

Suoni osteggiati: note sulla *busking music*

Ignazio Macchiarella

Sulla scia delle suggestioni, ormai lontane più di un quarto di secolo, del celebre libro di Raymund Murray Schafer (1977), il tema del “paesaggio sonoro” è oggi al centro di una intensa e diversificata attività di ricerca, con rilevanti sviluppi anche in Italia. Pur con differenti obiettivi euristici e approcci metodologici, tale attività è orientata verso una basilare riscoperta del valore dell’ascolto, puntando a rivalutare il senso dell’udito, un senso decisamente mortificato dal visivo-centrismo della nostra epoca (frutto anche di propensioni che sono andate sviluppandosi nella nostra storia recente grosso modo dal Rinascimento in avanti – cfr. Paynter 1996: 40). Ascoltare vuol dire collegare un suono con una posizione spaziale, perché non possiamo percepire un suono senza la combinazione di tempo e spazio che, in qualche modo, comprende le nostre aspettative e il potere emotivo dell’esperienza sonora.

La centralità dell’ascolto, in particolare, è il cardine della cosiddetta acustemologia (*acustemology*) o epistemologia acustica (*acoustic epistemology*), un recente e potenzialmente assai fruttuoso approccio teorico-metodologico proposto dallo studioso americano Steven Feld (2010, 2012). Partendo dal presupposto che una qualsiasi produzione di suono crea uno spazio riservato entro cui riscontrare relazioni fra individui e/o gruppi, l’acustemologia si propone come «a way of knowing the world through sound» (Feld 2012: 7). Si tratta non tanto di studiare il suono quale indicatore di come gli esseri umani vivono in un dato ambiente, quanto piuttosto di riflettere sulla natura sociale del significato del suono, sulle relazioni dinamiche fra udire e parlare, produrre suoni ed ascoltare messe in atto dagli uomini nel loro elaborare



percettivamente lo spazio sonoro e in esso lo scorrere del tempo. Scrive Feld:

I paesaggi sonori, proprio come i paesaggi topografici, non sono soltanto esterni fisici che circondano l'attività umana o ne sono lontani. I paesaggi sonori vengono percepiti e interpretati da attori umani che tramite essi creano il proprio posto nel mondo. I paesaggi sonori assumono un significato per coloro i cui corpi e le cui vite sono in risonanza con essi nello spazio e nel tempo sociali. [...] l'acustemologia è un modo di investigare simultaneamente il luogo del suono e il suono del luogo. [...] Il suono non viene soltanto proiettato, o emesso, o udito nello spazio [...] il suono è una modalità localizzata di esistenza [...] Udire e produrre suoni sono [...] competenze concrete che collocano gli attori e il loro agire in particolari mondi storici di spazio e di tempo (Feld 2010: 36).

Non voglio diffondermi sull'acustemologia di Feld. Mi limito solo a sottolineare come tale approccio, focalizzando le relazioni costruite dal suono, si proponga quale indagine sulla conoscenza umana in chiave contestuale ed esperienziale. I suoni, in quanto eventi legati ad un "mondo storico", non rappresentano "entità" di per sé separate, ma vanno compresi entro quadri relazionali. Il loro significato, pertanto, non viene semplicemente "acquisito" dallo studioso ma partecipato e sperimentato attraverso differenti strategie a seconda dei contesti di ricerca. Strategie imperniate comunque su una stretta e estesa interazione con gli attori locali, in un reciproco controllo dialogico (*acoustemological dialogue*) (Feld 2012: 134) che può passare per la condivisione della pratica esecutiva, per esperienze di ascolto e riascolto in feedback (*dialogic auditing*), capaci di verificare e integrare i contenuti dello scambio verbale, e così via.

L'approccio acustemologico, tra l'altro, offre prospettive di grande rilievo alla ricerca (etno)musicologica in generale, specialmente agli studi orientati verso l'analisi dei comportamenti musicali, di ciò che le donne e gli uomini *fanno quando fanno musica*, vale a dire dell'(inter)agire – sia durante sia prima e dopo una performance – da cui l'espressione musicale in sé deriva. Un orientamento, sulla scia dell'antropologia della

musica di John Blacking (1986), che vuole andare oltre la nostra comune idea di musica come *corpora* di brani/opere – ossia sezioni di flussi sonori circoscritti ed estraibili dal loro contesto, con inizio, fine e svolgimento pre-ordinati, delimitati da silenzi iniziali e finali – per puntare all’interpretazione del fluire complessivo dei suoni umanamente organizzati entro un dato scenario come rappresentazione di relazioni fra individui sulla base di saperi condivisi. In tal senso, dunque, conta non solo *cosa* si esegue durante una performance (in altre parole l’analisi formale), ma anche *chi* (l’individuo, uomo o donna nella sua singolarità, in quanto corpo sonoro *soundful body*) produce dei suoni, quando, rivolgendosi a chi, perché e così via.

Con un tale orientamento, da qualche anno mi interesso di un fenomeno particolare dei paesaggi sonori urbani, ossia la pratica musicale dei cosiddetti *buskers*. Ascoltando molto, soprattutto racconti e storie dei protagonisti, e dialogando (spesso anche via social-network) con alcuni di loro, la mia ricerca si propone di interpretare le strategie di articolazione di suoni e silenzi dell’artista da strada nell’interazione con il proprio fugace pubblico. In questa sede mi limito a poche disordinate riflessioni a carattere preliminare, in vista di un futuro più ampio e organico lavoro.

Un fenomeno non circoscrivibile

Storicamente, in inglese, *to busk* è derivato dall’antico italiano *buscare* (o spagnolo *buscar* o francese *busquer*). In origine, verso la metà del XVII secolo, il verbo pare designasse il vagare per i mari dei pirati a caccia di razzie, mentre nel XIX secolo è attestato a Londra per indicare la vendita nelle taverne di libri osceni e vietati, ma anche il mendicare e l’accattonaggio (Oliver 2003). Da qui, per estensione, *to busk* ha finito per designare l’intrattenimento in strada, significato che è andato consolidandosi nel corso del XX secolo, mantenendo costantemente connotazioni negative. Tale idea di intrattenimento è andata sempre più identificandosi con quella performance musicale, al punto che, ad esempio, l’*Oxford Dictionary On Line* offre come definizione principale

del verbo: «Play music in the street or other public place for voluntary donations» (<http://www.oxforddictionaries.com>).

In realtà, l'attività di *busking* va ben al di là della pratica musicale, comprendendo una enorme varietà di forme espressive (performance teatrali, di marionette, numeri di acrobazia, giocoleria eccetera) con richiesta – almeno di norma – di una libera offerta in denaro, detta anche “a cappello”. In pratica è impossibile tentare di circoscrivere i confini del fenomeno anche perché esso è in continua trasformazione. Sempre nuove “attrazioni” vengono costantemente proposte, così che ogni tentativo di carattere classificatorio o inventariale è destinato al fallimento. La musica, per la sua capacità di attirare l'attenzione, definire uno spazio e in esso lo scorrere del tempo, è presente quasi sempre nell'arte da strada, talvolta anche in forma di suono riprodotto, come sottofondo per azioni rappresentative di diverso tipo, eccetera¹.

L'estrema molteplicità delle situazioni che qui interessano, imperniate sul far musica dal vivo, mette solitamente in gioco particolari strategie di interazione entro cui ciò che viene eseguito costituisce solo un elemento (non necessariamente quello cardine) di un complesso agire musicale: per dirla in una frase, *come si fa musica* è più importante del *cosa si esegue*. Si tratta di un agire che manifesta la singolarità dei performer nel costruire e condividere, pur in forma transitoria e temporanea, spazi sonori strappati a forza alla monotonia e al fastidio del background sonoro urbano.

Ancora ai nostri giorni, l'immagine del musicista da strada conserva una malcelata connotazione negativa: il *busker*, viene più o meno apertamente sottinteso, è un musicista che non ha trovato altro spazio per far musica se non in strada, dunque per definizione fuori dai “contenitori chiusi” dove la “grande tradizione” della musica occidentale, quella delle élite socio-economiche, dal medioevo in poi è andata man mano richiudendosi (Schafer 2001: 350ss.). E non a caso, anche fra i commenti più innocenti e bendisposti di entusiasti ascoltatori ricorrono frasi come “è un busker *ma* suona bene” “*nonostante* suoni in

¹ Intrattenimenti da strada silenziosi sono costituiti, ad esempio, dalle “statue umane”, dalle performance dei madonnari e così via.

strada è un eccellente musicista” (basta solo far un “giro su *youtube*” per averne riscontro).

Nel contesto urbano, di norma, il musicista *busker* si rivolge a dei potenziali ascoltatori che, per definizione, ‘vanno di fretta’. Ascoltatori sconosciuti, da richiamare e attrarre al fine di creare una sorta di pubblico, in vero un pubblico effimero, verisimilmente disomogeneo, e pertanto atipico ed ineffabile. La sostanziale incoerenza esecutore/ascoltatore, infatti, è il tratto caratteristico del fenomeno, o meglio la sua avvertita ‘anomalia’. Praticamente in qualunque altro scenario del far musica, al chiuso come all’aperto, nell’ambito delle diverse tradizioni esecutive, chi fa musica, in qualche modo, sa a chi si rivolge, immagina il proprio pubblico – per esempio in termini di competenze, canoni estetici, valori sociali eccetera – spesso sentendosi più o meno consapevolmente partecipe di esso, un suo rappresentante (benché ovviamente non manchino casi in cui il musicista avverta una rilevante estraneità con chi l’ascolta, come ad esempio i tanti professionisti costretti, per sbancare il lunario, a suonare in contesti non graditi). Allo stesso modo, chi sceglie di andare ad ascoltare qualcuno che suoni per lui, sa, più o meno nel dettaglio, di chi si tratti, immagina reciproche analogie, affinità, condivisioni, gli riconosce particolari competenze e così via. Un riconoscersi vicendevole – non importa quanto fondato – che viene confermato, sviluppato o messo in questione dall’atto performativo nella sua concretezza, in forme diverse a seconda degli scenari, delle tradizioni esecutive, e via dicendo.

Tutto ciò, di norma, negli spazi e nei tempi della *busking music*, non esiste: l’esecutore non sa a chi sta rivolgendosi, così come l’ascoltatore non sa, prima di passare fortuitamente da un dato posto, dell’esistenza di quel dato performer. È il caso a far incontrare esecutore/ascoltatore i quali vivono la propria estraneità reciproca nell’atto performativo. Mentre l’ascoltatore casuale può in qualunque momento allontanarsi fisicamente, uscendo dallo spazio/tempo musicale, il *busker* deve fare i conti con tale estraneità, cercare di superare, pur se in maniera approssimativa e per un breve lasso di tempo, la distanza congenita nella casualità della situazione esecutiva.

Eseguita da vari tipi di solisti o piccoli gruppi musicali la *busking music*, in generale, rivela la più grande variabilità di stili, generi e soprattutto di invenzioni espressive. Qualsiasi musica, in pratica, può e viene suonata in strada. Spesso, al fine di suscitare un interesse immediato il *busker* incentra la sua performance su *medley* di “musiche popolari”, nel senso di popolarmente conosciute, grazie anche ai canali media – quali sono *popular evergreen*, famosi *folk-tunes*, jazz standard, e così via – vale a dire musiche facilmente riconoscibili da chi passa. Ugualmente, arrangiamenti strani ed eccentrici di musiche ben conosciute – specialmente di pagine ricavate dalla cosiddetta musica classica o dai capolavori rock o altro – sono frequenti. In una diversa ottica, altri *buskers* rifiutano questa sorta di repentina *captatio benevolentiae* musicale, per puntare su nuove e originali proposte personali, includendo a volte delle proprie composizioni (con tanto di registrazione SIAE), una scelta che può sembrare paradossale nel ‘mondo *busker*². Non mancano poi coloro i quali puntano sull’evidenza di altri segni sonori, come ad esempio i riferimenti etnici – i gruppi di musicisti rumeni della Transilvania, gli indios andini (magari con supporto di effetti elettronici in stile new-age), gli scozzesi con *bagpipes*, e via dicendo (un caso del genere è studiato da Del Sordo 2005). A detta degli stessi *busker*, una efficace performance deve mescolare la singolarità/qualità dell’espressione musicale con una caratterizzata presenza scenica. Il musicista ha poco tempo per entrare in contatto con i suoi casuali ascoltatori, per comunicare con essi, dimostrare le proprie capacità. Una sapiente combinazione di passaggi virtuosistici, energia ritmica, *appeal* visivo, gesticolare divertente, o, al contrario, estrema compostezza dei movimenti, eloquio accattivante, battuta scherzosa pronta, è di basilare importanza per l’atto performativo nel complesso.

² La questione è alquanto controversa fra gli stessi *busker* che spesso, presentandosi come “musicisti fuori dai canoni”, “al di là delle regole”, tendono a rifiutare le leggi del diritto d’autore. Un buon numero di *busker* tuttavia a tali leggi fa ricorso come fonte di guadagno: rinvio la questione ad altra occasione.

Così come qualsiasi espressione musicale, qualunque tipo di strumento e/o unione voce/strumento può e viene utilizzato. Si spazia dagli strumenti più comuni, quali chitarra (forse lo strumento più utilizzato, anche perché probabilmente il più diffuso nel cosiddetto mondo occidentale, adattabile ad ogni uso nelle diverse tipologie musicali), flauto, violino, fisarmonica, a strumenti ‘esotici’ (*digeridoo*, *berimbau*, *balafon*), o strumenti caratterizzati come *cimbalom*, *banjo*, *balalaika*, arpe celtiche, zampogne. Alcuni usano anche strumenti originali e bizzarri, come bottiglie accordate, percosse o sfregate alla maniera della *glass-harmonica*, *washboards*, carillon e campane, flauti vegetali eccetera. Dell’iconografia storica fanno parte strumenti tipici quali il *busker organ* (organetto di barberia), la ghironda, il *music-box* e *piano-rolls*, che vivono oggi una fase di revival. Un caso particolare poi è l’*hang*, un metallofono di recente invenzione, ispirato allo *steel pan* (*steel drum*) messo a punto ai primi del 2000 in Svizzera, che ha guadagnato grande visibilità e diffusione proprio nell’ambito del fenomeno *busking*, per la singolarità del suono e per l’estrema facilità d’uso. Fra le categorie speciali in quest’ambito v’è quella dei cosiddetti *one man band*, musicisti capaci di fare spettacolo suonando più strumenti contemporaneamente.

La posizione nello spazio urbano ha ovviamente una cruciale importanza per la qualità delle performance *busker* – e, va da sé, anche per i relativi guadagni. I luoghi privilegiati, ovviamente, sono piazze e centri storici percorsi da tanti pedoni e con un basso rumore di sottofondo. Altri punti favoriti sono stazioni ferroviarie, capolinea dei bus, grandi centri commerciali, sottopassi pedonali, parcheggi e aree turistiche. Uno spazio particolare nelle megalopoli, transitate da masse di pendolari, è quello delle metropolitane dove si creano incontri reiterati fra musicisti e passeggeri che determinano speciali situazioni di interazione reciproca (Tanenbaum 1995). Anche il clima, ovviamente, è un altro fattore determinante dell’attività *busking* così come il periodo dell’anno – per dire, Natale è generalmente considerato il periodo migliore anche per la “predisposizione della gente”. Alcuni *busker* non stanno fermi e propongono attività musicali itineranti.

Certe famose piazze europee ospitano regolarmente *busking music*. Anzi i *buskers*, in vari casi, hanno finito per rappresentare una

componente ineludibile del paesaggio della piazza, uno degli elementi d'attrazione: difficile, ad esempio, immaginare senza *busker* le *Ramblas* a Barcellona, la *Place George Pompidou* a Parigi, il *Covent-Garden* a Londra, *La Gran Place* a Bruxelles – per non dire poi di luoghi considerati come una sorta di 'tempio' della *busking music* come Washington Square a New York al centro di complesse interazioni sociali fra gli stessi artisti (Prato 1984).

Di regola i *buskers* preferiscono il suono acustico, senza alcuna amplificazione, che comunque non viene esclusa a priori. In tempi recenti, infatti, sempre più spesso l'elettronica viene integrata nella proposta musicale, per esempio creando *loop* con programmi multitraccia o, più semplicemente, usando basi musicali come accompagnamento di performance soliste, vocali o strumentali. Molti *busker* incidono dei compact disc con la propria offerta musicale che vendono durante le loro esibizioni – sovente da tale vendita, piuttosto che dall'offerta a cappello, provengono i maggiori ricavi economici. Sempre più utilizzati sono poi i nuovi media elettronici e i social network: numerosi *busker* hanno un proprio sito internet, delle pagine su Facebook, Myspace, Twitter, sovente con un ampio seguito virtuale di *followers* cui comunicare la propria attività, con indicazione di data, ora e luogo delle performance: in tal modo, ogni artista finisce per creare una sorta di gruppo di ascoltatori 'fidelizzati', che sovente partecipa realmente, in carne e ossa, alla performance, sulla base di nuove, particolari forme di relazioni interpersonali.

In generale, vi sono *busker* a tempo pieno che praticamente vivono di tale attività, così come *busker* occasionali che si esibiscono in strada per diletto e piacere, in una casistica illimitata – per sostenersi durante un viaggio, per racimolare dei soldi per lo studio e così via. Molti *busker* tendono a sottolineare che la propria attività in strada non ha solamente (o principalmente) la finalità di un guadagno economico ma si propone (anche) altri obiettivi: c'è chi afferma di fare *busking* per "incontrare persone", per "fare musica all'aperto" uscendo dal chiuso di una sala prove, di un garage eccetera, ma anche per contribuire ad "abbellire l'ambiente urbano", per un particolare "fascino della strada". Insomma una volontà di partecipare in positivo al *soundscape* urbano, un ricercare

inedite e imponderabili esperienze musicali (e dunque umane), che spesso si scontra con divieti, limitazioni quando non persecuzioni, oppure deve fare i conti con vari tentativi, più o meno espliciti e “spettacolari”, di regolamentazione e normalizzazione ad altri fini. In qualche modo, il senso comune – diciamo così – rifiuta o considera estraneo il far musica dei *busker*, una rappresentazione di alterità che si presta a differenti considerazioni.

Spazi sonori da costruire

Per quanto a mia conoscenza, il termine *busker* in Italia è arrivato negli anni Ottanta del Novecento, adottato, più o meno consapevolmente, per creare una distinzione con le pratiche musicali da strada considerate tradizionali – soprattutto i cantastorie, sia quelli del Nord (con piccola orchestrina) sia quelli del sud (voce solista con chitarra), gli imbonitori, i poeti improvvisatori eccetera, pratiche studiate dagli etnomusicologi (Leydi 1996). Diversamente da quanto avveniva in quasi tutta Europa, all’epoca, la figura dell’artista a cappello, magari impegnato nell’esecuzione di *popular music*, era poco diffusa nelle città e veniva considerata una recente importazione, frutto dei tempi, delle grandi trasformazioni sociali e dei movimenti giovanili degli anni Sessanta-Settanta.

Al luglio 1988 risale la prima edizione del *Buskers festival – On the road* di Pelago (Firenze), la prima manifestazione di questo tipo ideata da Gilberto Giuntini (allora, tra l’altro, segretario della Società Italiana di Etnomusicologia) insieme con Roberto Leydi (uno dei padri della moderna etnomusicologia italiana e presidente della SIE), alla quale ho avuto modo di collaborare attivamente – continuando per varie edizioni successive. Lo stesso anno, in agosto, nasceva il *Ferrara Buskers Festival*, ancora oggi il più importante e seguito fra gli innumerevoli altri festival sorti un po’ ovunque in tutta Italia³.

³ Con il venire meno della mia collaborazione, non ho più seguito le vicende (travagliate a quanto risulta da internet) del Festival di Pelago;

Il *Festival* di Pelago era incentrato su una competizione, in vero paradossale, alla luce della mia consapevolezza odierna: i *buskers* dovevano iscriversi e ricevevano un posto assegnato nel centro storico del piccolo paese sulle colline fiorentine: una giuria anonima, girando per strade e piazze, decideva a chi assegnare il premio in denaro. Un momento importante del *Festival* era costituito dalle varie occasioni di riflessione, spesso in forma di tavola rotonda con la partecipazione, oltre che di etnomusicologi e antropologi, di vari musicisti da strada. Gran parte di tali incontri tendevano a definire una sorta di “figura ideale” del *busker* cercando anche di rintracciarne eredità storiche nelle antiche tradizioni degli aedi, degli *histriones romani*, dei menestrelli medievali – di fatto, operazioni di filiazione che avevano più a che fare con l’immaginario collettivo piuttosto che con la ricerca musicologica dal momento che mancano opportune fonti su cui tracciare eventuali linee di continuità, anche in considerazione del fatto che i fenomeni antichi di volta in volta tirati in causa facevano parte di mondi in cui fare musica all’aperto costituiva un’azione normale. Varie discussioni riguardavano anche come definire la musica prodotta dai *busker*, se musica “di strada”, “da strada” o altro in riferimento a categorie usate in etnomusicologia allora. Anche attraverso tali discussioni l’obiettivo del *Festival* era quello di dare dignità all’arte “da strada”, nell’auspicio che ciascun *busker*, al pari di qualunque musicista, fosse libero di svolgere la propria attività. Non a caso, gli incontri dei primi anni di Pelago avevano anche una finalità pratica, ossia l’elaborazione di un progetto di legge (ahimè mai portato a termine) per favorire l’attività dei *busker*, osteggiati dalle norme di pubblica sicurezza che richiedevano il pagamento di tasse per “l’occupazione di suolo pubblico” (al pari, quasi, di un cantiere edile) condito da varie angherie.

A distanza di tanti anni questo aspetto è certo migliorato, anche se non di molto nella sostanza. Varie città hanno istituito nei propri centri storici degli spazi per esibizioni pubbliche gratuitamente a disposizione dei *busker*. Di recente, in Italia, Milano si è proposta come capofila,

ugualmente non ho seguito altri festival, che in realtà costituiscono un aspetto poco significativo, dal mio punto di vista, del *music busking* (vedi oltre).

istituendo una piattaforma informatica (Strad@perta entro il portale www.comune.milano.it) che offre la possibilità di prenotare on line uno spazio per l’esecuzione, mentre la stessa Anci si è dichiarata più volte a favore di una liberalizzazione generale dell’arte da strada. Sistemi di prenotazione degli spazi sono da decenni attivi all’estero, soprattutto per le piazze più ambite. In certi casi, prima per ottenere il diritto ad esibirsi, bisogna superare un esame con una giuria composta da *busker* esperti habitué del posto (è il caso del Covent Garden <https://www.coventgardenlondonuk.com/performer-enquiry>).

Tante altre città, invece, mantengono restrizioni, chiedono balzelli e pongono ostacoli, finendo anche per perseguire fisicamente l’artista – ho assistito e documentato veri e propri inseguimenti di *busker* ad opera di forze di polizia municipale, l’ultima volta, nell’aprile 2013, nel cuore di Vienna, città che si auto-promuove turisticamente come “capitale mondiale della musica” dove, mi spiegavano “gli inseguiti”, si può suonare in pubblico solo in spazi e tempi prestabiliti per legge – comprendendo anche dei “festival buskers”.

L’ostilità nei confronti dell’attività musicale in strada ha una ben lunga ‘tradizione’ raggiungendo storicamente, tratti paradossali⁴. Se per il passato si possono rintracciarne le ragioni nelle strutture ideologiche e negli ordinamenti sociali, oggi la questione pare acquisire una sostanza

⁴ Tra i tantissimi esempi, mi limito a segnalare la dura reprimenda di Friano (1665) contro ogni qual sorta di vagabondaggio, con particolare avversione contro quello musicale, il crudele e spietato volume di Raniero Paulucci di Calboli (1893) contro i suonatori ambulanti operanti a Londra e in larga parte costituita da appartenenti alla “bassa schiatta nomade dell’Italia meridionale”; oppure un curioso articolo anonimo apparso sul quotidiano *Gazzetta privilegiata di Venezia* il 21 luglio 1832 in cui si invoca addirittura un disegno per limitare la presenza della musica in strada, al fine di “salvaguardare l’udito” e ripristinare la quiete arrivando a affermare che «che ormai non v’ha operazione [...] che l’uomo non sia costretto di farla a suono di musica» di sottofondo. Su questo punto ho in corso di stampa il saggio Ignazio Macchiarella, *Scorci di paesaggi sonori ottocenteschi* che sarà incluso negli atti del convegno *Articoli musicali nei quotidiani dell’Ottocento in Italia: una banca dati Artmus*, Venezia, Università Ca’ Foscari gennaio 2014.

per lo più simbolica. Un *busker* non fa certo 'paura' come un girovago nel XVII secolo; piuttosto rappresenta, in qualche modo incarnandola, una dimensione di estemporaneità che la nostra società tende ad esorcizzare.

Di fatto, il *busking* musicale, specialmente all'interno dei contesti urbani, costituisce per molti la principale – quando non l'unica – occasione per ascoltare musica dal vivo e quindi assistere ad una performance. La nostra organizzazione sociale della musica delega, infatti, l'atto esecutivo ad una ristretta minoranza di specialisti (professionisti o meno) entro luoghi precisi: nella 'nostra cultura comune' *fare musica*, di norma, non è una esperienza abituale e condivisa⁵. La maggior parte della gente, anzi, trascorre la propria vita senza alcuna occasione per praticare o per ascoltare dal vivo (al di là di espressioni con ambiti e funzioni ben precise e previste, come possono essere la partecipazione al canto corale in chiesa, ai cori associati alle manifestazioni sportive, oppure l'ascolto di una banda di fiati e percussioni nei giorni di festa e via dicendo). Si tratta di un vero e proprio paradosso in quanto la nostra cultura vive nel 'suono musicale', o riprendendo una vecchia immagine di Umberto Eco (1964) vive immersa in un "acquario sonoro in cui la musica non è più consumata come musica ma come rumore". Tale immersione fa sì che la musica, nell'esperienza comune, venga *ipso facto* identificata come 'suono immateriale': un suono continuo che circonda l'esistenza e penetra nelle orecchie di chiunque, spesso anche contro la sua volontà, che riempie gli spazi come background, al pari del rumore del traffico, o altri frastuoni molesti (Frith 2003). Un susseguirsi continuo di brani, spesso differenti l'uno dall'altro per quanto riguarda la tipologia, la provenienza, il *sound* eccetera, senza logicità se non appunto quella del riempire il silenzio inteso come assenza da scongiurare.

In realtà la musica, per definizione, esiste in quanto risultato di un'azione, corrisponde alla materialità delle persone che interagendo fra

⁵ La questione è al centro di una ricca bibliografia etnomusicologica ben nota agli addetti ai lavori: per gli altri, rinvio al fondamentale Blacking 1986.

di loro, entro scenari della vita sociale, ad essa danno vita. Un senso di fisicità del fare musica *normale* fino a tempi recenti (semplicemente: senza l'azione di individui in carne ed ossa la musica non esisteva) che, di fatto, si sta sempre più perdendo appunto per l'introduzione degli strumenti elettronici. Fare musica dal vivo, così, si sta trasformando in una attività di nicchia, qualcosa per cultori (il pubblico dei concerti), un intrattenimento per i più giovani, insomma qualcosa che non è *normale* nella vita sociale ma ha carattere di evento (nel senso di avvenimento memorabile).

In questo quadro – che qui per ovvie ragioni ho semplificato all'estremo – la performance del *busker* nello spazio urbano rinvia immediatamente alla concretezza del fare musica, rappresenta qualcosa d'altro rispetto all'incessante fluire della musica riprodotta dagli altoparlanti, a ciò che in inglese, con efficace espressione, si definisce *canned music*, letteralmente musica conservata in barattolo⁶. Nel suo crearsi *nell'hic et nunc* della performance, la proposta del *busker* porta in primo piano l'esistenza di uno spazio precario del far musica, ne enfatizza il carattere effimero, avventuroso e imponderabile: per definizione, quando una esecuzione musicale ha inizio non è possibile conoscerne con certezza gli esiti concreti. Un tratto qualificante del far musica dal vero che è del tutto assente nella esperienza comune della *canned music*, e viene vieppiù limitato perfino nella comune esperienza concertistica. Basti pensare alla invadente presenza dei computer sui palcoscenici della *popular music* (specialmente nel caso delle grandi *star*) che incidendo su ogni parametro, dall'intonazione delle voci alla scansione del tempo, tende ad annullare ogni elemento di aleatorietà, rendendo assai prevedibile ogni performance. Il suono del *busker*, dunque, rinviando ad una dimensione artigianale del far musica (al limite anche quando includa basi o piccoli supporti elettronici) ri-umanizza l'idea di musica, la riavvicina all'esperienza comune, si

⁶ In questo senso l'immagine del *busker* possiede una sorta di 'alone di tradizione', che parrebbe evidente nella comune analogia con il menestrello medievale, cui si è accennato in precedenza.

presenta, in larga parte, come una espressione dal carattere inclusivo, vale a dire alla portata di tutti.

Non si tratta, sia chiaro, di una manifestazione di spontaneità in senso assoluto: tutti i *busker* con cui ho avuto modo di dialogare sottolineano che la propria performance viene studiata in anticipo, immaginata come una coerente sequenza temporale. Uno spazio sonoro che non è riempito da una semplice successione di brani ma che presuppone momenti di passaggio logici da un brano al seguente e soprattutto situazioni di interazione con il pubblico casualmente raccolto. Situazioni, in cui ogni artista immagina come mettere in gioco il proprio estro, la propria presenza scenica e capacità di improvvisare, che per molti costituiscono il vero fulcro, la reale ragion d'essere dell'arte da strada. In tal senso, una performance *busker* non è indirizzata solamente all'udito ma esalta la dimensione multisensoriale insita nel fare musica: essa dunque è sempre qualcosa di più di un concerto – almeno nell'idea comune di questo termine nella nostra società contemporanea.

Per definizione l'attività del *busker* si inserisce nell'ambiente urbano dove, di norma, i segni visivi predominano mentre ben pochi sono i segnali sonori. La presenza di un musicista da strada dunque dà risalto ad un angolo di paesaggio sonoro, finendo anche per mettere in evidenza l'incidenza ed il fastidio del rumore di fondo, a cui di norma non si fa caso. Non sempre il silenzio necessario per l'attività del *busker*, è dato. Spesso l'artista deve saperlo strappare al background acustico, magari ricavarlo con il proprio *far* musica. In più il *busker* sa che nella prospettiva dell'ascoltatore/destinatario lo spazio uditivo della performance non è costante: il suono viene avvertito da lontano, si intensifica man mano che ci si avvicina e va decrescendo di intensità nell'allontanarsi⁷. A detta di diversi *busker* non si tratta tanto di coprire il rumore di fondo aumentando l'intensità della propria espressione musicale – finendo magari per far ampio ricorso agli amplificatori, strumenti concettualmente osteggiati – quanto di saper catturare

⁷ Sulla relazione sorgenti/riceventi nello spazio urbano è fondamentale Giuriati 2010.

pienamente l’attenzione dell’ascoltatore per “ricacciare sullo sfondo” quanto alla performance è estraneo. Insomma non si tratta di contrastare il background sonoro urbano ma di conquistare, entro esso, un proprio spazio riservato entro cui intessere significative, benché transitorie, interrelazioni musicali e dunque umane.

Nuove attenzioni

Negli ultimi anni la musica *busker* è oggetto di nuove attenzioni. Puntando sull’idea dell’intrattenimento curioso, bizzarro, eccentrico, in molti centri urbani, grandi e piccoli, in funzione della cosiddetta “promozione turistica”, è scoppiata una specie di moda del *buskers festival* – moda favorita anche, bisogna dirlo, dal basso budget di norma necessario. Nella loro varietà, aperti alla partecipazione di chiunque o riservati ad artisti invitati, a premi o senza, i *festival* enfatizzano la dimensione concertistica della *busking music*, il succedersi dei brani. Si tratta, comunque di una questione piuttosto controversa, anche nei discorsi degli stessi protagonisti (molti dei quali utilizzano i *festival* come canali di auto-promozione, utili per la normale attività ‘a cappello’), che rinvio ad altra occasione (cfr. tuttavia Gibson, Connell 2005: 210 ss.).

Per altro verso, alcuni media si sono occupati del fenomeno perseguendo differenti obiettivi. Il caso certo più noto, riportato infinite volte da giornali e televisioni di tutto il mondo, e continuamente riproposto dai social media, è quello di un cosiddetto “esperimento culturale” organizzato dal Washington Post. Su invito del quotidiano, che ha ovviamente ripreso tutto con varie telecamere nascoste, il 12 gennaio del 2007 il celebre violinista americano Joshua Bell, si è esibito in incognito nell’atrio di una stazione metro della città, suonando per circa quarantacinque minuti la *Ciaccona* dalla Partita n. 2 in Re minore di Johann Sebastian Bach (BWV 1004) ed altri brani dal repertorio “classico”. Tale performance – racconta l’editorialista ideatore del presunto esperimento, Gene Weingarten, vincitore di un premio

Pulitzer per l'articolo⁸ – non venne molto considerata dalle 1097 persone transitate in quel lasso di tempo, che non ne riconobbero la grandezza, tanto che solo 27 individui si soffermarono ad ascoltare brevemente lasciando qualche spicciolo per un totale di 32,17 dollari. Un tale esito venne considerato scandaloso, poiché, come si rimarca nell'articolo e nel fiume di commenti successivo "all'esperimento", Bell, che suonava uno Stradivari del valore di 3,5 milioni di dollari, qualche giorno prima aveva riempito la Boston's Symphony Hall al costo medio di 100 dollari a biglietto. Insomma, una vicenda che dimostrerebbe l'incapacità della "gente" nel saper riconoscere "l'arte" – un'arte, va detto, concepita e presentata prettamente in termini di 'capitale estetico', vale a dire il costo dello strumento e del biglietto per il concerto della star del violino⁹. Senza soffermarsi troppo su questa vicenda (sulla cui approssimazione, a guardare i video disponibili e a leggere vari commenti, molto si potrebbe osservare), è ben evidente come essa, oltre a confermare – se ve ne fosse ancora bisogno! – il carattere relativo delle categorie estetiche, ribadisce, molto banalmente, che l'idea di musica assoluta, ossia come puro suono staccato da ogni contesto, fatta propria dalla musica classica occidentale dal XIX secolo in poi, sia propria di un contesto, circoscritto e straordinario, qual è una sala da concerto.

Più di recente, una particolare iniziativa, con finalità di propaganda pubblicitaria si è avuta a Milano. Qui, nel 2013, un istituto bancario per dimostrare la propria "apertura al territorio", proponendosi di "fondere culture diverse in un linguaggio comune e aprire la cultura musicale a

⁸ Intitolato *Pearls Before Breakfast: Can one of the nation's great musicians cut through the fog of a D.C. rush hour? Let's find out* (8 aprile 2007), l'articolo si può leggere in http://www.washingtonpost.com/lifestyle/magazine/pearls-before-breakfast-can-one-of-the-nations-great-musicians-cut-through-the-fog-of-a-dc-rush-hour-lets-find-out/2014/09/23/8a6d46da-4331-11e4-b47c-f5889e061e5f_story.html (verificato il 31 ottobre 2014).

⁹ Sull'idea della musica come capitale estetico si può partire da Cook 2005. Indubbiamente della grande eco scatenata dai media si è giovato anche Bell il quale non manca di dare spazio ad essa nel proprio sito internet (<http://www.joshuabell.com>) (verificato il 31 ottobre 2014).

un pubblico il più vasto e diversificato possibile [sic!]”, ha organizzato un grande concorso per “musicisti di strada”¹⁰. Ad ogni *busker* è stato assegnato un spazio per la performance e alla gente di passaggio veniva chiesto di votare via internet. I cinque artisti più votati sono stati ammessi ad un concerto con l’orchestra della Scala, che si è tenuto l’11 febbraio 2014 in piazza Gae Aulenti (dunque all’aperto: sono stati gli orchestrali “a scendere in piazza” non i *busker* ad entrare in teatro), trasmesso in streaming, costituito da arrangiamenti di alcuni celeberrimi brani del repertorio classico, con l’inserimento dei suoni *busker*: per esempio la prima parte delle *Quattro stagioni* di Vivaldi con l’aggiunta di una sega musicale (ossia una normale sega a mano, stretta fra le ginocchia, posta in vibrazione curvandola diversamente e sfregando il lato non dentato con un archetto da violino, creando continui effetto di glissando, diffusa fra gli artisti da strada soprattutto del nord Europa)¹¹.

Festival ed iniziative del genere, al di là del loro effettivo valore ed interesse possono comunque essere considerate indicative di una nuova attenzione verso l’arte da strada, che forse, in fondo, contempla anche una certa tendenza normalizzatrice. Tuttavia, come molti *busker* fanno osservare, oggi c’è un maggiore apprezzamento nei loro confronti, rispetto a dieci-venti anni fa: e spesso in questo apprezzamento rientra anche un avvertito disappunto verso la freddezza e monotonia della musica che esce dagli altoparlanti. In questa prospettiva – secondo alcuni – si può parlare di una sorta di rivalutazione della presenza del *busker* come immagine della “gioia immediata del fare musica” – e ciò anche al di là degli aspetti tecnici e della qualità estetica di quello che viene proposto. In quanto fonte sonora la *busking music* rappresenta un indizio acustico di esperienze sociali e aspettative culturali, così che,

¹⁰ Cfr. <https://www.unicreditgroup.eu/it/pressandmedia/events/2013/filarmonica-della-scala-members-to-perform-concert-with-street-m.html>. Il sito specifico della manifestazione www.musicstreets.unicredit.it non risulta più attivo (verificato il 30 ottobre 2014).

¹¹ L’integrale del concerto è ancora visibile nel canale youtube <http://www.youtube.com/watch?v=eDC-v6uyX4I> (verificato il 30 ottobre 2014).

forse, per molti, fermarsi ad ascoltare un *busker* è richiamare l'assenza di musica nella propria vita.

Il *busker* e il mondo attorno

Studiare la *busking music* offre l'opportunità di conoscere "persone assai speciali" quali sono gli artisti da strada. Speciali certamente come speciale è qualsiasi musicista nella sua unicità e nel suo interagire con altri musicisti e con il pubblico, ma un poco 'più speciali' (mi si consenta l'espressione) per la particolarità delle condizioni del loro far musica. Artisti che amano parlare di ciò che fanno, del senso che ad esso in maniera consapevole attribuiscono. A chiusura di queste poche note, vorrei solo accennare ad un concetto ascoltato più volte da *basker* di professione, come il milanese Claudio Niniano: vale a dire il concetto di necessità del suonare in strada¹². Al di là di qualunque tipo di motivazione, spiega Niniano, esiste l'urgenza del suonare per il passante, non semplicemente per adularlo, ma per sperimentare un senso profondo di condivisione musicale, dal momento che, in quanto passeggeri, gli incontri con le persone in strada richiedono il massimo impegno, sono esperienze da vivere necessariamente in maniera intensa. Un senso di necessità, che forse, realmente è la chiave privilegiata per comprendere il fenomeno *busking music*.

¹² Raffinato *song-writer*, con una notevole varietà stilistica, frutto anche di una eclettica formazione, con lunghe esperienze *on-the-road* negli Stati Uniti, Claudio Niniano propone le sue articolare performance, sviluppando percorsi sonori intorno ai propri brani. Si esibisce di norma a Milano: attraverso il suo sito internet (<http://www.claudioniniano.com>) e la sua pagina facebook (<https://www.facebook.com/pages/Claudio-Niniano>) dà notizie sulla propria attività informando il "suo pubblico" di luoghi e date delle sue esibizioni.

Bibliografia

- Del Sordo 2005 = F. Del Sordo, *Sociologia della musica urbana. Artisti di strada a Roma*, Meltemi, Roma 2005.
- Blacking 1986 = J. Blacking, *Come è musicale l'uomo?*, Ricordi-Unicopli, Milano 1986 (ed. or. *How Musical is Man?*, University of Washington Press, Seattle 1973).
- Cook 2005 = N. Cook, *Musica una breve introduzione*, EDT, Torino 2005 (ed. or. *Music: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2000).
- Eco 1964 = U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964.
- Feld 2010 = S. Feld *Acustemologia*, in G. Giuriati, L. Tedeschini Lalli (a cura di), *Spazi sonori della musica*, Epos, Palermo 2010, pp. 33-45.
- Feld 2012 = S. Feld, *Jazz Cosmopolitanism in Accra. Five Musical Years in Ghana*, Duke University Press, Durham 2012.
- Friano 1665 = R. Friano, *Il vagabondo, ovvero sferza de bianchi, e vagabondi*, Gio. Andrea Magri Stampatore, Pavia 1665.
- Frith 2002 = S. Frith, *Music and Everyday Life*, "Critical Quarterly" 44, 1, 2002, pp. 35-48.
- Gibson, Connell 2005 = C. Gibson, J. Connell, *Music and Tourism On the Road Again*, Channel View Publications, Tonawanda 2005.
- Giuriati 2010 = G. Giuriati, *Percorrere la musica. Percorsi sonori processionali di musicisti e ascoltatori in uno spazio musicale*, in Giuriati, Tedeschini Lalli 2010, pp. 173-208.
- Giuriati, Tedeschini Lalli 2010 = G. Giuriati, L. Tedeschini Lalli (a cura di), *Spazi sonori della musica*, L'Epos, Palermo 2010.
- Oliver 2003 = P. Oliver, *Busk/Busking*, in J. Shepherd et alii (eds), *Encyclopedia of Popular Music of the world*, Continuum, London 2003, vol 2, pp. 120-121.
- Paynter 1996 = J. Paynter *Suono e struttura. Creatività e composizione musicale nei percorsi educativi*, EDT, Torino 1996.
- Prato 1984 = P. Prato, *Music in the streets: the example of Washington Square Park in New York City*, "Popular Music", 4, 1984, pp. 151-164.

Leydi 1996 = R. Leydi (a cura di), *Guida alla musica popolare in Italia*, Lim, Lucca 1996 (2 voll.)

Paulucci di Calboli 1893 = R. Paulucci di Calboli, *I girovoghi italiani in Inghilterra ed i suonatori ambulanti, appunti storico-critici*, S. Lapi, 1893.

Schafer 1977 = M. Schafer, *The tuning of the world*, Knopf, New York 1977 (trad. It. *Il paesaggio sonoro*, Unicopli, Milano 1985).

Schafer 2001 = M. Schafer, *Musica/non musica, lo spostamento delle frontiere*, in J.J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, Einaudi, Torino 2001, vol. 1, pp. 348-359.

Tanenbaum 1995 = S. Tanenbaum, *Underground Harmonies: Music and Politics in the Subways of New York*, Cornell University Press, Ithaca-NY 1995.

L'autore

Ignazio Macchiarella

È professore associato di etnomusicologia all'Università di Cagliari. È presidente del Comitato Italiano dell'ICTM (International Council for Traditional Music/Unesco) e Vice-chairman of the Study Group on Multipart Singing dello stesso ICTM. Studia soprattutto le *multipart music*, i rapporti fra musica e religione/musica e rito; l'attualità del *far musica* negli scenari della vita sociale contemporanea (<http://people.unica.it/ignaziomacchiarella/>).

Email: macchiarella@unica.it

L'articolo

Data invio: 28/10/2014

Data accettazione: 28/11/2014

Data pubblicazione: 30/06/2015

Come citare questo articolo

Macchiarella, Ignazio, *Suoni osteggiati: note sulla busking music*, "Medea", I, 1, 2015, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-1852>