

# “O sole mio” e l’habanera: napoletanità e cosmopolitismo nella prima era della *popular music*

Jacopo TOMATIS (Torino)<sup>1</sup>

## Summary

“O sole mio” is considered the quintessential Neapolitan song, a widely popular musical icon of ‘Neapolitaness’. And yet, the song also raises questions about the nature of ‘Neapolitaness’ in music, as it is based on a habanera pattern, a rhythm originated in Cuba which became very popular in Europe in the late XIX century. The article reflects on how music could sound ‘Neapolitan’ (and thus ‘Italian’), and how these features are established, observing the case of “O sole mio” from a cultural historical perspective.

## Introduzione

In pochi metterebbero in dubbio che, nel senso comune, “O sole mio” rappresenti la tipica canzone napoletana, uno dei brani del repertorio partenopeo più celebri, se non direttamente “la canzone più famosa del mondo” (Del Bosco 2006). Alla sua fama globale hanno contribuito innumerevoli interpreti, da Caruso a Elvis Presley, e il brano – ancora oggi – è un classico obbligato di ogni *compilation* su Napoli, uno stemma sonoro di napoletanità e di italianità nel mondo – o, meglio, di una certa idea di napoletanità e italianità: passatista, malinconica, romantica (Tomatis 2019, 29-47).

Fra i significati veicolati dalla musica, e dalle canzoni in particolare, quelli legati a identità nazionali o locali sono di certo fra i più interessanti (Sorce Keller 2012). Si tratta di relazioni simboliche ‘inventate’ attraverso processi diacronici di stilizzazione di elementi musicali o ‘paramusicali’ (Tagg/Clarida 2003, 271), fino alla codificazione di una vera e propria *music library* di musiche ‘nazionali’ o ‘regionali’. Tali relazioni sembrano funzionare in due direzioni. Da un lato – in direzione centripeta – sono spesso riconosciute dai membri di un dato gruppo come parte di una auto-rappresentazione in termini di “nazione” (Anderson 1996) o di “comunità” (Kaufman Shelemay 2011), l’equivalente sonoro di una bandiera. Dall’altro – in direzione centrifuga – esse divengono parte della rappresentazione dall’esterno di una comunità, fino al cristallizzarsi in veri e propri cliché sonori. Attraverso questi stereotipi, ad esempio, funziona quel meccanismo per cui al cinema possiamo evocare ‘Parigi’ o ‘Francia’

solo sentendo una *valse musette* (Conti 2016); o, per venire al soggetto di questo saggio, ‘Italia’ o ‘Napoli’ ascoltando “O sole mio”.

Ai fini di una storia culturale della *popular music* è interessante provare a decostruire i significati identitari associati con la musica, non assumendoli come assodati ma indagando piuttosto nei processi che hanno portato alla loro invenzione, e al loro essere percepiti come ‘naturali’ (Tomatis 2019, 21-25; Altman 2004, 7, 15). Si tratta di processi ben calati nello sviluppo, nel corso dell’Ottocento, di una *popular music* intesa come “terzo tipo di musica”, diffuso dai *mass media* e inscritto nei meccanismi di funzionamento del capitalismo globalizzato, a partire dalla Seconda rivoluzione industriale (Scott 2008). L’instaurarsi di significati nazionali (o comunque identitari) che riguarda le musiche di molti paesi in questi anni procede di pari passo con quella costruzione delle nazioni come “comunità immaginate” descritta da Benedict Anderson (1996), in cui proprio i *mass media* giocano un ruolo fondamentale.

Dunque, il fatto che una musica possa ‘rappresentare’ un popolo o una nazione è evidentemente qualcosa di culturalmente costruito. Ma per quanto la non naturalità di queste relazioni sia più che assodata, a livello di senso comune l’idea che esistano musiche ‘tipicamente napoletane’, o ‘tipicamente italiane’, quasi inscritte nel Dna di un ‘popolo’, è piuttosto diffusa. Buona parte delle narrazioni della canzone napoletana, ad esempio, la assume più o meno implicitamente come punto di partenza. Questa ideologia dell’autenticità nazionale riguarda da vicino la formazione di un canone (Kärjä 2006), e ha conseguenze profonde sulle narrazioni storiche della musica che si fondono su di essa (Hamm 1995). Per restare a Napoli, l’assunto per cui esisterebbe una ‘età dell’oro’, o una ‘epoca classica’, della canzone napoletana, è legato a doppio filo a una qualche idea di ‘purezza’, a determinati caratteri ‘originari’ che vengono variamente identificati in un passato del popolo napoletano che è ampiamente idealizzato (e che può essere oggetto di operazioni di revival, cf. Sorce Keller 2016). Tali caratteri verrebbero nel corso del tempo modificati – ‘contaminati’, ‘corrotti’ – dall’incontro con musiche di provenienza esterna: la storia del genere ‘canzone napoletana’ propriamente detto verrebbe allora stretta tra un ‘prima’ e un ‘dopo’, una preistoria (che tende teleologicamente a preparare l’epoca classica), e una fase di decadenza (Plastino 2007, 431).

Il caso di “O sole mio”, in particolare, si presta particolarmente bene per – da un lato – mostrare il carattere ideologico e ‘immaginato’ dei significati identitari che possono essere associati a una canzone, e – dall’altro – per comprendere come tale carattere venga costruito nel corso di processi complessi, che agiscono nel tempo.

### “O sole mio” nel contesto della canzone napoletana classica

Le vicende che riguardano la genesi e le questioni editoriali di “O sole mio” sono molte e molto complesse, e non è utile affrontarle qui.<sup>2</sup> Il brano viene composto nel 1898 a Odessa da Eduardo Di Capua, che si serve di un testo preesistente del poeta Giovanni Capurro, che

gli era stato affidato. La canzone, pubblicata dall’editore Bideri, partecipa al Concorso di Piedigrotta “La tavola rotonda” nel 1898 e si classifica seconda (Pittari 2004, 114). Già negli anni seguenti “O sole mio” ottiene un buon successo, diffusa in forma di spartito in tutto il mondo. La sua definitiva consacrazione avviene però in era discografica, grazie alla celebre registrazione di Enrico Caruso per la Victor negli Usa, datata 5 febbraio 1916.

“O sole mio” viene composta al culmine di quella che è unanimemente considerata l’epoca aurea della canzone napoletana, quella della cosiddetta “canzone napoletana d’autore” (Scialò 2017, 81) o “canzone napoletana classica” (Paliotti 2000; Di Mauro 2010), i cui confini cronologici sono variamente collocati dai diversi autori. Di norma, si identifica l’inizio simbolico di questa nuova fase della canzone prodotta a Napoli nel 1876, anno che vede la ripresa della Festa di Piedigrotta dopo l’Unità d’Italia e la fondazione dello stesso editore Bideri (Fabbri 2008, 15); oppure con il 1880, anno dell’incredibile successo di “Funiculì funiculà”. Si tratta di un momento di passaggio importante, che riguarda anche la narrazione e l’autorappresentazione della canzone napoletana: come notato da Stazio, in questi anni si documenta sui giornali un “brusco cambiamento nei modi di descrivere e argomentare” intorno a Piedigrotta e alla canzone napoletana, pur “nella totale assenza di fatti e documenti che giustifichino e testimonino i mutamenti avvenuti” (Stazio 1991, 98). Questa fase ‘aurea’ si chiuderebbe con la Prima guerra mondiale (Plastino 2007, 431), per dare il via a un’epoca in cui la canzone napoletana subisce più evidentemente l’influsso della *popular music* di origine angloamericana.

Tralasciando le questioni stilistiche che riguardano il canone più comunemente inteso della canzone napoletana classica (si veda ad esempio Ruberti 2012), si può notare la coincidenza cronologica di questa fase della canzone partenopea con lo sviluppo globale della *popular music*. L’ultimo ventennio del diciannovesimo secolo coincide con un netto balzo in avanti dell’industria musicale negli Stati Uniti e in Europa; l’Italia non fa eccezione: nel 1882 viene fondata la Siae<sup>3</sup> (Fabbri 2008, 15). È cioè questo il momento in cui più decisamente emerge, anche nel nostro paese, quel “terzo tipo di musica”, urbana e di intrattenimento, le cui specificità sono legate all’“incorporazione della musica in un sistema di impresa capitalista” (Scott 2008, 3-4). La canzone prodotta a Napoli nella seconda metà dell’Ottocento appare davvero esemplare di queste nuove dinamiche, e non a caso costituisce uno dei primi repertori *popular* diffusi a livello mondiale, già in epoca prefonografica.

La possibile esistenza di una *popular music* diffusa globalmente nel contesto della Seconda rivoluzione industriale è legata allo sviluppo di sale da concerto e da ballo pensate per un pubblico borghese e urbano; al miglioramento dei trasporti via terra e dei collegamenti marittimi; e, soprattutto, prima del successo del fonografo e del grammofono, al miglioramento delle tecnologie di stampa, che permette di produrre rapidamente e a basso costo tanto i giornali quanto gli spartiti, aumentandone il bacino di utenza e la disponibilità a un pubblico anche popolare. La stessa ‘nascita’ della canzone napoletana come viene descritta da Stazio (1991, 97-99) è legata allo sviluppo di un certo tipo di giornalismo (e di giornale) che trasforma Piedigrotta in un ‘evento’, modificando profondamente l’autorappresentazione di quello che è il repertorio partenopeo.

Alla diffusione globale della canzone napoletana come repertorio di intrattenimento non è estranea la cristallizzazione di stereotipi di napoletanità. Come mostrato da Goffredo Plastino (2016), già nel corso del Settecento – soprattutto con il boom del mandolino, che ha praticanti in tutto il mondo – la canzone napoletana si associa con immagini bucoliche di giovani pastori musicisti, di un popolo povero ma spensierato, del golfo di Napoli con il Vesuvio che fuma sullo sfondo, del sole e del mare, del cibo.<sup>4</sup> Sono cliché che ben presto finiscono con il riguardare l’identità italiana tutta, non necessariamente in termini solo positivi: il napoletano Pasquale Turiello, alla fine dell’Ottocento, già sollevava il dubbio che Napoli e il Sud Italia fossero divenuti “espressione metonimica di italianità” e “dei suoi difetti” (Rostagno 2011, 59), come di fatto è ancora oggi nella percezione dall’esterno di molte comunità (Tomatis 2019, 29-34).

È in questo contesto che viene composta “O sole mio”, che appare davvero esemplare di tali dinamiche. La vicenda del suo compositore, in particolare, riassume perfettamente tanto le modalità più tipiche di diffusione della *popular music* quanto l’identikit dei suoi principali attori. Se pure è perlopiù ricordato nelle storie della canzone napoletana come autore dalla penna felice (fra le altre, compose le musiche di “Maria Mari”, “I’ te vurria vasa” e “Torna maggio”), Di Capua si guadagna da vivere soprattutto come mandolinista nella “Compagnia di musica” del padre Giacobbe, con il quale gira il mondo in numerose tournée. È cioè un tipico professionista della musica di intrattenimento, di formazione ibrida (studia al Conservatorio, apprende informalmente dal padre), che si esibisce in caffè e sale da concerto e che dipende dall’attività dal vivo per il suo sostentamento. Come tale, deve comporre avendo ben in mente le aspettative del suo pubblico; aspettative che, nel 1898, già comprendono tanto una formula codificata di canzone quanto una serie di convenzioni musicali (la presenza dello stesso mandolino su tutte) e paramusicali, fra cui, per esempio, l’esibirsi in costumi tipici, come ben dimostra una cartolina promozionale del gruppo di Di Capua padre (riprodotta in Del Bosco 2006, 34). La stessa casualità della composizione di “O sole mio” a Odessa, ragionevolmente in una pausa tra un concerto e l’altro, più che evocare parallelismi tra città portuali come spazi di musiche transculturali, ci ricorda che a fine Ottocento la canzone napoletana ‘esiste’ come tale su una scena *popular* transnazionale.

Dunque, “O sole mio” nasce già per soddisfare quegli stereotipi di napoletanità e italicità che negli anni successivi – soprattutto con il successo dell’incisione di Caruso – contribuirà a consolidare definitivamente. Da un lato, la melodia rispetta alcune convenzioni tipiche della canzone napoletana, ad esempio nella “strofa intima” opposta a un ritornello che “si apre nell’ottava alta con forza ed evidenza” (Scialò 2017, 159). Dall’altro, il testo – a partire dal titolo – altro non è se non una sapiente messa in scena di cliché. Ciascuna delle tre strofe sembra riprendere un “archetipo” della canzone napoletana precedente: la prima strofa, con il sole dopo la tempesta, evocherebbe “Jesce sole!”; la lavandaia della seconda strofa alluderebbe al “Ritornello delle lavandaie del Vomero”; la serenata alla finestra della terza strofa farebbe infine pensare a “Fenesta ca lucive” (Del Bosco 2006, 18-20). Si tratta di bozzetti ‘popolari’ piuttosto tipici, gli stessi perpetuati nell’iconografia di spartiti e fogli volanti, e c’è da ritenere che tale dialogo intertestuale dovesse essere – per la comunità che se-

guiva la canzone napoletana – ben evidente già nel 1898. “O sole mio” è, in un certo senso, una “metacanzone” (Tomatis 2019, 69), una canzone che parla (anche nostalgicamente) di altre canzoni: un tipo di brano non raro, se si pensa che così funziona, ad esempio, una delle canzoni napoletane più celebri, “Era de maggio”, del 1885 (Plastino 2007; Scialò 2017, 89).

A dispetto di questi elementi, si potrebbe empiricamente affermare che “O sole mio” abbia goduto di un’attenzione inferiore, nelle storie della canzone napoletana, rispetto ad altri brani meno celebri. Per fare un esempio fra i molti, la recente *Storia della canzone napolitana* di Roberto De Simone (2017), a fronte di 496 dense pagine, la cita appena quattro volte, e sempre incidentalmente.<sup>5</sup> La causa di questa minore attenzione – se tale è – è forse riconducibile a un elemento di “distinzione” (Bourdieu 1983), o direttamente di snobismo verso quella che è divenuta la ‘tipica canzone napoletana’ nel mondo. C’è però un altro elemento da considerare: rispetto ad altre canzoni napoletane ‘d’autore’, e a dispetto di come espone cliché di napoletanità in maniera evidente, “O sole mio” è difficilmente riconducibile a quella ‘purezza’ (del tutto ideologica) che è richiesta alla canzone napoletana classica. Lo ha notato, ad esempio, Simona Frasca, che ha affermato come sia “difficile dimostrare che [“O sole mio”] sia la pura e incontaminata essenza di una cultura musicale locale, semmai sia lecito utilizzare una definizione di questo tipo per una qualsiasi tradizione musicale” (Frasca 2010, 123), e se mai la canzone napoletana è stata tale.

La principale ragione di questa anomalia è che “O sole mio” è costruita su un ritmo di habanera, di chiara ascendenza cubana. Eppure, questa strana presenza (che strana non è, come vedremo a breve) è stata decisamente poco considerata dagli storici,<sup>6</sup> probabilmente perché appare poco compatibile con una certa narrazione della canzone napoletana: “O sole mio”, cioè, rivela “la sua natura spuria, derivata dalla combinazione tra il registro linguistico dialettale e un *pattern* ritmico esotico, estraneo alla tradizione napoletana” (Frasca 2010, 123) – qualunque cosa sia questa ‘tradizione’.

## L’habanera da Cuba a Napoli

Mettiamo dunque al centro della nostra analisi il ritmo di habanera che sostiene “O sole mio”. Da dove arriva? La danza nota come habanera si codifica a Cuba nel corso dell’Ottocento. I suoi diretti antecedenti (come spesso accade, specie in epoca prefonografica, è difficile ricostruire i diversi passaggi) sarebbero la *contredanse* francese e la *contradanza* spagnola, a loro volta derivate da una *country dance* inglese. Esse vengono importate nei Caraibi dagli europei nella prima metà del Settecento, dapprima a Haiti e poi a Cuba, dove la *contre-danse* è attestata almeno dal 1803, introdotta dai rifugiati francesi in seguito alla rivoluzione haitiana (Storm Roberts 1999, 5) e ballata tanto dall’aristocrazia terriera spagnola quanto nei ritrovi dei braccianti e delle classi popolari (Costal i Fornells 2013, 68). Grazie alla nutrita comunità diasporica di schiavi, a Cuba la *contre-danse* incorpora rapidamente elementi africani e un andamento sincopato, su un *pattern* ritmico (fig. 1) che si ritrova in molte altre musiche di ascendenza africana nel nuovo continente (noto anche, non a caso, come

*tango congo*). Lo stesso ritmo contribuirà poi, qualche decennio dopo, alla nascita del tango in Argentina (Fabbri 2008, 29).



Figura 1: *pattern* ritmico di habanera<sup>7</sup>

Il primo successo internazionale dell’habanera si lega soprattutto al suo impiego in un brano di grande successo, “La paloma”, composta intorno al 1857 dal basco Sebastián Yradier, che aveva ascoltato il ritmo durante un viaggio nei Caraibi.<sup>8</sup> Nel 1875 ritroviamo l’habanera nella celebre aria della *Carmen* “L’Amour est un oiseau rebelle”: per la sua composizione, Bizet si sarebbe ispirato a un altro brano di Yradier, “El arregliito”. Nel giro di qualche anno – grazie anche alla comparsa del ritmo nella *Rapsodie espagnole* di Maurice Ravel, e nelle *Estdampes* di Debussy – l’habanera si stilizza nel contesto della musica ‘eurocolta’ divenendo “lo stemma sonoro di un ispanismo convenzionale” (Fabbri 2008, 29), e perdendo ogni richiamo diretto a Cuba.

La stilizzazione dell’habanera come elemento ‘ispanico’, o più generalmente ‘esotico’, riguarda anche alcuni repertori *popular* a cavallo tra Ottocento e Novecento. In effetti, al pari della canzone napoletana, la diffusione globale dell’habanera nella seconda metà del diciannovesimo secolo si può spiegare unicamente nel contesto transnazionale della ‘nuova’ *popular music*. La normalizzazione di questo tipo di ritmo, ragionevolmente, viene agevolata anche dal boom globale del tango, che si diffonde a partire dalla fine del secolo e raggiunge il suo culmine intorno al 1912-13 (Pelinski 2006), diventando molto popolare anche in Italia (Cámara de Landa 1995). L’incisione di Caruso di “O sole mio” del 1916, dunque, va letta anche in relazione alla popolarità della musica latinoamericana in quel momento. Un discorso simile sembra valere anche per un altro brano di un genere non legato né a Cuba né alla Spagna, ma che incorpora un ritmo di habanera: “St. Louis Blues” di W.C. Handy, del 1914. La canzone che sancisce, di fatto, il successo discografico del blues negli Stati Uniti è infatti costruita sulla giustapposizione di una struttura blues da 12 battute a una di 16, incentrata proprio su una habanera (Gioia 2015, 331). Handy impiegò il ritmo per soddisfare le richieste dei due ballerini Irene e Vernon Castle, il cui pezzo forte era appunto il ‘nuovo’ tango. Quando Di Capua scrive “O sole mio” nel 1898 sta seguendo una strategia simile. L’habanera era il ritmo alla moda, quello che il pubblico voleva sentire, e i compositori lo inserivano nei loro brani per compiacere gli ascoltatori, come elemento di richiamo insieme ‘moderno’ ed ‘esotico’.

L’habanera a Napoli è attestata già negli anni che precedono la composizione di “O sole mio”. Pasquale Scialò, ad esempio, ricorda un brano di Luigi Denza – “Duorme!”, del 1885 – che impiega un arrangiamento che sarebbe “una stilizzazione dell’habanera, tipica degli ostinati ritmico-armonici usati dai chitarristi di piazza, dai posteggiatori” (Scialò 2010, 93). Indagini più ampie sulla diffusione di questo ritmo a Napoli non sono, a quanto risulta, ancora state tentate, e sarebbero certo auspicabili. Se si considera il corpus di 21 canzoni napoletane incise da Enrico Caruso tra il 1909 e il 1920 negli Stati Uniti per la Victor (Frasca 2010, 41), che comprende (oltre a “O sole mio” nel 1916) alcuni grandi classici del genere, fra cui “Santa Lucia”, “Core ’ngrato”, “A vucchella”,<sup>9</sup> si può notare come l’habanera venga allusa almeno in un paio di brani. È il caso di “Mamma mia che vò sape”, il primo brano napoletano inciso dal tenore: il *pattern* vi appare piuttosto chiaramente, ad esempio prima del lancio della prima strofa; oppure di “Canta pè me” (1911), in cui emerge nelle sezioni strumentali; o ancora di “Tu ca nun chiagne” (1919); e si potrebbe ricordare anche come lo stesso Caruso abbia inciso anche, nel 1914, la popolare habanera “Tú” di Eduardo Sánchez de Fuentes, rimasta inedita (Gargano/Cesarini 1990, 322). È però indubbio che sia l’incisione di “O sole mio” a risultare decisiva per le vicende dell’habanera a Napoli. La versione di Caruso, destinata a diventare una hit fonografica, rappresenta “la prima matrice del brano su larga scala”, il punto di riferimento per tutte le versioni successive, nonché il vero “mito fondativo del canto napoletano” (Scialò 2017, 159-160).

Dunque, come compare e come viene usata l’habanera in questa particolare versione di “O sole mio”? Il ritmo è ben presente fin dalla prima battuta, in cui viene dichiarato in maniera esplicita, con la sua figura ritmica più tipica in primissimo piano, suonata (soprattutto) dai fiati e rinforzata attraverso l’uso di nacchere (o castagnette). Dopo la prima battuta le nacchere tacciono – brevemente – mentre la figura di habanera passa sullo sfondo con un rallentato, per lasciar posto all’attacco (in levare) del tema principale, con i violini che entrano con un lungo ‘respiro’; per tornare poi alla pulsazione originale alla battuta 3, che vede anche riemergere la figura ritmica principale e le nacchere (fig. 2). Lungo l’intero brano la dinamica e l’agogica, prevedibilmente, assecondano i virtuosismi di Caruso. Le nacchere, ad esempio, entrano ed escono, per ricomparire in concomitanza delle esposizioni del tema strumentale tra una strofa e l’altra, quando il tempo si normalizza sul passo della danza. Ma, indipendentemente dal fatto che non si tratta di una incisione ‘ballabile’ (è pensata per l’ascolto, e l’attenzione è tutta sull’interpretazione di Caruso più che sull’arrangiamento), è evidente come la cellula di habanera sia il sostegno del pezzo, lo spunto ritmico da cui si sviluppa il tema principale. L’orchestrazione, coerentemente, la fa riemergere qui e là nelle strofe, e sempre – a dimostrazione del suo essere ‘strutturale’ – come risposta alle frasi cantate. Lo si nota molto bene, ancora, nell’introduzione strumentale, nel rapporto tra il tema principale e le nacchere (fig. 2).

The musical score consists of two staves. The top staff is for the melody, indicated by a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is for the accompaniment, indicated by a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature changes from 2/4 to 4/4. Dynamic markings include 'rall.' (rallentando) above the melody staff and 'dim.' (diminuendo) below the accompaniment staff.

Figura 2: trascrizione (semplificata) dell’introduzione di “O sole mio” nella versione di Caruso: melodia (archi), accompagnamento (fiati), nacchere.

È ragionevole affermare che il ritmo di habanera diventi un accompagnamento ampiamente accettato nella canzone napoletana, anche nella versione ‘stilizzata’ descritta da Scialò, proprio in virtù del modello offerto da “O sole mio”. L’elemento dell’inserimento delle nacchere che ne sottolineano l’andamento sincopato, ad esempio, riguarda anche la versione di “O sole mio” incisa da Tito Schipa nel 1925 (Schipa 1999). Ulteriori ricerche andrebbero poi svolte sulla circolazione di questi brani nella pratica della musica dal vivo: le orchestrazioni di Caruso devono rispondere a determinati criteri di fonogenicità che condizionano profondamente la gamma degli strumenti scelti e le soluzioni di arrangiamento (Frasca 2010, 59). Esempi di canzoni napoletane ‘tipiche’ costruite sulla cellula ritmica dell’habanera, non mancano neanche negli anni successivi: fra gli esempi più celebri si potrebbero citare “Na sera ’e maggio” (si ascolti la versione di Mario Lanza), lanciata a Piedigrotta nel 1938, o “Malafemmena” di Totò, del 1951 – ma, d’altra parte, le canzoni-tango sono tipiche del primo repertorio della canzone italiana durante il periodo a cavallo tra Fascismo e Repubblica (Tomatis 2019, 74-76; Cámara de Landa 1995). In realtà, se si supera un’ideologia della

canzone napoletana classica come genere ‘autenticamente napoletano’, si può facilmente postulare circa la probabile ‘normalità’ del ritmo di habanera negli anni del boom della canzone napoletana classica, considerando la natura *popular* della sua diffusione e delle pratiche di composizione che caratterizzano molti autori partenopei, legati alla florida industria editoriale cittadina.

La presenza ‘nascosta’ dell’habanera nel repertorio napoletano è allora un eccellente spunto per comprendere uno dei meccanismi di funzionamento delle evoluzioni della musica (o meglio, di come pensiamo la musica). In una prospettiva di storia della ricezione (Garda 1989) dobbiamo interrogarci su come venisse ascoltata, quell’habanera, nel 1898 o nel 1916. Di certo, la presenza di un ritmo ‘esotico’ non doveva sfuggire, almeno agli ascoltatori del 1898. Negli anni successivi, e in maniera netta dopo il successo dell’incisione di Caruso, essa viene però come ‘mascherata’: la categoria di ‘esotico’, cioè, funziona diacronicamente. Ciò che inizialmente suona come una violazione delle convenzioni stilistiche che governano il funzionamento di un genere musicale (Fabbri 1982; 2012) – nello specifico, un ritmo cubano dentro una canzone napoletana – viene con il tempo assorbito nel campo del consentito; ovvero, non è più percepito come una violazione. Anzi – ed è il caso dell’habanera a Napoli – l’elemento che inizialmente era esotico può essere normalizzato – ovvero, *stilizzato* – al punto di diventare veicolo di significati ‘autoctoni’; nel caso specifico, di ‘napoletanità’. Dopo il successo internazionale di “O sole mio”, una habanera in un brano napoletano può essere una marca di napoletanità, e non alludere in alcun modo a un altro esotico, o a una musica da ballo alla moda.

## Conclusioni: Napoli cosmopolita

Come sostenuto dal musicologo Marcello Sorce Keller, e come ben dimostra il caso di “O sole mio”, per comprendere come la musica possa veicolare significati identitari o nazionali è allora necessario guardare “oltre il suono” (Sorce Keller 2012). Le marche musicali di ‘napoletanità’, o di ‘esotico’, possono esistere unicamente in relazione a una rete di altri significanti, di stereotipi nazionali, di ideologie. Philip Tagg, musicologo e semiologo, ha affrontato nel dettaglio il problema, centrale da sempre nella semiologia della musica, di come determinate strutture musicali – cadenze, comportamenti armonici, ritmici, timbri – possano contribuire a creare significato. I significati che riguardano aspetti di nazionalità o di provenienza geografica possono essere spiegati con quelle che Tagg definisce “style flags” (marche di stile). Esse si distinguono tra “indicatori di stile” e “sineddochì di genere” (Tagg 2012, 522). I primi stabiliscono in un brano uno “home style”, uno “stile base”, e tendono a mantenersi stabili per tutta la durata (ad esempio, per banalizzare: chitarre elettriche, una certa ritmica di batteria e una certa vocalità in un brano dei Rolling Stones sono “indicatori di stile” di uno “stile base” rock). Le “sineddochì di genere”, invece, si definiscono in contrapposizione allo “stile base” di un brano, e possono veicolare significati extramusicali, anche geografici (ad esempio, una cadenza frigia può indicare ‘Spagna’; una *valse musette*

‘Francia’). Ovviamente, tali elementi *significano* solo nel loro contesto storico e culturale, e in relazione al loro uso: l’habanera può significare ‘Spagna’ nella *Carmen* di Bizet, opposta a uno stile base ‘eurocolto’, mentre a Cuba significherà solo ‘musica da ballo’.

E veniamo a “O sole mio”. L’habanera può qui essere considerata come una marca semantica di ‘esotico/cubano’ contrapposta a uno stile base napoletano? Alla luce di quanto detto fino a questo punto, sembra piuttosto vero il contrario. Di certo, come detto, nel 1898, il carattere esotico e di novità dell’habanera non doveva sfuggire agli ascoltatori. E tuttavia si trattava di un arrangiamento standard, molto diffuso in un certo tipo di canzone di intrattenimento con vocazione cosmopolita, pensata per un pubblico internazionale, quale era “O sole mio” (e più in generale una parte consistente del repertorio classico partenopeo negli stessi anni). Sono cioè gli elementi ‘napoletani’ di “O sole mio” – la formula melodica, gli stereotipi del testo, la vocalità dei suoi interpreti – a risaltare come sineddochì di ‘napoletanità’ (e, dunque di ‘italianità’) in contrapposizione a uno stile base cosmopolita ben rappresentato dall’onnipresente ritmo di habanera.

In questo senso – con il suo ritmo alla moda, i suoi stereotipi triti, la malinconia, il sole, il mare – “O sole mio” è davvero la tipica canzone napoletana, il tipico prodotto di un’era della *popular music* in cui la musica e le mode musicali seguono sempre di più percorsi globali e globalizzati. Un’era che, iniziata nel corso dell’Ottocento proprio con la canzone napoletana, l’habanera e il tango, è in corso ancora oggi, pur con tutte le differenze in come ascoltiamo e produciamo musica.

## Note

- 1 Jacopo Tomatis, musicologo, giornalista e musicista, insegna *popular music* all’Università di Torino.
- 2 Per un riassunto delle vicende, cf. ad esempio Del Bosco 2006. Da un certo momento in poi, compare sugli spartiti di “O sole mio” Alfredo Mazzucchi come coautore delle musiche: si tratta di una mossa dell’editore Bideri per prolungare la scadenza dei diritti d’autore, che cessano a 70 anni dalla morte dell’avente diritto. Essendo Mazzucchi morto nel 1972, la canzone non diventerà di pubblico dominio prima del 2042 (Pittari 2004, 116-117).
- 3 Società Italiana degli Autori ed Editori.
- 4 Per un ricco repertorio iconografico, cf. Stazio 1991.
- 5 Le eccezioni, comunque, non mancano: ad esempio, Scialò 2017; Pittari 2004.
- 6 Al punto che Del Bosco, nel suo libro interamente dedicato alla canzone, non cita mai il ritmo, e anzi parla di un inspiegabile “tempo di bolero” (Del Bosco 2006, 43).
- 7 Per altri modi di trascrivere il ritmo di habanera, cf. Costal i Fornells 2013, 69.
- 8 Sul successo americano de “La Paloma”, cf. Storm Roberts 1999, 31. Sulle vicende dell’habanera tra Europa e Cuba, cf. Costal i Fornells 2013.
- 9 Questo l’elenco completo: “Mamma mia che vò sapè” (1909); “Canta pè me”, “Core ‘ngrato” (1911); “Tarantella sincera” (1912); “Fenesta ca lucive”, “Guardanno ‘a luna” (1913); “Manella

mia” (1914); “Pecché” (1915); “O sole mio”, “Santa Lucia”, “Tiempo antico” (1916); “Maria Mari” (1918); “Vieni sul mar”, “A vucchella”, “Scordame”, “Sultanto a te”, “Addio a Napoli”, “Senza nisciuno”, “Sultanto a te”, “Tu ca nun chiagne” (1919); “I’ m’arricordo ’e Napule” (1920). Secondo Gargano e Cesarini (1990, 99), le canzoni sarebbero 22, considerando anche “La danza” di Rossini. Le incisioni di Caruso sono raccolte in Caruso 2017.

## Bibliografia

- Altman, Rick: *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press, 2004.
- Anderson, Benedict: *Comunità immaginate. Origine e diffusione dei nazionalismi*. Trad. M. Vignale. Roma: Manifestolibri, 1996.
- Bourdieu, Pierre: *La distinzione: Critica sociale del gusto*. Trad. G. Viale. Bologna: Il Mulino, 1983
- Cámara de Landa, Enrique: “Scandales et condamnations. Introduction du tango en Italie 1913-1914”. In: Pelinsky, Ramón (ed.): *Tango nomade*. Montréal: Tryptique, 1995, 173-234.
- Conti, Jacopo: “Che suono fa, la Francia? Breve ricognizione su come la musica deve ‘suonare’ per essere considerata francese”. In: *Vox Popular* 1,1 (2016), 121-132.
- Costal i Fornells, Anna: “From Cuba with Love. Rhythms and Revolutions in Nineteenth Century Spanish Popular Music”. In: Martínez, Sílvia / Fouce, Héctor (ed.): *Made in Spain. Studies in Popular Music*. London and New York: Routledge, 2013, pp. 67-77.
- De Simone, Roberto: *La canzone napoletana*. Torino: Einaudi, 2017.
- Del Bosco, Paquito: *O sole mio. Storia della canzone più famosa del mondo*. Roma: Donzelli, 2006.
- Di Mauro, Raffaele: “Canzone napoletana e musica di tradizione orale: dalla canzone artigiana alla canzone urbana d’autore”. In: *Musica/Realtà* 93,3 (2010), 131-151.
- Fabbri, Franco: “A Theory of Musical Genres: Two Applications”. In: Tagg, Philip / Horn, David (ed.): *Popular Music Perspectives*. Göteborg/Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 1982, 52-81.
- Fabbri, Franco: “How Genres Are Born, Change, Die: Conventions, Communities and Diachronic Processes”. In: Hawkins, Stan (ed.): *Essays in Honour of Derek B. Scott*. Aldershot: Ashgate, 2012, 179-191.
- Frasca, Simona: *Birds of Passage. I musicisti napoletani a New York*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2010.
- Garda, Michela: “Teoria della ricezione e musicologia”. In: Borio, Gianmario / Garda, Michela (ed.): *L’esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*. Torino: EDT, 1989, 1-35.
- Gargano, Pietro / Cesarini, Gianni: *Caruso. Vita e arte di un grande cantante*. Milano: Longanesi, 1990.
- Gioia, Ted: *Standard jazz*. Torino: EDT, 2015.
- Hamm, Charles: “Modernist Narratives and Popular Music”. In: Hamm, Charles: *Putting Popular Music in its Place*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, 1-40.
- Kärjä, Antti-Ville: “A Prescribed Alternative Mainstream: Popular Music and Canon Formation”. In: *Popular Music* 25,1 (2006) 3-19.

- Kaufman Shelemay, Kay: “Musical Communities: Rethinking the Collective in Music”. In: *Journal of the American Musicological Society* 64,2 (2011), 349-390.
- Paliotti, Vittorio: *Storia della canzone napoletana*. Roma: Newton Compton, 2000.
- Pelinski, Ramón: “Migrazioni di un genere: il caso del tango”. In: Nattiez, Jean-Jacques (ed.): *Encyclopedie della musica. Piaceri e seduzioni nella musica del XX secolo*. Torino/Milano: Einaudi/Il Sole 24 Ore, 2006, 1132-1152.
- Pittari, Carmelo: *La storia della canzone napoletana. Dalle origini all’epoca d’oro*. Milano: Baldini Castoldi Dalai, 2004.
- Plastino, Goffredo: “Lazzari felici: Neapolitan Song and/as Nostalgia”. In: *Popular Music* 26,3 (2007), 429-440.
- Plastino, Goffredo: “Echoes of Naples”. In: Plastino, Goffredo / Sciorra, Joseph (ed.): *Neapolitan Postcards. The Canzone Napoletana as Transnational Subject*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2016, 1-28.
- Ruberti, Giorgio: “Presentazione e primi risultati di un’analisi stilistica sulla canzone napoletana classica”. In Pesce, Anita / Stazio, Marialuisa (ed.): *La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione*. Napoli: CNR, 2012, 97-119.
- Rostagno, Antonio: “Canto, popolo, nazione, regionalismo: concetti in continuo mutamento. Canzone napoletana e melodramma fra Ottocento e primo Novecento”. In: Careri, Enrico / Pesce, Anita (ed.): *La canzone napoletana. Le musiche e i loro contesti*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2011, 52-72.
- Scialò, Pasquale: *Storie di musiche*. Milano: Giunti, 2010.
- Scott, Derek: *Sound of the Metropolis. The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Sorce Keller, Marcello: *What Makes Music European? Looking Beyond Sound*. Lanham: The Scarecrow Press, 2012.
- Sorce Keller, Marcello: “Piccola filosofia del revival”. In Plastino, Goffredo (ed.): *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*. Milano: il Saggiatore, 2016, 59-106.
- Stazio, Marialuisa: *Osolemio. La canzone napoletana - 1880-1914*. Roma: Bulzoni Editore, 1991.
- Storm Roberts, John: *The Latin Tinge. The Impact of Latin American Music on the United States*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Tagg, Philip / Clarida, Bob: *Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*. New York and Montréal: The Mass Media Music Scholars’ Press, 2003.
- Tagg, Philip: *Music’s Meaning*. New York/Huddersfield: The Mass Media Music Scholars’ Press, 2012.
- Tomatis, Jacopo: *Storia culturale della canzone italiana*. Milano: Il Saggiatore, 2019.

## Discografia

- Caruso, Enrico: *The Complete Victor Recordings*. RCA Red Sea 88985373452, 2017 (11 cd).
- Schipa, Tito: *The Complete Victor Recordings (1922-25)*. Romophone 82014-2, 1999 (2 cd).

FRANCO FABBRI

IL TRENTENNIO:  
«MUSICA LEGGERA» ALLA RADIO ITALIANA, 1928-1958

*Che cos'è la «musica leggera»?*

L'espressione «musica leggera» è di uso comune nella lingua italiana, ancora oggi. La si incontra nei discorsi quotidiani, su giornali e riviste, alla radio, alla televisione, sul web, in libri di saggistica e di narrativa, è stata più volte citata ‘al quadrato’ in testi di canzoni, è anche una voce nel «Les-*sico*» del *Dizionario della musica e dei musicisti* UTET<sup>1</sup>. Tutti sanno o pensano di sapere cosa sia la musica leggera. Ma come, dove e quando nasce questa espressione? Premetto che non so fornire la data della prima attestazione: sarebbe già una buona cosa poter fornire un termine *post quem*, un riferimento cronologico anche vago e ampio. Comunque possiamo ipotizzare che fenomeni musicali corrispondenti al campo semantico indicato dall'espressione «musica leggera» siano esistiti da prima che l'espressione fosse formulata. È un fatto comunissimo che i termini che indicano categorie e tipi (nella storia delle musiche) siano introdotti dopo che una certa categoria o tipo – un genere, uno stile – è stato presente anche piuttosto a lungo in una cultura, sia pure senza essere stato ancora etichettato. È avvenuto così per il blues, per il ragtime, per il jazz, per il rebetico, per il rock ‘n’ roll, per la canzone d'autore, solo per citare alcuni

<sup>1</sup> Cfr. ROSSANA DALMONTE - AUGUSTO PASQUALI, *ad vocem «Leggera, musica»*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1983 («Il lessico», II, D-LIV).

Franco Fabbri

dei generi più popolari nel Novecento<sup>2</sup>. Ma l'atto di attribuire a un genere un nome non è neutrale: spesso costituisce la sanzione finale di una disputa, che modifica l'unità culturale designata. Lo storico del cinema Rick Altman ci ricorda come la stessa denominazione di «cinematografo» per ciò che tutti oggi riconosciamo come un'unità culturale ben definita fu il risultato di una contesa più che decennale, il cui risultato fu tra l'altro quello di proiettare all'indietro, nelle indagini degli storici, caratteri del cinema che si stabilizzarono proprio a partire dall'adozione di quel nome concordato<sup>3</sup>. Potrei ricordare che lo stesso processo investì, nei suoi primi anni di vita, anche la radio.

Ma torniamo alla musica leggera. Molti testi che ho consultato fanno risalire le sue origini alla canzone, e in particolare alla canzone francese che emerge in epoca rivoluzionaria e che da lì in poi anima i cabaret parigini. Ma la canzone francese si chiamava *chanson*, non *musique légère*, un'espressione entrata nel lessico d'oltralpe molto più tardi. L'estrapolazione non è illegittima: ammesso che si sappia cosa si intende per «musica leggera», e che le caratteristiche di questa unità culturale siano riscontrabili in fenomeni precedenti all'uso dell'espressione, l'anacronismo non è scorretto. Io stesso<sup>4</sup>, ricostruendo una storia della popular music (espressione peraltro attestata fin dal 1573)<sup>5</sup>, ho incluso generi come la chanson, il fado, il flamenco, la canzone napoletana, il tango, nonostante l'uso dell'espressione popular music per designare questi generi sia diventato comune (per quanto non ancora universale) negli studi internazionali da non più di trent'anni. La questione non è cronologica ma semantica, e in quanto tale politica: perché usare «musica leggera» e non qualunque altro termine fra quelli disponibili? Che interpretazione del contenuto è sottintesa nella scelta dell'espressione?

<sup>2</sup> Cfr. FRANCO FABBRI - JOHN SHEPHERD, *ad vocem* «Genre», in *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* (I, Media, Industry and Society), ed. by J. Shepherd, D. Horn, D. Laing, P. Oliver, P. Wicke, London and New York, Continuum 2003, pp. 401-404.

<sup>3</sup> Cfr. RICK ALTMAN, *Silent Film Sound*, New York, Columbia University Press 2004, pp. 15-23.

<sup>4</sup> Cfr. FRANCO FABBRI, *Around the clock. Una breve storia della popular music*, Torino, UTET 2008.

<sup>5</sup> Cfr. PAOLO PRATO, *La popular music*, in *Storia della musica*, a cura di R. Favaro e L. Pestalozza, San Giuliano Milanese, Nuova Carisch 1999, p. 121.

Il Trentennio: «musica leggera» alla radio italiana, 1928-1958

Per cercare di dare una prima risposta a queste domande, ricordo che «musica leggera» è, nell'associazione al campo semantico che le viene per lo più attribuito, un'espressione definita entro contesti spaziali e temporali determinati. Tra l'altro, è particolarmente sensibile alla traduzione: è probabile che in un certo arco storico «musica leggera», *musique légère*, *leichte Musik*, *música ligera* e *light music* puntassero a campi semantici affini (inizialmente la canzone, la musica da ballo, l'operetta), ma da un certo momento in poi (soprattutto a partire dal secondo dopoguerra) i campi si sono differenziati. Per *light music* si intende da decenni un genere di musica orchestrale, contrapposto alla canzone e ai generi di influenza afroamericana; le espressioni equivalenti in francese, tedesco e spagnolo vengono oggi indicate come traduzioni del termine inglese nella sua accezione più recente, oppure mantengono nella lingua parlata una valenza nostalgica, ironica, e questo può avvenire perché nel frattempo quella che ancora oggi in Italia molti designano come «musica leggera» in altri Paesi ormai è indicata con altre espressioni che non ne sono la traduzione letterale, come *musique de variétés*, *Unterhaltungsmusik*, *música popular (urbana)*, *popular music*. Questo spostamento semantico, del resto, è in corso anche qui da noi, da circa mezzo secolo: da quando, cioè, è diventato sempre più difficile riunire sotto l'etichetta onnicomprensiva di «musica leggera» generi nati in contrapposizione alla medesima, come quelli dei cantautori, del rock, della canzone d'autore e altri ancora. Credo sia noto che sono un sostenitore dell'adozione dell'espressione inglese *popular music*, ormai attestata a livello internazionale come identificativo convenzionale di un campo di studi riconosciuto, e ampiamente utilizzata nel nostro Paese in ambito accademico e critico-giornalistico<sup>6</sup>; ma vi sono anche sostenitori della dizione «musica popolare contemporanea» (una legge di riforma delle attività musicali citava spesso questo termine), e nella declatoria ministeriale del macro-settore disciplinare delle arti e dello spettacolo, approvata da non molto, si parla di «musiche popolari, anche contemporanee» come di uno degli oggetti di studio dell'etnomusicologia. Se nel 1983, per il *Lessico del DEUMM*, fu commissionata una voce intitolata

<sup>6</sup> Cfr. FRANCO FABBRI, *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, Milano, il Saggiatore 2008, pp. 17-18.

Franco Fabbri

*Musica leggera*, nel 2005 la *Storia della Musica* dello stesso editore (e con lo stesso curatore) ha incluso un saggio intitolato *La popular music*.

Ricapitolando:

1. l'uso corrente dell'aggettivo «leggero» e dei suoi equivalenti, con una certa concordanza interculturale, appartiene a un'epoca che va probabilmente dagli ultimi decenni dell'Ottocento fino al termine della Seconda guerra mondiale;
2. l'espressione «musica leggera» appare oggi in corso di obsolescenza, almeno come equivalente dell'espressione inglese *popular music*;
3. d'altra parte tale espressione sembra aver avuto in Italia una vita più lunga delle sue traduzioni letterali in altre lingue europee. Come mai?

Il concetto di una musica «spensierata», «facile da ascoltare», occasione di «divertimento» e di «intrattenimento» si sviluppa in parallelo alla nozione di «musica assoluta» e alle trasformazioni della musica da concerto (e dell'istituzione medesima del concerto) nella seconda metà dell'Ottocento; ne costituisce la conseguenza, o l'altra faccia: è l'*altro* proiettato dal processo di selezione di una musica 'pura' e autonoma. Si tratta, comunque, di un fenomeno non solo musicale: ha a che fare con l'emancipazione delle masse, con la diffusione dei media (i giornali, ma anche il cinema, oltre alla musica registrata). La dialettica tra *high brow* e *low brow* (fronte alta e fronte bassa, intese frenologicamente come indicatori di intelligenza) inizia a svilupparsi nei primissimi anni del Novecento. Ma il momento in cui la contrapposizione (o la difficile convivenza) tra cultura alta e cultura bassa, tra elevazione spirituale e intrattenimento, diventa un tema ineludibile, di importanza politica ed economica primaria, è quello dell'introduzione della radio. L'illusione iniziale che la radio possa essere esclusivamente uno strumento di elevazione culturale delle masse, di educazione ai valori della grande musica di sterminate popolazioni rurali e urbane, si scontra rapidamente con le ragioni del marketing e della politica. Del marketing, nel momento in cui le prime ricerche sociologiche (o psicologiche, come si preferiva dire allora) sull'audience mostrano che i gusti musicali sono indicatori attendibili dell'omogeneità di un target; della politica, quando soprattutto i regimi totalitari intuiscono la potenza propagandistica del nuovo mezzo e la capacità di modulare (anche attraverso la musica) il consenso e il morale de-

gli ascoltatori. Ci dobbiamo stupire se la questione della ‘leggerezza’ e lo stesso termine *leichte Musik* si incontrano spesso nei discorsi e negli scritti di Joseph Goebbels?

Niente sarebbe più terribile per la radio tedesca moderna che dedicarsi esclusivamente al pensiero e diventare così tediosa<sup>7</sup>.

Se mettiamo l’accento sulla musica leggera, l’amante della musica seria ci comunica con aperta franchezza che ne ha abbastanza e che una programmazione simile non gli pare degna della nazione più musicale del mondo [...]. Se, in cambio, diamo preferenza alla musica elevata, seria o classica, è l’altra parte del popolo che prende la penna per domandarsi [...] se alla radio ci sia qualcuno che abbia la minima idea di quello che conviene di questi tempi, e quando smetteranno tutte queste aborreto sinfonie e divertimenti e si potrà ascoltare una musica che porti qualcosa anche al popolo<sup>8</sup>.

Del resto la dialettica tra «arte» e «ricreazione» si affaccia anche nella gestione della radio italiana fin dal comunicato stampa che annuncia l’avvio dell’EIAR: «I programmi dovranno essere interessanti e pregevoli, sia dal punto di vista artistico e ricreativo che da quello culturale e patriottico»<sup>9</sup>.

La funzione ricreativa (e in parte quella patriottica), per quanto riguarda la musica, è affidata alla «musica leggera»: il termine si istituzionalizza, diventa una categoria ufficiale, che trova riscontro negli organigrammi e nelle strutture, oltre che nel dibattito culturale. Nel suo *Panorama dell’arte radiofonica*, pubblicato nel 1938, Enrico Rocca dedica un capitolo a «L’arte varia alla radio», e scrive:

<sup>7</sup> JOSEPH GOEBBELS, discorso nella sede della radio di Amburgo, 1933, citato in DIRK HÜHNER, *Lenkung und Ablenkung. Von der NORAG zum Reichssender Hamburg*, in *Zündende Lieder. Verbrannte Musik. Folgen des Nationalsozialismus für Hamburger Musiker und Musikerinnen*, Hamburg, Edition VSA 1988, p. 101.

<sup>8</sup> JOSEPH GOEBBELS, *Die Rundfunk im Kriege*, in *Die Zeit ohne Beispiel. Reden und Ausätze aus den Jahren 1939/40/41*, München, Franz Eher 1941, citato in MICHAEL WALTER, *El jazz y la música ligera como instrumentos de la propaganda nazi*, in *La música y el III Reich. De Bayreuth a Terezín*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya 2007, p. 169.

<sup>9</sup> Comunicato dell’Ufficio stampa del Partito Nazionale Fascista, 1 gennaio 1928, citato in VIRGILIO SAVONA - MICHELE L. STRANIERO, *Canti dell’Italia fascista (1919-1945)*, Milano, Garzanti 1979, p. 408.

Franco Fabbri

Gli inglesi distinguono argutamente due specie di musica: la *high brow music* e la *low brow music*: la musica a sopracciglia inarcate, ovverosia quella che domanda un massimo di tensione per essere compresa e goduta, e la musica a sopracciglia normali o rilassate che sarebbe la musica leggera [notare l'equivoco linguistico-concettuale, che scambia *eyebrow*, sopracciglio, con *brow*, fronte, e che introduce un riferimento all'attenzione non presente nella metafora frenologica inglese, N.d.A.]. C'è chi si riposa da una tensione con una tensione diversa e chi preferisce rilassare le sopracciglia. A quest'ultima categoria appartiene la maggioranza degli ascoltatori e non c'è austera società radiofonica che non sia costretta a tenerne conto<sup>10</sup>.

Dire che il concetto di «musica leggera» sia un'invenzione del fascismo è eccessivo, ma è certamente nell'EIAR e durante il fascismo che l'espressione esplica al massimo il suo valore ideologico, cristallizzando modalità produttive e divisione del lavoro. La «musica leggera» si distingue dalla musica «seria» ma anche da quella «popolare», quest'ultima rigorosamente confinata nella dimensione del folklore: la «musica leggera» è musica funzionale, di intrattenimento, alla quale è preclusa ogni serietà, e al tempo stesso ogni legame con la cultura pretesa «autentica» di quelle masse che pure si suppone che la adorino. È musica programmaticamente evasiva e artificiosa, realizzata da professionisti secondo una divisione del lavoro dogmatica, sulla quale è modellata l'industria musicale e la radio, e che governa l'accesso alle carriere musicali. Più che ovviamente, le pratiche musicali così descritte non sono un'invenzione del fascismo né dell'EIAR, ma è la scelta del nome a cristallizzarne la definizione e l'uso, a escludere ciò che non vi si conforma, a irreggimentare gli scarti, le deviazioni: come vedremo, l'operetta, genere poco radiogenico, dopo essere stata centrale nella definizione storica della «musica leggera» finisce in un limbo intermedio tra «serio» e «leggero», dove si trova tuttora. La storia della popular music in Italia durante il Ventennio, dunque della «musica leggera», non è priva di esempi che contraddicano la definizione, di tendenze centrifughe, di riferimenti a modelli a rigore proibiti (il caso del jazz è esemplare): ma è proprio la rubricazione anche di tutto ciò sotto la categoria di «musica leggera» a rivelare la funzione primariamente politica della categoria.

<sup>10</sup> ENRICO ROCCA, *Panorama dell'arte radiofonica*, Milano, Bompiani 1938, pp. 109-110.

E allora, come mai quando sentiamo o pronunciamo l'espressione «musica leggera» questa non ci fa l'effetto di altri termini ed espressioni del Ventennio, come «littorina», «orbace», «demoplutocrazia»? Perché non ha cambiato funzione e contenuto, come invece è accaduto ai suoi corrispondenti letterali in altre lingue? Perché in Italia è rimasta parte delle abitudini quotidiane, oltre che dell'organizzazione dell'industria e dei media, anche nel dopoguerra, grazie alla continuità che a quelle abitudini e a quell'organizzazione fu assicurata dalla transizione tra EIAR e RAI. Sotto questi aspetti, la storia della «musica leggera» in Italia prosegue ininterrotta dagli anni Venti fino alla fine degli anni Cinquanta, quando cambiamenti economici, politici, culturali e strettamente musicali le pongono fine: per questo ho usato il termine «Trentennio» e ho posto come confini a questa mia indagine il 1928 (il primo anno di attività dell'EIAR, formalmente costituita alla fine dell'anno precedente) e il 1958 (l'anno della vittoria di Domenico Modugno al Festival di Sanremo).

### ***Musica leggera all'EIAR***

Come testimonia anche la seconda delle dichiarazioni di Goebbels che ho citato, è soprattutto con la guerra che i regimi dittatoriali razionalizzano le funzioni radiofoniche della musica leggera. Anche in Italia si assiste a una costruzione progressiva del concetto, come vedremo poi. Tengo a precisare che ciò a cui accenno qui è lo sviluppo di un'ideologia «di regime» intorno alla musica (in particolare intorno a certi generi), che certamente interagisce ma è altra cosa rispetto allo sviluppo di quella musica (di quelle musiche), uno sviluppo che può assecondare ma anche contrastare l'ideologia ufficiale. Detto in altri termini, assegnando all'espressione popular music, per quanto possibile, un valore neutro, come oggetto di studio, ciò di cui sto parlando è l'evoluzione dell'ideologia della musica leggera nell'Italia fascista, nel contesto di una storia della popular music in Italia, in quegli anni.

Un documento molto importante per questa ricerca è un editoriale non firmato pubblicato sul «Radiocorriere» numero 10 del 1939, significativo anche perché all'epoca (marzo 1939) la guerra in Europa non era ancora iniziata, e l'entrata in guerra dell'Italia distava ancora quindici mesi, sebbene già dal 1936 se ne respirasse l'aria: comunque il documento riassume l'attenzione dell'EIAR e del regime alla musica leggera, prima che gli

Franco Fabbri

eventi bellici la rendessero ancora più vitale.

È possibile che l'editoriale sia dovuto a Giulio Razzi (1904-1976), forse il singolo attore di maggior rilievo in tutta questa storia, direttore dei programmi dell'EIAR e poi (identica funzione!) della RAI, estensore nel dopoguerra del primo regolamento del Festival di Sanremo, e in seguito (il dettaglio è ininfluente, ma suggestivo) iscritto alla loggia massonica P2, tessera n. 466. Virgilio Savona, ricordando il primo incontro nell'aprile del 1941, lo descrive così:

Il più alto di tutti, imponente, con il cranio liscio come una palla da biliardo e con la voce di chi è avvezzo al comando. [...] Era stato allievo di Pizzetti, era nipote di Puccini da parte materna, dirigeva i programmi radiofonici dell'Eiar e componeva musica sinfonica, lirica, vocale<sup>11</sup>.

L'editoriale merita di essere riportato per intero.

Alcuni giornali hanno ripreso discussioni e polemiche sulle trasmissioni di musica leggera, decisamente schierandosi in un senso o nell'altro, raccolgendo cioè le lettere di una sola delle... correnti di ascoltatori, fermandosi su uno soltanto dei lati del problema e talora male interpretando il punto di vista dell'Eiar su tale argomento.

Punto di vista che – non è male ripeterlo – è il seguente.

1. La musica leggera deve avere un buon posto nei programmi della Radio italiana, perché ciò è desiderato dalla maggioranza degli ascoltatori. Documentano questa preferenza le molte lettere che ogni giorno pervengono all'Eiar, quasi tutte favorevoli a questo genere di trasmissione. Questo fatto si verifica anche nella Radio degli altri paesi: per convincersene basta... percorrere alla sera la scala parlante degli apparecchi riceventi. Comunque va notato che la quantità percentuale della musica da ballo e delle canzoni nei programmi musicali italiani non supera il 20 per cento della musica trasmessa e l'11 per cento del totale delle trasmissioni. La percentuale superiore che compare in alcune statistiche risulta formata oltre che dalla musica sopradetta, anche dalle operette e dalle riviste e commedie musicali (generi nei quali ha gran parte la prosa), dalla musica varia, dalle selezioni di operette, dalla musica bandistica, dai cori folkloristici ecc.

2. La canzone, come è stato detto ripetutamente, e anche di recente sul Ra-

<sup>11</sup> VIRGILIO SAVONA, *Gli indimenticabili Cetra*, Milano, Sperling & Kupfer 1992, p. 36.

diconcorriere, deve essere migliorata, specialmente per quanto riguarda il testo letterario.

3. La questione della musica straniera potrà riguardare i programmi delle orchestre dei pubblici locali, ma non i programmi dell'Eiar, che ha ridotto nelle sue trasmissioni la musica straniera ad una percentuale assolutamente trascurabile (come è stato riconosciuto dalle Superiori Autorità che controllano la Radio) ed ha eliminato le musiche di autori ebrei e negri.

In sede di discussione va aggiunto ancora che l'Eiar «consuma» e non «produce» musica leggera, così come non produce le altre opere dell'ingegno che nelle sue trasmissioni utilizza.

L'Eiar può svolgere, come attivamente svolge, soltanto una azione indiretta presso gli autori ed editori al fine di ottenere un miglioramento della qualità del repertorio della musica leggera: ma finché tale miglioramento che non può essere che graduale e progressivo, non sia stato raggiunto nell'auspicata misura, l'Eiar deve inevitabilmente valersi del materiale posto a sua disposizione, materiale sul quale esercita un'opportuna selezione, compatibilmente al dato di fatto che la musica leggera che si produce in Italia non è sufficiente ad alimentare le ore di trasmissione ad essa dedicate, tanto che, volendo ricorrere solo limitatamente alla musica straniera, deve rimediare con frequenti ripetizioni delle stesse musiche.

Per giungere al miglioramento di questo genere di trasmissioni, tanto gradite agli ascoltatori, l'Eiar ha messo in atto tutti i mezzi. Recentemente, fra l'altro, ha sollecitato la costituzione di una Commissione composta da rappresentanti del Sindacato musicisti, del Sindacato autori e scrittori e del Consorzio editori italiani di musica leggera, perché effettui un vaglio preventivo delle musiche che vengono periodicamente pubblicate e segnali all'Eiar quelle che a suo giudizio meritano di essere fatte conoscere.

Gli sforzi che l'Eiar viene facendo in collaborazione con le organizzazioni sindacali e secondo le direttive delle competenti autorità per migliorare la musica leggera daranno certamente un esito positivo. Ma il miglioramento non potrà avversi che gradualmente e va atteso con fiducia.

A meno che nell'attesa non si voglia... pretendere l'abolizione delle trasmissioni di musica leggera.

Ma sarebbe questo un provvedimento che non ha mai formato oggetto di superiori disposizioni e che contrasterebbe col desiderio della maggioranza degli ascoltatori. Abolite o ridotte le trasmissioni di musica allegra, queste non potrebbero che venire sostituite da altri generi musicali (opera lirica, concerti sinfonici, musica da camera ecc.) che già trovano il loro posto nelle trasmissioni quotidiane.

Franco Fabbri

Concludendo: l'Eiar non chiede di meglio che di avere della buona musica, schiettamente italiana da trasmettere. Buona e molta. Ma ha il buon diritto di affermare che la questione della musica straniera, per quanto riguarda i suoi programmi, è fuori causa<sup>12</sup>.

Alcune osservazioni. La discussione delle percentuali sul totale della musica trasmessa (e delle trasmissioni) è interessante non solo dal punto di vista quantitativo (sul quale possiamo essere facilmente confortati dai programmi riportati sul «Radiocorriere»), ma soprattutto da quello qualitativo, per le utili indicazioni tassonomiche. L'articolo precisa, in sostanza, che per «musica leggera» si devono intendere principalmente le canzoni e la musica da ballo, mentre gli altri generi che presumibilmente facevano parte del senso comune di «musica leggera» all'inizio del secolo (operette, riviste e commedie musicali, musica varia, selezioni di operette, musica bandistica, cori folkloristici) sono da escludere. Ancora nel 1930 i «concerti di musica leggera» che figuravano nei programmi del «Radiocorriere» includevano brani tratti da operette, ma già nel 1935 si trovano «concerti di musica operettistica», distinti da quelli di «musica leggera» (dove non compaiono più estratti da operette). Nel suo saggio del 1938 Rocca scrive: «L'operetta, proprio come la commedia portata di peso dal teatro nello "studio", è un'ospite mal tollerata nel clima radiofonico, ed è un genere superato anche in linea assoluta»<sup>13</sup>.

Tornando all'editoriale, e al suo punto 2, il fatto che la canzone debba essere migliorata sembra banale (si ritroverà questa preoccupazione nel testo che, dodici anni dopo, presenterà la prima edizione del Festival di Sanremo), ma è in ovvio conflitto con la discussione che segue, là dove si precisa che l'EIAR «consuma», non «produce» la musica leggera che trasmette. Da un lato, questa è la giustificazione ideologica per quella che l'autore dell'editoriale chiama «azione indiretta»: un lavoro di pressione nei confronti dell'industria editoriale e degli interpreti, che si spinge (non solo per gli autori «ebrei e negri», come terribilmente annuncia il punto 3) alla censura totale. Sotto un altro aspetto, l'osservazione è una sanzione di uno stato di fatto: l'interlocutore dell'EIAR è l'editoria musicale, ritenuta (a buon titolo) l'effettiva produttrice delle canzoni. Negli anni Trenta, ca-

<sup>12</sup> *Ancora della musica leggera*, «Radiocorriere», XV/10, 5-11 marzo 1939, p. 5.

<sup>13</sup> E. ROCCA, *Panorama dell'arte radiofonica*, cit., p. 119.

ratterizzati in tutto il mondo da una crisi quasi mortale dell'industria discografica, questo è un dato inoppugnabile: ma lo stesso schema, applicato negli anni Cinquanta, risulterà obsoleto e sarà una delle cause principali del mancato rinnovamento (o della difficilissima crescita) della popular music italiana nel dopoguerra.

Oltre a un piano editoriale dal titolo *L'Eiar e la musica leggera* (edito sul «Radiocorriere» nel primo numero del gennaio 1939) non ho trovato altre prove sull'effettivo operato della «Commissione composta da rappresentanti del Sindacato musicisti, del Sindacato autori e scrittori e del Consorzio editori italiani di musica leggera»: i resoconti dell'epoca descrivono un'editoria spregiudicata, che guardava molto poco per il sottile, difficilmente assimilabile alla funzione selettiva (censoria) e promozionale suggerita nell'editoriale del marzo 1939. Più che altro, le pressioni sull'uso o l'abbandono di certe canzoni provenivano proprio dai funzionari dell'EIAR, come ha raccontato gustosamente Virgilio Savona nella sua storia del Quartetto Cetra: gli interpreti ricevevano inviti minacciosi a non utilizzare, anche in traduzione, canzoni di autori proibiti, salvo poi trovare aggiustamenti ‘all’italiana’:

«Ma vede, dottore», intervenni con voce suadente, «se la prima canzone era di autore americano, questa è italiana, perché l’abbiamo scritta Age e io.» «Scritta? Sarebbe meglio dire che l'avete copiata!» gridò. «No, dottore», risposi, «l’abbiamo parafrasata, non copiata!» Sernicoli rifletté un momento, poi disse: «Ah beh, allora è un altro discorso. Se l'avete parafrasata... allora credo che...» e lanciando uno dei suoi soliti acuti tenorili, da cantante lirico in pensione, si avviò verso l'uscita<sup>14</sup>.

E sulle impostazioni:

Ivan Giachetti mi sembrò invece un po’ contrariato, perché gli avevano imposto, tra gli altri, anche brani di propaganda guerresca, come *La canzone dei sommergibili* di Ruccione. «Beh, col quartetto non corriamo questo rischio», dissi, aggiungendo lapalissianamente: «È un genere che non si adatta a noi». «Perché?» chiese con intenzione ironica, «Siete convinti di esserne immuni? Capiterà anche a voi, sono pronto a scommetterci!» E il tempo, purtroppo, gli

<sup>14</sup> V. SAVONA, *Gli indimenticabili Cetra*, cit., pp. 73-74.

Franco Fabbri

avrebbe dato ragione: appena qualche mese dopo ci saremmo trovati in repertorio *Banzai giapponesina*, una sciocca canzone [...] raccomandata dal ministero della Cultura popolare e categoricamente ingiunta dall'Eiar<sup>15</sup>.

L'accesso alla radio era regolato attraverso audizioni, il cui esito (oltre che dall'abilità musicale e spettacolare) poteva essere fortemente influenzato dalle scelte di repertorio. L'inclinazione verso lo swing non era un buon passaporto, come verificò lo stesso Quartetto Cetra (che all'epoca si chiamava ancora EGIE) fallendo al primo tentativo. Ma il risultato poteva dipendere anche dalla composizione della commissione, dove si potevano incontrare censori fanatici ma anche funzionari tolleranti<sup>16</sup>. Una scrittura da parte dell'EIAR era fondamentale per la carriera di un interprete e schiudeva il mercato degli spettacoli di varietà, delle riviste, dei locali da ballo. «Una voce della radio» (con le varianti possibili) era lo slogan più utilizzato per promuovere un artista sui manifesti, anche a prescindere dalla veridicità dell'affermazione. Si comprende, comunque, il potere esercitato dall'EIAR e dai suoi funzionari su tutta l'industria musicale italiana: sull'editoria, sulla musica dal vivo, e anche (attraverso la consociata Cetra e grazie al controllo della messa in onda dei dischi) sulla discografia.

La presenza della musica leggera nei programmi dell'EIAR era varia e articolata in generi radiofonici: lo si può osservare scorrendo i numeri del «Radiocorriere». Ma prima, facciamoci guidare dalla *Panoramica* di Rocca:

Il citato trio Lescano è popolare come il quartetto vocale dei fratelli Mida; Nunzio Filogamo gode di largo favore tanto come interprete arguto di canzoni che come allestitore d'operette, radioriviste e audizioni di varietà; la voce tenue ma intonata di Rina Franchetti, il timbro caldo di Memè Bianchi [...] hanno quelle doti di radiogenicità che conferiscono loro diritto d'entrata in tutte le case [...].

Il *cabaret radiofonico* – che nella Germania nazionalsocialista è perfino servito per metter periodicamente alla berlina disfattisti e mormoratori – è un genere duttile, sempre graditissimo, ma di riporto. Anche qui la radio guadagnerà in efficacia sfruttando come meglio possibile la propria estrema mobi-

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 61-62.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 46-47.

Il Trentennio: «musica leggera» alla radio italiana, 1928-1958

lità. Le *Bunte Stunden*, le ore «variate» della radio tedesca, offrono in questo senso mille esempi di varietà possibili intorno a un tema unico. Il circo, l'automobilismo, il matrimonio, il diporto dopolavoristico, la montagna, la provincia, le fabbriche di canzoni danno lo spunto a numerosi viaggi nello spazio e nel tempo. E del resto un tipico esempio di queste successioni gaie [...] che gli inglesi chiamano *no stop-variety* ovvero varietà ininterrotto, l'abbiamo offerto proprio noi italiani fin dal 1932 in occasione del lancio d'una fortunatissima vettura utilitaria [la Balilla, N.d.A.]. Sul ritmo di una canzonetta sfrecciante – ch'era un vero incitamento alla felicità della corsa e all'acquisto immediato – il piccolo bolide viaggiante, idealmente lanciato dal pilota Nazzaro sulle nostre belle strade con a bordo due innamorati, bruciava in mezz'ora tutte le tappe della Penisola, caratterizzate volta a volta da una canzone regionale, da un ritmo di danza, dalla presenza dialogica dei più celebri attori dialettali italiani<sup>17</sup>.

Non bisogna dimenticare che l'EIAR oltre a trasmettere musica dal vivo metteva in onda «musica riprodotta», cioè dischi. Nel resoconto di un referendum tra gli ascoltatori condotto nell'autunno del 1930 si legge:

Per l'ora della colazione tutti chiedono musica allegra: musica leggera, eseguita da piccole orchestre (il *jazz-band* ha degli esaltatori appassionati ma anche dei detrattori non meno focosi) o musica varia, riprodotta meccanicamente. Il fonografo raccoglie largo favore e non sono pochi quelli che pur senza chiedere il bando alle orchestre, ai quartetti o ai quintetti, vorrebbero che non solo alla domenica ma tutti i giorni la colazione venisse rallegrata con musica riprodotta. Arie note, canzoni napoletane cantate da artisti di buona fama<sup>18</sup>.

I capisaldi della musica leggera, negli anni Trenta e Quaranta, sono i concerti dell'orchestra dell'EIAR (e di altre, come vedremo tra poco) con la partecipazione di diversi cantanti e gruppi vocali, le trasmissioni di dischi, spesso dedicate a singole etichette discografiche o a richiesta degli ascoltatori (il *Programma Campari* offerto dalla ditta Davide Campari & C., dal

<sup>17</sup> E. ROCCA, *Panorama dell'arte radiofonica*, cit., pp. 115-116.

<sup>18</sup> *Il bel programma*, «Radiocorriere», VI/47, 23-29 novembre 1930, p. 1. Cfr. anche in questo volume ANNA LUCIA NATALE, *Sulle onde sonore. Strategie e usi sociali della musica (1924-1940)*, pp. 49-71: 64.

Franco Fabbri

1934), i collegamenti con locali notturni di varie città, da dove a tarda sera spesso si ascoltano gruppi e orchestre di jazz; la popular music fa capolino anche nei «concerti variati», dove non è raro ascoltare un foxtrot di Jannone in mezzo a un *Entr'act* di Pennati e l'ouverture del *Tannhäuser*.

All'orchestra dell'EIAR, inizialmente diretta nei concerti di musica leggera da Giuseppe Bonavolontà, si aggiungono nell'arco degli anni Trenta, e poi nei primi anni della guerra, altri organici: l'orchestra Cetra (fondata a Torino già nel 1930, diretta da Tito Petralia e poi da Pippo Barzizza, la Radiorchestra diretta da Sergio Vaccari, l'Orchestrina Moderna diretta da Saverio Seracini (uno degli autori, nel dopoguerra, di grandi successi di Nilla Pizzi, come *Grazie dei fiori* e *L'edera*), l'Orchestra della canzone diretta da Cinico Angelini, l'Orchestra diretta da Armando Fragna. La funzione dei direttori è determinante, perché sono loro – grazie al rapporto fiduciario con l'EIAR – a scegliere e a formare i cantanti, a selezionare il repertorio, a imprimere uno stile. La contrapposizione tra Angelini il ‘melodico’ e Barzizza paladino dello swing è nota (anche per essersi prolungata nel dopoguerra), al punto che può essere sospettata di superficialità e di imperfetta consistenza, ma fatte le debite concessioni sono proprio i cantanti a rendere conto delle diverse inclinazioni: Norma Bruni, Alberto Rabagliati e Natalino Otto (bandito, però, dalla radio) con Barzizza, Oscar Carboni e Lina Termini (e poi Nilla Pizzi) con Angelini, anche se molti interpreti vocali passarono da un'orchestra all'altra per le ragioni più diverse (incluse le vicende della guerra, e quindi – dal 1943 – la collocazione a nord o a sud del fronte). Al di là delle incarnazioni, delle rivalità personali più o meno artificiose, è però indiscutibile che nella canzone italiana degli anni del fascismo ci fosse una contrapposizione costante fra una corrente tradizionalista, che possiamo identificare facilmente nella *Miniera* (Cherubini-Bixio, 1927) di Gabrè, nella *Signorinella* (Bovio-Valente, 1931) di Carlo Buti, nella *Mamma* (Cherubini-Bixio, 1940) di Beniamino Gigli, e una corrente modernista e aperta all'influenza del jazz, da *Ma... cos'è questa crisi* (De Angelis, 1933) cantata dall'autore Rodolfo De Angelis (un caso anomalo e rarissimo di autore/interprete, in un'epoca dominata da una divisione del lavoro molto rigida), a *Ma le gambe* (Bracchi-D'Anzi, 1938), cantata da Enzo Aita col Trio Lescano, a *Ba... ba... baciami piccina* (Morbelli-Astore, 1940), il cavallo di battaglia di Alberto Rabagliati. È evidente che non si tratta di una semplice contrapposizione tra «melodico» e «ritmato»: è diversa l'impostazione vocale (là di derivazione operistica, qui cabarettistica o

basata sul *crooning*), il timbro orchestrale, e soprattutto la struttura della canzone, che nel caso della corrente filo-jazz ricalca spesso la formula AABA di Tin Pan Alley e, più ancora, l’alternanza tra *choruses* vocali e *choruses* strumentali caratteristica delle orchestre statunitensi dell’era dello swing. La presenza visibile (e udibile) di queste tendenze contrapposte non implica in modo automatico che una fosse, per così dire, ‘autenticamente fascista’ e l’altra no. Certo, cantanti come Gabrè e Buti erano molto graditi ai gerarchi, e chi ‘faceva la fronda’ frequentava il jazz; ma la musica leggera serviva il regime nel suo complesso, indipendentemente dallo stile. Alla fine della guerra, gli agenti del Psychological Warfare Branch si trovarono in difficoltà a valutare il coinvolgimento col regime di cantanti, autori, direttori d’orchestra, musicisti, funzionari radiofonici: ognuno era pronto a mostrare le proprie benemerenze musicali per aver sostenuto o perlomeno tollerato la musica americana, e in molti casi nemmeno l’aver composto o cantato canzoni di propaganda costituì un ostacolo alla prosecuzione della carriera. Mario Ruccione, autore della musica di *Faccetta nera*, *La saga di Giarabub*, *La canzone dei sommergibili*, *Camerata Richard*, avrebbe poi trionfato al Festival di Sanremo con *Buongiorno tristezza* (1955) e *Corde della mia chitarra* (1957).

#### «Musica leggera» alla RAI

Nel 1952, anno del secondo Festival di Sanremo, Giulio Razzi è Direttore Centrale dei Programmi Radio, coadiuvato dal Condirettore, il maestro Mario Labroca. Consigliere Direttore Generale (come vuole la dizione dell’epoca) è Salvino Sernesi, che tre anni prima ha promosso la nascita della Commissione di lettura per la musica leggera, che diventerà Commissione d’Ascolto. È l’organo di valutazione dei brani da trasmettere, che istituzionalizza l’articolata funzione censoria esercitata negli anni dell’EIAR dal sistema costituito da funzionari addetti alle audizioni, dirigenti della programmazione, direttori d’orchestra. Sarà una delle zavorre più pesanti per l’industria musicale italiana fino al 1975-76: la sua abolizione sarà il primo atto formale seguito alla riforma<sup>19</sup>. Tornando alla RAI

<sup>19</sup> Cfr. ROBERTO BONATO, *La Commissione di Ascolto della RAI. Musica e radiotelevisione in Italia dal fascismo alla fine del monopolio RAI*, Tesi di laurea, Università di

Franco Fabbri

del 1952 (i dati provengono dall'*Annuario* del 1953), i complessi stabili di musica leggera sono: a Roma, l'Orchestra moderna diretta da Pippo Barzizza, l'Orchestra melodica diretta da Ernesto Nicelli, l'Orchestra di ritmi e canzoni diretta da Armando Fragna, l'Orchestra di ritmi moderni diretta da Francesco Ferrari; a Torino la Radiorchestra diretta da Cesare Gallino e Tito Petralia, l'Orchestra d'archi diretta da Carlo Savina, l'Orchestra della canzone diretta da Cinico Angelini, e il complesso Angelini e 8 strumenti. Forse abbiamo già sentito questi nomi?

L'*Annuario* del 1953 contiene anche un breve saggio, *La radio per la canzone italiana*, che a sua volta riprende concetti già familiari, a cominciare dall'osservazione che «la Radio non “produce” canzoni, ma si limita a scegliere le canzoni dalla produzione corrente»<sup>20</sup>. Insistendo sul fatto che «la RAI non ha influito che sommariamente sui valori creativi della canzone»<sup>21</sup>, l'autore riconosce, d'altra parte, la funzione dell'arrangiamento, dunque delle orchestre e dei loro direttori. Ma resta intatta, rispetto all'editoriale del «Radiocorriere» del 1939, la velleità riformatrice, la rivendicazione di un ruolo più diretto per influenzare la produzione. In termini sorprendenti:

Tutto sommato, ci sembra che si vada finalmente addivenendo alla divisione dei poteri fra la canzone cantata, la canzone pura e semplice, e la canzone ballo o ballabile cantato, [...] che aveva preso piede fra le due guerre mondiali e oltre, e pareva aver soppiantato qualsiasi melodia, che non fosse mossa da ritmi di danza, costringendo per giunta i testi a ridursi in insipida poltiglia verbale. I testi della nostra lingua, voglio dire, che non è, come tutti sanno, la lingua dei vocaboli brevi, in buona parte tronchi, in certo senso già sincopata, di quei *songs* e *tunes* d'origine nord-americana, animati dai ritmi tentacolari delle nuove danze, che al loro apparire in Europa misero lo scompiglio (e ne avevano ben donde) nel campo della canzone<sup>22</sup>.

Un vero gioiello di retorica post-bellica, dove si rimprovera al Ventennio quella resa ai valori dello swing che l'EIAR e il fascismo avevano

Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2007-2008.

<sup>20</sup> LUIGI COLACICCHI, *La radio e la canzone italiana*, in *RAI. Radio Italiana. Annuario 1953. Relazioni e bilancio dell'esercizio 1952*, Torino, ERI 1953, p. 55.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 58.

Il Trentennio: «musica leggera» alla radio italiana, 1928-1958

cercato a tutti i costi di contrastare, e alla quale la RAI democristiana degli anni della guerra fredda oppone, evidentemente, uomini e strumenti ‘nuovi’.

Il Festival di Sanremo nasce nel 1951 sotto premesse identiche. San-cisce (nello spirito dell’editoriale del 1939 appena richiamato) la collaborazione tra RAI ed editoria, alla quale esclusivamente si indirizza. Il premio per le prime tre canzoni classificate è l’inserimento nel repertorio delle orchestre della RAI; nei primi anni del Festival le interpretazioni sono a cura di un numero ristretto di cantanti ‘di servizio’ (nel 1951 Nilla Pizzi, Oscar Carboni, il Duo Fasano), escludendo qualsiasi coinvolgimento con la discografia che non sia a posteriori; a testimonianza ulteriore che il Festival si basi sulla stessa visione dell’industria musicale che si era consolidata nel Ventennio, le presentazioni di Nunzio Filogamo includono, dopo i nomi degli autori, ragione sociale e sede dell’editore. L’orientamento artistico è bene illustrato dall’articolo di presentazione della «nuova iniziativa volta a valorizzare la canzone italiana»:

L’influsso della musica popolare afro-americana e ispano-americana – le cui correnti principali, quella jazzistica e quella cubana e brasiliana, si ramificano in una infinità di filiazioni [...] e si intorbidano, ingrossandosi, al passeggiò per Broadway e per Hollywood, fornendo così il materiale al grande mercato internazionale della musica leggera – questo influsso è divenuto via via più rilevante e col trascorrere degli ultimi anni ha impresso una fisionomia esotica alle canzoni dei diversi paesi europei, attenuando sempre più i caratteri originali di queste e l’aderenza al substrato etnico e sentimentale dei popoli da cui scaturiscono. La canzone italiana, che discende dai canti napoletani e dalle romanze e si collega a una tradizione lirica insigne ma scarsa di evoluzioni recenti, è andata particolarmente soggetta a questo influsso ed è venuta a mancare, negli ultimi anni, di un carattere originale e vivo. Con una serie di iniziative, la RAI cerca appunto di promuovere la rinascita di uno spirito veramente attivo nella canzone italiana e l’acquisizione di una individualità spiccatamente italiana, indirizzando in tal senso gli autori e gli editori musicali<sup>23</sup>.

L’orchestra è diretta da Angelini, poi anche da Barzizza. Gli autori e gli editori ai quali la RAI rivolge il suo appello, sono gli stessi di dieci anni

<sup>23</sup> *Il Festival della Canzone italiana a Sanremo*, «Radiocorriere», 28 gennaio-3 febbraio 1951, pp. 18-19.

Franco Fabbri

prima. Nell'elenco delle prime tre edizioni compaiono Ruccione (più volte), Cherubini, Bixio, Rastelli, Panzeri, Mascheroni, D'Anzi, Seracini, Fragna, e molti altri. Non intendo certo che fossero tutti conniventi col fascismo (alcuni sì), e certo più di uno si era mosso abilmente (anche con canzoni ritenute 'di fronda') negli spazi lasciati aperti da periodi di tolleranza o dalla longanimità di qualche funzionario: a Mascheroni, nel 1931, il «Radiocorriere» aveva dedicato una pagina intera, con l'occhiello *Nel regno del jazz*<sup>24</sup>. Ma voglio dire che grazie al monopolio della RAI, alle sue 'iniziative' e commissioni, e grazie al filtro costituito dagli editori e dai loro meccanismi di produzione e promozione, si costituisce negli anni Cinquanta un blocco, un'egemonia intorno a strutture e persone direttamente provenienti dal Ventennio, che non trova riscontro in altri settori della cultura italiana. Anche i protagonisti del neorealismo letterario e cinematografico si erano formati durante gli anni del fascismo, ma già nell'immediato dopoguerra la loro produzione ha uno scarto evidente, un sussulto, e trova forme e forze produttive rinnovate. Ma dov'è, nella musica leggera italiana di quegli anni, l'analogo di *Roma città aperta* (1945), di *Sciuscià* (1946), di *Ladri di biciclette* (1948), de *I vitelloni* (1953)? Troviamo invece *Vola colomba* (di Cherubini-Concina), vincitrice a Sanremo nel 1952, una canzone patriottica sulla Trieste irredenta, o *Vecchio scarpone* (di Calibi, pseudonimo di Mariano Rapetti, e Donida), canzone apertamente nostalgica, quarta classificata nel 1953.

Gli anni Cinquanta, però, sono anche gli anni del recupero internazionale dell'industria discografica: diventa difficile, e da un certo momento in poi impossibile, controllare la produzione della popular music solo attraverso il rapporto con l'editoria. Tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, in tutto il mondo, la discografia si orienta verso interpreti che sono anche autori delle proprie canzoni (da Brassens a Tom Jobim, da Paul Anka a Buddy Holly, da Dylan ai Beatles), avviandosi a controllare l'editoria anziché subirne il potere. Avviene anche in Italia, sia pure più lentamente: per questo la data della vittoria a Sanremo di un autore/interprete (il Modugno di *Nel blu dipinto di blu*) è considerata lo spartiacque tra due fasi, fra il Trentennio e l'improvvisa (per noi che non

<sup>24</sup> E. MOGGI, *Nel regno del jazz. Mascheroni*, ivi, VII/26, 28 giugno-4 luglio 1931, p. 20.

Il Trentennio: «musica leggera» alla radio italiana, 1928-1958

avevamo avuto gli *auteurs/interprètes*, né il rock ‘n’ roll, né la bossa nova) ‘rivoluzione’ degli anni Sessanta.

Ultima traccia di quella lunga storia, dunque, è la Commissione d’Ascolto, un organo riunito in quegli anni con sempre crescente frequenza, formato dai dirigenti della RAI disponibili, con il compito di ascoltare i dischi, leggere i testi, valutare la correttezza musicale e tecnica delle registrazioni, l’assenza dai testi di riferimenti osceni o apertamente politici. Dalla censura definitiva alla trasmissibilità previa autorizzazione della direzione generale, o del funzionario di servizio, o previa ‘adeguata presentazione’ (che comunque escludeva dai programmi-contenitore), i giudizi della Commissione ossessionarono i discografici italiani, che spesso li anticipavano, esercitando le funzioni censorie direttamente su autori, arrangiatori, cantanti, tecnici del suono. Sotto questo aspetto, il Trentennio finisce (in sintonia con altri fenomeni della politica, dell’economia, della cultura) a metà degli anni Settanta. Quanto alla «musica leggera», dalla fine del Trentennio (con Modugno, il Cantacronache, i cantautori, il beat, il folk revival, il rock) diventa una memoria e un sottogenere della popular music. Come tutto il passato, irripetibile: ma sempre in agguato.

## 1956: Rock and roll e violenza in Italia

Jacopo Tomatis

---



**Edizione digitale**

URL: <http://journals.openedition.org/criminocorpus/5814>  
ISSN: 2108-6907

**Editore**

Criminocorpus

**Notizia bibliografica digitale**

Jacopo Tomatis, « 1956: Rock and roll e violenza in Italia », *Criminocorpus* [Online], Rock et violences en Europe, Blousons noirs et rébellions, Messo online il 06 février 2019, consultato il 06 février 2019.  
URL : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/5814>

---

Questo documento è stato generato automaticamente il 6 febbraio 2019.

Tous droits réservés

---

# 1956: Rock and roll e violenza in Italia

Jacopo Tomatis

---

## NOTE DELL'AUTORE

Questo contributo sul tema della violenza in rapporto all'arrivo in Italia del rock and roll nel 1956 segue un mio precedente lavoro di ricerca per un più ampio articolo sulla ricezione italiana del rock and roll in Italia negli anni cinquanta, a cui rimando: Jacopo Tomatis, «Il ballo flagello. Il sistema dei media italiano e la ricezione del rock and roll, 1955-1956», *La valle dell'Eden*, vol. 30, 2017, p. 75-81.

<sup>1</sup> Il rapporto tra musica rock e violenza è tra quelli più solidamente istituiti nella bibliografia accademica di taglio sociologico sulla popular music<sup>1</sup>, oltre che in quell'ampia zona grigia di pubblicazioni semi-specialistiche che il musicologo Philip Tagg ha raccolto ironicamente sotto l'etichetta di «rockology»<sup>2</sup>. Rilanciato dai media, rappresentato in film, tematizzato dalle canzoni, il rapporto rock-violenza è diventato – in molti discorsi quotidiani sulla musica – un luogo comune, sovente accettato acriticamente come dato quasi naturale. È bene partire da questa considerazione per affrontare il tema: con l'ambizione di fondare una storia culturale della popular music su una solida metodologia occorre – come suggerito da Foucault – «rimettere in questione [...] [le] sintesi belle e pronte, quei raggruppamenti che in genere si ammettono senza il minimo esame, quei collegamenti di cui si riconosce fin dall'inizio la validità»<sup>3</sup>: sarebbe difficile non ritenere tale quella relazione, storicamente e culturalmente determinata, che intreccia insieme musica rock e violenza, soprattutto violenza giovanile. È dunque opportuno osservare, in una prospettiva storica, come questo rapporto si sia instaurato, e come i significati violenti collegati al rock and roll ne abbiano modificato e condizionato la ricezione.



- <sup>2</sup> In una visione di storia culturale non esiste un «rock»: quello di «rock and roll» non è un concetto assoluto, e come ogni genere musicale – o come ogni unità culturale – esso è piuttosto un «insieme di fatti musicali regolati da convenzioni accettate da una comunità»<sup>4</sup>, dunque storicamente, socialmente e culturalmente contingente. Nel contesto di questo articolo, dedicato al rapporto rock-violenza nella prima ricezione del rock and roll in Italia nel 1956, è particolarmente rilevante notare come i generi musicali assumano significati diversi in contesti culturali diversi, ovvero porre attenzione a come generi i cui significati si sono definiti in determinati contesti culturali vengano «tradotti»<sup>5</sup> in altri contesti, e per diversi pubblici. I generi, del resto, assumono un significato solo nel contesto di una comunità che li interpreta, li definisce e li usa.
- <sup>3</sup> Il caso dell'arrivo del rock and roll in Italia è esemplare di questo genere di «traduzioni» da una cultura a un'altra, e invita a considerare la circolazione delle musiche in una prospettiva intermediale, ponendo attenzione speciale all'aspetto diacronico nell'importazione delle nuove mode musicali attraverso l'industria culturale. Nel caso italiano, in particolare, è ben riconoscibile un *disallineamento* [décalage] tra la circolazione del rock and roll americano attraverso i media sonori e audiovisivi, e la circolazione dei significati violenti a esso associati sulla stampa quotidiana e periodica. Nella ricezione del rock and roll in Italia è centrale una vera ondata di «panico morale»<sup>6</sup> legata ai suoi significati violenti e trasgressivi (già ben codificati negli Stati Uniti), che in Italia appare slegata dal contesto culturale della metà degli anni cinquanta.

## Rock, trasgressione e violenza negli Stati Uniti

- <sup>4</sup> Il legame tra violenza giovanile, trasgressione e minaccia sociale nel primo rock and roll è un tema centrale in gran parte della bibliografia sulla popular music negli Stati Uniti<sup>7</sup>. Per il fine di questo articolo, mi limiterò a evidenziare sinteticamente il ruolo dei diversi media nell'affermazione di questi significati negli USA, al fine di comparare questo processo con la successiva traduzione del rock and roll in Italia.
- <sup>5</sup> L'espressione «(to) rock and (to) roll» compare fin dal 1948 in un buon numero di canzoni americane associate a quello che viene in quel momento denominato «rhythm and blues»: questa etichetta di genere è in uso a partire dal 1949, quando viene introdotta nelle classifiche della rivista *Billboard* in sostituzione della ben più razzista «race records» (ovvero, i dischi rivolti a, e pensati per, il pubblico afroamericano). In questi contesti «(to) rock and (to) roll» allude tanto al ballare quanto all'atto sessuale, in perfetta coerenza con una tradizione ben radicata nelle pratiche musicali degli afroamericani. L'anno dell'esplosione del rock and roll sulle scene americane è il 1954 (anche se alcuni studiosi ne anticipano la nascita al 1951<sup>8</sup>). Nel 1953 Bill Haley and His Comets centrano la loro prima hit con «Crazy Man Crazy», prima canzone di questo filone a entrare nella lista dei dischi più venduti nella classifica nazionale di *Billboard*<sup>9</sup>. Il 1954 vede il debutto di Elvis Presley, che incide i suoi primi singoli per la Sun Records, mentre Haley sforna i suoi principali successi («Rock Around the Clock» e «Shake, Rattle and Roll»). Un ruolo centrale nella diffusione di quello che comincia a essere chiamato «rock and roll» hanno proprio questi musicisti, bianchi, che affermano la nuova musica da ballo anche presso un pubblico bianco. Il rock and roll conquista il circuito dei juke-box, che negli Stati Uniti sono diffusi dalla fine degli anni Venti ma che ora beneficiano della nuova tecnologia del disco a 45 giri (varata nel 1949) e diventano un oggetto centrale nei luoghi di aggregazione giovanile. La televisione, le radio e il cinema seguono a ruota, e cominciano a supportare la nuova moda.
- <sup>6</sup> Per quanto il rock and roll si codifichi da subito come musica connotata di significati trasgressivi (è pur sempre una musica «nera» diffusa presso un pubblico «bianco»), in un momento in cui si sta definendo un'identità giovanile problematica e spesso associata alla violenza, si possono riconoscere alcuni eventi mediatici di grande impatto che contribuiscono a istituire la connessione rock-trasgressione-violenza. Sono tutti eventi *intermediari*, a dimostrazione di come i significati del rock vengano costruiti nei rapporti tra i suoi diversi media di diffusione. Un momento simbolico, spesso rievocato nelle storie del rock and roll, è rappresentato dall'apparizione televisiva di Elvis al *Milton Berle Show*, il 3 aprile del 1955 (Presley è da poco passato alla potente multinazionale RCA). È quella la prima occasione in cui il pubblico americano può associare la scandalosa voce e il modo di cantare di Elvis (radicato nella tradizione del rhythm and blues, e certo anomalo per un bianco in quegli anni<sup>10</sup>) con il suo corpo, altrettanto scandaloso: di quella apparizione si ricordano soprattutto i movimenti di bacino, a mimare un atto sessuale, accompagnati dalle grida esaltate del pubblico (soprattutto femminile)<sup>11</sup>. Se la televisione ha un ruolo nel confermare e amplificare il legame rock-trasgressione, è invece il cinema il medium che più di tutti contribuisce a costruire e perpetuare il legame tra rock e violenza, e in particolare violenza giovanile. Nel marzo del 1955 (poco prima dell'apparizione di Elvis al *Milton Berle Show*) *Blackboard Jungle*, di Richard Brooks con Glenn Ford e un giovane Sidney Poitier, è il primo film a utilizzare brani di rock and roll nella colonna sonora<sup>12</sup>, in

particolare nella scena d'apertura e nel trailer. Nella promozione del film, la presenza di «Rock around the Clock» di Bill Haley – questo il brano usato – è particolarmente rimarcata, e messa in diretta connessione con la trama stessa di *Blackboard Jungle*, una storia di giovani violenti in una scuola superiore. Il film, soprattutto grazie al tema controverso, al cast interrazziale (di per sé, pure, elemento controverso) e all'inedita scelta musicale, è un buon successo di botteghino, soprattutto presso un pubblico giovanile<sup>13</sup>. Soprattutto, è uno dei primi veicoli di esportazione del rock and roll e dei suoi significati nel resto del mondo, oltre che momento fondamentale nella carriera di Bill Haley.

- 7 Le cupe e violente atmosfere di *Blackboard Jungle* non sono, nel 1955, un caso isolato. Il film è solo l'ultimo arrivato di un fertile filone del cinema hollywoodiano di quegli stessi anni, che si dedica a tematiche simili e che avrà grande influenza sulla definizione della cultura giovanile negli anni a venire. Della fine del 1953 è, ad esempio, *The Wild One* di László Benedek, con Marlon Brando in uno dei suoi ruoli iconici, mentre pochi mesi dopo *Blackboard Jungle* esce *Rebel Without a Cause* di Nicholas Ray, con James Dean. Nessuno di questi, tuttavia, utilizza una colonna sonora rock and roll: il film di Richard Brooks, in sostanza, chiude simbolicamente il cerchio della connessione rock-giovani-trasgressione e il tema, di stretta attualità, della violenza giovanile, fornendo all'immaginario degli americani un modello potente e duraturo.
- 8 Dopo *Blackboard Jungle*, il grande successo del rock and roll induce l'industria cinematografica a capitalizzare con una serie di film dedicati, che rientrano – però – in una generale «sterilizzazione»<sup>14</sup> dei significati trasgressivi del nuovo genere, già riconoscibile nel 1956. Questo processo investe tanto Elvis quanto i numerosi musicisti bianchi, lanciati dall'industria discografica, che interpretano cover più «beneducate»<sup>15</sup> dei brani di rock and roll. *Rock around the Clock* di Fred Sears è il primo teenpic dedicato alla moda del rock and roll ad arrivare nei cinema americani, nel 1956. Il rock and roll è qui soggetto stesso del film, la cui trama si riduce a una serie di numeri musicali affidati ai suoi protagonisti, tra cui i Platters e Bill Haley. Altri titoli analoghi seguiranno negli anni successivi, ed è evidente il tentativo di rimuovere, o almeno depotenziare, la connessione rock-violenza da parte dell'industria del cinema dopo *Blackboard Jungle*.

## L'arrivo del rock and roll in Italia: 1954-1956

- 9 La storica Marilisa Merolla ha contestualizzato l'arrivo del rock and roll in Italia in relazione all'insediamento della base NATO di Bagnoli, nei pressi di Napoli. Il rock and roll sarebbe arrivato dunque portato dai militari americani nei molti bar e locali notturni che sorgono nei pressi della base per il personale che vi lavora e per la borghesia partenopea, e da lì avrebbero risalito «lentamente la Penisola sulla scia dei nuovi consumi che attraevano i milioni di giovani che lasciavano il Sud agricolo e socialmente arretrato per raggiungere il Nord»<sup>16</sup>. Senza dubbio Napoli fu un importante centro di propagazione della nuova moda musicale, e soprattutto del ballo a essa associato. Tuttavia, l'arrivo del rock and roll in Italia (e in tutto il resto del mondo, d'altra parte) va piuttosto spiegato nel contesto del sistema dei media e della globalizzazione dell'industria culturale. Anche in Italia, i tempi dei V-Disc regalati dalle truppe di liberazione e del boogie-woogie sono lontani: per quanto arretrata rispetto a quella di altri paesi europei<sup>17</sup>, l'industria musicale italiana è alla metà dei cinquanta in pieno sviluppo, e dal 1952 è già ben salda sulle mappe delle multinazionali del disco e dell'intrattenimento<sup>18</sup>. La Decca (casa discografica di

Haley) e la RCA (di Elvis) hanno filiali in Italia a partire dal 1952-1953, e tra il 1954 e il 1956 (in non casuale concomitanza con la diffusione del rock and roll in tutto il mondo), l'industria discografica italiana entra in una nuova fase di «vero e proprio decollo industriale»<sup>19</sup>, che culminerà nel 1958 con il lancio del disco a 45 giri e l'inizio di quella fase storica denominata «miracolo economico»<sup>20</sup>.

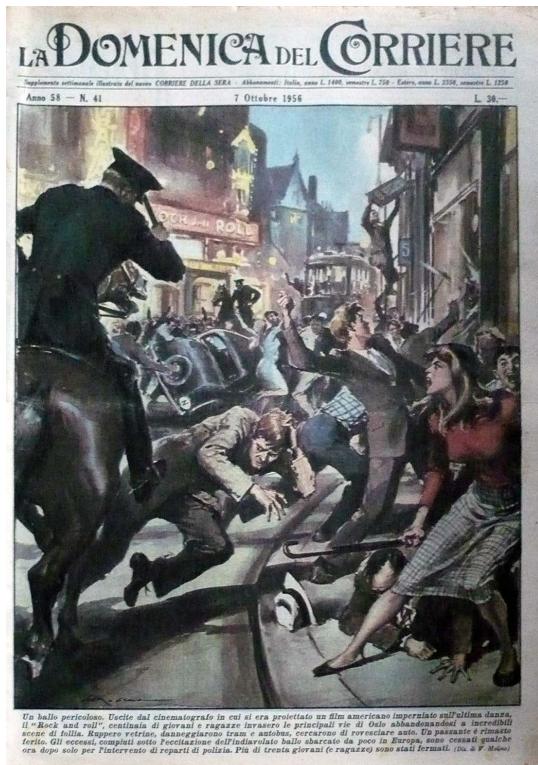
- 10 In quanto industria periferica, ancora in parte legata a consuetudini, pratiche e operatori culturali del passato, la discografia italiana recepisce con un fisiologico ritardo le novità straniere fino almeno a tutti gli anni settanta. Per di più, la peculiare legislazione sul diritto d'autore italiana favorisce, almeno durante gli sessanta, l'incisione di cover di brani stranieri piuttosto che la pubblicazione dei dischi originali<sup>21</sup>, allargando ulteriormente il gap temporale tra le novità immesse sul mercato estero e la loro disponibilità su quello italiano. Nel caso del rock and roll, inoltre, l'arretratezza del sistema dei media italiano non ne facilita la penetrazione: la televisione si diffonde in Italia solo a partire dal 1954, dunque le immagini scandalose di Elvis e dei primi rocker sono inaccessibili al pubblico italiano; la radio d'altro canto, sotto monopolio statale, non ne trasmette i brani. I juke-box sono scarsamente diffusi, anche a causa del ritardo nel lancio sul mercato dei 45 giri. Fino alla primavera-estate 1956 i dischi di Bill Haley e Elvis circolano in Italia solamente come costose edizioni d'importazione, e rimangono dominio della classe colta e – in particolare – dei cultori di jazz e blues. Non a caso, le uniche menzioni sulla stampa del rock and roll fino all'ottobre del 1956 riguardano testate specializzate o rubriche incentrate sul jazz (ad esempio, la rubrica «Il discobolo» su *Musica e dischi*, o la rivista *Musica jazz*). In assenza di ulteriori informazioni, i recensori interpretano il rock and roll come «la più moderna forma di jazz»<sup>22</sup>, e di Elvis possono scrivere che «si accompagna con lo stile dei vecchi cantori negri che sul Mississippi cantavano un tempo storie d'amore e di solitudine»<sup>23</sup>. Sono solo alcuni esempi tra i molti, che dimostrano come non solo il pubblico italiano (intellettuali compresi) non disponesse di informazioni sul rock and roll (o disponesse solo di informazioni frammentarie), ma come i significati trasgressivi e violenti a esso connessi sfuggissero completamente.
- 11 A questo ultimo punto contribuisce quella che è la vera peculiarità della ricezione del rock and roll in Italia. In buona parte del mondo, *Blackboard Jungle* è una delle teste di ponte per il lancio del nuovo genere da parte dell'industria discografica, che in quegli anni sfrutta sovente la sinergia con il cinema per popolarizzare nuovi generi. Il film – tradotto con il titolo *Il seme della violenza* (scelta già in sé indicativa dei significati che portava con sé) – viene annunciato al Festival del Cinema di Venezia nel 1955, pochi mesi dopo l'uscita negli Stati Uniti. Tuttavia, non ci arriverà: sarà immediatamente ritirato per intervento dell'ambasciatrice americana in Italia Clare Boothe Luce. Il film uscirà nei cinema italiani solo nel 1957, ormai esaurita l'ondata globale del primo successo del rock and roll. E tuttavia, la censura di *Blackboard Jungle* – che è causata non dal contenuto musicale, ma dal fatto che tratta di «delinquenza minorile e problema negro»<sup>24</sup> – non passa inosservata, e genera un dibattito che si protrae per qualche giorno, soprattutto sulle pagine del quotidiano comunista *L'Unità*<sup>25</sup>. Dunque, i significati trasgressivi e problematici del rock and roll, tardano ad arrivare in Italia, ma vengono anticipati dalla polemica su un film che nessuno ha visto.

## Il lancio italiano del rock and roll e la violenza

- <sup>12</sup> Come si è detto, prima dell'autunno del 1956 non si trova praticamente traccia del rock and roll sulla stampa italiana, se si escludono le riviste specializzate. Tra la fine di settembre e l'inizio di ottobre dello stesso anno, invece, riferimenti sul rock and roll si moltiplicano improvvisamente su rotocalchi e quotidiani. L'occasione è il lancio ufficiale del rock and roll in Italia, evidentemente orchestrata di comune accordo da discografia e industria cinematografica, in corrispondenza con l'arrivo nelle sale di *Rock around the Clock* di Sears (tradotto come *Senza tregua il rock and roll*) nel mese di ottobre. Non essendo stato distribuito *Blackboard Jungle*, si tratta del primo film con il rock and roll come colonna sonora a essere visto in Italia.
- <sup>13</sup> Il lancio italiano del film utilizza una strategia di marketing ben riconoscibile, che ha come tema principale proprio la violenza e la pericolosità sociale del rock and roll. Dal momento che il rock and roll viene lanciato in ritardo rispetto agli altri paesi europei, l'insistenza dei media italiani è sullo scandalo generato dal nuovo ballo e dal nuovo genere musicale, che «ha già sconvolto il resto del mondo». Se si aggiunge la scarsità di notizie disponibili sul rock and roll, e l'impossibilità – in molti casi – di ascoltarlo, in assenza delle edizioni italiane dei dischi (che cominciano lentamente a diffondersi nello stesso periodo), il risultato è un'ondata di panico morale sostenuta dai media che anticipa nettamente la diffusione della musica stessa, caricandola dunque di connotazioni trasgressive e pericolose *prima* che essa sia resa disponibile al pubblico.
- <sup>14</sup> I primi esempi di questa strategia si ritrovano sui quotidiani alla vigilia dell'uscita del film nelle sale: le inserzioni pubblicitarie annunciano pomposamente l'arrivo all'aeroporto romano di Ciampino della prima copia in pellicola del «film di cui si occupa ampiamente la stampa di tutto il mondo e che ha scatenato violentissime reazioni»<sup>26</sup>. Negli stessi giorni, la pericolosità del rock and roll è protagonista di numerosi servizi, spesso riccamente illustrati. Un buon esempio è rappresentato dalla *Domenica del Corriere*, tra i settimanali più popolari in Italia negli anni Cinquanta<sup>27</sup>. La copertina è dedicata appunto al rock and roll. Recita la didascalia:

Un ballo pericoloso. Usciti dal cinematografo in cui si era proiettato un film americano imperniato sull'ultima danza, il «Rock and roll», centinaia di giovani e ragazze invasero le principali vie di Oslo abbandonandosi a incredibili scene di follia. Ruppero vetrine, danneggiarono tram e autobus, cercarono di rovesciare auto. Un passante è rimasto ferito. Gli eccessi, compiuti sotto l'eccitazione dell'indiavolato ballo sbarcato da poco in Europa, sono cessati qualche ora dopo solo per l'intervento di reparti di polizia. Più di trenta giovani (e ragazze) sono stati fermati<sup>28</sup>.

Figg. 1 Copertina de *La domenica del corriere*



Un ballo pericoloso. Uscito dal cinematografo in cui si era proiettato un film americano impernato sull'ultima danza, il "Rock and roll", centinaia di giovani e ragazze invasero le principali vie di Oslo e abbandonarono a imbarazzi sterili i teatri, i cinema, i ristoranti, le discoteche, le sale da ballo, le case di svago, le camere d'albergo, i caffè, i ristorati, gli uffici. Gli eccessi, compiuti sotto l'eccezionale dell'indovolato ballo sbucato da poco in Europa, sono cessati qualche ora dopo solo per l'intervento di reparti di polizia. Più di trenta giovani (e ragazze) sono stati fermati. (Dis. di P. Molino)

- 15 L'illustrazione raffigura la scena descritta a tinte forti, come nello stile della *Domenica del corriere*, e la fantasia di Walter Molino (storico autore delle copertine del settimanale) costruisce una configurazione quasi laocoontica, che ricorda più un tumulto di piazza che non l'uscita di un film in Svezia. L'idea che la visione di *Rock around the Clock* possa causare inarrestabili scene di panico e violenza giovanile nei cinema ritorna a più riprese nei giorni successivi, al punto che le cronache riportano della grande attesa che accompagna le prime nelle maggiori città italiane, e della sostanziale delusione che segue la totale assenza di scene di isteria collettiva. Se si esclude «qualche schiaffo»<sup>29</sup> a una prima tra alcuni giovani e un commissario di polizia, tutto si svolge all'insegna della tranquillità, al punto che qualcuno ipotizza – ad esempio su *L'Unità* – che tanto le forze dell'ordine, presenti in massa per prevenire incidenti, quanto i giovani, che si limitano a timidi accenni di contestazioni, stiano solo rispondendo a «suggerimenti pubblicitari»<sup>30</sup>. Così il quotidiano *Il Giorno* racconta, ad esempio, la première milanese alla fine di ottobre.

Per il primo spettacolo la sala si riempì facilmente, ma con una certa compostezza. C'erano alcune debuttanti di Via Montenapoleone, alcuni intellettuali di idee avanzate, e un gran numero di studenti e studentesse liceali. Ma se si escludono un paio di allegre risate, nei punti più buffi del film, la platea non diede alcun segno di emozione né, tanto meno, di isterismo. Si sentì anche qualche invettiva, sul tipo "siete scarsi!". Quando terminò lo spettacolo, i più delusi erano i fotografi e gli agenti. «Questo sarebbe il famoso rock'n'roll? Ma che si vadano a nascondere»<sup>31</sup>.

- 16 Se si escludono queste delusioni malcelate, tuttavia, gran parte degli articoli che presentano il rock and roll in Italia fra l'autunno del 1956 e il 1957 supportano l'interpretazione del nuovo ballo come violento e pericoloso. Si possono riconoscere almeno due principali modalità di descrivere il rock and roll in questo corpus di scritti. In primo luogo, sono comuni descrizioni che impiegano terminologie provenienti dalla sfera semantica della malattia. Il rock and roll è cioè descritto non come musica o come ballo,

ma attraverso i suoi presunti effetti dannosi sul corpo umano e sociale. Alcuni esempi possono chiarire questo punto.

L'effetto che il suo ritmo produce è simile a quello di un uomo morso dalla tarantola, o "in preda a crisi epilettica". In America [...] [l]a passione per la nuova danza ha assunto proporzioni tali da preoccupare l'opinione pubblica. Ogni volta che ha luogo una seduta di "Rock and Roll", la polizia è infatti costretta ad intervenire: i giovani dei due sessi, travolti dal ritmo, riscaldati dallo swing, si agitano e si dimenano, saltano sulle sedie, mettono a soqquadro il locale<sup>32</sup>.

- 17 Secondo Bruno Dossena, ballerino e fra i principali popolarizzatori del rock and roll in Italia,

L'effetto ottico [del ballo rock and roll] deve risultare quello di un corpo che vibra come in un accesso di febbre: un tipo di danza epilettica [che] deve dare l'impressione di un contorcimento spasmodico quasi che i due [danzatori] tentassero disperatamente di uscire dalla propria pelle»<sup>33</sup>.

- 18 Come ha notato la storica Enrica Capussotti, «è dal campo semantico della malattia che è tratto il linguaggio che definisce l'alterità giovanile e musicale»<sup>34</sup>. Si tratta in effetti di una tendenza che non si limita al rock and roll, ma che è ben riconoscibile negli anni precedenti, ad esempio in riferimento al charleston o persino al jazz<sup>35</sup>, o in quelli successivi in relazione al twist e ad altri balli alla moda. Particolarmente significativa è la melodrammatica storia, riportata dal quotidiano *La Stampa*, di un giovane calabrese morto per «fatica da twist».

In provincia di Cosenza, nel paese di Civita, un giovane sarto, Leonardo d'Angelo, di 16 anni, in occasione delle feste natalizie, si è recato in casa di una sua sorella dove si svolgeva una festucciola familiare. Molti tra i presenti erano giovani e giovanissimi, nella beata età in cui si prende con impegno anche il futilissimo ballo. Ben presto ebbero inizio le danze al suono di un grammofono. I ragazzi volevano ritmi sempre più veloci e così si alternavano madison, cha-cha-cha e twist. Poi si impegnarono in una specie di gara di resistenza. Il d'Angelo era un "patito" dei balli ritmati, del twist in particolare. Con l'agilità propria della giovinezza si muoveva disinvoltamente, le ginocchia piegate ad angolo mentre seguiva con il movimento dei fianchi e delle braccia il ritmo della musica. Il ballo era iniziato da circa due ore e la festa era al colmo della letizia. Ad un tratto Leonardo d'Angelo portò la mano al cuore, tentò di rialzarsi dalla posizione in cui era stato bloccato da una improvvisa fitta in mezzo al petto. Gli si stampò sul volto una smorfia in cui si trasformò il suo ultimo sorriso di adolescente lieto e sereno. Cadde a terra ed un medico subito accorso non poté fare nulla per porgergli aiuto. La fatica della danza, così a lungo protratta, aveva agito da elemento determinante di una crisi cardiaca riuscita fatale. Non è la prima volta che le cronache registrano casi di questo genere.<sup>36</sup>

- 19 La seconda modalità di descrivere il rock and roll è invece quella di ricorrere alla sfera semantica dell'animalità. Anch'essa non è una novità assoluta, ed è ben riconoscibile nelle descrizioni del primo jazz, in particolare durante l'epoca fascista. Il paragone tra i ballerini, o gli esecutori, e gli animali sconfina spesso nei cliché razziali, ed è costante il richiamo a una dimensione primitiva del ballo, che sconfina nella totale perdita di inibizioni (anche sessuali) e si tramuta – in questi racconti – in scoppi di violenza incontrollata, orge e quant'altro.

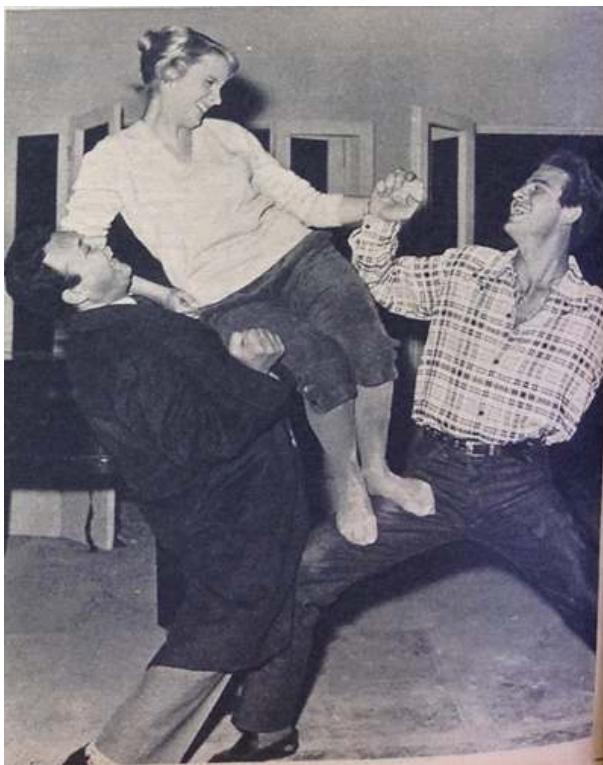
Un sassofono guaisce nel teatro come un animale selvatico in amore, la percussione sincopata di un tamburo insiste ed insiste fino a che trova un'eco nel cuore del pubblico, lo stridere d'una chitarra elettrica minaccia di lacerarne le corde quanto i timpani di chi ascolta; e, al di sopra di tutti questi rumori, giunge una voce umana, ricca, calda, che chiama la femmina con ansietà e brutalità maggiori di quelle delle bestie. Qualche ragazza comincia a strillare, qualche altra salta in piedi sulla sedia

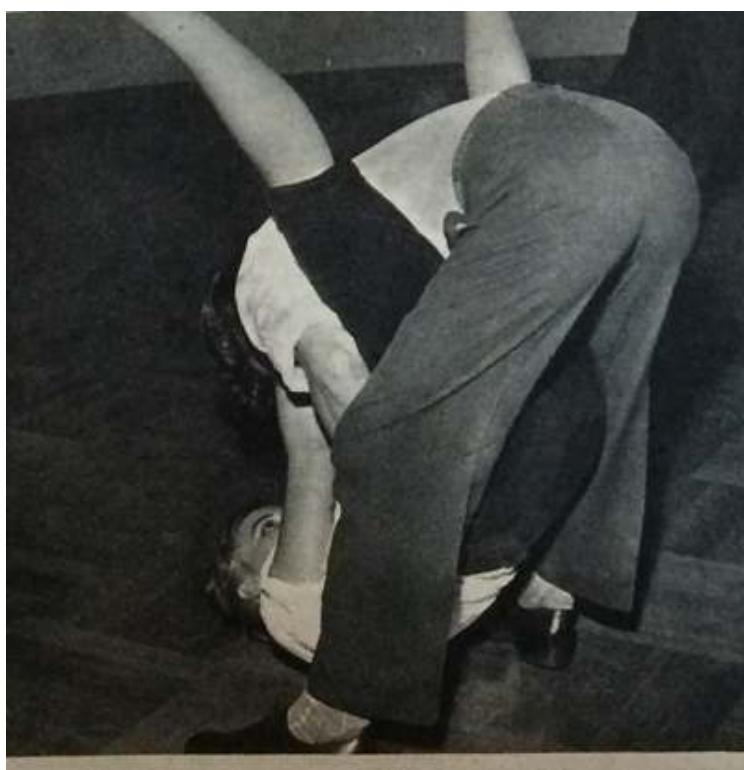
muovendosi al ritmo del tamburo fino a strappare il velluto [...]. Sembra di stare in una gabbia di scimmie, oppure in una folla di negri "revivalisti" al momento dell'ardore mistico, quando attendono la rivelazione divina. Non si tratta né dell'una né dell'altra: è la nuova follia delle adolescenti americane, il "rock'n'roll"<sup>37</sup>.

- 20 Le immagini riportate a illustrazione degli articoli contribuiscono a rinforzare entrambe le modalità di descrizione, raffigurando interpreti e ballerini in posture innaturali, contorte, in un equilibrio che pare impossibile. Il corpo del giovane alle prese con il rock and roll è sia un corpo sessualizzato, connotato come oggetto sessuale, sia un corpo malato, posseduto da forze che non può controllare. Sono queste, in assenza di altro, le prime immagini del rock and roll a essere messe a disposizione del pubblico italiano, grazie alla circolazione capillare dei rotocalchi che le ospitano. Questo genere di descrizione e di rappresentazioni del rock and roll, dunque, anticipano l'affermazione del genere musicale sul mercato italiano, e contribuiscono a creare la fama maledetta della nuova musica da ballo ben prima che la gran parte del pubblico italiano ne abbia ascoltato una singola nota.

Figg. 2-9: foto del rock and roll dai rotocalchi italiani, 1956











<sup>21</sup> Per di più, numerosi successi di rock and roll vengono resi disponibili al pubblico italiano, a partire dalla fine del 1956, in forma di cover realizzate da musicisti italiani, spesso con tasti tradotti (o liberamente riscritti) e arrangiamenti che poco hanno a che vedere con il suono del rock and roll americano del periodo: ad esempio, nell'ottobre del 1956, nel momento in cui per la prima volta arriva nei cinema *Rock around the Clock*, sul mercato italiano sono disponibili già almeno sedici versioni italiane della canzone di Bill Haley (intitolata «L'orologio matto»), fra cui un paio per fisarmonica<sup>38</sup>. Come ha ben ricordato lo studioso Alessandro Portelli, in quegli anni giovane appassionato di rock and roll, la «specificità» del rock and roll americano era drasticamente diluita dal contesto sociale italiano, con il risultato che «tutta la fascia più hard» del genere – in particolare, i musicisti afroamericani – erano esclusi, a tutto vantaggio di interpreti italiani e cover<sup>39</sup>; né il pubblico italiano disponeva degli strumenti per distinguere, nella musica d'importazione, correnti e stili differenti.

## Conclusioni: violenza e giovani

<sup>22</sup> Come si è detto, rappresentazioni delle nuove danze e musiche d'importazione che attingano alla sfera semantica della malattia o dell'animalità non sono una novità per l'Italia del 1956. Tuttavia, negli esempi citati e nei molti altri considerati per questa ricerca, c'è effettivamente una novità da rimarcare: il soggetto principale dei preoccupati racconti dei giornalisti non sono – genericamente – i ballerini, come in buona parte era stato per le passate ondate di panico morale. Sono piuttosto i giovani e le giovani (e il fatto che il nuovo ballo interessa anche il genere femminile è quasi sempre rimarcata, ad aumentarne le connotazioni trasgressive). È un dato interessante: se le narrazioni del successo del rock and roll negli Stati Uniti insistono spesso sul suo rivolgersi alla generazione postbellica dei *baby boomers*, la prima a godere di un diffuso benessere e del potere d'acquisto necessario per comprare i dischi, il contesto italiano non è assolutamente paragonabile a quello americano degli stessi anni. Nella seconda metà degli anni cinquanta il potere d'acquisto dei giovani italiani non è ancora cresciuto significativamente, né è riconoscibile una comunità giovanile che si identifica in consumi condivisi, o in generi musicali condivisi. Si tratta di fenomeni che in Italia si affermano più tardi, in particolare a partire dal 1958-1960, in concomitanza con l'espansione della produzione dei consumi che caratterizza gli anni del boom economico. La connessione tra primo rock and roll e giovani in Italia, dunque, è più ideologica (o immaginata) di quanto

non sia fondata su reali pratiche sociali. Lo stesso vale per i significati violenti associati alla nuova musica: in Italia, questi significati preesistono alla reale diffusione della musica e del ballo rock and roll presso il grande pubblico italiano. L'industria discografica italiana, che proprio sul tentativo di «tradurre» il rock and roll per il pubblico italiano fonderà la sua grande espansione a partire dal 1958 (con il lancio del genere dei cosiddetti «urlatori»), nel 1956 sfrutta la connessione rock-violenza come strategia di marketing, importando in blocco e senza particolari adattamenti il complesso sistema di significati trasgressivi e violenti codificatisi nel contesto statunitense. Talvolta, addirittura, immettendo sul mercato come rock and roll anche musiche che con il loro modello americano di riferimento hanno ben poco a che fare. Il disallineamento tra la possibilità, per il pubblico italiano, di ascoltare il «vero» rock and roll americano, di vedere i corpi dei suoi performer, e le numerose informazioni sulla sua pericolosità sociale e sui suoi significati violenti, che sono invece rese disponibili attraverso i media, rappresenta la specificità nazionale della ricezione del rock and roll in Italia. Una peculiarità che, ancora una volta, deve far riflettere su quanto quei significati che assumiamo come «naturali» siano, in realtà, costruiti socialmente, e spesso mutino nelle «traduzioni» che se ne fanno nei diversi contesti culturali in cui si diffondono.

---

## NOTE

- 1.** Si veda, soprattutto, Stanley Cohen, *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers*. Londra e New York, Routledge, 2012, prima edizione 1972.
  - 2.** Philip Tagg e Bob Clarida, *Ten Little Little Tunes. Towards a musicology of the mass media*. New York e Montreal, The Mass Media Music Scholars' Press, 2003.
  - 3.** Michel Foucault, *Archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971, p. 30.
  - 4.** Franco Fabbri, «How Genres Are Born, Change, Die: Conventions, Communities and Diachronic Processes», in Stan Hawkins (a cura di), *Essays in Honour of Derek B. Scott*, Aldershot, Ashgate, 2012, pp. 179-191.
  - 5.** Isabelle Marc, «Translation, Travelling Songs: On Popular Music Transfer and Translation», *Iaspm@Journal* 5(2), 2015, pp. 3-21.
  - 6.** Sul concetto di panico morale in relazione al rock and roll: Stanley Cohen[1972] 2002. *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers*. Londra e New York: Routledge.
  - 7.** Ad esempio: Stanley Cohen, op. cit.; Charlie Gillett, *The Sound of the City. The Rise of Rock & Roll*, Londra, Souvenir Press, 1996.
  - 8.** Reebee Garofalo e Steve Waksman, *Rockin' out. Popular Music in the U.S.A.*, Boston, Pearson, 2014.
  - 9.** Charlie Gillett, op. cit., p. 3.
  - 10.** Sulla vocalità di Elvis: Richard Middleton, *Voicing the Popular. On the Subjects in Popular Music*, Londra e New York, Routledge, 2006, pp. 37-89.
  - 11.** A dimostrazione dello scandalo che diede questa esibizione, in seguito Elvis sarà censurato (o inquadrato dalla vita in su).
  - 12.** Reebee Garofalo e Steve Waksman, op. cit., p. 115.
-

13. Thomas Doherty, *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*, Philadelphia, Temple University Press, 2002, pp. 54-82.
14. Reebee Garofalo e Steve Waksman, op cit., p. 127.
15. Franco Fabbri, *Around the Clock. Una breve storia della popular music*, Torino, UTET, p. 102.
16. Marilisa Merolla, *Rock'n'roll Italian Way*, Roma, Coniglio Editore, p. 47.
17. Pekka Gronow e Ilpo Saunio, *An International History of The Recording Industry*, Londra, Cassell 1998.
18. Mario De Luigi, *Storia dell'industria fonografica in Italia*, Milano, Musica e Dischi, 2008, p. 18.
19. Mario De Luigi, op. cit., p. 19
20. Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano*, Roma, Donzelli 1996.
21. Franco Fabbri, «Traduzioni milionarie», in *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, Milano, il Saggiatore 2008, pp. 316-319.
22. E. Emanuelli, «Se non ci fossero», *La Stampa*, 23 settembre 1956, p. 3.
23. Vittorio Zivelli, «Il discobolo», *Musica e dischi*, n. 118, giugno 1956, p. 27.
24. Michele Airault, «Il successo del film proibito dalla Luce», *L'Unità*, 2 gennaio 1956, p. 7.
25. Franco Minganti. «Rock'n'Roll & Beat: l'Italia e la musica giovanile 1958-64», in Pier Paolo D'Attorre (a cura di), *Nemici per la pelle: sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Milano, FrancoAngeli 1991, p. 431. Stephen Gundale, «Adriano Celentano and the Origins of Rock and Roll in Italy», in *Journal of Modern Italian Studies* 11(3), 2006, pp. 367-386.
26. *Stampa Sera*, 1-2 ottobre 1956, p. 2.
27. La *Domenica del Corriere* è stata pubblicata consecutivamente per novant'anni, tra il 1889 e il 1999, come supplemento del *Corriere della Sera*, uno dei principali quotidiani italiani, ed è uno strumento fondamentale per studiare la cultura popolare italiana: in copertina, in ogni uscita, una grande illustrazione a commento di un fatto di cronaca, sportivo o politico, con attenzione particolare a temi lacrimosi, catastrofi e curiosità di costume.
28. Copertina, *La Domenica del Corriere*, 7 ottobre 1956, p. 1.
29. «Le prime: Senza tregua il rock and roll», *L'Unità*, 21 ottobre 1956, p. 5.
30. ibidem.
31. A. Cambria, «Ha deluso il rock'n'roll», *Il Giorno*, 20 ottobre 1956, p. 7. Citato in Enrica Capussotti, *Gioventù perduta*, Firenze, Giunti, 2004, p. 225.
32. «Scuotiti e fremi», *Sorrisi e canzoni*, a. 5, n. 39, 23 settembre 1956.
33. Bruno Dossena, «Bruno Dossena spiega che cosa è il nuovo ballo», *L'Europeo*, 7 ottobre 1956, p. 13.
34. Enrica Capussotti, op. cit., p. 218.
35. Si veda ad esempio Anna Tonelli, *E ballando ballando. La storia d'Italia a passi di danza (1815-1996)*, Milano, FrancoAngeli 1998.
36. Al. Vi., «Il ballo che passione!», *Stampa Sera*, 31 dicembre 1963, p. 5.
37. Ruggero Orlando, «Elvis Presley l'uomo-uomo», *L'Europeo*, a. 12, n. 575, 21 ottobre 1956, pp. 14-15.
38. Pubblicità su *Musica e dischi*, a. 12, n. 122, ottobre 1956, p. 41.
39. Alessandro Portelli, «Elvis Presley è una tigre di carta (ma sempre una tigre)», in Aa.Vv., *La musica in Italia*, Roma, Savelli, 1978, pp. 9-68: 62.

---

## RIASSUNTI

Le storie della popular music hanno spesso riservato un'attenzione speciale al rapporto tra la nascita del rock'n'roll negli Stati Uniti negli anni Cinquanta e all'ondata di "panico morale" diffusasi in tutto il mondo insieme a esso. E tuttavia, occorre porre un'attenzione particolare al modo in cui i diversi significati associati con il nuovo rock'n'roll sono stati "tradotti" sulle differenti scene e dalle diverse culture nazionali, e recepiti dai diversi pubblici locali. Il caso italiano è particolarmente significativo. L'articolo analizza le modalità con cui il rock'n'roll viene presentato dai media sul mercato italiano intorno al 1956: in particolare, è facile notare come la nuova musica venga associata con immagini di gioventù, ribellione e violenza *prima* di essere effettivamente disponibile all'ascolto (ovvero, prima della diffusione sul mercato dei dischi e dei film sul rock and roll). L'impatto del rock'n'roll sulla popular music italiana – così come, più in generale, il processo attraverso i quali i generi musicali si diffondono su scene diverse da quella in cui si sono originati – non possono essere compresi se non ponendo attenzione a paradossi di questo tipo.

## AUTORE

### JACOPO TOMATIS

Jacopo Tomatis è professore a contratto di Popular Music all'Università di Torino, dove ha completato nel 2016 il suo Dottorato di ricerca. La sua prima monografia (*Storia culturale della canzone italiana*, il Saggiatore) è in uscita all'inizio del 2019. È segretario della IASPM Italiana (International Association for the Study of Popular Music) e direttore responsabile della sua rivista *Vox Popular*. Come giornalista musicale, è redattore del *Giornale della musica*, per cui cura le pagine dedicate al jazz, al pop e alla world music.

## *“Vorrei trovar parole nuove”*

Il neologismo “cantautore” e l’ideologia dei generi musicali nella canzone italiana degli anni Sessanta

**Jacopo Tomatis**

Università degli Studi di Torino

[jacotomatis@gmail.com](mailto:jacotomatis@gmail.com)

### **Abstract**

Il caso dei cantautori italiani è esemplare di come etichettiamo e valutiamo, attraverso processi di selezione ideologica, i fatti musicali. I cantautori, probabilmente il genere musicale più determinante nella storia della popular music italiana, nascono alla fine del 1960, negli anni del boom dell’Italia postbellica, e costruiscono la loro identità in opposizione alla tradizione della canzone, guadagnando da subito una supremazia estetica sugli altri generi che dura ancora oggi. Questo articolo si propone di analizzare l’origine del neologismo “cantautore” e la sua rapida diffusione attraverso i media. La parola ha un ruolo fondamentale nella definizione e codificazione del genere.

**Parole chiave:** cantautori; canzone d’autore; canzone italiana; generi musicali; ideologia; autenticità; autorialità; storia della lingua.

## *“I would like to find new words”*

**The neologism “cantautore” and the ideology of musical genres in 1960’s Italian canzone**

### **Abstract**

The case of Italian *cantautori* is meaningful of how we label and value musical facts through processes of ideological selection. *Cantautori* (loosely translated as “singer-songwriters”) is possibly the most influential genre in Italian popular music, firstly defined at the very beginning of the ‘60s, during the “boom years” of post-war Italy. As a new act on the musical scene, *cantautori* built their identity by opposing the tradition of *canzone*, and gained an aesthetical supremacy in Italian popular music which lasts until today. This article will analyse the origin of the neologism “*cantautore*” (the contraction of “*cantante*”, singer, and “*autore*”, author) and its rapid spread through medias. The word had a key role in the definition and the codification of the genre.

**Keywords:** cantautori; canzone d’autore; Italian popular music; musical genres; ideology; authenticity; authoriality; history of language.

*Vorrei trovar  
parole nuove  
ma piove piove  
sul nostro amor.  
(“Piove...!”, Modugno-Verde 1959)*

## 1. Una peculiarità italiana: carattere nazionale della canzone d'autore

Uno spettro si aggira per la canzone italiana: è lo spettro dell'autore. Questo "fantasma" è il protagonista della popular music italiana del dopoguerra in termini che rappresentano una peculiarità nazionale, perfettamente rappresentata dai generi egemoni (se non nelle classifiche, certamente nella critica) a partire dalla fine dei Cinquanta: quello dei cantautori prima, della canzone *d'autore* – appunto – poi.

Come annotato da Marco Santoro e Goffredo Plastino (2007, p. 386), cantautori e canzone *d'autore* sono ad oggi culturalmente legittimati come "*indigenous and (national)popular forms of song culture*",<sup>1</sup> soprattutto in quelle manifestazioni che meno paiono ispirate ai modelli angloamericani. Anche in virtù di questo suo carattere nazionale, l'area semantica di "canzone *d'autore*" ha progressivamente inglobato, come termine-ombrello recante tra le altre le marche della *qualità*, dell'*autenticità*, della sperimentazione sulla parola in musica, la canzone politica e altre forme di canzone di matrice rock, jazz, folk e – a partire dagli anni Novanta – hip hop e rap.<sup>2</sup> Per processo inverso, la fortuna delle etichette "cantautore" e "canzone *d'autore*" ha portato al cristallizzarsi di norme più propriamente stilistiche, dando origine a un ricco filone di canzone *d'autore* "di genere", autoreferenziale e debitrice nei confronti di alcuni Maestri indiscussi. Fondamentale in questo processo di stilizzazione è stato il ruolo del Club Tenco, gruppo di appassionati attivo dall'inizio dei Settanta che si propone, come da statuto, di "valorizzare la canzone *d'autore*, ricercando anche nella musica leggera dignità artistica e poetico realismo". I Premi Tenco, le Targhe Tenco e soprattutto la Rassegna della Canzone *d'Autore*, che si tiene annualmente dal 1974 a Sanremo in implicita contrapposizione con il Festival – luogo della canzone "tradizionale" (cfr. Agostini 2007, Borgna 1980 e 1998) – hanno contribuito a una codificazione del genere che, con continui assestamenti, è valida ancora oggi (Santoro 2006 e 2010 per la "genesi" della canzone *d'autore*). La stessa neoformazione "canzone *d'autore*" è da attribuirsi a Enrico De Angelis, allora giovane cronista<sup>3</sup> e oggi direttore e fra i maggiori animatori del Club.

La locuzione "canzone *d'autore*", ricalcata su quella di "film *d'autore*", descrive oggi un prodotto degno di *attenzione estetica* e caratterizzato da una forte impronta *personale* (è la canzone di *un autore*). Questa sovrapposizione/confusione di caratteri è il nostro punto di partenza. Essa è tipica della canzone italiana al punto che la canzone di qualità contemporanea *deve* essere *d'autore*. Eccezioni al modello da un lato tendono ad adeguarsi alle norme del genere, dall'altro provocano, come per il caso del rap, un continuo piegarsi e ridefinirsi delle norme stesse.

Questo "corto circuito" non nasce tuttavia con la canzone *d'autore*, ma ha le sue origini nei primi anni Sessanta. Il definirsi del campo semantico di "canzone *d'autore*" non fa altro che sanzionare in un nuovo termine un concetto culturale già diffuso, implicito – seppur in modo diverso – in un altro fortunato neologismo dei primissimi anni Sessanta: "cantautore".

Il caso dei cantautori italiani è esemplare dei processi di selezione ideologica attraverso i quali cataloghiamo le musiche che ci circondano, e di come creiamo etichette per definirle e per parlare di esse.

Questo articolo si propone di indagare la nascita del concetto di “cantautore” attraverso la ricerca sull’impiego del neologismo nei primissimi anni Sessanta nella stampa specializzata e nelle pubblicazioni a cura dell’industria discografica. Obiettivo è verificare in che modo il processo di iniziale definizione di un genere musicale, considerato diaconicamente nel suo processo di codificazione, sia vincolato a processi ideologici di selezione e attribuzione di valore a caratteri musicali e non musicali. Dopo aver situato storicamente il genere ed aver ricostruito l’origine storico-linguistica del neologismo “cantautore”, cercherò di definire le strategie retoriche che contribuiscono al riconoscimento e al rafforzamento del ruolo del cantautore come “autentico autore” delle proprie canzoni. L’autorialità si presenta strettamente connessa all’istanza di autenticità, e il cantautore viene *ri-costruito* come autore delle sue canzoni. L’estetica neorealista, egemone nel dopoguerra italiano, suggerisce un corto circuito fra autenticità e qualità, così come la fortuna nella stampa dell’epoca di un’estetica romantica post-litteram concede status estetico privilegiato all’autore come unico “creatore”. In questo scenario, il ruolo del neologismo “cantautore” è decisivo nel guidare e strutturare il processo di selezione dei caratteri e la codificazione del genere musicale.

## 2. La nascita del cantautore

Cominciamo dall’etichetta: “cantautore” è una parola composta (più propriamente, un acronimo o una parola-macedonia, D’Achille 2003 p. 140), formata dalla contrazione di “cantante” e “autore”. Un “neologismo orrendamente formato”, nella storica definizione di Bruno Migliorini (Migliorini 1963). Come si riscontra facilmente su ogni dizionario italiano, il termine si riferisce nel linguaggio corrente a un “cantante che interpreta brani da lui stesso composti” (De Mauro 2000). Niente di troppo problematico: il concetto, come prontamente ci suggerisce anche la *redirection* dell’autorevole Wikipedia, è l’equivalente dell’inglese *singer-songwriter*.

Il termine tuttavia possiede un forte valore connotativo e, in particolare, ha referente privilegiato in alcuni cantanti nati negli anni Trenta e giunti al successo all’inizio dei Sessanta: Gianni Meccia<sup>4</sup> (1931), Umberto Bindi (1932 – 2002), Sergio Endrigo (1933 – 2005), Piero Ciampi (1934 – 1980), Gino Paoli (1934 –), Enzo Jannacci (1935), Bruno Lauzi (1937 – 2006), Luigi Tenco (1938 – 1967), Giorgio Gaber (1939 – 2003), Fabrizio De Andrè (1940 – 1999). A questi va aggiunto il più vecchio Domenico Modugno (1928 – 1994), che tocca il vertice del successo alla fine del decennio precedente.

La canzone italiana si avvia nel dopoguerra a diventare un bene di consumo, in conseguenza della crescita dell’industria discografica, in netto ritardo rispetto al mondo anglosassone e francofono (Gronow-Saunio 1998). L’oggetto-canzone, in un’industria del disco ormai avviata verso la globalizzazione, viene spesso descritto come risultato finale di un sistema produttivo in catena di montaggio, basato su una rigida divisione di competenze e lavoro. L’autore delle musiche, l’autore del testo, l’arrangiatore e gli interpreti (di norma una canzone è incisa da più cantanti) sono, nella maggior parte dei casi, persone diverse. Tali distinzioni sono in Italia sanzionate e gerarchizzate dalla Società Italiana Autori Editori, che tutela in gradi diversi le diverse componenti del sistema produttivo (Fabbri 2005). Anche in conseguenza della sua natura di prodotto, per giunta concepito in un sistema di monopolio statale della radio e della televisione, la canzone italiana appare standardizzata nei contenuti, che tendono al puro escapismo. La cosa, naturalmente, non manca di suscitare accese critiche di matrice dichiaratamente adoriana da parte dell’intellighenzia di sinistra: *Le canzoni della cattiva coscienza* (Straniero, Liberovici, Jona, De Maria 1964), monumento della critica musicale italiana

sulla popular music, rivolge i suoi strali proprio contro la “canzonetta”: “per essa vale quello che Adorno diceva del jazz” (p. 174).

Estranei all’origine alle dinamiche della cultura di sinistra, che diventeranno decisive nella codificazione del genere a partire dal decennio successivo, i cantautori si presentano come il primo tentativo di sovvertire il sistema della canzone italiana dall’interno della stessa. La loro filosofia di autosufficienza – pienamente supportata economicamente e tecnologicamente dal sistema industriale – è anche una soluzione economica al conflitto tra editori musicali e industria discografica, altro portato dello sviluppo ipertrofico del mercato del disco. Nota Fabbri come l’industria discografica italiana avesse bisogno di una “ideologia per ridurre gli editori a una sua appendice”.<sup>5</sup> I cantautori e la loro canzone “fai da te” dovettero sembrare una risposta economica ed efficace.

Una distribuzione di ruoli che prevedesse la sovrapposizione – anche non totale – fra autore e cantante non era un’assoluta novità nel 1960: al citato Modugno possiamo aggiungere almeno Renato Rascel (1912 – 1991) e Fred Buscaglione (1921 – 1960), morto alla soglia della codificazione del genere. Tuttavia solo nei cantautori degli anni Sessanta tale sovrapposizione diventa l’elemento distintivo della loro autenticità di uomini e artisti, e la base su cui essere strutturati come genere musicale. La loro diversità – a più riprese magnificata dalla stampa – risiede proprio in questo: l’arte dello scrivere canzoni come istanza personale e non come mestiere, in quello che un cantautore come Paolo Conte ha acutamente definito “il sacrificio dell’autore”, che si *impone* di cantare il proprio materiale. Portato di questo fondamento ideologico è l’imperfezione e l’anomalia del cantautore, condannato a essere dilettante fra i professionisti, poeta fra i pennivendoli, vero fra i falsi.

### 3. Il genere dei cantautori

I cantautori – e la canzone d’autore – sono un genere musicale? Le due etichette contengono in sé il germe della contraddizione: può esistere *un* autore – o al contrario: può esistere una canzone che non sia *d’autore*? Ponendo l’accento sull’oggetto-canzone come frutto di un progetto personale, la difficoltà risiede nel conciliare genere e individualità:

What the discourse of the *canzone d’autore* produces is precisely the articulation of individuality and genre, with the question of authenticity working as a bridge between the two and a fence around their coupling (Santoro 2002, p. 126).

Anche per questo le due etichette sono state spesso rigettate dai musicisti. Decisiva è la loro problematicità nell’essere impiegate in prospettiva emica: alla domanda di Fabbri (1982b, p. 131) – “Che genere di musica?” – rispondere: “canzone d’autore” sembra sottointendere – come minimo – una grande consapevolezza nei propri mezzi. Così, ad esempio, si esprime Roberto Vecchioni, nel doppio ruolo di cantautore e studioso:

“Canzone d’autore” è un termine infelice e ambiguo, derivante dall’ancor più infeliceponimo “cantautore”. Un termine dovrebbe per sua natura circoscrivere e quindi segnare dei limiti: qui invece i confini restano aleatori e indefiniti. Autore di che? Di canzoni belle, serie, colte, impegnate, sociali, stilisticamente nobili. E chi lo dice? Quando possiamo veramente essere certi che tutto ciò si verifichi? E si verifica poi sempre? [...] Cos’è infine che dà la patente di “cantautore”, il diritto al titolo? È l’esclusività della creazione? È la costanza temporale dell’impegno? È quella serie di capolavori oscuri e sconosciuti al grosso pubblico? È la capacità di far coincidere “colto” e “popolare”, realtà e simbolo nello stesso percorso? Sono perplesso. Di per sé “cantautore” significa solo uno che si scrive le canzoni e se le canta [...] (Vecchioni 1996, p. 9).

E così ad esempio Jachia (1998 p. 9): “Piuttosto che alludere a un vero e proprio ‘genere’ musicale [...] si fa riferimento [...] a un’area dai confini non ben definiti che è venuta ospitando fenomeni musicali molto diversi tra loro”.

Una prima, banale considerazione: dal momento che il senso comune attribuisce e ha attribuito all'inizio degli anni Sessanta caratteri comuni ai cantautori tali da giustificare l'impiego di un'etichetta, perché non accettarli come genere musicale? Le domande di Vecchioni dovrebbero essere retoriche, ma non lo sono: sono problemi di codificazione che fanno parte del genere stesso. La natura del genere è interpretativa, non oggettiva. Non si può contraddirre il senso comune in virtù della difficoltà di rendere coerente all'analisi un insieme di fatti musicali decisamente variegati, anche se talvolta solo formalmente diversi tra loro.

In secondo luogo, basandoci sulla ormai classica definizione di Fabbri (1981, 2000 et al.) di genere musicale come “insieme di fatti musicali, reali e possibili, il cui svolgimento è governato da un insieme definito di norme socialmente accettate”<sup>6</sup> ci rendiamo conto di come la vastità e l'eterogeneità del campo di analisi non siano un alibi valido per negare il funzionamento del campo stesso come un genere musicale.

I caratteri distintivi e le strategie retoriche si strutturano nelle “norme di genere” e contribuiscono a definire il concetto di “cantautore” considerato *sincronicamente*. È all'interno di una specifica comunità interpretativa che determinati caratteri sono resi distintivi e altri no, è la comunità ad attribuire un significato o una serie di significati ideologicamente strutturati a una serie di comportamenti individuali o sociali. Si tratta cioè di *selezionare* come significativa una serie di pratiche in atto: “‘Generic rules’ [...] are therefore better understood as structured practices and discourses that produce regularity without being the product of a rule” (Santoro 2002 p. 125).

Le norme di genere non sono prescrittive; esistono nella loro codificazione ideologicamente strutturata da parte di una *comunità interpretativa*, concetto che certo dovrebbe essere meglio specificato, ma che possiamo mutuare dalla critica letteraria: “Le comunità interpretative sono costituite da quanti condividono strategie interpretative non per leggere [...] ma per scrivere testi, per fondarne proprietà e attribuirne intenzioni” (Fish 1980 p. 106 et al.). Così Hamm, citato da Frith (1996, p.94): “Genre is not determined by the form or style of a text itself but by the audience's perception of its style and meaning”. La “regolarità” prodotta mostra come i generi esistano solo nel loro continuo ridefinirsi: “L'unico modo in cui i generi funzionano giorno per giorno è in un deliberato processo di *rule testing and bending*” (Frith 1996, p. 93).

Quasi nulli sono gli studi specificamente dedicati ai “primi cantautori”.<sup>7</sup> La tendenza di molta critica non accademica è di interpretare teleologicamente il periodo, quasi una fase preparatoria alla canzone degli anni Settanta. Oppure di “fonderlo” con la canzone d'autore, ridefinendone il campo a posteriori: così ad esempio sin dal titolo in Jachia (1998): “*La canzone d'autore italiana 1958-1997*”. Né da questa visione è esente lo stesso Club Tenco.

Accettando l'invito di Keith Negus (1982 p. 26) ad un “approccio teorico al genere [che sia] trasformativo”, e non deterministico, è importante analizzare il concetto di cantautore *diacronicamente*, nel processo di iniziale codificazione. L'immagine che ne emerge è quella di un campo dai confini sì “aleatori” (Vecchioni 1996, p. 9), ma che nel suo continuo ridefinirsi, specificarsi, prendere strade aberranti mantiene, per il periodo da me analizzato, innegabili caratteri comuni. Questa fotografia sfocata, continuamente mossa ma dal soggetto chiaramente riconoscibile è – credo – il nostro genere musicale.

#### **4. Parole nuove e nuovi concetti: una storia del genere attraverso il paratesto**

Il mio contributo si concentra sull'origine del concetto di cantautore, seguendo la sua definizione e – parallelamente – il suo costituirsi come genere musicale nei primissimi anni Sessanta. Dal momento che il concetto appare strettamente legato al neologismo, introdotto nella seconda metà del 1960, è utile tracciare l'origine della parola dal momento della sua invenzione fino alla sua diffusa accettazione da parte della comunità dei parlanti.

Annota Santoro (2002, p. 113) nel riferirsi a Bourdieu: "Come vengono chiamati gli artisti e come si parla di loro e del loro lavoro sono tra le più importanti invenzioni che accompagnano l'emergere di un campo di produzione artistica".<sup>8</sup> Un approccio storico-linguistico alla storia dei generi mi sembra sia stato poco sfruttato dalla letteratura sull'argomento. Poco si sa di come i processi di *tagging* condizionino la percezione e la classificazione di un concetto musicale, e come a loro volta ne siano condizionati. Anche l'etimologia è stata spesso sottovalutata nelle sue possibili conseguenze sulla strutturazione gerarchica dei caratteri che definiscono un genere.

Il *nominare* un genere – tanto da parte di chi “inventa” un’etichetta quanto di chi sceglie di applicarla a un fatto musicale – è una mossa interpretativa e presuppone un’*ideologia* del genere musicale, anche nel senso di “falsa coscienza” (cf. Fabbri 1981 et al.: “La coscienza delle norme di genere da parte di un suo partecipante è quasi sempre di natura ideologica”). Il modo in cui il nome di un genere viene – o *non* viene – impiegato è decisivo: la scelta di usare o di non usare una certa etichetta deve essere considerata una scelta ideologica, e lo è *tout court* nel caso del neologismo “cantautore”.

Nominare un fatto musicale, un genere, è insomma ben più che appiccicare un cartellino a una scatola che contenga ogni singolo “evento musicale (reale o possibile) il cui svolgimento è governato da un insieme definito di regole socialmente accettate” (sempre Fabbri 1981 et al.). I cantautori non possono esistere come tali, nei primi anni Sessanta, senza i deboli confini semanticci tracciati dalla parola inventata per definirli.

Nella popular music la definizione di un nuovo genere si accompagna di norma alla creazione di un’etichetta per nominarlo, attraverso l’introduzione di un neologismo (è il caso di “cantautore”); con l’attribuzione di un nuovo significato a una parola già in uso (la maggioranza dei casi, mi sembra); o introducendo locuzioni descrittive, spesso secondo il modello determinante + determinato (o viceversa, a seconda della struttura della lingua). È facile verificare, ad esempio, come i differenti nomi rispecchino le differenze di percezione tra i cantautori e altri generi o movimenti musicali ad essi avvicinabili, spesso definiti con espressioni relative alla loro novità. Così, ad esempio, *bossa nova* (“nuovo bozzo/nuova idea”), *nueva canción*, *nueva trova*, *néo kύμα* (“nέο κύμα”, “nuova onda”, in greco, Fabbri 2005, p.142), ecc.

I processi che stanno alla base dell’etichettamento e della classificazione dei fatti musicali lasciano traccia *fisica* di sé in quello che si può definire – con un concetto della critica letteraria – *paratesto*:

[Un testo] si presenta raramente nella sua nudità, senza il rinforzo e l’accompagnamento di un certo numero di produzioni, esse stesse verbali o non verbali, come un nome d’autore, un titolo, una prefazione, delle illustrazioni [...] che lo contornano e lo prolungano, per presentarlo, appunto, nel senso corrente del termine, ma anche nel suo senso più forte: per renderlo presente, per assicurare la sua presenza nel mondo, la sua “ricezione” e il suo consumo (Genette 1989, p. 3).

Il paratesto costituisce la “soglia” dell’interpretazione, e condiziona interpretazione e fruizione del testo. Dinamizzato e problematizzato nella prospettiva storica diacronica a cui ambisce questo articolo (seppur in spazi limitati e per un periodo breve), il materiale paratestuale è doppiamente utile. Esso guida l’interpretazione della comunità interpretativa (è paratesto), e contemporaneamente certifica nel tempo progressi e processi: è documento.

#### 4.1. Le fonti

In una storiografia sulla canzone italiana che raramente è stata scritta su basi scientifiche, è forte la necessità di tornare alle fonti. Nella prima fase del mio lavoro, pertanto, ho proceduto a una schedatura dei documenti relativi al mio campo di interesse, per datare e verificare l’impiego del neologismo “cantautore” nella pubblicistica dell’epoca.

Vista la necessaria arbitrarietà del corpus di fonti selezionato e della lacunosità di alcune collezioni a mia disposizione, l'indagine non ha potuto – né voluto – essere di natura quantitativa. Essa è mirata a documentare quanto più precisamente possibile l'introduzione e gli eventuali scivolamenti semantici della parola “cantautore”, ricostruendone sommariamente la “storia dell'uso”. La ricerca si basa dunque su fonti secondarie classificabili, ancora nei termini di Genette, come “peritesto” e “epitesto”.

Peritesto è “tutto ciò che dipende dalla responsabilità [...] dell'*edizione*”, (Genette 1989 p. 17). Quindi il disco *fisico*, che in Italia – in stretto rapporto con lo sviluppo dei cantautori – diventa più che un semplice supporto: grafica, fotografie, presenza o assenza dei testi delle canzoni e di note di presentazione sono tutti elementi significativi. Il possesso del supporto registrato è la soglia privilegiata ed esclusiva dell'ascolto. Il disco, soprattutto il 33 giri, è il medium favorito dai cantautori, i cui primi piani in copertina – a sancire il loro impegno in prima persona – beneficiano del grande formato. Così come ricche sono le presentazioni sul retro della cover o nella custodia interna. Due sono le etichette discografiche che hanno maggiormente contribuito alla creazione e al successo dei cantautori: la RCA italiana, sezione della multinazionale aperta a Roma nel 1953, che segna l'ingresso di una mentalità industriale nel mercato italiano del disco (Santoro 2000) e la milanese Ricordi, nata nel 1958 come emanazione della casa editrice.

L'epitesto è definito spazialmente come “anywhere out of” [the text]: materiale pubblicitario, *press photos*, interviste sui giornali e in televisione, performance televisive, recensioni, dibattiti... Tra la fine dei Cinquanta e i primi Sessanta poche sono le riviste che si occupano – esclusivamente o diffusamente – di musica. L'attività giornalistica musicale, lungi dall'essere specializzata, è praticata in molti casi da anonimi “esperti”. *Sorrisi e Canzoni*<sup>9</sup> – magazine patinato sopravvissuto fino ad oggi – rappresenta il massimo di diffusione (tre milioni e mezzo di lettori dichiarati nel 1960,<sup>10</sup> in un paese in cui il tasso di analfabetismo è ancora alto); è caratterizzato da una linea editoriale conservatrice, vicina al partito di maggioranza governativa, la Democrazia Cristiana. Più moderato e popolarissimo (soprattutto grazie al disco flexi allegato ad ogni numero) è *Il Musichiere*, pubblicazione abbinata alla omonima trasmissione televisiva condotta da Mario Riva. Queste pubblicazioni sono insostituibili strumenti per verificare gli usi linguistici, in quanto si rivolgono – ed adeguano il loro linguaggio – ad un target popolare ampio. Ci sono poi tre riviste riservate a un pubblico specializzato. *Musica & Dischi* (anch'essa pubblicata ancora oggi, con innegabile continuità editoriale) è l'*house organ* semi-ufficiale della discografia, importante per il catalogo mensile dei dischi pubblicati. Tra le prime a riconoscere il valore estetico delle incisioni dei cantautori sono due pubblicazioni destinate ad appassionati colti. *Discoteca* è una rivista di piccolo formato che affonda le sue radici negli ambienti culturali milanesi. Il prezzo è adeguato al target: 250 lire contro le 50 di *Sorrisi e Canzoni*. Dal primo numero vi si ospitano contributi di personalità della cultura anche extramusica. Simile discorso vale per *Il Disco*.<sup>11</sup>

La televisione di stato, limitata a un solo canale fino al novembre 1961, è un'importante fonte di ricerca.<sup>12</sup> In un Paese storicamente caratterizzato da un'ampia frammentazione linguistica e da una forte presenza del dialetto, in cui pochi imparano l'italiano come lingua madre, televisione, radio e stampa popolare negli anni del boom economico ricoprono un ruolo fondamentale nel livellamento delle competenze linguistiche e nell'emergere di una lingua standard. La rapidità con cui attecchisce il neologismo “cantautore” è, da questo punto di vista, esemplare (cf. Cartago 2005).

## 5. Questione di etichetta: nascita e diffusione del neologismo “cantautore”<sup>13</sup>

La prima attestazione del neologismo “cantautore” databile con precisione risale al 7 agosto 1960. La parola compare per la prima volta su *Sorrisi e Canzoni*, usata come titolo per il progetto di uno show itinerante:

PROGETTI – IL CANTAUTORI (sic), una specie di “Carro di Tespi”<sup>14</sup> della musica leggera, percorrerà le maggiori piazze d’Italia a partire dal mese di settembre. Le musiche degli spettacoli saranno scritte dagli stessi attori-cantanti che le interpreteranno: Maria Monti, Enrico Polito, Franco Migliacci, Edoardo Vianello, Gianni Meccia, Gino Paoli. Sia Vianello che Migliacci hanno già preparato alcune canzoni da immettere nei recitals; Gianni Meccia ha anticipato che lancerà con il “Cantacuori” (sic), la sua ultima composizione: “Pissi pissi, bau bau” (*Sorrisi e Canzoni*, 7 agosto 1960, n. 32, p. 12).



**Figura 1:** La prima attestazione databile di “cantautore” (ancora nome collettivo, “Il cantautorì”), *Sorrisi e Canzoni*, 7 agosto 1960, n. 32, p. 12.

Il refuso “Cantacuori”, il referente diverso e opposto – un progetto collettivo vs. il cantautore individuo – o comunque l’uso anomalo dell’articolo (“il”, al singolare) e le virgolette confermano come la composizione di questo breve trafiletto redazionale preceda la diffusione della parola. “Cantautorì” come nome di progetto collettivo torna anche qualche settimana dopo,<sup>15</sup> sempre sulle pagine di *Sorrisi e Canzoni*.

Il dibattito su chi abbia inventato la parola non è centrale ai fini del mio lavoro; è tuttavia utile provare a ricostruire le fasi della diffusione del neologismo – se non altro – per verificarne la rapidità dello sdoganamento. In molti hanno rivendicato l’idea prima del “cantautore” (un ottimo elenco delle varie posizioni è in Cartago 2005. Cf. anche Raffaelli 1993). Maria Monti, allora in forza alla RCA, afferma che avrebbe coniato il termine per definire scherzosamente Gino Paoli (Fabbri 2009, p. 97; Cartago 2005, p. 318; Viscardi 2004, p. 120). I più accreditati inventori sono però senz’altro due manager della RCA italiana, Ennio Melis (1926-2005) e Vincenzo Micocci (1928-2010). Quest’ultimo (Micocci 1981, p. 139) si era attribuito la paternità del termine “in tandem” con Melis,<sup>16</sup> e nella sua recente autobiografia ha ulteriormente chiarito le dinamiche dell’ispirazione, facendo però risalire l’idea alla registrazione di “Odio tutte le vecchie signore”, primo singolo di Gianni Meccia.<sup>17</sup>

Così, mentre si preparava la *listing notice* (il documento ufficiale con il quale si dà il via alla pubblicazione di un disco) riflettevo che in un mondo dominato da certe tradizioni si doveva trovare il modo di fornire se non una giustificazione almeno una spiegazione. Il meglio che mi riuscì di fare fu di inserire il concetto della priorità dell’autore che in quel caso era anche cantante, e lì per lì mi venne fuori un termine improbabile: “Cantautore”. Con aria incerta andai a parlarne con Ennio Melis, perché [...] era opportuna almeno una coassunzione di responsabilità. Melis osservò che il concetto non faceva una piega, era il suono del termine che risultava alquanto cacofonico. Non potevo che essere d’accordo, e quindi si procedette a elidere una sillaba: nacque così il termine “Cantautore”. [...] La data comunque risulta dal 45 giri che ne scaturì, per il quale io stesso scrissi una presentazione al fine di indicare una sorta di “istruzioni per l’uso” durante l’ascolto e di chiarire il perché del nuovo termine usato (Micocci 2009 p. 44).

In realtà, non solo nessuna delle edizioni da me reperite di "Odio tutte le vecchie signore" (RCA Italiana, 45 giri, N 0768 e RCA Camden, 45 giri, CP-82, schedate nella Discografia Nazionale della Canzone Italiana<sup>18</sup>) reca questa spiegazione, ma lo stesso Micocci 2009 – in contraddizione - riporta come prima attestazione l'Ep *Meccia canta Meccia*, del 1960, in cui in effetti il termine compare, ma in fase già più "matura".<sup>19</sup>

Da quando ha sentito dire che appartiene alla "nouvelle vogue" (sic) romana della canzone, che lui è un "Cantautore", eccetera, si dà un sacco di arie e non dà più confidenza a nessuno. E pensare che ad alcune di queste definizioni ho contribuito anch'io!... (Vincenzo Micocci sulle note di copertina di Meccia 1960. *Meccia canta Meccia*, RCA Camden, 45 giri, ECP 55. Citato anche in Micocci 2009, p. 240).

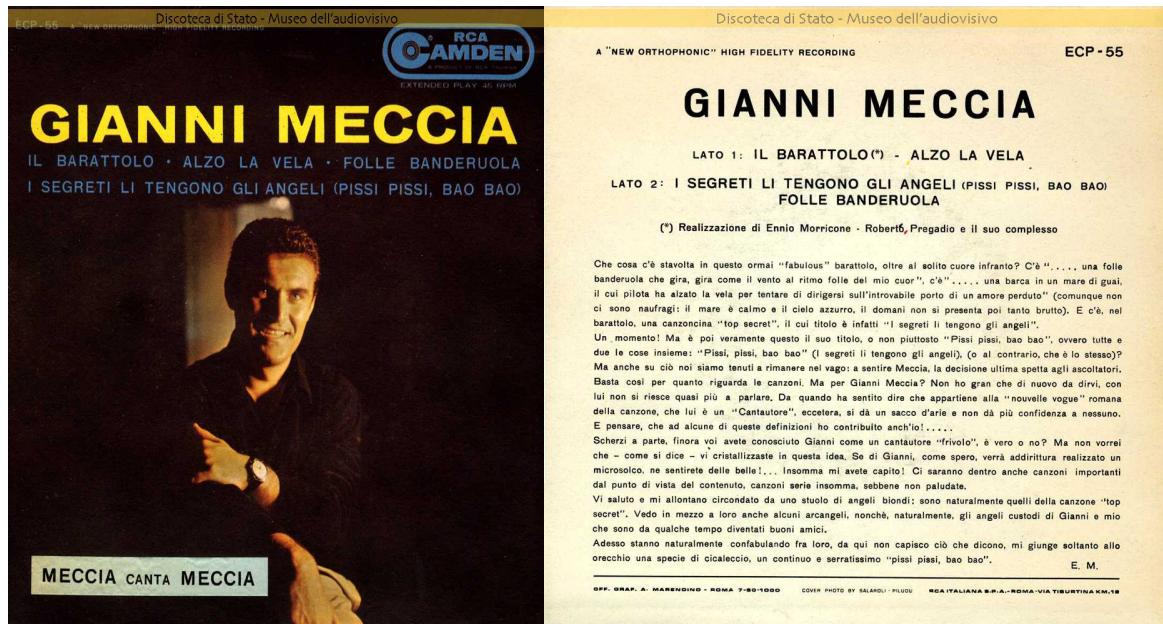


Figura 2: Copertina e retro dell'EP *Meccia canta Meccia* (RCA Camden, 45 giri, ECP 55).

Peraltro, il trafiletto di *Sorrisi e Canzoni* sopra citato sembrerebbe mettere in dubbio che la parola sia stata creata in ambiente RCA per definire la "nouvelle vogue" romana: nell'elenco degli artisti coinvolti figura già Gino Paoli, all'epoca in forza alla Ricordi e, nelle settimane successive, *Sorrisi e Canzoni* accosta al progetto Umberto Bindi e Giorgio Gaber, anche loro artisti Ricordi. Di fatto, il "canone" è ben definito sin dal primo momento: "Nel gruppo vi sarebbero quindi oltre alla Monti, Gino Paoli, Umberto Bindi, Giorgio Gaber, Meccia, mentre il filo conduttore sarebbe fabbricato dal paroliere Calabrese". (*Sorrisi e Canzoni*, 18 settembre 1960, n. 38, p. 19). È tuttavia innegabile che il nome debba la sua fortuna allo sfruttamento commerciale orchestrato dalla RCA, nelle persone dei due manager Micocci e Melis.<sup>20</sup> Biamonte 1966 cita, appunto, una prima occorrenza in un non meglio precisato "listino pubblicitario della Casa discografica RCA italiana".<sup>21</sup>

Prima dell'introduzione di "cantautore" altre locuzioni erano impiegate con significato analogo. Con l'arrivo di "cantautore" esse resistono ancora nel 1961, talvolta come sinonimi per evitare la ripetizione. Alla fine dei Cinquanta guadagna una discreta fortuna "chansonnier", spesso attribuito a Modugno. Il prestito francese appare totalmente coerente, dal momento che i protagonisti della *chanson* francese sono il primo modello musicale, tematico e comportamentale dei cantautori, che a più riprese ne offrono versioni in italiano. Tuttavia, per ovviare alla connotazione politica, intellettuale e satirica<sup>22</sup> suggerita dal termine, si rende necessario trovare definizioni che dribblino il tema caldo

dell'*engagement* e della critica sociale. (Fabbri 2009 p. 97; per l'uso del termine *chansonnier* nella *chanson* francese e per la sua progressiva "specializzazione semantica", Hawkins 2000, p. 31). La soluzione più comune è "cantante-autore", di cui cantautore è la contrazione. Diffuse anche le locuzioni analitiche "cantante-compositore", "autore-interprete" e "autore-cantante" solitamente tutte con il trattino e spesso virgolettate (cf. anche Cartago 2005).

Solo più tardi compare sui giornali la parola "cantautrice"<sup>23</sup> e, nonostante la presenza della Monti nel gruppo dei "Cantautori", non gode di grandi fortune al di fuori di un uso ironico<sup>24</sup> e neanche troppo velatamente anti-femminista. Del resto quello dei cantautori (e in seguito della canzone d'autore) è un genere maschile, pur con elementi di machismo e misoginia – almeno in questa fase iniziale – meno marcati di quelli delineati nella *chanson* francese da Hawkins 2000 (p. 35-50). Maria Monti, per il suo ruolo fondamentale agli albori del genere, rappresenta un'eccezione; la sua rapida sparizione dal mercato come "cantautrice" non fa che confermare la regola.<sup>25</sup>

Il primo lungo articolo dedicato al nuovo genere, citato da Borgna (1985 p. 63) come prima attestazione del termine, risale al 17 settembre 1960. Il servizio (non firmato) è intitolato "Chi sono i Cantautori?" [[vedere i file supplementari](#)], e si premura fin dalle prime righe di rassicurare i lettori, con un'ingenuità che, oggi, non manca di farci sorridere:

Una parola nuova si è aggiunta al vocabolario della musica leggera: i "cantautori". Si potrebbe pensare ad un qualcosa di strano, di insolito, forse anche di pericoloso. Ma niente di tutto questo... ("Chi sono i cantautori?" in *Il Musichiere*, 17 settembre 1960, n. 90, p. 36).

La sintesi e la leggerezza di "cantautore" è esattamente quello che serve all'industria discografica: la parola suona fresca, innocua, vagamente buffa. Servendosi di essa l'industria discografica opera una scelta ben precisa: "'cantautore' è un termine ideologico" di per sé (Fabbri 2005, p. 146), che cela sotto l'apparente leggerezza una serie di possibili interpretazioni "pericolose", forse anche per l'assonanza con Cantacronache.<sup>26</sup> L'uso del termine nelle sue prime attestazioni scritte contraddice l'idea diffusa che questo sia stato definito in origine "semplicemente ed etimologicamente, [dal] fatto di unire nella stessa persona il ruolo di cantante e di autore della canzone" (Santoro 2000, p. 202 et al.). Sin dalle prime apparizioni il termine si associa a un'attribuzione di qualità e ad un blando intento programmatico:

Cos'è Cantautori? È il sogno di Maria Monti e di altri compositori giovani. Vorrebbero mettersi insieme e presentare una parata di cantanti-autori, di quelli però che scrivano testi "*mica stupidi*", canzoni che abbiano un *significato* e uno *scopo*. [...] insieme dovrebbero girare l'Italia per presentare il loro festivalino, il festival dell'*intelligenza* (*Sorrisi e Canzoni*, 18 settembre 1960, n. 38, p. 19). [[vedere i file supplementari](#)]

Le dichiarazioni dei protagonisti – in origine molto più "gruppo" organico e consapevole di quanto si pensi comunemente – e le analisi dei giornali delineano da subito un campo semantico ben più ristretto di quello comunemente associato con il concetto di cantante-autore. Nel già citato articolo di presentazione su *Il Musichiere* (17 settembre 1960, n. 90, p. 36) viene abbozzato un criterio di definizione. L'autore si premura subito di specificare come non tutti i cantanti-autori siano cantautori, avanzando un parametro di esclusione tecnico nella forma, ma evidentemente ideologico: "sono da considerarsi [cantautori] soltanto coloro i quali hanno sempre cantato proprie canzoni, o comunque hanno debuttato come cantanti dopo aver avuto successo come autori". Chi non è un cantautore secondo questo criterio – e lì mira l'anonimo redattore – è Claudio Villa. La citazione del "reuccio della canzone italiana", che "da qualche tempo interpreta solo canzoni da lui composte" non può essere casuale: i cantautori si stanno definendo per rottura con una tradizione di cui Villa è l'emblema. La sovrapposizione di ruoli è solo

una delle trasgressioni alle norme codificate della "canzonetta". Se a ciò aggiungiamo come i quattro "cantautori veri" citati nell'articolo (Gianni Meccia, Maria Monti, Enrico Polito e Rosario Borelli) venissero tutti da esperienze di recitazione,<sup>27</sup> e avessero (è esplicitato) in repertorio numerosi pezzi firmati da altri, capiamo quanto pretestuosa sia la definizione proposta. Di fatto, Polito e Borelli spariscono come cantautori pressoché immediatamente.

Lo spostamento da "classificazione commerciale" a "classificazione culturale" (Santoro 2000, p. 202) si costruisce su un valore connotativo implicito nella parola sin dalla sua formazione. Confrontando le date degli articoli fin qui citati, possiamo vedere come tutto accada nel giro di poche settimane, tra la fine dell'estate e l'autunno 1960.

L'aria di novità e l'esigenza di nuove parole non è solo della RCA. Queste sono le note sul retro della copertina del 45 giri di "Bolle di Sapone", tra le prime incisioni di Sergio Endrigo, pubblicato nel dicembre 1960 da un'etichetta satellite della Ricordi:

Sergio Endrigo è il cantante nuovo: in lui la musica è melodia e scaturisce in ogni suo gesto. La sua voce è calda ed espressiva, piena di personalità.[...] La sua più bella canzone è "Bolle Di Sapone", con questa incisione è nato NON UN NUOVO AUTORE-CANTANTE, MA UN CANTANTE-AUTORE (Endrigo 1960. *Bolle di sapone/Alle quattro del mattino*, Tavola Rotonda T 70001. Note di copertina).



**Figura 3:** Copertina e retro del 45 giri *Bolle di sapone/Alle quattro del mattino* (Tavola Rotonda T 70001), esordio di Sergio Endrigo a suo nome.

L'etichetta milanese non ha ancora accettato il neologismo diffuso dalla concorrenza, ma è chiaro come "cantante-autore" stia, in questo contesto, per "cantautore". Nell'affermare l'alterità di Endrigo (che proveniva da una carriera di cantante professionista) rispetto agli "autori-cantanti", la breve nota testimonia anche l'avvenuta codificazione del genere musicale.

Il "sistema della canzone" (Fabbris 1989) pare essere ben consapevole delle implicazioni politiche che la nascente categoria dei cantautori recava con sé. Sempre nel dicembre 1960, *Sorrisi e Canzoni* indice sulle sue pagine l'elezione di un "Parlamento della Canzone". I cantanti più popolari sono divisi in partiti, che rispecchiano i generi della canzone tra Cinquanta e Sessanta.<sup>28</sup> L'elemento più interessante ai nostri fini è l'interpretazione dei generi in termini di schieramenti. I cantautori (raccolti nel "Partito dei cantanti-compositori") siedono al centro-sinistra dell'arco parlamentare. La destra è

riservata ai cantanti più tradizionalisti, mentre l'estrema sinistra è occupata dai cosiddetti "urlatori", i giovani cantanti che si rifacevano ai modelli del rock'n'roll. Lo slogan del partito dei cantautori, portato avanti nei molti comizi fittizi che accompagnano la campagna elettorale, è: "Avanti con il progresso. Sicurezza nel progresso della musica leggera".<sup>29</sup>



**Figura 4:** *Sorrisi e Canzoni*, 11 dicembre 1960, n. 50, copertina del numero speciale dedicato all'elezione del "Parlamento della Canzone".

La diffusione del neologismo esplode a cavallo tra 1960 e 1961. *Il Musichiere* nel suo numero sul Festival di Sanremo (presumibilmente uno dei più letti dell'anno) intitola il servizio principale "Il festival dei Cantautori" (*Il Musichiere*, 24 dicembre 1960, n. 104, p. 3). Solo *Discoteca* e *Il Disco* si mostrano più resistenti ad accettare la nuova parola, a testimonianza del loro target più selezionato.

Possiamo ritenere il neologismo come totalmente accettato dalla comunità dei parlanti nell'ottobre del 1961, quando Rete 1, all'epoca l'unico canale televisivo,<sup>30</sup> celebra il cantautore con un omonimo programma in prima serata.<sup>31</sup> La trasmissione è tra le più seguite dell'anno secondo il Servizio Opinioni della Rai (Grasso 2004, p. 110 e 1996, p. 930). Nei commenti alla trasmissione, *Sorrisi e Canzoni* arriva a pronosticare la fine del genere:

Il 1962 vedrà la fine dei cantautori. Simili a certi fanciulli prodigo che bruciano le loro energie in un intenso ma effimero exploit, i cantautori dovrebbero esaurire la loro funzione nell'inverno '62. Il fenomeno, che pure ha rappresentato un fatto positivo per la nostra musica leggera, prolungandosi rischierebbe di degenerare nel dilettantismo e nel velleitarismo (*Sorrisi e Canzoni*, 22 ottobre 1961, n. 43, p. 22).

Un anno dopo l'introduzione del concetto, c'è una diffusa consapevolezza che i cantautori siano un genere musicale. Nel novembre 1961 un articolo può permettersi di parlare di "cantautori della terza ondata", inserendo retrospettivamente nell'alveo del genere i suoi diretti precursori (Modugno e Rascel), e attribuendo un valore di rottura tematica alle canzoni dei primi cantautori: non più dunque debole intento programmatico, ma sanzione *a posteriori*:

Nico Fidenco è il "cantautore della terza ondata". La prima ondata (la ricorderete tutti: spazzò via con la violenza di un maroso le canzoni alla saccarina traboccati di mamme in attesa, di fidanzate infedeli e di barche alla deriva) ebbe come uomini di punta Modugno e Rascel. Allora si chiamavano ancora compositori-cantanti; il termine cantautore non era ancora stato creato (D'Intino 1961).

Man mano che i cantautori si definiscono in opposizione alla tradizione della canzone italiana, tendono a diventare d'élite e a radicarsi nell'*underground*. È il caso di De Andrè, totalmente ignorato dalla stampa popolare, ma anche di Endrigo, Tenco e dello stesso Paoli, per i quali già un anno dopo il successo le citazioni aumentano su *Discoteca* e *Il Disco*, mentre calano su *Sorrisi e Canzoni*.

Non stupisce perciò che *Sorrisi e Canzoni* e l'industria discografica possano “forzare” il campo semantico di “cantautore” – infine, pienamente sinonimo di qualità e portatore sano di un valore vendibile come quello della “trasgressione” – utilizzando la parola per valorizzare determinati artisti. Come a Villa era stata negata la definizione nel 1960, ora il termine può applicarsi con più facilità. Così è per il citato Nico Fidenco, o per Pino Donaggio, Jimmy Fontana e Tony Renis, autori leggeri, giovanilisti, diversi non solo dai vari Tenco e Endrigo, ma anche dalla prima linea RCA, la “nouvelle vogue” romana rappresentata da Meccia.

I confini del genere mutano nella seconda metà del decennio. La crescente influenza della musica angloamericana ha portato alla nascita dei primi complessi, che ridefiniscono anche ideologicamente il modo di fare musica. La morte di Luigi Tenco – suicida al festival di Sanremo nel 1967 – è il simbolo del fallimento dell'esperimento del cantautore per le masse, e si colloca in corrispondenza di uno “scalino” nella carriera di molti cantautori, destinati a sparire (Meccia) o a ritornare nei Settanta su altre basi (in maniera diversa, Paoli, De Andrè e Endrigo, ad esempio). Nel 1967 *Discoteca* dedica ai cantautori il numero estivo, ospitando uno scritto di Roberto Leydi che rappresenta la prima riflessione teorica sul tema. Leydi testimonia la ridefinizione del campo: “‘Cantautore’ ha avuto un cattivo destino e ha subito una rapida obsolescenza. Oggi la parola è quasi inutilizzabile se non in accezioni ironiche, se non proprio in un significato leggermente spregiativo” (Leydi 1967). “Cantautore” è ora meno specifico, e il suo campo semantico si è allargato: cantautori possono essere anche cantanti pienamente inseriti nelle tradizioni locali, come il napoletano Roberto Murolo; addirittura Fausto Amodei, musicista di Cantacronache (entrambi i nomi sono citati da Leydi). Profondamente lontani tra loro nel 1960, ora i due campi della canzone dei cantautori e della canzone politica possono toccarsi.<sup>32</sup> I cantautori come li conoscevamo negli anni Sessanta sono assorbiti in un nuovo campo, diventandone gli attori privilegiati ma non esclusivi: sta nascendo la canzone d'autore.

## 6. Strategie retoriche per un'autorialità percepita

Sin dal primo articolo dedicato al fenomeno, il riconoscimento del cantautore passa attraverso l'attribuzione di un valore positivo all'essere contemporaneamente autori e performer. Perché ciò avvenga, il cantautore deve rafforzare il rapporto di autenticità con le proprie canzoni attraverso strategie di varia natura, che concorrono a ri-crearne l'autorialità. Possiamo provare a schematizzare brevemente – senza pretese di essere esaustivi – queste strategie retoriche, così come ci appaiono sedimentate nei media dell'epoca.

### 6.1. Strategie vocali e testuali

La più grande eredità lasciata dai cantautori alla popular music italiana è la qualità della voce (la “grana”, Barthes 1985). La voce del cantautore è solitamente di registro medio o basso,<sup>33</sup> non allenata, debole nell'emissione; opposta agli stilemi della voce impostata tradizionale. Il missaggio “all'italiana”, con la voce centrale davanti agli strumenti, è diretto correlativo del ritratto sulla cover dell'LP: è una presenza che “viola” lo spazio prossemico dell'ascoltatore. Una voce che si mette in gioco in prima persona, rivolta a chi ascolta e spesso non intonata: è la “stonatura” del protagonista di

“Desafinado”, modello noto ai primi cantautori. L’essere stonati, lungi dall’essere una scelta, ha importanti implicazioni ideologiche, e sta per autenticità e verità.<sup>34</sup> Così ad esempio si esprime Gino Paoli in un’intervista:

[...] Amore significa mille cose e non vuol dire nulla. Forse acquista un significato secondo il tono della voce [...].  
 D: «Le hanno mai fatto osservare che, quando canta, lei piace molto ma stona?»  
 R: «Me lo hanno detto in moltissimi. Però sono disposto a passare sopra a una stonatura e non sopra a una falsità.»  
*(Sorrisi e Canzoni, 18 dicembre 1960, n. 51, p. 5)*

Possiamo prendere come conferma della fortuna di questo “nuovo” modo di cantare la parodia che ne fornisce Lelio Luttazzi a Studio 1, tra i programmi di punta della Rai (Grasso 2004 e 1996). L’attore e conduttore interpreta la canzone “Canto (anche se sono stonato)”:

Senti: canto così sottovoce  
 perché la mia voce in genere non piace  
 da 5 mesi canto il mio amore in sordina perché  
 cara, temo di farmi sentire da te [...]  
*(Studio 1, 28 ottobre 1961. Identificatore Teca Rai C1914)*

Grazie a una grana della voce che è *sua* e in virtù delle imperfezioni, il cantautore può farsi individuo autentico, unica dimensione in cui può esistere. È nel rapporto di appropriazione del testo (Fabbri 2005) però che si gioca la partita del riconoscimento del cantautore come tale: “La canzone è un testo cantato” (Fiori 2003), e le due dimensioni del testo e della voce che lo canta possono solo artificialmente essere scisse.

Ciononostante, i testi dei cantautori privati della musica sono stati spesso trattati come poesia, fino anche ad essere antologizzati in repertori poetici ad uso di scuole e Università. Non si può sminuire il ruolo assunto dal testo anche nella sua “nudità”: le parole delle canzoni compaiono spesso sui 33 giri, o pubblicate sulle riviste, e la cancellazione di alcuni testi “volgari” dalla prima edizione del long playing d’esordio di Fabrizio De Andrè certo ha avuto non poche implicazioni nel suo successo come outsider e nei successivi sviluppi del genere (vedi le note sulla compilation *Tutto Fabrizio De Andrè*, 1966, Karim, KLP13). Tra gli intenti programmatici dei primi cantautori c’è il ribaltamento della gerarchia testo-musica:

È certo [...] che oggi c’è ancora un settore che va migliorato nella canzone: il testo. Bisogna avere il coraggio di dire o di operare in modo che le parole abbiano un significato, capovolgendo l’attuale sistema che vuole che il testo sia fatto in funzione della musica. È necessario – come è sempre accaduto – che la musica aderisca al testo il quale, a sua volta, deve avere un linguaggio nuovo, lontano dai richiami e dagli alllettamenti letterari, come dal piccolo gioco in cui si era intristita in questi ultimi tempi (Sergio Endrigo in *Il Disco*, giugno 1961, pp. 16-17).

Nei contenuti il riferimento è alla vita *autentica*, di tutti giorni, narrata realisticamente e in aperta polemica con le tendenze escapistiche della canzone tradizionale. Lasciamo il commento ancora a Sergio Endrigo:

Non scriverò mai una canzone che dica “ti attenderò a Shanghai, bimba mia” perché io a Shanghai non ci sono mai stato. Semmai le bimbe le aspetto da Rosati, in Piazza del Popolo... (Endrigo 1962 p. 65).

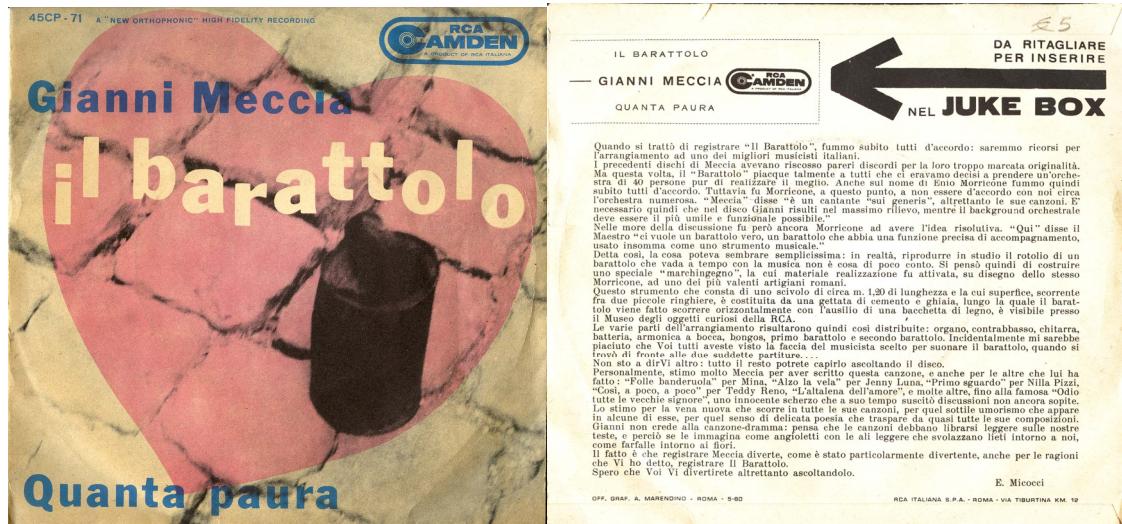
La visione non idealizzata dell’amore, quotidiano e spesso squallido, il toccare temi forti e proibiti come il sesso, la morte, il suicidio o – al contrario – la parodia degli stereotipi

della canzonetta (Fiori 2003) collocano i cantautori sul sottile confine della censura, differenziando significativamente le traiettorie delle singole carriere: sommersa quella di De Andrè, talvolta appena affiorante nel mainstream quella di Tenco, in piena luce – pur nella diversità degli stili – quella di Paoli e Meccia. Discorso simile vale per il lessico, che si amplia introducendo anche nella canzone un processo avviato a inizio secolo nella poesia: parole non poetiche, quotidiane o volgari, idioletti o nuove formazioni fanno la loro comparsa. Il lessico convenzionale dell'amore è avvertito come consunto: così Modugno in "Piove" (1959): "Vorrei trovar parole nuove"; o Paoli in "Sassi" (1960): "Sassi/che il mare ha consumato/sono le mie parole/d'amore per te", o ancora Tenco in "Chi mi ha insegnato" (pubblicata nel '67 ma del periodo 1959-63): "Chi m'ha insegnato a parlare [...] non mi ha detto come potrei fare/per dirti il mio amore/con parole nuove". La ricerca è quella di uno stile personale anche nella sintassi: così ad esempio Tenco con l'uso della seconda persona, come in un dialogo privato (Fiori 2007). Ma è in generale tutta l'indagine sui "soggetti delle azioni focalizzate dalle canzoni" a essere proficua per comprendere i meccanismi di appropriazione del testo (Marconi 2009).

## 6.2. Strategie musicali

Le produzioni discografiche dei cantautori non si differenziano significativamente da quelle della canzone tradizionale per quanto riguarda l'impiego dello studio di registrazione e dell'arrangiamento: l'equazione pauperismo dei mezzi = autenticità è tipica della canzone politica, e non viene recepita dai cantautori fino almeno alla metà del decennio. La loro alterità rispetto al sistema tradizionale si manifesta piuttosto in una ricercata raffinatezza di soluzioni, soprattutto nelle orchestrazioni, grazie anche all'apporto di arrangiatori – poi destinati a grande fortuna come compositori – come Ennio Morricone e Luis Bacalov. Caso esemplare, l'arrangiamento curato da Morricone per "Il barattolo" di Gianni Meccia, con un'orchestrazione che prevede anche l'intervento di due parti di "barattolo" suonate dai percussionisti:

"Meccia – disse [Morricone] – è un cantante 'sui generis', altrettanto le sue canzoni". È necessario quindi che nel disco Gianni risulti nel massimo rilievo, mentre il background orchestrale deve essere il più umile e funzionale possibile. (Meccia 1960, *// barattolo/Quanta paura*, RCA Camden, 45 giri, CP – 71. Note di copertina).



**Figura 5:** Copertina e retro di *// barattolo/Quanta paura* (RCA Camden, 45 giri, CP – 71), di Gianni Meccia.

Ricorda Fabbri come “la canzone d'autore italiana [nasca] all'insegna di un rinnovamento globale, che investe gli aspetti compositivi e interpretativi non meno di quelli testuali” (Fabbri 2005, p. 115). Le risposte all'istanza di superamento della tradizione sono diversificate, dal giro di do di Paoli alle elaborate armonie di Bindi, fino alle “armonizzazioni rinascimentali” di cui era accreditato Fabrizio De André e al costante riferimento al jazz in Tenco. Uno studio dedicato alla musica dei cantautori – per quanto paradossale possa sembrare – è ancora da scrivere. Senz'altro l'impiego di soluzioni musicali capaci di scartare dalla norma rafforzò nella comunità interpretativa la percezione di trovarsi di fronte “non solo [a delle] canzoni ma [a] delle autentiche opere d'arte”, come troviamo scritto nella recensione de “Il nostro concerto” di Bindi (*Musica & Dischi*, luglio 1960), brano di oltre cinque minuti (quindi di lunghezza inaudita per l'Italia del 1960) dalle forti influenze classiche.

### 6.3. Strategie comportamentali

Nota Fabbri (1981, p. 70) come “il cantautore [debba] sempre dare l'impressione di non essere a suo agio davanti al suo pubblico, perché la sua ‘vera’ dimensione è quella privata”.<sup>35</sup> Tra le strategie più comuni c'è il suonare uno strumento, prova tangibile della propria natura di musicista e soluzione economica al problema di “dove tenere le mani”. Vediamo ad esempio queste descrizioni di un Bindi agli esordi:

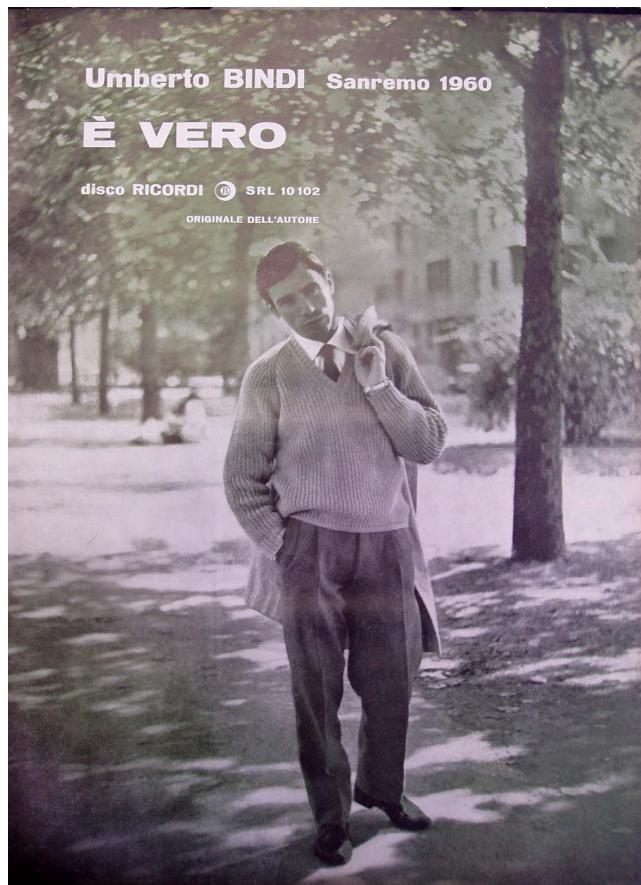
Un raggio di luce inquadrò infine Bindi nell'oscurità. Un personaggio singolare: la faccia è pallida e marcata, il vestito è piuttosto insolito per un cantante: pantaloni neri, maglione grigio scuro, camicia bianca aperta sul collo. Un riflettore lo avvolge di una luce bianca e fioca. Si siede al piano e attacca a cantare (*Sorrisi e Canzoni*, 24 maggio 1959, n. 21, p. 20).

Fu uno spettacolo come tanti, una serata come le altre, finché sul palcoscenico non comparve lui [Bindi], il ragazzo che interpretava melodie che lui stesso aveva composto stando seduto al pianoforte anziché in piedi davanti al microfono e facendo scorrere, cantando, le mani sulla tastiera (*Discoteca*, gennaio 1962).

Il rapporto di Bindi con il suo strumento è caricaturizzato fino quasi alla goffaggine, e discorsi simili possono essere fatti per gli altri cantautori (spesso chitarristi):

È vero che Umberto Bindi non riesce a cantare se non si accompagna al pianoforte, tanto che quando deve incidere un disco con l'orchestra, ha bisogno di una tastiera muta (*Sorrisi e Canzoni*, 20 dicembre 1959, n. 51, p. 21).

Il cantautore mutua le sue attitudini comportamentali – in particolare – dal cliché del poeta “maledetto”: *bohemièn* (la “soffitta vicino al mare” de “La Gatta” di Paoli...), malinconico, esistenzialista. Un modello che assicura una *coolness* cosmopolita, chic, adeguatamente snob e coerente con i modelli francesi di molti cantautori. Le foto promozionali generalmente non si sottraggono a questa retorica del disagio interiore e della naïveté: occhi socchiusi, espressioni malinconiche, si accompagnano spesso a immagini dei cantautori che passeggianno assorti nella natura, spesso ritratti in bianco e nero. Neanche troppo sorprendentemente, il rifiuto delle convenzioni sociali dettate dalla moda si tramuta sui giornali popolari nella moralistica critica – per lo più – dell'abbigliamento. Così Paoli è detto “esistenzialista” più per la sua abitudine a vestire di nero e a portare occhiali neri che non per il contenuto delle sue canzoni. La sua opposizione a indossare lo smoking al festival di Sanremo tiene banco per settimane su *Sorrisi e Canzoni*.



**Figura 6:** Pagina pubblicitaria di un disco di Bindi, *Musica e dischi*, 1960.

## 7. Autentici autori: la canzone e la qualità

Tra i significati connotativi del neologismo “cantautore” c’è da subito l’idea di una canzone esteticamente superiore, e come tale è trattata dalla critica. La rivista *Discoteca* dedica buona parte delle recensioni della sezione “Musica Leggera” alle novità dei cantautori fin dal suo primo numero, datato – non a caso – Ottobre 1960. *Sorrisi e Canzoni* non manca di stroncare gli esperimenti più radicali (Tenco e Ciampi, soprattutto), ma mostra di usare, con i cantautori, un metro critico diverso. L’elemento discriminante è sicuramente l’istanza di autenticità e individualità perseguita dai cantautori, il riconoscimento delle quali da parte della comunità interpretativa è la *condicio sine qua non* per essere inclusi nel genere. Come figura pubblica, al cantautore è richiesto solo di essere privato, intimo. Riceve, in cambio del suo “sacrificio” di mettere in gioco se stesso, il diritto a seguire regole diverse. Riassume benissimo Marisa Rusconi:

Non si perdonava a Gino Latilla la relazione extraconiugale o a Claudio Villa la separazione consensuale (perché loro stessi in fondo avevano accettato l’ipocrisia di un volto diverso per le folle) ma si accetta dal cantautore il tentato suicidio, la pallottola nel cuore,<sup>36</sup> la storia d’amore con la cantante famosa e la paternità non proprio ufficiale (forse perché il cantautore ha accettato di essere se stesso anche sul palcoscenico) (Rusconi 1967).

L’autenticità gioca un ruolo chiave nel modo in cui valutiamo la musica e le attribuiamo qualità estetiche (Cook 2005, Marshall 2005, Barker e Taylor 2009). Per il caso italiano è scontato collegare questa sovrapposizione al neorealismo, estetica dominante nel cinema e nella letteratura del dopoguerra. Nel 1960 il pubblico era in qualche modo “preparato” a tributare un certo tipo di attenzione estetica a forme artistiche capaci di

“sporcarsi le mani” con la realtà, e che perseguissero l’autenticità nella forma e nei contenuti. Nota Peroni (2005, p. 93) come “il valore artistico [si materializzi] nella forma di una maggior adesione alla realtà, di una lontananza dai precedenti canoni estetici che era anche e soprattutto una lontananza dai modelli culturali che quei canoni veicolavano”. Parlare della realtà, in un mondo di musica “fasulla” e disimpegnata, equivale a essere reali. L’altra faccia dello stesso aspetto è la supremazia estetica guadagnata dai cantautori in quanto autori delle proprie canzoni e, in quanto tali, “artisti”, uomini eccezionali e diversi dagli altri. Un concetto figlio di una visione romantica dell’opera d’arte, come risultato di un processo privato, solipsistico, e che “costituisce [...] una componente imprescindibile del progetto culturale che andava edificandosi intorno alla figura del cantautore” (Santoro 2009, p. 48)<sup>37</sup>. In questa visione romantica, l’autore è l’unico vero protagonista; l’interprete è sminuito in quanto, appunto, “non autentico” (Cook 2005 offre un ottimo sunto)<sup>38</sup>. Non è naturalmente una peculiarità italiana: sull’importanza giocata dal romanticismo nell’industria della popular music si veda Marshall 2005. Questa ideologia è largamente diffusa nei media popolari italiani, ed emerge – come si è visto – dalle strategie comportamentali dei cantautori. Le figure del co-autore, dell’arrangiatore, del direttore d’orchestra, co-protagonisti della popular music italiana fino agli anni Sessanta, passano nettamente in secondo piano.

È attraverso l’interazione di queste estetiche principalmente – quella del cantante autentico e della *authorship* romantica – che il cantautore viene intepretato e si costruisce come un tipo particolare di poeta.

## 8. Conclusioni: parole nuove, nuovi concetti

Il problema strategico affrontato dai cantautori nei primi anni Sessanta è quello di adattare nei processi industriali collettivi della popular music il primato dell’artista come *uno* e *autentico*. I cantautori nella maggior parte dei casi scrivevano, almeno in parte,<sup>39</sup> le loro canzoni, ma questa “autorità dell’autore” ha avuto da subito la necessità di essere sottolineata attraverso strategie retoriche di appropriazione della canzone. L’autorialità insomma è ideologicamente *ri-costruita* dalla comunità interpretativa, ed è significativa nella definizione del genere in quanto autorialità *percepita*. Questo processo ideologico – abbiamo visto – agisce attraverso la *selezione* di determinati caratteri e la loro progressiva strutturazione in un frame di norme (“codificazione”, nei termini di Fabbri) che suggeriscono la sovrapposizione di ruoli tra cantante e autore. Ci sono quindi delle strategie, volte a confermare e rinforzare l’autenticità del cantautore, che si reificano nell’oggetto-canzone. E c’è una comunità interpretativa che le interpreta come recanti la marca di una vera autorialità e – perciò – dotate di intrinseco valore estetico. Questi due “poli” ideali della comunicazione interagiscono tra loro in una continua rinegoziazione dei termini, in un quotidiano “rule testing and bending” (Frith).

Ma, infine, per quale strano condizionamento interpretativo siamo portati a classificare una canzone, ad attribuirle valore, a iscriverla in un genere piuttosto che in un altro *soltanto* perché la nostra mente decide che chi sta cantando è in qualche modo autore di quello che sta cantando?

Scomodando un’ultima volta la critica letteraria, se è vero, con Fish, che “non è la presenza di qualità poetiche a provocare un certo tipo di attenzione, bensì il fatto di prestare un certo tipo di attenzione che determina l’emergenza di qualità poetiche” (Fish 1980 p. 166), allora forse possiamo capire come la scelta di “cantautore” abbia condizionato l’interpretazione, strutturando gerarchicamente il frame di norme, e fornendo alla sovrapposizione autenticità/autorialità/qualità una cornice decisiva in cui delinearsi. Così, in un gioco di reciproci condizionamenti, la scelta di una parola ha influenzato le strategie compositive, produttive, promozionali... della canzone italiana – “d’autore” infine – fino ad oggi.

## NOTES

1. Dove “nazionalpopolare” è utilizzato in senso gramsciano.
2. L’apertura della canzone d’autore al rap (cfr. sull’argomento Santoro & Solaroli 2007) è significativo anche in quanto, per una tipica idiosincrasia della critica italiana, porta tutta l’attenzione sul testo come forma poetica.
3. “Canzone d’autore” compare per la prima volta, secondo lo stesso De Angelis, il 13 dicembre 1969 su *L’Arena*, quotidiano di Verona (Fratarcangeli 2004, De Angelis 2009).
4. Gianni Meccia, cantante ferrarese in forza alla RCA, è solitamente escluso dal canone dei primi cantautori nonostante sia stato tra i primi a essere definito come tale, perché fautore di una linea più “leggera” rispetto a quella dei suoi colleghi più noti. Tuttavia, per il periodo analizzato, non c’è dubbio che Meccia sia parte del genere dei cantautori, così come altri cantanti. Per una breve analisi della canzone “Il barattolo” rimando a Tomatis 2007.
5. “An ideology to reduce publishing companies to its own appendix”.
6. “Musical event (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules”.
7. Non mancano invece gli studi sulla canzone d’autore, condotti con vari approcci: ad esempio Fabbri (1982, 2005 et al.), Santoro (2000, 2002, 2006, 2010).
8. “A way of naming artists and of speaking about them and their work is one of the most significant inventions that accompany the emergence of a field of artistic production”.
9. Poi *Sorrisi e Canzoni TV*, con crescente spazio alla programmazione televisiva.
10. Troviamo il dato su *Sorrisi e Canzoni*, 4 dicembre 1960, n. 49, p. 2.
11. Queste cinque riviste da me analizzate per il periodo relativo ai primi anni Sessanta non rappresentano la totalità delle pubblicazioni di argomento musicale in Italia. Sono tuttavia un campione rappresentativo. A causa di una gestione scriteriata degli archivi bibliotecari di interesse “popolare”, le collezioni sono talvolta incomplete e difficilmente reperibili.
12. Anche nel caso della televisione è bene ricordare come, per la maggior parte delle trasmissioni d’epoca, non sia possibile risalire alle registrazioni, ma si disponga solo – nel migliore dei casi – di descrizioni scritte.
13. Questo capitolo include alcuni esempi sulla diffusione del termine cantautore e sulla ricezione critica dei cantautori nella stampa dell’inizio degli anni Sessanta. Rappresentano una selezione parziale e limitata (per motivi di spazio) del materiale documentario raccolto nelle ricerche per la mia tesi di laurea (Tomatis 2007).
14. Con “Carro di Tespi” si allude al progetto itinerante di teatro popolare finanziato dallo Stato durante il Fascismo.
15. Questa seconda occorrenza di “Cantautori” come nome collettivo è citata anche in Cartago 2005, p. 320.
16. Gianni Meccia accredita il solo Micocci dell’invenzione in Becker (2008, p. 49).
17. Improbabile. “Odio tutte le vecchie signore” risale come minimo al 1959: la Discografia Nazionale della Canzone Italiana riporta due edizioni, datandole entrambe 1960 (ma una con numero di matrice che – se fosse corretto – potrebbe retrodatare almeno il *cutting* della prima al 1958, confrontando le serie di matrice). Il numero di catalogo del disco (RCA Italiana 45N 0768) risale al 1959: si desume il dato incrociando la serie dal catalogo RCA (RCA 1960) con le citazioni sulle riviste. In RCA 1960, tuttavia, il 45 giri manca, come fosse finito fuori catalogo. Meccia, comunque, data il suo ingresso in RCA al ’59 (in Micocci 2009 p. 179), e la canzone ottiene il suo successo grazie all’inserimento nel film di Lucio Fulci “I Ragazzi del Juke Box”, del 1959. La seconda edizione (RCA Camden CP-82) è da considerarsi, visto il numero di serie, successiva a “Il barattolo”/“Quanta paura” e “I segreti li tengono gli angeli (Pissi pissi, bao bao)”/“Alzo la vela”, e quindi dell’autunno 1960.
18. Con i problemi di datazione di cui alla nota precedente.
19. *Meccia canta Meccia* (RCA – ECP 55: contiene sul lato A “Il barattolo”, “Alzo la vela”; sul B “I segreti li tengono gli angeli (Pissi pissi, bao bao)” e “Folle banderuola”) si può datare, leggendo le note di copertina e confrontando i numeri di matrice (Discografia Nazionale della Canzone Italiana) ai mesi della diffusione del termine “cantautore” sui giornali, e comunque dopo l’edizione singolo de “Il barattolo”/“Quanta paura” (RCA 45CP – 71). Anche il titolo -

- che ribadisce il ruolo dell'autore - è significativo, e conferma un'idea già diffusa. Cartago 2005 (p. 321) riporta un'affermazione di Micocci che collocherebbe il neologismo nel testo di presentazione de "Il Barattolo". Nessuna edizione del singolo riporta la parola, ed è quindi probabile che Micocci si riferisca al citato EP.
20. Peraltro, un'ulteriore complicazione è data dal fatto che i testi di presentazione su alcuni dischi, attribuiti a Micocci, sono siglati "E.M.": quindi tanto "Enzo Micocci" quanto "ENNIO Melis".
21. Vista la firma autorevole di Salvatore Biamonte, e la sua frequentazione con Micocci (per *Il libro del jazz*, del 1958, e per la trasmissione radiofonica "Il discobolo"), è ragionevole pensare che l'informazione sia corretta.
22. Etimologicamente "*chansonnier*" si lega al verbo *chansonne*, che significa propriamente "canzonare", burlarsi di qualcuno con canzoni, anche in italiano arcaico). Il termine risale al '600; da metà '800 viene ad indicare l'artista-cantante che improvvisa nei cabaret (cfr. *Le Grand Robert de la Langue Français*).
23. La prima attestazione a me nota risale a *Sorrisi e Canzoni*, 16 aprile 1961, n. 16, p. 29: "È il momento delle 'cantautrici'?". La parola, virgolettata, è applicata alla "pasionaria delle terzine" Daisy Lumini, e ad altre "suffragette del pentagramma".
24. Un altro esempio: *Sorrisi e Canzoni*, 18 febbraio 1962, n. 7, p. 47: "Ricevuta dal Papa la 'cantautrice di Dio'", secondo la rivista uno degli pseudonimi di Suor Sorriso (alias Jeanine Deckers, 1933-1985, sfortunata autrice e interprete di "Dominique").
25. Il che vale anche per la canzone d'autore: si è dovuto attendere il 2010 per avere una donna vincitrice (Carmen Consoli) nella categoria principale delle Targhe Tenco, quella per il miglior disco; dei trecentosettantanove artisti italiani invitati dal Club Tenco dal 1974 al 2010, solo sessanta sono donne (escludendo i gruppi), e l'elenco comprende molte interpreti e attrici (traggo il dato dalla tabella dei partecipanti fornita dal Club Tenco, su <<http://www.clubtenco.it>> – ultimo accesso: 29 dicembre 2010 – e ogni anno sulla pubblicazione speciale "Il Cantautore").
26. Cantacronache indica un gruppo d'intellettuali di sinistra con base a Torino fondato alla fine degli anni Cinquanta. Dall'ambiente di Cantacronache proviene il citato *Le canzoni della cattiva coscienza* (Straniero. Liberovici. Jona. De Maria 1964) che aveva, tra i suoi bersagli, anche i cantautori.
27. Il ferrarese Gianni Meccia era arrivato a Roma per tentare la carriera di attore, ed ebbe alcune parti in film minori (come racconta in Meccia 1961). Maria Monti, personaggio anche televisivo, avrà in seguito una buona carriera di attrice cinematografica e teatrale, con ruoli in *Giù la testa* di Sergio Leone (1971) e in *Novecento* di Bernardo Bertolucci (1976). Rosario Borelli era un "divo dei fotoromanzi", e continuerà la sua carriera come caratterista nei *b-movies*. Enrico Polito anche aveva avuto partecipazioni cinematografiche, ma era l'unico musicista professionista dei quattro, per aver collaborato come pianista con Domenico Modugno.
28. Utile confrontarli con i generi della canzone italiana negli anni Ottanta schematizzati in Fabbri 1989, p. 123.
29. Il tutto può sembrare un po' grottesco, se si pensa a come alla fine del 1960 l'Italia fosse appena uscita da una delle pagine più nere della sua storia repubblicana. Dell'estate di quell'anno è l'insediamento del governo Tambroni, formato con l'appoggio decisivo in Parlamento dei neofascisti di Movimento Sociale, le manifestazioni contro il quale portarono alla morte di 11 persone.
30. Di lì a poche settimane sarebbe stata varata Rete 2.
31. Irreperibile la registrazione presso la Rai, disponiamo di una descrizione su *Sorrisi e Canzoni*, 22 ottobre 1961, n. 43, p. 22.
32. Sulla canzone politica, i rapporti con i cantautori e con la definizione del campo della canzone d'autore, si veda Fabbri-Fiori 1980, Straniero 1995, Fabbri 2001.
33. Per un'analisi dell'uso della voce di Fabrizio De André si veda Fabbri 2007, pp. 148-160.
34. Mutatis mutandis, la ricerca di autenticità del punk partirà proprio da lì.
35. "The cantautore must always give the impression of being uncomfortable in front of his audience, because privacy is his 'true' dimension".
36. Il riferimento è a Gino Paoli, che tentò il suicidio nel 1963 sparandosi al cuore.

37. Lo stesso Santoro 2009, p. 60, offre una selezione bibliografica su tale concetto nella sociologia dell'arte.
38. "Nella nostra cultura [...] è attivo un sistema di valori che antepone l'innovazione alla tradizione, la creazione alla riproduzione, l'espressione personale alle abitudini correnti. In una parola, la musica dev'essere autentica, perché altrimenti sarebbe a malapena musica" (Cook 2005 p. 16).
39. In generale il mondo delle "note di copertina" è decisamente ricco, e spesso volutamente sommerso dalla pubblicistica. Per il caso – esemplare – dei processi compositivi nell'opera di Fabrizio De Andrè si veda Pavese 2003.

## Bibliografia

- Aa.Vv. 1966. "Cantautore", in *Enciclopedia dello spettacolo. Aggiornamento 1955-1965*, p. 192, Unione Editoriale, Roma.
- Aa.Vv. 1997. Giuffrida, Romano e Bigoni, Bruno eds. *Fabrizio De Andrè. Accordi eretici*, Euresis, Milano.
- Aa.Vv. 2007. De Angelis, Enrico, Deregibus, Enrico e Sacchi, Sergio Secondiano eds., *Il mio posto nel mondo. Luigi Tenco, cantautore. Ricordi, appunti, frammenti*, BUR, Milano.
- Agostini, Roberto. 2007. "The Italian Canzone and the Sanremo Festival: change and continuity in Italian mainstream pop of the 1960s". *Popular Music*, 26/3, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 389-408.
- Barker, Hugh. Taylor, Yuval. 2009. *Musica di Plastica*. ISBN, Milano.
- Barthes, Roland. 1985. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino.
- Becker, Maurizio. 2007. *C'era una volta la RCA. Conversazioni con Lilli Greco*. Coniglio Editore, Roma.
- Biamonte, Salvatore. 1966. "Cantautore", in *Enciclopedia dello Spettacolo. Aggiornamento 1955-1965*. Le Maschere, Roma.
- Borgna, Gianni. 1980. *La Grande Evasione*, Savelli, Milano.
- Borgna, Gianni. 1985. Storia della canzone italiana, Laterza, Roma-Bari.
- Borgna, Gianni. 1998. *L'Italia di Sanremo*, Mondadori, Milano.
- Cartago, Gabriella. 2005. *Cantautore, canzone d'autore e le voci della popular music nella lessicografia non specializzata*, in *Lingua letteraria, delle arti e degli artisti*,
- Cook, Nicholas. 2005. *Musica. Una breve introduzione*. Edt, Torino.
- D'Achille, Paolo. 2003. *L'italiano contemporaneo*. Il Mulino, Bologna.
- D'Intino, Rodolfo. 1961. "Nico Fidenco. Cantautore della terza ondata", *Sorrisi e Canzoni*, 12 marzo 1961, n. 11, p. 12.
- De Angelis, Enrico. 2009. *Musica sulla carta – Quarant'anni di giornalismo intorno alla canzone*. Zona, Civitella in Val di Chiana.
- De Mauro, Tullio. 2000. "Cantautore" in *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, Utet, Torino.
- Endrigo, Sergio. 1962. "Niente fiori, niente stelle" in *Discoteca*, aprile 1962, pp. 65-66
- Fabbri, Fabbri. 1982. "What kind of Music?", in Iain Chambers ed. *Popular Music*, Vol. 2, Theory and Method, pp. 131-143, Cambridge University Press, Cambridge. <<http://www.jstor.org/stable/852979>> (ultimo accesso: 29 dicembre 2010).
- Fabbri, Franco. 1981. "Una teoria dei generi musicali, due applicazioni", relazione presentata alla Prima Conferenza Internazionale della IASPM. <[http://www.francofabbri.net/files/Testi\\_per\\_Studenti/Teoria\\_dei\\_generi.pdf](http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/Teoria_dei_generi.pdf)> (ultimo accesso: 29 dicembre 2010).
- Fabbri, Franco. 1982. "A Theory Of Musical Genres: Two Applications", in Horn, D., Tagg, P. eds., *Popular Music Perspectives*, Iaspm, Göteborg e Exeter.
- Fabbri, Franco. 1989. "The system of canzone in Italy today". in Simon Frith ed., *World Music, Politics and Social Change*, pp. 122-142, Manchester University Press, Manchester & New York.

- Fabbri, Franco. 2000. "Navigando per gli spazi musicali: le categorie e la mente musicale", in *Musica/Realtà* 61, Lim, Lucca.
- Fabbri, Franco. 2005. *L'ascolto tabù*, il Saggiatore, Milano.
- Fabbri, Franco. 2009. *Around the Clock. Una breve storia della popular music*. Utet, Torino.
- Fabbri, Franco. Fiori, Umberto. 1980. "Crisi e prospettive della canzone politica italiana", in *Musica/Realtà*, 1, Dedalo, Bari.
- Fiori, Umberto. 1997. "La canzone è un testo cantato'. Parole e musica in De Andrè", in Aa.Vv. 1997 e Fiori 2003.
- Fiori, Umberto. 2003. *Scrivere con la voce. Canzone, rock e poesia*, Unicopli, Milano.
- Fiori, Umberto. 2007. "Tenco e la seconda persona. Il linguaggio", in Aa.Vv. 2007, pp. 203-208.
- Fish, Stanley. 1980. *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, Einaudi, Torino.
- Fratarcangeli, Fernando ed. 2004. *100 dischi d'oro – i grandi cantautori*, anno 1, n. 4, 2004.
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Gaspari, Mimma. *L'industria della canzone*, Editori Riuniti, Roma.
- Genette, Gérard. 1989. *Soglie. I dintorni del testo*. Einaudi, Torino. Ed. originale 1987. *Seuils*. Seuil, Paris.
- Grasso, Aldo. 1996. *Enciclopedia della televisione*, Garzanti, Milano.
- Grasso, Aldo. 2004. *Storia della televisione italiana*, Garzanti, Milano.
- Gronow, Pekka. Saunio, Ilpo 1998. *An international history of the recording industry*, Cassell, London.
- Hawkins, Peter. 2000. *Chanson. The French singer-songwriter from Aristide Bruant to the present day*, Ashgate, Aldershot UK.
- Jachia, Paolo. 1998. *La canzone d'autore italiana*, Feltrinelli, Milano.
- Jona, Emilio. Straniero, Michele L.. eds. 1995. *Cantacronache – Un'avventura politico-musicale degli anni '50*, Ddt & Scriptorium Associati, Torino
- Leydi, Roberto. 1967. "Ascesa e caduta del cantautore", in *Discoteca*, luglio-agosto 167, p. 13.
- Marconi, Luca. 2009. *Verso la canzone d'autore: Tenco e gli altri cantautori italiani degli anni '60*. In corso di pubblicazione.
- Marshall, Lee. 2005. *Bootlegging. Romanticism and Copyright in the Music Industry*. Sage, Londra.
- Meccia, Gianni. 1961. "Io e la chitarra", in *Discoteca*, gennaio 1961, p. 50.
- Micocci, Enzo. 1981. "Musica, poesia e aggregazione giovanile", in Gaspari 1981, p. 139.
- Micocci, Enzo, 2009. *Vincenzo, io t'ammazzerò – La storia dell'uomo che inventò i cantautori*, Coniglio Editore, Roma.
- Migliorini, Bruno, 1963. *Parole nuove - Appendice al Dizionario moderno*, in A. Panzini, *Dizionario moderno*, Hoepli, Milano.
- Negus, Keith, 1982. *Music Genres and Corporate Cultures*. Routledge, London.
- Pavese, Errico. 2003. *La produzione musicale di Fabrizio De Andrè: un esempio di distribuzione sociale del processo compositivo*, tesi di laurea inedita, Università degli studi di Trento.
- Peroni, Marco. 2005. *Il nostro concerto. La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, Bruno Mondadori, Milano.
- Raffaelli, Sergio. 1993. "Cantautore", in "Lingua nostra", Vol. LIV, Fasc. 2-3. Giugno-Settembre 1993, p. 84, Le Lettere, Firenze.
- RCA Italiana, 1960. Catalogo generale, RCA italiana, Roma.
- Rusconi, Marisa. 1967. "Dal cantautore solitario al cantautore di gruppo", *Discoteca*, luglio-agosto 1967, p. 17.
- Santoro, Marco; Plastino, Goffredo. 2007. "Introduction". *Popular Music*, 26/3, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 385-388.

- Santoro, Marco; Solaroli, Marco. 2007. "Authors and Rappers: Italian Hip Hop and the Shifting Boundaries of Canzone d'Autore". *Popular Music*, 26/3, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 463-488.
- Santoro, Marco. 2000. "La leggerezza insostenibile. Genesi del campo della canzone d'autore". *Rassegna Italiana di sociologia / a.XLI*, n.2, 2000, pp. 189-222.
- Santoro, Marco. 2002. "What is a 'cantautore'? Distinction and authorship in Italian (popular) music". *Poetics* 30, pp. 111–132, Elsevier Science B.V.
- Santoro, Marco. 2006. "The Tenco effect. Suicide, San Remo, and the social construction of the canzone d'autore", *Journal of Modern Italian Studies*, 3.
- Santoro, Marco. 2010. *Effetto Tenco – Genealogia della canzone d'autore*. Il Mulino, Bologna.
- Sinopoli, Alessandro. 2006. *Fabrizio De Andrè. Anime Salve*. Auditorium. Milano.
- Straniero, Michele L.. Liberovici, Sergio. Jona, Emilio. De Maria, Giorgio. 1964 (prefazione di Eco, Umberto) 1964. *Le canzoni della cattiva coscienza*, Milano, Bompiani. Milano.
- Straniero, Michele L.. 1995. "Memoria di Cantacronache", in Jona-Straniero 1995, pp.. 63-80.
- Tomatis, Jacopo. 2007. *Cantautori 1958-1967. Ideologia di un genere musicale*. Dissertazione triennale inedita, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia.
- Vecchioni, Roberto. 1996. "La parola tra canzone d'autore e poesia". In Coveri, lorenzo (ed.) *Parole in musica – lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Interlinea, Novara.
- Viscardi, Rosa. 2004. *Popular music*, Esselibri, Napoli.

## Discografia

Discografia Nazionale della Canzone Italiana: <http://discografia.dds.it>

De Andrè, Fabrizio. 1966. *Tutto Fabrizio De Andrè*. Karim, KLP13.

Endrigo, Sergio. 1960. *Bolle di sapone/Alle quattro del mattino*, Tavola Rotonda T 70001.

Meccia, Gianni. 1959 (cfr. nota 17). *Odio tutte le vecchie signore/Diomira*, RCA Italiana, 45 giri, N 0768

Meccia, Gianni. 1960. *Il barattolo/Quanta paura*, RCA Camden, 45 giri, CP-71.

Meccia, Gianni. 1960. *I segreti li tengono gli angeli (Pissi pissi, bao bao)/ Alzo la vela*, RCA Camden, 45 giri, CP-72.

Meccia, Gianni. 1960. *Odio tutte le vecchie signore/Diomira*, RCA Camden, 45 giri, CP-82

Meccia, Gianni. 1960. *Meccia canta Meccia*, RCA Camden, 45 giri, ECP 55. Contiene: lato A "Il barattolo", "Alzo la vela"; lato B "I segreti li tengono gli angeli (pissi pissi bao bao) e "Folle banderuola".

Meccia, Gianni. 1960. *Il Pullover/Si è fatto tardi*, RCA Camden, 45 giri, CP-103.