potrà mai contrastare l’ineluttabilità della morte o modificare la condizione di contingenza umana.



## *La nascita della canzone*

**L'evoluzione della musica in poesia;** (dalla canzone alla canzone libera leopardiana).

### **Origini trobadoriche...**

All'alba del XII secolo in Occitania, regione della Francia meridionale comprendente Provenza, Linguadoca e Aquitania, si annunciò il primo movimento letterario europeo consapevole della propria identità: quello trobadorico (dal provenzale *trobar*, "comporre in musica"), che si espresse con testi poetici in lingua d'oc accompagnati da musica suonata su strumenti quali l'arpa, il liuto o la viella, uno strumento simile al violino, e perciò destinati alla recitazione orale da parte dei trovatori, poeti di estrazione sociale assai varia che avevano come luogo eletto delle loro performance poetico - musicali l'ambiente di corte. Nelle corti si utilizzava abbondantemente la musica come arte encomiastica per dimostrare la propria munificenza; per i signori era un modo per dimostrare la propria potenza, anche culturale, ed aumentare la propria visibilità agli occhi del potere imperiale di cui ambivano il riconoscimento. Successivamente, la lirica trobadorica venne seguita e studiata su alcuni canzonieri, non solo a corte, ma anche negli ambienti di cultura, scolastici e curiali; in Italia i poeti che ripresero la poesia trobadorica, di nascita generalmente settentrionale e padana, scrissero in provenzale, accantonando il possibile volgare italiano, proprio mentre in Sicilia si inaugurava una nuova forma di poesia in volgare sebbene ancora influenzata dalla lirica provenzale a livello tematico.

### **La pratica musicale nel Medioevo**

La pratica musicale dei trovatori era esclusivamente orale: il poeta inventava un canto senza l'ausilio della scrittura musicale e lo eseguiva ogni volta con piccole varianti adattandosi alla situazione in cui si esibiva. Altri trovatori potevano riprenderlo, apportando i propri tocchi di originalità. Al canto si accompagnavano strumenti musicali, ma nessuno dei manoscritti superstiti riporta la base strumentale: probabilmente essa serviva soprattutto a segnalare con brevi melodie monodiche la pausa tra una strofa e l'altra, oppure era utilizzata come introduzione ed epilogo alla lettura cantata, per ottenere il silenzio degli ascoltatori prima del canto e per segnalare quando era terminato; in ogni caso anche questa doveva essere assolutamente improvvisata variando a seconda dell'estro del trovatore. La tradizione musicale cominciò ad essere scritta molto più tardi e solo nel caso dei canti più celebri. È significativo che i trovatori non ritenessero necessario scrivere le proprie melodie mentre le producevano: a differenza dei secoli in cui si formò il canto gregoriano, infatti, all'epoca dei trovatori la scrittura musicale si era già definita, almeno per indicare con precisione l'altezza dei suoni da cantare, se non il loro ritmo. Tuttavia, nella loro cultura e in quella dei trovatori, la pratica musicale non era ancora ritenuta una forma d'arte da trasmettere e di cui conservare la memoria; non veniva ancora considerata una pratica da riprodurre sempre uguale a se stessa dato che ammetteva, anzi richiedeva, continue varianti per adattarla alla situazione esecutiva. La musica veniva scritta solo per garantire la stabilità di un repertorio sacro e autorevole come

quello liturgico, o nei casi in cui la maestria artigianale del compositore era molto più elaborata o complessa.

Il Medioevo aveva infatti distinto rigorosamente l'attività musicale intellettuale, cioè lo studio della teoria musicale, da quella pratica ed esecutiva. Fino al Trecento, i musicisti non avevano nemmeno inventato parole che indicassero il compositore di musica. *Musicus* era il teorico, *cantor* il cantante, lo strumentista era individuato con il nome dello strumento che praticava. Quella dei poeti-cantanti di ambito cortese era una pratica socialmente rispettata fintanto che restava legata all'*otium* e alla liberalità aristocratica e non diventava artigianato mercenario.



(trovatori con liuto)

## La musica al servizio della parola sacra: il canto gregoriano

Una melodia ripetitiva, nessuno strumento musicale di accompagnamento e un ritmo legato alla parola sono tre aspetti che sottolineano come il canto fosse inteso come enfaticizzazione della parola sacra. L'armonia e la consonanza tra i suoni erano percepite nel Medioevo come la più alta immagine sensibile dell'armonia divina del creato e la liturgia della messa era inscindibile dal canto. Agostino ( 354-430 ) riteneva che pronunciare la parola sacra nelle armonie musicali fosse infatti la via migliore per avvicinare a Dio l'animo del fedele. Il canto gregoriano è un repertorio di testi biblici cantati definitosi nel corso dell'VIII secolo, in epoca che non conosceva la scrittura musicale per l'esecuzione e la composizione: la sua trasmissione era quindi legata alla tradizione orale di cui la centonizzazione, ovvero l'assemblaggio di formule e frammenti melodici, era la pratica più comune. Essendo un canto monodico tutti i cantori eseguivano la stessa melodia all'unisono come se fossero una voce sola. Il principi su cui si basava il repertorio liturgico erano infatti la ripetitività e la memoria. Veniva creato a mente, infatti, non era possibile appuntarsi nessuna idea musicale, di conseguenza era necessario procedere con poche formule e modelli noti assemblati e organizzati in modi differenti e variabili. Anche la trasmissione era affidata a tecniche mnemoniche, tecniche che ben presto si evolsero nella scrittura musicale inventata proprio per



garantire che il canto gregoriano ormai autorevole e sacralizzato non subisse le inevitabili alterazioni e modificazioni dovute alla memoria fallace. La ripetizione rendeva, inoltre, più agevole la memorizzazione ai fedeli e contribuiva a creare un clima di unità e condivisione, fondamentale all'interno della comunità cristiana.

(monaci benedettini intonano canti gregoriani)

## La poesia si separa dalla musica: il contributo di Petrarca

La prima attività poetica in Italia in volgare comparse alla corte siciliana di Federico II in pieno Duecento, mentre nelle corti settentrionali si utilizzava ancora il provenzale. A differenza della poesia trobadorica la scuola siciliana non annoverava poeti di professione, inoltre liberava definitivamente il testo scritto dall'accompagnamento musicale: questo fatto conferì una natura più spiccatamente letteraria ai testi, che trovarono la loro destinazione non nel canto, ma nella lettura poetica, la quale divenne una forma di intrattenimento rivolta a un pubblico ristretto e competente all'interno della corte federiciana. Le forme metriche che si affermarono sono quelle che sarebbero diventate le due principali nella tradizione letteraria italiana:

- La canzone: derivata dalla *canço* trobadorica di argomento elevato, composta di endecasillabi e settenari
- Il sonetto: derivato probabilmente da una singola stanza di canzone resasi autonoma

### La canzone

Componimento poetico organizzato in strofe chiamate *stanze*, compare in Italia fin dal XIII secolo nell'ambito della scuola siciliana, della poesia siculo-toscana e dello Stilnovo. Come dice la stessa denominazione "canzone", ha un'origine musicale, ma si differenzia dalla "canzone a ballo" o "ballata" soprattutto per l'assenza del ritornello. Lo stesso Dante teorizzò la superiorità della canzone sulla ballata: essa è infatti una forma alta di poesia, di argomento lirico e tragico, prevalentemente amoroso, ma anche dottrinale e politico. La canzone petrarchesca presenta una grande varietà di schemi, imitati nel corso dei secoli fino al Novecento, ma anche resi liberi nell'uso della metrica da altri autori, raggiungendo l'apice nella canzone di Giacomo Leopardi.

### Il sonetto

La parola "sonetto" deriva dal termine provenzale *sonet* che indica una breve poesia musicata. Nonostante il nome, non nacque in Francia bensì in Italia, anch'esso nell'ambito della scuola siciliana, derivando presumibilmente da parti iniziali di composizioni più lunghe come le canzoni. È proprio grazie ai poeti del "dolce stilnovo" che esso cominciò a dar prova di notevoli potenzialità espressive, confermando la sua appartenenza alla forma alta di poesia. Anche nella storia del sonetto la svolta fondamentale fu impressa dalla poesia di Petrarca, primo intellettuale europeo nel senso moderno del termine, che nel suo "Canzoniere" predilesse proprio questo tipo di composizione. Tale è l'espressività poetica scaturita dall'armonioso equilibrio di figure di suono, di senso, e di struttura di questa metrica, che il sonetto petrarchesco costituirà un modello insuperato anche nei secoli successivi.

Dopo l'incontrastata fortuna dell'epica medievale e dei romanzi cavallereschi, il "Canzoniere" decretò la supremazia del genere lirico, destinato ad essere un tratto costante della letteratura successiva fino al Novecento. Esso si impose come un necessario punto di riferimento linguistico, stilistico e metrico, Petrarca rese infatti canonica la forma del sonetto e della canzone aprendo la strada alla fortuna rinascimentale del madrigale, destinato alla musica. Il madrigale, diventando polifonico, permette il canto di più voci che contemporaneamente eseguono melodie differenti, pratica che risale già al X secolo quando nei diversi centri religiosi si incominciò a cantare il gregoriano.

## La musica come arte autonoma dalla poesia

Via via che la complessità delle voci sovrapposte aumentava, si pose improrogabilmente l'esigenza di misurare la durata dei suoni per garantire accostamenti e sovrapposizioni corretti: non si poteva più affidarsi alla libertà di accenti e ritmi del testo cantato, come era avvenuto per il gregoriano e come avveniva ancora nella musica monodica dei trovatori. Già nel Duecento la musica cosiddetta "misurata" - cioè che definisce con precisione la durata dei suoni - aveva avuto la necessità di essere scritta. Nel Trecento si elaborarono nuove tecniche molto complesse di scrittura musicale; queste innovazioni furono tali che la musica di questo tipo venne definita come *ars nova* ("arte nuova"). La scrittura musicale non fu solo un mezzo efficace per trasmettere nel tempo e nello spazio la melodia, ma anche un nuovo modo per inventarla. Le idee fermate sulla carta potevano infatti, a differenza di quelle solo improvvisate, essere riprese, variate, imitate in soluzioni sempre più complesse, spesso difficili da percepire al solo ascolto, ma evidenti, appunto, sulla pagina scritta. I maestri dell'*ars nova* si diletтарono ad esplorare il mondo dei ritmi con aggregati sonori sempre più vari, complessi e vitali: una vitalità a una libertà che abbiamo recuperato oggi forse solo in certa musica contemporanea e nel jazz. Il musicista di musica misurata veniva ora valutato per la sua perizia nella scienza della musica, facente parte del *quadrivium* alla pari dell'aritmetica, della geometria e dell'astronomia per la sua abilità nel gestire i "numeri" della musica, ovvero altezza e durata dei suoni della scala musicale, singolarmente e nei loro rapporti reciproci. Entrò dunque a far parte delle materie universitarie acquisendo una propria autonomia e un proprio specifico sapere disciplinare. Fu proprio la sua difficoltà che portò a una provvisoria separazione fra arte musicale e arte poetica in Italia. I compositori prendevano le poesie del tempo, madrigali e ballate soprattutto, e ne sommergevano le parole in un intrico di ritmi, di voci e di melodie lungamente cantate su singole vocali che le rendevano incomprensibili, e ciò non era molto gradito ai poeti. Gli uomini colti del tempo sapevano praticare la musica improvvisata alla maniera dei trovatori (lo stesso Petrarca suonava il liuto), ma, salvo rare eccezioni, la ricchissima stagione di musica polifonica italiana si è esercitata su poesie anonime e di secondari poeti di corte.

## La concezione di Leopardi: la canzone libera

Quando Leopardi nel 1831 pubblicò in un'unica edizione la sua opera poetica decise di intitolarla semplicemente "Canti", un'operazione che risultò decisiva. L'opera infatti non si definirà più né per il canone poetico o retorico, né per i contenuti, ma solo per la pura forma dello stile, per il suo carattere "proprio e personalissimo", per l'inflessione e la musicalità della voce interiore: canti, appunto, liriche in senso assoluto, in cui il soggetto espone poeticamente le sue vicende, le sue esperienze e le sue emozioni. Il nucleo della riflessione leopardiana sulla lirica è in effetti costituito proprio dall'attenzione alla musicalità e alla nudità della voce, allo stile che viene inteso non come veste esteriore bensì come "corpo delle parole". La musicalità della poesia non sta nel ritmo canonico dei versi, né nell'ordine predefinito dello schema metrico, ma nel suono, nel corpo fonico della voce, origine dell'indefinitezza e vaghezza della poesia. La musica, insomma, è come la vita: viene a coincidere con la sensazione e l'esperienza dentro il corso del tempo. Anzi, viene a coincidere con la principale tra le sensazioni e le esperienze: quella amorosa. La musica (il suono e la voce) e la sensazione amorosa sono le esperienze più vicine alla natura, alla vita e al desiderio che l'uomo possa fare. L'amore, la morte, la musica e lo stile, riprendendo le riflessioni di Dante, vengono a legarsi in un nodo concettuale e poetico strettissimo. Musica, canto, innamoramento - la poesia - possono convivere, sebbene provvisoriamente, con il più amaro disincanto.



## *American songwriting*

**The ballads of Bob Dylan;** (“Blowin’ in the wind” compared with “Ode to the west wind” by P.B. Shelley).

### **Who’s Bob Dylan?**

Bob Dylan, whose true name is Robert Allen Zimmerman, is an American singer-songwriter, musician and artist born on May 24 in 1941 in Duluth, Minnesota. Bob Dylan was a lot more than a singer of protest songs. While that's how he started, he soon revealed a lyrical and musical talent that was far more developed than in any other folk-singer of his or any previous generation. Bob Dylan was the single most influential musician of the 1960s. He started the fire. He turned music into a form of mass communication. He galvanized a generation through folk songs that became anthems, Dylan's talking blues and literary talent gave him a whole different aura. He reached deeper than anyone ever did into the souls of the young protesters. Then he embraced rock music and re-defined it as a genre of metaphysical, free-form compositions. Then he turned his back to rock music and delved into country-rock. The entire world of rock music followed his every step. When Dylan went electric, everybody went electric. When Dylan went country, everybody did. Dylan was, at least, two things for his generation: the freewheeling folk singer - the one who stirred the masses by pointing an accusatory finger at the "masters of war", and the musician who made folk-rock a baroque art. But Dylan wasn't just that. Most of all Dylan is a myth, perhaps the only true myth rock history has ever had. His music is legendary. At least it was, from the first political hymns until the religious conversion. Dylan's major influences were the Bible, the legends of the frontier and epic poets like Walt Whitman. Dylan's is truly an American myth, devoid of Homer, Dante or Shakespeare; his intellectual instruments are those of the pioneers, of the trailblazers, of the colonists. Bob Dylan was the genial creation of Robert Zimmerman, a Jewish young man who grew up in the Midwest, the rural heart of the United States far away from the metropolises of the East and West. He moved to New York at the end of 1960 to pay a personal visit to the dying Woody Guthrie, and also to be part of the Greenwich Village circle, where his career began. Dylan's world, however, was not just a world of sociopolitical conflicts. Dylan revealed himself also as a polished author of love ballads. Dylan's life was dominated by drugs and by his own fear of myths. The intricate psychology of his personality, as many of his texts show, conferred to him a mysterious and sinister charisma that fascinated his public, his bohemian cynical humor will give inflection to decades of rock music.



## Protest songs' issues

Music played an important role in the cultural revolution of the time, from the youth rebellion of the 1950s to the social protest and civil right struggle of the 1960s. Millions of people identified with the protest songs of folk singers like Pete Seeger, Joan Baez and Bob Dylan. They attacked the prejudices of society and the violence of war. They sang about political and social issues in a simple and direct way that appealed strongly to young people everywhere. Songs like *Blowin' in the Wind* (Bob Dylan) and *Where have all the flowers gone?* (Pete Seeger) were soon sung in many other parts of the world. The Sixties were a decade of enormous change in the western world. Exciting new attitudes to sex, fashion and politics were reflected in films, books, music and art.

This period saw two very important social phenomena in the USA: the search for individual fulfillment through sexual liberation, drug-taking and personal gratification, and the protest movements, which inspired many young Americans to work together for the common good of a better America and a better world. Following the path pioneered by the 'beatniks' in the fifties, many young Americans rejected the values and lifestyles of their parents, the establishment and all forms of authority. Most of them were middle class white college students against racism and war. Peace and love were their main values. They did not trust politicians and wanted to stop violence and make the world a better place to live in. Called 'flower children' for carrying flowers, their slogan was **MAKE LOVE NOT WAR**.



They 'dropped out' of mainstream society to form an alternative 'hippie' culture or counterculture. They chose alternative lifestyles: long hair, unconventional clothes, mystical religions, the use of drugs and sexual freedom. They had no interest in a good house and a well-paid job and often preferred to live in rural 'communes'. San Francisco became the hippie capital of America.

Besides the Hippie Movement, disillusionment with traditional American values led to various forms of protest and struggles which involved millions of people, not only the young.

The Civil Rights Movement strove to end racial prejudice and obtain the same rights for Blacks as for Whites. The Feminist Movement encouraged women to fight for their rights. In 1966 the National Organization for Women (NOW) was founded to end gender discrimination. In 1968, Native Americans set up the American Indian Movement (AIM) for the return of their lands illegally taken by the government in the past.

Hippies loved the new pop music and gathered at huge outdoor rock and pop festivals. The largest was in Woodstock in 1969 where Jimi Hendrix, one of the best loved singers of the 1960s played his music.

## **“Blowin’ in the Wind”: Dylan’s “ode to the wind”**

*“...How many roads must a man walk down*

*Before you call him a man ?*

*How many seas must a white dove sail*

*Before she sleeps in the sand ?*

*Yes, how many times must the cannon balls fly*

*Before they're forever banned ?*

*The answer my friend is blowin' in the wind*

*The answer is blowin' in the wind...”*



“Blowin' In The Wind”, one of his most famous song, published in may 1962, created the epitome of the finger-pointing protest song. “Blowin' In The Wind” was to become the prototype all songs of protest, the quintessential hymn of a pacifist America, a martial ode against the folly of war. The refrain "The answer, my friend, is blowin' in the wind" has been described as "impenetrably ambiguous": either the answer is so obvious

it is right in your face, or the answer is as intangible as the wind". Three stanzas are simple enough, in this case, to the composer-poet to ask about social and existential themes. In particular, the center of his visionary poetry is the sense of the human condition and man's inability to reject in a final and complete way any kind of war.

With Blowin 'in the Wind, and all his other songs, Dylan gave a voice to the disappointment, the injustices, the suffering already sung by blacks in the cotton fields, many centuries before, and fears of entire peoples, and persecuted persons who could not express their dissent to the cruelty of the war, offering, as a songwriter, a message of hope to win the future and confidence in change, even if the answers are not so easy to find. The song asks nine questions and when we sing the song we ask the questions again. The answers to these questions are blowin’ in the wind and we hope that someone one day may pick up these answers as the wind stops.

Bob Dylan: **"There is nothing so stable as change."**

## Poetical reference to ‘Ode to the west wind’ by Percy Bysshe Shelley

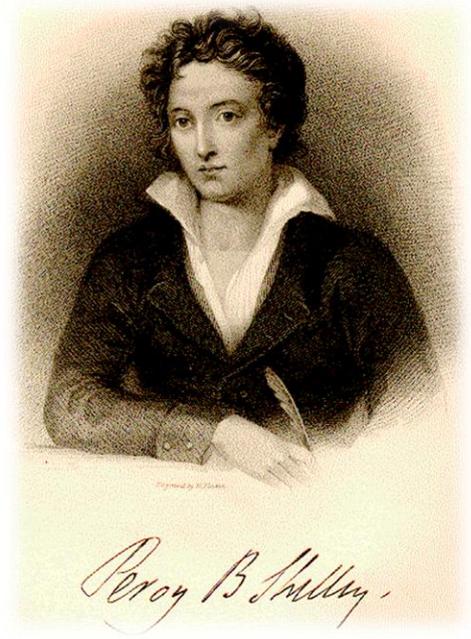
*“Wild Spirit, which art moving everywhere;*

*Destroyer and preserver; hear, oh, hear!”*

*[...]*

*“Drive my dead thoughts over the universe*

*Like withered leaves to quicken a new birth!”*



(Percy Bysshe Shelley)

The ode gives us several insights typical of an attitude found in many Romantic poets: a longing for freedom, the desire to overcome human limitations, the need to rebel forces in what the poet's life is prisoned and merge with the infinite. This symbol of absolute freedom is the wind.

Early in the first three stanzas Shelley invokes the wind and begs him to listen, in the fourth I would identify himself with the wind and then, in the fifth sonnet, launches its message to mankind. Shelley celebrates the fast action of the wind that dominates the earth. In fact, obey him all the leaves and seeds of the forest, the clouds, the waves of the sea, the depths of the Atlantic, the underwater vegetation.

The poet dreams of being able to be leaf, cloud, wave of the sea in to be transported by the wind; he also hopes to become an instrument of the wind in order to carry out his mission, as a poet, and be the bearer of a message of renewal, of change and life.

In the ode are repeated references to the new life that comes from death: autumn heralds the death of the year, but spring, below, shows life on earth (I), the wind is destroyer and preserver (I): because it bares trees depriving them of the leaves, but at the same time preserves life by dropping the seeds into the soil.

The dead thoughts of the poet (V), carried by the wind in the universe, will call for a revival. The last verse then is a statement of hope, a recurring motif in Shelleyan poetry: this is the prophecy that, with the help of the wind, he wants to give to mankind: the winter is sure to be followed by the spring, a symbol of regeneration.

To sum up, the “Ode to the West Wind” is a powerful poetry which captures all the senses and contains the central belief of English Romanticism: the greatest faculty of man, the imagination, is the special, precious gift that poets and artists can pass on to mankind. The inspiration it generates is, like the West Wind, uncontrollable, timeless, swift, proud, and impetuous.



## *Il cantautorato italiano*

**Le canzoni di Fabrizio De André;** (l'innovazione e il potere emotivo delle sue tematiche).

### **De André il "Dylan italiano"**

Fabrizio De André nasce a Genova il 18 Febbraio 1940. Il padre, antifascista rifugiatosi nell'astigiano durante la guerra, torna a Genova con la famiglia solo nel '45. Qui Fabrizio frequenta le elementari, le medie, poi gli studi liceali, avvicinandosi alla poesia, alla musica e al teatro e stringendo amicizia con personaggi destinati come lui a diventare famosi. Si iscrive alla facoltà di Legge, ma intanto suona chitarra e violino in concerti jazz e folk e scrive le prime ballate, sotto l'influenza della musica trobadorica medievale: vocazione artistica che lo allontana inesorabilmente dal destino di avvocato e lo porta a rinunciare alla laurea. Il suo primo disco (ormai dimenticato) esce nel '58, seguito da altri episodi a 45 giri, ma la svolta artistica matura

diversi anni dopo, quando Mina gli incide "La Canzone di Marinella", che si trasforma in un grande successo.



*"Se una voce miracolosa non avesse interpretato la "Canzone di Marinella", con tutta probabilità avrei terminato gli Studi in Legge per dedicarmi all'avvocatura. Ringrazio Mina per aver truccato le carte a mio favore..."*

Comincia così solo nella seconda metà degli anni Sessanta per lui il vero "*mestiere della musica*". Intanto nel 1962 si sposa con Enrica, una ragazza genovese da cui ha il suo primo figlio, Cristiano (oggi cantautore come il padre, e collaboratore nell'album "Anime Salve") e nel 1965 pubblica in Lp la sua prima raccolta di ballate. Ma il 1967-68, gli anni della Contestazione Studentesca, diventano gli anni chiave della sua carriera. L'etichetta Belldisc gli pubblica l'album "Fabrizio De André Volume I", che contiene molte delle sue canzoni divenute oggi dei classici. Poi è la volta di "Tutti morimmo a stento" e di "Volume II", dischi che nell'atmosfera surriscaldata di quegli anni divengono quasi oggetti di culto. Del 1973 è l'Lp "Storia di un Impiegato", che si ispira criticamente alle istanze della Contestazione, mentre l'anno successivo nell'album "Canzoni" rende omaggio ai suoi "numi tutelari" (Brassens, Dylan e Cohen) traducendoli, e unendo ad essi alcune sue canzoni degli anni Sessanta. Nel 1977, dalla relazione con la cantante Dori Ghezzi (che sposerà in seguito), nasce una figlia, Luisa Vittoria. Nel 1978 pubblica l'album "Rimini", e nel 1979, dal tour con la PFM, ricava uno "storico" doppio live. Il 28 agosto dello stesso anno accade l'episodio più traumatico della sua vita: lui e Dori Ghezzi vengono sequestrati da banditi sardi. Da quell'esperienza scioccante, durata quattro mesi, De André trae nel 1981 un bellissimo album di riflessione sulla realtà della gente sarda. L'Lp, che non ha titolo, viene ricordato come "L'indiano".

Il 1984 è un altro anno decisivo. Con la collaborazione del musicista ex-PFM Mauro Pagani, realizza l'LP "Cruza de mâ", che i critici riconoscono non solo come il miglior album dell'anno ma anche dell'intero decennio. Si tratta in effetti di una vera e propria svolta: in totale controtendenza, De André salda l'uso altamente poetico della lingua nativa (genovese) alle sonorità folk della tradizione mediterranea. I risultati compositivi e poetici sono sorprendenti, e mettono in luce anche inedite qualità espressive nella vocalità dell'artista che continueranno a maturare anche negli album successivi. L'11 gennaio 1999 Fabrizio De André muore a Milano, stroncato da un male incurabile.

## **Tematiche “in direzione ostinata e contraria”**

Non si esagera dicendo che De André è il più grande o tra i più grandi cantautori italiani ed europei del Novecento. La ricchezza e la profondità delle sue composizioni stupiranno e incanteranno generazioni e generazioni come ne hanno incantate da decenni. Le tematiche che affronta rispecchiano la tutta sua vita e il suo pensiero.

Essendo molto legato al suo ambiente di nascita, un ruolo fondamentale per le ambientazioni di alcune sue ballate, soprattutto quelle in dialetto genovese, è assunto dal suo rapporto con la campagna, dove visse a lungo da piccolo, rapporto che cercò di recuperare, con enorme sperpero di denaro, con la tenuta in Sardegna. Con la crescita, comincia tuttavia ad instaurarsi anche il conflitto con l'ambiente borghese incarnato soprattutto nella figura del padre e che determina il ribellismo giovanile, mai superato, almeno ideologicamente, nelle fasi successive. Da ciò ne consegue la sua ricerca dell'emarginazione vista come un'esclusione totale, assoluta dalla società, dalle convenzioni dominanti. De André non è mai stato interessato al movimento reale che trasformava la realtà, ma piuttosto alle figure, apparentemente senza tempo, che restano ai margini di questa lotta, spesso benevolmente, ma che non vi possono proprio partecipare. Per lui il punto sociale più lontano possibile dalla famiglia e dalla classe dominante non era un partito rivoluzionario, ma una bettola o la camera di una prostituta. Canta delle rivoluzioni a rivoluzioni finite, mostra pietà per gli umili, ma presi uno ad uno; il marginale è in De André una figura quasi primitiva che sola, conserva la purezza originaria nelle diverse fasi di sviluppo attraversate dall'uomo.

Evidente è dunque il suo disprezzo per le opinioni dominanti che, negli anni '70, erano spesso opinioni di sinistra persino nei circoli borghesi frequentati da De André. Indubbiamente il Pci di Genova, stalinista all'ennesima potenza, non ha aiutato, ma c'è una vena ancora più forte di volontà di autoescludersi dal movimento, di convinzione che qualunque massa di persone condividano un'idea la renda in qualche modo infetta. Non per nulla, all'epoca delle lotte, si bollava la poetica di De André come decadente e disfattista. La sua decadenza sta nell'entrare in scena al momento della sconfitta, il suo disfattismo sta nel descrivere la ritirata. Ecco perché quando la ritirata diviene rotta, De André ha un rigurgito di orgoglio. Per oltre un quinquennio tace, ma poi erutta. Ecco che quando c'è chi rinnega quello che non è mai stato, De André difende la profonda moralità della lotta e di chi l'ha combattuta. Prima dell'esplosione del movimento di lotta, De André si limita a farsi beffe del perbenismo borghese, sintetizzato dalla doppia morale sessuale e dal ruolo della prostituzione. Dopo la centrifuga del '68-'75, va oltre e mette a nudo i fili stessi della società. Questo vale anche per l'amore, sempre sfortunato, sempre stereotipato sempre uguale a se stesso nella sua fine triste scritta nelle sue stesse premesse. Per De André l'amore è come la rivoluzione, ne diveniamo coscienti a occasione perduta; in mezzo è solo una bolgia confusa, pericolosa e massificante. Da tutti questi fattori è facile capire perché De André si sia ben presto orientato all'anarchismo

individualista, che si prestava benissimo a non rompere con nessuna delle componenti della propria esistenza. Da un lato, infatti, il borghese è, nella sua essenza, un anarchico, che concepisce tutto ciò che lo limita come qualcosa da accettare a malincuore per salvarsi la pelle magari dai suoi operai. Dall'altro, il sottoproletario è per sua natura sociale anarchico. Tutti questi soggetti non hanno nessun progetto di trasformazione sociale, al contrario, per ragioni diverse, rimangono aggrappati all'esistente, per quanto ne riprovino questo o quell'aspetto.

Per quanto riguarda la religione, il rapporto con essa è molto complesso. La famiglia era senz'altro laica e il padre anticlericale. Tuttavia De André trova nella figura mitologica di Gesù una fonte, un'autorità morale che ovviamente la chiesa non ha. Mentre sbeffeggia senza ritegno la morale religiosa, il comportamento dei preti ecc., Gesù rimane per lui un simbolo fantastico e l'unico sbocco rivoluzionario per la propria poetica. Non a caso lo definisce "l'unico vero rivoluzionario della storia", e poiché non si tratta di una figura storica ma mitica, se ne desume che non esistono rivoluzionari della storia, chiudendo coerentemente il discorso ideologico dell'artista. Così De André può dire di ritenersi molto religioso nel senso del più classico e superficiale panteismo della ragion sufficiente (mi sento parte di un tutto che deve avere una logica).

## Praticamente un poeta

Degna di nota è la sua straordinaria capacità "pittorica" di rappresentare una scena, una situazione con poche parole estremamente precise. In questo De André non ha davvero rivali e ciò rende le sue composizioni assolutamente riconoscibili e sempre speciali. L'espressività è a tal punto il carattere distintivo delle composizioni di De André, siano originali o traduzioni, che su questo metro si può facilmente misurare la vena che lo ha accompagnato nei diversi periodi della sua vita. Nelle canzoni c'è sempre una morale, che spesso emerge con sarcasmo, e che si sintetizza in un rovesciamento dell'ordine costituito o almeno nella sua presa in giro. I rappresentanti di questo ordine costituito (poliziotti, giudici, nobili, ma anche vecchie di paese) vengono coinvolti in una storia da cui escono male. Non si tratta mai di cose che mutano a fondo la situazione, sono esplosioni che rientrano subito. Il pessimismo, l'atmosfera cupa, la tristezza sono tratti di quasi tutta l'opera di De André, ma non mancano anche aspetti onirici e metafisici, scaturiti a volte anche grazie alla sua tendenza all'alcoolismo. Un uso attento della musica e in particolare della sua voce, rende praticamente uniche, originali e difficilmente imitabili tutte le sue canzoni. Non c'è niente di più scontato e disarmante della sciatteria con cui la maggior parte dei cantautori compone o si fa comporre la musica. Ma ciò non vale per De André. Molte canzoni di del "poeta-cantante" si leggono senza musica e danno molto lo stesso, ma la musica è sempre strettamente incorporata in esse, sembra emergere dalle parole e queste da quella. Grazie a questo connubio la musica si è evoluta nel tempo restando sempre all'avanguardia ed ha permesso diverse varianti. La sua voce non è solo particolare, ma particolarmente connessa con il suo genere di musica. Per questo, quando qualcuno canta le sue canzoni al massimo riesce a esprimere un piano poetico laddove l'autore esprimeva un'intera serie di piani, un mondo intero di sensazioni e di messaggi che vengono drasticamente ridotti.





## Una musica che ha segnato la storia

**La musica durante gli anni '60;** (il suo legame con le rivolte giovanili del '68 per i diritti dell'uomo, il messaggio che gli artisti della "controcultura" hanno lasciato alle nuove generazioni).

### Tutto comincia da San Francisco

Il quartiere di Haight Ashbury, a San Francisco, non abbracciava più di quattro isolati, ma tra il '66 e il '68 divenne la capitale indiscussa del caotico e ricchissimo universo sinteticamente definito "controcultura". Punto di confluenza, di miscela e in parte di omogeneizzazione di tendenze diverse ma tutte radicalmente critiche ed alternative rispetto all'ordine sociale e culturale dell'occidente. Zona liberata, che nell'ideologia più secessionista degli hippies doveva costituire la pratica di una totale alterità, di una liberazione complessiva, essendo la città americana meno legata a tradizioni rigorosamente locali. Nella marea sempre più dilagante del conformismo di massa, questa metropoli andò delineandosi come una specie di oasi di individualismo dove la libertà personale era ancora possibile grazie forse alle tracce di un *laissez faire* mediterraneo e messicano che la rese la città "più facile d'America" in cui vi affluirono molti artisti famosi, giovani speranzosi, vecchi dadaisti e ragazzi ribelli. San Francisco divenne la nuova culla delle arti americane. Il barlume californiano di distensione dalla frenetica vita americana fu sensibile soprattutto sulla collina e nel quartiere dove si raccolsero i *bohemiens*, acqua ribollente sotto lo strato di ghiaccio della cultura accademica il cui obiettivo era imporre al pubblico la rivoluzione etica ed estetica incominciata al principio del secolo e ostacolata dalla borghesia conservatrice, della quale la nuova generazione cercherà di mostrare passioni morbide, segrete e contrarie alla loro stessa morale. Ben presto anche in altri paesi di stampo collettivistico, dilagò una rivolta giovanile che reagiva al clima smorto e sbiadito della società di massa e che imponeva la propria volontà di individualismo e personalità.



### Una vera e propria "controcultura"

Controcultura: il sogno, immaginabile soltanto in una società ricca in fase di massimo sviluppo, di poter edificare oltre i margini del sistema sociale e culturale, una società alternativa, autosufficiente e dotata di un proprio sapere, cementata dai propri rituali e alimentata da un proprio reticolo organizzativo. I primi gruppi giovanili contro culturali comparvero sulla scena californiana intorno al '64-'65 più o meno in contemporanea con la nascita del free speech movement di Mario Savio e all'esplosione della prima rivolta di Berkley nel '64. Fu la nascita di una nuova tendenza. Per quanto la società possa reprimere e sopprimere, appartiene alla storia del mondo che i ragazzi non si

lascino piegare. Il collettivismo è destinato a far presa sugli adulti, gente stanca e rassegnata che ha bisogno di appoggiarsi sull'aiuto degli altri. I ragazzi hanno in sé una tale energia e presunzione da riuscire a restar fedeli all'illusione di poter "sfondare": è stato così dalle origini del mondo anche se sono stati pochi quei ragazzi capaci di conservare tale energia e, forse, presunzione per scrivere la storia. L'arte e le invenzioni non sono quasi mai nate da una società collettivista, la rivoluzione scientifica, le rivoluzioni sociali ed estetiche di questo periodo sono state tali da creare una perplessità, uno sgomento, uno spavento, un *mal du siecle*, forse più drammatico di quello dei secoli precedenti. Più che altrove gli adolescenti ne risentono in America, paese in cui nascono infatti via via le più svariate reazioni, le varie difese, il dissenso, le espressioni di una problematica identica ad oggi: l'affermazione della propria personalità e la scoperta del motivo di tutte le cose. I giovani e gli artisti credono che il problema sia nuovo e hanno ragione di crederlo, perché per loro è nuovo e dovranno risolverlo ciascuno con mezzi propri; sono nevrastenici e melanconici, taciturni e torvi, presuntuosi e sardonici. Sono anche ignoranti e primordialmente ottimisti, ma se non lo fossero non permetterebbero il cambiamento. Il ribaltamento scientifico sta alle scoperte di Einstein, come la rivoluzione estetica e culturale sta agli artisti degli anni '60; entrambi i movimenti hanno messo in una posizione di dubbio il resto del mondo rispetto alla cosiddetta "cultura" dell'uomo tradizionale che si erge a loro giudice.



Nel '67 la controcultura era già dilagata per tutti gli states coinvolgendo migliaia di giovani che ormai avevano messo a fuoco i temi principali, le aree e le modalità espressive privilegiate. L'acid rock inventato nella Bay Area aveva spostato in America l'asse della ricerca musicale diventata poi un nuovo mix, costituito da blues nero, rock bianco, country e western con influssi indiani nel tentativo di riprodurre le sensazioni, indotte anche dalle droghe psichedeliche. Attraverso il disegno dei manifesti pubblicitari dei concerti e delle copertine dei dischi era nata una rivoluzionaria grafica psichedelica. Negli auditorium rock di San Francisco venivano messi a punto spettacoli totalmente basati sulla musica, sui giochi di luce, la proiezione di diapositive e film e sulla partecipazione attiva del pubblico. L'estetica della controcultura influenzava il teatro, il cinema, la poesia. Gli

artisti e i poeti beat ripresero sia il mito del nomadismo e la scelta di marginalità, sia il sostanziale richiamo al misticismo delle filosofie orientali, mediate da un uso, molto spesso spinto all'eccesso, della droga e della sessualità caricato di significati religiosi. All'individualismo estremo dei beat, invece, gli hippies opponevano un forte senso di gruppo comunitario. Ne consegue un'opposta esperienza della marginalità: i beat celebravano e frequentavano il classico "underworld" metropolitano e notturno, mentre gli hippies si spostarono ai margini della società alla ricerca di una zona franca dove costruire un universo alternativo e solare. La mobilitazione antiatomica, antisegregazionista e pacifista dei primi anni '60 fornisce al movimento contro culturale una base solida di critica radicale nei confronti della politica interna ed estera americana che non cesserà di esprimersi, anche se nella prima fase fu soprattutto in forma passiva e di rifiuto più che di protesta e fronteggiamento diretto.

## **L'uso di droghe: i significati dell'Lsd**

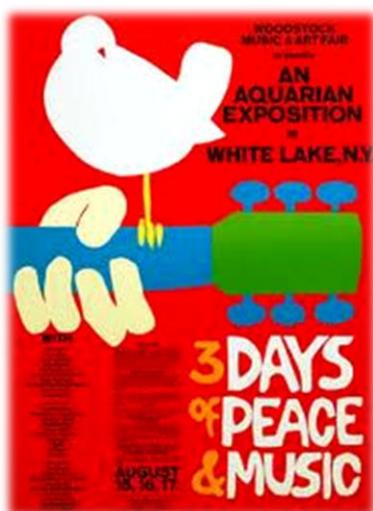
Nella controcultura l'eredità dell'impegno civile convive tuttavia con una radicale critica della politica, dei suoi limiti e le sue carenze, del suo essere ancora tutta interna alla dimensione dell'esistente e alle categorie del presente. Impraticabile quindi ai fini della liberazione reale e della rifondazione della mentalità, delle pratiche sociali, dei rapporti interpersonali. Le sperimentazioni artistiche nelle quali la controcultura affonda le radici provengono quasi tutte dalla cosa dell'est. I teatri Off Off Broadway che si diffusero a partire degli anni '60, il tentativo di rifondare il linguaggio cinematografico inaugurato dal New American Cinema Group, la rivoluzione grafica della pop art circoscrivono un'area espressiva che la controcultura rielaborerà ulteriormente amplificandone l'importanza anche tramite l'uso di elementi psichedelici e visionari dedotti dall'uso degli allucinogeni. Nel '65 a New York nasce il gruppo dei Fugs, fondato da Ed Sanders, nei cui spettacoli si fondono musica rock, teatro, poesia e violentissima critica all'American way of life. L'importanza del gruppo nel determinare il percorso della cultura alternativa, mal testimoniata dalle incisioni perché basata tutta su performance dal vivo, è incalcolabile. Bob Dylan riassume in sé l'intera genealogia contro culturale: il romanticismo beat, insieme vagabondo e metropolitano, l'impegno civile e la sua critica radicale, la scoperta di una poetica visionaria molto influenzata dalle droghe. L'Lsd connette tutte queste componenti. L'acido lisergico assume una serie di significati disparati: sacramento religioso su cui basare le pratiche di meditazione ed esplorazione di se stessi ispirata alle filosofie orientali, momento di disobbedienza civile (gli arrestati per detenzione di droghe leggere vennero considerati dagli hippies dei prigionieri politici), esplosivo capace di incrinare i condizionamenti imposti dalla cultura dominante, lente che permette di svelare brutalmente tutta l'assurdità del sistema di vita Usa ed occidentale, unità comune e principale agente di tutte le ricerche in ambito espressivo.

## **Utopia di liberazione immediata nell'impossibilità di una società alternativa**

Il tramonto di Haight Ashbury non segna la fine del movimento, ma uno slittamento che porta in primo piano l'antagonismo latente e lo scontro con le istituzioni. Nel '67 il moltiplicarsi delle manifestazioni contro la guerra in Vietnam e l'impossibilità di costruire una società alternativa attraverso una sdegnosa secessione avevano posto il tema del rapporto con il potere. I giovani più politicizzati puntarono sulla provocazione plateale e demistificante, ma ne rifiutarono l'aspetto pacifista per accentuare al massimo la valenza antagonista delle droghe, della musica, della ricerca

di un nuovo stile di vita. Negli Stati Uniti, movimento studentesco e controcultura mantengono nel '68 e negli anni seguenti un rapporto stretto. Politica radicale e cultura alternativa s'intrecciano e si problematizzano a vicenda, con sfumature diverse, tematiche e punti di riferimento. Contestazione giovanile e movimento contro culturale formano, con la rivolta dei neri, gli assi portanti sui quali si costruisce a partire dal '68 la possente realtà del Movement americano. Al suo interno, hippies e beat sono, dopo i neri, quelli che portano più a fondo la critica del sistema americano, perché rappresentano l'ala meno assimilabile alla linea diffusa che vedeva il movimento come lotta contro gli Usa contemporanei in nome dei principi americani stessi, sani e ancora validi se intesi nella loro purezza. Anche nel '68 per la controcultura, la parabola della rivoluzione - il mito cioè di una chiusura radicale in futuro - rimane subordinata all'utopia spaziale di una liberazione immediata, ricercata in un "altrove" indefinito, ma che va conquistata e difesa con le lotte. Nel '69 il raduno rock di Woodstock fornirà a questo altrove, in un certo senso aspaziale, la sua definizione: nazione di Woodstock. Di conseguenza, più che la messa a punto di una strategia organizzata e rivoluzionaria, verrà ulteriormente problematizzata l'area "privata", quella che riguarda la modifica del presente dei rapporti interpersonali, dei modelli di convivenza dei ruoli e della mentalità. Alla nuova sinistra italiana che si forma intorno al '68, sfuggono la portata delle innovazioni e la puntualità delle interrogative che la controcultura, dietro la colorata kermesse folkloristica, pone ai fondamenti stessi di qualsiasi movimento di liberazione nell'occidente sviluppato.

L'incomprensione è determinata da un'opposta relazione tra politica ed espressività: in Italia la politica ingloba ed egemonizza tutti i linguaggi, inclusa l'intera area espressiva; nella controcultura, invece è l'espressività a caricarsi significati politici e veicolare nuovi temi. Attualità della liberazione, politica del privato e del personale, centralità dell'espressione saranno tematiche che si affacceranno in Italia solo negli anni '70 e che finiranno per provocare il terremoto del '76-77, ma in un quadro che non ha nulla di che spartire con quello californiano di dieci anni prima (dall'opulenza alla crisi), fatti propri da un soggetto ben diverso dalla middle class giovanile Usa in un disegno inedito.



## Woodstock

Tra il 15 e il 17 agosto del 1969 a Bethel (New York), si svolse un grande concerto per la pace, immediatamente divenuto un mito della controcultura giovanile. Oltre che un ricordo per la generazione nata negli anni '50-'60, Woodstock, rappresentò la manifestazione tangibile del potere aggregante assunto dalla musica pop, autentico linguaggio internazionale del mondo giovanile. Il concerto venne promosso da un gruppo di giovani organizzatori, mentre la predisposizione della logistica fu del tutto improvvisata; mancarono cibo e strutture igieniche per i partecipanti accampatisi con le tende nel prato che ospitava l'evento il quale, tuttavia, riuscì a radunare un pubblico di 500 000 persone. Un numero impressionante di cantanti e gruppi (tra cui Joan Baez, i Creedence Clearwater Revival, i The Who, Janis Joplin, Jimi Handrix, e Santana) si alternarono sul palco. La loro musica si impose come fenomeno internazionale sostituendosi alle produzioni nazionali ancora legate a tradizioni ormai estranee ai giovani; dopo Woodstock anche il consumo di questa musica nella forma del grande concerto entrò nei codici della comunicazione giovanile in cui svolge ancora oggi un ruolo importante. (Nella foto: il manifesto del festival)



## *La musica come strumento di liberazione*

**La funzione catartica della musica.** La musica come strumento di evasione dalla società di massa (considerazioni di Hebert Marcuse). L'utilità dell'arte musicale sul controllo dell'emotività (cenni sulle considerazioni di Sigmund Freud).

### **La filosofia degli artisti musicali nel contesto della società di massa**

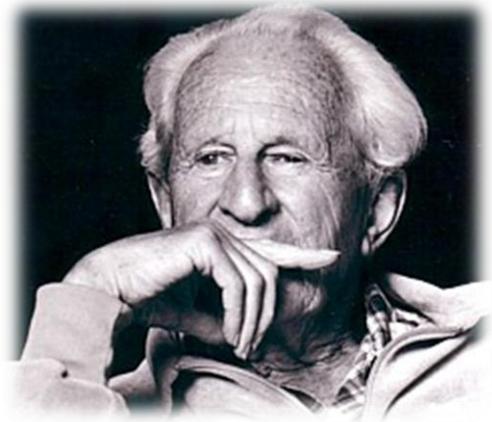
Proprio dalla violenza con cui in passato si è cercato di stabilire un equilibrio morale, è nata questa corrente di artisti che, più che in una rivolta permeata di crudeltà e morte, si concentra in una vera e propria specie di segreta rinascita della personalità umana. Per un mondo non creato né voluto da loro non provano odio, né indulgono a lamentarsi di essercisi trovati. Lo considerano un caos morale, una causa inesorabile di distruzione dei valori intellettuali, di conseguenza si raccolgono in gruppi di iniziati per isolarsi da “quelli che non capiscono” e frugare la realtà in cerca di una fede, di qualcosa in cui credere, di un bandolo in questa intricata matassa che è la vita moderna. Il loro punto di partenza è il rifiuto di tutte le norme e di tutti i valori morali ortodossi e convenzionali. Non possono a meno di fare una totale tabula rasa; e da lì sprigionare quel tanto di individualità che sono riusciti a salvare dalla pressione esercitata su di loro dal crescente automatismo americano, per trovare gli elementi primordiali di una vita ormai soffocata da schemi e sovrastrutture. Per questo hanno bisogno di stimolare la loro personalità con ogni mezzo, anche con droga e alcool, per questo credono solo negli estremi e negli eccessi. La violenza che esercitano su se stessi per svincolarsi da un impianto morale estraneo e rinnegato e il tentativo di distruggere in se stessi quanto vi rimane di immesso da “gli altri”. I mezzi di cui si servono sono sempre mezzi che valgono a svincolare la loro interiorità personale: la droga che sgancia il cervello da leggi morali o intellettuali, il jazz che inizialmente era inteso come improvvisazione ed espressione di una libertà interiore e segreta, la velocità folle, l'anarchia o la vita monastica. Questi artisti preferirono correre il rischio piuttosto che affrontare una vita collettiva comunitaria che per loro era passiva e rinunciataria, un baratro senza senso e senza valore. La ricerca disperata e ininterrotta di un nuovo valore morale, di una nuova ragione del mondo, di una nuova spiegazione della vita, fanno di loro una generazione di filosofi a tutti gli effetti.

### **Critica alla società di massa: Herbert Marcuse**

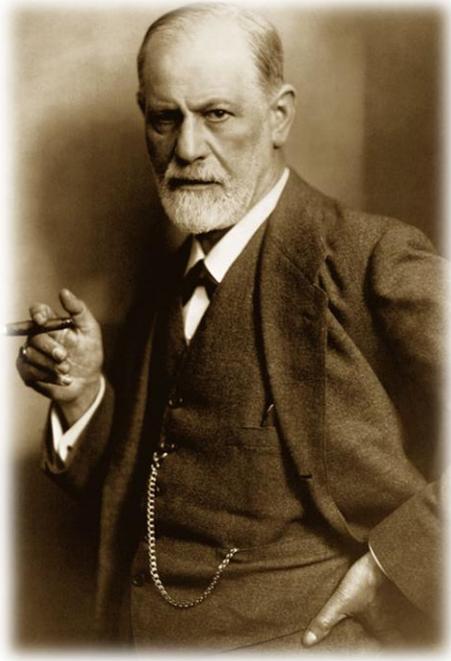
In “L'uomo a una dimensione” del filosofo tedesco Herbert Marcuse (1898-1979) – fuggito dalla Germania all'avvento del nazismo e divenuto poi cittadino americano – si trovarono le parole atte a conferire una sagoma definita all'idea che la società fosse in realtà una forma di “società bloccata” sia sul piano politico che culturale, dato che i modelli di vita predominanti ed i codici simbolici che la sostenevano e la legittimavano non lasciavano alcuno spazio a modelli in qualche modo antagonisti o almeno alternativi. La sua critica è volta ad un soggetto, un certo tipo di personalità

che è conformata fin nelle istanze più profonde dai bisogni di produzione e consumo della società capitalistica e che - somma ingiuria - è persino felice di esserlo, oppure che non ha più sentimenti o parole per esprimere la propria infelicità. Il libro di Marcuse è in effetti un testo profondamente americano, nel senso che ha le sue radici nella società statunitense, in cui l'omogeneità di valori, l'uniformità dei modelli di vita, l'adesione ai principi fanno funzionare al tempo stesso la democrazia e la produzione.

*“Nel descriverci l'un l'altro, i nostri affetti e avversioni, i sentimenti e i risentimenti, dobbiamo usare i termini dei nostri avvisi pubblicitari, delle pellicole cinematografiche, dei politici, dei bestsellers ”. (Marcuse)*



Secondo Marcuse una società non può continuare ad incivilirsi, non può applicare la ragione all'arte di vivere se non sa dialogare al proprio interno o all'esterno, se non sa interagire con forze che rappresentano un rischio perenne e una sfida, perché mettono in forse la sua identità e le sue strutture psichiche e culturali latenti che ne assicurano la persistenza. Le società industriali avanzate hanno diluito e assorbito la propria posizione interna costruendo un sistema economico e politico dal volto umano, ma diventando incapaci di nuovi mutamenti. Nella posizione degli emarginati e degli artisti il filosofo vedeva la sola speranza di rinnovamento qualitativo radicale delle società industriali, in direzione di un'esistenza che non sia il regno di una generalizzata applicazione di mezzi sempre più efficienti e scopi scelti alla cieca. Marcuse traccia quindi una netta divisione tra i "falsi bisogni", ovvero quelli sovrainposti all'individuo da potenze sociali esterne volte ad interessi particolari cui preme la repressione dell'individualità del soggetto, e i bisogni "vitali", i soli che hanno un diritto illimitato a essere soddisfatti. Il tratto distintivo della società industriale avanzata è il modo in cui riesce a soffocare efficacemente quei bisogni che chiedono di essere liberati. La libera scelta tra un'ampia varietà di beni che la società di massa offre, attraverso il potere d'indottrinamento dei "media", non significa libertà se questi beni e servizi alimentano i controlli sociali su una vita di fatica e di paura, ovvero alimentano l'alienazione. Uno degli aspetti più inquietanti della civiltà industriale avanzata è proprio il carattere "razionale della sua irrazionalità". La struttura tecnica e l'efficacia dell'apparato produttivo e distruttivo sono state lo strumento di maggiore importanza per assoggettare la popolazione alla forma stabilita di divisione sociale e far credere all'individuo che tutto ciò che avesse cercato l'avrebbe trovato nei beni materiali o psicologici precostituiti dell'epoca moderna. In ultima analisi sono gli individui che debbono dire quali sono i veri e i falsi bisogni, ma soltanto se e quando essi saranno liberi di dare una risposta. Fintanto che sono ritenuti incapaci di essere, fintanto che sono indottrinati e manipolati (anche a livello degli istinti), la risposta che essi danno a qualsiasi domanda non può essere accettata come se fosse la loro. L'introspezione implica l'esistenza di una dimensione interiore distinta dalle esigenze esterne ed anzi antagonista nei loro confronti, una coscienza ed un inconscio individuali separati dall'opinione e dal comportamento pubblici. La "libertà interiore" designa lo spazio privato in cui l'uomo può diventare e rimanere se stesso, uno spazio che la società tecnologica a cercato di fossilizzare, creando una vera e propria umanità ad "una dimensione".



## Il controllo delle pulsioni: Sigmund Freud

Il modello teorico che Sigmund Freud (1856 -1939) utilizzò per spiegare l'origine delle diverse tipologie di nevrosi e comportamenti dell'individuo venne applicato dallo stesso per la comprensione della civiltà e della società in cui il singolo è obbligato vivere, in quella concezione che il filosofo definì la "nevrosi della civiltà". La civiltà ha offerto all'uomo un controllo sempre più efficace sul mondo che lo circonda e sulle forme di organizzazione della convivenza interpersonale, ma anche sofferenza e disagio.

Ciò è determinato dal fatto che l'uomo possiede tendenzialmente una carica aggressiva verso l'altro, un istintuale impeto di sopraffazione che mira alla sopravvivenza e al soddisfacimento dei propri bisogni individuali ed interessi particolari. L'uomo è governato da

pulsioni di vita (le pulsioni dell'Eros), ma anche da pulsioni di morte (pulsioni di Thanatos). Mentre le prime salvaguardano la vita e il piacere tramite l'autoconservazione, quelle di morte tendono ad accrescere la tendenza volta alla distruzione e all'aggressività contro gli altri e contro se stessi; la morte, infatti, intesa come mezzo disgregante e di disunione tra gli uomini, agisce in modo tale da farli ritornare ad uno stato originario ed "inorganico" in cui non c'è vita e dunque nemmeno sofferenza.

L'aggressività è una minaccia per l'intera umanità poiché alimenta la competitività, le lotte per il potere, le guerre e la conflittualità. La sicurezza sociale si paga con la rinuncia, da parte di ciascun individuo, ad una parte di felicità personale e di libertà assoluta. Una quota di questa aggressività viene soddisfatta attraverso un processo di "sublimazione" che la trasforma in creatività sociale allo scopo di rendere sicura e soddisfacente la vita dei singoli all'interno della comunità sociale. Tale sublimazione è dunque una conversione dell'energia derivante dalle pulsioni primarie, come quelle sessuali, in attività umane che abbiano mete differenti da quelle istintuali della libido, per esempio il dinamismo in campo artistico (la musica, la pittura e la letteratura) e intellettuale, ma anche l'operosità in imprese lavorative importanti. Le attività sono soddisfazioni momentanee, traslate e sostitutive che permettono un appagamento alternativo del piacere. Tuttavia, il conflitto tra desiderio di felicità assoluta e processo di inibizione è inevitabile poiché la dimensione naturale e senza regole del soggetto viene divisa dalla dimensione culturale e civile, dimensione ottenuta al prezzo di una parziale infelicità.

Freud pensa quindi che, a livello sociale, esista necessariamente un analogo del Super-io individuale che abbia il compito di inibire e reprimere le pulsioni libidiche e aggressive dei singoli individui per il bene comune e pubblico. L'etica, la legge, l'autorità pubblica, le regole sociali, le istituzioni hanno origine da uno sviluppo del Super-io sociale che è moderatore delle pulsioni aggressive, ma che allo stesso tempo limita le opportunità di felicità individuale per l'uomo. Ogni sistema morale si fonda sul senso di colpa e persino la religione è un'illusione giocata sulla speranza nell'al di là, una promessa di protezione dai pericoli, di immortalità e felicità ultraterrena, la conoscenza assoluta, il superamento di ogni limite.

## Freud e Marcuse a confronto sulle sorti della civiltà e sull' utilizzo dell' arte

<u>Concezione Freudiana</u>	<u>Conclusioni di Marcuse</u>
<p>Freud non esclude che la civiltà possa in futuro soddisfare meglio i bisogni degli uomini ed essere meno repressiva. Tuttavia è anche scettico sulla possibilità che la civiltà possa modificare il suo assetto repressivo e di controllo. L'uomo deve adattarsi ed abituarsi all'inevitabilità del sistema in cui la situazione di vita prevalente è l'infelicità. Le possibilità di felicità completa individuale sono limitate. Lo stesso Freud attribuisce al processo di civilizzazione la repressione degli istinti, dell'energia sessuale e libidica e il loro controllo. Lo sviluppo della civiltà esige una rinuncia alla libera soddisfazione dei bisogni primari, condizione che aumenta il disagio e l'infelicità, nonché la conflittualità interpersonale. La sua concezione è una antropologia pessimista permeata di un sano realismo. Per Freud le diverse tipologie d'arte, come la musica, ma anche l'impegno lavorativo, più che strumenti che mirano a raggiungere la catarsi e il soddisfacimento del piacere, sono anzi forme di autocontrollo sull'istinto. La sensazione di liberazione dall'imposizione sociale non può essere completa, l'attività artistica è un metodo che incanala e trasforma gli impulsi libidici al fine di mantenere la convivenza civile.</p>	<p>Secondo Marcuse, invece, è possibile abbassare la quota di repressione necessaria alla convivenza ed essere più liberi e felici. Il filosofo ritiene la sessualità una forza liberante per l'individuo. La sessualità se liberata dagli schemi in cui Freud l'ha ingabbiata, può essere rivoluzionaria. Marcuse vuole riaffermare l'Eros, l'immaginazione e l'arte. Una quota di rinuncia alla felicità è storicamente giustificabile, ma non è inevitabile né è destinata a rimanere per sempre. Forme diverse di articolazione del dominio sociale possono creare nuove forme di principio della realtà. Nella società capitalista prevale il principio di prestazione soprattutto in ambito economico, un principio che riduce l'uomo ad uno strumento di lavoro alienato. L'eros non deve più essere deviato verso attività estranee alla felicità del singolo, ma essere usato per costruire un modo diverso di vivere, anche se "contro" il sistema preesistente. Il principio di prestazione chiede degli sforzi psichici enormi che non sono strettamente necessari. L'orizzonte di Marcuse è più ottimistico e si sviluppa da una forte critica al capitalismo. La sua riflessione pone l'attenzione sulla dimensione ludica ed artistica che, tuttavia non è svincolata dalla politica. Nel suo ideale si amplia la sfera del tempo libero in cui l'uomo può soddisfare i suoi "veri bisogni" e attitudini personali. Marcuse coglie infatti gli effetti negativi e collaterali dello sviluppo neocapitalista attuando una profonda critica alla società massificata dei consumi. Per Marcuse le forme di espressività artistica come la musica rappresentano una possibilità di cambiamento e di rivoluzione sociale che possa far emergere la personalità dell'individuo, contribuendo così alla conquista della sua libertà personale sia in ambito pubblico che privato ed interiore.</p>



## Quando l'arte diventa "merce"

**La figura dell'artista secondo la Pop Art di Andy Warhol;** (La mitizzazione del personaggio diventa strumento commerciale ed emblema di stile).

### Cos'è la pop art? Né pittura, né scultura

*"Cos'è la pop art?" "Non lo so. Servirsi dell'arte commerciale per il contenuto del quadro suppongo. La pop art è coinvolta con quelle che credo siano le caratteristiche più sfacciate e minacciose della nostra cultura, le cose che odiamo, ma che sono anche così potenti nella pressione che esercitano su di noi..."*

Questa è la risposta ironica che Roy Lichtenstein, uno dei principali popists americani, dà in un'intervista del 1963. Con l'attribuzione a Robert Rauschenberg, precursore della pop art, del primo premio internazionale della Biennale di Venezia del 1964, dominata dal padiglione americano dei protagonisti del new dada e della pop art viene sancita ufficialmente l'affermazione di una tendenza che segna una decisiva svolta rispetto alle dominanti ricerche di arte informale, costituendo anche un'alternativa nei riguardi dell'arte programmatica e cinetica. Più che una tendenza si deve parlare di un fenomeno artistico di ampia portata emerso a partire dalla seconda metà degli anni '50 più o meno contemporaneamente negli Usa e in Europa, con la pop art inglese e il nouveau réalisme francese, anche se è il versante statunitense quello più eclatante. Come punto di convergenza vi è la critica all'asfittico soggettivismo linguistico della pittura informale ed espressionista astratta (e della sua dimensione rappresentativa lontana dalla concretezza dell'esistente) e l'assunzione all'interno dell'operazione artistica dei dati oggettivi che costituiscono la realtà contemporanea, l'universo urbano dei prodotti industriali e delle immagini dei mass media.

Derivato dalla contrazione della definizione "Popular art", tale tendenza non è da intendersi come arte "del popolo", ma come poetica di oggetti di consumo resi, appunto, "popular", famosi e riconoscibili da tutti, poiché prodotti in serie ed esposti, mediante una pubblicizzazione esasperata, alla contemporanea società di massa, sviluppatasi nel dopoguerra durante il periodo di boom economico. Prelevando direttamente e a volte letteralmente le loro immagini dai fumetti, dai cartelloni pubblicitari, dalle foto dei rotocalchi, dalla Tv, e dal cinema, dalla segnaletica dei negozi e delle strade, gli artisti della pop art immettono nel linguaggio figurativo una nuova dimensione iconica, fredda e distaccata, anonima quanto mai aderente ai valori di massa degli Usa, alla realtà concreta delle forme di rappresentazione e di auto-rappresentazione della società intese come un impersonale sistema consumistico.



## I maestri della “fabbrica dell’arte”

Con Roy Lichtenstein, Andy Warhol ed altri intorno al 1960 a New York la pop art si impone immediatamente all’attenzione generale provocando un notevole shock culturale, anche perché si trovava di fronte un’operazione artistica ambigua, che non poteva essere interpretata univocamente né come critica all’ideologia della civiltà dei consumi, né come legittimazione sul piano estetico della società statunitense e dei suoi feticci.

- La tecnica di Lichtenstein

Campo privilegiato da Lichtenstein (1923-1997) fu il linguaggio dei fumetti con le sue parole e figure stereotipate, i colori vivaci e piatti, i contorni lineari e definiti e con la presenza fredda e meccanica del retino tipografico “a pallini”. La sua tecnica è quella di isolare una singola immagine di una storia a fumetti ingrandendola enormemente attraverso una diligente trasposizione su tela che applica il colore tramite apposite griglie traforate, con un risultato di designificazione e insieme di evidenziazione di elementi linguistici primari nella loro arida staticità. L’ironia di questi interventi acquista un reale valore estetico perché non si limita al piano tematico, ma si presenta come una vera e propria ironia strutturale. Questo vale anche quando l’artista cita e “traduce” in fumetti altre opere di artisti famosi o quando, sempre con la stessa tecnica “congelante”, rappresenta grandi pennellate stile action painting, annullando l’impeto della gestualità soggettiva nella stereotipata e impersonale forma delle tecniche della riproduzione di massa.



Attratto quanto Warhol dall’idea di introdurre nel mondo dell’arte immagini assolutamente banali e quotidiane, riduce la vita alla dimensione di fumetto: semplice, facile, leggibile da tutti, in una parola “mediocre”. I dipinti di Lichtenstein sembrano vere ed innaturali vignette tratte da strisce (strips) di fumetti ritagliate da giornalotti di serie B e portate alla dimensione “alta” dei quadri d’artista. In pratica, circoscrive la realtà dell’uomo contemporaneo all’immagine stampata.

Come a dire:

*“l’uomo è quello che legge e, se legge solo fumetti, allora più che un uomo è un bambino”*

Particolare che evidenzia la tecnica del retino tipografico “a pallini” di Lichtenstein



- I “freddi feticci” di Warhol

*“Voglio essere un Businessman dell’arte o un artista del business...”*



(Autoritratto di Andy Warhol)

Warhol (1930-87) è stato più che un artista per gli Usa negli anni '60: è stato un ideologo dell'immagine, uno dei principali e responsabili della critica, ma anche della fondazione della mitologia americana contemporanea. È tra quelli che con maggiore lucidità hanno colto l'essenza profonda dell'americanità proprio mostrando paradossalmente come questa per molti versi si ritrovi letteralmente alla superficie delle sue immagini.

La realtà per Warhol è la superficie dei suoi quadri e dei suoi film, delle sue foto polaroid. Questa è la sua “pelle”, la pelle del suo mondo la cui tensione è quella di arrivare a ricomprendere tutto ciò che è reale in quanto ha un'immagine. Ciò che non ha un'immagine non esiste; il problema non è nella qualità dell'immagine, ma nella quantità di spazio che l'immagine occupa all'interno dei mass media. Questo vale per i prodotti commerciali così come per le persone, dal punto di vista del loro ruolo sociale. Per esempio Marilyn Monroe, mito dello “star system”, esiste al massimo a livello dei milioni di sue immagini che circolano nel mondo: è nelle immagini, anzi per l'artista è addirittura solo l'immagine stereotipata e sorridente da lui monumentalizzata resa metafisica, sempre uguale a se stessa nelle sequenze seriali dei suoi quadri.

*“L'idea dell'America - ha scritto Warhol - è meravigliosa perché più una cosa è uguale... più è americana ”.*

L'invenzione di Warhol è semplicemente quella di prendere e comprendere rigorosamente alla lettera le cose: la realtà della metropoli americana è un enorme sistema di immagini che si propongono come vere, dunque sono vere, reali; la gente vive per la propria immagine e non usa tale immagine per la propria vita; quello che conta in un prodotto è come si presenta, non il contenuto. Le immagini della Coca cola, della minestra Campbell, delle scatole Brillo, dei biglietti da un dollaro, delle pose stereotipate dei divi di Hollywood, delle telefoto di tragedie come incidenti stradali o esecuzioni capitali, vengono inglobate con la massima impassibilità nel proprio sistema iconico e registrate con il procedimento meccanico della serigrafia, riducendo al minimo l'intervento manuale pittorico.



(Green Coca-Cola Bottles)

L'operazione di trasposizione produce un effetto di spaesamento tale che le immagini pur rimanendo sempre uguali a se stesse perdono ogni funzione referenziale diventando "realtà concreta" in se stesse. L'aspirazione di Warhol è quella di raggiungere un "realismo assoluto", e per fare questo è arrivato a teorizzare la "business art" che si trova un gradino dubito dopo l'arte. Far coincidere il valore dell'arte con il suo valore economico, annullando l'ambigua contraddizione fra valore qualitativo e quantitativo, dire che l'arte è il mercato dell'arte, significa essere effettivamente realisti. Warhol adottò quindi tecniche di riproduzione industriale dell'immagine come la serigrafia su tela e inventò la cosiddetta "Factory" ovvero uno studio d'artista trasformato in una vera e propria officina dell'arte dove "sforare" opere in serie, promuovere gruppi musicali ed artisti protagonisti della cultura di massa, emblemi del gusto popolare e dello "star system" come Marilyn Monroe ed Elvis Presley, ma anche personaggi politici come Mao Zedong o Lenin, trasformati in figure astratte, senz'anima, quasi convertite anch'esse in beni di consumo. Le celebrità americane assumono il ruolo di simboli di un'epoca della quale incarnano sogni e paure della coscienza collettiva.

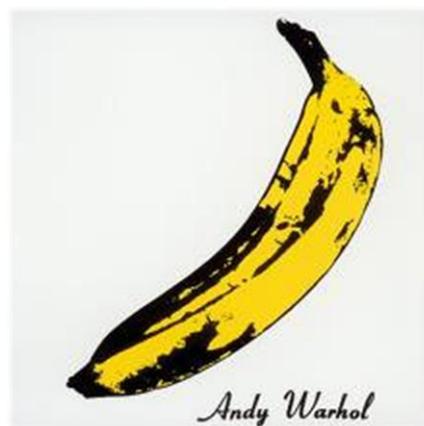


"Triple Elvis" (1964)

Protagonista dell'immagine è uno dei soggetti preferiti da Andy Warhol, Elvis Presley (1935-77), il cantante che più rivoluzionò con la propria musica e il proprio stile l'immaginario collettivo dell'America del secondo dopoguerra. In questo caso l'immagine è triplicata e parzialmente sovrapposta grazie ad un "effetto dissolvenza" tipicamente cinematografico.

Soggetto al medesimo bombardamento mediatico volto a promuovere gli oggetti industriali, l'essere umano è trattato alla stregua di un prodotto. Un prodotto famoso, talvolta mitico, ma pur sempre un oggetto da mostrare in sequenza come un manifesto sulla strada o da vendere, "confezionato" come un articolo qualunque sugli scaffali di un supermercato.

Famosissima anche la creazione che scaturì dalla collaborazione di Andy Warhol con il gruppo musicale dei "The Velvet underground", di cui questa banana divenne l'emblema dal momento in cui venne utilizzata come copertina per "The Velvet underground & Nico", considerato a posteriori uno degli album fondamentali nella storia del rock, una pietra miliare cui numerosi artisti si sarebbero ispirati in futuro. Le prime copie del disco invitavano chi la guardava a "sbucciare lentamente e vedere" (*peel slowly and see*); togliendo un adesivo si poteva vedere una banana rosa shocking (maliziosa metafora di un membro maschile). Mai prima d'ora un simbolo erotico così esplicito era stato usato per la copertina di un album, Andy Warhol seppe unire la sensibilità musicale dei Velvet e la sua sensibilità visiva, la trasgressione dei testi alla trasgressione dell'immagine.



*«La canzone è una cosa magica. Non si può costringerla in uno schema. Non è un puzzle. Non ci sono pezzi che si incastrano. L'immagine completa che ne viene fuori è qualcosa che nessuno ha mai visto prima. Ma sai come si dice, sia lodato Dio per i songwriters». (B. Dylan)*