

COMUNICAZIONE DIRETTA E COMUNICAZIONE INDIRETTA

Parole e note nella dinamica
della ricezione musicale di massa: il caso dei *Sixties*

Umberto Bultrighini

doi: 10.7359/762-2015-bult

1. UNA «TRASMISSIONE DEL SAPERE». ANCORA NECESSARIO GIUSTIFICARLA?

Quando si pone il problema di riconoscere dignità scientifica, di *nuovo sapere*, alla canzone contemporanea, il primo problema è di ordine terminologico. La canzone contemporanea, la canzone come oggi comunemente intesa, è l'esito di un processo che in Italia ha interessato soprattutto il Novecento: di norma, una breve composizione, un testo da eseguirsi su una linea melodica organizzata armonicamente secondo moduli corrispondenti al gusto prevalente, di consumo e (nelle intenzioni di chi la compone e la produce) di successo; meglio ancora: concepita, da una precisa strategia di produzione, per essere destinata al consumo e al successo. Donde l'etichetta, spesso utilizzata, di canzone commerciale; canzone che, proprio perché mira ad un consenso il più generalizzato possibile, si configura prevalentemente – ma non sempre, e non solo – come canzone d'evasione.

Detto questo, per abordare con maggiore lucidità metodologica, da una prospettiva storico-filologica, il tema *canzone del Novecento*, ritengo, in consapevole controtendenza, che per la canzone debba essere abbandonata la definizione corrente e universalmente accettata¹ *popular music*, così come il corrispondente italiano musica popolare o l'abbreviazione *pop*. Il termine popolare comporta una ambiguità di fondo, che è diretta emanazione dell'ambiguità congenita nel termine greco *dêmos*: popolo come classe

¹ Fabbri 2013, 94.

popolare *vs* popolo come totalità della popolazione². La canzone, come si è sviluppata ed affermata nel corso del Novecento, non è finalizzata ad una ricezione parziale: è finalizzata alla ricezione della totalità, della massa; è qualcosa che attiene più specificamente, per restare sul terreno delle precise distinzioni terminologiche che sono alle radici della civiltà occidentale, al *plêthos*, ad una maggioranza che tende alla totalità. Va dunque definita, a mio parere, canzone di massa (in un'accezione di massa totalmente scevra da implicazioni politico-ideologiche, come chiariremo nel punto successivo). È un prodotto che, per essere campo di lavoro di una serie di soggetti che non è limitata a chi compone la musica e a chi crea il testo da cantare, risponde ad una logica di mercato, ravvisabile già, in ambienti europei più che in Italia, in premesse di XIX secolo³; incarna le aspettative di riscontro di massa in chi lo propone, nasce per una auspicabile destinazione di massa. Ed è il prodotto più rilevante e diffuso – in Italia, specie a partire dal secondo quarto del XX secolo – della categoria *third type of music* come ben individuata e focalizzata nelle sue radici ottocentesche da Derek B. Scott⁴. Si tratta di una forma musicale diversa dalla musica *colta* e scritta, ma anche dalla musica di tradizione orale e di (presumibile) genesi spontanea all'interno di una compagine etnica e/o germinata da un ambiente rurale, di lavoro ecc. (e su questo secondo aspetto torneremo). Il punto interessante è che la canzone moderna, o contemporanea, ha di regola sofferto di una discriminazione denigratoria da due versanti: dal versante degli specialisti nel campo della musica colta⁵, e in questo caso è un discriminazione che la canzone di massa condivide con la musica e la canzone di tradizione orale; ma anche, a mio avviso paradossalmente e in base a un equivoco di principio, dal versante stesso della musica di tradizione orale e «etnico-spontanea».

La principale caratteristica di questa forma di comunicazione musicale è il suo potenziale (e programmatico, e genetico) grado di presenza ed incidenza nel tessuto sociale e nell'immaginario e nel favore del gusto

² Musti 1997, 180, 349, n. 4.

³ Scott 2009.

⁴ Cf. Fabbri 2013, 94 (con rinvio a Dahlhaus 1987), a proposito della categoria di «ascolto contemplativo» utilizzata all'atto della canonizzazione della musica *colta* per confinare il *third type of music* nel limbo della *Trivialmusik*; confinamento e distinzione discriminatoria che, come è noto, hanno cominciato a traballare seriamente dal momento in cui la canzone ha introdotto contaminazioni, col *beat* e col *progressive*, tra metà anni Sessanta e anni Settanta (cf. Bultrighini 2011, 28 s.).

⁵ Ovvio precisare che condiviso pienamente l'interrogativo, valenza retorica inclusa, posto da Fabbri 2014a, 117: «L'ideologia della separazione gerarchica fra 'classica' e 'pop' è invincibile?».

collettivo, tendenzialmente di *tutto* il pubblico, senza distinzioni; tendenzialmente, e programmaticamente: il che mette in gioco la componente dinamica fondamentale, caratterizzante ed ineliminabile, della strategia di produzione e delle finalità di profitto perseguite e messe in atto dagli operatori professionali del settore. Una presenza e un'incidenza a cui, per porre la questione su un piano brutalmente quantitativo – cosa a mio parere opportuna –, le forme cosiddette alternative che le si sono talora volute contrapporre quali presunte forme più radicalmente popolari o *etniche* (introducendo una contrapposizione in realtà immotivata, in cui tuttora ci si arrocca all'interno di una certa cerchia etnomusicologia «purista»), non si sono mai neanche avvicinate. Per dirla con estrema franchezza e una volta per tutte: questa produzione di canto spontaneo di presunta esclusiva matrice e qualità popolare, il concreto riscontro di massa e di mercato che va riconosciuto alla canzone d'evasione, commerciale, leggera ecc. ecc., non se lo è mai, in nessun caso, neppure lontanamente sognato⁶. Così è stato per il campo di ricerca e l'oggetto dell'attività di riproposizione da parte di formazioni, attive tra fine anni Cinquanta e primi anni Sessanta, come il *Cantacronache* o il *Nuovo Canzoniere Italiano*, o come, negli anni Settanta, la *Nuova Compagnia di Canto Popolare*.

1.1. *Il grande equivoco: il concetto di popolare*

Discriminazione e diffidenza, dunque. E la genesi di questa diffidenza, in Italia, è anche, come s'è accennato, interna alla stessa cerchia del *third type of music*. È la diffidenza anche negli addetti ai lavori. L'affermazione di Nicola Piovani «la canzone [...] molto spesso scavalca il giudizio critico per insediarsi nel nostro cuore e nella nostra memoria a prescindere dalle sue qualità estetiche»⁷ può essere definita un elogio apparente, e denuncia in realtà due forme di resistenza mentale al formato canzone di massa. È un'affermazione in cui si avverte da un lato, per usare un'espressione poco elegante ma efficace, una sotterranea puzza al naso del musicista di alto valore professionale e dall'altro una tendenziale intolleranza legata a pregiudizi di matrice ideologica, tipicamente novecenteschi. Tuttavia la canzone, purtroppo per chi si pone problemi ideologici, è un formato non solo popolare – nell'accezione di riscontro di massa, di cui sopra –, ma lo è anche in tutti i sensi: la canzone bella, la canzone riuscita non è una canzo-

⁶ Cf. Bultrighini 2011, 47 s.

⁷ Cit. da Liperi 1999, 11.

ne per chi la pensa in un modo, è una canzone per tutti, e il successo di una canzone lo decretano tutti, a prescindere da condizione socioeconomica, collocazione di classe o idee politiche. Chi si pone in un'ottica analoga a quella del maestro Piovani questa cosa, al di là delle apparenze e dell'appartenenza al circuito professionale di produzione (anche) di canzoni, non l'accetta. Nel caso specifico, sono rivelatori i problemi di confezione del prodotto artistico-canzone durante la collaborazione di Piovani agli album di De André del 1971 e del 1973 (*Non al denaro non all'amore né al cielo e Storia di un impiegato*)⁸.

A ben guardare, il motivo dell'inconfessata ritrosia e presa di distanze che si coglie nell'elogio apparente di Nicola Piovani è lo stesso per cui a lungo è perdurato il diffuso rifiuto a prendere in considerazione l'oggetto canzone come (quanto meno possibile) prodotto artistico e come, soprattutto, oggetto storico, riflesso della struttura sociale e della forma mentale diffusa di un determinato momento e di una determinata dinamica socioeconomica. E si è invece rivolta un'attenzione esclusiva – in quanto esclusivamente meritoria rispetto alla deprecabile canzone commerciale – alla ricerca del canto popolare, regionale, spontaneo e di lavoro delle classi subalterne ecc. ecc.; in realtà, anche in questo caso, con una accettazione e dedizione fideistica – basata su presupposti e pregiudizi ideologico-politici – per una specifica produzione, va aggiunto, «a prescindere dalle sue qualità estetiche»: appunto. Le cose riesumate dal gruppo del *Cantacronache* o dal *Nuovo Canzoniere Italiano*, dalla *Nuova Compagnia di Canto Popolare* o in genere da esteti del lavoro etnomusicologico «purista» soffrono della stessa generale insicurezza quanto a riconoscibilità di valore artistico che si imputa, sempre in generale, alla canzone di massa, ma in più (ossia in meno) non sono affatto cose di massa, né come genesi né come destinazione e riscontro.

Tutto questo attiene ad un equivoco di fondo che nasce e diviene condizionante quando si trascura la differenza tra *popolare* in senso ideologico e *di massa*. Massa, ribadisco, che in riferimento alla canzone contemporanea va intesa come concetto depurato da ogni connotazione di classe; ossia sganciato dall'ipoteca e dalla sostanziale limitazione del canto di area proletaria, o rurale, come è nel caso della *folk music* (e fortunati derivati, quali il *country*) statunitense. Un genere, quest'ultimo, che a buon diritto negli USA, sotto questa etichetta, si è guadagnata un'incidenza equivalente a quella della canzone di massa, ma che non ha mai conosciuto un riscontro in Italia, per il semplice fatto che in Italia non è mai neppure esi-

⁸ Rinvio all'analisi dettagliata in Bultrighini 2003b, 201 ss.

stato un genere comparabile al *folk* anglosassone. Come ha ben focalizzato Gianfranco Baldazzi, se «l'assunto» di formazioni come *Cantacronache* ed epigoni «è generoso», ha tuttavia «un torto, quello di nascere a tavolino, già mediato». Non è una reale esigenza nutrita da una fascia maggioritaria del pubblico, «bensì solo la conclusione a cui giunge un gruppo di intellettuali», quella che pensa ad un «antidoto», rispetto ad «una canzone che è un prodotto di consumo, porta ricchezza alla classe dirigente, perciò, con l'aria di essere solo innocente evasione, perpetua in realtà l'ideologia dei padroni che la pagano»: antidoto che consisterebbe nel «fare una canzone che parta dalle classi subalterne, che sia espressione delle esigenze proletarie»⁹.

L'equivoco di fondo balza agli occhi. È sufficiente pensare alla specificità della dinamica messa in moto negli anni del *boom* economico e in modo esponenziale nel periodo dell'affermazione della musica *beat*, quando possiamo collocare storicamente il culmine di un'ascesa progressiva della canzone contemporanea verso una diffusione e una presenza per così dire pre-culturale nel tessuto sociale italiano. La massa, ossia la stragrande maggioranza dei giovani che a partire dai primi anni Sessanta ha determinato l'affermazione nel gusto e nel mercato di un genere di musica leggera che in larga misura rompeva i ponti con il passato della cosiddetta tradizione melodica del *canto all'italiana*¹⁰, ha letteralmente ignorato i pur lodevoli sforzi di proposta alternativa nel segno della ricerca delle radici *popolar-proletarie-contadine* portata avanti da gruppi di musicisti ed intellettuali fortemente appiattiti sulla comunicazione di tipo ideologico, politico e partitico. Del resto la fondamentale tendenza anarchica del gusto e delle opzioni ricettive del singolo in ambito musicale è stata una delle coordinate portanti della ventata di rinnovamento e prese di coscienza giovanile degli anni del *beat*, in questo e proprio in questo erede diretto delle idealità esistenziali della *beat generation* dei vari Kerouac, Ginsberg, Ferlinghetti,

⁹ Baldazzi 1989, 150. Grande spazio al cosiddetto *folk revival* riserva, nella sua storia della canzone italiana, Liperi 1999, 210 ss. e 371 ss.; cf. Fabbri 2013, 112 ss., il quale tuttavia ammette che il fenomeno del *folk revival* italiano «divenne anche una moda». Ciò avvenne, come è noto, dopo la messa in scena, il 20 giugno 1964, al Festival dei Due Mondi di Spoleto, dello spettacolo *Bella ciao. Un programma di canzoni popolari italiane*, che si attirò una denuncia di vilipendio alle forze armate per l'esecuzione di *O Gorizia, tu sei maledetta*, canzone di trincea (e di protesta) del primo conflitto mondiale. Fabbri ricorda anche un fatto estremamente sintomatico, la mistificazione messa in atto, a beneficio della ricerca etnomusicologica, con la «versione originaria» di *Bella ciao*, presunto canto delle mondine (*ivi*, 119 s.).

¹⁰ Mi permetto di rinviare come trattazioni seminali sull'argomento a Bultrighini 2003a, 7 ss., e 2011, 25 ss.

Corso ecc. Ebbene, il recupero filologico del canto di lavoro sfruttato o di tradizione rurale non rispondeva se non in misura minimale al gusto contemporaneo della massa (intesa come sopra); quest'ultima era (ed è) ormai avveza e disponibile soprattutto all'espressione, nella canzone, di un sentire indifferenziato, non settoriale o di classe, ed è sollecitata soprattutto dalla «terza componente»¹¹ del formato-canzone, ossia dalla persuasività (e la notorietà, le credenziali insomma) dell'interprete, che proprio a partire da allora è divenuto per definizione, statutariamente e senza eccezioni, il divo della canzone. Un esempio? Nel primo periodo della sua incontrastata popolarità, tra 1964 e 1970, Gianni Morandi¹², dopo una serie impressionante di singoli da prime posizioni in *hit-parade* (*In ginocchio da te*, *Non son degno di te*, *La fisarmonica*, *Un mondo d'amore*, *Scende la pioggia*, *Ma chi se ne importa* ed altre) cominciò una fase discendente quando propose *Al bar si muore* (1970), brano con riferimenti molto (troppo) vaghi alla guerra del Vietnam, che non gli valse nemmeno il favore di un pubblico politicizzato, che lo contestò. Ma se Morandi nel momento della massima popolarità avesse proposto, che so, *Sciur padrun da li beli braghi bianchi*, avrebbe sicuramente fatto un tonfo ben più rovinoso, discograficamente e commercialmente parlando. Avrebbe perso gradini nella scala del successo di massa, cosa che si è preoccupato di evitare al Festival delle Rose del 1967, in diretta TV, quando si è guardato bene dal cantare il testo originale della canzone di Mauro Lusini *C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones*, sostituendo «va nel Vietnam» e «spara sui Vietcong» con improbabili «va nel Tattattà» e «spara sui Tattà», in ottemperanza all'esplicito divieto dell'allora invalicabile censura RAI; Lusini, per essersi mostrato non altrettanto accondiscendente e aver cantato il suo pezzo con le parole giuste, è da quel momento sparito dalla televisione di Stato¹³.

1.2. *Le ragioni dell'evasione*

Se si introduce, dunque, una classificazione di valore per la canzone che penalizzi qualsiasi contenuto non collegato ad ideologia, politica, problematiche sociali, in realtà si compromette la possibilità di inquadrare il fenomeno nella sua ampiezza e si apre la strada ai rischi e agli equivoci di una finalità programmata, di una destinazione preconstituita della comunicazione.

¹¹ Vd. *infra*, § 2.1. con nn. 50 e 56.

¹² Cf. Baldazzi 1989, 162 ss.

¹³ Bultrighini 2011, 200 ss., 325.

ne musicale. Si legittima, in sostanza, la reintroduzione di una specifica funzione conativa della musica, che storicamente ha avuto un senso solo nel caso di società particolari, coese e fondate su valori comunitari condivisi, come la *pólis* greca antica, in cui la musica era «disciplinata politicamente per ragioni di controllo sociale», o nel caso dei primi secoli della Chiesa e della musica sacra che doveva essere «un mezzo di elevazione dei sentimenti dei fedeli»¹⁴.

Il caso più emblematico, quello che dà alimento a valutazioni fuorvianti care ad una prospettiva etnoantropologica, e che favorisce chiusure preconette e rifiuto di riconoscere dignità scientifica alla canzone di massa, è sicuramente quello della canzone politica *lato sensu*, una categoria in cui rientra il canto sociale, patriottico, la canzone di protesta e l'inno di regime, ecc. Ma esiste una polarità genetica tra musica e politica, come ha ben argomentato Romano Màdera; alla condivisione del canto rappresentativo di un'ideologia, di una parte politica, è congenito un principio di irreggimentazione e di appartenenza: «se si cantano gli stessi inni» scatta «la pretesa di ricostruirsi una patente di legittima eredità»¹⁵, a prescindere da quello che i personaggi osannati e i regimi glorificati in questi inni hanno combinato di disastroso; anzi, programmaticamente sorvolando su questo. Nell'effetto psicagogico indotto e programmato della canzone politica si avverte l'analogia di fondo e la continuità con la musica ecclesiastica: in sostanza l'operazione è quella di trasferire – in modo arbitrario – l'emozione indotta dalla musica nell'«adesione ad un discorso, a dei valori»¹⁶. Si sfruttano le pulsioni suscitate dall'emozione musicale per imporre la loro identificazione con una rappresentazione ideologica, il che equivale ad impedire la possibilità di una visione critica lucida, autonoma, da un lato, e dall'altro ad «impedire che le pulsioni vadano per conto loro»: in direzione della *deregulation*, mentre l'ideologia politica mira in primo luogo alla *regulation*. Màdera parla di ripetuti tentativi di trasformare la musica in «una belva fiaccata», in «una tigre ingattita», di «aggiogarla» ad un «carro di trionfo» ideologico-istituzionale¹⁷. La reazione a questa prospettiva corre lungo un filo rosso che raccorda Nietzsche a Ginsberg: due personaggi, per così dire, accomunati dall'interazione con la comunicazione musicale¹⁸.

¹⁴ Rossi 2000, 61, 81, 91. Cf. Pretagostini 2008 (1998), 621 s.

¹⁵ Màdera 1978, 8.

¹⁶ *Ivi*, 11.

¹⁷ *Ivi*, 12.

¹⁸ Su Ginsberg cf. Bultrighini 2011, 48 ss., 58.

Il politico-partitico esige la normatività della separatezza: rifiuta, della musica, proprio il potere ancestrale di provocare una «scossa emotiva» di cui l'individuo può «cadere in balia» e sentirsi ispirato da «un desiderio di rifusione con il tutto»¹⁹. Esattamente l'effetto che Nietzsche ne *La nascita della tragedia* attribuiva all'ascolto di un brano come l'*Inno alla gioia*, che avrebbe il potere di avvicinare al «dionisiaco»:

Man verwandele das Beethoven'sche Jubellied der «Freude» in ein Gemälde und bleibe mit seiner Einbildungskraft nicht zurück, wenn die Millionen schauervoll in den Staub sinken: so kann man sich dem Dionysischen nähern. Jetzt ist der Slave freier Mann, jetzt zerbrechen alle die starren, feindseligen Abgrenzungen, die Noth, Willkür oder «freche Mode» zwischen den Menschen festgesetzt haben. Jetzt, bei dem Evangelium der Weltenharmonie, fühlt sich Jeder mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, versöhnt, verschmolzen, sondern eins, als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre und nur noch in Fetzen vor dem geheimnissvollen Ur-Einen herumflattere. Singend und tanzend äussert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen. Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung. Wie jetzt die Thiere reden, und die Erde Milch und Honig giebt, so tönt auch aus ihm etwas Uebernatürliches: als Gott fühlt er sich, er selbst wandelt jetzt so verückt und erhoben, wie er die Götter im Traume wandeln sah. Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden [...].²⁰

«Ora lo schiavo è uomo libero, ora s'infrangono tutte le rigide delimitazioni»: il «vangelo dell'armonia universale» fa percepire all'uomo «l'unità originaria», ossia l'esatta antitesi di una partizione ideologica. Il problema per molti, nel Novecento, è che questa via di liberazione da Nietzsche è prospettata sia per lo schiavo sia per il padrone. Di qui il pericolo della cancellazione della «identità di ruolo, l'essere politico, il rappresentare una parte contro l'altra»²¹. Per questo, la politica non può che cercare di addomesticare la musica, di trasformare una forma di comunicazione negatrice della divisione delle parti in un'espressione nazionale, di classe, di ceti, di età ecc. ecc. Insomma, l'imperativo che risulta anche da premesse di intesa su aspirazioni generali di liberazione dai conformismi è nel segno dell'imposizione di un altro conformismo, è comprimere l'individualismo e l'autonomia assoluta di pensiero e di sentimento («l'anarchismo pulsionale») che

¹⁹ Mådera 1978, 13.

²⁰ F. Nietzsche, «Die Geburt der Tragödie», in *Sämtliche Werke*, hrsg. von G. Colli - M. Montinari, I, Berlin, W. de Gruyter, 1988², 29 s.

²¹ Mådera 1978, 14.

sono invece, in modo insondabile, congiunti con l'universalismo congenito della musica. Quest'ultimo è un fenomeno che si riscontra chiaramente nel momento-spartiacque del *beat* e si manifesta in particolare nel triennio 1965-1967, il momento della nascita di una comunità di pensiero giovanile. Allora la *nuova musica giovane* ha incarnato e veicolato stimoli di anticonformismo esistenziale, erede diretto della visione universalistica del *fratello maggiore* Ginsberg. Nella linea indicata da Ginsberg, lo spirito originario del pacifismo *beat* era per vocazione ecumenico, era aspirazione utopistica all'unione globale e non a beneficio di peccati pregiudiziali divisorii tra appartenenti a ideologie politiche diverse e in lotta tra loro²². In tutto questo, negli anni del *beat*, un ruolo centrale spetta al valore trainante della nuova musica: *id est* della canzone, perché canzoni facevano tanto *Beatles*, quanto Dylan o *Equipe 84*. E la canzone ha funzionato da traino con una capillarità che non era stata ancora raggiunta dalla fondamentale premessa della stagione del *rock and roll*, nella seconda metà degli anni Cinquanta²³.

1.3. La capacità osmotica della canzone nel Novecento

La canzone di massa, sotto il profilo storico, è anche un grande paradigma di processo di assimilazione culturale a trecentosessanta gradi. Nella canzone si riscontra infatti la capacità di una trasformazione strutturale, di una metabolizzazione conseguente all'influsso di una musica leggera concepita, composta e prodotta in realtà nazionali, etniche, esterne all'Italia: donde l'adozione di moduli stilistici non appartenenti alla tradizione italiana, a partire dagli anni Venti e Trenta – quando si colloca la nascita e la progressiva espansione della radio – e poi, in modo sensibile, nei due decenni successivi alla seconda guerra mondiale. Si può parlare di un'osmosi, se si pensa all'influsso anglosassone, che ha portato nella struttura canzone elementi caratteristici di realtà etniche *altre*. L'esempio più banale: all'interno di una strutturazione consolidata, frutto di una sedimentazione secolare²⁴, la canzone italiana ha progressivamente riplasmato i suoi canoni in seguito alla conoscenza e all'assorbimento di stilemi del *blues*: cioè di qualcosa nata in seno ad un'etnia e ad un territorio totalmente estranei, e sostanzial-

²² Bultrighini 2011, in partic. 13 s., 33 ss., 45 s.

²³ *Ivi*, 22 ss.

²⁴ Le componenti e i passaggi di questa sedimentazione, dalla villanella alla serenata alla romanza da salotto ecc. sono ben illustrate e riassunte in Baldazzi 1989, 17 ss.; Borgna 1992, 13 ss.; Liperi 1999, 17 ss.

mente ignota fino all'alba degli anni Venti, nonostante i primi incontri col jazz documentabili dagli inizi del secolo; qualcosa che, a livello di possibile connessione col formato canzone italiana, semplicemente prima non esisteva. Ma l'influsso della musica nera americana (e della «musica bianca» contaminata col *blues*) si è avvertita subito, e non si è trattato di un fenomeno transitorio; è rimasto e si è imposto lentamente come componente strutturale, si è trasformato in elemento integrante del modo italiano di comporre canzoni; è entrato permanentemente nella nostra cultura musical-canzonettistica, in modo immediato, dilagante, e non passeggero. Nella canzone, un volta che c'è un influsso dalla realtà esterna, quell'influsso resta per sempre, è avvertibile e riconoscibile nella produzione di canzoni anche cinquanta-sessanta anni dopo.

La canzone, insomma, è stata uno dei maggiori testimoni della tendenza alla globalizzazione che si è affermata nel corso del Novecento. L'omosmi diventa sistematica a cavallo tra le due guerre e soprattutto dal secondo dopoguerra. Rientra in quest'ambito anche il fenomeno delle *cover*, che esamineremo più avanti a proposito dell'epoca *beat* (*infra*, § 3.). Ma è da sottolineare che nello stesso periodo la realtà della canzone conosce l'apertura alla ricezione (e alla connessa promozione di una assuefazione uditiva inedita) di modalità espressive e tecniche della musica orientale, estranee alla tradizione occidentale; l'interesse dei *Beatles* e di George Harrison hanno indicato la strada.

Una breve parentesi sul concetto di assuefazione è opportuna. Come ribadiremo a proposito del rapporto musica e parole nella canzone (*infra*, § 2.), l'antecedente originario della parola cantata si colloca nella culla della civiltà occidentale, il mondo greco classico²⁵. I Greci vivevano una situazione ambientale del silenzio, rispetto alla nostra epoca, rispetto alla situazione di sollecitazioni acustiche *non-stop* a cui noi siamo assuefatti. Una delle componenti della ricezione di questa forma di comunicazione, quella musicale, che ha a che fare in primo luogo con l'udito è, appunto, l'assuefazione. Questa richiede anche dal punto di vista tecnico ciò che l'ascoltatore moderno e contemporaneo dà per scontato, ossia una articolazione di elementi produttori di segnali sonori e musicali molto complessi in confronto con la relativa semplicità della produzione standard che si organizzava in Grecia durante eventi solenni e partecipati quali ditirambi, canti, danze rituali e rappresentazioni drammatiche; attorno ad essi c'era un contesto di sostanziale silenzio. L'assuefazione è una componente fondamentale della comunicazione musicale. È l'effetto variabile del contesto ambientale. Se

²⁵ Rossi 2000, 57 ss.

ascoltassimo in originale l'esecuzione della musica che Euripide componeva per le sue tragedie, l'ascolto probabilmente ci lascerebbe interdetti, per l'apparente stilizzazione, leggibile come povertà. Del resto le esecuzioni filologiche che si fanno con strumenti d'epoca anche di musica di età medievale e moderna lasciano sempre nell'ascoltatore un senso di incompiuto, di imperfetto. La verità è che si può ricostruire filologicamente l'esecuzione d'altre epoche, ma «non è possibile ricostruire in noi stessi l'ascoltatore di allora»²⁶. L'assuefazione dell'orecchio collettivo è un fenomeno di lunga durata: per la musica c.d. classica, o per meglio dire colta della tradizione sette-ottocentesca, si può dire che l'assuefazione contemporanea è sostanzialmente corrispondente alla cultura musicale romantica e tardo-romantica, mentre alla musica del mondo antico non siamo più assuefatti e allo sperimentalismo contemporaneo non lo siamo ancora²⁷. Sul piano della cosiddetta *pop music* oggi l'alternarsi di (presunte) novità è frenetico, il che produce una sostanziale *deregulation* dell'ascolto generalizzato, una confusa assuefazione solo alla superficie della comunicazione musicale.

Se dunque «per entrare in un sistema a noi nuovo è necessario uno sforzo razionale che sostituisca l'assuefazione»²⁸, o ne produca una nuova, appare assai significativo l'impulso all'attenzione per la musica orientale di cui è stata capace la canzone nell'epoca *beat*. Sto alludendo alla capacità di penetrazione che le canzoni dei *Beatles* hanno avuto su un pubblico giovanile sterminato, e all'utilizzazione di timbriche e modi della tradizione indiana da parte di George Harrison. Un interesse nato casualmente, per la scoperta del sitar da parte di Harrison durante le riprese del film *Help*, nell'aprile del 1965, e periodicamente ma costantemente proposto all'interno della produzione dei *Beatles*, a partire dalla pura utilizzazione della sonorità dello strumento per l'arrangiamento in *Norwegian Wood* (Lennon - McCartney, ottobre 1965) alla piena adozione della tradizione musicale indiana, a livello compositivo e a livello di strumentazione (*sitar*, *tabla*, *tanbur*, *dilruba*, *swarmandal*, *shehnai*, *sarod*, *pakhavaj*) e di esecuzione congiunta da parte di musicisti indiani, in *Love You To* (Harrison, 1966), *Tomorrow Never Knows* (Lennon, 1966), *Within You, Without You* (Harrison, 1967), *The Inner Light* (Harrison, 1968)²⁹. Ora, il successo planetario dei *Beatles*, che consentiva loro di proporre tranquillamente un brano come *The Inner Light* come *B-side* del 45 giri che aveva al lato A il *divertissement*

²⁶ *Ivi*, 58.

²⁷ *Ivi*, 59.

²⁸ Rossi 2000, 59 s., sull'«assuefazione dell'orecchio collettivo» (con bibliografia).

²⁹ Zanetti 2012, 175 ss., 215 ss., 235 ss., 258 ss., 287.

in puro stile presleyano *Lady Madonna*, ha contribuito a creare un'assuefazione inedita, in un pubblico occidentale sterminato, a quelle che Harrison stesso definiva «scale inusuali» e a canzoni come *Within You, Without You* a proposito della quale il «quinto Beatle», il maestro George Martin, osservava «non ha struttura armonica, non ha accordi e non ha modulazione, come generalmente hanno le canzoni occidentali»³⁰: di fatto, ha introdotto l'assuefazione agli intervalli enarmonici, al modo minore e così via, stimoli suggestivi in quanto potenziati dalla connessione, ancora, con il *nuovo pensiero* giovanile³¹. Il riuscito ammiccamento arabeggiante della *Paint It Black* con cui i *Rolling Stones* nel 1966, quando ancora operavano sistematicamente nei territori appena sperimentati dai *Beatles*, raggiunsero le vette delle classifiche ovunque, conferma che sitar, modi e sonorità orientali sono anche diventati subito una moda³²; tuttavia, sul piano specificamente musicale, questa ha avuto il merito di evolversi in uno degli impulsi alla sperimentazione psichedelica pre-*progressive*, anche all'interno della produzione *beat* nostrana³³.

1.4. Conclusioni: le ragioni per studiare la canzone (di massa)

La canzone di massa moderna e contemporanea, insomma, va annoverata tra i campi di interesse della musicologia e dell'etnomusicologia, e non è un fatto marginale da considerare con aristocratico o paternalistico disprezzo. È una forma di comunicazione musicale non statutariamente aliena dalla dimensione di qualità artistica, che ha avuto nel corso del Novecento – in diretta evoluzione dalla *revolution* magistralmente individuata da Derek B. Scott nelle premesse di XIX secolo³⁴ – una presenza e un'incidenza progressiva nel tessuto sociale. È quindi manifestazione culturale, che ha prodotto da cose buone a cose pessime, così come avviene per la letteratura e le altre arti, e come per la musica in generale³⁵. La cosa più rilevante è la risposta positiva di un gusto di massa, che se di per sé non può conferire alla canzone una automatica legittimazione di prodotto artistico, certamen-

³⁰ *Ivi*, 259.

³¹ Mussida 2003, 36 ss.

³² Zanetti 2012, 215.

³³ Bultrighini 2011, 28 s.

³⁴ Scott 2009.

³⁵ Dovrebbe far riflettere la circostanza per cui «in some countries (such as Finland), popular music has in fact passed classical and folk music in recent decades as the most studied genre in musicology» («Introduction», in Kurkela - Väkevä 2009, vii).

te tuttavia invita ad interrogarsi sull'interazione tra prodotto e ricezione, e a porre la questione non solo in termini comparativi con altre espressioni musicali o sul piano di un problema di «elaborare o rielaborare un criterio critico ed estetico per riconoscere e fondare un nostro giudizio che non passi necessariamente per l'affetto verso alcune cose e non altre»³⁶: in realtà, quest'ultima cosa nessuno ci chiede di farla, e altre ragioni, attinenti alla storia sociale, economica e a una dimensione antropologica, raccomandano un approccio filologico da cui non resta escluso un possibile versante estetico e una categoria di comunicazione artistica (nonostante presupposti quasi esclusivi di mercato), da riconoscere ad un fenomeno così capillarmente incidente.

Sulle radici e lontane origini di quella che dal Novecento è invalso l'uso di chiamare canzone sono stati versati fiumi di inchiostro, spesso zeppi di confusioni, fraintendimenti e fuorvianti valutazioni fondate su pregiudizi. In questa sede non intendo ovviamente contribuire alla piena fluviale, dando per quadro di riferimento scontato una tipologia ormai sedimentata a livello di anni Sessanta del XX secolo, assai diversificata al suo interno ma ben riconoscibile quanto ad elementi formali e soprattutto quanto a finalità di fruizione di massa. È una tipologia per cui chiamiamo canzone indifferentemente *Summertime*, *Les feuilles mortes* e *Finché la barca va*: tutte canzoni del Novecento. Ma se si parla degli anni Sessanta, si deve innanzitutto mettere a fuoco, specie per la realtà italiana, il fattore di base a cui ho accennato sopra: un inedito riscontro di mercato, determinato da un maggior potere di acquisto generalizzato, in particolare da parte delle fasce giovanili, in una col noto miracolo economico di inizio decennio. Questo è il fattore centrale che contribuisce a fare della canzone di massa (come, ribadisco, è preferibile definirla) un fenomeno tutt'altro che transitorio, irrilevante, sub-culturale. Un fenomeno che, dopo decenni di ostilità, pregiudizi e incomprensioni – con punte di rifiuto preconcepito specie proprio dall'area specialistica dell'etnomusicologia – dovrebbe essere riconosciuto da tutti come oggetto di nuovo sapere, degno di analisi storica, socioeconomica, antropologica, oltre che musicale in senso stretto; con buona pace degli specialisti renitenti di cui sopra, da un lato, e dall'altro nella ovvia e piena consapevolezza della rarità della qualità artistica in questa forma di comunicazione musicale. Ma anche sotto quest'ultimo aspetto forse sarebbe il caso di ricordare che anche nel campo della musica colta e della musica popolare (nel senso etnomusicologico usuale) di paccottiglia dozzinale se ne trova, e non poca, senza che per questo nessuno si sogni di ghezzare

³⁶ Libasci 2014, 150.

la musica colta o la musica popolare in generale; è forse il momento di riconoscerlo con sana obbiettività. Bene, il Novecento è passato, cominciamo a rendercene conto, e a riconoscere l'impatto che in un bilancio anche sommario la cosiddetta canzonetta ha avuto complessivamente nel tessuto sociale, nell'immaginario comune e nell'universo artistico riconoscibile del secolo scorso, specie a partire dalla grande cesura dei *Sixties*. È allora che la canzone italiana conosce un balzo in avanti in termini di ricezione, grazie ad un'offerta, dopo l'epoca del tabarin, della rivista, del film musicale e della radio³⁷, potenziata dalla capacità esponenziale di penetrazione del *medium* televisivo e del *juke-box*, e soprattutto dallo straordinario successo economico di un manufatto, il 45 giri, a cui corrisponde una domanda progressivamente crescente di una fascia di acquirenti sempre più corrispondente ad un nuovo obbiettivo per l'industria discografica, il giovane: soggetto e categoria socioeconomica che in qualche modo nasce esattamente in questo decennio³⁸.

In quest'ordine logico va dunque recuperata all'indagine e valorizzata la componente della genesi commerciale della canzone: è assurdo continuare a relegarla nell'angolo di una riprovazione ed una emarginazione dall'analisi fondata su un arbitrario giudizio di condanna estetica (anche questa preconcetta). La finalità di mercato, in linea con le tendenze correnti dell'immaginario collettivo, vanno considerate componenti costitutive del formato-canzone; ciò tenendo in debito conto il costante movimento di va-e-vieni tra gli operatori del settore (che confezionano e diffondono il prodotto) e il pubblico che lo accetta e ne consacra l'idoneità al successo.

Prima di una classificazione, del formato-canzone, da un punto di vista di genere artistico (o non artistico), di qualità e relazione con altre forme artistiche, va presa in considerazione una caratteristica di base. Assodato che come forma artistica – è indifferente, per le ragioni di cui sopra, per ora ammettere che lo sia in assoluto, o limitarsi a chiamarlo una velleità di produzione artistica – è per vocazione a destinazione di massa, e assodato che chi compone pensa già a un pubblico (e ai quattrini che può ricavare dal favore del pubblico per il suo prodotto, anche se magari, come spesso accade nel caso dei titolati creatori di *canzone d'autore*, non lo ammette), il grado di vitalità della canzone va misurato sulla scala della ricezione *reattiva* del pubblico, della *gente* in generale: per esistere, la canzone di massa deve essere non solo ascoltata, ma anche cantata, cioè ri-cantata. Ciò in omaggio alla connotazione basilare della comunicazione, all'assioma generale per cui

³⁷ Cf. Borgna - Serianni 1995, 1.

³⁸ Bultrighini 2003a, 7 s.

la musica è «un sistema di segni, un universo semiologico» che «dà origine a un fatto di comunicazione»³⁹. Certo, nel caso della canzone di massa, va detto che la comunicazione confezionata dagli addetti ai lavori è di norma comunicazione finalizzata al profitto; a ciò corrisponde una fondamentale tendenza a conformarsi alle sollecitazioni, alle aspettative e alle forme mentali diffuse del destinatario, il pubblico. Ma quello che Gianfranco Baldazzi sintetizza a proposito della canzone contemporanea, «la canzone ha questa peculiarità, di cogliere gli umori della gente e di mettersi prontamente al suo servizio. È una cortigiana tutto sommato onesta: pur di piacere, è disposta a tutto»⁴⁰, lo faceva già Euripide⁴¹. Resta una connotazione fondamentale che qualifica, in qualche misura nobilita, persino il lavoro del mestierante più abietto: anche se non per motivi edificanti, nessuno compone canzoni per sé, ma con la massima aspirazione di veder la gente far sua la canzone e in qualsiasi modo ricantarla. La canzone è viva solo se è comunicata, recepita (sulla scala massima possibile) e *riprodotta*. Se ciò conduce al comprensibile allineamento dell'autore delle parole al pensiero comune, ne deriva che, dal punto di vista delle prospettive di analisi che lo studio scientifico della canzone di massa contiene in sé, acquista valore aggiunto e centrale l'individuazione del tipo di riflesso, che la canzone incarna, dell'immaginario collettivo e della forma mentale maggioritaria della società coeva, riguardo a oggetti di rappresentazione specifici, quale ad esempio la donna, del quale mi sto personalmente occupando⁴².

La canzone, infine, ha le sue tecniche di composizione⁴³ e richiede un approccio metodologico specifico, fondamentalmente interdisciplinare⁴⁴. Necessita dunque di un'analisi che coniughi la dimensione storica all'approfondimento di natura intrinseca, destinazione, modalità di ricezione del prodotto; un prodotto che rispecchia forme di mentalità e gusto correnti ma è anche campo d'esercizio di *singoli* e *specifici* autori-compositori pro-

³⁹ Rossi 2000, 74.

⁴⁰ Baldazzi 1989, 10.

⁴¹ Bultrighini 2009, 51 s.

⁴² Bultrighini 2015, sulla scorta di una *performance* sull'immaginario femminile nella canzone del Novecento, da *Come pioveva a Donna con te*, elaborata ed eseguita dalla *cult-band Tubi Lungimiranti*.

⁴³ Cf. la gustosa auto-teorizzazione programmatica di funzioni e caratteristiche del ritornello esposta nel testo di *Canzone a Chiarastella* (S. Di Giacomo, 1912), ricordata da Fabbri 2013, 99 («Ogni canzone tene 'o ritornello / ca è comm fosse o pierno 'e ogni canzone, / e ca pe ttanto è cchiù azzecuscu e bello / pe quanto cchiù se ntreccia 'e spressione»).

⁴⁴ Cf. Fabbri 2013, 94.

fessionisti (più o meno statutarî, comunque professionali)⁴⁵. Competenze e metodologie storiche, sociologiche, sociolinguistiche e socioeconomiche, musicologiche e filologiche: nessuna può restare fuori dal quadro dell'approccio analitico alla canzone contemporanea, alla canzone di massa.

2. MUSICA E PAROLE

Il fatto che la canzone sia in sostanza l'esito di una interazione tra musica, parole e caratteristiche (vocalità, gestualità) dell'interprete mette in gioco la caratteristica della parola cantata che non è solo il fenomeno di cui si ricostruiscono gli antecedenti storici in Italia dal XII secolo; in realtà il connubio musica-parole è alle radici della cultura europea, in quanto già fortemente operativo nella Grecia antica. Con *mousikè téchne*, «l'arte delle Muse», i Greci intendevano «un insieme di espressioni artistiche diverse (poesia e musica, cui spesso si aggiungeva la danza) armonizzate in un unico componimento» che veniva *pubblicato* con una *performance* orale⁴⁶. Già nella culla culturale dell'Occidente, dunque, la parola poetica non era mai priva della musica. Il che ci pone da subito il problema del rapporto tra parola e musica, soprattutto dal punto di vista della funzionalità della comunicazione. E qui, a proposito della canzone, va fatta, a mio avviso, una precisazione fondamentale. Come s'è detto (*supra*, § 1.4.), la canzone contemporanea, la canzone di massa, ha proprie leggi e tecniche di composizione, legate all'interazione musica e parole, che impongono a colui o a coloro che confezionano questo prodotto (artistico o meno, non è questo il punto) regole diverse da chi è (o pretende di essere) poeta. Io credo che si debba abbandonare per sempre, una buona volta, un altro imperversante equivoco, il confronto con la poesia come presunto parametro qualificante della cosiddetta canzone d'autore. A mio parere, dare del poeta ad un autore/compositore di canzoni non è affatto un complimento, è come dare del

⁴⁵ Estremamente significativa la vicenda del brano di E.A. Mario (protagonista dell'editoria musicale *leggera* per un cinquantennio) *Tammurriata nera* (1944), che di fatto fa ascendere agli onori della popolarità nazionale e della *bit-parade* la formazione della *Nuova Compagnia di Canto Popolare* nel 1974 e paradossalmente «si trasforma nella canzone simbolo del folk revival degli anni Settanta» (Liperi 1999, 387): a mio modo di vedere, una ulteriore potente conferma e *contrario* della scarsa risposta, nell'area della fruizione della canzone di massa, di tutti i tentativi di riesumazione e riproposizione (più o meno) filologica del canto popolare di tradizione orale.

⁴⁶ Pretagostini 2008 (1998), 617 (con bibliografia).

bravo fabbro a un muratore: *i.e.* una cosa senza senso, perché si tratta di esercizi artistici ed attività professionali assolutamente diverse per concezione e destinazione d'uso. E soprattutto, perché la canzone è geneticamente il risultato di un'interazione tra parole e musica che vale per quanto vale, appunto, l'insondabile alchimia interattiva tra le due componenti. Insomma, nessuno chiede ad un autore di canzoni di far funzionare i suoi versi autonomamente per una loro musicalità interna *sufficiente*, mentre non è detto che chi fa l'altro mestiere, quello del poeta, sia automaticamente in grado di creare una versificazione che sia pensata o si sposi perfettamente con una linea musicale di canzone e in perfetto ossequio alle sue leggi compositive.

Sta di fatto che, sia pure con una estrema variabilità dell'equilibrio tra le due componenti, la canzone di massa *riuscita* lascia il segno nella ricezione e nella memoria collettiva in forza di una efficacia apparentemente naturale dell'unione tra parole e musica. In relazione all'alchimia che fa della canzone un fenomeno a sé stante, Felice Liperi ha evocato l'idea del «miracolo», del «meccanismo perfetto»⁴⁷. È un meccanismo coeso e convincente, almeno per la sensazione di chi riceve la comunicazione, quello dell'interazione equilibrata, organica, autoreferenziale che di fatto realizza la canzone di massa, quando produce la sensazione che l'unione di quel determinato testo a quella determinata linea e modalità espressiva musicale sia qualcosa che «è così e non può essere che così». Osserva tuttavia Liperi, giustamente, che questo meccanismo è «tutt'altro che logico». Non si intravede come estrapolare una logica dal prodotto finito; non si individuano leggi per cui un testo funziona perfettamente con un certo tipo di linea melodica e armonica, e con un determinato arrangiamento (e con un certo tipo di interpretazione).

Certo, è assai variabile il peso che nel bilanciamento testo musica ha una componente o l'altra; sicuramente è più frequente che la musica valorizzi il testo che non il contrario: la melodia o il ritmo del canto inserisce il testo, anche se debole, in un contesto immediatamente evocativo e comunicativo, sempre nel caso della canzone di massa coronata da successo duraturo, sempre cioè se scatta l'interazione equilibrata, l'effetto di simbiosi naturale.

In sostanza, si deve parlare di un codice comunicativo composito, un «incontro»⁴⁸, che in casi estremi, come quello del sodalizio Battisti-Panella,

⁴⁷ Liperi 1999, 9.

⁴⁸ Cf. Fiori 2003b. Nel suo stimolante saggio, Fiori sottolinea, in particolare, una sorta di tradizionale pratica autopunitiva, nella canzone, della componente testuale e di quella musicale, che è senza dubbio alla base di una svalutazione culturale e artistica di partenza, in questo «compromesso al livello inferiore tra parole e musica, matrimonio d'interesse tra mestieri per garantire gli effetti immediati e, con gli effetti, le rendite e i profitti» (*ivi*, 15).

può equivalere a un «connubio testo-musica sempre sull'orlo del collasso»⁴⁹. D'altronde, se è possibile, nella maggioranza dei casi, affermare provocatoriamente con Pasquale Panella che la canzone è «unione di cattiva musica e cattiva letteratura» è anche vero che, dal punto di vista della ricezione, che è programmaticamente di massa, attraverso la canzone la «cattiva» letteratura per così dire è sdoganata, arriva alla massa, funziona, e in pratica si nobilita. Il connubio parole-musica realizzato dalla canzone è *una società di mutuo soccorso*.

2.1. Dante e le tre componenti della «cantio»

Musica, parole, *performance* dell'interprete (originario): i tre elementi di questo sistema comunicativo sono già delineate in un passo del *De vulgari eloquentia*, II 8, 5-6, in cui Dante, come è noto, delinea le caratteristiche della forma metrica più consona al volgare illustre, la canzone. Nel passo, assai citato, ma spesso in modo epidermico, è il caso di approfondire ed evidenziare alcuni segnali, che denunciano la piena consapevolezza di una struttura, nella forma metrica della composizione poetica, al cui interno la melodia musicale figura come elemento imprescindibile. Ma non solo: anche la terza componente caratterizzante della canzone come la intendiamo oggi, l'impronta performativa dell'esecutore⁵⁰, è allusa, pur all'interno di un discorso votato a rivendicare diritti e valenza del verseggiatore:

Preterea disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio. Ad quod dicimus, quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel tonus, vel nota, vel melos. Nullus enim tibicen, vel organista, vel cytharedus melodiam suam cantionem vocat, nisi in quantum nupta est alicui cantioni; sed armonizantes verba opera sua cantiones vocant, et etiam talia verba in cartulis absque prolatore iacentia cantiones vocamus. Et ideo cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dicentis verba modulationi armonizata.

Occorre inoltre stabilire se il nome di canzone spetti alla struttura di parole armonizzate o alla melodia in se stessa. Su questo punto affermiamo che la melodia viene indicata come «musica, motivo, tema o aria musicale», mai però col termine di «canzone». Nessun suonatore di flauto, di organo o di arpa, definisce in tal modo la sua melodia, se non in quanto unita ad una canzone; chi invece armonizza parole chiama «canzoni» le proprie opere: denominazione che applichiamo alle parole così composte anche quando non sono recitate,

⁴⁹ Antonelli - de Capua 1995, 199.

⁵⁰ Fiori 2003c, 29-42, 30. Cf. Fabbri 2013, 112.

ma soltanto scritte su fogli. La canzone non sembra dunque esser altro che la compiuta azione di chi compone parole armonizzate per una melodia.

Rispetto all'ineccepibile traduzione di Sergio Cecchin⁵¹, la pur datata resa di Giuseppe Lando Passerini⁵² coglie, in certa misura, più chiaramente il nesso parole-musica, in punti cruciali della testimonianza, con «e così si dicono se sono inscritte in carte, e si giacciono senza che niun le canti» per *et etiam talia verba in cartulis absque prolatores iacentia cantiones vocamus*, e «colui che detta parole armonizzate e ordinate al canto» per *dicentis verba modulationi armonizzata*.

Forse non si è mai abbastanza focalizzato come Dante, all'inizio del Trecento, testimoni la consapevolezza di una simbiosi di testo e musica; Dante parlando di *cantio* non pensa *anche* alla musica, la pensa *in una prospettiva strutturale*.

In sostanza, la teoria dantesca mette in campo un'alternativa all'ipotesi che al termine canzone possa essere applicata la definizione «composizione di parole armonizzate», cioè che stanno su una musica. Sono in gioco non semplicemente parole armonizzate tra loro, ma concepite per essere di fatto cantate. L'altro polo dell'alternativa è il caso in cui si scelga di definire *cantio* la melodia in sé: solo la musica. Se Dante si poneva questo problema, evidentemente all'epoca si trattava di una questione nota, di cui si parlava, magari facendo confusione: se ne discuteva, e qualcuno probabilmente sosteneva «la canzone è la musica, è il tema musicale», e qualcun altro replicava «no, la canzone sono solo le parole che sono state 'armonizzate'». Dante afferma risolutamente che la modulazione, la melodia «non è mai detta canzone». Non è mai canzone: la melodia non basta, *cantio* ha bisogno di qualcos'altro; mentre melodia viene detto il suono, la tonalità, la nota, l'accompagnamento lirico della poesia. Infatti nessuno strumentista chiama canzone la sua melodia musicale⁵³: se non in quanto è «coniugata» con qualche canzone, è abbinata a una componente testuale, che più avanti Dante inquadra come componimento di un testo *per la musica, in vista della musica*. Invece, quelli che armonizzano le parole (cioè che le costruiscono armonicamente, le costruiscono per

⁵¹ In *Opere Minori di Dante Alighieri*, a cura di G. Bárberi Squarotti - S. Cecchin - A. Jacomuzzi - M.G. Stassi, Torino, UTET, 1983, 507.

⁵² Riprodotta in Dante Alighieri, *Tutte le opere*, a cura di G. Fallani - N. Maggi - S. Zennaro, Roma, Newton Compton, 2007 (1993), 1056.

⁵³ Si può osservare che i musicisti dell'epoca di Dante avevano un atteggiamento rispettoso di cui in epoca contemporanea Bertold Brecht registrava la scomparsa: «Dato che per questa gente la musica ha un proprio significato, il significato del testo potrebbe riuscire facilmente d'impaccio» (cit. da Fiori 2003e, 148).

l'armonia) le loro creazioni le chiamano canzoni. E noi, osserva l'Alighieri, le parole di questo tipo, quelle che sono state concepite per la musica, le chiamiamo canzoni anche nella forma scritta, anche quando se ne stanno lì, scritte, «lontane da un esecutore»: quando noi *sappiamo* che sono parole concepite per la musica le chiamiamo canzoni, anche se in quel momento non le ascoltiamo eseguire; le vediamo scritte, ma noi sappiamo che sono canzoni.

Dunque, la musica da sola non basta. Fin qui, potremmo dire che Dante fa un discorso *pro domo sua*, pensa soprattutto al fatto che lui è un poeta, quindi per questa forma artistica si preoccupa di difendere i diritti della parola. Però non è che difenda i diritti della parola dicendo esplicitamente «la canzone è canzone solo con le parole», affermando positivamente che alla *cantio* sono sufficienti le parole e che il resto è superfluo, anzi è meglio che non ci sia. La sua critica è rivolta a quelli che dall'altra sponda, la sponda dei musicisti, sostenevano che la canzone fosse solo la musica. Che Dante abbia avuto la netta percezione del nesso indissolubile tra parole e musica per questo tipo di esercizio poetico è confermato in modo inequivocabile dalla formulazione conclusiva della testimonianza. Il dubbio che *armonizzare* possa implicare la separatezza del lavoro del verseggiatore qui viene sciolto: «e pertanto la canzone non sembra essere altro che una composizione completa, perfetta nelle sue parti, di chi dice delle parole armonizzate *per la melodia*». Sono parole costruite armonicamente in vista e in funzione di una simbiosi con una linea musicale.

Se dunque polemizza con i musicisti, tuttavia, nonostante le apparenze, Dante non si colloca all'estremo opposto del «bastano le parole». Sono in ogni caso parole concepite per la musica, tanto è vero che sono riconoscibili addirittura se non le *senti* cantare, perché *tu sai* che sono parole composte per essere cantate: solo allora quelle le puoi chiamare canzone.

Parlando della forma metrica della lirica d'arte, Dante qui mette in gioco una forma di poesia cantata, in cui la musica può anche avere solo funzione di abbellimento e contorno, ma è comunque strutturata insieme, in simbiosi; c'è dipendenza ma anche reciprocità, trattandosi di una versificazione pensata, o anche semplicemente concepita come idonea, per una melodia da cantare: *modulationi armonizzata* significa una finalit  per la melodia, che invita a non considerare il discorso di Dante focalizzato esclusivamente sul verso e disinteressato alla componente musicale come elemento accessorio⁵⁴. Ed   da notare che gli ingredienti della *nostra* canzone ci sono

⁵⁴ In II, 10, 2, Dante precisa in modo inequivocabile che ciascuna stanza della canzone   «costruita armonicamente per ricevere una determinata melodia» (*omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est*, trad. S. Cecchin).

tutti, perfino la terza componente, l'interpretazione (quella che «è lontana» quando ci limitiamo a leggere la canzone scritta); fatto ovvio, considerato che il *background* di Dante sono l'esperienza dei *troubadours* provenzali e la loro inscindibile l'unità di *vers* e *son*.

Certo, nella formulazione dantesca è lecito cogliere il «primato del testo» e un processo di progressivo prevalere della scrittura a danno della *performance* orale (canto)⁵⁵; ma se si considera che nel passo, sia pur indirettamente, è testimoniata la lucida consapevolezza della «quota partecipativa» dell'interprete e della sua voce nel codice organico della canzone, così come ora nella canzone di massa, «testo complesso, fatto di parole ma anche di suoni, di timbri, di gesti»⁵⁶, c'è da chiedersi se la difesa d'ufficio esclusiva della parola nella canzone sia veramente tale, quando Dante bacchetta i musicisti egotisti e autoreferenziali, e non sia invece la consapevolezza che il fatale permanere sulla pagina solo della componente verbale della canzone equivalga comunque alla perdita di una costola vitale; anzi, due.

3. COMUNICAZIONE INDIRETTA: LE COVER DEL PERIODO BEAT⁵⁷

Anche la canzone ad un certo punto, in una sorta di recupero della dignità di fronte ad un'attenzione prevalente per il testo nel processo di qualificazione che ha conosciuto la cosiddetta canzone d'autore, ha condiviso la strada battuta dalla musica contemporanea dell'uso esclusivamente fonetico e non semantico del testo⁵⁸. Ma la base genetica di interrelazione unica e compatta delle sue componenti è un elemento inaggrabile. Che tra l'altro, in particolare nel periodo-spartiacque del *beat*, spiega la comunicazione indiretta della musica anglosassone: i ragazzi italiani del periodo percepivano il *messaggio* della nuova canzone anche senza comprendere il testo (si pensi al caso-limite dei brani di Dylan), in un'Italia in cui la conoscenza

⁵⁵ Fiori 2003c, 31 s.

⁵⁶ *Ivi*, 30. Sulla centralità organica della voce nel caso di Fabrizio De André cf. Fiori 2003d, 51 s.

⁵⁷ Il paragrafo è una rielaborazione di Bultrighini 2011, 103 ss., a cui rinvio per una trattazione più articolata. Sull'argomento cf. ora Fabbri 2014b, in particolare sul «Gigantic Business» rappresentato dalla quota di ripartizione SIAE che spettava comunque all'autore del testo italiano (ma in molti casi, e sicuramente nel caso di un tizio che Fabbri cita, noto approfittatore della posizione di privilegiato – per motivi di famiglia – accaparratore dell'edizione di brani esteri, il termine *autore* potrebbe anche offendersi).

⁵⁸ Fiori 2003e, 149 ss.

dell'inglese era a livelli minimi. D'altro lato, proprio questa circostanza ha aperto la via della comunicazione diretta con gli adattamenti in italiano dei brani originali, da noi dette *cover*. Queste tuttavia nascono da un duplice impulso, il primo dei quali in qualche modo lodevole, *i.e.* l'intenzione di rendere la canzone immediatamente accessibile anche nel testo (tuttavia, significativamente, di rado fedele al senso originale: la «cover filologica» era tale soprattutto per musica e arrangiamento, cf. *infra*). Il secondo dei due impulsi non è propriamente edificante, ma correlato con la componente strutturale della destinazione al mercato su cui abbiamo più volte insistito.

Le motivazioni per cui la maggioranza delle canzoni di successo in Italia, a partire dagli anni Cinquanta ma con un picco mai più eguagliato negli anni Sessanta, erano versioni in italiano di brani statunitensi ed inglesi (ed anche francesi) sono abbastanza chiare. Il fine di fondo, va detto senza pudore, era, come al solito, vendere facile. Sfruttare cioè il prevedibile successo in Italia di una canzone che il successo lo aveva già conosciuto all'estero. Ma a motivare da un lato l'operazione e a renderla praticabile dall'altra concorrevano fattori ben precisi e inquadrabili storicamente. Primo, il ritardo biblico con cui arrivavano in Italia, se e quando arrivavano, i brani di successo in USA e UK, in un'epoca che non conosceva ancora neppure la millesima parte della rapidità prossima alla simultaneità con cui oggi si catapultano su noi le informazioni, incluse quelle della canzone di massa. Di qui la necessità, trasformata di fatto quasi subito in ghiotta opportunità, di far conoscere i brani di grande riscontro senza aspettare secoli per ascoltare un originale che forse mai sarebbe stato distribuito (e spesso lo era proprio a rimorchio del buon esito di vendita della *cover*). Ghiotta opportunità, appunto, per sfruttare comodamente la creatività altrui. Alla fin fine utili e comodi, *ergo*, i ritardi dei brani esteri. E l'accaparramento dei diritti su solidi successi esteri tramite un qualsivoglia testo italiano da adattarci – o meglio sarebbe dire appiccicarci –, si rivelò quasi subito un affare coi fiocchi per edizioni musicali particolarmente avvantaggiate per svariati motivi (cf. *supra*, n. 57).

La base di partenza della corsa alla *cover*, dunque, non ha nulla di edificante; ha a che fare esclusivamente con la via al quattrino più promettente e facile per gli operatori della musica leggera. Tra la variegata tipologia delle *cover*, si segnala dunque e primeggia statisticamente la «cover filologica», ossia la ovvia ricerca di riproduzione puntuale degli elementi originari che avevano decretato il successo del brano all'estero, vocalità dell'interprete inclusa. Ma questo non ha impedito l'esistenza di un altro tipo di *cover*, in cui la canzone originale viene in qualche modo adattata e rielaborata, in qualche caso con esiti apprezzabili: è la «cover creativa». Per inciso, una

classificazione individuata, e relativa definizione coniata, dal sottoscritto⁵⁹, e ripresa da altri che l'hanno proposta come loro trovata geniale; ciò va sottolineato per un motivo rilevante: questo disinvolto mancato riconoscimento di paternità è ulteriore indizio di una inveterata abitudine alla superficialità metodologica, incoraggiata come cosa lecita dall'atmosfera di fondamentale rifiuto di dignità scientifica all'argomento-canzone, di cui s'è detto sopra.

Un caso paradigmatico di comunicazione indiretta efficacemente effettuata dalla canzone di massa è sicuramente *A Whiter Shade of Pale*. L'interazione musica-testo è qui caratterizzante oltre la media. Al compositore, pianista e cantante Gary Brooker si deve l'ideazione della formidabile contaminazione con la musica classica (precorritrice di uno degli aspetti più rilevanti del *progressive* di fine anni Sessanta - primi anni Settanta) realizzata nel brano, che sbancò le classifiche mondiali nel 1967, costruito sulla progressione armonica della *Aria sulla quarta corda* dalla *Suite nr. 3 in Sol maggiore* di Bach. Ma la suggestione fortissima creata dalla canzone, avvertita all'epoca come assolutamente innovatrice, era dovuta all'impatto della commistione tra melodia e armonia classicheggiante con il lavoro di un maestro del surreale, il *songwriter* Keith Reid, accreditato come membro ufficiale dei *Procol Harum* ed effettivamente corresponsabile dell'impronta personalissima della produzione di questa *band*:

*We skipped the light fandango
Turned cartwheels 'cross the floor
I was feeling kinda seasick
But the crowd called out for more
The room was humming harder
As the ceiling flew away
When we called out for another drink
The waiter brought a tray
And so it was that later
As the miller told his tale
That her face, at first just ghostly
Turned a whiter shade of pale
She said: «There is no reason
And the truth is plain to see»
But I wandered through my playing cards
And would not let her be
One of sixteen vestal virgins*

⁵⁹ Bultrighini 2003b, 211; cf. 2011, 107.

*Who're leaving for the coast
And although my eyes were open
They might just as well've been closed
And so it was...*

L'intenzione di Reid era puramente evocativa, mirata alla comunicazione non di una storia, ma dell'atmosfera della storia, attraverso immagini di sapore onirico che si intuiscono prodotte da una percezione distorta della realtà del protagonista-narratore, un uomo in stato di alterazione alcolica e di sconquasso emotivo (la sua donna lo sta lasciando) all'interno di un *pub* chiamato *Fandango*. La forza della canzone sta proprio nell'evocare e nel non raccontare. L'adattatore della *cover* italiana, l'onnipresente Mogol, fa l'esatto contrario:

*Han spento già la luce
son rimasto solo io
e mi sento il mal di mare
il bicchiere però è mio
cameriere lascia stare ...*

Mogol ha ripreso il *light*, nell'*incipit* di *A Whiter Shade of Pale* (*We skipped the light Fandango*), per un riferimento alla luce, poi ha trovato interessante l'idea del mal di mare (*I was feeling kind of seasick*), e infine ha notato che c'erano due versi stranamente non surreali, in cui si parlava di una richiesta di *drink* e del cameriere che porta un vassoio (*When we called out for another drink / the waiter brought a tray*). Ha proseguito con la storia banalizzante – ma evidentemente sentita come più accettabile per il pubblico medio italiano e probabilmente anche per lui – dell'innamorato deluso e sbronzo che esce a prendere un po' d'aria fresca in compagnia della prostituta reclutata solo a scopo passeggiata e conforto morale:

*cameriere lascia stare
camminare io so
L'aria fredda sai mi sveglierà
oppure dormirò
Guardo lassù la notte
quanto spazio intorno a me
sono solo nella strada
oh no, no, qualcuno c'è
Non dire una parola
ti darò quello che vuoi
tu non le somigli molto
non sei come lei*

*però prendi la mia mano
e cammina insieme a me
Il tuo viso adesso è bello
tu sei bella come lei
Guardo lassù la notte
quanto spazio intorno a me
sono solo nella strada
insieme a te, insieme a te ...*

La versione italiana non ha nulla a che vedere con i versi straordinariamente evocativi e onirici con cui Keith Reid aveva perfettamente dato corpo narrativo, in perfetta simbiosi, alle melodie colte e ficcanti del grande Gary Brooker. Ma tant'è, è risultata convincente: la *Senza luce* dei *Dik Dik* ha scalato le classifiche così come la versione originale dei *Procol Harum*. È stata una canzone di grande successo e, in forza di questo, è entrata nella memoria collettiva anche per il testo, a cui il connubio con la coinvolgente linea melodica e l'arrangiamento mutuati filologicamente dall'originale conferivano una sorta di lasciapassare per fare breccia nella ricezione di massa. Canzone di massa di riconoscibile valore artistico nella versione originale, canzone di massa ben confezionata nella trasposizione italiana.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Antonelli - de Capua 1995 G. Antonelli - S. de Capua, «Lucio Battisti e Pasquale Panella: una nuova maniera di scrivere canzoni», in Borgna - Serianni 1995, 173-199.
- Baldazzi 1989 G. Baldazzi, *La canzone italiana del Novecento*, Roma, Newton Compton, 1989.
- Borgna 1992 G. Borgna, *Storia della canzone italiana*, Milano, Mondadori, 1992.
- Borgna 1998 G. Borgna, *L'Italia di Sanremo. Cinquant'anni di canzoni, cinquant'anni della nostra storia*, Milano, Mondadori 1998.
- Borgna - Serianni 1995 G. Borgna - L. Serianni, *La lingua cantata. L'italiano nella canzone dagli anni Trenta ad oggi*, Roma, Garzanti, 1994.
- Bultrighini 2003a U. Bultrighini, «Introduzione», in Bultrighini - Oliva 2003, 5-16.
- Bultrighini 2003b U. Bultrighini, «La longue durée di un cantautore: De André traduttore», in Bultrighini - Oliva 2003, 197-223.

- Bultrighini 2011 U. Bultrighini - C. Scarpa - G. Guglielmi, *Al di qua, al di là del beat*, Lanciano, Carabba, 2011.
- Bultrighini 2015 U. Bultrighini, «La donna nella canzone italiana del Novecento. L'evoluzione di un'immagine», in E. Di Mauro (a cura di), *La donna nella storia. Immagine e realtà dall'antico al contemporaneo*, Lanciano, Carabba, 2015, in corso di stampa.
- Bultrighini - Oliva 2003 U. Bultrighini - G. Oliva (a cura di), *Dopo i Beatles*, Lanciano, Carabba, 2003.
- Dahlhaus 1987 C. Dahlhaus, *Analisi musicale e giudizio estetico*, Bologna, il Mulino, 1987.
- Fabbri 2013 F. Fabbri, «Cosa ci raccontano i testi e le musiche delle canzoni del Novecento», in *Le forme della narrazione nel Novecento*, Atti delle Rencontres de l'Archet (Morgex, 10-15 settembre 2012), Morgex, Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno - onlus, 2013, 94-129.
- Fabbri 2014a F. Fabbri, «Fonti letterarie ed elaborazione sonora nella 'popular music'», in *Letteratura e musica*, Atti delle Rencontres de l'Archet (Morgex, 9-14 settembre 2013), Morgex, Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno - onlus, 2014, 108-121.
- Fabbri 2014b F. Fabbri, «And the Bitt Went On», in F. Fabbri - G. Plastino (eds.), *Made in Italy: Studies in Italian Popular Music*, London, Routledge, 2014, 41-55.
- Fiori 2003a U. Fiori, *Scrivere con la voce. Canzone, rock e poesia*, Milano, Unicopli, 2003.
- Fiori 2003b U. Fiori, «Tra quaresima e carnevale. Pratiche e strategie della canzone d'autore», in Fiori 2003a, 13-28.
- Fiori 2003c U. Fiori, ««In un supremo anèlito». L'idea di poesia nella canzone italiana», in Fiori 2003a, 29-42.
- Fiori 2003d U. Fiori, «'La canzone è un testo cantato'. Parole e musica in De André», in Fiori 2003a, 43-52.
- Fiori 2003e U. Fiori, «Poesia e musica nel Novecento», in Fiori 2003a, 141-151.
- Kurkela - Väkevä 2009 V. Kurkela - L. Väkevä, *De-Canonizing Music History*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- Libasci 2014 «Nota su 'Fonti letterarie ed elaborazione sonora nella popular music' di Franco Fabbri», in *Letteratura e musica*, Atti delle Rencontres de l'Archet (Morgex, 9-14 settembre 2013), Morgex, Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno - onlus, 2014, 150-151.

- Liperi 1999 F. Liperi, *Storia della canzone italiana*, Roma, RAI - ERI, 1999.
- Màdera 1978 R. Màdera, «La musica è politicamente sospetta», in Id. (a cura di), *Ma non è una malattia. Canzoni e movimento giovanile*, Roma, Savelli, 1978.
- Mussida 2003 F. Mussida, «Il potere dell'immaginazione e l'immaginazione al potere», in Bultrighini - Oliva 2003, 31-47.
- Musti 1997 D. Musti, *Demokratía. Origini di un'idea*, Roma - Bari, Laterza, 1997.
- Pretagostini 2008 (1998) R. Pretagostini, «Mousike: poesia e performance», in S. Settis (a cura di), *Storia Einaudi dei Greci e dei Romani*, VII, Milano, Il Sole 24 Ore, 2008, 617-633 (*I Greci. Storia Cultura Arte Società*, a cura di S. Settis, II.3, Torino, Einaudi, 1998).
- Rossi 2000 L.E. Rossi, «Musica e psicologia nel mondo antico e nel mondo moderno: la teoria antica dell'ethos musicale e la moderna teoria degli affetti», in A.C. Cassio - D. Musti - L.E. Rossi, *Synaulía. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, Napoli, Istituto Universitario Orientale (AION - Quaderni 5), 2000, 57-96.
- Scott 2009 D.B. Scott, «The Popular Music Revolution in the Nineteenth Century: A Third Type of Music Arises», in Kurkela - Väkevä 2009, 3-20.
- Zanetti 2012 F. Zanetti, *Il libro bianco dei Beatles*, Firenze, Giunti, 2012.