

Paolo Pizzimento

Jacopo Tomatis

Storia culturale della canzone italiana

Milano

Il Saggiatore

2019

ISBN: 978-88-42825-46-3

In un corposo volume Jacopo Tomatis ripercorre la storia della popular music in Italia con un'indagine che si interroga sulle modalità in cui la cultura ha pensato la canzone e, parallelamente, sul ruolo – o i ruoli – che la canzone ha giocato nella cultura italiana. Lo studio prende avvio da una fondamentale premessa metodologica: «dal ripensamento dell'idea di canzone italiana e di che cosa voglia dire fare storia della canzone, o storia della musica *tout court*» (p. 16). Obiettivo dell'autore non è, pertanto, semplicemente trovare relazioni tra la popular music e il suo contesto ma determinare in che modo essa «sia parte integrante di quel contesto e partecipi alla sua costruzione» (p. 18). Beninteso: ciò comporta, fra l'altro, una comprensione del concetto di popular nel suo sviluppo storico e nelle sue – non poche – contraddizioni.

Il primo capitolo, *L'invenzione della canzone italiana*, si interroga su quale sia il momento a partire dal quale si possa riconoscere una “canzone italiana” dalle caratteristiche condivise a livello nazionale. Sulla scia del suo teatro d'opera, l'Italia è storicamente – e semplicisticamente – considerata “il paese della melodia”. Sostiene Tomatis: «la storia dell'opera italiana potrebbe in effetti essere anche riletta, senza grandi forzature, come la storia di un repertorio popular diffuso e recepito in ambiente urbano, il più delle volte in forma di canzoni più che di teatro musicale» (p. 32). Ovviamente, fondamentale per la creazione di un pubblico nazionale è la radio, che inizia a trasmettere con regolarità nel 1924 e viene ampiamente diffusa dal regime fascista. L'età mussoliniana segna, d'altro canto, anche un notevole incremento del mercato del disco: si consolida un'industria in crescita con la quale farà sistema anche il cinema sonoro – non a caso lanciato da *La canzone dell'amore* di Gennaro Righelli, film che costruisce la propria fortuna sul brano eponimo a firma di Bixio e Cherubini –. La canzone, dunque, si pone a cavallo tra radio e cinema come «dispositivo intermediale» (p. 37) sebbene, in realtà, sia il medium radiofonico a dettare le regole principali della sua codificazione. Nel passaggio dal Fascismo alla Repubblica radiofonia ed editoria musicale procedono stabilmente: la Rai, saldamente in mano alla DC e in un regime di monopolio di Stato, diventa strumento di lotta anticomunista e creazione di consenso e, di fatto, detta la linea al settore editoriale. Il nuovo ente «punta decisamente – e ben più dell'Eiar fascista – sulla canzone» (p. 48). È in questo senso che gode di particolare considerazione il Festival di Sanremo, fondato nel 1951. Secondo l'autore, «la costruzione della canzone italiana così come la conosciamo – la sua “invenzione” – avviene nel corso di processi culturali più complessi, di cui Sanremo rappresenta uno dei più significativi snodi simbolici, e dei quali la Rai e l'editoria musicale sono i principali attori» (p. 50). La kermesse, d'altro canto, nasce nel clima di un vero e proprio boom di festival e concorsi che si affermano in stretta connessione con l'allargamento degli spazi di diffusione mediatica per la canzone (come, ad esempio, i “referendum” sulla canzone promossi dalla neonata «Sorrisi e canzoni»). In particolare, è grazie alla stampa popolare che si afferma l'idea secondo cui la canzone sia qualcosa di “tipicamente” italiano; e ciò sebbene l'autore concluda – in modo peraltro convincente – che «una tipica “canzone italiana” non sembra [...] esistere, se non come costruzione ideologica, né prima né dopo il 1951» (p. 83). L'ideologia della “tipica canzone italiana” è, semmai, un processo *a posteriori* che non tiene conto di come quei brani siano «perfettamente inseriti nelle dinamiche globali di circolazione delle musiche popular» (*Ivi*).

Il secondo capitolo è intitolato *L'era dei ritmi*. La canzone italiana, nostalgica e melodica, si costituisce in contrapposizione alla musica “straniera”, “moderna” e “ritmica” in gran parte di origine americana (Stati Uniti, Caraibi, Argentina e Brasile): l’opposizione, dunque, parrebbe tra musiche “da ascoltare” e musiche “da ballare”. Ma dal 1955 inizia a diffondersi, parallelamente ai ritmi, anche il rock and roll; inizialmente esso rimane «appannaggio di una élite urbana che può permettersi un grammofono e l’acquisto di costosi dischi d’importazione» (p. 119) ma poi prende ad affermarsi anche nel circuito delle orchestre da ballo e con l’incisione delle prime cover in italiano.

Il terzo capitolo, *Nuovi generi, nuove estetiche: urlatori, cantautori e altri*, indaga sui nuovi protagonisti della canzone italiana tra anni Cinquanta e Sessanta: anni di esplosione quantitativa della musica che si accompagna alla sempre maggior diffusione di dischi, juke box e stampa popolare. Soprattutto, nei primi anni del boom economico, «in parallelo al moltiplicarsi dei discorsi intorno alla musica, si aggiorna anche l’intero sistema dei generi della canzone italiana» (p. 143). Assurge al ruolo di ideale spartiacque tra la canzone “tradizionale” e quella “moderna” Domenico Modugno, vincitore nel ’58 a Sanremo con *Nel blu dipinto di blu*. Eccezionale è che, per la prima volta, la canzone sia interpretata dal suo autore: Modugno si guadagna, perciò, etichette quali “cantante-compositore”, “cantante-chitarrista”, “chansonnier” etc. Frattanto entrano nella scena musicale i cosiddetti “urlatori”, veri e propri *teen idols* sostenuti da una produzione cinematografica cospicua (a partire da *I ragazzi del juke box* di Lucio Fulci). Del 1960 è la vittoria a Sanremo di Tony Dallara con *Romantica*. Frattanto, la ristrutturazione delle tassonomie della canzone italiana porta alla ribalta una nuova figura, quella del “cantautore”. L’anonimo articolo *Chi sono i cantautori*, che appare sul «Musichiere» nel settembre del ’60, contiene già «tanto le linee guida dell’ideologia dell’autorialità che caratterizza i cantautori ancora oggi, quanto un primo abbozzo di canone» (p. 192): intelligenza, autenticità, alterità rispetto alla “tradizione” della canzone e anticonformismo sono i tratti principali di cantautori come Giorgio Gaber, Gianni Meccia, Umberto Bindi, Gino Paoli e, in seguito, Luigi Tenco e Fabrizio De André.

Il quarto capitolo è dedicato a *Gli intellettuali e la canzone*. Sulla scorta di Gramsci, De Martino e Adorno, nel Dopoguerra alcuni intellettuali prendono via via a interessarsi alla canzone nel più ampio dibattito sulla cultura popolare e sulla cultura di massa. L’atteggiamento è ora accondiscendente, ora aspramente snobistico ma pur sempre improntato a una considerazione della canzone come «puro oggetto di intrattenimento, popolare in senso infimo, e dunque non adeguato al gusto delle élite» (p. 215 ss.). La canzone, dunque, assume qualche valore solo nei termini di un *guilty pleasure* da cui l’intellettuale sappia distanziarsi con l’autoironia.

Il quinto capitolo, «*Musica nostra*», *beat e folk: generi e giovani*, indaga l’evoluzione della canzone negli anni della congiuntura: le modalità di diffusione e fruizione della musica rimangono pressoché immutate, ma il successo dei Beatles e di Bob Dylan modificano la geografia della popular music globale e fanno avvertire come la canzone sanremese sia decisamente *retro*. Il rinnovamento delle categorie con cui si classifica la musica a metà degli anni Sessanta avviene nel campo della musica per i giovani. Il concetto di beat viene ulteriormente complicato dalla sua sovrapposizione con quello di folk, con Bob Dylan a fare da apripista sulla scena internazionale.

Il sesto capitolo, *L’invenzione della canzone d’autore*, apre sul suicidio di Tenco a Sanremo, a buon diritto considerato dall’autore «come momento chiave nella costruzione simbolica del campo della canzone d’autore» (p. 329). Nell’immediato, il tragico evento mette in luce il sostanziale collasso delle categorie fino allora in uso da parte della comunità giovanile, ormai disillusa tanto dal Festival – simbolo di un modo adulto da cui è necessario staccarsi – quanto dai “falsi beat” che esso ha prodotto. La fondazione del Club Tenco, perciò, si pone come un tentativo di soluzione della crisi della comunità giovanile post ’67. Ma si fa sempre più seria l’esigenza di una via «ideologicamente altra dal sistema di mercato e dalla tradizione della canzone italiana, e con determinate caratteristiche di “autenticità” e “poeticità”» (p. 353). Nasce allora l’idea di una “scuola di Genova”

con poetiche coerenti e Tenco come ideale capofila e De André come suo erede. Così tra il '67 e la metà del decennio successivo emerge in Italia una nuova generazione di cantautori che costituiranno il primo “canone” della canzone d'autore italiana: se la precedente generazione aveva tracciato una parabola all'interno del sistema di mercato, un rinnovato bisogno di autenticità impone ora ai cantautori di trovare spazi anche al di fuori di quelli canonici dell'industria musicale. Il Club Tenco di Sanremo, costituito nel '72, tenta di offrire una soluzione al problema con la sua Rassegna della canzone d'autore.

Il settimo capitolo è intitolato *Il «pop italiano»: progressive, underground e italianità*. Tomatis contesta che nel passaggio da beat a progressive si sia determinato un reale “salto” tra generi: l'autore, invece, mostra la profonda continuità fra i due ambiti. Certo: per il suo virtuosismo e il continuo riferimento alla musica colta, il prog attira sin da subito le attenzioni degli studi più seri, che ravvedono nel nuovo genere un repertorio da affrontare con gli strumenti della musicologia tradizionale. La parabola del prog tocca l'apice all'inizio degli anni Settanta – del '71 è il *Concerto grosso* dei New Trolls, dell'anno successivo gli esordi di PFM e Banco del Mutuo Soccorso – per poi esaurirsi tra entro la fine del decennio. Occorre dire, però, che la coerenza attribuita alla scena progressiva italiana sia più che altro *a posteriori*: prova ne sia che nelle riviste specializzate si designa sotto il generico termine “pop” ogni esperienza prog, rock e underground.

Nell'ottavo capitolo, *La canzone (è) politica: gli intellettuali, la musica popolare, il folk, il pop*, Tomatis analizza la scena degli anni Settanta, in cui «i diversi generi della canzone italiana sembrano convergere verso una sintesi politica» (p. 427). L'onda lunga del Sessantotto determina certamente un periodo di grande vivacità per la canzone folk di protesta: nuove canzoni politiche, spesso vere e proprie *instant songs*, vengono composte a ritmo elevato. A sinistra soprattutto, ma anche a destra, si creano gruppi di propaganda musicale più o meno organici ai movimenti politici. Il capitolo 9, *Crisi e riflusso: verso gli anni ottanta*, registra la crisi dei nuovi cantautori nella seconda metà degli anni Settanta. Crisi soprattutto ideologica che si accompagna inevitabilmente al collasso politico della Sinistra dopo il '75. De Gregori, «costretto a conciliare il proprio impegno politico e la propria credibilità di artista impegnato con l'attività promozionale di una grande casa discografica» (p. 498), si trova *malgré soi* a incarnare le contraddizioni del cantautore “di sinistra”. Si spalanca lo iato tra le aspettative connesse alla figura politica del cantautore e la volontà dei cantautori stessi; brani come *L'avvelenata* di Guccini («però non ho mai detto che a canzoni si fan rivoluzioni») contribuiscono a ricodificare la canzone d'autore in una dimensione di rigetto dell'idea di “poesia in musica” (come voleva il Club Tenco) e dell'impegno a tutti i costi (come volevano i fautori della “nuova canzone”). La canzone d'autore, del resto, rinegozia il proprio statuto nel senso di un ripiegamento individualistico e apolitico e di un ampliamento a fatti musicali anche molto diversi fra loro: tendenze nostalgiche ma ironiche (Paolo Conte), citazionistiche fino al *pastiche* (Franco Battiato) e addirittura parodistiche (Rino Gaetano). Certo è che si dà uno sguardo nuovo sulla canzone: «autoreferenziale, nostalgico, ironico – davvero postmoderno» (p. 529). A farsi portabandiera di nuove istanze di autenticità è adesso il punk, la cui comparsa costituisce un vero e proprio momento di rottura: il mercato sviluppa modelli edulcorati cui si contrappone, nel segno di un antagonismo radicale, una vivace scena alternativa. Anche il nuovo rock italiano che inizia con gli anni '80 è certamente nel segno della discontinuità: ne sono un chiaro esempio i live dei bolognesi Skiantos, rovesciamenti parodici del “concerto partecipato” degli anni '80. Si tratta di un fenomeno che nasce e rimane ben radicato nella provincia; entro la metà del decennio, tuttavia, sulla scia del successo dei Litfiba o di Vasco Rossi, supera la realtà locale per diventare una linea mainstream pur restando contraddistinto da una “autenticità” costruita su un certo tipo di immaginario provinciale.

Negli anni Settanta, con la politicizzazione della musica e le molte manifestazioni dedicate alla musica pop, il Festival di Sanremo aveva perduto piede: adesso la Rai tenta di rivitalizzare la kermesse nel quadro di una dialettica tra passato e futuro, canzone classica e punk, yuppismo e

valori tradizionali, che sappia rappresentare tutti senza scontentare nessuno. Anche in questo periodo – contraddistinto dall'apertura di un nuovo polo televisivo nazionale privato, dall'avvento dei videoclip, dalla diffusione del digitale, del cd e del walkman che hanno influenze decisive sulle pratiche musicali – in questione è il (sempre più fragile) concetto di “autenticità” cui continuano a far capo gli sviluppi della canzone d'autore, del folk ma anche dell'indie e del rap. In particolare nel rap si notano fenomeni contrastanti: da un lato Jovanotti, «in quanto prodotto delle major spinto dalle televisioni e dalle radio commerciali [...] è in quel momento l'epitome di una musica giovanile imposta dal mercato, banale e goliardica» (p. 594), dall'altro i primi collettivi, come la Lion Horse Posse legata al centro sociale Leoncavallo di Milano, lanciano l'idea del rap come linguaggio radicale, di resistenza. Il fenomeno delle posse assume sin da subito una chiara connotazione politica, identificandosi nella Sinistra non istituzionale. Esaurita, comunque, la fase più critica e ideologica, i primi successi del rap italiano sul mercato di massa (Sangue Misto, Neffa, Articolo 31) non si fanno attendere.

Il capitolo finale, *Coda*, si confronta con l'ultima categoria della canzone italiana, la trap, che testimonia un modo diverso di produrre e fare musica non più attraverso i passaggi “tradizionali” di radio e televisione ma attraverso lo streaming online.

Al di là dell'ampia portata e della sicura erudizione, la cifra peculiare del saggio è il metodo assunto dall'autore. Anzitutto perché, attraverso una documentazione cospicua, una rigorosa riflessione e un'argomentazione precisa, egli sa decostruire in modo convincente alcune idee diffuse, invalse o persino viete sulla canzone italiana (la canzone italiana “come melodia”, come “specchio della nazione”, come “tradizione” etc.), idee che tendono a cristallizzare un'idea statica, astratta e aprioristicamente coerente di un prodotto culturale che, invece, è sempre *in fieri*, che si ridice e contraddice in continuazione. Questa *pars destruens* necessaria e propedeutica, del resto, si accompagna a una *pars construens* fondata sull'analisi dei rapporti tutt'altro che assodati tra la canzone e la cultura. La riflessione su come la cultura abbia pensato la canzone, su quale ruolo la canzone abbia assunto nella cultura e sul modo in cui tale ruolo sia mutato nel tempo (strumento di propaganda in epoca fascista, mezzo di creazione del consenso in età repubblicana, veicolo di nuove estetiche tra tradizione e innovazione a Sanremo, arma di contestazione politica nel folk e nel cantautorato, espressione del disagio giovanile nell'underground, nel rock e nel rap etc.) mostra finalmente la popular music come un oggetto assai complesso e sfaccettato, posto al centro di tendenze culturali in evoluzione che ne registrano e ne determinano i cambiamenti e le contraddizioni. In particolar modo, il vero punto di svolta rappresentato da questo voluminoso impegno editoriale di Tomatis consiste nella posizione adottata dallo studioso e dichiarata sin dalle pagine introduttive. Al netto, infatti, di un riconoscimento che, a partire dalla dizione del titolo destinato a dichiarare la propensione per una storia, appunto culturale, della canzone italiana, avrebbe offerto al suo autore la facile, quanto vieta, collocazione nell'alveo di un orientamento pedissequamente culturalista, Tomatis dichiara la propria attenzione ‘performativa’ ad una pratica culturale come la canzone. Da questo punto di vista, sfuggendo alle categorizzazioni recise adottate persino da un metodo insofferente ai dogmatismi come quello dei classici Cultural Studies, lo studioso pone la canzone in una dinamica *listener-oriented* che non si limita però a trarre, letterariamente, conclusioni da usurata estetica della ricezione, ma sposta l'accento sulla possibilità effettiva della comprensione di un'intera fenomenologia estetico-artistica. La nozione di ‘popular’, che si individuava già come problematica nell'introdurre questa recensione, diviene probante di una strategia d'indagine affilata e indomita nel determinare le oscillazioni di una nomenclatura che per apparire davvero efficace deve continuamente riconfigurare le proprie coordinate complessive. L'orizzonte di fondo su cui proiettare l'esito delle proprie ricognizioni è, dunque, quello cangiante degli immaginari, degli «atti di immaginazione» individuati da Altman per i generi cinematografici, delle «comunità immaginate» prospettate da Benedict Anderson. Ecco che, allora, Tomatis parla della musica, per dire molto altro.

Da questo punto di vista, si può ben dire che il metodo adottato da Tomatis nella sua *Storia della canzone culturale* giunga utilmente a colmare uno spazio lasciato vuoto tanto dagli storici della musica quanto dal canonico approccio culturalista, approdando a una sintesi capace di attribuire, per la prima volta in modo così esaustivo, ad un medium come la canzone, un primato decisivo nell'anticipare e talora calibrare modelli e attitudini comportamentali diffuse.

Tutto questo è reso ancor più chiaro dalle preziose appendici di cronologia e discografia della canzone italiana tra il 1924 e il 2000 che completano il volume e da un apparato iconografico piuttosto ampio seppur non eccessivo.