

# Tra palco e realtà

## Note su un'etnografia del campo dei festival musicali italiani

*Lorenzo Domaneschi*

DOI: <http://dx.doi.org/10.7358/lcm-2017-002-doma>

### ABSTRACT

This work focuses on a tradition of empirical research on popular music that is still underdeveloped in Italy, at least for what concern the particular musical event that is the 'live concert'. It is progressively diversifying its forms and manifestations and multiplying its presence on the national territory and it is eventually become more and more an object of fecund analysis. As a typical moment of the representation of popular music, then, this work, through an ethnography of the main music festivals existing on the contemporary Italian scene, questions the intertwining of the two dimensions – the commercial and the aesthetic one – which are at the base of this particular field of cultural production.

*Parole chiave:* campo di produzione culturale; etnografia; festival musicale; *popular music*; senso del luogo.

*Keywords:* ethnography; field of cultural production; music festival; *popular music*; sense of place.

---

### 1. INTRODUZIONE

Sullo sfondo di una tradizione di ricerca empirica per la verità ancora poco sviluppata, com'è quella sulla *popular music*, quel particolare evento musicale spettacolare che è il 'concerto dal vivo', diversificando progressivamente le sue forme e manifestazioni e moltiplicando la sua presenza sul territorio, diventa sempre più un oggetto di analisi fertile quanto poco esplorato.

Come è possibile che sempre più persone, in particolare sempre più giovani (Iard 2002; Istat 2002), siano disposti a pagare prezzi anche molto alti per partecipare a questi eventi musicali? Perché, in buona sostanza, finiscono nel giro di pochi giorni tutti i biglietti disponibili per un concerto di Elton John, se ciascuno di essi arriva a costare anche 120 euro (Silenzi e Tagliabue 2004)?

In quanto momento tipico della rappresentazione di *popular music*, quindi, come si intersecano quelle due dimensioni, commerciale ed estetica, che stanno alla sua base, fino a restituire un evento così ‘prezioso’?

Se il tentativo di dare un ordine a queste domande così come di abbozzare alcune possibili risposte è l’obiettivo ultimo della ricerca, un primo indirizzo in questo senso è forse già ravvisabile nelle parole di Claudio Trotta, patrono della Barley Arts Promotion, una delle agenzie più attive in Italia nell’organizzazione di eventi musicali: “Andare a un concerto è come recarsi al ristorante. Costa. Come spendere centinaia di euro per le scarpe Nike o i jeans di marca [...]. Con la differenza che questi sono oggetti meccanici e il concerto invece è un momento unico e irripetibile” (D’Agnese 2003, 26). Come dire, quindi, che si può anche mangiare a casa, ma se uno va al ristorante è perché lì, e solo in quel momento, trova quel qualcosa in più per cui è disposto a spendere una cifra sensibilmente più alta.

Così, esattamente questo ‘qualcosa in più’ custodito da qualche parte nella *performance musicale live* e individuabile tramite un esame degli effetti sociali legati all’esperienza dell’evento sarà l’oggetto specifico di questa ricerca.

Per intraprendere un tentativo di risposta a questi quesiti, si deve cominciare a inquadrare la *popular music* all’interno della relazione tra testo e contesto, ossia dell’“esperienza musicale intesa come relazione tra un oggetto sonoro e un soggetto umano” (Agostini 2002). In questa prospettiva, infatti, si può comprendere il modo assolutamente particolare della *popular music*, una volta collocata in questi eventi *live*, di riflettere non semplicemente la dimensione del suono inteso come “framework ritmico-armonico” (Shepherd 2002, 80), quindi il suo lato testuale, ma più significativamente la complessa composizione di quest’ultimo con le parole, le immagini e il movimento che si compongono con i suoni quando l’evento è prodotto. La categoria di genere musicale, laddove rivista criticamente a questo scopo, diventa di nuovo in grado di spiegare proprio la complessa gamma di codici – non solo musicali – che sempre opera in questi eventi e la loro differente articolazione (Middleton 1990, 244).

Per spiegare queste particolarità del mercato musicale italiano (Santoro 2002), allora, bisogna sempre più guardare a questi eventi spettacolari in

cui si propongono le *performance live*, non come meri prodotti di un processo economico, ma piuttosto come risultanti di una messa in scena della musica a partire dalle connotazioni esperienziali che essa sa evocare: in altre parole, è solo articolando una particolare combinazione delle norme culturali afferenti e costituenti un certo genere che si allestisce, dunque, la scena del concerto. E proprio su queste stesse connotazioni si gioca la possibilità di conquistare un valore aggiunto, di nuovo economicamente rilevante, da parte di questi eventi (Pine e Gilmore 2000). Diventa interessante, allora, alla luce di queste considerazioni, andare ad indagare più approfonditamente le caratteristiche specifiche di queste esperienze, proprio al fine di poter estrarre le determinanti – ma soprattutto le criticità – di questa forma culturale tipica dell'universo della *popular culture* (Chambers 1996).

Perché tutto questo sia possibile, allora, è chiaro che il concerto non può essere ridotto alla condizione di mero meccanismo di distribuzione di musica (Sibilla 2003). È proprio l'insieme delle operazioni organizzate in questo intervallo temporale, durante il quale si dispiega la musica, a costruire la messa in scena dell'esperienza: perciò si dice che il coinvolgimento è il risultato di una competenza (Torti 1997), poiché è precisamente in questo percorso, ossia *nel* tragitto che porta ad un certo coinvolgimento attraverso la costruzione di una competenza messa alla prova nel corso dell'evento, che si trova la differenza qualificante della *performance* dal vivo (Laing 2015). In questo senso, “il concerto sta sul limite del mito, esso inscena il sublime” (Hennion 2000), prepara le condizioni affinché ciò accada a chi vi partecipa. Con la particolarità che questa messa in scena è costruita proprio lavorando sulle condizioni di ascolto, ossia sull'esperienza soggettiva dei consumatori coinvolti nell'evento.

L'obiettivo è [...] di prestare particolare attenzione ai gesti, agli oggetti, ai media, ai dispositivi, alle relazioni attivate in una esecuzione o in un ascolto che non si riducono alla concretizzazione di un gusto 'che c'è già', ma si ridefiniscono nel corso dell'azione, giungendo a risultati almeno in parte incerti. È in questo modo che le propensioni e i modi di interagire dell'appassionato possono da un lato impegnare e *produrre delle soggettività*, e non solo registrare delle etichette sociali; e, d'altro lato, avere una storia, irriducibile a quella del gusto per certe opere. (Hennion 2000, 266; corsivo mio)

L'obiettivo sarà, quindi, quello di definire quei particolari *effetti sociali dell'abitare un tale spazio scenografico* (Fonarow 1997). Se, infatti, accade sempre più spesso di dare *per scontata* la relazione, a volte intesa persino in senso 'biunivoco', tra musica e comunità (Mattern 1998; Laing 2015), vorremmo invece vedere qui come, a partire dall'esame di alcuni dati em-

pirici, sia possibile riflettere criticamente su tale relazione. Arriveremo a parlare, in conclusione, della musica come pretesto per una messa in scena rituale che consenta una sorta di riaffermazione della comunità – laddove la comunità sarà data in questo caso dai partecipanti al concerto, in senso più stretto, e dal complesso di una certa (sotto)cultura giovanile, in senso più ampio (Thorton 1998).

## 2. IL DISEGNO DELLA RICERCA

Possiamo isolare, qui, due dimensioni concettuali in grado di monitorare le questioni emerse appena sopra.

*In primo luogo*, l'evento del concerto si colloca certamente all'interno dell'universo del tempo libero (Torti 2000): la sua analisi perciò non può fare a meno di confrontarsi con la tradizione di studi che hanno esplorato queste forme quotidiane e ludiche dell'esperienza umana (Thorton and Gelder 1997). In questo senso, una prima questione si centra nella possibilità, ormai radicata nell'analisi della cultura, di cominciare proprio da uno sguardo sull'attività ludica/spettacolare per intraprendere una diagnosi dei processi di costruzione dell'identità (culturale) di una certa società/categoria sociale. Si può dimostrare, infatti, come alcune pratiche – pur chiaramente afferenti al momento del gioco all'interno di una comunità – non siano poi altro che sofisticate strategie sociali per mettere in scena lo *status* di ogni membro (Geertz 1998). Si coglie qui, perciò, quella peculiarità sociologica che possiamo ricavare da uno studio 'profondo' di queste *forme artistiche* (1998): esse rendono comprensibile l'esperienza comune, quotidiana, presentandola in termini di pure apparenze, dove il loro significato può essere più fortemente articolato e più esattamente percepito. Per dirla con le parole di Eco, quindi, la forma artistica assume qui il valore cruciale, in senso teorico e metodologico, di "metafora epistemologica" (2004). Riportando, allora, questi insegnamenti alla questione qui centrale di uno studio dell'esperienza del concerto, si tratta di considerare in che modo si produce quella messa in gioco del *percorso identitario* che la struttura significativa di queste attività permette di far emergere (Krimms 2000).

*In secondo luogo*, dunque, la ricostruzione di quella forma espressiva che si nasconde dietro all'esperienza del concerto, può essere immaginata nei termini di un attraversamento di uno spazio 'messo in scena'. Pensando alla scansione ordinata dei tempi, all'occupazione orientata degli spazi, al movimento percettivo ed emotivo che implica è pensabile di fatto co-

me un'esperienza narrativa (Sorice 1995): viene ricostruita e messa a disposizione una storia, una trama, un ordine di senso ulteriore, simulato e autosufficiente, per catturare l'attenzione dei consumatori, il bene attualmente più scarso – e quindi più redditivo – nell'economia dell'immateriale (Goldfinger 1996; Micelli 1998). È qui che entra in gioco l'ipotesi di un "consumo produttivo" (De Certeau 2001), allora, perché laddove diventa necessario percorrere uno spazio organizzato in un certo modo, diventa anche possibile usare quello stesso spazio per inventare percorsi differenti, fino a ricostruire percorsi di senso tramite i quali è possibile combinare forme plausibili della propria identità; abitando un certo spazio sociale organizzato per il consumo il suo pubblico è infine in grado di renderlo plurale (2001), moltiplicandone le possibilità di frequentazione e rendendo il risultato dell'esperienza sempre indeterminato. Reinventando così, di volta in volta, in modi diversi la storia che viene raccontata.

Il consumo di un evento, in altre parole, è assimilabile al vivere un'esperienza non tanto – o non solo – per il fatto che viene richiesto "un uso attivo dei segni" (Sorice 1995, 38), ma poiché il cuore del suo valore è dato dalla pratica stessa del consumo, esattamente dal fatto, quindi, che vi sia concretamente qualcuno che con il proprio *corpo* attraversa uno *spazio* organizzato – messo in scena – per quello scopo. Per cui, il consumo, come altri tipi di linguaggio, se studiati secondo una prospettiva di analisi pragmatica (De Certeau 2001) si qualifica come *produttivo solo limitatamente all'evento in cui accade*. Tutto questo dovrebbe permettere, infine, di articolare determinate modalità di costruzione dell'ambiente del concerto, le quali costituiranno poi proprio quelle *condizioni di possibilità* del riconoscimento degli attori all'interno del gioco.

Si può immaginare in questo modo, quindi, il legame tra spazi pubblici di consumo, stili di vita e identità collettive (Lieberg 1995), ossia come lo sviluppo delle caratteristiche identitarie di una sottocultura all'interno di differenti ambienti, attraverso cambiamenti e circostanze strutturali, posizionali e individuali (Peterson and Bennet 2004). In altri termini, si deve tenere in considerazione il potenziale creativo di ogni sottocultura nell'usare – ricreandone l'ambiente – i differenti spazi pubblici che vengono loro dati a disposizione, benché tale invenzione debba e possa sempre giocare nei *limiti* delle regole di quello spazio, per poter essere efficace.

Se teniamo a mente questa doppia accezione analitica di questi eventi: nel senso sia di riaffermazione della comunità, sia di spazio messo in scena, possiamo affermare che procedere a un esame in profondità del consumo di un concerto musicale *live* significa, nell'ipotesi intrapresa in questo studio, avviare un tentativo di ricostruzione e interpretazione di tutte quelle pra-

tiche dedicate, all'interno delle attuali culture giovanili, alla *costruzione di una festa*. Infatti, la *performance live* di *popular music*, in ultima analisi, non fa altro che 'mettere in scena' la musica in modo da utilizzarla come pretesto per rimettere in piedi almeno piccole porzioni di quei 'mondi paralleli' rappresentati principalmente dalle feste paesane e posti a fondamento della cultura popolare (Bachtin 1995). Come in quei casi, dunque, la forza dell'evento si centra nella capacità di alcuni meccanismi *rituali* di offrire uno spazio ed un tempo separati rispetto allo scorrere quotidiano della vita sociale (Turner 1986). E, allo stesso modo, una volta intesi i concerti in questo senso di veri e propri "riti di passaggio" (Van Gennep 1981), la misura della loro forza risulterà, infine, dalla portata *trasformativa* custodita e residuata da tali eventi spettacolari rispetto ai soggetti deputati, di volta in volta, ad attraversarli.

Come si diceva, allora, possiamo pensare al concerto *live* come una porzione, tipicamente contemporanea, di quella esperienza antica di costruzione, gestione e fruizione di una festa. Quest'ultima viene allestita, però, come insegnava in qualche modo già Durkheim (1973), per uno scopo preciso: offrire, ad un certo mondo sociale, l'occasione' di *ritrovarsi* in un luogo e un tempo precisi al fine ultimo di celebrare se stesso. Al cuore dell'esperienza del concerto, dunque, sembra collocarsi un particolare processo di identificazione, per il quale la partecipazione all'evento rituale spettacolare significa sempre, in ultima analisi, 'mettere in gioco' se stessi di fronte agli altri. Come ricordava già Simmel (1908), verificare di *piacere* agli altri è una delle migliori strategie di *riconoscimento*.

Intraprendere uno studio di queste forme contemporanee di spettacolo pubblico attraverso la lente della costruzione del riconoscimento, interrogando le particolari forme di comunità che sembrano ricostruirsi intorno e grazie alla musica, permette, infine, di dare conto di alcune delle tendenze dell'attuale universo musicale italiano, già indicate più sopra: a cominciare dal declino del mercato discografico a favore dell'organizzazione di eventi *live* lungo tutta la penisola, fino a fornire alcune interpretazioni del successo di alcuni di questi festival in determinati luoghi e momenti a fronte di altri clamorosi fallimenti in diverse situazioni. Laddove si pensano, infatti, queste esperienze non come meri prodotti di un processo economico inserito nel mercato, bensì come porzioni contemporanee di quei processi sociali, sintetizzati prima nell'idea di festa, capaci di lavorare sul riconoscimento, di mettere letteralmente al lavoro una certa comunità, costruendole intorno un'esperienza capace di riconfermarne o trasformarne le peculiarità, diventa infine necessaria un'analisi più profonda e orientata dal punto di vista dell'analisi culturale.

In conclusione, occorre innanzi tutto prestare attenzione ai messaggi e all'ambiente comunicativo costruito intorno alle band e ai cantanti; occorre poi saper decifrare le caratteristiche anche semiotiche degli spazi (sociali) in cui gli eventi hanno luogo; e occorre, infine, interpretare i modi e gli stili con cui il pubblico si prepara, vive e successivamente racconta, tale esperienza.

### 3. L'APPARATO DEL GIOCO: ORGANIZZAZIONE E SCENOGRAFIA DEI FESTIVAL MUSICALI

Il presente lavoro si colloca sullo sfondo di una tradizione di ricerca empirica relativa all'universo della *popular music* (Negus 1996; Connell and Chris 2002): si è scelto di studiare il festival (Magaudda 2013; McKay 2015), quindi, proseguendo lungo una certa prospettiva di analisi di questa porzione della cultura, ben sintetizzata nelle parole di Simon Frith (1996):

[...] la popular music è popular non perché rifletta qualcosa o articoli autenticamente qualche specie di gusto o esperienza popular, ma poiché crea la nostra visione di ciò che è 'popular', perché ci colloca nel mondo sociale in un certo modo. Ciò che noi dovremmo esaminare, in altre parole, non è quanto sia autentico un pezzo di musica o qualcos'altro, ma piuttosto in che modo questo instauri l'idea di 'autentico' al primo posto – *la musica popular di successo è la musica che è in grado di definire i propri standard estetici come popular.* [...] L'autenticità in questo contesto non è una qualità della musica in quanto tale (rispetto alla sua natura) bensì della storia che viene ascoltata raccontare, della narrazione dell'interazione musicale tramite la quale il pubblico colloca se stesso. [...] [Perciò l']identità è un'identità culturale. (Frith 1996, 121, 124, 125; corsivo mio)

In questo caso particolare, grazie all'analisi etnografica abbiamo individuato e cercato di esplicitare i meccanismi che, all'interno di una specifica tradizione culturale, permettono di *costruire quell'evento musicale live* che è il 'festival'. In generale, come il materiale empirico raccolto ha mostrato, si tratta di considerare questa situazione (sociale) seguendo, innanzi tutto, l'etimologia del termine che la definisce, immaginando questo processo di costruzione in quanto orientato alla messa in scena di una vera e propria 'festa' fabbricata *attraverso* il veicolo musicale. Si tratta di un'accezione che ritorna spesso nelle parole stesse degli organizzatori intervistati così come fa da sfondo a molte delle note etnografiche raccolte. D'altra parte, è interessante notare la polisemia di questo termine, spesso utilizzato per deli-

neare panorami e ambienti anche opposti tra loro. Più che dare per scontata la considerazione del 'festival' come un qualche tipo di 'festa', quindi, è invece interessante mettere in questione questo tipo di attribuzione di significato, cercando di sviscerare analogie e differenze tra le combinazioni di luoghi, pratiche e soggetti che portano alla costruzione di diversi eventi. A cominciare, per esempio, dalle più generali caratteristiche che distinguono il festival da altre occasioni di messa in scena musicale attraverso *performance live*.

Ora, volendo approfondire questa particolare 'messa in scena' del discorso musicale, ci è parso cruciale procedere a districare quel complesso intreccio di forze che delimitano e definiscono questo 'gioco', per usare una metafora che ritorna utile per l'analisi di quanto accade in diversi campi della vita sociale (Bourdieu 2005). Ci siamo mossi, dunque, nel tentativo di approfondire quel lavoro – fisico e simbolico – del "tracciar confini" (Cella 2006), interpretando in questo senso l'apparato organizzativo e scenografico di questa messa in scena, nella convinzione che questo tipo di *boundary work* (Lamont and Fournier 1992) costituisca un momento fondamentale nella definizione del festival, inteso, più in generale, come evento culturale presente sulla scena musicale italiana.

Come si può immaginare, l'apparato del 'gioco' di questo tipo di eventi spettacolari è particolarmente complicato, composto com'è da un numero di attori e, soprattutto, di relazioni tra essi, che è, prima di tutto, quantitativamente elevato. Nondimeno, concentrando l'attenzione sul momento della preparazione, organizzazione e messa in scena di questa particolare 'festa', è stato possibile isolare alcuni dei passaggi e delle logiche di questo sofisticato apparato. A questo scopo, possiamo individuare due livelli di analisi che permettono di descrivere più in profondità le principali aree semantiche che traducono questa dimensione festiva dando (un certo) senso all'evento musicale.

#### 4. ALLESTIRE LA SCENA

In primo luogo, prestando attenzione ai confini e alle delimitazioni che lo attraversano, possiamo considerare la situazione del festival come costruzione e offerta di quei "mondi paralleli", come li definisce l'antropologo Victor Turner (1986) che delimitano, appunto, precisi ambiti di interazione all'interno di una zona di *limen* dove possono avere luogo modalità e stili di vita differenti, talora opposti a quelli della consuetudinaria scansione dei tempi



e dei ruoli sociali. Analogamente al caso del concerto o a quello dell'esperienza in discoteca (Torti 1996), è facile individuare come anche questa esperienza sia temporalmente e spazialmente definita, per cui l'immersione e il coinvolgimento del pubblico *hanno luogo* entro particolari cornici che rendono possibile uno specifico rapporto dei partecipanti e delle loro pratiche e interazioni, che si dimostra differente rispetto a quello giocato nel corso della vita quotidiana. A cominciare dalla più generale suddivisione tra 'dentro' e 'fuori' l'area stessa dell'evento, tipica di ogni esperienza *liminale*, e mediata in questi casi da un particolare *pass* (il biglietto di ingresso) vengono poi a crearsi, anche all'interno stesso del festival, specifiche *spazializzazioni* che regolano i criteri di 'vicino' e 'lontano', 'sopra' e 'sotto', 'aperto' e 'chiuso', e così via.

Confrontiamo, per esempio, due eventi come l'Heineken Jammin' Festival e l'Arezzo Wave Love Festival, per capire meglio come agiscono queste operazioni spazializzanti. Nel caso del festival di Imola, a una più o meno frastagliata suddivisione di aree materialmente recintate e accessibili secondo una "complessa struttura di divisione dei *pass*" (Organizzatore, nota di campo) situate dietro il palco, fa da contraltare una omologa 'struttura di divisione' davanti al palco, per cui "la zona recintata immediatamente sotto [il palco] è resa accessibile prima di tutto a chi ha un *pass* che ne consente l'ingresso e, inoltre, ai primi arrivati tra il pubblico, come una sorta di 'premio fedeltà', secondo quanto ci rivela sul posto uno degli organizzatori" (nota di campo). D'altra parte il tipo di cornice che si crea nel caso del festival di Arezzo, in particolare nella zona del *second stage* è del tutto differente: in quel caso, la cosa interessante è che non ci sono recinzioni di sorta a delimitare l'evento, se non quelli naturali del versante della collina su cui si è situato il festival.

Questo tipo di scenografia naturale sembra rendere ancora più significativo il passaggio da una zona all'altra, dal momento che, rimanendo nascoste le une alle altre per via degli alberi e della conformazione stessa del luogo, ci si trova ogni volta "come in una piccola sala, tutti molto raccolti" (Componente del pubblico, nota di campo). Come dicevamo, analogamente alle situazioni del concerto, del *rave* o della discoteca, si crea una particolare 'geografia dell'evento' giocata su questo tipo di suddivisioni: la differenza che, però, pare distinguere il festival da queste altre esperienze spettacolari, oltre che dal punto di vista della localizzazione del sito – di cui diremo più avanti – sta nella moltiplicazione del tipo di esperienza appena descritta. In altre parole, così come il festival costringe gli organizzatori a una pluralità di scelte che sarebbero, per esempio, non necessarie nel caso del concerto (Peterson and Bennett 2004), allo stesso modo offre poi nella

scena dell'evento una pluralità di momenti di scelta al suo pubblico che non sarebbero possibili in altre sedi. Come è facile ricavare dagli esempi descritti fin qui, nel caso del festival vi sono sempre diversi 'dentro' e 'fuori' da una certa area, così come molteplici 'vicino' e 'lontano' dal palco, 'sopra' e 'sotto' quest'ultimo, eccetera. Per fare un altro esempio tratto questa volta da un festival di dimensioni medio-piccole quale può essere il Metarock, anche il quel caso è chiaro come la serie molteplice di 'inizio' e 'fine' che si susseguono sul palco, le diverse aree in cui è stato diviso del festival, il tipo di separazione tra *front* e *back stage*, tutto insieme, contribuivano a costringere il pubblico a "cambiare spesso posizione" nel corso della serata, in senso, vale la pena ripeterlo, tanto fisico quanto simbolico. Seguendo dunque la chiave di lettura offerta da Turner (1986), possiamo dire che si tratta di fenomeni *limonoidi*, almeno nella misura in cui, attraverso questo tipo di organizzazione dello spazio, aprono molte possibilità di espressione e di creazione individuale, al di là del riferimento collettivo cui possono rimandare (Fonarow 1997).

Ora, se i dati raccolti tramite l'ascolto delle parole degli organizzatori e lo sguardo etnografico sottolineano l'investimento e la coerenza di questo tipo di delimitazione 'plurale', è altrettanto chiaro come il lavoro di separazione non sia posto come antitetico o deviante rispetto alle regole del controllo sociale, ma bensì sia indirizzato all'allestimento di una messa in scena dove la trasgressione si traduce nei registri dello spettacolo. Il tipo di *boundary work* (Lamont and Fournier 1992) che stiamo descrivendo, quindi, è piuttosto vicino all'idea di *intrattenimento*, almeno nel suo senso etimologico rintracciabile nel termine francese *entretenir*: tenere separato, in questi casi, svolge il compito di 'allestire una scena' proprio nel senso in cui lo intendono, per esempio, autori come Pine e Gilmore quando parlano di una "economia delle esperienze" (Pine e Gilmore 2000), in cui per creare valore è necessario organizzare lo spazio in modo da "coinvolgere il cliente" rendere un certo luogo "memorabile". Da questo punto di vista, è utile richiamare il tipo di legame che si crea tra *motion* e *e-motion*, nel corso di questi eventi musicali, tra la dimensione del ballo – ma non solo – e quella del coinvolgimento (D'Amato 2002). Nel ritmo (e nello spazio) spezzato offerto dal festival, queste due dimensioni – che possiamo immaginare invece come meno distinte nel caso del concerto – può capitare prendano strade diverse, intersecandosi nel corso dell'evento secondo coincidenze non determinabili *a priori* (Tjora 2016). In questo senso, come mostra per esempio l'inserimento di eventi come mostre (Metarock), esibizioni (Eastpack), spazi per la cura del corpo (HJF), l'organizzazione dei festival sembra puntare sempre di più su questo tipo di allestimento della scena

orientato alla costruzione di un'esperienza. Un tipo di politica organizzativa che, come si può intuire, non sarebbe praticabile – o pensabile – nel caso di altre *performance live* (Laing 2015).

## 5. IL CONFINE MOBILE TRA 'FRONT' E 'BACK': UNA QUESTIONE DI POSIZIONI

In secondo luogo, sovrapposto a questo processo, possiamo rintracciare, attraverso un'analisi della relazione di potere che attraversano le operazioni appena descritte, una seconda accezione con cui leggere quell'idea di 'festa' intorno alla quale abbiamo suggerito sembri ruotare la costruzione di questi eventi musicali. Possiamo pensare, a questo proposito, alla descrizione che un autore come Bachtin offre di questa dimensione della cultura popolare (1995). Insieme alla dimensione economico-commerciale che abbiamo sottolineato sopra, infatti, le caratteristiche della festa di paese ritornano nell'organizzazione di questi eventi, seppur con gradi diversi nei differenti contesti empirici, contribuendo in questi casi alla costruzione della cornice spazio-temporale in cui si colloca l'evento, questa volta, nel senso di "mondo alla seconda", con il quale Bachtin definisce l'atmosfera del Carnevale. La temporanea liberazione dalle regole dei contesti quotidiani e, in questo senso, dall'ordine costituito, la relativa sospensione delle gerarchie prestabilite e, soprattutto, delle relative proibizioni, in breve, l'avvicinamento al 'grottesco', costituiscono certamente una dimensione cruciale nella definizione dell'idea di festa, in questi casi.

Quando nella scena dei vari festival osservati a partire dal pomeriggio presto fino a tarda notte, si potevano incontrare le centinaia di corpi che attraversavano senza fermarsi questi luoghi di consumo, non si era molto lontani dalla centralità della materialità corporea secondo la quale, per Bachtin, questi mondi alla seconda trasformano i soggetti in carne, ricollocando la cultura (legittima) alla sfera della terra e del corpo nella loro indissolubile unità (1995). Così il diverso uso che si può fare del cibo, per esempio, così come delle diverse sostanze stupefacenti, dell'alcool, e in generale del proprio corpo, fanno sicuramente di queste feste, luoghi di trasformazione e cambiamento.

È vero, però, che come ci insegna ancora l'autore russo, questo insieme articolato e polifonico di delimitazioni e separazioni – prima di tutto costruite a livello corporeo – che ci permette di dare una mappatura della geografia – fisica e simbolica – del festival è sempre il risultato di processi

relazionali. Dobbiamo, cioè sempre partire dal presupposto che i confini di cui parliamo non sono riducibili completamente su di una dimensione, come l'adagiarsi sulla sola dimensione economico-commerciale tende a fare: questi sono, piuttosto, il prodotto di momenti dialogici e, in quanto tali, di attribuzioni asimmetriche ma prodotte attraverso un'interazione sociale (Bachtin 1996; Bourdieu 2005). Per fare un esempio di questo tipo di asimmetria, possiamo riportare un passaggio tratto da una conversazione più lunga con uno degli organizzatori di un festival di medio-grandi dimensioni: raccontandoci come avviene la distribuzione dei *pass* che consentono l'accesso più o meno limitato alle diverse aree in cui dicevamo essere delimitato il *backstage*, ha sottolineato come quella dei *pass* sia "una scienza vera e propria [...]. È una scienza, s... ma no, non è per niente una scienza esatta, è del tutto sbagliata..." (Dirigente marketing del festival). Per capire ancora meglio come questa costruzione di confini sia il prodotto di differenti posizioni e del relativo guardare lo spazio dell'evento da quel punto di vista, è ancora più utile mettere in questione la linea (fisica e simbolica) che separa ciò che sta davanti al palco con ciò che sta dietro: in altri termini, *front* e *back stage*. Nel corso della nostra osservazione, abbiamo potuto attraversare spesso questo confine: la differenza tra i due spazi è, a seconda delle occasioni empiriche, comunque evidente; se prendiamo un caso come quello dell'HJF, certamente particolare da questo punto di vista, troviamo nel *backstage* una zona definita *hospitality* con *catering*, aria condizionata, TV, e passaggio di stampa e artisti celebri, e una zona nell'immediato retropalco con i gruppi di tecnici e staff degli artisti al lavoro; nel *frontstage*, la zona dove il festival 'accade' per il pubblico, all'opposto della precedente, la situazione è invece tutt'altro che organizzata e confortevole, con transiti disordinati di persone e una distribuzione 'irrazionale' dei corpi nello spazio. Da questo punto di vista, in un festival come quello sponsorizzato dall'Heineken, sembra confermarsi l'impressione raccontata da Deena Weinstein (2000), nella sua ricerca sui concerti di *heavy metal*, in cui l'autrice descrive questi due spazi nel senso di due realtà antitetiche ma reciprocamente necessarie, una all'altra, e tenute insieme dal lavoro di intermediazione dei musicisti.

Per quanto abbiamo potuto osservare nei casi da noi analizzati, però, sembra essere molto più pertinente l'ipotesi qui introdotta con l'impostazione bachtiniana di una definizione di questi confini – e delle rispettive realtà antitetiche che così vengono costruite – come un prodotto di posizioni differenti. In realtà, infatti, all'osservazione, i due mondi del *front* e *back stage* sembrano essere piuttosto un *continuum* ricco di similitudini a cominciare dalle modalità di organizzare gli spazi, come dicevamo sopra:

invece, il lavoro di costruzione di una linea di confine, peraltro mobile anche in senso fisico, vista la possibilità di alcuni componenti del pubblico di ottenere *pass* che consentono l'accesso a zone via via più 'profonde' del *backstage*, sembra più il risultato di una particolare "balistica del potere" (nota di campo), per così dire, per cui gli sguardi del pubblico verso il *backstage* e quelli di chi sta dietro il palco, verso il *frontstage* – le due posizioni, appunto – sembrano piuttosto strabiche, nel senso che 'chi sta in alto' (come è fisicamente nel caso dell'HJF) vede chi sta in basso (in senso, di nuovo, anche fisico) e ha la possibilità di giocare tale risorsa distintiva, mentre dall'altra parte 'chi sta in basso' non può vedere in maniera altrettanto diretta questa differenza, ma può invece, non meno significativamente, 'immaginarla', per convogliarla poi nel bersaglio più visibile, ovvero il corpo degli artisti e la scena del palco (Mckay 2015)

## 6. CONCLUSIONI: IL SENSO PROGRESSIVO DEL FESTIVAL

Siamo così al punto conclusivo, dal momento che attraverso questo doppio livello di lettura del festival possiamo dare conto di questo complesso apparato ludico attraverso l'investimento su di un'idea particolare di festa: poiché, d'altronde, stiamo parlando di un evento culturale collocato a tutti gli effetti all'interno della scena italiana, non è possibile non tenere in debito conto la dimensione territoriale su cui vanno di volta in volta a inserirsi queste produzioni culturali (Magaudda 2013). A questo proposito, è necessario evidenziare come l'insieme degli intrecci cui facevamo riferimento prima, che contribuiscono alla definizione del senso del festival, può essere infine interpretato insistendo proprio sul 'senso del luogo' che emerge tenendo conto non soltanto delle relazioni che si strutturano all'interno dello spazio del festival ma anche alla *specificità territoriale* in cui queste vanno a collocarsi (Laing 2015).

A un primo livello, come abbiamo sottolineato sopra, la *scena del festival* (intesa come spazio fisico) si colloca in un sito ben preciso, che può essere un autodromo (HJF), uno stadio (AWLF), un parco (Metarock), ecc., ciascuno dei quali rende necessarie diverse opere di spazializzazione, ovvero di disposizione degli elementi fisici della scena e di relativo posizionamento degli attori (retropalco, palco, platea, ecc.); abbiamo visto come già a questa scala spaziale si costruiscano norme prossemiche che incidono sulla definizione della *scena del festival* (intesa questa volta come spazio simbolicamente definito). Come afferma con precisione Fabbri, "spesso 'come ci si siede'

dice di più sulla musica che ci sarà di un manifesto” (2002, 59). Da questo punto di vista, come abbiamo detto, il festival è un evento che si differenzia da altre rappresentazioni musicali dal vivo, proprio nella misura in cui offre una scena del tutto differente dalla situazione del concerto, della discoteca o del *rave* (Tjora 2016). Da sottolineare, però, come nota lo stesso Fabbri (2002), che da questo punto di vista la situazione italiana presenta almeno una peculiarità interessante: le strutture adeguate agli spettacoli musicali, in genere, sono ormai tipiche e comunque ancora ridotte in numero (pallazzetti, stadi, teatri, clubs, discoteche), cosa che fa sì che diversi generi musicali vengano presentati nei medesimi luoghi. Il festival sembra rappresentare un’occasione di innovazione per la politica culturale italiana, da questo punto di vista mettendo in campo possibilità e soluzioni scenografiche flessibili e certamente non ancora istituzionalizzate. Per capire l’apparato di quel particolare gioco che abbiamo visto essere il festival, è però, come dicevamo, necessario considerare la ‘struttura spaziale’ di queste produzioni, come aiuta a definirla con precisione una studiosa come Doreen Massey (1993), ossia nel senso di una cristallizzazione contesa e negoziata da parte di differenti attori che operano a differenti scale spaziali, dall’interazione corporea, passando per la dimensione urbana, regionale e nazionale, fino a quella globale. La *scena del festival* deve anche fare i conti con una scala ancora più ampia, ovvero quella nazionale, prima, e quella transnazionale, che contribuiscono a costruire, per usare ancora le parole della Massey, una sorta di “senso progressivo del luogo”, in cui confluiscono storie e tradizioni diverse, la cui convergenza contingente restituisce la specificità dell’evento.

Come sostengono, in altri termini, anche Cornell e Gibson (2002), molte delle nostre percezioni e comprensioni dei luoghi contemporanei passano attraverso un rapporto con la *popular music*. Se questo, come dicevamo, può essere vero, in generale, anche nel caso italiano, dobbiamo tenere conto come, nei casi analizzati in questa sede, non si registri ancora una particolare forza *autonoma* da parte della *scena dei festival* (Tjora 2016): il polo economico-commerciale, da un lato, e quello espressivo-relazionale dall’altro, sembrano ancora partecipare in maniera egemonica alla definizione di questo tipo di eventi, al di là di una capacità, appunto *autonoma*, della sfera artistico-musicale di produrre una propria tradizione (Bennet and Peterson 2004). Come suggerisce ancora la stessa Massey (1993), si tratta, a questo proposito, di capire come le differenti “geometrie di potere” costruite su questi tra vertici, nel senso di differenti posizionamenti degli attori coinvolti nella produzione della geografia del festival, partecipano alla legittimazione di diversi orientamenti e collocazioni nel *continuum* della messa in scena del festival musicale ‘italiano’.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Agostini, Roberto. 2002. "Chimere. Note su alcune musiche (im)popolari contemporanee". In *Sound tracks. Tracce, convergenze e scenari negli studi musicali*, a cura di Francesco D'Amato, 97-125. Roma: Meltemi.
- Bachtin, Michail. 1995. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Torino: Einaudi.
- Bennett, Andy, and Richard Peterson. 2004. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville (TN): Vanderbilt University Press.
- Bourdieu, Pierre. 1983. *La distinzione. Critica sociale del gusto*. Bologna: il Mulino.
- Bourdieu, Pierre. 2005. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*. Milano: il Saggiatore.
- Cella, Gian Primo. 2006. *Tracciare confini. Realtà e metafore della distinzione*. Bologna: il Mulino.
- Chambers, Ian. 1996. *Ritmi urbani, pop music e cultura di massa*. Genova: Costa & Nolan.
- Connell, John, and Chris Gibson. 2002. *Soundtracks: Popular Music, Identity and Place (Critical Geographies)*. London: Routledge.
- D'Agnese, Alfredo. 2003. "Povera Italia, grandi concerti e prezzi alle stelle". *Musica. Rock & altro* 369: 26-27.
- D'Amato, Francesco. 2002. *Sound Tracks. Tracce, convergenze e scenari negli studi musicali*. Roma: Meltemi.
- De Certeau, Michel. 2001. *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Edizioni Lavoro.
- Durkheim, Émile. 1973. *Le forme elementari della vita religiosa*. Roma: Newton Compton.
- Eco, Umberto. 2004. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani.
- Fonarow, Wendy. 1997. "The Spatial Organization of the Indie Music Gig". In *The Subcultures Reader*, edited by Thornton Sarah and Ken Gelder, 360-369. London: Routledge.
- Frith, Simon. 1996. "Music and Identity". In *Question of Cultural Identity*, edited by Hall Stuart and Paul Du Gay, 108-150. London: Sage.
- Geertz, Clifford. 1998. *Interpretazione di culture*. Bologna: il Mulino.
- Gelder, Ken, and Sarah Thornton. 1997. *The Subcultures Reader*. London: Psychology Press.
- Goldfinger, Charles. 1996. *L'utile e il futile. Per un'economia dell'immateriale*. Torino: UTET.
- Harvey, David. 1997. *La crisi della modernità. Alle origini dei mutamenti culturali*. Milano: il Saggiatore.
- Hebdige, Dick. 1983. *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale*. Genova: Costa & Nolan.
- Hennion, Antoine. 1981. *Les professionnels du disque*. Paris: Métailié.



- Hennion, Antoine. 2000. "Passioni, gusti, pratiche. Dalla storia della musica alla sociologia dell'ascolto musicale". *Rassegna italiana di sociologia* 2: 265-289.
- Istat. 1999. *La musica in Italia*. Bologna: il Mulino.
- Istat. 2002. "Indagine tempo libero e cultura". *Statistiche culturali 1999-2000*.
- Krims, Adam. 2000. *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Laing, Jennifer, and Judith Mair. 2015. "Music Festivals and Social Inclusion: The Festival Organizers' Perspective". *Leisure Sciences* 37: 252-268.
- Lamont, Michèle, and Marcel Fournier. 1992. *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. Chicago: Chicago University Press.
- Lieberg, Mats. 1995. "Public Spaces, Lifestyles and Collectives Identity". *Young* 1: 19-38.
- Magaudda, Paolo. 2013. "Electronic Music Festivals and Youth Culture: Successes and Failures, from the Sónar to Italian Festivals". *Polis* 1: 55-80.
- Massey, Doreen. 1993. "Power-geometry and a Progressive Sense of Place". In *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*, edited by Jon Bird, Barry Curtis, Tim Putnam, and Lisa Tickner, 59-69. London: Routledge.
- Mattern, Mark. 1998. *Acting in Concert: Music, Community and Political Action*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Mckay, George. 2015. *The Pop Festival: History, Music, Media, Culture*. London: Bloomsbury Academic.
- Micelli, Stefano. 1998. "Il consumo postfordista. Dalla cultura della delega alla cultura dell'interazione". In *Il postfordismo. Idee per un capitalismo prossimo venturo*, a cura di Enzo Rullani e Luca Romano, 106-127. Milano: Etas.
- Middleton, Richard. 1990. *Studiare la popular music*. Milano: Feltrinelli.
- Negus, Keith. 1996. *Popular Music in Theory: An Introduction*. London: Polity Press.
- Pine, Joseph, e James Gilmore. 2000. *L'economia delle esperienze. Oltre il servizio*. Milano: Etas.
- Rifkin, Jeremy. 2000. *L'era dell'accesso. La rivoluzione della new economy*. Milano: Mondadori.
- Santoro, Marco. 2002. "La musica, la sociologia, e 40 milioni di italiani". *Il Mulino* 5: 952-961.
- Sibilla, Gianni. 2003. *I linguaggi della musica pop*. Milano: Bompiani.
- Silenzi, Andrea, e Carlo Tagliabue. 2004. "Come ogni estate, più di ogni estate". *Musica. Rock & altro* 416: 12-17.
- Simmel, Georg. 1908. *Sociologia*. Milano: Edizioni di Comunità.
- Sorice, Michele. 1995. *Logiche dell'illogico. Introduzione alle teorie del consumo*. Roma: SEAM.
- Thornton, Sarah. 1998. *Dai club ai rave. Musica, media e capitale sottoculturale*. Milano: Feltrinelli.
- Thornton, Sarah, and Ken Gelder. 1997. *The Subcultures Reader*. London: Routledge.



- Tjora, Aksel. 2016. "The Social Rhythm of the Rock Music Festival". *Popular Music* 35: 64-83.
- Torti, Maria Teresa. 1997. *Abitare la notte. Attori e processi nei mondi delle discoteche*. Genova: Costa & Nolan.
- Torti, Maria Teresa. 2000. "Giovani e 'popular music' nella ricerca sociale italiana". *Rassegna italiana di sociologia* 2: 291-302.
- Turner, Victor. 1986. *Antropologia della performance*. Bologna: il Mulino.
- Van Gennep, Arnold. 1981. *I riti di passaggio*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Weinstein, Deena. 2000. *Heavy Metal: The Music and Its Culture*. Boston: Da Capo Press.

