

Giovani e musica dal vivo.

Suoni, corpi e immagini nello spazio

1. Dal vivo

Gli eventi di musica dal vivo che vedono una consistente presenza giovanile presentano sicuramente tratti caratteristici per quanto riguarda le modalità di fruizione dello spettacolo da parte del pubblico e per l'utilizzo che viene fatto dello spazio attraverso il corpo.¹ Il rapporto fra i singoli individui che compongono il pubblico, così come tra loro e gli artisti, si sviluppa infatti secondo forme particolarmente variegata e complesse in un contesto spaziale fisicamente e visivamente organizzato che al tempo stesso influenza ma anche è influenzato dagli effetti aggregati delle pratiche di interazione emergenti. Le pagine che seguono propongono alcune riflessioni in merito alla rete di relazioni che intercorrono tra architettura, suoni, luci, immagini e corpi all'interno di tali contesti, facendo riferimento a due specifici casi di studio, peculiari per il pubblico più giovane, ossia i concerti rock e le serate di musica elettronica.²

A monte di tale analisi sono però necessarie alcune precisazioni in merito ai confini del campo. Il concetto di "musica dal vivo" sembra infatti nascere insieme alla sua negazione empirica, ovvero con l'invenzione e la diffusione di tecnologie capaci di registrare e riprodurre tracce sonore: precedentemente a tale momento tutta la musica era per definizione dal vivo, senza alternative possibili.³ L'emergere dell'idea di musica dal vivo è quindi molto recente. Se la storia della tecnologia colloca infatti nel IX secolo⁴ le prime tracce di apparecchi capaci di riprodurre in modo automatico una sequenza di suoni predeterminata,

¹ Il testo farà riferimento al solo settore giovanile del pubblico presente agli eventi considerati. Nel caso degli eventi di musica elettronica tale scelta è sostanzialmente dettata dall'assenza, o comunque da una presenza davvero molto limitata, di partecipanti in età adulta. Nel caso dei concerti rock si è scelto di considerare solo questa parte di pubblico da un lato per una più efficace possibilità di comparazione tra i due contesti e dall'altro perché a tale settore appartengono di fatto gli individui coinvolti simultaneamente in tutti i processi analizzati. Il settore di pubblico, presente agli eventi considerati, maggiormente interessante per gli obiettivi dell'analisi ha un'età compresa tra i quindici e i trent'anni; nelle pagine che seguono si farà riferimento a pratiche sicuramente condivise talvolta anche da settori di pubblico più adulto, ma qualsiasi tentativo di comparazione tra classi di età oltrepasserebbe le possibilità fornite dal materiale empirico utilizzato, e il fuoco dell'analisi resterà quindi esclusivamente sul settore giovanile.

solo a metà Ottocento sono costruiti i primi strumenti meccanici in grado di registrare e poi riprodurre suoni, e solo tra fine Ottocento e inizio Novecento, con l'invenzione dei dischi per grammofono, la musica registrata diventa effettivamente un prodotto di significativa diffusione.

Nei decenni successivi, proprio attraverso l'introduzione di tecnologie sempre più complesse nelle performance musicali, i confini semantici del concetto di live sono però progressivamente diventati sempre più fluidi, in particolare con lo sviluppo della cosiddetta musica elettronica, nella quale l'utilizzo non solo di suoni ma anche di vere e proprie tracce pre-registrate costituisce una componente fondamentale di ogni spettacolo. Se per un verso quindi parlare di musica dal vivo continua ancora oggi a evocare l'immagine di un prodotto culturale, e più in particolare artistico, caratterizzato da quell'aura, di benjaminiana memoria, che gli conferisce diverso valore rispetto ai prodotti di studio, per altro verso

² La letteratura sul rapporto fra giovani e musica è sterminata, e anche solo le ricerche scientifiche sul tema coinvolgono svariati settori disciplinari. All'interno di questo breve contributo non si potrà ovviamente fare riferimento, neppure in senso generale, a un quadro così ampio di risorse. Nelle pagine che seguono quindi verranno indicati unicamente quei lavori che, provenienti da questo o da altri bacini di letteratura, sono più strettamente connessi alle riflessioni proposte, privilegiando dove possibile i testi in lingua italiana. Alla base di questo testo vi sono però soprattutto i risultati di alcune ricerche relative a rave parties e club di musica elettronica, per una presentazione dei quali si rimanda a CRISTOPHER CEPERNICH - CARLO GENOVA - ANDREA MASSARO, *L'ultimo rave. Le feste del nuovo millennio tra analisi di costume e leggenda metropolitana*, Torino, Ananke, 2005 e CARLO GENOVA, *Musica elettronica. Percorsi verso la ricostruzione di una scena*, in LUIGI BERZANO - CARLO GENOVA, *La società delle pratiche orizzontali*, Bologna, I libri di Emil, 2010, pp. 159-196. Tali lavori sono stati sviluppati attraverso osservazione partecipante in ventuno rave e nelle serate di nove organizzazioni, affiancata da analisi documentale e interviste qualitative guidate. Per quanto riguarda i concerti rock sono invece stati utilizzati materiali di ricerca costruiti attraverso la tecnica dell'etnografia retrospettiva, seguendo le proposte di: JOEL I. BRODSKY, *The Mineshaft. A Retrospective Ethnography*, «Journal of Homosexuality», XXIV, 3 (1993), pp. 233-251; LEONARDO PIASERE, *L'etnografo imperfetto. Esperienza e cognizione in antropologia*, Roma - Bari, Laterza, 2002 (in particolare il cap. 2); CHARLES TILLY, *History of and in Sociology*, «The American Sociologist», XXXVIII, 4 (2007), pp. 326-329 (si ringrazia Giulia Becchis per i suggerimenti di lettura su questo tema). Come spiegano gli autori citati, peculiarità dell'etnografia retrospettiva è un'attività di ri-analisi di materiali provenienti da attività di osservazione e di conversazione non sistematiche e non condotte a fini di ricerca, ma trasformate solo successivamente in fonti empiriche attraverso la stesura di un resoconto in merito a quanto di tali esperienze il ricercatore ha mantenuto in memoria; su tale resoconto verrà, in un secondo momento, condotta l'analisi. Per il presente lavoro si farà riferimento essenzialmente a materiali derivanti dalla partecipazione a concerti in locali pubblici con un numero di spettatori variabile tra le cento e le cinquemila persone. Data la variabilità dei fenomeni e dei casi presi in considerazione, il contributo non si propone ovviamente di fornire una rappresentazione valida per tutti gli eventi bensì di individuare alcuni processi trasversali al loro interno.

³ Al contrario, invece, la produzione di musica è in qualche modo sempre stata sviluppata attraverso il ricorso a strumenti tecnologici: se è vero infatti che il primo e fondamentale strumento di produzione musicale è stato, e rimane forse tuttora, il corpo, è anche vero che la stessa archeologia ci ha mostrato con chiarezza come la costruzione di strumenti musicali affondi le proprie radici in tempi particolarmente remoti della storia umana (come noto il cosiddetto "flauto di Divje Babe" è spesso indicato come il primo strumento musicale di cui si hanno tracce materiali - sebbene sulla questione si sia sviluppato un acceso dibattito - e avrebbe un'età di 40000 anni circa).

⁴ Di questo periodo sono i progetti del flauto automatico governato con sistema idraulico dei fratelli Banu Musa a Baghdad, cfr. in merito CHARLES B. FOWLER, *The Museum of Music: A History of Mechanical Instruments*, «Music Educators Journal», LIV, 2 (1967), pp. 45-49; TEUN KOETSIER, *On the Prehistory of Programmable Machines. Musical automata, looms, calculators*, «Mechanism and Machine Theory», XXXVI, 5 (2001), pp. 589-603.

tuttavia diventa sicuramente sempre più difficile definire con chiarezza quali prodotti rimangano all'interno di quel dominio e quali invece debbano essere collocati al di là dei suoi confini.⁵ In questo contributo si adotterà allora una particolare accezione, una sorta di definizione operativa, in base alla quale sarà considerata “dal vivo” qualsiasi performance musicale che si sviluppi con la compresenza fisica in un dato momento e in un dato luogo sia dell'artista sia del pubblico.⁶

2. Confini e attraversamenti

Nell'analisi di un evento musicale dal vivo, tre sembrano essere gli attori principali: l'artista, il pubblico e gli organizzatori. Nella maggior parte dei casi tutti e tre sono attori collettivi, in alcuni casi più rari l'artista può essere un solo individuo.

La compresenza di questi tre attori all'interno della performance, e soprattutto di artisti e pubblico, è organizzata prima di tutto in senso spaziale: ciascuno ha, e sa di avere, una porzione di spazio a lui dedicata, sebbene con diversi gradi di libertà nella trasgressione delle regole relative alla propria posizione. Proprio da questo tipo di analisi dello spazio può allora essere utile partire.

L'organizzazione dello spazio all'interno degli eventi dal vivo presenta due confini fondamentali, due linee di demarcazione. Il primo confine delinea il perimetro più ampio che divide l'area dell'evento dal territorio circostante. È un confine tendenzialmente costituito da barriere fisiche (ad esclusione di alcuni eventi all'aperto ad accesso gratuito) e che, talvolta con la collaborazione del personale dell'organizzazione, ha come specifico obiettivo di impedire l'accesso a qualsiasi individuo se non attraverso i passaggi predisposti. Laddove tale confine coincida con la struttura architettonica di un edificio vi sarà in parallelo un effetto di separazione di tipo sonoro e visivo, per cui la musica proposta all'interno non sarà percepibile, se non debolmente, dall'esterno, così come non sarà visibile lo spettacolo, e parallelamente non potranno entrare all'interno la luce e i suoni provenienti dall'esterno, con una ulteriore intensificazione quindi dell'effetto di distinzione. Tanto nei concerti rock

⁵ In merito a questi temi si vedano: MARIA TERESA TORTI, *Abitare la notte. Attori e processi nei mondi delle discoteche*, Milano, Costa&Nolan, 1997; SARAH THORNTON, *Dai club ai rave. Musica, media e capitale sottoculturale*, Milano, Feltrinelli, 1998 (sulla questione della musica dal vivo in particolare il cap. 2); SIMON REYNOLDS, *Generazione ballo/sballo. L'avvento della dance music e il delinearsi della rave culture*, Roma, Arcana, 2000.

⁶ Sulla questione delle peculiarità delle performance dal vivo nella società dei mass media un buon punto di partenza resta PHILIP AUSLANDER, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London, Routledge, 1999; si veda anche ROBERT PHILIP, *Performing Music in the Age of Recording*, New Haven – London, Yale University Press, 2004. Riflessioni interessanti sul rapporto fra corpi e spazio, nella direzione del presente contributo, si possono trovare in DAVID CROUCH, *Spacing, Performing and Becoming: Tangles in the Mundane*, «Environment and Planning A», XXXV, 11 (2003), pp. 1945-1960; DEREK McCORMACK, *Geographies of Moving Bodies. Thinking, Dancing, Spaces*, «Geography Compass», II, 6 (2008), pp. 1822-1836.

quanto nelle serate di musica elettronica, varcare la soglia dell'edificio che ospita l'evento significa così entrare in un "mondo altro" descritto non solo da suoni e immagini diversi da quelli che caratterizzano il panorama esteriore (la colonna sonora, l'estetica dei corpi, le gestualità, l'uso della voce nel contesto dello spettacolo sono profondamente differenti rispetto a quelli del vivere quotidiano cui gli individui del pubblico sono abituati) ma anche da un quadro peculiare di regole e di modalità comunicative (a partire da quella informalità e da quel senso di condivisione che si sviluppano sulla base dell'ipotesi di fondo di possedere tutti almeno un elemento comune, ovvero la passione per l'artista).

Il secondo confine, tendenzialmente di tipo lineare ma talvolta di tipo poligonale, separa all'interno del luogo dell'evento la porzione di spazio dedicata al pubblico e la porzione di spazio dedicata invece all'artista. In molti casi si tratta di un confine fisicamente determinato da oggetti, da barriere architettoniche, la cui funzione è innanzi tutto quella di "proteggere" il palco dalle intromissioni al suo interno da parte del pubblico (anche a tale funzione risponde peraltro spesso la scelta di sopraelevare il palco, di cui sotto altri aspetti si parlerà più avanti). Talvolta però a questo confine architettonico si affianca la presenza di personale dell'organizzazione che, ponendo la propria corporeità come deterrente comunicativo e materiale, controlla il rispetto di tale confine da parte del pubblico, soprattutto dove il palco non è in posizione molto elevata e quindi può essere facilmente accessibile. In altri casi tale confine è invece sostanzialmente simbolico, non essendo presenti barriere fisiche a rafforzarne l'efficacia: in queste situazioni è maggiormente evidente l'esistenza di un patto implicito tra artista e pubblico in merito al rispetto degli spazi di ciascuno, e soprattutto, ovviamente, al rispetto da parte del pubblico nei confronti dello spazio dell'artista.

La rigidità e l'impermeabilità di questo secondo confine sono tuttavia variabili. Soprattutto nel caso dei concerti rock, ma in parte anche negli eventi di musica elettronica (in particolare in quelli su scala più ampia), l'inaccessibilità del palco da parte del pubblico può in alcune situazioni essere messa, almeno parzialmente, in discussione. Ecco che allora alcuni individui del pubblico riescono a salire sul palco, a superare il confine, e quindi in qualche modo a diventare temporaneamente parte del soggetto artistico: ciò viene talvolta loro concesso. In seguito a questo passaggio l'individuo potrà, a seconda dei casi, avvicinarsi all'artista, magari toccarne il corpo, cantare al microfono assieme a lui, dando così al resto del pubblico un'immagine dell'artista come individuo in carne ed ossa, più vicino, più "simile", e dando al contempo un segno del fatto che il pubblico stesso è parte dello spetta-

colo. Una volta terminato questo momento di intersezione, la separazione tra gli spazi è ristabilita attraverso l'uscita dell'ospite dallo spazio artistico e il suo rientro nello spazio del pubblico. Un rientro che talvolta potrà essere essenzialmente funzionale, e quindi quasi invisibile ad artista e pubblico, ma che in altri casi invece potrà diventare esso stesso parte dello spettacolo, come ad esempio con pratiche quali lo *stage diving* e il *crowd surfing*.⁷

Naturalmente questo tipo di connessione fra i due spazi può avvenire anche attraverso l'abbandono del palco da parte dell'artista e il suo ingresso nell'area del pubblico. Di nuovo il passaggio potrà avvenire in modo più o meno spettacolare, potrà comportare o meno l'interruzione della performance musicale o vocale, ma in ogni caso sarà sempre temporaneo, destinato a concludersi con il ritorno dell'artista all'interno del proprio spazio, quasi come se avvenisse dentro a un patto reciproco, in base al quale l'artista "dona" se stesso, mediante il suo corpo, al pubblico, avendo fiducia nel fatto che questo non solo non danneggerà quel dono, quel corpo, ma accetterà anche a un certo punto di restituirlo allo spazio che gli compete. A rafforzare la fiducia in tale intesa vi è d'altra parte il fatto che, se questo non verrà rispettato, la performance non potrà avanzare, situazione che entrambi gli attori hanno interesse a evitare.

3. Uno spazio organizzato

L'analisi dello spazio in un evento live non si riduce però ovviamente alla questione dei confini tra l'area dell'artista e l'area del pubblico, ma riguarda invece la sua organizzazione complessiva, a iniziare dalle posizioni che i diversi attori hanno al suo interno e dai loro movimenti attraverso tali posizioni.

Considerando i concerti rock, l'artista è evidentemente l'attore più spesso nel punto di maggiore visibilità all'interno dello spettacolo: il pubblico vuole poter vedere l'artista, poiché proprio questa possibilità di visione diretta è uno degli elementi caratterizzanti la fruizione dal vivo. Ecco che allora rispetto al pubblico egli sarà tendenzialmente in posizione centrale e spesso sopraelevata.

In riferimento al primo aspetto bisogna distinguere tra le situazioni in cui il pubblico è disposto su di un'area rettangolare, al cui interno la distanza dall'artista aumenta e la qualità della visuale diminuisce passando sia dalle file anteriori a quelle posteriori, sia dalle file centrali a quelle laterali; e le situazioni invece che vedono una disposizione semicirco-

⁷ Lo *stage diving* indica l'atto con il quale, durante un concerto, un artista o uno spettatore si "tuffano" dal palco sul pubblico sottostante. Il *crowd surfing* indica invece la pratica in cui l'individuo, dopo aver saltato dal palco o dopo essere stato sollevato dal pubblico, viene trasportato dalle braccia del pubblico stesso "galleggiandovi" sopra attraverso lo spazio della platea.

lare, che riduce l'impatto della dimensione longitudinale, nelle quali quindi la visibilità tra posizioni centrali e posizioni periferiche cambia rispetto all'angolazione ma non alla distanza dall'artista. Inoltre, si possono ormai da tempo osservare eventi in cui il palco non è più collocato in posizione periferica all'interno dello spazio complessivo della performance bensì in posizione centrale, permettendo quindi una riduzione della distanza media del pubblico, a prezzo però di una visibilità frontale dell'artista mai costante.

In riferimento al secondo aspetto, relativo all'altezza in cui si colloca lo spettatore nei confronti del palco, sembra possibile individuare sei modelli principali, a seconda che il pubblico si collochi tutto sullo stesso piano, tutto su gradinate oblique, o parte in un modo e parte nell'altro, e a seconda che l'artista si trovi sul medesimo piano delle posizioni più basse del pubblico o utilizzi invece un palco sopraelevato. A seconda delle soluzioni adottate, cambierà non tanto la distanza dei diversi settori di pubblico rispetto all'artista, ma soprattutto la visibilità dell'artista da parte del pubblico, assieme alla prospettiva di tale visione. È infatti evidente che lo spostamento in verticale del palco o della posizione del singolo spettatore modificano in modo irrilevante la distanza fisica dall'artista, ma cambiano invece in modo consistente la sua visibilità così come la prospettiva sullo spettacolo.

Per quanto riguarda le serate di musica elettronica la situazione sembra configurarsi in modo parzialmente diverso. Se nelle performance su larga scala, infatti, le dinamiche descritte per i concerti sembrano riprodursi in modo abbastanza fedele, con l'assenza però di gradinate nello spazio dell'evento, nelle performance su scala più ridotta, spesso caratterizzate da una minore rilevanza attribuita dal pubblico alla figura dell'artista, la visibilità di quest'ultimo pare invece avere minore importanza. Di conseguenza, la sua posizione è meno centrale, spesso più nascosta, il pubblico si dispone per lo più tutto sullo stesso livello (anche per la più diffusa propensione a ballare che caratterizza tali performance), e, anche dove l'artista si trovi in posizione più elevata, tale collocazione sembra rispondere più alle sue esigenze di poter osservare il pubblico e le sue "risposte" alle proposte musicali che a una esigenza del pubblico di vedere meglio l'artista al lavoro. Il caso estremo può essere rappresentato da quegli eventi, come alcuni rave, in cui per scelta il dj è addirittura in posizioni tali da renderlo invisibile al pubblico: ciò che conta non è l'individuo, nella sua "identità incarnata", ma il prodotto del suo operato.

Trasversale ai differenti contesti è invece il fatto che l'esistenza di una regolamentazione dello spazio, e quindi delle posizioni che gli individui possono assumere al suo

interno, derivi da due diversi fattori: per un verso lo spazio è fisicamente organizzato attraverso gli elementi di architettura e gli oggetti presenti al suo interno, i quali favoriscono o impediscono determinate posizioni rispetto ad altre, tenendo ovviamente conto non solo delle esigenze funzionali ma anche di un quadro di criteri di scelta ipotizzati come caratteristici del pubblico; per altro verso l'efficacia di tali effetti è spesso rafforzata e controllata tramite l'azione di personale che fa parte dell'organizzazione dell'evento e che opera fornendo indicazioni al pubblico e sanzionando azioni non conformi. Inoltre, come si vedrà più avanti, la posizione e i movimenti dei corpi degli individui che compongono il pubblico diventano essi stessi fattori di organizzazione dello spazio, occupandolo, lasciandolo libero, disponendosi secondo alcune modalità invece che altre, impedendo o favorendo movimenti e spostamenti.

4. Tra suoni e immagini

L'aspetto visivo della fruizione di questo tipo di eventi non si riduce però al piano della visibilità dell'artista da parte del pubblico, o viceversa, cui si è precedentemente accennato, ma è invece costituito anche da tutti gli altri elementi che sono collocati all'interno dello spazio.

In primo luogo vi sono architettura e oggetti, che costituiscono, volutamente o meno, la scena di sfondo: in molti casi l'architettura è ovviamente stabile nel tempo e quindi non adattata alle singole performance, tuttavia sempre più spesso essa è trattata come una scenografia, sulla cui struttura di base sono inseriti elementi funzionali e decorativi specifici per ciascun evento e che tendono a richiamare forme e stili caratteristici degli immaginari condivisi dall'artista e dal suo pubblico; allo stesso modo gli oggetti, la strumentazione tecnica, possono conoscere il medesimo tipo di interventi e diventare così essi stessi elementi scenografici e di immagine. Gli strumenti, il palco o lo spazio della consolle, lo stesso sistema di amplificazione, sono spesso adornati con decorazioni e immagini che richiamano lo stile estetico del gruppo; sfondi scenografici quasi teatrali sono non di rado parte integrante dello spettacolo.

In secondo luogo vi sono le luci, che sembrano essenzialmente svolgere due funzioni principali: da un lato delimitano, descrivono i confini, indicano lo spazio della performance, comunicano al pubblico dove l'artista vuole che sia portata l'attenzione; dall'altro lato modificano, o addirittura costruiscono e de-costruiscono, lo spazio e l'artista stesso nell'immagine che di essi arriva al pubblico. Sono le luci infatti a costruire in larga parte

una sorta di architettura virtuale per il palco ma anche per la platea, descrivendo confini e percorsi, e sottolineando attori e azioni all'interno dello spettacolo. Più in generale le luci, assieme ad altri effetti speciali come il fumo, contribuiscono a costruire una "atmosfera", nascondendo, rendendo visibili, accentuando o portando in secondo piano corpi, porzioni di spazio, oggetti, ma anche, attraverso posizione e colore, evocando nello spettatore sensazioni e immaginari. Inoltre, le luci pulsanti si sovrappongono spesso alla musica quanto a ritmo, rafforzandone l'effetto, quasi mirando a un allineamento di tempi di pensiero, di sensazioni e di movimenti, fra musica, artista e pubblico.

Infine, spesso intervengono i video, proiezioni che talvolta si limitano a riprodurre in diretta porzioni dello spettacolo su schermi ampi così da fornire una buona visibilità dell'artista anche a quei settori di pubblico collocati in posizioni meno favorevoli, mentre in altri casi mostrano filmati differenti, che diventano una ulteriore componente dello spettacolo e che, adeguandosi spesso anch'essi al medesimo ritmo di luci e musica, contribuiscono alla costruzione di un ambiente unitario.

Una performance musicale dal vivo non è tuttavia fruita soltanto in senso visivo, ma anche o soprattutto (a seconda dei casi) in senso uditivo. Ecco che allora l'organizzazione dello spazio e la posizione degli individui al suo interno sono strettamente connessi anche alle possibilità di ascolto. In generale il volume e la qualità del suono sono di livello apprezzabile indipendentemente dalla specifica posizione in cui un individuo è collocato, e tuttavia ciò non significa che tale posizione sia irrilevante. Nel caso dei concerti di musica rock la qualità dell'ascolto, piuttosto importante per la maggior parte del pubblico, non sembra essere tanto legata alla vicinanza delle casse, che anzi può diventare elemento di disturbo quando sia troppo ridotta, quanto al "rumore" prodotto dal pubblico: ecco allora che gli individui più attenti a questo aspetto tenderanno magari a collocarsi in posizioni meno affollate. Diversamente, per una parte di pubblico, sia nei concerti rock che nelle serate di musica elettronica, l'aspetto più importante per quanto riguarda il suono è costituito dal suo volume, dalla sua potenza, dalle vibrazioni che esso produce sul corpo stesso degli individui: ecco allora che in questi casi proprio la vicinanza alle casse e la posizione frontale rispetto a esse diventano elementi fondamentali.

Di conseguenza, anche per gli organizzatori degli eventi, la disposizione nello spazio del sistema di amplificazione può rispondere a criteri differenziati: concentrare le casse intorno ai musicisti implica una maggiore potenza di suono per quella parte di pubblico collocata in tale area, ma un suo indebolimento per le posizioni periferiche; una colloca-

zione delle casse allo stesso livello del pubblico fornisce un maggiore impatto delle vibrazioni sonore sui corpi degli individui più vicini ma una peggiore qualità di ascolto per i settori più distanti. Concerti rock ed eventi di musica elettronica vedono così trasversalmente una disposizione e una regolazione del sistema amplificativo fortemente differenziate a seconda di artisti e pubblico che caratterizzano i singoli eventi.

5. Il corpo in gioco

Se lo spazio dell'artista è costituito, come si è visto, da un'ampia varietà di componenti, lo spazio del pubblico, benché architettonicamente strutturato, è soprattutto occupato da corpi. Come si è sottolineato in precedenza, la disposizione dei corpi nello spazio è fortemente influenzata dalle modalità con cui quest'ultimo è organizzato, sia per quanto riguarda la dimensione architettonica sia per quanto concerne invece le regole sociali istituite. A parità di strutture, i diversi contesti possono tuttavia presentare disposizioni di corpi nonché modalità di azione e interazione individuali fortemente differenziate.

Nei casi in cui l'attenzione del pubblico è rivolta soprattutto verso l'artista, la maggior parte degli individui tenderanno evidentemente a focalizzare il proprio sguardo verso di lui e ad avvicinarvisi il più possibile, con la conseguenza che, a seconda che l'artista sia collocato in posizione centrale o in posizione laterale all'interno del luogo della performance, il pubblico tenderà a disporsi in forma approssimativamente circolare o semicircolare attorno ad esso. In parallelo si osserverà una maggiore vicinanza e un più stretto contatto fra i corpi nelle aree più vicine al palco e una progressiva rarefazione muovendosi verso le aree più periferiche, e quindi una libertà di movimento per il singolo individuo che cresce man mano che ci si allontana dalla zona più centrale.

Da questo punto di vista, la zona centrale sembra spesso configurarsi come una sorta di posta in gioco, in qualche modo desiderata da tutti coloro che tendono verso di essa. La "conquista" di una posizione più vicina a chi si esibisce comporterà quindi una vera e propria dialettica fisica tra i corpi dei singoli individui, nella quale la prestanza e la resistenza corporea, assieme alla determinazione e alle strategie di azione, rappresentano i fattori fondamentali. In questo senso si può dire che le diverse posizioni che l'individuo può occupare all'interno dello spazio abbiano in qualche modo dei "costi" corrispondenti.

L'organizzazione dello spazio collegata alla sua architettura, così come agli oggetti e ai vincoli posti al suo interno, influiscono evidentemente sia nel descrivere il quadro di possibilità di posizioni e di movimenti disponibili per gli individui, sia nel favorirne o disin-

centivarne alcuni rispetto ad altri. Tale organizzazione è però strettamente connessa anche alle modalità e tendenze di fruizione dello spazio che si pensa siano maggiormente diffuse tra il pubblico: più forte si ritiene la tendenza del pubblico a concentrarsi in alcune aree, e più rischiosa si ritiene tale concentrazione, più chiara sarà la loro regolamentazione.

La scelta del proprio collocarsi all'interno dello spazio complessivo si può quindi dire che dipenda per lo spettatore dal bilanciamento tra costi e benefici che egli sviluppa a partire dalle sue preferenze. Da questo punto di vista bisogna però sottolineare esplicitamente un aspetto: in senso generale non sembrano esistere posizioni preferibili in assoluto; diverse categorie di spettatori, cioè, possono avere desideri e preferenze differenti. La vicinanza del palco, la visibilità degli artisti, la comodità della propria posizione, la qualità dell'ascolto non sono necessariamente da intendersi come fattori strettamente correlati, per cui all'aumentare dell'uno aumentano anche gli altri, ma possono invece trovarsi all'interno di una rete più complessa di relazioni. Ecco che allora la scelta della posizione dipenderà dai fattori che il singolo spettatore percepisce come più rilevanti sia sul piano dei desideri sia sul piano dei costi. Detto in termini più generali, non esistono soluzioni preferibili allo stesso modo per tutti, bensì collocazioni diversificate che rispondono in grado variabile alle preferenze di ciascuno.

La stessa dialettica precedentemente descritta sembra valere per quelle posizioni che, pur comportando una maggiore distanza dall'artista, permettono tuttavia una migliore visibilità sulla performance: se si osserva la disposizione del pubblico si potrà in questo senso facilmente notare come le posizioni con visuale migliore attraggono un maggior numero di persone e si caratterizzano per una presenza di corpi molto compatta, mentre le posizioni con visuale peggiore (o perché eccessivamente distanti o perché disturbate da elementi architettonici che si interpongono tra artista e pubblico) tendono ad essere evitate, con il conseguente emergere di aree meno addensate o addirittura vuote.

Leggermente diversa è la dinamica in quelle situazioni in cui parte del pubblico è seduto su gradinate: in questo caso, infatti, se per un verso vale lo stesso principio di appetibilità delle differenti posizioni, per altro verso, tuttavia, acquisita la propria posizione, non ci sarà una dialettica corporale in vista della sua difesa né della conquista di una posizione migliore, che può essere assunta solo nei casi in cui l'individuo lasci spontaneamente il posto occupato in precedenza. Il fattore fondamentale per avere maggiore libertà di scelta sarà quindi legato al momento in cui si arriva sul luogo della performance: una volta "aperti i cancelli", quanto prima si arriverà tante più possibilità di scelta si avranno (con una dina-

mica che in buona parte si ritrova anche in relazione alle prime file del pubblico in piedi, sebbene in questo caso la dialettica corporea lasci maggiori spazi al turnover).

6. Dialettiche di interazione e di comunicazione

Alle diverse posizioni all'interno dello spazio corrispondono quindi costi e poste in gioco differenziati, riconducibili gli uni alla maggiore o minore concorrenza tra i singoli attori per la loro conquista e le altre ai diversi benefici che vengono attribuiti a ciascuna posizione. Ma a ogni posizione, oltre che differenti possibilità e modalità di fruizione dello spettacolo, corrispondono anche differenti modalità d'interazione che l'individuo può e si trova ad avere con gli altri membri del pubblico.

Una maggiore vicinanza al palco comporta infatti, soprattutto nel caso dei concerti rock ma in parte anche nelle serate dei club, una maggiore concentrazione di corpi e quindi maggiori contatti fra di essi. Essere nelle prime file significa non solo avere possibilità di movimento molto limitate ed accettare un contatto fisico (soprattutto tattile e olfattivo) molto pronunciato, ma anche a volte sentirsi letteralmente "schiacciare" dagli altri corpi e dover fisicamente difendere la propria posizione, poiché il tentativo degli altri individui di conquistare una collocazione più avanzata comporta il formarsi di una vera e propria pressione fisica che, ove lasciata operare, tende a far arretrare chi non vi si oppone attivamente. D'altra parte, proprio tale pressione fisica fa sì che il singolo individuo abbia minori possibilità di opporsi ai movimenti di chi gli sta intorno, e siccome tali movimenti tendono per lo più a seguire il ritmo e l'andamento della performance musicale, ecco che proprio in queste aree la partecipazione all'evento sembra configurarsi come maggiormente totalizzante e tendere verso una sorta di azione collettiva.

A fianco di tale dialettica corporea, che, mentre contrappone o comunque mette in concorrenza i singoli individui fra di loro, li coinvolge al tempo stesso in un movimento comune, si sviluppa un maggior senso di condivisione dell'esperienza legata all'evento proprio in quelle collocazioni più vicine all'artista, quasi una condivisa percezione di essere una sorta di avanguardia del pubblico, che, pur di comunicare in modo più diretto il proprio apprezzamento nei confronti dell'artista e di poter fruire in modo più coinvolgente della sua performance, è disposta a pagare il costo di quella posizione, a "lottare" per essa.

Pratiche come il *pogo*, il *moshing* o il *wall of death* all'interno dei concerti,⁸ ma anche talvolta delle serate di musica elettronica, mettono in scena proprio questo tipo di dialettica, con azioni al centro delle quali vi è un conflitto fisico fra corpi che, tra le altre cose, sembra anche simulare una "lotta" all'interno del pubblico in cui la musica e l'artista stesso sono in qualche modo il premio, la posta in gioco per la quale scontrarsi.⁹

Come si è accennato, quindi, alle diverse posizioni corrispondono non solo differenti possibilità di movimento, ma anche differenti modalità d'interazione, sia per quanto riguarda il piano fisico, corporeo, sia per quanto riguarda la comunicazione orale, quasi impossibile nella prossimità del palco, più praticabile invece nelle posizioni periferiche. In questo senso il corpo, nel suo apparire e muoversi, può diventare spesso strumento di comunicazione alternativo alla voce. L'estetica personale, negli abiti, nell'adornamento dei volti, nelle capigliature, e il corpo in senso stretto, con la sua mimica e gestualità, assumono allora un ruolo particolarmente rilevante, al centro del quale spesso vi sono anche, o soprattutto, quelle dinamiche di identificazione e distinzione attraverso le quali l'individuo dice, a se stesso e agli altri, chi vuole essere, a chi si sente simile, da chi vuole apparire diverso, cercando proprio da questi altri una conferma, un riconoscimento delle proprie affermazioni.

Un discorso simile vale, d'altra parte, anche per quanto riguarda la comunicazione fra artista e pubblico. Attraverso le canzoni, così come attraverso le parole rivolte direttamente alla platea, l'artista, che sia un cantante o un musicista o un dj, ha evidentemente molteplici forme e modalità a sua disposizione per comunicare, utilizzando la voce, gli strumenti, ma anche la propria immagine. Molto diversa è invece la situazione dal punto di vista del pubblico, il quale può comunicare essenzialmente in forma collettiva e senza avere la possibilità di organizzare in anticipo il messaggio da trasmettere. Ecco allora che il proprio corpo, con i suoi movimenti e la sua estetica, nonché la propria voce sono di nuovo

⁸ Durante il *pogo* gli individui presenti a un concerto saltano e si spingono urtandosi reciprocamente con le braccia o con le spalle. Nel *moshing* il contesto è simile ma l'azione comincia con la creazione da parte del pubblico di uno spazio vuoto circolare, al cui interno poi gli individui cominciano a correre circolarmente, lo attraversano diametralmente e si scontrano a vicenda. Nel *wall of death* inizialmente due porzioni di pubblico si allontanano lasciando fra loro uno spazio vuoto di separazione di alcuni metri, quindi i due gruppi, in un dato istante segnato ad esempio dall'inizio di una canzone o di un particolare passaggio, si gettano di corsa l'uno contro l'altro, scontrandosi lungo una linea retta.

⁹ Per analisi e riflessioni più approfondite su queste pratiche si vedano JOE AMBROSE, *The Violent World of Moshpit Culture*, London, Omnibus Press, 2001; WILLIAM TSITSOS, *Rules of Rebellion. Slam dancing, Moshing, and the American Alternative Scene*, «Popular Music», XVIII, 3 (1999), pp. 397-414. Si coglie qui l'occasione per ringraziare Gabby Riches della Carnegie Faculty, School of Sport alla Leeds Metropolitan University per i preziosi consigli di lettura su questi temi.

gli strumenti fondamentali ma tendenzialmente inutilizzabili dal singolo individuo a meno di essere coordinati con quelli di altri.

Da un lato, quindi, l'estetica di un corpo da questo punto di vista mette in scena il «capitale subculturale»¹⁰ in possesso del singolo individuo: magliette, spille, scarpe, ma anche capigliature e tatuaggi, comunicano le “esperienze”, le competenze, la fedeltà, la costanza che questi ha accumulato nei confronti dell'artista, e sono dunque prova della “serietà” dell'interesse nei suoi confronti e misura del riconoscimento che, su queste basi, l'individuo chiede di avere da parte degli altri membri del pubblico. Dall'altro lato il corpo, con la sua estetica ma anche con i suoi gesti, comunica all'artista l'apprezzamento nei confronti della sua musica e più in generale di lui come persona.

Ma date le difficoltà che i singoli individui incontrano in tale comunicazione, ecco che allora essa deve appunto svilupparsi soprattutto in forma collettiva. Pratiche quindi come i movimenti sincronizzati, come la *ola* o il battito delle mani e i cori che accompagnano le canzoni, diventano da un lato forme strategiche di comunicazione e, dall'altro, prova agli occhi dell'artista delle capacità del suo pubblico di agire quale soggetto collettivo (il cui collante fondamentale, che proprio tali movimenti mettono in scena, è evidentemente il legame con l'artista stesso).

Come l'artista è così in larga parte vincolato nella sua comunicazione con il pubblico alle canzoni che fanno parte del suo repertorio, così il pubblico è in larga parte vincolato a quelle forme espressive capaci di arrivare fin sul palco.

7. Essere spettacolo

Già nel titolo di questo contributo si è reso esplicito che il tema a cui esso è dedicato, ossia il rapporto fra giovani e musica dal vivo, sarebbe stato sviluppato considerando tre fattori fondamentali – suoni, corpi ed immagini – nella loro declinazione all'interno dello spazio dello spettacolo. Nelle analisi e nelle riflessioni che sono state proposte è subito emerso però come ciascuno di questi fattori contenesse al proprio interno elementi differenziati: parlando di suoni si è fatto riferimento tanto alla musica proposta dagli artisti quanto alle voci del pubblico, parlando di corpi si è portata l'attenzione non solo sulla dimensione fisica degli individui ma anche sulla dimensione architettonica degli spazi, parlando di immagini sono state prese in considerazione tanto le luci utilizzate negli spettacoli quanto le proiezioni video che li accompagnano.

¹⁰ S. THORNTON, *Dai club ai rave. Musica, media e capitale sottoculturale*, cit., pp. 21-25.

A questo primo livello di complessificazione bisogna però aggiungerne un secondo. I diversi elementi, come si può intuire, non possono infatti essere intesi come autonomi e indipendenti gli uni dagli altri, ma si pongono al contrario all'interno di una rete molto fitta di relazioni e di reciproche influenze, semantiche e costitutive. Diventa quindi fondamentale considerarli anche in senso più sistemico e all'interno degli specifici contesti che i singoli eventi definiscono.¹¹

Si considerino i rapporti fra ciascun elemento all'interno dei tre fattori. Si potrà facilmente notare come, anzitutto, il tipo di musica proposta e le modalità comunicative vocali adottate dal pubblico variano in modo congiunto: mentre è più raro osservare il pubblico che accompagna con la voce le proposte di un dj, in particolare negli eventi di musica elettronica ma anche in serate con diverso tipo di selezione musicale, largamente diffusa è invece tale pratica nei concerti di musica rock, in cui non di rado la voce del pubblico si affianca, o addirittura quasi sovrasta, quella dell'artista nell'esecuzione dei brani. Parallelamente, mentre in un concerto rock il pubblico sembra mantenere un dialogo (vocale ma anche gestuale) piuttosto costante nei confronti dell'artista, nelle serate di musica elettronica spesso tale dialogo è molto più intermittente e irregolare.

Per quanto riguarda poi le luci e le proiezioni video, è facile osservare come trasversalmente ai due tipi di eventi esista una stretta connessione nell'utilizzo di questi elementi, che appaiono esplicitamente coordinati sia in modo diretto, richiamandosi a vicenda l'un l'altro tanto nell'andamento quanto nelle proposte estetiche, sia in modo indiretto, essendo entrambi spesso strettamente collegati con ritmi e toni proposti dall'esecuzione.

Facendo riferimento infine al fattore corpo, si è sottolineato più volte come la posizione dei corpi individuali all'interno dello spazio e i loro movimenti siano fortemente influenzati dalla disposizione dei "corpi" architettonici in questo stesso spazio. L'architettura, in qualsiasi evento musicale dal vivo, è al tempo stesso un elemento che fornisce al pubblico la possibilità di fruire dello spettacolo, ma è anche un elemento che limita la libertà di muoversi agli individui che lo compongono. Allo stesso modo si è mostrato come ogni corpo individuale costituisca esso stesso un elemento fortemente influente su posizioni e movimenti degli altri componenti del pubblico, con l'emergere di esplicite dialettiche d'interazione. Ma la rete di influenze non si sviluppa soltanto tra i singoli elementi interni a

¹¹ In merito alla connessioni fra le diverse componenti sensoriali dello spettacolo si vedano le riflessioni sviluppate, in riferimento al caso dei rave e della musica elettronica, in *Rave off! Scintille di pubblico disordine. Il movimento dei party illegali fuori dalle discoteche, tra contagio sociale e repressione*, a cura di Andrea Natella e Serena Tinari, Roma, Castelvecchi, 1996, e in *ASTRID FONTAINE - CAROLINE FONTANA, Raver*, Roma, Sensibili alle foglie, 1997.

un unico fattore, bensì anche, o forse soprattutto, fra elementi costitutivi di fattori differenti.

La musica e le caratteristiche dello spettacolo proposto appaiono così strettamente connesse: l'attenzione per la visibilità dell'artista, per la sua performance, per la scelta di un certo tipo di luci o di un certo utilizzo delle proiezioni video e delle scenografie costituiscono elementi fortemente correlati fra loro, orientati tanto alla ricerca di assetti funzionali al buon svolgimento dell'evento quanto all'evocazione di immagini e narrazioni negli spettatori.

Nella stessa direzione è facile notare come le luci e le proiezioni video siano anche esplicitamente in rapporto con le architetture all'interno delle quali lo spettacolo si sviluppa, in una forma peraltro più interattiva di quanto istintivamente si potrebbe ritenere: se è facile, infatti, pensare che la struttura architettonica ponga vincoli e metta a disposizione risorse per lo sviluppo della parte visuale dello spettacolo, non bisogna però dimenticare che luci e proiezioni forniscono anche un significativo potere di riorganizzazione visiva dello spazio capace talvolta di modificarne apparentemente la stessa morfologia nella sua percezione da parte del pubblico. Ma la musica e gli elementi scenografici sono anche connessi all'estetica dell'artista così come a quella del pubblico. È facile osservare come capigliature, abbigliamento, gesti corporei, adornamenti dell'artista siano molto spesso ripresi, in modo più o meno didascalico, dal suo pubblico. E allo stesso modo si può notare come tali elementi siano alquanto esplicitamente richiamati anche nelle scenografie che caratterizzano lo spettacolo: i colori utilizzati, i soggetti rappresentati, gli stili decorativi determinano la scelta delle luci e delle proiezioni video, così come l'estetica del palco. E tutti questi elementi tendono spesso a inscrivere all'interno di più ampi stili caratterizzanti i diversi generi musicali.

Parallelamente, la musica e le caratteristiche dello spettacolo sono molto connesse con le caratteristiche non solo estetiche ma anche di azione peculiari del pubblico. Il tempo, il ritmo e le melodie influenzano in maniera determinante i movimenti corporei del pubblico: i suoi gesti sono correlati al bagaglio di possibilità che ai suoi occhi offre lo specifico evento, al quadro di atti corporei che la precedente partecipazione ad altri spettacoli o la visione di video musicali gli ha mostrato come accettabili e adeguati; ma soprattutto l'andamento e il mutare di tali gesti durante il procedere dello spettacolo e le sue diverse fasi appaiono esplicitamente influenzati dalle peculiarità che la proposta musicale assume in quei particolari momenti.

Come si è sottolineato, inoltre, il tipo di spettacolo proposto è a sua volta collegato anche con l'organizzazione dello spazio in cui questo si sviluppa, e in particolare con le modalità d'interazione che vengono adottate fra palco e spazio per il pubblico. Barriere e controlli possono essere più o meno rigidi, più o meno permeabili, possono lasciare più o meno spazi di libertà a seconda delle sensibilità dell'artista da un lato e del comportamento che ci si attende dal pubblico dall'altro. I corpi dei singoli spettatori, nelle loro posizioni e nei loro movimenti, dialogheranno con tale organizzazione e, in modo più cooperativo o più conflittuale, ne diverranno di fatto anch'essi componenti. In generale, quindi, l'organizzazione dello spazio si presenta come esplicitamente connessa alle modalità d'interazione fra i singoli individui all'interno del pubblico così come tra il pubblico e l'artista. Le pratiche che gli organizzatori si aspettano essere adottate dal pubblico, o da una parte di esso, e quelle che effettivamente vedranno in atto, definiscono in buona parte regole, confini, vincoli che saranno adottati nella prospettiva del buon andamento dello spettacolo, alla ricerca di un equilibrio tra salvaguardia della libertà espressiva e mantenimento dell'incolumità degli individui e delle attrezzature. Ed evidentemente il tipo di musica è a sua volta collegato proprio anche a tali modalità espressive adottate dal pubblico e alle forme comunicative che intercorrono fra quest'ultimo e l'artista. Mentre alcuni artisti e alcuni generi musicali vedono una maggiore diffusione di pratiche corporee, in altri casi è soprattutto la dimensione estetica a prevalere; mentre in alcune situazioni sono più diffuse attività comunicative fra gli individui che compongono il pubblico, in altre è invece la comunicazione tra pubblico e artista ad assorbire quasi totalmente l'attenzione.

Nel complesso si può osservare, quindi, come le diverse componenti dello spettacolo si collochino all'interno di una fitta rete d'influenze reciproche che si configura però anche come rete semantica: non solo le caratteristiche di ogni elemento, ma anche il suo stesso significato sono infatti esplicitamente relazionali e contestuali, strettamente connessi ai rimandi che esso instaura con gli altri elementi compresenti. E sebbene alcuni elementi possano avere, a seconda dei casi, maggiore impatto rispetto ad altri, in nessun caso si può parlare di effetti causali unidirezionali, ma solo di reciproche influenze.

Da questo quadro di relazioni non bisogna, tuttavia, derivare l'errata impressione che un evento musicale dal vivo costituisca un sistema complesso all'interno del quale, quasi magicamente, "tutto torna", con ciascun elemento che al tempo stesso richiama e intensifica caratteristiche e significati di tutti gli altri. Le relazioni tra i diversi elementi sono infatti connessioni funzionali e semantiche sempre parziali, costantemente esposte

all'emergere di frizioni e contraddizioni. L'aspetto fondamentale non è quindi l'identificazione di un principio unitario che fornisca senso all'intero sistema, ma è invece l'attenzione alla complessità di tale sistema e del quadro di connessioni che lo caratterizzano in quanto punto di partenza insostituibile per una comprensione efficace di esso e delle sue componenti.

Ecco allora che, in questa prospettiva, peculiare del rapporto dei giovani con la musica dal vivo sembra essere il loro vivere gli eventi che lo costituiscono come esperienze unitarie, di immersione, non solo multisensoriali ma anche capaci di sviluppare sensazioni ed emozioni che mettono l'individuo in grado di percepirsi egli stesso come parte dell'evento. Se per un verso non è solo la musica, ma sono anche le scenografie e la presenza fisica degli artisti a rappresentare le componenti costitutive dello spettacolo, per altro verso è l'individuo che arriverà a percepirsi quale parte, oltre che del pubblico, dello spettacolo; come attore che, con il suo esserci e il suo agire, contribuisce alla sua realizzazione. Ed è proprio attraverso la dimensione corporea attiva, produttiva, oltre che recettiva, che essere parte del pubblico significa in questi casi per i giovani essere anche protagonisti di quella parte di spettacolo che, svolgendosi nella platea, costituisce una componente complementare a quella messa in opera sul palco.