

Per una tipologia e una storia delle cover *Luca Marconi*

Il termine “cover” viene solitamente usato per indicare la nuova versione di un brano di popular music¹ alla quale viene attribuito lo stesso titolo di un'altra versione già esistente.

In questo scritto mostrerò come sia possibile distinguere diversi tipi di cover. Una prima tipologia può essere elaborata considerando il contesto comunicativo nel quale esse si presentano, se le ascoltiamo assistendo a una performance (saranno dunque *cover dal vivo*) oppure fruendo di uno dei *doppi* (cfr. Eco 1975, pp. 242-245; 1990, pp. 165-166) ricavati da una certa matrice (saranno allora *cover attraverso un doppio*); mi occuperò soprattutto di quest'ultimo caso.

Una seconda tipologia concerne ciò che di una versione precedente ha a disposizione chi realizza la cover, che può essere solo un ricordo, come è stato a lungo caratteristico delle pratiche di replicabilità delle musiche di tradizione orale (in questo caso si può parlare di *cover da un interprete mnemonico*), o un testo scritto, come avviene solitamente nelle repliche delle musiche “colte”² (saranno *cover da un interprete scritto*), o almeno una registrazione di una versione già esistente, la condizione più comune nella produzione odierna di repliche di popular music (le chiamerò *cover da un doppio*).

La tipologia che mi interessa maggiormente approfondire riguarda le funzioni che le cover possono assolvere; enumerandole, cercherò anche di esaminare se vi siano stati dei cambiamenti nel corso della storia della popular music ai quali corrispondano mutamenti nel panorama di tali funzioni.

1. *Repliche concorrenti in reperibilità*

Partiamo da un esame della condizione della popular music nel periodo dagli anni Venti agli anni Cinquanta del Novecento, nel quale l'industrializzazione della musica si fonda non più, come avveniva in precedenza, solo sui concerti pubblici e sulla vendita degli spartiti, ma anche sul funzionamento di tre mass-media che in quell'epoca si sviluppano parallelamente, per esempio la radio, il disco e il cinema.

In questo periodo la popular music statunitense, che comincia ad assumere il ruolo di leader nell'ambito dei paesi occidentali, si articola fundamentalmente in due filoni, per esempio a dominare il mercato è la popular music *mainstream*, sotto l'egida dei grandi editori di musica scritta, costituita soprattutto dalle canzoni e dai ballabili in stile *Tin Pan Alley*³; questo repertorio, oltre a essere presentato dal vivo, viene fruito attraverso le registrazioni delle grandi case discografiche⁴ e viene diffuso nell'etere dai grandi network radiofonici, che costituiscono una sorta di oligopolio mediatico⁵. Accanto a tale repertorio si sviluppa una popular music "di nicchia", che comprende la musica country, i diversi generi di musica nera (blues, jazz, gospel, spiritual ecc.) e altri generi minori, e che è meno strettamente legata alle sorti dei grandi editori di musica scritta; le grandi case discografiche tendono a lasciarla alle etichette minori, e i grandi network le dedicano meno spazio di quello fornito alla popular music mainstream, mentre è più diffusa nelle piccole emittenti locali.

In questi due filoni, la relazione tra la fruizione di una performance dal vivo e quella di un doppio discografico viene concepita in modo diverso, per esempio nella popular music mainstream dell'epoca l'esperienza dal vivo viene vissuta come l'esperienza principale, mentre l'ascoltare un disco viene sentito come un surrogato di tale esperienza; il pubblico spesso desidera riascoltare un brano già noto, ma tale desiderio può essere soddisfatto da qualsiasi sua versione.

A testimoniare tale fenomeno è innanzitutto il fatto che ancora negli anni Quaranta nessun programma dei network nazionali statunitensi trasmise musica registrata su disco, per

esempio ogni network aveva la sua orchestra e i suoi cantanti che durante le trasmissioni eseguivano dal vivo i successi del momento, e la sera presentava i concerti delle più famose stelle in auge. I dischi venivano utilizzati invece in alcuni programmi realizzati da emittenti locali affiliate ai network, ma è significativo il nome dato al programma più famoso e imitato di quel tipo (trasmesso dalla WNEW di New York a partire dal 1935), per esempio *Make believe ballroom*; le presentazioni dei brani, l'organizzazione della loro successione e persino a volte delle pseudo-interviste erano tutte concepite per far sembrare che il programma fosse realizzato dal vivo in una sala da ballo. Anche nelle emittenti indipendenti spesso si usavano i dischi simulando che si trattasse di una performance dal vivo, accanto a programmi nei quali dei gruppi country effettivamente si esibivano dal vivo, mentre era molto meno frequente che suonassero dal vivo gruppi di blues e rhythm & blues. Solo in alcune emittenti del Sud e del Mid-West, a partire dalla fine degli anni Quaranta, alcune piccole etichette indipendenti cominciarono ad acquistare segmenti di 30 minuti di trasmissioni per promuovere i loro dischi (Peterson 1990, p. 104).

Altrettanto significativo è il fatto che all'epoca si riteneva che chi ascoltava un disco alla radio non l'avrebbe poi acquistato⁶.

Nello stesso periodo, comunque, in alcuni generi di popular music di nicchia il disco comincia a essere sentito non più solo come un surrogato dell'esperienza dal vivo, ma come un testo dotato di una sua identità (che si desidera riascoltare più volte senza che intervengano mutamenti nel piano dell'espressione) e di un'autonomia dalla performance in tempo reale, si pensi ad esempio al fatto che la più famosa formazione di jazz della seconda metà degli anni Venti, l'Hot Five di Louis Armstrong, "non esisteva fuori degli studi di registrazione" (Schuller 1968, p. 136).

Al modo divergente di considerare la relazione tra dischi e concerti nei due repertori corrispondevano due differenti modalità nel realizzare le cover, per esempio nella popular music mainstream venivano effettuate soprattutto cover da

un interpretante scritto, mentre nella popular music di nicchia si cominciavano a produrre cover da doppi; si ascolti, ad esempio, la versione di *West End Blues* (1929) registrata dalla band di King Oliver, un anno dopo quella di Louis Armstrong & His Hot Five (1928), per esempio si noterà come l'incisione del 1929 non si limiti a usare lo stesso tema di quella del 1928 per poi inserire assoli personalizzati (come è tipico dell'approccio del jazz alle pratiche di replicabilità), ma ne riprenda l'impostazione formale⁷, e ne ripeta quasi suono dopo suono quattro delle sei sezioni (l'introduzione, l'esposizione del tema, l'assolo pianistico e quello finale della cornetta), pur non avendone a disposizione la partitura.

Sia nel caso di questo tipo di "cover da un doppio" che nel caso delle cover da un interpretante scritto della popular music mainstream coeva, comunque, la funzione principale era la medesima, per esempio concorrere in reperibilità nei confronti della versione precedente. In altri termini, queste cover, che chiamerò "repliche concorrenti in reperibilità", ripetevano le componenti della versione precedente che avevano avuto successo per un certo pubblico rivolgendosi a un pubblico simile che si trovava nella zona di influenza della loro casa discografica⁸ (Fabbri 2002, p. 34), di fronte al quale cercavano alla fin fine di "coprire", eclissare e nascondere la versione già esistente, dunque è a questa funzione che può essere ricondotto il termine "cover" (Spaziante 2000, p. 241).

Riguardo a quanto avveniva negli anni Quaranta negli Stati Uniti, il sociologo Richard Peterson afferma (1990, p. 112):

When one of the companies had a significant hit on a song, the other oligopolists would immediately 'cover' it by putting out a recording of the same song by one of their own singers or orchestras. The practice of covering hits also helped to keep independent companies from successfully competing in the market. When in 1947 Bullet records of Nashville released *Near you* by the Francis Craig Orchestra it gained considerably record sales in the region because the Craig Orchestra was a regular performer on WSM, a powerful radio station broadcasting live from Nashville. Within weeks of the success of the Bullet recording, each of the four major record companies relea-

sed their own version, and all of these reached hit status in the weeks that followed, completely eclipsing the original version by the independent record company.

2. *Repliche concorrenti in appetibilità*

Come ha sottolineato soprattutto lo stesso Peterson (ib.), verso la metà degli anni Cinquanta il panorama della popular music presenta numerosi mutamenti, riconducibili a una serie di fenomeni sostanzialmente coevi, per esempio:

a) fa la sua comparsa un nuovo tipo di pubblico, costituito dai teen-ager cresciuti dopo la seconda guerra mondiale;

b) vi è un notevole sviluppo delle tecniche di registrazione, e il vecchio formato dei dischi a 78 giri viene soppiantato dal microscolco (a 33 e 45 giri), “un disco ottenuto con una tecnica di incisione e con materiali che non solo permettono di ospitare una durata maggiore, ma anche di riprodurre una gamma di frequenze più estesa sia verso l’alto che verso il basso” (Fabbri 2002, p. 28);

c) vengono introdotti nel mercato nuovi strumenti elettrici (primi fra tutti la chitarra elettrica e il basso elettrico);

d) viene lanciato (soprattutto dalle ditte giapponesi) un nuovo tipo di radio, a transistor, molto più economica e trasportabile dei vecchi modelli; oltre alla voluminosa radio familiare, gli adolescenti hanno così a disposizione questo nuovo apparecchio che permette loro di ascoltare musica ovunque;

e) con la nascita e lo sviluppo della televisione, i grandi network radiofonici, trasformati in network televisivi, lasciano spazio alle stazioni radiofoniche locali, che nella loro programmazione di popular music fanno ampio uso di dischi (soprattutto 45 giri);

f) le emittenti radiofoniche sostituiscono il format “generalista”, pensato per i grandi network, con quello “Top Forty”, caratterizzato da un massiccio bombardamento dei successi più programmati dai jukebox o in testa alle tre principali classifiche di vendita dei dischi, distinte per generi (pop, country e rhythm & blues).

Una delle principali conseguenze di tali mutamenti è un cambiamento, con aumento di varietà, nei repertori della popular music mainstream, per esempio mentre il sistema oligopolistico precedente aveva reso mainstream un repertorio che cercava di non offendere nessuno, corrispondente alle canzoni Tin Pan Alley, determinando una forte omogeneità di proposte, il format radiofonico *Top Forty* rende mainstream un insieme più eterogeneo di repertori, costituito soprattutto dai successi del momento delle tre classifiche di vendita in vigore (Peterson 1990, pp. 112-113).

Dal nostro punto di vista, il cambiamento corrispondente che risulta più rilevante è che, non solo nella popular music di nicchia, ma anche in quella mainstream, il pubblico desidera sempre di più riascoltare più volte non una qualsiasi versione di un certo brano, ma una certa versione particolare, con un determinato sound, che è abituato a sentire nei jukeboxe e alla radio. In ogni genere di popular music, dunque, la registrazione assume un'importanza sempre maggiore (Hatch, Millward 1987, pp. 71-73; Fischer 1998, pp. 115-117), funzionando come materiale di riferimento principale per fare *cover da un doppio*.

Ne consegue che le cover, pur avendo ancora come funzione principale quella di presentarsi a un pubblico simile a quello che aveva apprezzato la versione precedente al posto di tale "originale", cercano di assolvere tale funzione non più solo risultando più reperibili del brano replicato, ma anche cercando di apparire più appetibili, soprattutto nel loro sound.

3. *Pseudorepliche rifunzionalizzanti e rfiguranti*

Un'altra pratica che la cover, come molti altri prodotti basati sulla ripetizione del già esistente, consente di realizzare è la rifunzionalizzazione⁹, cioè la costruzione di una nuova versione di un prodotto precedente che, pur avendo con esso in comune alcuni aspetti, mutandone altri, diviene adatto a essere inserito in altri contesti per assumere altre funzioni,

per esempio chiamerò le cover risultanti da tale pratica *pseudorepliche rifunzionalizzate*¹⁰.

Nella popular music statunitense degli anni Cinquanta la produzione di cover risultanti come *pseudorepliche rifunzionalizzate* era molto frequente, specie nelle relazioni tra i generi “bianchi” e quelli “neri”, dove erano all’ordine del giorno cover country di brani blues, ma anche percorsi nella direzione opposta¹¹. È nell’ambito di questo fenomeno che si inseriscono le cover realizzate da Bill Haley ed Elvis Presley che vennero a incidere sulla nascita del rock’n’roll.

Concentriamoci innanzitutto su *Rocket ’88*, prima incisione, realizzata dal gruppo di western-swing Bill Haley & the Saddlemen (1951) per la piccola etichetta Holiday Records diretta da Dave Miller, a partire dall’omonimo brano realizzato nello stesso anno da un gruppo nero di rhythm & blues, Jackie Brenston & his Delta Cats (1951).

Di tale cover il critico musicale Bruce Eder scrive:

Al momento, *Rocket ’88* non sembrò avere un grande riscontro in termini di vendite¹², giacché non era né carne né pesce. Non era abbastanza efficace come rhythm & blues da riuscire a eclissare l’originale di Brenston agli occhi degli acquirenti di dischi neri, ma non risultava nemmeno in linea con il tipo di incisione country voluto dal pubblico bianco o dalle radio al suo servizio. E addirittura nessuno aveva un nome per etichettarlo, sembrava un “race record” (venivano chiamati così i dischi realizzati in uno stile che risultava rivolgersi agli ascoltatori neri), ma inciso da un gruppo bianco in uno stile che in qualche modo era country. A dire il vero, il gruppo stesso risultava stranamente anonimo, Miller aveva fatto in modo che non ci fossero fotografie pubblicitarie di Bill Haley & the Saddlemen; era uno sforzo calcolato per oscurare la loro razza, anche se il nome del gruppo e le ballad country presenti nelle facciate B dei loro 45 giri non lasciavano dubbi sulla loro identità¹³.

Dunque, la registrazione di Bill Haley aveva alcune componenti del rhythm & blues e altre del country, ma non riu-

sciva ad assolvere le funzioni né dell'uno né dell'altro genere; piuttosto, invitava il suo fruitore modello a inventare una nuova categoria per render conto della propria esistenza al di fuori delle categorie correnti (cfr. Eco 1997): chiamerò questo tipo di cover "pseudoreplica rifigurante".

In breve tempo, Haley e il suo manager, Jim Ferguson, si accorsero che c'era un pubblico al quale questo repertorio senza nome piaceva: quello degli adolescenti.

Alla base di tale apprezzamento può essere rilevato un processo di decodifica aberrante (Eco 1968), per esempio agli elementi che nelle versioni "originali" erano sentiti dal pubblico corrispondente come tratti pertinenti alle funzioni proprie del rhythm & blues o del country, nelle cover di Bill Haley vengono attribuiti dai codici della cultura adolescenziale nuove connotazioni, quali la promozione di stili di vita e di divertimento sentiti come giovanili in quanto alternativi a quelli del perbenismo adulto ufficiale.

Per sfruttare questo fenomeno, Haley (che nel frattempo, per sottolineare la sua nuova collocazione nel sistema dei generi, aveva cambiato il nome del suo gruppo dalla denominazione decisamente country "Bill Haley & the Saddlemen" all'astrale "Bill Haley & his Comets") continua in tale direzione¹⁴ cercando di trovare il dosaggio più efficace¹⁵ fino a conseguire nel 1952 un primo notevole successo con un'altra cover, *Rock The Joint*¹⁶, che secondo diverse testimonianze è il primo brano per presentare il quale il disc jockey Alan Freed adottò la formula "rock'n'roll".

Questo successo e quello ancora più clamoroso ottenuto poi da Haley (1954) con il brano "originale" *Rock Around The Clock*¹⁷ spinsero a compiere molte altre operazioni dello stesso tipo, che sfociarono soprattutto in pseudorepliche concorrenti con versioni precedenti realizzate da musicisti neri. In tali casi numerose componenti pertinenti alle funzioni della musica rhythm & blues nera venivano sostituite con elementi pertinenti alle funzioni del pop bianco; cover edulcorate e "sbiancanti" di questo tipo sono, ad esempio, *Sh-Boom*, incisa dal gruppo bianco The Crew Cuts (1954) a partire dall'originale realizzato dal gruppo nero The Chords

(1954)¹⁸, e *Tutti-Frutti*, incisa dal “teen-idol” bianco Pat Boone (1955) a partire dall’originale realizzato dal cantante nero Little Richard (1955).

Contemporaneamente, comunque, ci furono anche casi di cover rock’n’roll di brani country che sostituivano componenti pertinenti a funzioni della musica bianca con elementi pertinenti a funzioni della musica nera. È il caso, ad esempio, della cover del brano country *Blue Moon Of Kentucky* (la cui versione originale era stata realizzata dal gruppo country Bill Monroe & his Blue Grass Boys [1947]) incisa da Elvis Presley (1954) e posta nella facciata B del suo primo 45 giri, nel quale la facciata A era costituita da una cover di un brano di rhythm & blues, *That’s All Right*, la cui versione originale era stata registrata dal cantante nero Arthur Crudup (1946)¹⁹.

4. *Pseudorepliche dialoganti*

Spesso le cover degli anni Cinquanta si rivolgevano a un pubblico che non conosceva le versioni replicate e non chiedevano a tale pubblico di confrontarle con gli “originali”, tendendo piuttosto a sostituirli nella memoria collettiva (Weinstein 2000, p. 144). Il riferimento alla versione precedente si trovava invece in un altro tipo di popular music frutto di pratiche di replicabilità, all’epoca chiamato “answer record”. Si trattava di parodie²⁰ che riproponevano sostanzialmente la stessa musica della versione precedente, ma con parole che in qualche modo rispondevano a quanto era in essa affermato.

Uno dei casi più famosi di questo tipo di prodotti, che chiamerò *pseudorepliche dialoganti*, è costituito da *Bear Cat*, firmata da Sam Philips e registrata per la Sun Records (1953) da Rufus Thomas, “answer record” nei confronti di *Hound Dog*²¹, firmata dagli autori bianchi Jerry Lieber e Mike Stoller, che, incisa precedentemente dalla cantante nera Willie Mae “Big Mama” Thornton (1953), aveva raggiunto quell’anno il primo posto nelle classifiche di rhythm & blues²².

5. *Repliche divulgative e traduzioni*

Per affrontare i cambiamenti di atteggiamento nei confronti delle cover sviluppatasi negli anni Sessanta, conviene riflettere su un fenomeno che emerse in quell'epoca come reazione alla società di massa: il folk revival. La cultura alla base di tale fenomeno considerava il "mainstream di massa" (la top forty e la popular music corrispondente) come un nemico emblematico di tutti gli aspetti negativi della vita moderna, esperienze insulse, successo ottenuto in modo sospetto, idoli adolescenziali preconfezionati e masse manipolate.

Tale cultura si vedeva come l'unica alternativa seria al mainstream di massa. Si sentiva seria giacché interconnetteva sia una presa di posizione sociale che un atteggiamento estetico, inserendoli insieme nel concetto folk di autenticità (...). Tale autenticità folk si riteneva consistesse in determinate esperienze musicali giudicate non alienate e non corrotte, e cioè in piaceri non di massa che si riteneva fossero musicalmente puri, genuini e connessi organicamente con la comunità che li aveva prodotti. Enfatizzando le radici, la tradizione, il patrimonio comune e la dimensione rurale (...), il folk revival concepiva la propria autenticità musicale come un baluardo contro l'alienazione della società di massa (...). Venivano allora imbracciati strumenti acustici, proponendo canzoni trasmesse oralmente e adottando modalità di performance locali. Facendo rivivere stili e brani del passato, il folk revival presentava una critica implicita alla musica del presente (Keightley 2001, p. 121).

Per il folk revival, dunque, la performance dal vivo torna a essere l'esperienza principale, l'unica dotata di "autenticità", rispetto alla quale il disco viene vissuto come un surrogato quantomeno sospetto. Nel suo ambito vengono realizzate delle repliche di versioni precedenti, che vogliono però essere non concorrenti rispetto all'originale, bensì divulgative. È in quest'ottica che Bob Dylan (1962) – pur essendo uno di primi artisti del folk revival a proporre brani originali, imprimendo un'importante svolta al gene-

re – nel suo primo *long playing*, del 1962, accompagnato solo da una chitarra acustica, presenta ancora molte cover, tra le quali quella di *The House Of The Rising Sun*, brano di tradizione orale già cavallo di battaglia, tra gli altri, di Woody Guthrie e Pete Seeger.

Ben diversa è la cover dello stesso brano realizzata (1964) dagli Animals, uno dei gruppi protagonisti della *british invasion* che portò numerose formazioni inglesi a seguire i Beatles nella conquista del mercato musicale statunitense, in questa versione vengono riproposte molte componenti della versione folk revival di Dylan, ma nello stesso tempo viene realizzato un arrangiamento che consente di inserire gli strumenti e le sonorità caratteristiche dei gruppi della *british invasion* coeva. Ne risulta un'operazione che presenta analogie con quella compiuta lo stesso anno da Eco nel suo saggio *Apocalittici e integrati* (1964a). Viene cioè prospettata una terza via alla popular music, la quale, col suo arrangiamento à la *british invasion*, si oppone all'approccio apocalittico – ossia di rifiuto incondizionato della cultura di massa, proprio del folk revival –, ma che nello stesso tempo, nella scelta delle parole cantate e dell'impostazione vocale, prende le distanze dall'approccio integrato in tale cultura, proprio dei *teen idols* della musica pop coeva (cfr. Marconi, Tripputi 2004, pp. 263-267). Come nel caso della cover di *Rocket '88* di Bill Haley (1951) ci troviamo dunque di fronte a una pseudoreplica rifigurante, con l'introduzione di un genere ancora senza nome, che, subito riproposto da ulteriori cover e da brani "originali" con gli stessi dosaggi²³, prenderà presto piede, in questo caso sotto la denominazione di "rock". Nel caso della cover di *The House Of The Rising Sun* degli Animals si può però anche rilevare la presenza di un'operazione di traduzione²⁴, per esempio, alcune componenti di una versione precedente (quali, ad esempio, le sonorità della chitarra acustica) vengono sostituite da altri elementi (le sonorità della chitarra elettrica) sentiti come adatti a comunicare a un altro destinatario lo stesso contenuto (l'"autenticità") che le componenti sostituite comunicavano al loro destinatario.

6. *Meta-cover e pseudorepliche identificanti*

La musicologa Barbara Weinstein (2000, p. 142), in un suo saggio sulla presenza delle cover nella storia del rock, sostiene che nell'ultima parte degli anni Sessanta le cover realizzate nell'ambito del rock fossero abbastanza rare,

tendevano a essere relegate nelle facciate B e nei bis dei concerti, in modo che si potesse distinguere la band dal materiale non scritto da questa, facendole mantenere allo stesso tempo qualche connessione con le origini autentiche. La nozione moderna e romantica di autenticità – il creare a partire dalle proprie risorse personali – cominciò a dominare rispetto all'idea che l'autenticità costituiva una relazione, attraverso la ripetizione creativa, con una fonte autentica.

Se si può sostanzialmente concordare con tali affermazioni, si possono comunque aggiungere alcune puntualizzazioni.

Indubbiamente si può rilevare nel rock della fine degli anni Sessanta una presa di distanza dalla pratica delle cover concorrenti rispetto all'originale, sentite come una delle manifestazioni caratteristiche del pop commerciale nei confronti del quale il rock si propone come alternativa autentica, che cerca di combattere il sistema non dall'esterno, come aveva fatto il folk revival, ma dall'interno.

Una delle manifestazioni più significative di tale presa di distanza dalle repliche concorrenti in reperibilità è costituita dal *long playing* di Frank Zappa & The Mothers of Invention (1968), *Cruising with Ruben & the Jets*. Questo disco è costituito in gran parte da cover di brani presenti in *Freak Out!* (primo disco realizzato [1966] da Frank Zappa) attribuite in questo caso al fantomatico gruppo Ruben & the Jets, che altri non è se non il gruppo di Zappa sotto mentite spoglie. Tali cover sostituiscono gli elementi più trasgressivi presenti negli originali²⁵ con stilemi tipici della musica pop adolescenziale degli anni Cinquanta e Sessanta (soprattutto del genere doo-wop). Si tratta dunque di meta-cover caricaturali, che mettono alla berlina ironicamente la pratica delle

cover concorrenti in reperibilità “sbiancanti” in auge nel pop del decennio precedente.

Tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio dei Settanta vengono presentati comunque altri tipi di cover, concepite soprattutto come traduzioni divulgative, corrispondenti a due dei principali filoni del rock dell’epoca, da una parte vengono realizzate cover di brani blues, inserite nel filone del rock²⁶ che assume una concezione romantica dell’autenticità²⁷, nel cui ambito esse vengono sentite come traduzioni dei modelli dotati delle radici di tale autenticità, capaci di fornire quella continuità col passato che costituisce uno dei sui tratti maggiormente caratterizzanti; dall’altra, troviamo i rifacimenti di brani di musica colta del progressive rock, che assume una concezione modernista dell’autenticità, nel cui ambito tali rifacimenti vengono sentiti come l’equivalente in seno al rock delle rivisitazioni dei grandi modelli del passato in chiave modernista realizzate dai musicisti di avanguardia del primo Novecento²⁸.

Inoltre, in questo periodo si può rilevare la presenza anche di cover nelle quali, oltre a essere ripetute delle componenti dell’originale, vengono inseriti degli elementi che invitano a cogliere, attraverso il loro confronto con quelli dell’originale, l’identità del soggetto che li ha scelti e inseriti. Un esempio di questo tipo di cover, che chiamerò “pseudorepliche identificanti”, è costituito dalla versione di *All Along The Watchtower* personalizzata da Jimi Hendrix nel *long playing Electric Ladyland* (1968)²⁹ a breve distanza dall’originale di Bob Dylan (1967); si pensi inoltre a quanto fondamentale sia stata, per la comunicazione della propria identità, la cover realizzata (1969) da Joe Cocker di *With A Little Help From My Friends* dei Beatles (1967).

7. Cover stereofoniche

A partire dalla metà degli anni Settanta, con il punk prima e poi con la new wave post-punk, l’autenticità rock, in entrambe le sue declinazioni (quella romantica e quella mo-

dermistica) viene messa in crisi (Laing 1985; Frith 1988, pp. 5-6; Weinstein 2000, pp. 144-145). Prende così piede un approccio postmoderno all'autenticità, che conduce a un approccio postmoderno anche alla pratica delle cover. Se "il passato non è più qualcosa da trascendere, da onorare, da criticare o parodiare, ma diventa qualcosa di cui appropriarsi" (Weinstein 2000, p. 145), le cover postmoderne, invece di essere repliche concorrenti o traduzioni divulgative rispetto alle versioni precedenti, si presentano come messaggi "stereofonici" (ib.), che invitano il loro fruitore modello a confrontarli con l'originale.

Nell'ambito di tale approccio, si possono poi distinguere quanto meno tre diversi tipi di cover, un primo tipo risulta da un'operazione di evidenziazione e amplificazione di alcune componenti dell'originale, rispetto alle quali il fruitore modello viene invitato ad assumere un atteggiamento di svalutazione irriverente, esempi di queste "pseudorepliche caricaturali" sono costituiti dalle cover realizzate da Sid Vicious (1979) nei confronti di *My Way* di Frank Sinatra (1969) e dai Dead Kennedys (1980) nei confronti di *Viva Las Vegas* di Elvis Presley (1964)(p. 144).

Un secondo tipo di cover "stereofonica" consiste nel riproporre brani poco noti e/o svalutati del passato mettendone in evidenza la presenza di stilemi simili a quelli adottati dal soggetto riproponente, invitando il fruitore modello a una rivalutazione a posteriori; un esempio di "pseudoreplica connettiva" riconducibile a tale pratica, affine a quella rinvenibile, in ambito cinematografico, nei film di Quentin Tarantino, è costituito dalla cover effettuata (1976) dai Ramones nel loro primo *long playing* del brano *Let's Dance* di un musicista messicano dei primi anni Sessanta, Chris Montez (1962).

Infine, un terzo tipo di cover "stereofonica" coevo dei primi due sopra considerati consiste nell'invitare a confrontare l'originale con la nuova versione rilevando gli elementi di variazione presenti in quest'ultima³⁰, un esempio di tali "variazioni rielaborative" è costituito dalla cover realizzata (1978) dai Devo nei confronti di (*I Can't Get No*) *Satisfaction* dei Rol-

ling Stones (1965), dove tutti gli elementi che avevano fatto di questo brano il prototipo dell'espressività dell'autenticità rock vengono variati uniformemente trasportandoli dall'isotopia originale all'insegna del "calore organico" in una dominata dalla "freddezza meccanica".

8. *Cover per monomaniaci nostalgici e remake "fai da te"*

Per completare il percorso intrapreso, rimangono da adattare due fenomeni ai quali corrispondono altri due tipi di cover ancora non considerati nella tipologia di questo scritto.

In primo luogo, man mano ci si allontana dal momento in cui la popular music ha cominciato a essere incisa, parallelamente aumenta il numero di fan nostalgici nei confronti di popular music registrata nel passato, che coltivano una tendenza al collezionismo monomaniaco, consistente cioè nel cercare di procurarsi qualsiasi cosa riguardi il genere, il gruppo o la canzone della quale si è nostalgici (Reynolds 2004, pp. 292-293).

In corrispondenza di tale fenomeno, è in continua crescita la realizzazione di diversi tipi di prodotti offerti a tali collezionisti monomaniaci come integrazioni degli oggetti da loro già posseduti, ma nello stesso tempo come diverse forme di loro replica, per esempio pseudodoppi "speciali" dotati di qualche differenza rispetto all'originale, rimasterizzazione³¹ altri aggiornamenti per nuovi tipi di tecnologia più o meno filologici³², ricostruzioni di versioni "integrali" analoghe al cinematografico "director's cut"³³, "alternate takes", registrazioni inedite di concerti, bootleg, cover attraverso doppi poste in "tribute albums" o in altri contesti, cover dal vivo realizzate da cover bands e tribute bands³⁴ ecc. (Weinstein 2000, pp. 147-148; Reynolds 2004).

In secondo luogo, sono sempre più disponibili e più economiche delle forme di tecnologia che permettono a un numero sempre più ampio di persone di realizzare qualche forma di replica della popular music già esistente: remix³⁵, arrangiamenti computeristici, performance tipo karaoke, e altri remake "fai da te"³⁶.

¹ Gli studi sulla “popular music” hanno mostrato che si è cominciato a distinguere questo repertorio dalla “folk music” e dalla “art music” in corrispondenza dell’insorgere di fenomeni di “industrializzazione della musica” (Frith 2001, p. 955). A partire dalla rivoluzione industriale, attorno al 1780, la musica non industrializzata (la “folk music”, di tradizione orale), è stata distinta da quella industrializzata (all’inizio attraverso gli spartiti, poi con altri mezzi di riproduzione), a sua volta articolata in musica “di alta cultura” (“art music”) e “di bassa cultura” (“popular music”).

² Sull’applicazione alla musica colta del concetto di “replica” definito da Eco 1975, pp. 245-246 (cfr. Marconi 2000).

³ *Tin Pan Alley* è il soprannome affibbiato da un giornalista americano all’inizio del Novecento al quartiere di New York (intorno alla Ventottesima Strada, fra la Quinta e la Sesta Avenue) dove hanno sede gli editori di musica, e dove dunque in quell’epoca si ascoltano numerosi pianoforti scordati, sotto le mani dei propagandisti delle canzoni che propongono i futuri successi, suonare come delle pentole di stagno. “Quel nome diventa rapidamente sinonimo dell’industria della canzone americana, e più tardi anche di un genere e di una forma di canzone” (Fabbri 2001, p. 566).

⁴ Richard Peterson mostra che negli anni Quaranta esisteva una sorta di oligopolio nel mercato discografico statunitense, per esempio “nel 1948 (...) le quattro più grandi compagnie – RCA, Columbia (CBS) Capitol e American Decca (MCA) – produssero l’81 % dei dischi che entrarono nelle classifiche *Top Ten* settimanali di quell’anno” (Peterson 1990, p. 104).

⁵ “Nel 1948 quattro network radiofonici competevano tra loro. In effetti, vedevano il pubblico radiofonico come un unico mercato vasto e omogeneo. Operavano insieme per mantenere le leggi e i regolamenti governativi che impedissero ad altri di entrare in competizione con loro nel mercato. Facevano ciò realizzando una lobby che si opponeva alla concessione di licenze a ulteriori stazioni radiofoniche. Nello stesso tempo, competevano all’ultimo sangue tra di loro per aumentare la propria fetta di torta del mercato” (Peterson 1990, p. 112).

⁶ “Quando raggiunse il culmine della popolarità, Bing Crosby richiese alla Decca di stampare su ciascuno dei suoi dischi la scritta “Not licensed for radio air play” (p. 105).

⁷ Nella registrazione del 1928 degli Hot Five l’articolazione formale è la seguente: introduzione realizzata dalla cornetta – tema esposto dalla cornetta – assolo del trombonista – ripresa del tema con inserimento di un controcanto simultaneo – assolo pianistico – assolo finale della cornetta; nella registrazione del 1929 della band di King Oliver troviamo la stessa disposizione con due aggiunte, introduzione realizzata dalla cornetta – tema esposto dalla cornetta – assolo del trombonista – assolo di un altro strumento a fiato (prima aggiunta) – ripresa del tema con inserimento di un controcanto simultaneo – assolo pianistico – arrangiamento corale del tema (seconda aggiunta) – assolo finale della cornetta.

⁸ In questo periodo, “l’editore riscuote i propri diritti dappertutto, i discografici spesso possono puntare solo a mercati ristretti. Se un cantante ha successo in un paese con una certa canzone, il suo discografico scopre che in un altro paese l’editore ha ceduto la stessa canzone a qualcun altro, che raccoglie il successo (magari originato da un film, o alla radio) senza fatica. Ancora all’inizio degli anni Sessanta, quando gli Shadows (1960) hanno *Apache* in testa a

tutte le classifiche in Europa, negli Stati Uniti è uno sconosciuto chitarrista danese, tale Jorgen Ingmann (1961), a raggiungere il secondo posto in quell'enorme mercato" (Fabbri 2002, p. 34).

⁹ Sulla presenza di rifunzionalizzazioni basate sulla ripetizione e l'arrangiamento nelle pratiche dell'appropriazione "popolare" di musiche preesistenti, v. Stefani 1986.

¹⁰ In Marconi 2000 ho coniato il termine "pseudoreplica" (rifacendomi al termine "pseudodoppio" coniato da Eco 1990, pp. 166-167) "per indicare quei casi nei quali un certo oggetto, pur avendo molti tratti in comune con altri oggetti, è dotato di una caratteristica che gli fa assumere, rispetto a un certo sistema e/o per alcuni utenti, un significato diverso dagli oggetti che questo sembra replicare" (Marconi 2000, p. 219).

¹¹ Ad esempio, la prima versione di *Shake A Hand*, realizzata da Faye Adams (1953), era una canzone rhythm & blues con influenze della musica gospel, e come tale raggiunse la vetta delle classifiche di vendita del genere rhythm & blues, dopodiché il cantante bianco Red Foley (1953) ne fece una cover in stile country; pochi anni prima, il brano *Crying In The Chapel* era stato realizzato una prima volta come canzone "country and western" e in tale versione era entrato nella classifica *Top Ten* relativa a tale genere. Successivamente Sister Rosetta Tharpe (1953) ne fece una prima cover ancora in stile country (dunque, una "replica concorrente") che entrò a sua volta nella *Top Ten* country, e gli Orioles (1953) ne fecero una seconda cover in stile rhythm & blues con venature gospel che fu un grande successo tra il pubblico di quel genere (Guralnick 1986, pp. 26-27).

¹² Il disco vendette solo 10.000 copie.

¹³ Questa citazione è la traduzione in italiano di un passo della voce "Bill Haley" firmata da Bruce Eder nel sito www.allmusic.com, consultato il 10 novembre 2004.

¹⁴ Nel 1951 e nel 1952 Bill Haley tenne molti concerti nelle High Schools statunitensi cercando di conoscere i gusti e il gergo degli adolescenti che vi partecipavano.

¹⁵ Nel *booklet* del cofanetto che raccoglie in una serie di CD tutte le incisioni per la Decca di Bill Haley, è riportata la seguente testimonianza di Johnny Grande, che nel gruppo di Haley suonava la *steel guitar*, "per due anni abbiamo provato negli studi di registrazione quasi tutti i giorni. Ci aiutava uno dei tecnici registrando su nastro tutto ciò che provavamo e facendocelo riascoltare in modo che potessimo studiarlo. Prendevamo uno standard, ad esempio *Ida*, e lo suonavamo in tutti i modi possibili, *fast, slow, loud, soft, hillbilly, waltz, dixie, progressive*. Haley era come uno scienziato che dosava gli ingredienti in provetta. Uno degli esperimenti più importanti è avvenuto studiando alcuni dischi di Count Basie, dato che non avevamo i fiati, ci divertivamo con le chitarre, cercando di ricavare un volume sonoro che ottenesse lo stesso effetto".

¹⁶ *Rock the joint* era stato realizzato dal saxofonista nero Jimmy Preston per l'etichetta Gotham records (1949) e in quell'anno aveva raggiunto la sesta posizione nelle classifiche di vendita dei dischi di rhythm & blues; la versione di Bill Haley (1952) vendette in breve tempo 150.000 copie.

¹⁷ *Rock around the clock* non è una cover, ma è una sorta di centone (quasi caricaturale) dei luoghi comuni del repertorio ai confini tra rhythm & blues,

country e jazz che Haley stava sviluppando nel periodo in cui tale repertorio cominciava a essere chiamato “rock’n’roll”. Questo brano, inciso nel 1954 e divenuto poi uno straordinario successo planetario grazie alla sua presenza nel film *The Blackboard Jungle* (USA 1954), presenta al suo interno una replica, infatti l’assolo di chitarra elettrica di Jimmy Cedrone in esso contenuto è identico a quello realizzato dallo stesso chitarrista in *Rock The Joint*.

¹⁸ La versione di *Sh-Boom* dei Chords (1954) entrò dapprima nella classifica Top Ten di rhythm & blues e fu poi il primo brano realizzato da un gruppo nero a entrare nella classifica Top Ten pop statunitense, sostituito, la settimana dopo, in tale classifica dalla cover del gruppo bianco The Crew Cuts (1954) (Weinstein 2000, p. 139).

¹⁹ Sulle relazioni tra i repertori bianchi e quelli neri nella popular music degli anni Cinquanta e sul ruolo giocato dalle cover in tali relazioni, v. Hamm (1983, pp. 741-758), Hatch, Millward (1987, pp. 68-86), Weinstein (2000, pp. 138-140) e Griffiths (2002, pp. 55-57).

²⁰ Oltre agli “answer records”, un altro tipo di cover riconducibile alla pratica della “parodia” (nel suo senso originario di sostituzione di parole a un canto) è costituito da tutti quei casi nei quali esse vengono realizzate effettuando una traduzione, più o meno sistematica, delle parole dell’“originale”. Sulla diffusione di questo fenomeno in Italia negli anni Sessanta (v. Fabbri 2002, pp. 193-196; Bovi 2004, pp. 27-40. Un’analisi di alcuni casi particolarmente significativi di questo tipo di cover si trova in Griffiths 2002, pp. 60-61).

²¹ La prima strofa di *Hound dog* aveva questo testo: “You ain’t nothin’ but a hound dog / Cryin’ all the time / Well, you ain’t never caught a rabbit / And you ain’t no friend of mine”. In *Bear cat* troviamo la seguente “risposta”, “You ain’t nothin’ but a bear cat / Been scratchin’ at my door / You can purr pretty kitty / But I ain’t gonna rub you no more”.

²² Di *Hound dog* Elvis Presley realizzò per la RCA Victor (1956) una cover in stile rock’n’roll che fu il primo disco nella storia della popular music statunitense a raggiungere il primo posto sia nella classifica pop che in quella rhythm & blues e in quella country (Hamm 1983, pp. 742-743).

²³ “Dylan sottolineerà sempre – ed è abbastanza eccezionale per lui riconoscere debiti e influenze – l’importanza, per l’evoluzione del suo stile, rappresentata dal ‘beat’ inglese, dai Beatles del 1963-64, e ancor più dagli Animals. Dylan disse di essere ‘balzato dalla sedia’ ascoltando per la prima volta la loro versione di *The House Of The Rising Sun*” (Ala 1984, pp. 53-54). Nel 1964 egli comincia a registrare il suo primo disco nel quale viene accompagnato per la prima volta da un gruppo con strumenti elettrici e batteria, *Bringing It All Back Home* (1965a) e successivamente il 45 giri di enorme successo *Like a Rolling Stone* (1965b), con un sound decisamente simile alla cover degli Animals. Nello stesso periodo egli esegue spesso in concerto *The House Of The Rising Sun* elettrificandone il sound. Ancora nel 1965 si esibisce al festival di Newport imbracciando una chitarra elettrica, accompagnato dalla Paul Butterfield Band, venendo fischiato e costretto a terminare il concerto accompagnandosi solo con la chitarra acustica. “Le critiche più aspre provengono dagli ambienti radicali bianchi legati al folk revival, ‘Ho seguito affascinato il sorgere come meteora di questo idolo americano (...). Solo un’audience completamente priva di senso critico, allevata all’insipida e slavata pappa della pop-music, avrebbe potuto en-

tusiasarsi per simili ciance, buone per bambini di dieci anni (...). Credo che sia giunto il momento per i compositori di folk-revival americano di riesaminare le loro intenzioni e di decidere se il loro obiettivo consiste nel migliorare la musica pop o nell'estendere la tradizione. È un errore pensare che i due obiettivi siano identici” (p. 61). A tali critiche Dylan risponde negando di essere un folk singer e ribattendo “Possono fischiare fino alla fine del tempo. So che la mia musica è reale, più reale di tutti i loro fischi”. A chi parlava della morte del “vero” Dylan, egli risponderà, “Hai ascoltato i miei ultimi due dischi, *Bringing It All Back Home* e *Higway 61?* È tutto lì. Quello è il ‘vero’ Dylan” (pp. 60-61).

²⁴ Sull'applicazione del concetto di “traduzione” alle cover, v. Spaziante 2000; sulla sua applicazione ad altre pratiche di replicabilità presenti nella musica colta, v. Marconi 2000.

²⁵ Come nota acutamente Montecchi (1997, pp. 57-58), a loro volta, tali “originali” accostavano elementi trasgressivi a luoghi comuni della musica pop degli anni Cinquanta e Sessanta, risultando così come delle parodie deformanti di tale repertorio.

²⁶ Alcune delle cover rock di brani blues più influenti in tale periodo sono state realizzate dai Cream (1967; 1968) capitanati da Eric Clapton (Hatch, Millward 1987, pp. 105-106; Headlam 1997), nelle cui scelte si può rilevare una ricerca di una terza via alternativa sia all'approccio apocalittico che a quello integrato affine a quella che ho individuato negli Animals e nel Dylan della seconda metà degli anni Sessanta. Significativo è a tale proposito quanto afferma lo storico del rock Rolf-Ulrich Kaiser “I Cream di Eric Clapton riuscirono a rendere attuale il blues introducendovi le possibilità sperimentali della musica pop. In principio Clapton (...) suonava con gli Yardbirds (1965), ma se ne andò quando il loro primo grande hit, *For Your Love*, segnò l'inizio del loro successo commerciale: ‘Non volevo guadagnare soldi con un tipo di musica che non rispondeva al mio gusto. Preferisco non guadagnare niente che fare cose del genere. Ho suonato per un anno e mezzo con gli Yardbirds. Mi ero messo con loro perché non avevo nient'altro da fare. Mi ci trovai piuttosto male (...). Era come lavorare in fabbrica. Dopo un anno che stai lì, ti scordi di tutto e lavori solo per i quattrini. Dopo alcuni conflitti personali abbandonai finalmente gli Yardbirds; non potevo fare diversamente, ormai avevo capito quanto danno ne derivasse alla mia musica” (Kaiser 1969, p. 169); “John Mayall aveva idee molto precise sullo stile del suo complesso. Suonava un *Chicago Blues* il più possibile autentico, che respingeva le influenze pop. Parlando del periodo trascorso con John Mayall, Eric Clapton dice di aver suonato volentieri con lui, ma che alla fine i limiti così rigidi imposti ai Bluesbreakers s'erano rivelati una restrizione troppo pesante: ‘I miei interessi musicali non si limitano a ciò che suonavo con Mayall. Per esempio, mi va anche bene suonare un pezzo per sera come si faceva da Mayall, ma per il resto della serata voglio suonare con maggiore libertà” (ib.).

²⁷ Sulla presenza nell'ambito della concezione dell'autenticità del rock di “due famiglie principali”, denominabili come “autenticità romantica” e “autenticità modernista”, v. Keightley 2001, p. 136.

²⁸ Nelle note di copertina della ristampa in CD del 2001 di *Pictures At An Exhibition* del gruppo di progressive rock Emerson, Lake & Palmer (1971), il critico musicale Martyn Hanson scrive: “Emerson era imbestialito verso chi so-

steneva che egli ‘distruggesse’ i classici. Non era forse evidente che c’era qualcosa che non andava in ciò che costituisce il concetto di ‘distruzione’? Non si poteva dire alla stessa stregua che l’orchestrazione fatta da Ravel dello spartito originale per pianoforte di Musorgskij costituiva una ‘distruzione’ di un classico? In effetti, la versione di Ravel ha reso popolare tale brano e ne è divenuta l’interpretazione standard. È interessante notare che Ravel non ha generato la stessa critica che è stata invece rivolta ad Emerson, Lake & Palmer. Dopo il 1971 la quantità di incisioni orchestrali dei *Quadri di un’esposizione* ha avuto un aumento esplosivo rispetto agli anni precedenti, come conseguenza della versione di Emerson, Lake & Palmer. Dunque, prima Ravel e poi Emerson, Lake & Palmer hanno assunto lo stesso ruolo. Senza di loro, l’opera di Musorgskij sarebbe rimasta nell’oscurità”.

²⁹ Nelle note di copertina della ristampa in CD del 1993 di *Electric Ladyland* vengono riportate le seguenti parole di Hendrix: “Sono come Bob Dylan. Né io né lui cantiamo nel modo che viene comunemente considerato corretto. Ci limitiamo a essere noi stessi. A volte faccio una canzone di Dylan e sembra mi si adatti così bene che immagino di averla scritta io. Ho sentito che *All Along The Watchtower* è qualcosa che avrei potuto scrivere, ma non sono mai stato in grado di mettere insieme completamente”.

³⁰ Uno dei fenomeni che documenta l’ampio sviluppo delle cover di questo tipo a partire dagli anni Ottanta è la trasmissione dell’emittente statunitense KPFK intitolata *Battle OF THE Louie Louie* nel corso della quale, a partire dal 1980, sono state presentate centinaia di cover di *Louie Louie* (incisa la prima volta nel 1955), molte delle quali realizzate in seguito alla nascita di tale trasmissione, invitando gli ascoltatori a votare la loro preferita, raccogliendone poi una parte in una serie di dischi intitolati *The best of Louie Louie* (Russo 1996, pp. 203-204).

³¹ Sul ruolo giocato dalle rimasterizzazioni nell’ascolto odierno della popular music del passato e sulle scelte che vengono effettuate nell’ambito di tale pratica, v. Wolk 2004.

³² Uno dei casi più recenti è costituito dalla versione di *The Dark Side Of The Moon* dei Pink Floyd (2003) uscita in occasione del trentennale della sua prima apparizione, riproducibile solo con un lettore “super audio CD”.

³³ *Let It Be Naked* dei Beatles (2003), è stato pubblicato con un talloncino nel quale il CD viene presentato come “*Let It Be* as it was meant to be” e come “the band’s cut from the original session” (cfr. *Introduzione*, in questo volume).

³⁴ Le *cover bands* effettuano (di solito dal vivo) cover di brani di diversi repertori, mentre le *tribute bands* realizzano cover di brani di un unico repertorio, a volte anche molto circoscritto (riproponendo, ad esempio, esattamente la stessa scaletta adottata da un certo gruppo in una particolare sua *tournée*).

³⁵ Per una riflessione semiotica sui remix come pratiche di replicabilità, v. anche Spaziante 2000, pp. 242-245.

³⁶ Ringrazio Roberto Agostini per i preziosi suggerimenti fornitimi in fase di ideazione e stesura di questo testo.