L'utopia è rimasta, la gente è cambiata
Indagine sulla canzone collettiva
di Cecilia Rivoli
ISBN 9788864388557
Collana ZONA Contemporanea

© 2019 Editrice ZONA
Via Massimo D'Azeglio 1/15 – 16149 Genova
Telefono 338.7676020
Email: info@editricezona.it
Web site: zonamusicbook.it – www.editricezona.it

Progetto grafico: Serafina – serafina.serafina@alice.it

Stampa: Digital Team – Fano (PU)
Finito di stampare nel mese di settembre 2019

Cecilia Rivoli

L'UTOPIA È RIMASTA
LA GENTE È CAMBIATA
Indagine sulla canzone collettiva

ZONA
Contemporanea

Al nonno Renzo,
il più grande cantacronache di sempre

Indice

Introduzione

CANZONE D'AUTORE E CANZONE COLLETTIVA
1.1 La canzone collettiva. Coordinate storiche
e definizione
1.2 "Canzone d'autore". Una definizione difficile
1.3 La lingua italiana nella nuova canzone
degli anni Sessanta
1.4 Breve storia dell'industria discografica italiana

LA CANZONE COLLETTIVA NEGLI ANNI SESSANTA
2.1 Cantacronache. Un'avventura politico-musicale
degli anni Cinquanta
2.2 Il Nuovo Canzoniere Italiano dal 1962 al 1968
2.2.1 Giovanna Marini
2.2.2 Ivan Della Mea
2.3 Gli anni Ottanta e la crisi della canzone collettiva

LA CANZONE COLLETTIVA NEL TERZO MILLENNIO
3.1 L'industria discografica indipendente
3.2 *Noi fuori*: evadere dall'evasione con il realismo
poetico
3.3 *Strade che partono dai nidi di ragno*: la rievocazione
della Resistenza a distanza di sessant'anni
3.4 *Viva la pappa col pomodoro*: lo specchio attuale
del Bel Paese
3.5 *Meglio se non lo sai*: la crisi economica del 2008,
i consumi e la condizione operaia
3.6 *Ce dicono de vive' da morti per poi resuscita'*:
la nuova guerra e la critica anticlericale
3.7 *Ilenia, Ilenia, la piazza è vuota, la piazza è muta*:
la fine dell'ideologia collettiva nelle canzoni
contemporanee

CONCLUSIONI
APPARATO ICONOGRAFICO

APPENDICE
Virgilio Savona: oltre il Quartetto Cetra
Intervista a Giovanna Marini
Intervista a Franco D'Aniello

BIBLIOGRAFIA

Introduzione

La canzone che ho preso in considerazione per questa mia ricerca non è quella di consumo ma quella d'autore, con particolare *focus* sulla canzone collettiva – una delle prime forme di canzone d'autore degli anni Sessanta – e sull'industria discografica che cominciava a espandersi negli stessi anni.

Canzone e poesia sono le protagoniste del primo capitolo, sorelle divise alla nascita dal padre comune *mythos* che, come in un percorso a ipsilon, mantengono punti in comune fino a quando inevitabilmente le loro strade devono separarsi, ognuna nella propria direzione; il testo di una canzone, infatti, non è circondato come per la poesia da uno spazio bianco, ma dalla musica, e con essa deve continuamente interagire e confrontarsi: attraverso gli arrangiamenti, l'interpretazione, la gestualità, il ritmo, le pause, l'esibizione.

Nel secondo capitolo ho deciso di studiare la biforcazione dell'ipsilon, ovvero quel periodo storico in cui la canzone mantiene ancora tratti poetici, ma comincia a battere la propria strada in autonomia. Ed ecco le due grandi esperienze pre-cantautoriali del '58 e del '63, Cantacronache e il Nuovo Canzoniere Italiano, due collettivi di intellettuali che decidono di donare dignità artistica alla canzone per differenziarla dalla canzonetta sanremese, inserendo nei loro testi il racconto di un'Italia reale che difficilmente passava in radio o ai telegiornali. Il secondo capitolo è completamente in mano loro. Di questi primi "politici con la chitarra" mi stupisce la poetica realistica, affine a quella del cinema, dell'arte e della letteratura di quegli anni, ma soprattutto la grande vocazione collettiva e popolare del loro operato, che dalla rievocazione di canti popolari e contadini attinge la forza per riproporre testi concettualmente più elevati, senza cadere in funambolici esercizi di stile ma per raccontare con le giuste parole l'Italia di allora, operaia, contadina, emigrata. Mi stupisce come attraverso una canzone si riesca oggi a entrare nel vivo dell'Italia di

sessant'anni fa, come questi cantastorie ancora ci portino per mano per le strade per farci assistere agli scioperi della Fiat, per raccontarci di quel ragazzo pugliese che si impiccò perché incompreso dal professore milanese, di quel treno che partiva per Reggio Calabria ma venne fatto saltare in aria; e così mi sono chiesta se c'è qualcuno, negli anni Duemila, che stia scrivendo canzoni che tra cinquant'anni potranno raccontare ai nostri figli la stessa Italia reale.

Dunque salgo in groppa a Gerione e volo al terzo capitolo, al nostro secolo, alla ricerca di qualcuno che soddisfi le mie aspettative, nonostante il sole della canzone collettiva sia ufficialmente tramontato da qualche decennio. Mi ritrovo a scandagliare il panorama indipendente, come possibile garante di autenticità compositiva, ascolto pezzi su pezzi e leggo testi su testi, annotando quei brani che – dietro a un linguaggio spesso meno immediato – mi descrivono un'Italia di cui fatico a sentir parlare in radio, alla tv, sui social. Così analizzo come siano tutt'uno la lingua, la metrica, gli arrangiamenti, le scelte discografiche, le copertine, i video musicali e le interviste di quattro artisti: i Ministri, The Zen Circus, Alessandro Mannarino e i Modena City Ramblers, quattro diverse sfaccettature di uno stesso modo di guardare il mondo di oggi.

Mi rendo conto così che esiste un *fil rouge*, a livello tematico, tra le canzoni degli anni Sessanta e del Duemila, e mi concentro proprio su questo: la rievocazione partigiana, la condizione operaia, la denuncia del boom economico, del consumo, il pacifismo, l'*épater le bourgeois*, lo stretto contatto con le radici popolari come alimento fondamentale di questo tipo di canzone. Mi lascio affascinare e mi rendo conto che, nonostante l'ideologia collettiva che animava gli anni Sessanta si sia esaurita con la fine della contestazione sociale, esiste ancora oggi un modo diverso di proporre un'ideale di collettività, che è paradossalmente personale e non più universale, che è verticale e non più orizzontale, che parte dallo scavarsi dentro per mettere sul tavolo quel che accomuna l'essere umano nella sua parte più intima e profonda.

Per me queste canzoni non sono né solo “politiche”, né solo “di protesta”, “popolari” o “impegnate”: trovo che l’attributo definitivo possa essere quello di “canzone collettiva”.

Nella scelta operativa, mi sono trovata a malincuore a dover fare una selezione naturale tra gli artisti escludendone molti, soprattutto nello sterminato territorio del rap (Caparezza perdonami) a cui bisognerebbe dedicare un libro a parte, ma mi auguro che questa ricerca sia solo un punto di partenza per chi, dopo di me, abbia voglia di approfondire.

In conclusione ringrazio Franco Fortini per avermi messo la pulce nell’orecchio con un’affermazione del 1978, quando disse di aver visto “l’avvenire della poesia nella canzone”.

1. Canzone d'autore e canzone collettiva

Voi critici, voi personaggi austeri,
militanti severi, chiedo scusa a vossìa,
però non ho mai detto che a canzoni
si fan rivoluzioni, si possa far poesia;
io canto quando posso, come posso,
quando ne ho voglia senza applausi o fischi:
vendere o no non passa fra i miei rischi,
non comprate i miei dischi e sputatemi addosso.
(Francesco Guccini, *L'avvelenata,* 1976)

1.1 La canzone collettiva. Coordinate storiche e definizione

"Volare, cantare. Nel blu dipinto di blu, felice di stare lassù". Se è vero, come diceva Tiziano Scarpa, che "una nazione è fatta dai ritornelli che sceglie di canticchiare all'infinito", allora Domenico Modugno ha tramandato ai posteri una preziosissima chiave di lettura dell'Italia, e soprattutto degli italiani, nel 1954, tre anni dopo la prima edizione del Festival di Sanremo.

Mentre negli stessi anni gran parte della cultura adotta uno sguardo realistico sulla società, svelandone le ambiguità e le inconsistenze di fondo, denunciando la povertà del sottoproletariato e le vicende del dopoguerra (sono infatti gli anni del Neorealismo nel cinema, in letteratura, in arte), la canzone popolare sembra assurgere a un ruolo completamente opposto, quello della canzone "leggera", sgravata dal peso della realtà, sostenuta da motivetti da cantare per risollevare il popolo italiano dall'oppressione subita fino a quel momento; la canzone non è realistica, anzi, fugge dalla realtà:

> Su ritmi orecchiabili si costruiscono dei testi che possono essere letti come mezzi sia per allontanare e dimenticare i

> problemi quotidiani, sia per diffondere sentimenti di tranquillità e rassicurazione. Sotto questo profilo la canzone sembra svolgere un ruolo primario come veicolo del desiderio di rimozione della guerra appena terminata.[1]

La canzone popolare italiana fino agli anni Cinquanta ricalca il melodramma, da cui eredita la tripartizione lirica amore/cuore/dolore, enfatizzando ed esagerando il pietismo e la caratterizzazione dei protagonisti della canzone: la mamma, i figli, il marito. La canzone italiana suona così, nelle parole di Beniamino Gigli, nel 1940:

"Mamma / solo per te la mia canzone vola / Mamma, sarai con me, tu non sarai più sola! / Quanto ti voglio bene / queste parole d'amore / che ti sospira il mio cuore / forse non si usano più / Mamma / ma la canzone mia più bella sei tu / sei tu la vita / e per la vita non ti lascerò mai più!".[2]

Scrive il musicologo Massimo Mila, nel 1958, una descrizione spietata del panorama musicale che lo circonda: "la canzone italiana è una sudicia industria dell'illusione, che vende i piaceri solitari del sogno a una gioventù scontenta del proprio stato, e così la tiene lontana da ogni tentazione di intraprendere qualcosa di serio per modificarlo."[3] Negli stessi anni Squillaci scriveva che la canzone "ha raggiunto il massimo della leggerezza e del disimpegno […] in quelle canzoni balneari, scacciapensieri, talora sciocche talora geniali, tutte sabbia pinne fucili e occhiali che non si ponevano come obiettivo che di accompagnare un amore estivo, una giornata di riposo, una stagione balneare".[4]

È dunque da questo quadro di fuga e di vanità che nasce, come risposta di emergenza, la canzone collettiva: la prima presa di coscienza, da parte di giovani artisti, che sia necessario creare un prodotto che inviti il popolo italiano a fare i conti con la realtà, e a non risparmiarsi sulla denuncia di soprusi e incongruenze tra ideale e reale.

La canzone collettiva, tuttavia, non è un prodotto originale italiano: nasce in Francia negli anni Venti del Novecento da Georges Brassens,

Jacques Brel, Boris Vian, giovani cresciuti negli anni delle guerre e dei totalitarismi che nelle loro canzoni riportano le tracce di quelle tragiche esperienze, alla ricerca di un nuovo senso collettivo che parta proprio dal recupero e dalla riscrittura della memoria condivisa; il punto di vista adottato, soprattutto nei testi di Brassens, è quello della *nouvelle histoire*, parafrasando Le Goff, dal momento che gli eventi storici sono raccontati per lo più dagli occhi della gente comune, dei "comuni mortali", come li definisce lo stesso compositore. Ed è proprio dalla Francia che, alla fine degli anni Cinquanta, queste canzoni – fino a quel momento ignorate - cominciano a bussare alle porte della regione più vicina, la Liguria, fino a provocare un "radicale mutamento di pelle"[5] nella canzonetta italiana: è così che nasce la scuola genovese, madre di autori come Gino Paoli, Luigi Tenco, Piero Ciampi e Fabrizio de André, fucina delle prime esperienze musicali italiane che parlino di situazioni concrete e vere. Sarebbe tuttavia riduttivo demandare alla sola influenza francese la nascita di questo nuovo tipo di canzone in Italia; due sono infatti le esperienze nostrane degli stessi anni (ed è su questi che si concentrerà prevalentemente l'oggetto di questa ricerca) che eserciteranno sui cantautori successivi "un'influenza non secondaria",[6] tanto da portare Umberto Eco a chiedersi se, senza di loro, sarebbero mai venuti i tempi dei grandi cantautori:[7] la prima è "l'avventura politico-musicale" (citando le parole di Emilio Jona) di Cantacronache, un collettivo di giovani torinesi che opera dal 1958 al 1963 nel tentativo di risollevare la canzone italiana dalla sanremese "canzone gastronomica"[8] (cioè canzone di consumo) tramite il recupero della memoria storica e collettiva, particolarmente degli anni della Resistenza, per formare una nuova coscienza pedagogica e civile; la seconda è l'esperienza del Nuovo Canzoniere Italiano, evoluzione del Cantacronache, che a Milano portò avanti dal 1962 al 1968 il tentativo di recuperare il patrimonio del canto popolare italiano di protesta e riproporlo in nuove canzoni o spettacoli da presentare al popolo stesso.

Da queste esperienze nacquero poi i grandi cantautori politici degli anni Settanta, da Claudio Lolli a Paolo Pietrangeli, da Guccini a De

Gregori, dagli Area agli Stormy Six, che videro la fine del loro splendore con il finire degli anni Ottanta; ma qui l'interesse verterà su ciò che viene prima e ciò che viene dopo il periodo florido delle canzoni collettive, prima dell'alba e dopo il tramonto, nella continuità e discontinuità di esperienza che li tiene legati sotto il comune denominatore di "canzone d'autore".

1.2 "Canzone d'autore". Una definizione difficile

> Secondo la definizione del produttore discografico Nanni Ricordi, che in base a molte fonti è l'inventore di questo neologismo, [un cantautore] è l'interprete di una canzone di cui compone musica e parole. Una sorta di autarchico totale. Questo per differenziarlo dagli interpreti puri, dai compositori o dagli autori di testi. In seguito la definizione si è fatta meno restrittiva e oggi comprende quei cantanti che sono in parte autori delle canzoni che interpretano e che a loro volta sono affiancati da compositori, autori o arrangiatori. Fino ad arrivare al fenomeno che qui definiamo dei "bandautori"; quei cantautori che mettono al servizio di una formazione musicale la loro capacità compositiva e che vengono accompagnati dalla stessa band nell'esecuzione dei loro brani.[9]

Cantanti che scrivono i loro testi, dunque, o autori di testi che sanno cantarli e li presentano così come sono davanti a un pubblico: ecco i nuovi protagonisti del panorama musicale italiano degli anni Sessanta. Ma non solo; i cantautori si presentano come creatori di prodotti originali, personali e significativi, caratterizzati da tematiche profonde e alta qualità dei testi, identificativi di un certo stile che non muta con il mutare del mercato, ma rimane fedele all'impronta che l'autore vuole dare alla propria musica; artigiani di canzoni autentiche, di poesie in musica da tramandare alla storia, di pezzi di storia da affidare alla musica. Definizione difficile da esaurire, quella di cantautore, come quella della sorella "canzone d'autore"; termini

infelici, come ricorda Vecchioni,[10] perché costretti a circoscrivere – come qualsiasi termine – ambiti dai confini sfuocati e aleatori, e in continuo divenire.

Per quanto il fenomeno cominci a muoversi già a metà degli anni Cinquanta, bisognerà comunque aspettare la fine del decennio prima che compaia il termine "cantautore" sulle riviste musicali italiane: difficile è anche attribuire il primato al coniatore, se c'è chi sostiene che sia stato il produttore discografico Nanni Ricordi, e chi invece attribuisce la paternità a Ennio Melis e Vincenzo Micocci (discografici della RCA italiana) in un articolo de *Il musichiere* del 17 Settembre 1960[11]. Fu invece Enrico de Angelis a introdurre il termine "canzone d'autore", sul modello di "cinema d'autore", sul quotidiano veronese L'Arena, e nel 1974 il neologismo trovò finalmente la sua valorizzazione nel titolo della Rassegna organizzata dal Club Tenco;[12] da quel momento in poi, esso verrà utilizzato – a volte anche erroneamente – per indicare un tipo di canzone che si propone stilisticamente e tematicamente più sofisticata rispetto alla tipica canzonetta italiana, sebbene spesso ne riprenda le stesse tematiche; non tanto gli argomenti, quindi, che di fatto ruotano sempre attorno alla società, alla libertà, al dolore, all'amore, ma lo sguardo e il modo di parlare di questi argomenti. Canzone impegnata e canzonetta, (antenata dell'attuale canzone pop, abbreviativo di *popular music*) tuttavia, da sempre convivono e da sempre si scontrano all'interno della storia musicale in Italia, soprattutto dagli anni Cinquanta in poi, quando la canzone comincia a diventare un fenomeno di massa: a fare da sottofondo, e continuamente richiesta dalla maggior parte del popolo italiano, è la canzone popolare,[13] ma non sono mancati anni in cui è stata la canzone d'autore a detenere lo scettro del potere discografico italiano. La distinzione tra canzone d'autore e canzonetta, inoltre, non richiede un giudizio discriminatorio sulla base della qualità, o sulla legittimità di una rispetto all'altra di essere definita veramente canzone; entrambe nascono, crescono e si diffondono in territori diversi, rispondendo a due esigenze opposte che da sempre interessano la società: da una parte, come direbbe Eco, la necessità di

consolazione, dall'altra, la necessità di problematiche.[14] Come osserva Talanca, "è lo scopo per cui si scrivono canzoni, in breve, il discrimine".[15]

Sarebbe sbagliato, come brevemente accennato sopra, operare una distinzione tra i due tipi di canzone basandosi esclusivamente sulle tematiche affrontate dall'una o dall'altra, demandando temi più seri e impegnati alla canzone d'autore, e l'esclusiva tematica amorosa alla canzone popolare; al contrario, molti sono i casi di canzoni d'autore che parlano d'amore, di affetti, di relazioni, ma secondo un punto di vista più consapevole, più attento all'"ascolto di sé"[16] e con toni più formali ed elevati che la avvicinano alla poesia lirica:

> Il gran merito della canzone d'autore, rispetto alla canzonetta popolare o commerciale, sta nella ricerca di significati ben al di là dello stereotipo. Sulla gamma dei possibili contenuti il cantautore inserisce varianti, sfumature, angoli di visuale, sardonicità, umorismi, assurdità logiche, sovrapposizioni storiche, favolistiche, letterarie, simboliche che ci riconsegnano tutta la complessità del diverso scegliere umano di fronte allo stesso stimolo e le infinite, infinibili risposte a un identico tema esistenziale. Ed è qui che il "letterario" entra prepotentemente in scena e stabilisce la linea di demarcazione.[17]

La canzone d'autore sonda dunque terreni più letterari rispetto a lla canzone di consumo, se per letterario si intende "un testo che l'autore abbia prodotto perseguendo consapevolmente una finalità estetica, in cui quindi vi sia un rapporto particolarmente stretto, e controllato dall'autore, fra significante e significato, in cui la forma potenzi i significati espressi".[18] Non a caso i primi promotori della canzone d'autore in Italia sono personaggi del mondo letterario: Franco Fortini e Italo Calvino per l'esperienza torinese dei Cantacronache, la collaborazione autore-interprete tra Pier Paolo Pasolini e Laura Betti, Dario Fo e Enzo Jannacci per il teatro-canzone. La canzone d'autore sfugge dal mero vincolo commerciale, non è solo prodotto di consumo

ma principalmente è un prodotto estetico: la sua finalità primaria è quella di essere arte, trasposizione musicale dell'individualità dell'artista. Tramite la musica, tramite il testo. Tramite il connubio di musica e testo. Scrive Talanca nel 2008:

> In un'epoca in cui la passività della fruizione del mezzo televisivo corteggia vincitrice i neuroni delle persone, dirigendoli verso un trionfante nulla eterno, l'arte della canzone diventa terreno fertile per idealismi che chiedono solo di celebrare l'oggetto artistico e l'artista, sfornando canzoni *consumabili* in un tempo statisticamente calcolato, per poi riproporne altre, poi altre, poi altre, fino alla fine dell'estate. In questo rimbambimento si chiede all'arte canzone null'altro che distrarre menti e pensieri a colpi d'empatia, prediligendo materiale creato per rincorrere necessariamente il gusto del pubblico, venendo meno, in questo modo, a uno dei principi basi dell'essenza artistica: il fatto che deve, sempre e in ogni caso, essere il fruitore a dirigersi verso l'artista, interessandosi, disinteressandosi, scegliendo e discernendo in ogni caso, in una immancabile situazione di *ruolo attivo*. Oggi questo avviene sempre meno e si catapulta la posizione dell'utente in una tragica e desolante inoperosità e indolenza latente.[19]

Talanca e Deregibus sostengono che la discriminante tra una qualsiasi canzone e una canzone d'autore non si basi tanto sull'impegno autobiografico dei cantautori, ma vada cercata piuttosto nella *forma* della canzone: il testo, che deve avere la stessa dignità della musica, è dunque la prima caratteristica saliente. I due critici, a sostegno della loro tesi, si avvalgono dello statuto del Club Tenco, che ogni anno dal 1974 organizza la Rassegna della canzone d'autore per l'assegnazione del Premio Tenco; le parole che seguono sono quelle del grande Luigi Tenco, rilasciate in un'intervista alla RAI nel 1966:

> No, no… No, non ci siamo sa… Perché se lei va avanti con questi discorsi, allora si finisce di nuovo con la scenografia,

> con l'antiquariato… Le parole, le parole, soltanto le parole bastano per fare una canzone che sia veramente vera, giusta, moderna; non c'è bisogno di altro, bastano le parole.[20]

Paolo Talanca descrive in modo puntiglioso quella che è a suo parere l'essenza della canzone d'autore, ovvero il testo, arrivando perfino a coniare il termine *canzonèma* per indicare l'unità minima di significato del linguaggio della canzone (sulla falsa riga di *morfema* o *lessema* per il linguaggio verbale); se è vero che una canzone d'autore si fonda su tre elementi base (testo, musica e interpretazione), secondo Talanca basta il testo per garantire l'autenticità del prodotto artigianale, il resto è contorno:

> Con ciò non si vogliono affatto demonizzare gli arrangiamenti che, infatti, saranno indispensabili per valutare la canzone secondo il sistema di criteri superiore che identifica una canzone nel trittico testo-musica-interpretazione. Qui, però, non si sta parlando di fruizione, di modo di essere dato o valorizzato un certo oggetto artistico. Qui si parla di oggetto artistico in sé, di cos'è ontologicamente, unico ed esclusivo per ogni artista; […] della codificazione di un messaggio da veicolare, per quello che ha rappresentato nella tradizione in Italia nel periodo di maggior splendore, dalla scuola genovese a tutti gli anni Settanta.[21]

E continua:

> Gli arrangiamenti sono indispensabili e, per restare nella nostra direzione di analisi, felicemente capaci nell'aumentare leopardiana vitalità a un prodotto ben fatto; ma la qualità artistica e vitale dell'oggetto deve essere riconoscibile anche procedendo per sottrazione: chi ha una chitarra in mano deve poter restituire, con la canzone, tutta la forza incredibile della sua "chitarra come spada", di quest'arte, di questo artigianato, perché la canzone d'autore – non va dimenticato – è un atto

> comunicativo che un artista esegue con la sua esclusività stilistica.[22]

Altri illustri critici della canzone italiana, invece, come lo stesso Enrico de Angelis, sostengono che la discriminante tra canzone d'autore e canzone pop non possa sostenersi esclusivamente sul testo, ma demandi all'armonia tra testo e musica (con uno sguardo più attento sulla musica) la sua garanzia di artigianalità. In risposta all'amico Talanca, de Angelis scrive infatti:

> Il sottoscritto pensa invece che testo e musica siano equiparabili, che debbano andare in funzione reciproca, e che se un testo calamita l'attenzione è anche perché si snoda su quella musica, e non un'altra. […] Per situare la ragion d'essere di una canzone d'autore nel testo, Talanca afferma che la sua essenza sta nel testo cantato semplicemente con uno strumento d'accompagnamento (chitarra o pianoforte). Diciamo che in effetti queste sono le condizioni necessarie e sufficienti per realizzare la canzone. Non contano gli arrangiamenti e le orchestrazioni, per quanto geniali: la canzone nella sua essenza sta lì, in quel testo che va con quella melodia e quella successione armonica. Giusto. Quella è la materia prima; chiunque si impossessa di quella ha già la canzone in mano, e potrà poi farne quello che vuole. Ma vedete che allora c'è comunque di mezzo anche la musica, intesa almeno come melodia e armonia? [23]

Anche Roberto Vecchioni, in *La canzone d'autore in Italia,* Enciclopedia Treccani, scrive:

> Pur partendo da due sistemi semantici preesistenti (il linguaggio poetico e quello musicale) la canzone d'autore costituisce un'unità narrativa e metrica inscindibile. Non è infatti possibile separare musica e testo, così come non si può prescindere dall'interpretazione, che diventa il terzo elemento

> semantico essenziale: essa può dunque essere considerata una forma d'arte, e più specificamente un genere nuovo e autonomo.[24]

È dunque per questo che l'esercizio critico da investire nell'analisi di una canzone non è lo stesso di una poesia o di un testo in prosa, e nemmeno si può considerare di analizzare e comprendere il testo di una canzone se lo si separa dall'accompagnamento musicale. Musica e parole sono due sistemi che interagiscono continuamente, l'uno nell'influenza dell'altro, e il più delle volte richiedono un'attenzione anche su quella che è l'interpretazione, la gestualità, le pause, le intonazioni, perché tutti mezzi semiotici dello stesso messaggio; anzi, come ha scritto Enrico de Angelis, la forza di una canzone d'autore sta proprio nella capacità di farsi da parte e di lasciare l'interpretazione a colui che ascolta, "perché possa ricrearsela con la propria testa pensante" sotto la garanzia di autenticità e immediatezza di comunicazione.[25]

La canzone d'autore, ai suoi albori, nasce dunque come risposta alla necessità di autenticità e raffinatezza testuale e come tentativo di parlare di cose reali, ma non bisogna erroneamente confondere il binomio "canzone d'autore" come "canzone impegnata" politicamente e socialmente; in realtà la canzone d'autore non è necessariamente una canzone collettiva, può esserlo nel momento in cui le sue tematiche vertono su istanze sociali, ma il più delle volte le canzoni d'autore hanno cantato di amore, di relazioni intime, di fede, e hanno trovato una critica ostile e incapace di riconoscerle proprio perché "poco impegnate". Si pensi alle canzoni d'amore di Tenco contestate perché non abbastanza impegnate, al De André che fa uscire "La Buona Novella" in piena contestazione, al Guccini che scrive *L'avvelenata* perché tacciato di qualunquismo, alle canzoni di Battisti conosciute da tutti ma che erano una sorta di tabù per i giovani degli anni Settanta; per fare chiarezza occorre dunque preventivamente definire gli insiemi e i suoi sottoinsiemi. La canzone collettiva è sempre una canzone d'autore, perché risponde alle garanzie di autenticità e di

immediatezza, ma la canzone d'autore non è per forza una canzone collettiva; essa la racchiude e la ingloba, ma può anche non avere vocazione sociale, può non raccontare l'Italia reale, può non avere nessuno scopo se non quello di essere espressione artistica del sé; per questo il percorso della canzone collettiva segue un percorso autonomo, che nasce e si sviluppa indipendentemente, e che meriterà un'attenzione a parte.

2 La lingua italiana nella nuova canzone degli anni Sessanta

Anche sul piano linguistico, la canzone d'autore comportò un grande stravolgimento nel panorama musicale italiano degli anni Sessanta. La canzone scritta per il grande pubblico, nel Novecento ma anche oggi, tendenzialmente nasce con la composizione della musica da parte di uno o più musicisti, che successivamente la affidano a un paroliere indicandogli la struttura metrica del brano o un testo provvisorio senza alcun senso compiuto, (la cosiddetta "mascherina") i quali parolieri a loro volta la passeranno ai cantanti che ne incideranno il risultato.[26] La musica, anche nella canzone d'autore, viene dunque prima del testo, ma con un necessario distinguo: se fino a quel momento i parolieri delle canzonette dedicavano maggior parte del tempo a trovare la rima giusta tra le poche parole tronche della lingua italiana, o ad abusare di troncamenti, e a "non violare impunemente, per quanto riguarda i contenuti, i miti del suo pubblico",[27] con l'avvento della canzone d'autore il testo torna a occupare una posizione egemone nella sfida con la melodia, e le parole, soprattutto nei testi più impegnati, sembrano fluire molto più liberamente, quasi avvicinandosi all'orale recitato. I cantautori comunque, nei primi anni Sessanta, si ritrovano a dover fare i conti con una lingua troppo arcaica, ampollosa e ridondante, eredità del classico melodramma italiano, assolutamente inadatta per poter esprimere l'esigenza di realtà che sottende a ogni loro creazione. La

"nuova" lingua dei cantautori deve risultare immediata ma curata, semplice ma non banale, esaustiva ma non riduttiva; deve condensare all'interno di poche parole sia il messaggio che vuole trasmettere, sia il modo in cui vuole trasmetterle, sia l'effetto che vuole avere sul pubblico che la ascolta. Il tutto, nell'arco dei tre/quattro minuti che le sono concessi per non diventare eccessivamente lunga:

> La canzone d'autore deve usare la "nuova" parola come un gioco inventivo e crearsi un parco di metafore tutte "sue" e perfino rivoluzionarie. […] la canzone è un'opera di qualche minuto: chi ascolta deve, appena finita, poter tirare le fila dei vari "significanti" e trovarne soddisfazione; non è concessa l'incomprensione; tutto deve essere al suo posto già dal primo impatto e già dal primo impatto toccare le corde dell'animo. Riascoltare è concesso, all'infinito, ma è la prima volta quella che conta. Ne consegue che la canzone d'autore si è dovuta inventare un universo metaforico e analogico tutto suo. […] I suoni a esempio: sonanti, sonore e aspirate scelte per seguire la nota e imprimerle malinconia, struggimento o mentita forza; le sorde e le labiovelari levata dal cappello per l'ira, l'invettiva, la rabbia senza sbocco.[28]

La nuova lingua è quella usata dai Cantacronache, dal Nuovo Canzoniere, da Pasolini nei testi che scrive per Laura Betti, da Sergio Endrigo, realtà assai diverse tra loro ma che hanno certamente in comune la scelta, o almeno l'ispirazione, alla realtà e alla comunicazione con un pubblico reale: "interlocutori reali, per parlare di cose vere, in un modo che cerchi di farsi capire".[29] La lingua diviene più simile alla lingua d'uso, pur mantenendo un forte carattere di artificiosità, e talvolta si riaggancia alla tradizione letteraria più arcaica, come tipico delle canzoni folkloriche e delle ballate di tipo narrativo. Scrive Sebastiano Ferrari:

> La lingua dei primi cantautori è improntata a una semplicità sintattica e lessicale, intrisa di elementi discorsivi che

> evidenziano una tendenza orale, ma, non di rado, manifesta una raffinatezza formale (retorica e lessicale), che non è riconducibile a una moda, bensì in armonia con l'universo espressivo dell'artista. In altri termini, il valore intrinseco della canzone d'autore deriva dal fatto che questa sia elaborata da un uomo di cultura che sa esprimersi in modo popolare. La sua efficacia, sulla scia della canzone francese e di quella napoletana, risiede nella sublimazione del sentimento popolare.[30]

Prima cosa da fare, dunque, per i nuovi cantautori, fu quella di eliminare l'ossessione per le rime tronche, richieste prevalentemente per assecondare la struttura metrica della canzone italiana, e quindi più consone a una canzonetta che a una canzone concentrata sul testo; in secondo luogo, essi adottarono una maggiore elasticità nella composizione dei versi, che non costringesse a rinunciare al senso del testo per poter entrare in un sistema metrico troppo rigido, e che si basasse più sull'accentazione dell'interpretazione canora piuttosto che sul numero di sillabe. Paolo Giovannetti ha proposto un nome per questo cambiamento:

> Propongo di definire neometrica il sistema, o sistema di sistemi, che da una quarantina d'anni a questa parte presiede alla composizione di molti versi di canzoni italiane, e che sembra aver soppiantato il modello ereditato dalla vetusta tradizione isosillabica (e melodrammatica) nazionale.[31]

Sebbene il testo sia sostanziale nella canzone d'autore, la musica non viene messa in secondo piano, anzi, essa svolge l'insostituibile funzione di "sfondo emotivo pregnante nel quale le parole si muovono più liberamente":[32] gli arrangiamenti, gli accenti, la lunghezza delle sillabe e dei versi non sono più in funzione dell'andamento melodico della canzone, ma alla volontà di intensificare e sublimare il messaggio che si intende esprimere. È così che cambia anche l'impianto retorico delle canzoni; le metafore, spesso utilizzate per

colorare il testo, attingono per lo più a un immaginario collettivo, immediatamente comprensibile alla maggior parte della popolazione, e la vaghezza di solito perseguita nei testi poetici "si stempera a favore di fatti di vita vissuta, idee e sentimenti calati in una dimensione reale e chiaramente connotata".[33] Canzone reale non significa però canzone stilisticamente e qualitativamente inferiore; basti ricordare, a tal proposito, che furono poeti del calibro di Calvino, Pasolini e Fortini i primi a collaborare e a sostenere il progetto dei canzonieri, per ridonare dignità artistica alla canzone italiana e per conferirle un ruolo parallelo, se non maggiore, a quello della poesia tradizionale (è lo stesso Franco Fortini, in un'intervista riportata da De Luigi e Straniero, che vede nella canzone "l'avvenire della poesia").[34] Rispetto alla poesia, comunque, il linguaggio utilizzato dalla canzonetta nel Novecento è "in ritardo di cinquant'anni. Fino alle soglie degli anni Sessanta cascami di melodramma, lessico desueto, rime cuor: amor sono la norma nel linguaggio canzonettistico",[35] con un indice piuttosto basso di ricercatezza ed estensione lessicale nei testi (il più basso, nelle decadi dagli anni Sessanta agli anni Duemila, seguito in coda da questi ultimi)[36] e bisognerà aspettare, insieme all'esperienza dei canzonieri, il contributo linguistico e lessicale della scuola genovese di Tenco e De André, o di quella milanese di Gaber, per poter cominciare a sentire un radicale mutamento in quella che sarà la lingua, da lì in poi adottata dai principali cantautori italiani, specialmente negli splendenti anni Settanta; ma durante quel decennio l'industria discografica rimaneva appannaggio esclusivo di pochissime compagnie (solo nove detenevano l'80 percento del mercato) che preferivano la canzone leggera e disimpegnata – la cosiddetta "canzone balneare",[37] come la chiama Squillaci – alla canzone d'autore, e ciò spiega, almeno in parte, come fu lunga e tortuosa la strada verso il rinnovamento linguistico.

3 Breve storia dell'industria discografica italiana

L'industria discografica italiana muove i suoi primi passi a metà degli anni '40, figlia anch'essa, come la maggior parte dei settori economici, del boom economico che interessa l'intera penisola nel post guerra. Il pubblico al quale si rivolge è un nuovo pubblico, quello di una classe sociale fino a ora non considerata in quanto tale, ma che comincia ad assumere una propria identità proprio in questi anni: i giovani. Largamente influenzati dalle tendenze provenienti dall'America, i giovani richiedono un tipo di canzone che è piuttosto diversa rispetto a quella nascente in Italia in quello stesso periodo (si veda, per esempio, l'esperienza torinese dei Cantacronache): l'America detta le regole del mercato, e l'industria italiana le esegue.

Le prime case discografiche italiane (sono solo sette, nel primo dopoguerra), riproducono per lo più musica leggera o brani d'opera, incisi sui primitivi dischi 78 giri; è solo nel 1953 che in Italia sbarca il disco microsolco a 45 e 33 giri, insieme ai famigerati juke box che ne facilitano la fruizione e riproduzione in quasi tutti i locali ghermiti di giovani consumatori, e la lotta per l'acquisizione dei cataloghi stranieri ne consente un repentino aumento. Nel 1953 fa il suo ingresso in scena la RCA (Radio Corporation of America), con sede a Roma, destinata a condizionare largamente, da quel momento in poi, l'intera industria discografica italiana. Ma non è solo l'innovazione tecnica che porta a un aumento vertiginoso di produzione di dischi: è la nuova musica americana, il *rock'n'roll* urlato da Elvis Presley, che porta fino all'oltreoceano i nuovi gusti e costumi dei giovani di tutto il mondo:

> Gli interpreti italiani si adottarono presto al nuovo genere e ne emularono fogge e stili: Tony Dallara, caposcuola della categoria degli "urlatori" inaugurava il nuovo corso della canzone italiana, o meglio della "povera canzone italiana", la cui lingua latina, a parer di alcuni, mal si adattava a quel ritmo [Murtas, C. 1981, p. 15]. Ma era una voce, quella, che non

> cedeva più al sentimentalismo e semplicemente gridava, si liberava.[38]

Continua la Ferrari:

> Tutti gli elementi erano ormai amalgamati, presto sarebbe lievitata la grande torta dell'industria discografica italiana. Il '58, infatti, è un anno molto significativo, segnato da una serie di fenomeni destinati a cambiare le sorti della canzone italiana. Generando stili e categorie nette: la nascita dei cantautori, degli urlatori e dei cantanti rock. Contenitori di generi diversi, mirati ad accontentare le diverse tipologie di pubblico. Appartenevano al primo filone Cantacronache, promossi dalla piccola casa discografica Italia Canta appoggiata dal PCI, ma anche Domenico Modugno, sostenuto dal colosso multinazionale della RCA, artefice del successo perfino oltreoceano dell'artista pugliese. Mondi lontanissimi, eppure compresi entrambe nella categoria dei "cantautori", autori delle proprie musiche oltre che dei testi.[39]

Le case discografiche italiane, da sette che erano a metà degli anni Quaranta, diventano a metà degli anni Cinquanta circa quaranta, mentre le etichette sfiorano il centinaio; tra queste, la Ricordi diventerà, alla fine dei Cinquanta il "punto di coagulo per la nascente canzone d'autore",[40] è infatti in questo periodo che alcune di esse smettono di importare esclusivamente successi stranieri in Italia, ma investono nella ricerca di nuove voci e di generi prettamente nostrani. Scrive Nanni Ricordi, a tal proposito:

> C'erano gli editori che facevano le canzoni, e i cantanti che bisognava fargliele su misura. Noi cercammo di fare un discorso razional-culturale cercando non di partire scritturando dei cantanti, ma di capire se c'era della gente, per caso, come in altri paesi, che aveva delle cose da dire tramite la canzone. E la nostra indagine andò in questo senso.[41]

Fu grazie a questa lungimiranza che molti autori lontani dai gusti americani, anticonformisti e sconosciuti, poterono trovare uno spazio per emergere e farsi portavoce degli imminenti cambiamenti sociali che avrebbero interessato l'Italia in quegli anni, non solo nel panorama musicale. Fu Bob Dylan, per primo, a portare in Italia un nuovo modo di fare musica; con Dylan la canzone diventa comunicazione, e il cantante si fa interprete:[42]

> Era una musica che sfuggiva alle regole commerciali tipiche del pop di consumo e infatti l'industria discografica non ebbe modo di manipolare e intervenire nel processo creativo di quello che a 360 gradi rappresentò il puro artista, il genio, il maggior interprete di un gran rivolgimento che riguardò anche l'anticonvenzionalità nel canto, fatto di contromelodie e una vocalità dura, irregolare fin quasi sgradevole che nel piccolo della provincia italiana poteva assomigliare al canto personale e meno artificioso dei cantautori genovesi che, insieme ai cantautori della scuola milanese, stavano rinnovando le forme della canzone italiana. E poi sarebbe stato il modello per i cantautori della generazione successiva, da Francesco Guccini a Francesco De Gregori.[43]

Sono gli anni Sessanta e Settanta del Novecento italiano. Sono gli anni dello splendore della canzone d'autore, quel ventennio di musica da cui difficilmente sarà possibile un confronto negli anni successivi; sono gli anni dell'impegno politico cantato a gran voce, dell'attenzione sociale scritta in ballate e accompagnata da una chitarra, sono gli anni delle prime sperimentazioni locali dei "bandautori", ennesimi debitori dell'innovazione musicale portata dai Beatles; sono gli anni degli inni alla libertà, rivendicata a gran voce dai cantanti, supportata economicamente dalle case discografiche, affamate di nuove voci, nuovi sound, nuovi personaggi eclettici da lanciare sulle copertine. Scrive Talanca, a tal proposito:

> Questa fioritura fu possibile per diversi fattori: primo fra tutti, la coincidenza tra uno dei momenti più floridi della nostra discografia e il più imponente sconvolgimento sociale e politico dell'Italia post-bellica che, immancabilmente, coincideva con mode o forti passioni sincere di sessantottismo e post-sessantottismo, periodo di idealità molto diffuse e più o meno ragionate che davano garanzie di vendita alle case discografiche nei confronti dei cosiddetti cantautori, i quali, nell'immaginario di quel mastodontico movimento, di quelle idealità erano i portavoce. […] da questo scenario nacque il periodo artisticamente più alto per la canzone d'autore italiana.[44]

L'industria discografica italiana è al culmine del suo splendore: i giovani hanno bisogno di canzoni che raccontino il loro disagio e la loro nuova presa di posizione, e sempre di più acquistano i dischi dei loro eroi; i cantautori, a loro volta, si sentono liberi e desiderati dalle case discografiche per quello che sono, portatori di un messaggio unico e agognato dall'intera società. È l'epoca in cui non sono i cantanti ad aver bisogno di case discografiche, ma le case discografiche che hanno bisogno di cantanti.

E poi arrivarono gli anni Ottanta. Come scrive Hobsbawm, in un'analisi economica del Novecento mondiale, "solo negli anni Ottanta divenne chiaro quanto irrimediabilmente si fossero sgretolate le fondamenta dell'Età dell'oro";[45] la crisi e la recessione che toccò sensibilmente il paese, inevitabilmente andò a toccare anche il mercato del disco, e con esso i cantautori, più limitati rispetto al decennio precedente nell'affrontare contenuti forti, ma sollecitati a continuare a propugnare un'immagine di Italia vincente e benestante:

> Gli anni Ottanta sono stati gli anni del pattume più completo, in cui tutti hanno fatto a gara per autoconvincersi che meglio non si poteva vivere, che il paese fosse forte e che tutto andasse bene.[46]

A complicare ulteriormente la situazione, negli anni Ottanta fanno la loro prima comparsa anche due nuovi supporti, che affiancano il disco a 33 giri: la cassetta e il suo lettore, il walkman (introdotto nel 1979). Non così diversi dal punto di vista qualitativo – anzi, certamente inferiore la cassetta per la qualità dell'incisione – la vera rivoluzione del nuovo supporto fu data dall'*home taping*, ovvero dalla possibilità per ogni acquirente di registrare autonomamente una canzone (propria o altrui) direttamente sulla cassetta; furono i primi colpi incassati dalle case discografiche italiane e internazionali:

> La cassetta, a differenza del disco, è registrabile dall'utente finale, che vi può incidere la musica che preferisce. Duplicando, quindi, "illegalmente" dischi normalmente in commercio. […] Le case discografiche si trovarono per la prima volta scavalcate dall'utente finale. Non sono più le uniche detentrici del potere di registrazione. L'utente finale si beffa del diritto d'autore di chi produce la musica.[47]

È in questo momento che diventa fondamentale, dunque, per i discografici, assicurarsi la creazione e la sponsorizzazione di personaggi creati "su misura" del popolo italiano, autori che garantiscano una produzione di canzoni secondo le esigenze del mercato, e che i riscontri di tali investimenti siano immediatamente visibili; i personaggi cominciano a essere mediati dall'industria discografica come tentativo di padroneggiare una situazione del tutto instabile e dunque, inevitabilmente, perdono quella immediatezza e autenticità che aveva caratterizzato gli anni Settanta. Gli anni Ottanta non sono più gli anni di Guccini e De Gregori; sono gli anni di Baglioni e di MTV, dell'immagine e della comunicazione prima che della sostanza e della qualità, sono gli anni della corsa sfrenata alla produzione in serie di pop star.

Le cose cambiarono di nuovo negli anni Novanta, ancora una volta grazie all'introduzione di un ulteriore supporto per l'incisione, destinato a soppiantare i suoi predecessori: il Compact Disc.

L'accresciuta qualità di registrazione e la maggiore fruibilità garantite dal CD, portarono le case discografiche a rilanciare sul mercato i prodotti di epoche passate, già incisi su vinili o cassette, seguite in coda dai pezzi più recenti, con largo seguito negli acquirenti: è così che comincia a muoversi di nuovo la grande industria discografica, e con essa sembrano uscire dallo stallo degli anni Ottanta anche numerosi cantautori che fino a quel momento non avevano trovato spazio di movimento; sono gli anni di Max Ongaro, Manfredi, Vinicio Capossela, Carmen Consoli e Samuele Bersani.

Ma mai l'industria discografica si ritrovò a fare i conti con un terremoto così forte, una vera "rivoluzione copernicana" che avrebbe cambiato definitivamente le sorti del panorama internazionale musicale (e non solo), come successe alla fine degli anni Novanta e nel primo decennio del Duemila con la diffusione di internet e la rivoluzione digitale:

> Di vera rivoluzione industriale si tratta: [da sempre] l'industria ha controllato lo sviluppo di hardware e software, imponendo di fatto anche i modi in cui la musica viene fruita: a casa, in giro, una canzone o un LP per volta, ecc. […] La diffusione della musica "smaterializzata", senza supporto, esplode dal basso, attraverso fenomeni di consumo e di diffusione imprevisti al momento della progettazione del nuovo formato. La musica viene così fruita al di là del controllo di etichette discografiche e case produttrici di hardware. Per la prima volta l'industria si è ritrovata nella seria impossibilità di controllare o, per lo meno, indirizzare i modi e i luoghi di consumo della musica.[48]

La prima nuova forma di fruizione fu il download, garantito dalla possibilità di scaricare direttamente sui propri dispositivi una potenziale infinità di brani, caricati precedentemente dagli artisti stessi o da altri utenti; sono gli anni di Emule, Torrent e iTunes. La legislazione italiana intervenne, qualche anno dopo, a limitare il

diffondersi di questo fenomeno che cominciava a incidere pesantemente sulle casse degli artisti, introducendo la distinzione tra condivisione e scaricamento, rendendo lecito il secondo, ma non il primo; rimasero tuttavia, inevitabilmente, le condivisioni tra amici di file precedentemente scaricati, così come in anni precedenti si copiavano i vinili sulle cassette, e all'acquirente rimaneva il prodotto di maggior qualità.

Sorpassato questo meccanismo di condivisione, con la rivoluzione digitale fanno la loro comparsa le nuove "piattaforme musicali", ovvero enormi cataloghi di musica perennemente accessibili (a patto di avere una connessione internet) e la fruizione di canzoni avviene per lo più in *streaming*, termine inglese che identifica un flusso di dati trasmessi da una sorgente a una o più destinazioni (potenzialmente infinite) tramite una rete telematica; lo streaming supera il download, perché più rapido e meno ingombrante, e il compact disc scompare quasi completamente dalle case e dalle auto degli italiani. Le prime piattaforme musicali che compaiono sono MySpace (2003) e Spotify (2008), seguite a catena da Apple Music e Tidal (entrambe del 2014),[49] quasi tutte a basso costo o addirittura gratuite ma con spot pubblicitari tra una canzone e l'altra; tramite questi nuovi dispositivi gli artisti – soprattutto quelli emergenti – hanno la possibilità di caricare le loro canzoni sulla rete, ancora prima di incidere i dischi, e diffondere gratuitamente i loro prodotti: successivamente, se l'album ottiene abbastanza successo, ne viene proposta anche la versione su compact disc, e ultimamente anche in vinile. Questa modalità di fruizione è di certo una risposta al potere d'acquisto della principale classe sociale a cui si rivolge il mercato musicale odierno, ovvero i giovani; adolescenti senza stipendio, con una disponibilità economica ben diversa rispetto a quella che avevano i genitori o i nonni alla loro età, ma assetati di musica alla stessa maniera delle generazioni che li hanno preceduti. Scrive Stefano Nobile in proposito:

> L'adolescente di oggi è nato e cresciuto con l'idea di un'accessibilità illimitata ai prodotti culturali e ha con la

> musica un rapporto diversissimo da quello che, alla stessa età, avevano i suoi genitori. Per lui la musica ha una liquidità intrinseca, è portabile ovunque e l'idea stessa dell'album come prodotto unitario va sfarinandosi sotto i colpi di una fruizione sempre più segmentata, segnata dalla disponibilità di intere discografie ascoltabili in maniera randomizzata sul proprio smartphone.[50]

Cambia completamente dunque, nel nuovo millennio, la catena di produzione artistica: le case discografiche sono l'ultima tappa, non più la prima, mentre diventa il pubblico il principale giudice di ciò che è degno di essere pubblicato o non lo è. Paradossalmente però, questo invertirsi di rotta non ha determinato la totale scomparsa delle case discografiche, che hanno avuto la lungimiranza di adattarsi al nuovo sistema di diffusione e di aprirsi a collaborazioni con le piattaforme di streaming e mantenersi ancora in vita, pur non essendo più il colosso industriale che erano negli anni Settanta-Novanta; come riporta L'International Federation of the Phonographic Industry (IFPI):

> Nel 2017, l'industria musicale ha registrato una crescita dell'8,1 percento per il terzo anno consecutivo. Nello specifico, le entrate generate dal digitale rappresentano ora più della metà della musica presente a livello mondiale, per la precisione il 54 percento. Crescono anche i ricavi dello streaming, del 41,1 percento ma non è l'unica novità, perché per la prima volta in assoluto questo settore rappresenta la fonte principale di guadagno dell'intera industria. Le entrate generate dai supporti fisici, infatti, rappresentano solo il 5,4 percento, in leggerissimo aumento rispetto al 4,4 percento dell'anno precedente. Sono invece cresciute del 19,1 percento a 9,4 miliardi di dollari le entrate del digitale, che per la prima volta in assoluto nella storia dell'industria hanno rappresentato oltre la metà (il 54 percento, per la precisione) dei ricavi totali a livello mondiale. A guidare questo trend è stato lo streaming, che ha riportato un aumento del 41,1 percento, con le

> sottoscrizioni a servizi in abbonamento aumentate del 45,5 percento.[51]

Tutto questo ha portato una sostanziale differenza non solo nel modo di ascoltare musica, ma anche di produrla: alcuni cantautori – è il caso di Bersani, di Capossela o dei Modena City Ramblers – hanno sfruttato la popolarità già acquisita prima della rivoluzione digitale, e mantenuto i contratti con le principali case discografiche, garantendosi l'autenticità e l'immediatezza dei loro prodotti; in altri casi, come Simone Cristicchi che ha iniziato a produrre con l'avvento di internet, i cantautori si servono di "specchietti per allodole", cioè veri e propri "tormentoni", spesso lanciati in programmi televisivi, per poi riservare il meglio della propria produzione durante i concerti dal vivo (*Vorrei cantare come Biagio Antonacci* ne è un chiaro esempio, come anche il più recente *Una vita in vacanza* dello Stato Sociale); altre volte i cantautori sopravvivono grazie ai concerti, alle serate dal vivo o alla vendita di CD, spesso realizzati da "produttori indipendenti e appassionati, competenti del fatto artistico, che sfornano un prodotto a prezzi decisamente più accessibili rispetto alla normale distribuzione"[52] (è il caso dei Ministri, degli Zen Circus, dei Marta sui Tubi e della maggior parte dei cantanti indipendenti che scrivono attualmente in Italia.

Se da un lato la digitalizzazione del supporto musicale ha consentito un allargamento notevole del panorama musicale, consentendo a chiunque – inclusi gli autori di bassa qualità – di essere conosciuti e talvolta apprezzati, d'altra parte ha supportato una maggiore libertà artistica per quei cantautori *novissimi* (come li definisce Talanca) che hanno trovato una via di espressione in cui contare esclusivamente sulle proprie forze, sulla qualità del loro prodotto che, indipendentemente dalla spinta di una casa discografica, possa arrivare direttamente al pubblico:

> La neo-avanguardia della canzone d'autore è tale perché, tramite internet e per via del fatto che i rapporti con le *major*

> sono ininfluenti o assenti, i cantautori per la prima volta nella storia possono creare in totale indipendenza artistica; si è perso molto in senso promozionale ma si è guadagnato altrettanto in senso artistico, e nemmeno l'avanguardia della canzone partita dagli anni Sessanta poteva permetterselo in maniera così totalizzante.[53]

Ma si può parlare di cantautorato oggi? Sembra opportuno, per rispondere a questa domanda, concludere con il lungimirante dibattito aperto da Talanca, che per ora rimane il più esaustivo in letteratura, in risposta a opinioni più parziali formulate in anni successivi; Mario Bonanno, per esempio, ritiene che si possa parlare di cantautorato riferendosi esclusivamente agli anni Settanta, al secolo d'oro della musica italiana, e a pensare quel periodo come un unicum letterario e artistico irriproducibile, concluso con la parabola discendente degli anni Ottanta, e che i "cantautori" di oggi siano imitatori di seconda mano, incapaci di produrre qualcosa di originale. A pagina 7 di *La musica è finita*, Bonanno scrive infatti:

> Ci penseranno, purtroppo, gli apparenti/appariscenti anni Ottanta (e gli inessenziali Novanta e Duemila, dal canto loro) a riassettare il trend su coordinate di consuetudine e banalità. Canzoncine-ine-ine inutili perlopiù per il canticchio sotto la doccia, per il ballonzolio davanti l'autoradio o, peggio ancora, davanti l'i-phone. […] Lo scenario è plumbeo, l'incidenza culturale dei cosiddetti cantautori "storici" sembrerebbe essersi arenata con l'arenarsi delle istanze – sociali, artistiche – riferite ai contesti degli anni Settanta e dei primissimi Ottanta. Si insiste con lo scrivere (e promozionare e blaterare e televisivizzare) di cantautori ma quasi per partito preso, fraintendendo in buona o cattiva fede, il senso ultimo e più autentico del termine (e con esso quello di canzone di contenuto), e ciò che di pregnante, di politico, di divergente, di alto, esso ha evocato/contenuto.[54]

Tre anni dopo, in *33 giri*, scriverà:

> Dopo il cantautorato classico, il *délouge*. La spiegazione sta nel movente di necessità adeso alle canzoni dei cantautori italiani. Canzoni abitate da tensione ideale. Nei casi migliori, da retroterra letterari oggi impensabili/improponibili. Da qui il motivo principale di questo libro, un libro sui cantautori nel decennio consono al loro sentire. Il decennio che li ha visti scompaginare le coordinate stantie della canzone italiana, assurgere a "fenomeno", corrente artistica da storicizzare. Né più né meno che la scapigliatura o il dolce stil novo, se mi spiego. In altre parole: gli anni Settanta e i cantautori, finchè sono durati, costituiscono una specie di unicum, di straordinario big bang. C'erano una volta e non ci sono più (risparmiatemi i nomi degli afasici scimmiottatori di adesso, per favore).[55]

D'altro canto, invece, c'è una parte di critica a sostenere che sia ancora possibile parlare di cantautorato riferendosi ai giorni nostri, pur essendo cambiate le condizioni socio-culturali in cui si muove il mercato musicale italiano, ma che gli anni Duemila – anche grazie alla rivoluzione digitale – siano stati anni fertili per la nascita di nuovi volti e nuove voci, i cosiddetti *cantautori novissimi* (se *novi* erano i cantautori degli anni Settanta), che pur non essendo conosciuti e spesso agendo nell'underground, prodotti da etichette discografiche indipendenti che difficilmente si sentono passare in radio (e, perché no, magari proprio per questi motivi), hanno saputo conservare una garanzia di autenticità e di artigianalità (sia dal punto di vista musicale, innovativo, ma soprattutto per l'elaborazione dei testi) che li avvicina ai primi cantautori. Scrive Enrico de Angelis, a introdurre l'opera di Talanca:

> Paolo Talanca applica la logica e la terminologia dei poeti "novissimi" ad alcuni nostri selezionatissimi cantautori dei tempi recenti, in quanto tali successivi ai "novi" che

> cambiarono la canzone all'inizio degli anni Sessanta […]. In questo caso, cioè almeno cronologicamente, la canzone segue la poesia a rimorchio.[56]

E continua:

> I "novissimi" che Talanca rintraccia sono quelli che a partire dai primi anni del Terzo Millennio hanno aggiunto avanguardia ad avanguardia, grazie anche alle possibilità offerte dalle tecnologie odierne per poter "creare in totale indipendenza artistica" ("si è perso molto in senso promozionale ma si è guadagnato in senso artistico" egli commenta). Poco importa se, come osserva Marco di Pasquale, la metà di quelli presi in considerazione per questo volume "camminano sopra il suolo" e l'altra metà "sono decisamente underground". Sono comunque quelli che "non faranno niente per piacervi", che "non vi strizzeranno l'occhio, non vi inviteranno a ballare", che cercheranno di "farvi arrivare un messaggio del tutto personale, da poter però smontare per autocelebrarvi protagonisti a vostra volta". Dunque una nuova epoca, anzi novissima, che il nostro autore si augura "meno triste e faticosa" della precedente, potendo così bandire una volta tanto il luogo comune della "crisi in atto". Come non associarsi?[57]

Ed è alla ricerca di questo territorio comune tra gli anni Cinquanta e oggi, in particolare sulle canzoni collettive, che si muoveranno i prossimi capitoli.

2. La canzone collettiva negli anni Sessanta

Mi dicono che oggi queste parole non vanno
Che è meglio cantare canzoni d'amore
Che il sangue asciuga presto entrando nella storia
E che non serve a niente prendere una chitarra
Ma chi è all'altezza di farmi tacere
L'ombra si è fatta umana, oggi siamo in estate
Twisterei le parole se dovessi twistarle
Perché un giorno i bambini sappiano chi eravate.
(Jean Ferrat, *Nuit et brouillard*, 1963)

Come si è detto, la canzone d'autore, dal momento che nasce come reazione alla canzone leggera sanremese nel tentativo di una maggior presa di coscienza della realtà, è inevitabilmente – almeno al suo esordio – una canzone tipicamente politica; politica non nel senso di militanza partitica, ma politica nel senso originario del termine *polis*, ovvero una canzone interessata alla città e ai suoi cittadini, alle sue radici, che recupera la tradizione orale folklorica per riproporla in musica, ricostruendone le fondamenta ed educando "le masse" a un senso civile ormai sgretolato dalle due grandi guerre; è per questo che, più del riduttivo termine "canzone politica", si è preferito parlare di "canzone collettiva".

La canzone collettiva dei primi anni Sessanta nasce dagli studi sul folklore e sulle canzoni popolari portati avanti, particolarmente, dalle due esperienze dei cosiddetti "canzonieri": da una parte il Cantacronache (il cui nome già evoca il cantastorie, figura tradizionale della cultura orale e folklorica, l'artista di strada che si sposta per le piazze cantando storie antiche o contemporanee che entrino a far parte della collettività), dall'altra il Nuovo Canzoniere Italiano, sulla scia dei canzonieri tradizionali; la prima, un'esperienza musicale militante, la seconda, invece, un'esperienza di ricerca e di studio dei canti sociali

della tradizione popolare in collaborazione, soprattutto, con l'istituto Ernesto De Martino. Esemplare in questo senso è la collaborazione tra Michele L. Straniero e Virgilio Savona, l'insospettabile leader del Quartetto Cetra, che ha portato i due alla pubblicazione di raccolte divise in sezioni per argomenti, tra cui i *Canti della resistenza italiana*, i *Canti dell'emigrazione*, i *Canti del mare nella tradizione popolare italiana, Campagnola*, *Montanara* e altri, a dimostrare lo studio approfondito e la passione per la tematica (cfr. Virgilio Savona in Appendice).

A fianco dei due canzonieri, comunque, nel tentativo di risollevare la canzone italiana, sono passati i poeti Pier Paolo Pasolini, Italo Calvino, Franco Fortini, Dario Fo, Gianni Rodari, che hanno collaborato nella stesura dei testi cimentandosi nel tanto dibattuto genere di poesia per musica: Pasolini scrive per Laura Betti nel 1960 la *Ballata del suicidio* e il *Valzer della toppa*; Calvino scrive nel 1961 per Cantacronache *Canzone triste, Oltre il ponte, Dove vola l'avvoltoio* e *Il padrone del mondo*; Fortini scrive, nel suo periodo di riflessione, *Tutti gli amori* e *Inno Nazionale*, una parodia dell'inno di Mameli musicata da Liberovici e che verrà inserita nell'album Cantacronache 1; Dario Fo collabora nel 1966 con il Nuovo Canzoniere Italiano allestendo la regia di *Ci ragiono e canto,* da cui farà partire il suo teatro politico e la stesura di numerose ballate che parleranno del mondo "dei semplici e degli ignoranti":[58]

> Sul finire degli anni Cinquanta, dunque, esistono in vari paesi esempi anche molto consistenti e diffusi di una produzione *popular* nella quale i testi delle canzoni hanno un carattere "poetico" e realistico (o comunque ispirato a una non meglio definita autenticità), anticonvenzionale; nella quale la musica è sottratta ai cliché delle produzione industriale, spesso attraverso il rapporto con stili e generi non popular (il folklore, il jazz, la musica classica); nella quale l'interpretazione richiede un investimento personale, mette in gioco l'individualità del o della cantante – e non solo una più o meno raffinata capacità tecnica – al punto da tollerare voci imperfette

> o "stonate". Non è necessariamente una produzione anticommerciale, ma certo esiste nella comunità dei produttori e degli ascoltatori di queste musiche la consapevolezza di un'alterità rispetto alla produzione seriale.[59]

Ma il fenomeno dei canzonieri non è da chiudere e circoscrivere ai soli anni Cinquanta-Sessanta, perché l'importanza delle esperienze – e questa è la loro grandezza – va ben oltre al periodo in cui maturano; entrambe vanno lette come un grande serbatoio da cui attingerà, negli anni Settanta soprattutto, il rinnovamento della canzone italiana, se è vero che cantautori come Francesco Guccini dichiareranno esplicitamente il loro debito nei confronti di Cantacronache[60] e se Stefano Pivato, in un'analisi sull'uso della storia nella canzone italiana, scriverà che "si potrebbe avanzare l'ipotesi che esperienze come quelle dei cantautori francesi, di Cantacronache o del Nuovo Canzoniere Italiano stanno al rinnovamento della canzone italiana come la storia sociale sta al rinnovamento della storia contemporanea a partire dagli anni Settanta".[61] Nate in contesti diversi – la Torino operaia e la Milano colta – e sviluppatesi in ambiti diversi (il Nuovo Canzoniere Italiano produsse numerosi spettacoli teatrali e si concentrò sul recupero e sulla registrazione di canti popolari tradizionali, mentre Cantacronache fu soprattutto ricerca musicale e fucina di canzoni politiche), entrambe le esperienze si trovavano accomunate dallo stesso intento di risollevare la canzone italiana e di farne uno strumento di lotta, e fu questa la grande forza che permise a entrambe, una dopo l'altra, di sopravvivere per quasi vent'anni:

> Non è sempre facile discernere i mutui scambi della canzone popolare sia con certe forme di spettacolo teatrale, sia con la ricerca sulla tradizione del canto sociale. È comunque difficile negare l'influenza eterogenea esercitata sul cambiamento della canzone da esperienze passate attraverso le forme poetiche degli chansonniers, ma che fanno proprie anche tradizioni nostrane come quelle del canto politico e sociale e quelle del

> "mondo alla rovescia", proprio dei cantastorie: tutte esperienze che si svolgono in ambiti geografici e cronologici differenti, rivelando però una singolare affinità nella loro ansia di evocare una realtà diversa da quella della canzone di evasione, con l'obiettivo di "far scendere in terra" quella che uno dei più feroci critici della canzone leggera italiana definiva "la sudicia industria dell'illusione".[62]

Furono dunque, queste esperienze, il punto di svolta verso una nuova realtà musicale in Italia, per quanto limitate e circoscritte a un breve periodo e a un pubblico ristretto, che mai le lanciò sul mercato delle *major* e che tutt'oggi faticano a essere conosciute da chi invece apprezza l'eredità del loro operato; ma rimasero esperienze pure, vere, incondizionate, libere da ogni logica di mercato che potesse intaccarne la profondità di ricerca e chiarezza di obiettivi, esperienze autentiche, di un'autenticità difficile da riconoscere ma che, anche a distanza di sessant'anni, conserva ancora il fascino della novità.

2.1 Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta

L'esperienza del collettivo Cantacronache nasce a Torino nel 1957, al culmine della guerra fredda, dell'evoluzione monopolistica dei media, della pubblicazione degli scritti più importanti di Adorno sulla musica[63] e soprattutto in un anno particolarmente buio del Festival di Sanremo (è l'anno di *Casetta in Canadà*); l'idea di cominciare a scrivere una canzone "diversa" e "contro" è di Sergio Liberovici, musicista fuori dalle righe, che coinvolge gli amici Michele L. Straniero, Fausto Amodei, Giorgio De Maria, Margherita Galante Garrone (in arte Margot) ed Emilio Jona, sostenuti da collaborazioni del calibro di Italo Calvino, Franco Fortini, Gianni Rodari e Umberto Eco: intellettuali di sinistra, "cattolici o comunisti o socialisti, ma di

un'area di un cattolicesimo progressista".[64] Solo Liberovici, tra loro, era un musicista professionista, gli altri praticavano tutti un'altra professione: Jona, la mente del gruppo, era avvocato, poeta e scrittore, Amodei architetto, Straniero giornalista, De Maria un professore di italiano e storia. La loro storia inizia dopo un viaggio di Liberovici nella Germania dell'est, dove viene a contatto con il teatro critico-contingente di Brecht, esperienza da cui il giovane torinese si convince della possibilità, anche in Italia, di "evadere dall'evasione"[65] tanto incoraggiata dal Festival di Sanremo; i cinque cominciano la loro produzione autonomamente, sposando da subito la causa dell'*engagement* sociale e politico e ribadendo il loro impegno sui contenuti: "Delle canzonette leggere in sé e per sé non ce ne importava molto: il nostro interesse non era mercantile, ma precisamente sociologico e ideologico, e decisamente contenutistico".[66]

Emilio Jona scrive, nel primo numero della rivista Cantacronache uscito nel 1958, una sorta di manifesto di programma, che condensa in poche righe la rivoluzione poetica avanzata dal collettivo:

> Non ci siamo mai occupati prima d'ora di musica così detta leggera. Siamo impegnati in campi più specificamente culturali, nel romanzo, nella poesia, nella saggistica, nella musica seria, nella pittura, oltre che in più pratiche professioni; abbiamo collettivamente maturato la volontà d'intervenire in questo campo in cui, in Italia, più appariscente e grossolana è l'apologia dell'evasione. In questo clima sono nate le nostre canzoni; e lo spirito di rottura, la polemica, la implicita dichiarazione di guerra a quel mondo estraneo ed evasivo, sono naturalmente uno dei loro aspetti più appariscenti, se non il più tipico. Perché ciò che ci proponiamo, al di là della polemica o della rottura, è di "evadere dall'evasione", ritornando a cantare storie, accadimenti, favole che riguardino la gente nella sua realtà terrena e quotidiana, con le sue vicende sentimentali (serie, più che sdolcinate, comuni più che straordinarie), con le sue lotte, le aspirazioni che la guidano e le ingiustizie che la

> opprimono, con le cose che insomma la aiutano a vivere o a morire. E conseguentemente abbiamo scritto queste canzoni in un linguaggio piano e accessibile, in forme metriche tradizionali, in una musica melodica ed immediatamente emotiva (cioè con le stesse armi della canzone d'evasione), ma su questa quotidiana realtà siamo intervenuti non già accettandola e descrivendola naturalisticamente, ma operando su di essa in modo critico o ironico, burlesco o commosso, aggressivo o risentito, o persino drammatico, sì da mettere in luce i suoi nodi, le sue contraddizioni e gli aspetti tipici e rivelatori.[67]

Fondamentalmente furono due le influenze principali che convinsero Liberovici e Straniero a includere nel loro progetto anche intellettuali del tempo: il *song* tedesco da cabaret, cioè un genere musicale di estrema facilità melodica, da accompagnarsi con organetto o fisarmonica, e il repertorio degli *chansonnier* francesi, con il loro motto *épater le burgeois,* cioè stupire il borghese utilizzando un linguaggio immorale, anticlericale e a volte anche blasfemo, parteggiando sempre per i perdenti.

Respinti e ignorati dalle principali case discografiche italiane, e fuori dal panorama musicale richiesto dai giovani in quegli anni, i Cantacronache decidono di spostare la scena dai salotti buoni della borghesia torinese (quello di Carlo Galante Garrone, Giulio Einaudi, Luciano Foà) ad altri ambienti; durante i loro concerti in case popolari, nei circoli operai o in ambienti letterari, chiedono al pubblico di ricordare canzoni popolari, di lotta o di resistenza, e cominciano a concentrarsi proprio su quel repertorio. È Italia Canta, figlia del PCI, la prima etichetta discografica (progenitrice delle attuali etichette indipendenti) che decide di investire su di loro, promuovendone le esibizioni in determinati contesti – soprattutto nei festival di partito – che trovano subito interesse nel pubblico; è del maggio 1958 la prima apparizione pubblica, in occasione di un corteo della CGIL, in cui alcune canzoni, tra cui *Dove vola l'avvoltoio*, vengono suonate dal vivo e amplificate dagli altoparlanti su un camion

del sindacato che sfila nelle strade, mentre i testi sono distribuiti ai manifestanti. *Dove vola l'avvoltoio*, canzone scritta da Italo Calvino e musicata da Liberovici nel 1958, è recitata da una voce fredda e distaccata, quasi radiofonica, nella prima strofa, mentre nel ritornello e nelle altre strofe segue l'accompagnamento dell'organetto di sottofondo e di voci corali; è una sorta di ballata favolistica, da cui emerge l'immagine di un avvoltoio che, come nel racconto *Ultimo viene il corvo*, è allegoria della guerra o dell'odio umano che distrugge e annienta l'umanità (capace di annidarsi, oltre che nella *terra*, anche nella *testa* dell'uomo). Spiega Jona che "il pacifismo allora non era un verbo diffuso. L'elemento del pacifismo militante c'era già durante la guerra del 15-18, era già iscritto nella cultura operaia e politica. Ma per quanto riguarda la canzone colta, invece, indubbiamente *Dove vola l'avvoltoio* è il primo caso in cui si è sviluppato un tema fortemente pacifista legato, però, al passato e non al presente: non c'è nella canzone questo aspetto della guerra come distruzione dell'umanità".[68] Il testo, in cui risultano evidenti gli spunti per la deandreiana *Guerra di Piero,* recitava così:

> Un giorno nel mondo finita fu l'ultima guerra,
> il cupo cannone si tacque e più non sparò,
> e privo del tristo suo cibo dall'arida terra,
> un branco di neri avvoltoi si levò.[69]

Spesso, come dimostra una delle poche fotografie rimaste delle esibizioni del gruppo (cfr. Foto 1 e 2, Apparato iconografico), l'esecuzione dei brani veniva accompagnata anche da un disegno che rappresentasse l'idea del testo, come a voler creare una forma d'arte in cui musica e immagini si compenetrassero per dare vita a una suggestione ancora più forte nel pubblico; le esibizioni dal vivo, infatti, rimasero la forma privilegiata dal gruppo, e non solo perché i moderni mezzi di diffusione (la radio, la televisione, il juke box) trasmettevano un diverso tipo di musica, escludendoli dalla possibilità di farsi ascoltare, ma anche per una scelta del collettivo di mantenere

“un rapporto diretto con un pubblico popolare” tramite il canale dell’oralità.

Italia Canta pubblica nel 1958 e nel 1959 *Cantacronache 1, 2, 3, 4,* 45 giri *extended* ciascuno di quattro canzoni; la povertà tecnica della registrazione, inevitabile sia per questioni economiche ma anche per una scelta ideologica degli stessi artisti, non impedirà ad alcune canzoni di ottenere il successo sperato. Tra il 1958 e il 1962 vengono prodotti otto dischi, insieme alla pubblicazione periodica della rivista Cantacronache, contenente i testi delle canzoni, articoli e saggi; alcuni di questi brani contengono le registrazioni dei discorsi del poeta Majakovskij, delle parole di Lenin, della liberazione di Firenze raccontata da un cronista, a testimonianza dell’accanita ricerca da parte del collettivo di cronache reali di quegli anni come punto di partenza per la stesura delle canzoni. A differenza delle scelte di marketing adottate dalle *major* del tempo, che puntavano più sull’immagine dell’artista da vendere, spesso fotografato sorridente e vestito alla moda sulle riviste e sulle copertine dei 45 giri, Italia Canta decide di porre, sulle copertine dei dischi di Cantacronache, disegni che raccontino le canzoni e le diverse realtà a cui esse davano voce: “nessuna delle copertine dei dischi di Cantacronache raffigura i componenti del gruppo, tralasciando completamente di rappresentarne ritratti, volti, sorrisi, sguardi, e rendendo vana ogni possibilità di immedesimazione da parte di un possibile pubblico acquirente.”[70] (cfr. Foto 3, 4, 5, 6, Apparato iconografico).

Il gruppo opera dal 1957 al 1963, divenendo interprete dei grandi cambiamenti sociali e politici dell’Italia del dopoguerra visti da Torino, la città che più ha vissuto le trasformazioni dell’industria post bellica e del mondo operaio, quindi anche quella più vocata alla realtà: essi cercano, tramite il recupero della memoria passata e la sua funzione pedagogica, di riformare una coscienza civile, ormai sgretolata negli anni del dopoguerra e spesso scoraggiata dalla cultura stessa, sposando la causa del PCI in quegli anni di educare le masse. La canzone è dunque, per il Cantacronache, il nuovo strumento di comunicazione di massa per proporre un punto di vista sugli eventi

diverso da quello propugnato dalla tv, dalla radio o talvolta anche dagli stessi partiti: per questo l'arrangiamento dei loro brani non punta al coinvolgimento emotivo e all'immedesimazione ma, anzi, punta a quel giusto distacco che permetta di cogliere il testo e il messaggio in tutta la sua criticità. In un'intervista è la stessa Margot a spiegare che le canzoni di Cantacronache nascevano "con questo spirito di non partecipazione perché si capissero le parole e il messaggio fosse chiaro".[71]

Proprio per questo, spiega Emilio Jona:

> L'interprete di Cantacronache non è, in senso corrente, un cantante (questa voce richiama ormai troppo una esecuzione scolasticamente impostata), allora è meglio dire: un cantore popolare. Cioè, voce anche grezza, incolta, ma naturale, viva, familiare, umana. Essa vibra di reale passione: non la finge con il lenocinio scolastico. È sufficientemente indipendente dal microfono, perché fede cieca (e ingenua) nel microfono vuol dire intimismo, mezze tinte, sdilinquimenti, o quanto meno artificiosi effetti speciali… la voce di Cantacronache deve essere in grado di assumere atteggiamenti, oltreché di canto, anche di recitazione (declamazione).[72]

Per quanto riguarda l'arrangiamento di (quasi) tutte le canzoni, esso è praticamente assente, in linea con la ricerca di verità e semplicità del testo: la voce è accompagnata da una chitarra o da un organetto, i tempi sono per lo più 4/4 o 3/4, le seconde voci sono per terze, quarte o quinte, le rime sono funzionali per la memorizzazione del testo, ma mai vincolanti: "Infine: niente orchestrone, strumenti eclettici, "arrangiamenti". Le nostre canzoni dicono cose vere, cioè semplici. Perciò anche l'accompagnamento strumentale dev'essere di grande naturalezza e semplicità. A questo basta uno strumento solo, scelto tra i più familiari; chitarra, fisarmonica, pianoforte."[73]

Anche la lingua dei testi segue questo obiettivo di semplicità: i testi sono immediatamente comprensibili al pubblico, anche se curati dal

punto di vista formale e lessicale, e non mancano alcune virate poetiche ("illibata", "orbace", "stile barocchetto e *chippendale*"), che tuttavia non sono mai fini a sé stesse ma sempre funzione del contenuto che si vuole trasmettere; spesso ciò che si racconta è una storia, una cronaca appunto, quindi il genere testuale a cui queste canzoni si rifanno è più vicino alla favola, alla semplicità del racconto orale, piuttosto che alla ricercatezza del testo scritto. Scrive ancora Jona:

> Cantacronache era parlata dai suoi contenuti e come tale voleva essere una canzone da ascoltare piuttosto che da consumare, anche se l'ascolto non doveva essere necessariamente un ascolto colto. Il suo linguaggio era infatti un linguaggio comune, un linguaggio concreto, cioè un linguaggio colloquiale contro il linguaggio finto e astratto della canzone di consumo. […] E se si svincolava verso un linguaggio poetico lo si faceva con discrezione, con una sorta di pudore e sempre con un occhio rivolto verso la quotidianità, ovvero verso la filastrocca popolare e addirittura infantile. L'uso della rima, infatti era pressoché costante anzitutto in funzione mnemonica, e la rima era insieme frutto di una ricerca e attesa di un flusso associativo, curiosamente più vicina all'oralità del canto popolare che alla scrittura che la concludeva.[74]

La struttura e la foggia esteriore sono dunque le stesse della canzonetta, perché il progetto politico che c'è dietro è proprio quello di cercare di usare gli strumenti della musica commerciale e popolare per smontarli dal loro interno, reinterpretarli, "utilizzandoli come possibili cavalli di troia per entrare in un immaginario a esso abituato".[75].

Due sono le canzoni che possono essere prese come manifesto della poeticità del gruppo: *Canzone dei fiori e del silenzio* e *Il ratto della chitarra*. La prima, scritta da Jona e musicata da Liberovici, è un chiaro manifesto contro la canzonetta di consumo sanremese e sulla pressione tematica esercitata dal mercato discografico:

Ci dicono cantate svenevoli e amorosi,
siate i ritmici giullari dell'era industriale
siate mercanti di piccola illusione e di cieli dorati
ma soprattutto gonfiate le bolle di sapone.

Canzone dei fiori e del silenzio è una poetica presa di posizione sulla necessità di differenziarsi dalle canzoni che mascherano la realtà per raccontarne solo una parte, e sulla necessità percepita dal collettivo torinese di raccontare l'Italia vera:

Ci dicono tacete […] su miseria e lavoro
tacete della vita se ha giorni grigi e duri
tacete degli amori se sono tristi e oscuri
tacete anche dei fiori.

Il ratto della chitarra, invece, scritta da Amodei nel 1960, è una rivendicazione della libertà di espressione, e allo stesso tempo una denuncia dell'oppressione che poteva subire chiunque appartenesse a un partito politico:

La chitarra ripulita, ben lavata ed elegante
sarà spinta a far la parte di chitarra benpensante
per seguire la corrente, per salvarsi un po' la faccia
d'ora in poi dovrà evitare di dir qualche parolaccia.

Vocazione alla realtà e tentativo di ricreare un senso collettivo tramite la semplicità delle canzoni furono dunque gli obiettivi principali del collettivo, che fu anche, oltre che un'esperienza musicale, un'esperienza politica e militante. La sterminata produzione del collettivo – sono centodieci i testi raccolti da Jona e Straniero in *Cantacronache: un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta* – portò a toccare una vasta gamma di argomenti, più o meno impegnati, anche sulla sfera sentimentale, ma l'interesse politico principale del gruppo si concentrò prevalentemente su due grandi

ambiti: da una parte, la rievocazione della Resistenza, nel tentativo di salvare l'esperienza partigiana dall'oblio imposto dalla cultura conservatrice degli anni Cinquanta e per risvegliare quegli ideali antifascisti da cui l'Italia repubblicana era nata e che sembravano, nel 1960, essere di nuovo dimenticati a fronte della nuova esperienza autoritaria del governo Tambroni:

> Mentre in Italia la scena musicale era estranea a qualsiasi forma di rinnovamento del linguaggio e dei contenuti, la scuola dei cantautori francesi viveva con consapevolezza la grande crisi dei valori maturata negli anni della seconda guerra mondiale e proponeva canzoni che dessero "un nuovo senso della vita collettiva, anche attraverso il recupero della memoria e la riscrittura del passato" [Pivato, S. 2002, p.81]. O anche attraverso lo sguardo di persone comuni sui grandi eventi della storia o sui piccoli fatti del quotidiano. In Francia come in Germania era l'antifascismo lo spazio in cui creare e sperimentare il nuovo. Da qui partirà anche Cantacronache.[76]

D'altra parte, invece, una consistente parte del repertorio militante del Cantacronache si concentrò sulla denuncia del miracolo economico del 1950, svelandone le contraddizioni e le ambiguità di fondo che, a fronte di una notevole crescita economica e industriale, lasciavano morti e reietti alle spalle a cui nessuno, diversamente, avrebbe dato voce.

Per quanto riguarda il filone della rievocazione della Resistenza, che parlarne in quegli anni, è bene ricordare, "era quasi un delitto"[77] e per il quale il più delle volte finivano in sermoni inutili e apologetici, Cantacronache decide di adottare un diverso approccio: il racconto ricade sulla rievocazione di storie, luoghi, persone, sentimenti che sono rimasti nella memoria popolare e tramandati dalle voci di chi le ha vissute in prima persona. La canzone *Partigiano sconosciuto*, per esempio, inizia con la declamazione di queste parole: "A Modena, liberata dai suoi partigiani domenica 22 aprile 1945, la sera del 23

aprile/ fu data la notizia che era stato trovato/ un partigiano ucciso, sconosciuto a tutti,/ il quale aveva in tasca soltanto un pezzo di pane./ La sua fotografia fu esposta per alcuni/ giorni sotto il portico del Collegio,/ della località più centrale e più/ frequentata della città./ Poi non se ne seppe più nulla./ Questa poesia di un anonimo, appunto/ ispirata a questo episodio, comparve in/ quei giorni accanto alla fotografia dello/ sconosciuto". Jona, intervistato, commenta che "non serviva una celebrazione mitologica, ma concreta: i partigiani erano i nostri fratelli maggiori"; per questo la canzone *Partigiani fratelli maggiori*, scritta da Michele L. Straniero e musicata da Fausto Amodei, è un tentativo di ristabilire una fratellanza ideale con i partigiani, di riaffermare gli stessi ideali antifascisti che tanto hanno costruito nel passato, quanto ancora possono costruire nel presente; accompagnata da chitarra e cembalo, con violino che entra alla terza strofa, in un crescendo di intensità percepibile anche nella voce di Straniero, il testo si rivolge direttamente ai partigiani e recita così:

> Se cerchiamo sui libri di storia,
> se cerchiamo tra i grossi discorsi fatti d'aria
> non troviamo la vostra memoria,
> ma se invece spiamo sui volti
> dei fratelli, sui tratti sconvolti dell'Italia
> riviviamo quegli anni trascorsi.

Anche *Fazzoletto rosso,* scritta e musicata da Amodei nel 1962, racconta la storia di un soldato mandato a combattere sul fronte albanese "con tanta paura addosso", a cui la fidanzata, prima di partire, regala un fazzoletto rosso come pegno d'amore; un fazzoletto che il soldato cercherà di non sporcare mai con il sangue, ma solo con more, lamponi, o con le ferite curate dei suoi compagni. L'arrangiamento della canzone è in Do maggiore, cadenzato in modo da trasmettere leggerezza e spensieratezza, come una canzonetta, e contrasta in maniera evidente con il testo, che invece racconta della

drammaticità di un povero ragazzo che si rende conto di aver perso gli anni migliori della sua vita:

> Ma venne un giorno diverso
> […] in cui quel soldato […] capì cosa aveva perso.
> Aveva perso per niente degli anni
> di lavoro, degli anni felici
> per fare la guerra alla povera gente
> per far la guerra degli amici.

Il giovane soldato poi, sul finire della canzone, incontra un gruppo di militari che portano lo stesso fazzoletto rosso al collo, "ma in più c'era sopra una falce e un martello/ chissà in che modo ricamato", e capisce che quel fazzoletto è ora una bandiera per ogni contadino, ogni muratore, ogni operaio:

> Che han deciso che in fondo
> su tutti i paralleli e i meridiani
> la povera gente di tutto 'sto mondo
> è fatta di paesani.

Per i morti di Reggio Emilia, la più conosciuta e la più reinterpretata del canzoniere (nel 1974 dagli Stormy Six e nel 2015 dai Modena City Ramblers, tra i tanti), altamente rappresentativa del clima politico in cui piomba l'Italia nel 1960 con il governo repressivo e neofascista del ministro democristiano Tambroni, è una canzone che accosta le vicende partigiane alle più prossime lotte degli operai scioperanti; essa viene scritta in seguito agli scontri tra i partecipanti a uno sciopero indetto dalla CGIL e la polizia, il 7 luglio 1960, che lascia sul campo ben cinque vittime. "La memoria della tragedia è fissata nel testo e nella musica di una canzone diventata monumento, luogo della memoria, attorno a cui radunarsi per ricordare nomi, persone, eventi della storia partigiana".[78] Il testo, scritto da Fausto Amodei nel 1960, mentre svolgeva il servizio militare[79] chiama a

raccolta la comunità e riprende consapevolmente parole e versi di altre canzoni partigiane (*Urla il vento e soffia la bufera* o *Scarpe rotte eppur bisogna andare*, per esempio, riprendono la celebre *Fischia il vento*, mentre il finale riprende *Bandiera rossa*):

> Il solo vero amico che abbiamo al fianco adesso
> è sempre quello stesso che fu con noi in montagna
> e il nemico attuale è sempre ancora eguale
> a quel che combattemmo sui nostri monti e in Spagna
> Uguale la canzone che abbiamo da cantare
> Scarpe rotte eppur bisogna andare

Per i morti di Reggio Emilia, definita magistralmente da Eco "un bignami canoro della rivoluzione",[80] sarà tra quegli inni adottati come canti di lotta dagli studenti nel Sessantotto, a dimostrazione della sua capacità di "saper radunare persone diverse, appartenenti a contesti sociali e momenti storici lontani, ma unite a ideali e principi condivisi, tanto da formare una comunità. La sua ampia diffusione, nel tempo, pur senza aver mai goduto del sostengo di una massiccia campagna di promozione discografica, dimostra chiaramente come la musica possa generarsi dal basso e farsi prezioso strumento "di conservazione e valorizzazione dell'esperienza collettiva".[81]

L'altro filone tematico invece, come si diceva, riguarda la denuncia delle contraddizioni della realtà italiana negli anni del boom economico: la corsa consumistica all'accaparramento di cose inutili, il clima conservatore stimolato dalla Democrazia Cristiana in complicità con gli americani, l'assuefazione del popolo davanti alla televisione e al Carosello (che compare in casa degli italiani, per la prima volta, proprio nel 1954), gli stipendi bassi, le eccessive ore di lavoro in fabbrica, il flusso incontrollato di operai chiamati dal sud che si ritrovano a vivere affollati in dormitori senza alcun piano edilizio, il permanere di gerarchie sempre meno accettabili; il tutto entra, nella sua drammaticità, nei testi del Cantacronache.

Sul consumo frenetico e sulla contraffazione degli alimenti e dei prodotti, in modo da produrre a basso costo e in quantità maggiori, è esemplare la canzone satirica *Ero un consumatore*, scritta e musicata da Amodei nel 1960, in cui viene narrato come un cittadino dalle buone intenzioni si ritrovi a vivere disgrazie su disgrazie per ogni cosa che consuma o acquista, la sua insalata, i polli, il cemento di casa sua: "Ma i pollastri son più grassi se li castri,/ e i capponi son castrati con gli ormoni,/ che son cose sempre un po' pericolose,/ tant'è vero che io, adesso,/ sono lì per cambiar sesso/ e una femmina tra un po' diventerò."

Infine il consumatore, disperato per aver perso tutto, decide di mettere fine alla sua vita e recarsi in farmacia a comprare mezzo chilo di stricnina; ma, anche qui, ci sarà una sorpresa per lui:

> Or saprete come mai qui mi vedete,
> ben vivo, sano, trullare e giulivo:
> per dire come tutto andò a finire
> la stricnina ingurgitata
> era stata adulterata
> e soltanto una diarrea mi procurò.

Tuttavia, è soprattutto sulla condizione operaia e sul lavoro in fabbrica che si concentra l'operato dei Cantacronache, che sperimentano sulla propria pelle il cambiamento epocale che Torino vive negli anni Cinquanta, e soprattutto, la fine delle illusioni promesse dal miracolo economico che comincia a incrinarsi già nel 1962: "Volevamo raccontare la condizione operaia, cos'era il salario, lo sfruttamento, la catena di montaggio", spiega Jona nella sua intervista, e nei loro album compaiono canzoni come *Il tarlo* – una sorta di ricostruzione allegorica del concetto marxista di plusvalore – e *La ruota,* dedicata alle prime nuove invenzioni che cambieranno in pochi anni la quotidianità degli italiani (tra cui, appunto, l'automobile, e quindi i primi viaggi turistici e le autostrade). Nel 1962 Amodei compone *La canzone della Michelin*, in seguito a uno sciopero che

durò lunghi giorni proprio nella fabbrica di pneumatici; il testo, composto da quartine a rima alternata o baciata, è fortemente indicativo del pensiero del collettivo sulla condizione operaia:

> Togliamoci di dosso 'sta mania
> che chi ci ha i soldi deve aver ragione:
> piantiamola così di darla via
> in cambio a un'auto e a un televisore,
> che diventa un fatto comico
> 'sto miracolo economico
> se tanta gente
> da ben due mesi vive senza niente.

Sulle condizioni di lavoro al nord si sofferma anche *Canzone triste*, scritta nel 1958 in collaborazione con Italo Calvino (cfr. Foto 7, Apparato iconografico), la quale si presenta come una trasposizione canora del racconto *L'avventura di due sposi*, uscito l'anno stesso nella raccolta *Gli amori difficili;*[82] la canzone, dai toni più malinconici che politici, è una denuncia agli orari troppo stretti e ai ritmi produttivi asfissianti che i lavoratori devono rispettare per mantenere alta la produzione, ma che determina un'esistenza precaria per le relazioni affettive: l'uomo e la donna non hanno più tempo per stare insieme, perché gli orari di lavoro non convergono, e quando stanno insieme il pensiero verte comunque sul lavoro da svolgere. È la voce penetrante di Margot a raccontare la storia d'amore, una delle poche realistiche del tempo:

> Erano sposi. Lei s'alzava all'alba
> prendeva il tram, correva al suo lavoro.
> Lui aveva il turno che finisce all'alba
> entrava in letto e lei n'era già fuori.

Ma non è soltanto agli operai del nord che i Cantacronache si interessano. Il loro sguardo arriva fino alla Sicilia, alle pessime

condizioni lavorative dei minatori di zolfo, costretti a lavorare spesso senza tutele; nel 1958 muoiono otto minatori nella zolfara siciliana di Gessolungo, e lo stato non sembra darci alcun peso: è Michele Straniero, con musica di Liberovici, che decide di ricordare, tramite la canzone *La zolfara*, i morti ammazzati in quella tragedia, e canta, con toni pacati ma drammatici:

> Sparala prima la mina, mezz'ora si guadagna
> me n'infischio se rischio che di sangue poi si bagna!
> Tu prepara la bara
> minatore di zolfara.

Non mancarono, tra gli studi folklorici di rievocazione dei canti popolari italiani, riproduzioni di canti anarchici e anticlericali spesso tacciati dalla censura, i quali, riproposti negli anni Sessanta, furono una scelta coraggiosa di Cantacronache, animati dalla volontà di "alimentare consapevolmente il risveglio della combattività della società";[83] tra i canti a vocazione anarchica, come scrive Chiara Ferrari, "*Stornelli d'esilio* riproponeva il tema della libertà, dell'anarchismo come elemento aggregante di emarginati, sfruttati, ribelli, di tutti coloro che presto sarebbero tornati in Italia *ad agitare la face dei diritti*:[84]

> Nostra patria è il mondo intero,
> nostra legge è la libertà
> e un pensiero
> ribelle in cor ci sta.

Amodei invece canterà *La crociata*, denigrando le alte cariche dell'episcopato:

> Per rendere più ardente
> la fede della gente
> che s'è un po' raffreddata,

son persuasi che, in fondo, non c'è niente
meglio d'una crociata.

Stupisce come la stragrande maggioranza di questi temi, dall'anarchismo all'anticlericalismo, dalla denuncia delle condizioni degli ultimi e dei reietti della società alla lotta contro il consumismo dilagante, confluirà sistematicamente nelle canzoni d'autore degli anni Settanta e rimarrà presente nei gruppi che ancora oggi propongono un tipo di canzone politica e collettiva, presa in analisi nel terzo capitolo, per quanto calati e adattati alla storia di oggi.

A conti fatti, è inevitabile notare come l'Italia cantata dai Cantacronache sia dunque un'Italia ben lontana da quella che la televisione e il Festival di Sanremo vogliono far credere negli stessi anni; è l'Italia reale, delle lotte operaie, delle sperequazioni edilizie, degli sfruttamenti sul lavoro, degli albori dell'individualismo in cui ognuno, a modo suo, "tira a campare". È Franco Fortini, in *Inno nazionale*, che scrive per Sergio Liberovici la fine dei valori collettivi della nazione e la celebrazione per un'Italia piccola e mediocre, il cui unico culto rimasto è quello religioso, alla patria, alla famiglia. Canta Margot:

Fratelli d'Italia,
tiriamo a campare!
Governo e altare
si curan di te...
Fratelli d'Italia
ciascuno per sé!

Fu dunque partendo da questa vena popolare, da questa voglia di risollevare la canzone italiana, che quello che era partito come un progetto musicale si trasformò in una concreta azione politica internazionale, la quale vide i giovani torinesi schierati a fianco della resistenza in Spagna, in Algeria, in Angola, a Cuba, armati non di fucili ma di registratori che raccoglievano per la prima volta i canti

popolari di resistenza in tutto il mondo per poi farli confluire in dischi, articoli, libri e saggi.

Cantacronache fu dunque un'esperienza irripetibile, destinata a cambiare per sempre il destino della musica d'autore in Italia, ma condannata, per natura, a un progressivo spegnimento: mancava infatti, negli anni Sessanta, un pubblico che fosse capace di ascoltarli. Per quanto la sua vocazione fosse collettiva, Cantacronache rimase per sempre un fenomeno di nicchia, circoscritto agli intellettuali di partito e incapace di arrivare alle grandi masse, incompreso da un pubblico che alle canzoni demandava la spensieratezza e la leggerezza e lasciava la complessità tematica e di linguaggio ad altri ambiti della letteratura; "mancava, insomma, un pubblico "che non confondesse la canzone d'autore dal facile fischio, dal ritornello, dalla banalità dello slogan pubblicitario" e che sapesse riconoscere e apprezzare "la difficile semplicità" delle canzone di Cantacronache".[85] Spesso la spinta al risveglio di una coscienza critica nelle masse – obiettivo per cui Cantacronache aveva cominciato a scrivere una canzone non "gastronomica" – rimase in certi casi solo una spinta ideologica, capace di trovare interesse solo in chi quelle istanze condivideva già, rischiando in tal modo di rimanere un fenomeno di élite culturale; è prevalentemente Umberto Eco ad aprire il dibattito su questo aspetto, quando nella prefazione all'operato di Cantacronache riflette su quanto una canzone che si schieri di principio contro la canzone di consumo, di evasione, di necessità di spensieratezza (assolutamente legittima, se circoscritta a sporadici episodi) non rischi di evadere in un territorio ancora più pericoloso, quale quello di una nicchia culturale: "una canzone che richiede rispetto e attenzione rappresenta ancora, sia pure a livello di una cultura di massa, una opzione "colta". Rappresenta una punta massima a cui una cultura di massa può aspirare; il primo gradino verso una educazione ulteriore del gusto e dell'intelligenza, attraverso il quale aderire a esperienze più complesse. Un passaggio fondamentale, quindi. Ma non rappresenta la risposta a tutti i problemi del consumo musicale di massa."[86] Il discorso non è di certo da estendere a tutte le canzoni di

Cantacronache: alcune canzoni, infatti, proprio perché hanno saputo sfruttare, pur mantenendosi autentici, quei mezzi di comunicazione di massa da cui la canzone voleva fuggire, riuscirono ad avere una diffusione orizzontale, oltre che verticale, e hanno visto una rivisitazione continua negli anni; è il caso di *Per i morti di Reggio Emilia,* che ancora oggi viene cantata e suonata nei comizi o negli scioperi del sindacato e che ha visto una reinterpretazione da molti dei gruppi politici degli anni successivi:

> Tutte le canzoni di questa fase – a parte qualche eccezione – sono di natura squisitamente intellettuale, spesso intellettualistica, hanno poco di popolare e quasi nulla di classista. E questo è il segno obbligatorio di un processo che la canzone politica doveva, allora, attraversare. Dal silenzio degli anni precedenti – che non significa, evidentemente, assenza di produzione quanto piuttosto sua vita stentata e clandestina, vissuta nelle pieghe della condizione proletaria, anche per le responsabilità di una cultura di sinistra che, salvo poche eccezioni, se ne disinteressa – il canto di lotta, per tornare a essere strumento di aggregazione e comunicazione e linguaggio di grandi masse, deve intanto riconquistare il terreno dei tradizionali mezzi di comunicazione, pagare lo scotto della "dignità letteraria", ripercorrere le trappe della popolarizzazione; questo anche attraverso i passaggi più contraddittori, quelli di una canzone spesso cabarettistica, giocata più sull'ironia che sulla denuncia, più sull'apologo che sull'invettiva, più sull'aforisma che sullo sdegno. Ma è grazie a questo che tale nuova canzone ritrova un suo spazio, contendendoselo forzatamente con la canzone d'evasione, guadagnandosi la dignità di prodotto artistica; solo allora può passare (ritornare) dal teatro alla piazza. Ci passa con Morti di Reggio Emilia, di quel Fasto Amodei che, autore coltissimo e raffinatissimo, trova nell'avventura tambroniana e nella nuova resistenza antifascista l'ispirazione per comporre questo straordinario inno di dolore e di rabbia.[87]

Non fu solo questo, tuttavia, il motivo che portò il gruppo a sciogliersi nel 1962; fu il trasferimento di Straniero a Milano, fu l'incrinarsi dei rapporti con il PCI, e in particolar modo con l'etichetta Italia Canta, che cominciò a sponsorizzare esperienze musicali anche molto lontane da Cantacronache e a censurare gli artisti torinesi su alcune tematiche partitiche. Scrive Liberovici, a proposito, in una lettera dai toni accesi:

> È successo che i funzionari [del PCI], senza possedere la più pallida idea di cosa fosse un disco e – quel che è peggio – di che cosa debba essere una politica culturale, hanno sistematicamente criticato […] le nostre creazioni […], hanno venduto i dischi secondo il sistema del soddisfare le richieste dirette, senza mai sollecitare ulteriormente queste richieste, con una efficiente rete commerciale e una buona pubblicità […]. È di ieri la costituzione, nell'ambito di Italia Canta, di una sezione riguardante l'impresariato di cantanti come Villa, Dallara, Celentano ecc., che rappresenta il più completo sputtanamento (scusa il termine) di anni di battaglie condotte proprio nel senso opposto.[88]

Certamente lo spegnimento naturale di Cantacronache come avventura musicale non determinò la fine dell'interesse sociale e politico dei suoi componenti che, al contrario, ritrovò nuova vita negli imponenti lavori di Jona e Liberovici sui *Canti di protesta del popolo italiano* (da cui nacquero quattro importanti testi teatrali popolari che girarono l'Italia, libri su Algeria e Spagna, articoli e libri fondamentali sul canto popolare politico sociale) e che li vide coinvolti direttamente nella protezione e nell'ospitalità di rifugiati politici provenienti da tutto il mondo.

Come disse Giovanna Marini: "Sono tutte destinate a fallire queste iniziative. Perché è il destino delle minoranze, ma sono fallimenti di cassetta, non di immagine o di memoria":[89] con l'esperienza di Cantacronache la canzone provò a rioccupare un ruolo, quello di

"collettore sociale e luogo di condivisione di ideali",[90] che fino a quel momento era stato messo in sordina, e che da quel momento risorgerà nelle voci dei giovani che cantano in piazza, nei cortei, nelle manifestazioni, nei concerti, in strada, continuando a riproporsi con tematiche diverse, con arrangiamenti diversi e facce diverse fino ai giorni nostri, ma sempre con lo stesso atavico bisogno – ancora più urgente negli anni Duemila – di sentirsi parte di qualcosa.

2.2 Il Nuovo Canzoniere Italiano dal 1962 al 1968

> Mentre i Cantacronache iniziavano la battaglia, Leydi incominciava a percorrere l'Italia raccogliendo su nastro magnetico i resti di una tradizione musicale che andava perdendosi […]. I canti politici, i canti di lavoro, i canti di classe… affidandoli ai cantori originali oppure spingendo amici intellettuali a interpretarli piegandosi alle esigenze elementare di queste musiche.[91]

Dalle ceneri di Cantacronache nascerà un nuovo progetto, questa volta di diversa valenza politica, dedicato prevalentemente allo studio e alla ricerca di canti popolari e sociali della tradizione folklorica italiana e composto da studiosi che continuano a vedere la canzone come luogo di aggregazione e strumento per registrare la realtà; nel 1962 Amodei, Straniero e Liberovici si aprono alla collaborazione con Gianni Bosio, Roberto Leydi e Diego Carpitella, avidi ricercatori di musica popolare e canti di protesta soprattutto in Italia e in America; nel giro di poco tempo, anche Giovanna Marini, che in quel periodo si stava perfezionando nella ricerca etnomusicologica e lavorava a Milano insieme a Ivan Della Mea, ebbe modo di incontrarli e collaborare con alcuni dei loro spettacoli. Il gruppo divenne quindi un florido bacino di raccolta per musicisti, intellettuali, ricercatori, ed è

proprio nello stesso anno che, a Milano, inizia la pubblicazione della rivista che prenderà il nome di Nuovo Canzoniere Italiano (NCI):

> Concepito come una rivista, il Nuovo Canzoniere Italiano nasce senza lunghe discussioni teoriche. Impaginato da Franco Magnani, in quel momento grafico presso le Edizioni Avanti!, è stampato in multilith, volendo forse riecheggiare analoghe riviste americane, per esempio Sing Out. È un'impostazione grafica del tutto diversa da quella della precedente rivista Cantacronache, che si rifaceva all'esempio del Taller de Gràfica Popular; ed è per i tempi inusuale, essendo da noi l'esplosione di riviste ciclostilate assai posteriore, sessantottarda.[92]

Obiettivo principale del Nuovo Canzoniere fu quello di rendere cosciente il popolo della sua capacità di produrre cultura, una cultura che quindi non restava esclusivo retaggio delle classi più alte, ma poteva nascere anche dal basso; solo grazie a questa presa di coscienza, nella loro idea, il popolo avrebbe attinto la forza necessaria per iniziare anche una più difficile lotta di classe. Scrive Giovanna Marini:

> L'ipotesi di Gianni Bosio era questa: il popolo deve diventare cosciente della propria cultura. Le canzoni sono veicoli di cultura, comunque siano, qualsiasi provenienza abbiano. Se noi cerchiamo e troviamo queste canzoni e le riproponiamo alla gente, questa le riconoscerà, se ne ri-impossesserà, perché scoprirà che le sono utili, esattamente come sono utili a noi, e prenderà via via sempre più coscienza del proprio potere. Allora cercherà di intervenire sulle scelte del potere politico, cercherà di guidare l'opinione pubblica.[93]

Nel 1964 il NCI partecipa al Festival dei Due Mondi di Spoleto con lo spettacolo *Bella ciao*, una rassegna di canti popolari italiani curata da Filippo Crivelli, Roberto Leydi e Franco Fortini, che

diventerà il trampolino di lancio del gruppo; una delle strofe di *Gorizia* infatti, canzone di trincea della Grande Guerra, di cui alcuni versi erano stati censurati dall'organizzazione ("Traditori signori ufficiali/ che la guerra l'avete voluta/ scannatori di carne venduta/ e rovina della gioventù"), viene comunque cantata da Straniero e subito tacciata di antipatriottismo da un gruppo neofascista, scatenando un intervento delle forze dell'ordine a danno di Straniero e degli organizzatori del festival, a testimonianza di quanto la canzone, in quegli anni di conflitti irrisolti, poteva "sparare colpi più micidiali di quelli di un mitra".[94] La repressione, comunque, ottenne l'effetto contrario e la solidarietà da parte del pubblico determinò la nascita della stagione folk-revival in Italia e un grande interesse per le successive iniziative del NCI, che a fianco della rivista cominciò a produrre spettacoli teatrali, come *Ci ragiono e ci canto* del 1966 o *Pietà l'è morta,* e a condensare l'intera discografia prodotta in circa vent'anni di operato sotto l'etichetta I Dischi del Sole (è il 1980 l'anno considerato come fine dell'esperienza di gruppo). Nel 1966, con l'ampliamento del gruppo, il Nuovo Canzoniere comincia a chiedersi come sviluppare il progetto, se continuare a dedicarsi allo studio prettamente filologico dei canti popolari, oppure provare a riproporre le stesse istanze nel nuovo clima sociale dell'Italia degli anni Sessanta, producendo quindi nuove canzoni. Il sesto numero della rivista, uscito nel 1965, così affermava, a pagina 8:

> Su questo terreno soltanto potrà manifestarsi, con funzione di autentica avanguardia, la nuova canzone, non mutuata da esperienze esterne o estranee, non volontaristica o intuitiva, non populistica od operaistica, ma manifestazione di una realtà oggettiva, colta in tutte le sue contraddizioni. Nella misura in cui la nuova canzone riuscirà a rappresentare la realtà della situazione operaia nel sistema neocapitalistico, nella misura, cioè, in cui sarà spietatamente vera, sarà strumento non secondario per superare il sistema stesso.[95]

Saranno, in particolare, la romana Giovanna Marini e il lucchese Ivan Della Mea a proporre una "nuova canzone" per ridare vita alla comunicazione popolare:

> È in questo processo di "degradazione" della musica popolare che interviene la novità dirompente del discorso politico di classe a rinnovare, nei contenuti così come nei moduli espressivi, la comunicazione popolare, ridandogli vita e autonomia. Ma senza "inventare" nulla, o quasi; a dimostrazione di come il canto politico sia strettamente interno al canto popolare e questo alla canzone di consumo alla cultura musicale tradizionale; della lentezza e del gradualismo di quel processo attraverso cui la cultura di classe conquista la sua autonomia; e, infine, della necessità per la comunicazione alternativa di crescere dentro il corpo di quella dominante, utilizzandone i modi per piegarli ai propri fini, e affermare già così la propria capacità di comando.[96]

2.2.1 Giovanna Marini

Di Giovanna Marini si ricorda prevalentemente la passione smisurata per il canto popolare di protesta, venutale dagli studi di chitarra classica e da un lungo soggiorno negli Stati Uniti, dove viene a contatto con le fondamenta della musica degli schiavi, degli studenti in lotta o degli emigrati, e la sua preziosissima collaborazione con l'Istituto De Martino, che l'ha vista girare l'Italia in lungo e in largo (specialmente in Abruzzo, nel Salento e in Sardegna) per raccogliere i canti sociali e popolari in italiano o in lingua locale incidendoli su cassetta e conservandone la memoria nei cataloghi dell'istituto; ma non manca una produzione propria di ballate (o meglio, cantate) di eventi storici italiani che hanno segnato profondamente gli anni in cui vive. Tra i tanti, si ricorda la trascrizione in musica di un evento tragico per la storia d'Italia negli anni della tensione, i cosiddetti moti

di Reggio Calabria, una sommossa popolare avvenuta tra il 1970 e il 1971 a seguito della decisione di spostare il capoluogo di regione da Reggio a Catanzaro, che avrebbe causato la perdita di ulteriori posti di lavoro per i già precari reggini. Gruppi neofascisti e organizzazioni di estrema destra, inclusi simpatizzanti della 'ndrangheta, reagirono con violenza dinamitarda e intimidatoria nei confronti della protesta, che comunque non cedette, anche grazie al sostegno dimostrato – per la prima volta, nella storia del sud Italia – dalle organizzazioni sindacali del nord; il 22 ottobre 1972 fu la data fissata per una grande manifestazione a Reggio Calabria, dove, nonostante i ripetuti attentati ai treni, confluirono da tutta Italia circa quarantamila lavoratori, sindacalisti e funzionari e, tra loro, anche Giovanna Marini. La cantante racconta:

> Era un sabato, e la ferrovia era piena di bombe. [...] Non si riusciva ad andare avanti. Tutto bloccato. Per le bombe. Sul nostro treno sono saliti i feriti di Bologna, che si tenevano la testa dicendo: "Andiamo avanti lo stesso, l'importante è arrivare a Reggio!". Ho pensato di essere in un altro mondo! Poi invece ho riflettuto e sono arrivata ad altre conclusioni: "No! – questo non è un altro mondo: è la nostra classe operaia, quella che ci ha portato alla vittoria del 15 giugno, quella che è così stufa di come vive e così pronta ad andare a guidare il paese, che non gli importa niente di fare trenta, quaranta ore di treno sulla ferrovia cosparsa di bombe pur di potercelo dimostrare"[97].

Fu in seguito a quella giornata che Giovanna Marini compose la celebre *I treni per Reggio Calabria,* scritta nel 1973 e pubblicata nell'omonimo album, una ballata dalla struttura melodica molto semplice (si ripete lo stesso giro armonico a ogni strofa), ma cantata tutta d'un fiato – così come aveva imparato dalla mondina Giovanna Daffini e da Sandra Mantovani – per esprimere il clima caotico che si respirò quella giornata:

> Il suo modo di cantare è indicativo del credo che ha abbracciato, ricco di intonazione e di moduli espressivi propri del mondo popolare. Marini adotterà la tecnica dello "svolo", una specie di razionalizzazione di un metodo canoro e di un atto espositivo tramandandosi attraverso la storia delle culture subalterne dei campi.[98]

La canzone "non è un accompagnamento di slogan, non fornisce una visione piatta e generica, o trionfalista e retorica, delle lotte, della società, della battaglia socialista. È invece, all'interno di una battaglia politico-culturale decisamente orientata, piena di contraddizioni, di slanci, di analisi più che di sintesi, di mediazione più che di registrazione, di riflessione più che di semplice testimonianza o colonna sonora delle lotte";[99] il testo, composto da centoventitré versi, racconta momento per momento la discesa in Meridione sul treno, lo scoppio delle bombe, il saliscendi di funzionari, responsabili, sindacalisti, giovani, operai, medici per soccorrere i feriti, gli slogan urlati coi megafoni, in un racconto incalzante e costante che riproduce il movimento del treno sulle rotaie, per poi concludersi con l'arrivo negli ultimi versi:

> E alla sera Reggio era trasformata
> pareva una giornata di mercato
> quanti abbracci e quanta commozione
> "il nord è arrivato nel Meridione"
> gli operai hanno dato una dimostrazione.[100]

Una chitarra e tante parole, un'interpretazione graffiante, la volontà di dare voce a un evento di cronaca che possa rimanere nella memoria collettiva, così come avevano fatto i Cantacronache dieci anni prima. Sulle stesse tematiche del collettivo torinese si muoveranno anche altri testi della Marini, pubblicati fino agli anni Ottanta sotto l'etichetta I Dischi del Sole promossa dalla casa editrice Avanti!; nel 1966, al rientro dagli USA, viene pubblicato il suo primo disco, *Vi parlo*

dell'America, "con cui mette in guardia dai falsi miraggi, dalle trappole di una società consumistica dell'esasperazione";[101] gli stessi temi dello sfruttamento subito dalle classi subalterne si ritroveranno nella canzone *Ama chi ti ama*, una ballata in 6/8 scritta nel 1970 come rivisitazione del canto popolare delle mondine *La smortina*, già inciso da Giovanna Daffini su I Dischi del Sole. L'operazione della Marini è semplice: dall'ambiente contadino passa a quello operaio, senza soluzioni di continuità, per parlare delle ingiustizie subite dall'Italia in tutte le regioni; ci sono varie versioni della canzone, in base ai fatti salienti che accadono nel momento in cui canta la Marini (l'ultima e più recente versione comprende anche una strofa dedicata a Giulio Regeni e ai profughi "lasciati morire in mare").

La stessa vena anarchica e anticlericale la si può ritrovare anche in un altro brano della Marini, *Chiesa Chiesa*, pubblicato nell'album omonimo nel 1967 da I Dischi del Sole; la cantata è un'apostrofe contro la Chiesa come istituzione, che si è messa tra l'uomo e Dio e ha costruito, nel tempo, un muro di dogmi per conservare il suo potere: "Chiesa, Chiesa/ m'hai creato e m'hai distrutto/ ma Dio io non l'ho raggiunto/ piazzata tra me e lui/ come una pietra tombale/ mi tratti da morta/ per potermi un giorno resuscitare". L'accusa non parte da un occhio esterno e ignaro, ma da chi ha frequentato il mondo cattolico romano, e quindi è capace di svelarne falle e ambiguità; l'accusa è in primo luogo contro gli ipocriti: "Guardi ai cattolici con scherno e disprezzo/ quelli San Vincenzo e dieta il Venerdì/ che leggono l'Osservatore Romano/ e rubano senza che gli tremi la mano", poi l'accusa ricade su chi giudica e condanna un prete spretato, che invece a lei ha lasciato preziosi insegnamenti: "Così mi ha insegnato,/ il prete spretato/ a amare di essere viva/ e con la vita/ la verità/ cercarla/ senza viltà". La Marini però è chiara, la sua accusa non è contro di Dio, ma contro chi usa la religione per fare il comodo suo: "Vorrei sentirmi dire/ in quella casa è Dio/ senza ogni volta trovare/ un io più grande del mio", e così infatti chiude il suo componimento:

Chiesa, Chiesa come hai potuto
cambiare l'amore in colonne di potere?
Spero che un giorno tu voglia capire
se vuoi salvare Dio devi scomparire.

Sempre sulla linea dell'apostrofe è anche un'altra cantata del 1970, *Italia gran bel paese,* conosciuta anche come *Italia quanto sei lunga* e contenuta nella composizione *La nave (è una pura formalità)*; se nel 1962 Amodei cantava "Non nutriamo le pretese/ di chiamarci il "Bel paese":/questo è retaggio,/ al massimo, di un tipo di formaggio", a distanza di otto anni la Marini canterà uno spaccato dell'Italia migrante costretta a lasciare la famiglia per poterle permettere di mangiare:

"Gran bel paese!", dice in piedi davanti al finestrino
un contadino costretto a emigrare;
ha due figli in Germania con la sorella
e due al paese con il fratello,
il più piccolo lo porta con sé a Zurigo.

Sono, i testi della Marini, "canzoni della cattiva coscienza", che parlano degli ultimi, degli emarginati, di ciò che lo sguardo comune fatica ad accettare e tende a dimenticare, lasciandosi intorpidire dalla realtà infiocchettata dai media; la sua voce e la tecnica vocale dello svolo vanno invece a risvegliare la coscienza, spingendola, se non a intervenire sulle ingiustizie, almeno a prenderne atto. Una canzone del 1967, *La linea rossa*, scritta in collaborazione con Ivan della Mea, può essere presa a manifesto della poeticità dei due cantanti; il titolo riprende un dibattito incoraggiato da Mogol sulla classificazione delle varie canzoni da metà anni Sessanta in poi, che avrebbe visto la suddivisione della canzoni in Linea verde (canzoni vagamente di protesta, su temi condivisi da tutti quali l'amore, l'ecologia, la libertà), Linea gialla (canzoni disinteressate, disimpegnate e superficiali) e Linea rossa, appunto, rossa come la bandiera comunista.

La linea melodica è ispirata al tradizionale brano americano *Sloop John B*, reso famoso dai Beach Boys, quindi in pieno stile *beat,* e recita così:

> La pace, l'amore, la giustizia, la verità
> siamo d'accordo, son belle cose ma
> si deve andare più in là
> si deve andare più in là
> la linea rossa è sempre andata più in là

E su questa linea rossa continuerà il suo operato Ivan Della Mea.

2.2.2 Ivan Della Mea

Il cantante – lucchese di sangue, milanese di patria – comincia la sua collaborazione con il Nuovo Canzoniere Italiano nel 1962, anno in cui esce con l'album *Canti e inni socialisti*, firmato I Dischi del Sole; fu soprattutto grazie a Ivan che il NCI si spinse verso un'ondata più politica, che andasse anche oltre la riscoperta del ricco patrimonio di canti di lotta già iniziato da Cantacronache, cominciando a inserire nelle canzoni le sue esperienze da operaio in fabbrica, da fattorino con e senza bicicletta, da barista e da senzatetto. Nel sesto numero della rivista Il Nuovo Canzoniere Italiano è Cesare Bermani a presentare Ivan Della Mea, "l'autore più provocatorio nel panorama dell'odierna canzone "impegnata"", e ne riporta un'intervista:

> Nella primavera del '63 – racconta Della Mea – […] sentii parlare per la prima volta di nuova canzone, di alternativa alla canzone di consumo, di possibilità di continuazione (a livello di contenuti politici e non soltanto di moduli estetici) della tradizione del canto popolare di protesta, di una situazione oggettiva culturale e politica che permetteva di individuare la possibilità di un interlocutore e di una dimensione politica di

> base aperta a recepire un nuovo tipo di prodotto, e, infine, di strumenti creati per la proposta specifica: il Nuovo Canzoniere Italiano e I Dischi del Sole.[102]

Nel 1962 esce *Ballate della piccola e grande violenza*, una raccolta di nove canzoni con cui Ivan prende consapevolezza del proprio impegno politico e accosta le sue vicende famigliari – la piccola violenza – e il periodo dittatoriale del post-resistenza – la grande violenza – convinto, come il fratello giornalista Luciano Della Mea, che una sia riflesso dell'altra; nello stesso album viene pubblicato per la prima volta uno dei brani più conosciuti dell'artista, *La ballata per l'Ardizzone*, inizialmente concepita in dialetto milanese, come gran parte della produzione di Della Mea, e successivamente riproposta anche in italiano. La canzone viene scritta in memoria di uno studente ventunenne comunista ucciso dalla polizia e continua la tradizione dei canti in memoria dei caduti in battaglia già iniziata da Cantacronache; come in *Per i morti di Reggio Emilia*, anche la rievocazione di Giovanni Ardizzone è fondamentale per ricordare i morti di una guerra ancora non conclusa contro il fascismo. La ballata, cupa e in Mi minore, viene interpretata con rabbia e con lamento da Ivan, che si accompagna con una chitarra:

> Giovanni Ardizzone l'era el so nom,
> de mesté stüdent üniversitari,
> comunista, amis dei proletari:
> a l'han cupà visin al noster Domm.

Il testo, nelle ultime righe, abbandona il dialetto milanese per ritornare alla lingua nazionale, sia perché registra il linguaggio giornalistico, sia per mettere in risalto il contrasto tra la coscienza cittadina (dialetto di un milanese presente allo scontro e capace di testimoniare con i propri occhi) e le informazioni mediatiche, che invece diffondono la notizia mascherandola da "fatale incidente":

E i giurnai de l'ultima edisiun
a disen tücc: "Un giovane studente,
e incö una gran dimustrasiun,
è morto per fatale incidente,
è morto per fatale incidente,
è morto per fatale incidente".

Sempre sulla linea della rievocazione storica della resistenza sono altre due canzoni, *Nove maggio*, scritta nel 1965 in occasione del ventennale della resistenza celebrato a Milano, e *Tu lo sai compagno a Marzabotto,* dell'anno successivo, incisa da Cristina Rapisarda e il Nuovo canzoniere Milanese nell'album *Compagno Vietnam*. Nella canzone *Nove maggio* (in Re maggiore, quindi musicalmente più vivace della precedente per sottolineare il clima di festa) viene instaurato un collegamento tra le lotte partigiane e le lotte comuniste della metà degli anni Sessanta, espresso poeticamente dal cambio di fazzoletto portato al collo – come nella canzone *Fazzoletto rosso* del Cantacronache – che prima è rosso e poi diventa tricolore, per poi tornare rosso ("E nei giorni della lotta/ rosso era il mio colore/ ma nell'ora del ricordo/ oggi porto il tricolore"); il messaggio di base che accumuna le due lotte è comunque la liberazione dell'Italia dall'oppressore, che prima era un nemico esterno, mentre ora si fa padrone ("Ieri ho fatto la guerra/ contro il fascio e l'invasore/ oggi lotto contro il padrone/ per la stessa libertà"). La prima esecuzione di *Nove maggio* venne difficilmente accolta dal partito comunista, tanto che Cesare Bermani scriverà:

> [È una canzone] che stigmatizza il fatto che Longo e Parri fossero quel giorno a fianco di Andreotti, e coglie lucidamente e sviluppa l'aspetto fondamentale della manifestazione. Questa canzone, che raggiunse non casualmente una notevole diffusione, Ivan la cantò anzi il 3 luglio a Sesto San Giovanni in uno spettacolo abbinato a un comizio di Luigi Longo. Fioccò una protesta della locale sezione del PCI, sorsero discussioni attorno a questa iniziativa improvvisata da Ivan, si convenne

che le provocazioni – quando necessarie – dovessero essere decise collettivamente.[103]

Con la canzone *Tu lo sai compagno a Marzabotto* invece si entra meglio nella poetica di Ivan la quale, il più delle volte, a proposito di politica e di lotte non parla di ideologie ma di sentimenti, delle emozioni di chi quelle lotte le ha vissute, guarda con gli occhi del popolo schiacciato dagli eventi. La canzone prende in esame la terribile strage subita dagli abitanti di Marzabotto, piccolo paese sugli appennini bolognesi, per mano dei soldati tedeschi, ed è raccontata dal punto di vista di una donna violentata e poi uccisa con un colpo di pistola:

Tu lo sai compagno a Marzabotto
i fascisti hanno preso una donna
le hanno tolto il figlio dal ventre
e ridendo gli hanno sparato.
[…]
Ora sappiamo compagni nel Vietnam
c'è quella donna più sola e tace
e non si può non si può dire " pace"
su quel ventre che frutti non dà.

E sulla stessa dolcezza e profondità nell'affrontare tematiche complesse è la canzone più cantata di Della Mea, *O cara moglie,* pubblicata nel 1966 e nata "in una notte a Torino, per aiutare l'attività anti-crumiraggio che gli operai Fiat avevano organizzato per la riuscita dello sciopero";[104] una canzone che recupera il suo potere collettivo per dare forza e sostegno a uno sciopero pur rimanendone ai margini. In un climax ascendente di intensità, la canzone parte in Do maggiore e sale di tono a ogni strofa in un crescendo che molto ricorda le successive canzoni di Guccini, e parte quasi sussurrata all'orecchio della moglie per poi esplodere urlata nel finale, dove si conclude con una banda di strada che ne suona la melodia:

O cara moglie, prima ho sbagliato,
di' a mio figlio che venga a sentire,
ché ha da capire che cosa vuol dire
lottare per la libertà.

A commento della canzone Alessandro Portelli, collaboratore dell'Istituto De Martino e del Nuovo Canzoniere Italiano, scriverà:

> Ivan ha cantato, scritto, parlato la politica e le lotte, ma soprattutto i sentimenti, i rapporti che a quelle lotte davano, e se non vogliamo farlo morto, daranno ancora un senso. […] La sua canzone più cantata, quella entrata davvero nella tradizione orale, *O cara moglie*, è la storia di uno sciopero sconfitto, di un operaio licenziato, del ricatto padronale che convince o costringe tanti operai a chinare la testa e rientrare in fabbrica – e gli scioperanti che gli gridano crumiri e venduti, ma vedono la loro umiliazione anche come un'offesa fatta a se stessi. Ma la storia è raccontata nel calore di una cucina operaia, condivisa con l'amore familiare, con la proiettività nei confronti del figlio che si trasforma in orgoglio e insegnamento. Alla grande violenza della repressione e dei licenziamenti risponde, stavolta, la "piccola" resistenza dei sentimenti, dell'amore, della dignità. E da qui si ricomincia, oggi come allora.[105]

Sulla questione del sud Italia, già affrontata da Cantacronache e da Giovanna Marini, soprattutto per la denuncia dello sfruttamento degli operai nelle fabbriche e per le pessime condizioni lavorative, Ivan Della Mea racconterà anni più tardi (siamo nel 1972) un altro aspetto legato al meridione, quale quello dell'emigrazione e della difficoltà da parte degli emigrati meridionali a integrarsi nelle società del nord, soprattutto a Torino dove il grande impero FIAT aveva chiamato a sé migliaia di braccianti nel giro di pochi mesi, senza lasciare il tempo per una politica di integrazione e sistemazione graduale nei condomini; il più delle volte i cittadini emigrati si ritrovarono quindi

“ghettizzati” in grandi dormitori periferici senza alcun servizio e senza alcuna capacità di venire a contatto con la gente del luogo, rimanendo ai margini non solo delle città, ma anche della società, che cancella ogni cultura di provenienza perché “il padrone/ con la sua cultura, la sua disciplina/ lui plasma i servi di ogni officina”. Della Mea, come suo solito, racconterà la condizione precaria degli emigranti nella *Ballata per Ciriaco Saldutto,* un quindicenne studente delle medie, figlio di un muratore pugliese immigrato a Torino, che si impiccò per una bocciatura:

> La tua cultura e del tuo paese,
> sia chiaro, "terrone", va buttata via;
> la scuola ti dà un'altra cultura,
> quella dei padroni, della borghesia
> E tu puoi scordare l'azzurro del cielo
> di Puglia e il dialetto della tua terra:
> tuo cielo è la FIAT, tua terra è Torino,
> la scuola, Saldutto, è il campo di guerra.

La ballata, dolce e straziante, è anche un pretesto per denunciare la repressione di una scuola che non è capace di accogliere i problemi degli studenti ma si preoccupa solo di imporre la cultura vigente:

> Ma non c'è battaglia, non c'è condizioni,
> "terrone", ti adegui oppure accadrà
> che la repressione di tutti i padroni
> con l'arma del voto ti escluderà
> Così a quindici anni
> ti han tolto anche il cielo
> e in cambio ti han dato
> un vuoto di niente,
> e l'ultimo gioco che ti han lasciato
> è un pezzo di corda: ti sei impiccato.

Ma le canzoni di Della Mea non sono solo ciechi slanci verso un mondo di uguaglianza e libertà, intrappolati nella nuvola dell'utopia e quindi incapaci di constatare in quale condizione versa l'Italia nel 1966: al contrario, le canzoni di Ivan nascono dalla denuncia della realtà, nuda e cruda com'è, perché è solo partendo da qui che possono rinascere e fermentare gli ideali; il più delle volte, l'ultima strofa è lo sconvolgimento di tutto quello che si è sognato nelle strofe precedenti. È il caso di *Io so che un giorno*, il primo LP di Della Mea, pubblicato nel 1966 da I Dischi del Sole, in cui la repressione subita all'interno di un manicomio viene vista come metafora della repressione che ogni uomo deve subire all'interno della società. La canzone parte con una fisarmonica che riecheggia un'aria popolare, poi sostituita da un martello pneumatico e da una chitarra, e dalla voce del cantante che racconta come un giorno verrà un uomo bianco a prenderlo, per portarlo in un edificio bianco e vestirlo di bianco (l'accento sul bianco è funzionale all'immagine di annientamento della persona) e per farlo riposare; il protagonista all'interno del manicomio vedrà altri ragazzi, e "Li guarderò con occhi calmi/ e dirò loro/ di libertà;/ verrà quell'uomo/ con tanti altri forti e bianchi/ e al mio letto/ stretto con cinghie mi legherà". Poi inizia la riflessione sulla libertà, difesa a denti stretti da una parte, mentre dall'altra sminuita e disprezzata da un sorriso compassionevole:

> "La libertà – dirò – è un fatto,
> voi mi legate ma essa resiste".
> Sorrideranno: "Mio caro amico tu sei matto,
> la libertà, la libertà più non esiste".
> Io riderò: il mondo è bello
> tutto ha un prezzo, anche il cervello.
> "Vendilo, amico, con la tua libertà
> e un posto avrai in questa società".

Ma il finale della canzone è tragico, la libertà non è più cercata, non esiste neanche più lo scontro all'interno del manicomio, tutto è ridotto alla mera logica del consumo:

> Viva la vita pagata a rate
> con la Seicento, la lavatrice
> viva il sistema che rende uguale e fa felice
> chi ha il potere e chi invece non ce l'ha.

Sulla stessa linea dello scontro tra chi crede ancora che sia possibile denunciare le ingiustizie e chi invece si è arreso di fronte a un sistema che lo ha inglobato, è la canzone *Piccolo uomo,* incentrata sulla dialettica tra un figlio che combatte per il Vietnam, per la fine del razzismo, per le lotte operaie, e un padre stanco che invece si preoccupa della sua donna, dei risultati dell'Inter, del carnevale; il testo è di Paolo Ciarchi, compositore che, tra i tanti, collaborò con il NCI negli anni Sessanta e Settanta,[106] mentre l'arrangiamento graffiante è di Della Mea:

> Piccolo uomo, oggi è la tua festa
> e la tua donna è pronta per l'amore;
> tuo figlio è in piazza, grida la protesta
> per il Vietnam; "Ma è così lontano!",
> tu pensi e ridi e poi scuoti la testa
> e cerchi il seno caldo con la mano.

Della Mea risulta dunque il cantautore che ha offerto i migliori risultati nella produzione di canzoni folk d'autore, come scrisse Mario De Luigi nel 1978:

> Della Mea si rifà a modelli folkloristici tradizionali – sia nel linguaggio dei testi che nel taglio delle musiche – senza però mai cadere nell'imitazione: gli argomenti che tratta, le sue istanze sociali, la semplicità popolaresca degli

> accompagnamenti, il suo modo di interpretare, grezzo e vigoroso, lo rendono più vicino di ogni altro cantautore a un modello ideale di arte folk nel campo della canzone italiana. Il suo limite – oltre a quello di una "audience" abbastanza ristretta, ai margini dei mass-media – è quello di attribuire spesso maggiore importanza al contenuto politico che a quello formale e poetico dei suoi brani. È chiaro che è proprio questo che egli vuole, ma i termini di valutazione, a questo punto, cambiano radicalmente: dall'arte poetica entriamo nell'arte retorica.[107]

Ma il 2 dicembre 1967 è l'anno in cui il Nuovo Canzoniere Italiano subisce una scissione interna, dovuta alla difficoltà economica delle Edizioni (che si sostenevano soprattutto grazie ad attività di autofinanziamento), ad alcune incomprensioni tra gli addetti alle esibizioni teatrali e, soprattutto, alla consapevolezza che gli strumenti a disposizione non avessero più la stessa incidenza del passato; tra gli altri, anche Ivan – quell'"incessante macinatore di canti politici, visti anche in controluce attraverso il personale, capace di brandire la sua misera chitarrina e infiammare le masse con il canto spigoloso e incerto (ma poderoso) che lo ha sempre contraddistinto"[108] – abbandona il progetto che egli stesso aveva fondato e apre un nuovo capitolo della sua storia personale e musicale.

È dunque così che si conclude la prima fase di esperienze del Nuovo Canzoniere Italiano, con l'abbandono di Della Mea, Straniero, Leydi e Mantovani e il conseguente arrivo di nuovi etnomusicologi a fianco di Bosio – tra cui Hana Roth e Alessandro Portelli – affiancati da artisti come Paolo Pietrangeli, Gualtiero Bertelli e Pino Masi; sarà Gianni Bosio, l'unico rimasto, nel 1970, a riuscire a dare una lucida lettura di quella che era stata l'esperienza del collettivo fino a quel momento:

> Cosa è stata una delle funzioni consapevoli o inconsapevoli del Nuovo Canzoniere Italiano? Quella di aver scoperto che il mondo contadino, in un arco di secoli, aveva creato delle forme

> autonome di comunicazione che già erano contestatarie. Era esclusivamente un aspetto metodologico di un discorso molto più grosso perché il mondo contadino sta scomparendo e il problema centrale oggi è di capire che cos'è la città capitalistica. La funzione che aveva avuto il Nuovo Canzoniere Italiano era stata di sonorizzare, visualizzare, questa possibilità di cultura contestativa, e quindi di azione politica contestativa, così come era venuta fuori dal mondo contadino. Finita questa fase e questa funzione di carattere dimostrativo, si tratta ora di capire che cos'è la città e qual è il tipo di intervento che bisogna fare su di essa, quale sia la funzione del proletariato in una città capitalistica. E noi abbiamo pensato che si potesse fare in maniera adeguata, in un modo diverso che con degli spettacoli, cioè con l'intervento diretto nella misura delle nostre possibilità. Allora l'individuazione di un obiettivo del Nuovo Canzoniere Italiano è di chiudere una fase che è servita semplicemente per fare un riscontro di una realtà soggettiva che era molto più avanzata delle sue cosiddette avanguardie partitiche e, secondo, di trovare il modo per far saltare la cintura della città capitalistica. Di qui il coraggio di chiudere delle esperienze anche importanti, come può essere stato il Nuovo Canzoniere Italiano, e dire; "A questo punto il Nuovo Canzoniere muore perché il modo per attaccare la città capitalistica non è quello di creare nuove canzoni. Ma ora si tratta di sostituire l'intervento puramente sovrastrutturale delle canzoni, quello che è l'intervento politico in città".[109]

Nel 1966 Bosio aprirà l'istituto Ernesto De Martino, che conserva tutt'ora le registrazioni popolari raccolte a partire dagli anni Sessanta (cfr. Foto 8, Apparato iconografico), ma la sua morte improvvisa nel 1971 porterà alla chiusura momentanea del NCI. Sarà Della Mea stesso, nel 1973, a rilanciare il collettivo, che si esibirà prevalentemente in concerti di partito fino al 1978, quando l'esperienza si chiude definitivamente lasciando all'Italia un'eredità di sei anni di riviste periodiche, quattro spettacoli teatrali, tre EP, due LP, senza considerare tutta la produzione autonoma pubblicata sotto I

Dischi del Sole; ma è il profumo degli anni Ottanta, gli anni della inconsapevole, per quanto evidente, Linea gialla.

2.3 Gli anni Ottanta e la crisi della canzone collettiva

Il Cantacronache e il Nuovo Canzoniere Italiano – non tanto per la loro effettiva durata quanto per il periodo in cui diedero una nuova voce all'Italia, un punto di vista alternativo sulla realtà e un nuovo modo di fare canzone – possono considerarsi, paradossalmente, esperienze concluse nel 1969, anno che vide la svolta dell'intero panorama culturale in Italia, nella società, nella letteratura, nei costumi: potrebbe sembrare strano che un movimento musicale così radicato nella protesta e nel tentativo di risvegliare le coscienze cessi la sua attività proprio quando l'Italia è sconvolta dalla stessa spinta contestataria. In realtà appare chiaro come non furono altro che anticipatorie, preparatrici di un clima culturale che poi esplose nella vera e propria lotta studentesca; i testi di Amodei, di Straniero, di Della Mea, sfruttando il potere delle canzoni, penetrarono davvero nella coscienza dei giovani perché si sentissero parte di una stessa causa. La canzone collettiva, negli anni Sessanta, ha compiuto il suo obiettivo perché se ne dimentica l'autore, ma diventa spinta inconscia che interviene in un cambiamento concreto della società. E fu così che i migliori cantautori che l'Italia ricorda, da Guccini a De Gregori, da Gaber a De André, da Battisti a Battiato, i quali dominarono con forza le case discografiche italiane del fervido decennio dei Settanta, non avrebbero mai avuto il successo sperato se qualcuno, prima di loro, non avesse completamente modificato il modo di fare canzone della scuola sanremese; un attentato dinamitardo, quello dei due canzonieri, una bomba lanciata dall'interno per smantellare e ricostruire un mondo, a costo della vita. Veri e propri partigiani della canzone.

Di certo anche l'utopia politica e sociale del '68 si ritroverà a crollare, incapace di mantenere le idee promesse e troppo concentrata sullo smantellamento totale di valori millenari per proporne altri

altrettanto consistenti; ma la grande rivoluzione non è da ricercare lì: fu nel rinnovamento della canzone, della testualità, della interpretazione, che le esperienze torinesi e milanesi non poterono mai tramontare, e ancora oggi – in un clima completamente nuovo e lontano – riescono a parlare alle coscienze.

Scriverà un Amodei disilluso, nella sua *Ballata autocritica* del 1972:

> Ma dopo tanti gorgheggi e acuti
> mi sono accorto che forse oramai
> non c'è più gusto a cantare.
> Il padrone ci ha uno stomaco da mille lire
> e per quanta merda mangi la sa digerire.

Il tramonto delle lotte politiche di fine anni Settanta vedrà inevitabilmente anche la fine della canzone politica, e con essa l'era splendente dei cantautori. Scrive Enzo Gentile nel 1979: "Vanno scomparendo i politici, razza in estinzione, forse in futuro esposta in parchi nazionali; venuti meno quei partiti che davano argomenti di opposizione, fiato alle lotte e spazi ideologici di organizzazione, si sono sentiti mancare la terra sotto i piedi, e quei singoli esemplari rimasti in circolazione si arrangiano con l'autorità e il prestigio di gloriosi combattenti".[110]

Gli anni Ottanta sono quelli che gli storici indicano come l'epoca del "riflusso" e del "rifugio nel privato"; è Gaber il cantautore che "forse più di ogni altro descrive la disillusione degli anni Settanta",[111] per esempio nella canzone *I reduci* quando scrive: "insicuri e stravolti/ come reduci laceri e stanchi,/ come inutili eroi/ già a vent'anni siamo qui/ a raccontare ai nipoti che noi…/ noi buttavamo tutto in aria/ e c'era un senso di vittoria".

La canzone negli anni Ottanta e Novanta perde la sociabilità che era invece carattere fondante della vita associativa prima dell'avvento della televisione; non c'è più spazio per le grandi speranze, per le utopie e per le illusioni, l'unica cosa vera e di cui si può parlare è il

rifugio nel privato: "Dalla fine degli anni Settanta, invece, la voce [del cantautore] si è affievolita, e il pubblico una volta attento e desideroso di ascoltare il suo verbo è diventato distratto: alle sue orecchie ha cominciato ad arrivare solo rumore, la confusione dei tanti, troppi messaggi gridati tutti insieme; il disinteresse nei confronti della storia, della memoria. Il cantautore ha rinunciato a essere una voce autorevole e la canzone di protesta, da grido del popolo, strumento di denuncia sociale, ha finito la propria corsa nel parcheggio dismesso degli autobus fuori servizio."[112] Scriverà la stessa Chiara Ferrari, a conclusione del suo lungo studio sulla canzone di protesta in Italia:

> Le amare considerazioni espresse da Amodei in *Ballata autocritica* portano a severe considerazioni: sembrano confermare che una stagione sia definitivamente chiusa, che l'epoca della canzone come luogo di partecipazione collettiva ai fatti della vita politica sociale e culturale del Paese sia finita da tempo e che poco abbia lasciato in eredità alle generazioni di oggi e a quelle che verranno. Come non auspicare, allora, che questa modalità di trasmissione della storia resti viva, e che da qualche parte vecchie e nuove generazioni possano sempre incontrarsi su un ideale palcoscenico dove contaminarsi nel dialogo, nell'accogliere in sé qualcosa dell'altro e cedere qualcosa di sé all'altro. Così che il canto come la storia nella sua dimensione educativa, utili per una crescita culturale e morale dell'individuo, possano aiutare il pubblico di domani a diventare soggetto più consapevole e anche, di certo, umanamente più completo.[113]

Ed è alla scoperta di questo nuovo canto, lontano dal cantautorato degli anni precedenti, ma con lo stesso obiettivo di fondo di essere un canto collettivo nell'epoca contemporanea – la quale è tutto tranne che un'epoca di collettività – che si aprono nuove stagioni.

3. La canzone collettiva nel terzo millennio

Se canti il popolo
Sarai anche un cantautore
Sarai anche un cantastorie
Ma alla fine ai tuoi concerti
Non c'è neanche un muratore…
(Brunori Sas, *Secondo me*, 2017)

"Le eredità sono importanti se sono generatrici di altro, se non sono monumentali", scrive Andrea Liberovici, figlio di Sergio e Margot, a conclusione della sua riflessione sull'operato di Cantacronache; ed è su questa "generazione di altro", appunto, che si concentra questo capitolo:

> Focalizzare l'attenzione sugli artisti italiani che hanno detto, e stanno dicendo, qualcosa di importante negli anni Duemila, un periodo cominciato con un paventato *millennium bug* di fatto incompiuto. Proprio l'incompiutezza che ha contraddistinto l'inizio degli anni Zero – come li ha chiamati Vasco Brondi – è quella che spesso ha segnato anche il percorso della musica italiana; e in parte ancora lo segna, sebbene meno marcatamente. Perché alcune band e alcuni artisti stanno creando qualcosa di rilevante, stanno cercando strade nuove e, in qualche modo, riescono a toccare corde apparentemente sconosciute. Un certo tipo di pubblico, meno propenso a farsi plagiare da radio e tv, li sostiene. Si tratta di una spinta sempre più forte e concentrata, e stupisce che tale appoggio sia dato a una scena di musicanti che fanno della diversità di genere il proprio vessillo.[114]

Ci sono tanti punti in comune tra quelli che sono i "cantautori novissimi" di oggi, come li definisce Talanca, e i giovani

sperimentatori degli anni Sessanta: c'è la voglia di evadere dall'evasione, di creare prodotti di qualità che si differenzino dal mercato delle *major*, c'è la ricercatezza testuale, la lontananza dalla logica della vendita dell'immagine e attenzione alla qualità, c'è una comunanza di filoni tematici, la cura delle copertine, la voglia di raccontare la storia reale dell'Italia senza filtri, l'ostinazione nell'essere "contro" e "fuori", c'è la scelta di concentrarsi prevalentemente sulle esibizioni live per avere un contatto diretto col pubblico, c'è la stessa frequentazione di feste prevalentemente di partito; ma ci sono anche necessari distinguo: non c'è più lo stesso clima ideologico, la stessa idea di collettività, la domanda di dischi è più bassa, oggi, mentre la risposta si è moltiplicata in modo esponenziale, l'arrangiamento musicale è molto diverso, frutto di anni di sperimentazioni di ogni genere (dal folk al blues, dal pop al rock'n'roll, dal funky all'heavy metal, dal punk al jazz), e non c'è neanche più lo stesso pubblico. Ma rimane, a distanza di sessant'anni, la stessa voglia di incidere nell'intimità degli italiani con la profondità della canzone; a tal proposito, Paolo Talanca – sulla scia di Tenco – ha fornito una descrizione magistrale sulla differenza tra *immediatezza orizzontale* e *verticale*, indicandole come i due grandi impulsi verso cui si muove ogni canzone che possa essere definita d'avanguardia. L'immediatezza orizzontale è quella di Modugno, per esempio, che arriva il più velocemente possibile a un gran numero di persone per lanciare un messaggio e per cambiare uno stato di cose; l'immediatezza verticale è invece quella "interiore per un singolo ascoltatore",[115] che scende in profondità e nell'intimità dei singoli comunicando qualcosa di diverso a ognuno, ed è questo il fine primo e ultimo di ogni canzone d'autore. Immediatezza viene dunque intesa, nelle parole di Tenco, come rapidità d'arrivo e di emozione istantanea, ma anche nel senso di non-mediatezza, autenticità e libertà da ogni pressione esterna. Scrive Talanca:

> Se per Tenco era importante la diffusione orizzontale come conseguenza di quella verticale, oggi non resta che operare

> concretamente su ciò che è possibile fare e, visto che una diffusione orizzontale non è più pensabile, delle due strade rimane il concentrarsi sull'assenza assoluta di mediazioni: l'importante è che l'urgenza di avanguardia sviluppi la sua essenza dal ventre delle prerogative "linguistiche" dell'arte della quale sta disegnando il futuro. […] I "miei" Novissimi […] delle due accezioni estremizzano la seconda – così come Tenco estremizzava la prima –quella dell'assoluta assenza di intermediari che, come nella canzone pop, potrebbero influenzare la forma: una canzone d'autore immediata, non-mediata da radio, televisione e, in estremi ma non sporadici casi, dalle case discografiche. Una canzone d'autore autentica ed esclusiva, artigianale; il senso più puro della definizione "d'autore".[116]

Le canzoni collettive di oggi risultano dunque più difficili da stanare, proprio perché essenza fondamentale del loro operato è quella di non essere mediate da nient'altro, se non che da sé stesse: difficilmente si sentiranno passare in radio, in televisione, o nei *talent show* che fagocitano la musica italiana. Scrive Marco di Pasquale:

> La cultura per fortuna non muore, ma raramente emerge: un po' per la difficoltà di battere i geni del marketing, un po' per non essere confusi con quegli oggetti che o acquisteranno valore grazie all'accostamento del vero oggetto artistico, o faranno perdere valore a questo, che non riuscirà più a essere sé stesso. Sorge quindi… ma, visto il discorso, spesso la cultura si trasferisce sotto i nostri piedi, *underground*, dicono gli inglesi, rendendo l'idea di qualcosa che non può emergere da sotto il suolo, poiché se emerge non è più se stesso: per quanto possa essere underground nell'animo, se emerge non lo sarà più.[117]

Bisognerà dunque addentrarsi in un territorio nuovo, in quella vasta radura che Francesco Bommartini ha indicato, nel 2013, con il termine "riserva indipendente", proprio a indicare un territorio sotterraneo e

sterminato in cui vivono segregati gli indiani della musica, che continuano a fuggire dalle *major* e dalle grandi masse per garantire la loro autenticità: è qui che, nei caotici anni Duemila, la cultura sembra sopravvivere e riemergere.

3.1 L'industria discografica indipendente

Prima di procedere con un'analisi testuale e musicale degli artisti presi in esame, sarà necessario un rapido sguardo sulla storia della musica indipendente in Italia, proprio perché, come già detto, la prima forma di protesta delle canzoni di cui ci occuperemo è quella di non sottostare alle logiche del mercato consumistico e proporre una fruizione diversa dei propri prodotti:

> "Consumare" è, etimologicamente, dare compimento, spendere, togliere interamente, mentre "fruire" è avere frutto, vantaggio da qualcosa, goderne, trarne beneficio. […] L'atto del consumare ha un percorso che si espleta nel tempo, in cui la fine è elemento necessario e imprescindibile; l'atto del fruire invece vede nell'infinitezza della rigenerazione del godimento la vera finalità. Sarà pacifico concludere che il consumo è momento fondamentale per le dinamiche industriali, a esse concerne e solo per esse ha motivo di essere, perciò riguarda ogni elemento che ha a che fare, del tutto o marginalmente, con l'industria discografica; la fruizione rappresenta, al contrario, precisamente l'unico fine e movente dei Novissimi. Anche per questo, una canzone creata per essere fruita non esaurirà mai il suo compito alla fine dei tre, quattro, cinque o più minuti, non terminerà con l'ultimo accordi, con l'ultima nota o con l'ultima parola; proprio per questo, per essa è fortemente legittimato l'esercizio critico che la investe.[118]

È Theodor W. Adorno il primo a teorizzare una correlazione tra la musica di consumo del Novecento e la società di massa: "La musica

leggera e tutta la musica destinata al consumo […] sembra che sia direttamente complementare all'ammutolirsi dell'uomo, all'estinguersi del linguaggio inteso come espressione, all'incapacità di comunicazione. Essa alberga nelle brecce del silenzio che si aprono tra gli uomini deformati dall'ansia, dalla routine e dalla cieca obbedienza".[119] Adorno, inoltre, concepisce una distinzione tra musica *popular* e musica seria come due facce della stessa medaglia, difficili da distinguere perché lo sviluppo dell'industria culturale ha inglobato, nel Novecento, qualsiasi livello di produzione musicale. Scrive Chiara Caporicci che

> La distinzione che Adorno sviluppa non è quindi tra musica seria e *popular* ma tra musica che accetta in modo acritico il suo carattere di merce e musica che, consapevolmente, la rifiuta resistendo all'industria culturale che la produce e alla società che la accetta. Insomma, una musica "buona" che è coerente e alimenta la società che la riflette, e una musica "non buona" che riesce a resistere solo alienandosi e rendendosi inaccettabile per la società stessa.[120]

Fin dagli anni Settanta, sono state solo quattro le grandi imprese discografiche – le cosiddette *The Big Four* – che hanno detenuto il controllo di circa il 75 percento del mercato internazionale, e sono la Warner Music Group, l'Universal Music Group, la Emi/Capitol e la Sony BMG. Queste *major* controllano e influenzano l'intero mercato globale proponendo più o meno sempre la stessa struttura melodica, con qualche apparente modifica di volta in volta, in modo che sia garantita "la presenza di una caratteristica che la distingua dalle canzoni esistenti, ma che conviva esattamente con l'assoluta convenzionalità delle altre";[121] in questo modo risulta però impossibile curarsi anche delle piccole avanguardie musicali presenti in un territorio, che vengono dunque affidate alle cosiddette etichette indipendenti, più creative delle *major* e attente a scoprire talenti a livello locale, garanti della differenziazione musicale di un paese.

Talvolta le etichette indipendenti lavorano in collaborazione con le *major*, sfruttando i loro canali di comunicazione per lanciare nuovi artisti sul mercato, ma il più delle volte esse nascono come produzione di musica autonoma, fuori dalle logiche del profitto; per garantire dunque questa autenticità queste etichette lasciano maggiore libertà espressiva all'artista sui testi, sugli arrangiamenti, sulla grafica del CD e sull'immagine personale.

La distribuzione indipendente si fonda su due grandi concetti alternativi, *distro* e *fanze,* nati con la rivoluzione punk del *Do It Yourself*: il *distro* è la distribuzione dei CD registrati in autoproduzione nei banchetti presenti ai concerti, mentre *fanze* è la rivista stampata in tirature limitate dalla band o dai fan (*fanzine* è crasi di *fanatic* + *magazine*). Solitamente il proprietario di un'etichetta indipendente è egli stesso un artista, o comunque vive a stretto contatto con la band o con l'artista di cui si fa promotore: le sedi sono spesso la casa stessa del manager o gli studi personali di registrazione, e non esistono strutture secondarie sul territorio. L'artista *indie* (diminutivo di "indipendente") di solito non si lega esclusivamente a una sola etichetta, i contratti durano per un lavoro alla volta: è solitamente la band a presentare il suo prodotto finito alla casa discografica, che ne decide la remunerazione e la modalità di distribuzione, a differenza di ciò che succede con le *major* dove il contratto prevede la pubblicazione di un numero prefissato di dischi nel giro di un determinato periodo. L'etichetta punta dunque più sulla produzione della musica che sull'immagine, più sulla qualità che sulla quantità dei dischi venduti.

In occasione del convegno "Etichette indipendenti, la preistoria" tenutosi a Faenza nel 2006, all'interno del MEI-Meeting delle Etichette Indipendenti, il coordinatore Enrico de Angelis cominciò il suo discorso così: "Per un'istintiva abitudine si è comunemente portati a pensare che l'"etichetta" di "etichette indipendenti" debba essere associata alle musiche degli anni più recenti, che so, al rock, all'hip hop, al metal, all'etno-jazz, al post-punk e così via. È invece esistita in Italia una importante e autorevole fioritura di piccola industria

discografica indipendente, o forse, meglio che industria, di grande artigianato discografico indipendente anche negli anni Settanta, Sessanta e addirittura Cinquanta".[122]

L'etichetta indipendente italiana più antica è – come già detto – la torinese Italia Canta, la prima che nel 1958 decide di sponsorizzare e promuovere il collettivo Cantacronache; chiusa nel 1962, dopo aver venduto complessivamente ventimila copie (un'enormità, per l'epoca), la sua eredità venne raccolta dalla casa discografica I Dischi del Sole, a cui si appoggerà la produzione del Nuovo Canzoniere Italiano, che resisterà fino agli anni Ottanta con un catalogo complessivo di oltre duecento titoli. Scriverà Ivan della Mea "Senza alcuna possibilità di mediazione, I Dischi del Sole hanno difeso a oltranza la propria autonomia politica e culturale nell'assoluta e indiscutibile – leggi non contrattabile – autonomia produttiva":[123]

> Posso affermare e affermo che I Dischi del Sole mai sono stati soltanto un prodotto bensì il luogo della cultura altra aperto a tutte le forme autonome dell'espressività antagonistica: soggettiva o collettiva che fosse e questo continueranno a essere se e quando saranno ancora in grado di proporre e di produrre. Certo, crederci è utopistico, e però è proprio di utopia del possibile che I Dischi del Sole si sono nutriti. Per dirla con Jorge Luis Borges, il sogno è il vero livello del reale. Noi sogniamo.[124]

Nel 1976 si riunisce poi, in occasione del Premio Tenco, il Consorzio di Comunicazione Sonora, un progetto ambizioso che si prometteva di unire le etichette della discografia italiana colta di quegli anni: L'Ultima Spiaggia, Divergo, Cooperativa L'Orchestra, Cramps e Zoo Records. Obiettivo del consorzio era quello di promuovere la vendita diretta dei prodotti, sottraendoli alla rete distributiva delle *major*, tramite la moltiplicazione di luoghi e occasioni che andassero oltre il negozio di dischi; ma i costi troppo alti di produzione degli LP e la mancanza di una realtà che potesse

“proporsi sul mercato senza passare sotto il giogo e lo strapotere del distributore”[125] determinarono la morte del consorzio e l’utopia di un’autonomia distributiva. Fu Gianni Sassi, rappresentante della Cramps, a presentare una relazione critica dopo un anno di lavoro del consorzio:

> La logica cooperativistica deve sì contrapporsi a quella di “opportunismo commerciale” degli “oligopoli nazionali e multinazionali”, ma non si può non fare i conti col mercato. I fenomeni economici non guardano solo al profitto, ma pure ai contenuti della produzione, determinando conseguenze anche culturali e politiche, in un preciso disegno informativo. La prima contestazione di cui la musica multinazionale è stata veicolo è stata ormai neutralizzata dalle multinazionali, non solo sfruttando questa controcultura a fini commerciali, di profitto, ma anche manipolando e dirigendo i flussi culturali che attraversano i movimenti giovanili e di base. La controcultura è così diventata sottocultura. Si veda a esempio come l’imperialismo culturale americano abbia metabolizzato anche Woodstock. Si veda la passività con cui le radio libere si sono allineate a questa tendenza. La musica pop è diventata come il calcio e la droga: una necessità dettata dalla noia della sopravvivenza più che la realizzazione di un desiderio.[126]

Le etichette indipendenti “moderne” nascono fondamentalmente con il punk o dopo il punk. Nel 1980 nasce a Bologna la prima etichetta rock indipendente, l’Italian Records, che produceva solo cassette (molto più veloci ed economiche da realizzare rispetto ai dischi) mentre a Firenze nascevano Contempo Records e Immortal Record Alliance (promotrici, tra gli altri, dei Litfiba, dei Diaframma e dei Neon), quest'ultima nel giro di poco tempo venne inglobata nelle *major*. Se fino alla fine degli anni Ottanta i confini tra *major* e indipendenti erano rimasti ben definiti, nei primi anni Novanta le *major* cominciano a interessarsi alla musica alternativa e a fagocitare sempre più etichette, attratte dalla possibilità di avere un mercato più

ampio: è il caso dei Dischi del Mulo – il famoso marchio con la testa d'equino – e del Consorzio Produttori Indipendenti, assorbiti entrambi dalla Universal. A testimonianza dei due mondi intersecati, nel 1993 nasce, in Italia, Audioglobe, un vero e proprio distributore discografico indipendente che rappresenta e distribuisce dischi di musica alternativa; attualmente sono oltre duecento le etichette che si appoggiano alla sua rete, distribuita capillarmente su tutto il territorio italiano. Con la rivoluzione digitale, poi, le etichette indipendenti hanno visto un'ulteriore possibilità di libertà di pubblicazione e hanno lanciato artisti sconosciuti tramite il sistema dei tanto discussi *Creative Commons* e il download gratuito; il minor costo e l'allargamento del mercato hanno reso più competitive anche le etichette minori, ma hanno anche inevitabilmente portato a una grave crisi del mercato del disco: "Il CD ha perso l'80 percento del mercato in dieci anni, l'online ha recuperato solo il 20 percento di questo mercato perduto per sempre, e il live ha perso più del 30 percento in poco più di un anno. […] Ma la diffusione della musica aumenta esponenzialmente."[127]

Una delle maggiori etichette indipendenti degli ultimi anni è senza dubbio La Tempesta, produttrice, tra gli altri, degli ultimi successi degli Zen Circus; fondata nel 2000 nel nucleo dei Tre Allegri Ragazzi Morti "per dare visibilità alla miglior musica italiana",[128] ha tutt'oggi un range di vendita che va dalle mille alle diecimila copie, mentre i criteri di scelta dell'etichetta rimangono la "professionalità, voglia di cambiare le cose, energia pulita, amicizia e stima".[129] A fianco de La Tempesta lavorano anche la Ghost Records, nata nel 2002 e produttrice di Dente, la bolognese Garrincha, madre di Lo Stato Sociale, e la milanese Wallace, nata da Mirko Spino nel 1999 "come ingranaggio per far circolare musica alternativa nel circuito underground, per dare manforte a gruppi, fanzine, club e a tutti coloro che cercano di far crescere situazioni non omologate e antagoniste all'appiattimento sociale e culturale di massa".[130] Sulla selezione delle band, Spino spiega che "Non viene preso in considerazione nessuno che abbia ambizione di portare la propria musica in canali

commerciali, che intenda un'etichetta indipendente come trampolino di lancio verso MTV, Sanremo e compagnia bella. Insomma: no a chi suona musica facile, banale o modaiola. Non saremmo nemmeno in grado di aiutarli".[131] Poi c'è la 42Records, nata nel 1997, madre de I Cani, e la bolognese Unhip Records.

Diversa è l'esperienza della To Lose La Track, di Luca Benni, produttrice – tra gli altri – dei Gazebo Penguins e degli emergenti Fast Animals and Slow Kids, che sposa la causa di pubblicare prima le tracce in streaming per poi venderle. Scrive Benni che "Quasi tutte le nostre creazioni escono anche in free download o comunque in streaming, perché siamo convinti che sia importante per la diffusione della musica e per far conoscere la band. Ti faccio l'esempio di *LEGNA* dei Gazebo Penguins, che è quella che ci ha dato più soddisfazione. Ha raggiunto da poco i diecimila download gratuiti. Riguardo alle vendite la stampa di trecento vinili è quasi finita, il CD, dopo una tiratura di cinquecento copie, è stato ristampato e ci dirigiamo verso le mille copie vendute, in distribuzione e soprattutto ai concerti. […] Anche questa è diffusione della musica nell'era di internet".[132]

Certo, anche il calderone indipendente ha subito oggi, alla pari di qualsiasi settore commerciale, una deformazione degli obiettivi iniziali a favore di un maggior successo e di un maggior riconoscimento da parte dell'opinione pubblica, divenendo "agli occhi di troppi, un punto di arrivo piuttosto che un modo per giustificare e preservare la propria capacità tecnico-compositiva",[133] ma l'industria discografica indipendente rimane un luogo in cui la musica italiana sembra essere continuamente in divenire, capace di produrre qualcosa di autentico o almeno di spingere un passo in avanti un mondo affossato da macigni insormontabili; tanto è vero che lo stesso Enrico de Angelis ha scritto, del 2013:

> Noi del Tenco pensiamo esista un grande patrimonio di canzone d'autore che si esplica in tanti modi, in tanti linguaggi. Canzone d'autore non è un genere, è un modo, trasversale ai

> generi. La canzone, che è fatta di parole e musica, diventa d'autore quando dice qualcosa di significativo. […] Non per niente siamo intitolati a Tenco, un compositore che ha anticipato un sacco di linguaggi. Invece il mainstream, e i mezzi di comunicazione di massa, propongono alle persone quello che già conoscono. Noi cerchiamo la creatività e l'originalità all'interno di essa.[134]

Le esperienze prese in analisi rappresentano quindi modi diversi, negli anni Duemila, per rispondere all'esigenza di differenziarsi, di dare una proposta musicale alternativa a quella che è la canzone di consumo. La crisi linguistica degli anni Duemila è stata preannunciata da Stefano Nobile nella sua rassegna di canzoni italiane dal 1950 a oggi. Scrive: "Gli anni Duemila risultano tutt'altro che edificanti per la canzone italiana: dopo le zebre a pois, le tintarelle di luna e le mille bolle blu, che hanno impazzato per tutti gli anni Sessanta, è il decennio più recente quello che ha visto abbassarsi maggiormente il livello medio della qualità dei testi per la canzone italiana e non tanto, come vedremo, sotto il profilo linguistico. […] L'estensione lessicale non è mai scesa tanto in basso e, a partire dagli anni Settanta, ha mostrato un continuo peggioramento".[135] Nel panorama indipendente sembrano muoversi artisti più attenti alla qualità testuale e poetica, con vari livelli di lettura che meritano un ascolto ripetuto e attento per essere snocciolati, compresi e accolti del tutto. Sono testi la cui fruizione non finisce con la fine dell'ultimo accordo, ma che basano la loro vitalità proprio sulla capacità di continuare a comunicare anche oltre i pochi minuti concessi; ed è grazie a quella sovrabbondanza di significato che si possono garantire l'attenzione della critica. Come scriveva Adorno sul potenziale utopico della musica di Schonberg:

> Gli *chocs* dell'incomprensibile, che la tecnica artistica distribuisce nell'era della propria insensatezza, si rovesciano, danno un senso al mondo privo di senso: e a tutto questo si sacrifica la musica nuova. Essa ha preso su di sé tutta la

> tenebra e la colpa del mondo: tutta la sua felicità sta nel riconoscere l'infelicità, tutta la sua bellezza nel sottrarsi all'apparenza del bello. Nessuno vuole avere a che fare con lei, né i sistemi individuali né quelli collettivi; essa risuona inascoltata, senza echi. Quando la musica è ascoltata, il tempo le si rapprende intorno in un lucente cristallo. Ma, non udita, la musica precipita simile a una sfera esiziale nel tempo vuoto. A questa esperienza tende spontaneamente la musica nuova, esperienza che la musica meccanica compie a ogni istante; l'assoluto venir-dimenticato. Essa è veramente il manoscritto in una bottiglia.[136]

3.2 *Noi fuori*: evadere dall'evasione con il realismo poetico

Già i Cantacronache scrivevano negli anni Cinquanta, nella canzone che più rappresenta il manifesto poetico del gruppo, "Ci dicono cantate/ svenevoli e amorosi, siate/ i ritmici giullari/ dell'era industriale/ siate mercanti di piccola illusione/ e di cieli dorati/ ma soprattutto gonfiate/ le bolle di sapone"; la cultura – o un ipotetico "loro" impersonale – "ci dice" cosa fare, come muoverci, cosa cantare, in che modo raccontare gli eventi causati da un distopico controllo eterodiretto: "noi" invece, dall'altra parte, ci muoviamo in direzione opposta. Scrive Umberto Eco, nella sua magistrale prefazione a *Le canzoni della cattiva coscienza:*

> Se l'uomo di una civiltà industriale di massa è quale ce lo hanno mostrato i sociologi, un individuo eterodiretto (per il quale pensano e desiderano i grandi apparati della persuasione occulta e i centri di controllo del gusto, dei sentimenti e delle idee – e che pensa e desidera in conformità ai deliberata dei centri in direzione psicologica) la canzone di consumo appare allora come uno degli strumenti più efficaci per la coercizione ideologica del cittadino in una società di massa.[137]

La stessa dicotomia tra un controllo esterno paralizzante, opprimente e alienante, e una risposta di fuga e di ricerca di autenticità da parte dell'artista, viene rigiocata a distanza di sessant'anni anche in due gruppi indipendenti nati nei primi anni Duemila, I Ministri e The Zen Circus, nonostante cambi completamente l'arrangiamento musicale e la modalità di espressione: il linguaggio si fa quasi scurrile, l'accompagnamento elettrico conferisce molta più violenza all'esibizione e il testo e la musica diventano complementari, simbiotici, uno in funzione dell'altro (a differenza di ciò che succedeva nei collettivi degli anni Cinquanta, in cui la musica si faceva accompagnatrice di quello che è il fuoco dell'esibizione, ovvero il testo). Dal punto di vista metrico, anche per gli artisti presi in considerazione si può adottare il termine "neometrica" già anticipato nel primo capitolo, ovvero l'utilizzo di versi non più isosillabici ma prevalentemente basati sugli accenti principali, che spesso non corrispondono neanche agli accenti linguistici; proprio perché il testo ha una funzione fondamentale in queste canzoni, spesso la linea melodica del cantante è semplice, quasi un "parlare cantando"[138] come lo definirebbe Zuliani, e nessuna parola viene sostituita da una più orecchiabile a costo di sacrificare la riuscita finale del pezzo, inserendo vocaboli al limite della cacofonia (è il caso di "càcciati due dita nel cuore" in un testo dei Ministri). Quasi tutti gli artisti presi in considerazione compongono in tempi pari, in quarti o ottavi, e il più delle volte – come succedeva cinquant'anni prima – le canzoni partono dalle stesse basi di orecchiabilità delle canzonette coeve per proporre un messaggio completamente diverso; solo per I Ministri si può parlare di uno stile più divergente, meno facile da gustare, un *alternative rock* che spesso predilige tempistiche dispari che rendono meno "facili" i pezzi.

La formazione dei Ministri nasce a Milano nel 2003, e vede la partecipazione di Davide Autelitano (voce e basso), Federico Dragogna (chitarra e penna) e Michele Esposito (batteria); dal 2006 al 2018 hanno pubblicato sei album che raccontano l'attualità dell'Italia vera che li circonda, con una rabbia che è andata sempre più

scemando per lasciare posto all'osservazione interiore. Scrive Federico Dragogna nel 2013, a risposta di quanta attualità ci sia nei suoi testi:

> Leggo tantissimi giornali. Per fortuna poi c'è "Internazionale", dov'è possibile leggere cose non solo italiane. Poi credo che con il tempo, nell'ultimo anno e mezzo di scrittura, ci sia stata una riflessione molto virata dentro di me e sul mio avvertire il tempo che scorre, sui sensi e il metabolismo che sta cambiando. Su certe cose ho cambiato il tiro. In qualsiasi caso credo sia possibile fare un'analisi macroscopica e microscopica rispetto al privato e al pubblico. Spesso ho cercato di fare nei testi un continuo passaggio da una dimensione privata a una pubblica, da una individuale a una generazionale, riuscire a fondere le due cose in modo che un testo non sia mai un proclama scritto a tavolino. I proclami sono sempre un po' tristi. Cerco di stare nel mezzo, cioè di mettere degli elementi e delle esperienze mie personalissime che però, magari, vengono richiamate da un'immagine che è bella in quanto inserita in un contesto dove cerco di dire ancora di più.[139]

Dall'album *Fuori*, inciso nel 2010, esce la canzone quasi omonima, *Noi fuori*, arrangiata in Mi minore, che parte con una chitarra elettrica distorta e graffiante e la cassa della batteria, a esprimere la rabbia che caratterizza tutto il testo; l'accompagnamento si fa più calmo durante le strofe, dove la voce prende il posto della chitarra, a cui si sovrappone nell'urlo del "è dall'alto che ci dividono/ è da in alto che inventano il pericolo". Il testo è una presa di coscienza da parte della band del luogo che vogliono occupare nella società, o meglio, quello che *non* vogliono occupare; la ripetizione anaforica di "noi fuori" serve a sottolinearlo, così come la presenza di *enjambement*, che spezzano il verso per cadere in quello successivo, rende l'elenco delle parole meno pesante e ridondante, come fosse un tutt'uno:

Noi fuori
Dalle grandi speranze dai loro ingranaggi
Noi fuori
Dalle radio dalle spiagge dalle vacche grasse

Poi la canzone si alza di mezzo tono, l'urlo aumenta e le parole si fanno più fitte:

Noi fuori
Dalle radio dai minuti di silenzio dai conteggi dal [consenso
dai sondaggi dalle scuole di nostro Signore [dalle aiuole dai
cantieri
Noi fuori
Non sappiamo cosa fare

La chitarra e il basso qui smettono di suonare, rimane solo la batteria e la voce che accosta una parola all'altra senza prendere fiato:

Noi fuori
Dalle liste dai concorsi dalle carte dalle curve dai discorsi
[dalle rotte dalle risse dalle caste dalle eclissi dai teatri [dalle
aste dai contagi dalla peste dallo sfarzo e dalla [miseria dalle
feste con le droghe serie dai concerti con le [sedie dai solarium
dai cortili coi pavoni dalle rientranze [dai condoni da Manzoni
e da Mameli dalle condizioni [dei finanziamenti dai cimeli
della brava gente dai [congressi dalle marce dai sondaggi di
opinione dagli [asili e dalle pensioni
Noi fuori
non sappiamo cosa fare.

È una volontà di differenziarsi aggressiva, dunque, quella dei Ministri, che pur di rimanere fuori dal sistema e non essere contaminati "stanno fuori a non sapere cosa fare". Ha scritto Alessandro Alfieri su di loro:

> La loro è una musica diretta, apparentemente facile, perché le ritmiche, gli arrangiamenti e le melodie non si discostano granché dal modello tipico degli ascolti adolescenziali, ma è proprio questo "accesso" a garantire ai Ministri l'immersione nel mondo che viene raccontato; paradossalmente i Ministri non offrono soluzioni, neppure su un piano teoretico-espressivo, ma è in tale vuotezza l'opportunità reale da loro proposta, ovvero dal rifiuto di offrire (presunte) alternative alla catastrofe. La catastrofe la si sta vivendo, va vissuta, e la musica ci fa vedere ciò in cui siamo immersi quotidianamente senza garantirci alcuna salvezza. In questa mancanza di opportunità salvifica paradossalmente si rivela il suo potenziale emancipativo.[140]

I Ministri si erano anche espressi, un anno prima, nell'album *I soldi sono finiti*, sulla questione discografica e sulla facilità con cui le band che partono con buoni propositi si vendano comunque al mercato quando "i soldi finiscono". Il testo della canzone che dà il nome all'intero album è scandito metricamente in maniera abbastanza regolare, seguendo la chitarra di accompagnamento, con l'accento che si alterna a cadere sulla penultima o terzultima sillaba del verso:

> Amiamo i nostri vestiti
> Nessuno potrà mai levarceli
> Un giorno ci siamo giurati
> che sarebbero stati gli unici
> Ma i soldi sono finiti

In ogni copia dello stesso album, il primo pubblicato dalla band, era presente anche una moneta da un euro, che lanciava un messaggio fortemente provocatorio:

> La musica è tutto un grande rimetterci, tutto sommato: se uno dovesse calcolare quanto abbiamo guadagnato per le ore che abbiamo lavorato per produrre quel disco, credo che convenga

> lavorare al Burger King per tutta la vita. Le copie di quell'album comunque le abbiamo vendute tutte: inserire la moneta da un euro era una sorta di provocazione sul fatto che una band come la nostra, con il tipo di distribuzione che aveva, poteva guadagnare un euro su ogni copia. Era un modo, il nostro, di dire che non ci interessavano i soldi. Del resto, iniziammo a fare musica nel momento in cui tutto crollava: un po' come fondare un giornale cartaceo nel momento in cui chiudono le edicole. Ci interessava dire da subito: ok non ci sono più soldi, non ci sono più le condizioni degli anni Ottanta. Ok, chi se ne frega? Ciclicamente viene persa di vista la musica, un po' come era successo a metà 70, prima del Punk, e crediamo che ogni tanto ci sia bisogno di staccarsi dalle risorse, dai soldi come cosa necessaria: se fai musica lo fai perché vuoi farla e non certamente per quell'euro lì. [141]

I testi dei Ministri, rispetto a quelli di sessant'anni prima, risultano assai più ostici alla comprensione, quasi tutti figli di un bagaglio metaforico molto ampio e spesso difficile da comprendere, quasi ermetico (è il caso, per esempio, della celebre frase di *Una palude,* "piovono rane dall'alto del cielo/ la gente in strada che dice ancora/ piovono rane dall'alto del cielo/ non voglio perdermene neanche una"; oppure "brucia, brucia, la casa brucia e la nonna si pettina"); il loro linguaggio non è però una voluta ricerca di artificiosità, ma quasi lo specchio della condizione esistenziale in cui vivono, in cui faticano a trovare un senso complessivo o comunque un rifugio, dietro a immagini confuse che permettano di non rischiare di cadere in visioni totalizzanti – e quindi erronee – della realtà. Il rischio però che corrono è quello di cadere nell'incomprensibilità, pur di salvaguardare la propria divergenza. Come scrivevano i Cantacronache nel 1964:

> Quando la stragrande maggioranza di una popolazione ha ormai perduto il senso della "autenticità" musicale, quando non è più in grado di distinguere il vero dal falso, una melodia genuina da una melodia costruita secondo principi aridamente

> commerciali, è logico che si distacchi anche da ciò che avviene nel settore della musica "dotta", la quale, non trovando nella società una possibile base di intesa, finisce a sua volta per isolarsi, per fare corpo a sé, per adottare un linguaggio sovente oscuro e apparentemente incomprensibile, non più in accordo, ma in aperta antitesi col modo di sentire delle maggioranze.[142]

Lo ha espresso bene anche Luca Zuliani nella sua riflessione sull'italiano della canzone nel 2018, quando dice:

> Oggi può esistere la vergogna di essere non solo un poeta, ma anche un "cantautore" (la stessa parola si usa sempre meno), oppure ci sono i casi in cui l'io che si esprime cantando si rifugia dietro a giochi linguistici, oppure a immagini oscure e impenetrabili nel significato. A volte sono immagini fini a sé stesse, a volte sono concepite come il disperato tentativo di trovare un senso in una realtà che non lo garantisce più. Altre volte è più semplice rifugiarsi ironicamente nella leggerezza, nella melodia e nella facilità delle forme, oppure limitarsi a comunicare e condividere una semplice esperienza, lasciando al pubblico il compito di interpretarla. Molte canzoni – e questo mi è rimasto particolarmente impresso – si risolvono in cataloghi allucinati di fatti e oggetti, come se l'autore si lanciasse in un tentativo di descrizione senza però riuscire a definire – di fronte a un eccesso di informazioni e stimoli – quali siano il proprio ruolo e il proprio scopo.[143]

Di certo, comunque, i loro testi risultano ricercati e curati, forse i più preziosi tra i loro contemporanei; ha scritto la rivista Rock it che "Federico Dragogna scrive bene. Dissemina particolari, alterna vocaboli comuni ad altri più ricercati, equilibra bene il tutto perché non risulti né troppo "impegnato" – con il rischio di fare quel rock di protesta che non serve più a nessuno – né troppo mieloso. Riesce a descrivere le malattie della nostra generazione in un modo onesto e veritiero, come in pochi oggi riescono a fare".[144]

Ma l'ermetismo testuale non è una caratteristica costante nella musica degli anni Duemila, anzi, e nemmeno si potrebbe affermare che sia l'unico modo per esprimere una garanzia di artigianato: se si può dire che questa modalità si sposi benissimo a molte canzoni dei Ministri, certamente essa cade di fronte a testi più piani e comprensibili maturati negli stessi anni da altri autori. Per esempio, con piglio più *acoustic-folk,* ma sulle stesse tematiche, si muove la band pisana The Zen Circus. Trio formato nel 2001 da Andrea Appino (chitarra, voce e penna), Massimo Schiavelli (basso) e Karim Qqru (batteria), gli Zen nascono come artisti di strada *combact-folk* e passano i primi anni della loro carriera vivendo su un camper che li trasporta tra le strade di Pisa – prevalentemente – e poi in tutta Italia, garantendosi un approccio al pubblico assolutamente personale e sincero, che manterranno poi anche negli anni successivi; i loro testi sono immediati, aperti e diretti, "cuori allo specchio" che fanno emergere la dimensione intima e personale come soluzione alla mancanza di collettività della società che li circonda. Scrive Andrea Appino:

> Credo che il *trait d'union* [delle nostre canzoni] non sia tanto una non omologazione quanto una ricerca, una mancanza di convivialità, di comunicazione, che è nata da *Viva*. Questa cosa, per esempio, io la ricerco tantissimo, e la troviamo spesso negli Zen: in tutti questi anni che abbiamo suonato si è creato un rapporto con il pubblico tale per cui non mi viene neanche più da chiamarlo pubblico, ma sono i ragazzi, le ragazze. Lì trovo quello che più mi manca, ovvero una comunicazione forte con una collettività. […] Non c'è più uno scopo politico e una politica attiva tranne che per quei pochi che vanno ai collettivi, mentre prima comunque ti dovevi confrontare con questa roba qua. Ergo, si ritorna a cantare dell'amore, delle relazioni. Per parlar di collettività ho voluto usare quel tipo di discorso lì, che è quello più vicino a oggi, e che paradossalmente è anche quello più vicino alla canzone italiana degli anni Sessanta. Oggi quello che funziona è parlare del

> rapporto a due. E non c'è niente di male, l'amore ci sarà sempre, però io sento la mancanza di un punto collettivo che non sia il non fumare che ti fa male, non bere che ti fa male, fai yoga ogni giorno, che è bellissimo, ma c'è un qualcos'altro di comune? A parte il non essere razzisti, le cose fondamentali. Come quando hai un amico con il quale non ti devi dire un cazzo, che non devi aprire bocca se stai male, che quando hai bisogno, lo sa senza dovergliene parlare? Ecco, questa cosa qua per me è l'idea di collettività. Non è che voglio parlare di politica, però quel lato lì non c'è più. Un tempo si mettevano in forte discussione le scelte fatte nel mondo intorno a noi, il sistema in cui viviamo, il modello di sviluppo. Oggi siamo più incentrati sul lato contingente, non si mette più in discussione il fatto che viviamo in una società capitalista totale, semplicemente cerchiamo di essere capitalisti un po' più umani… E insomma, non è che questo migliora le cose! Però lungi da me il fare politica in musica, cerco di farlo solamente con questa idea di un fondo collettivo.[145]

Tra il 2001 e il 2008 gli Zen Circus pubblicano quattro dischi, i primi due completamente in inglese, gli ultimi che alternano canzoni italiane a canzoni inglesi; nel 2009 esce il primo album completamente italiano, *Andate tutti affanculo*, nel quale la traccia omonima può considerarsi il manifesto di poetica della band; l'arrangiamento è molto più dolce rispetto al graffio dei Ministri e si snoda su un giro di Sol e coretti per tutto il brano, interrotti anche in questo caso dalla voce di Appino per dar maggiore rilevanza al testo. La canzone si riallaccia alla tradizionale apostrofe ed è formata solo da strofe; il ritornello è cantato senza testo, come spesso succede nei brani cantautoriali che, per ovviare al problema delle parole tronche carenti nella lingua italiana, preferiscono melodie che permettano versi lunghi e rime piane nella strofa (in cui includere tutto il significato), lasciando invece sillabe senza significato nel ritornello:[146]

A chi critica, valuta, elogia
figli di troppo di madre noiosa
L'arte è pensiero che esce dal corpo
né più e né meno come lo sterco

Scriverà Appino nel 2018, a commento della sua canzone, che *Andate tutti affanculo* "alla fine non era un'imprecazione contro il mondo, ma soltanto un urlo contro me stesso, un urlo liberatorio figlio di dieci anni di lavori di merda e di un paese di stronzi nel quale non mi ritrovavo. Dicevo andate tutti affanculo, ma nella realtà dei fatti la frase era contro di me".[147]

Con toni più cupi e un arrangiamento più completo e studiato – per quanto sempre fondamentalmente costruito sulle due chitarre, senza effetti sintetizzati o computerizzati, come scelta della band – è la canzone del 2016 *Andrà tutto bene*, che racconta di un uomo al limite del tracollo emotivo che cammina tra le rovine di una città, e che cerca intorno a sé un conforto reale introvabile anche nelle canzoni; i due versi "ma tu com'è che stai tu/ nessuno te lo chiede più" sembrano riecheggiare la domanda che già Ivan Della Mea poneva al suo *Piccolo uomo* sessant'anni prima: "Di', come va, piccolo uomo?/ Io mi rispondo che non va male." Nel testo Appino prende consapevolezza di quello che è il linguaggio confortante e mistificante del resto delle canzoni italiane dei propri anni, e soprattutto di quello che alcuni italiani cercano dalle canzoni, cioè l'amore, il sapere che va tutto bene, che la vita va vissuta e che sono loro "quelli sbagliati", perché cercare la realtà è un errore e porta solo a farsi del male:

Ed è tutto quanto vero
Hanno solo che ragione
Siamo noi quelli sbagliati
Che hanno sempre da ridire
Che hanno voglia di fare male
Che non vogliono star bene

Ma tu come è che stai tu
Nessuno lo chiede più.

Alessandro Mannarino invece è quello che sia a livello tematico sia a livello musicale più si rifà alla tradizione cantautoriale degli anni Cinquanta; le sue canzoni sono per lo più racconti di storie, storie di persone, di solito emarginati, con lunghe parti recitate da una voce profonda, accompagnata prevalentemente da una chitarra classica e altri strumenti tipici della tradizione folkloristica latina, italo-spagnola e sudamericana: trombe, percussioni, cembali e mandolino fanno da riempimento alle sue composizioni, con pochi arrangiamenti elettrici. Con il suo primo album *Bar della rabbia* vince il prestigioso Premio Giorgio Gaber a Viareggio, è finalista per la Targa Tenco 2009 come migliore opera prima e otiene la certificazione "oro" dalla FIMI-Federazione Industria Musicale Italiana; la canzone che apre l'album, *Intro*, recitata da una voce femminile con sottofondo di trombone, conferisce un clima mitico e onirico a tutto il disco, con un linguaggio fiabesco e ricercato che già esprime quale mondo Mannarino andrà a cantare nelle sue canzoni:

Suona fanfara sgangherata
per gli esiliati dal mondo delle favole
cantate ciurma di ribelli
che al suono delle vostre voci
impaurita
scappa la tarantola della disperazione.

Fortemente influenzato dalla cultura sudamericana, la musica del cantante romano potrebbe essere definita *carnevalesca,* un tentativo di prendere coscienza della scomodità e pesantezza del mondo e trasformarla ballando, donandole una corporeità visibile che passi dalla spensieratezza dei colori e dalla leggerezza dell'accompagnamento musicale; la sua è "la musica che celebra la vita ma che allo stesso tempo è la tristezza che balla",[148] come si può

ben notare dalla copertina del suo quarto album *Apriti cielo* del 2017. A commento dell'album, Mannarino stesso ha scritto:

> La copertina parla da sola: ci sono tutte bandiere tagliuzzate, smembrate, che perdono di valore, di senso, rimangono solo i colori. Come dire: oggi giorno si costruiscono muri, si tracciano barriere, si alzano fili spinati… ma sopra ci sta un cielo che ci unisce tutti. Basta mettersi in cammino, questo è il senso. E il mio cammino ovviamente parte da Roma, che sta a pezzi. Poi c'è *Apriti cielo*, che è la seconda traccia e che parla di una fuga, che però lascia speranza. Perché non è la fuga di chi ha paura, ma di chi ha conservato quel grado di vitalità per riuscire a dire no, per rifiutare un modello che ci viene imposto.[149]

La canzone *Apriti cielo* è il manifesto di questa fuga metaforica che caratterizza la poetica di Mannarino; essa fonde il dialetto romanesco con l'italiano standard in un *pastiche* regionale assai caratteristico, e parte con un riff di chitarra classica che pian piano si riempie di percussioni e di una linea melodica di basso, mentre il ritornello si alza di un'ottava per conferire il senso della preghiera urlata al cielo. Il riferimento al cielo squarciato del film *The Truman Show*, e quindi a una presa cosciente della realtà non più velata, è evidentemente espresso nei versi "Signore hanno scoperto con la lente/ Che dietro al cielo non c'è niente/ Ci sta solo un telo nero/ Se lo scoprirà la gente/ Apriti cielo". Il resto della canzone recita così:

> Apriti cielo
> Sulla frontiera
> Sulla rotta nera
> Una vita intera
> Apriti cielo
> Per chi non ha bandiera
> Per chi non ha preghiera
> Per chi cammina dondolando nella sera

Il linguaggio di Mannarino, oltre a essere fortemente permeato dal dialetto romano, risente soprattutto dell'influenza di Chico Buarque, cantante e compositore brasiliano; da Buarque il cantante romano dice di aver ereditato la passione per la metafora, cioè la capacità di nascondere gli eventi non tollerabili dalla censura all'interno di altre storie, che sembrano parlare di altro ma in realtà sono aspre denunce sociali, cosa inevitabile per un cantante costretto a operare sotto dittatura come in Brasile. Dice Mannarino "Io negli ultimi dischi sto facendo la stessa cosa, anzi ho affinato la tecnica e sono arrivato ad avere tre piani di lettura diversi usando le stesse parole".[150]

La storia d'Italia, la politica, la società, le tradizioni popolari sono invece di certo confluite nella musica *combat folk* dei Modena City Ramblers (MCR), che dal 1991 combinano sonorità e strumentazioni irlandesi con le cronache e i racconti italiani; il loro collettivo ha visto un continuo ricambio nel corso degli anni, sia nella formazione sia negli arrangiamenti, ma ha mantenuto la stessa vocazione popolare, nonostante il cambiamento nel clima politico e nella visione di collettività degli anni Duemila. Scrive in proposito Francesco "Fry" Moneti, il violinista/banjista e chitarrista del complesso:

> Probabilmente i nostri testi hanno molto più senso ora, vista la disaffezione dilagante, piuttosto che vent'anni fa, quando il pubblico recepiva ogni parola del tuo discorso; era come se si parlasse tutti la stessa lingua. Adesso è sicuramente più difficile, perché si è banalizzato tutto e ai giovani mancano punti di riferimento politici, sociali ed etici. Quello che certo è che è proprio nel DNA della band parlare di certe tematiche e certi argomenti, per cui se non avessimo percorso la strada musicale ci saremmo dedicati a quelle battaglie per altre vie. Quindi direi che c'è più bisogno adesso di parlare di certi argomenti, proprio per la disaffezione e la minor partecipazione alla vita pubblica. L'urlo deve essere chiaro e forte, deve arrivare a chiunque.[151]

E questo impegno pratico – oltre che ideologico – l'hanno dimostrato più volte, nella lotta contro la mafia a fianco dell'associazione Libera di don Luigi Ciotti, nella costruzione di scuole musicali in Palestina e nell'attenzione rivolta alla recente questione degli sbarchi di immigrati; ma di certo il loro contributo più grande alla storia della canzone italiana è stata la rievocazione e rivisitazione di brani tipici della tradizione partigiana nell'album *Appunti partigiani* del 2005, a distanza di cinquant'anni da chi già – prima di loro – chiamava a raccolta i fratelli partigiani per iniziare una nuova lotta.

3.3 *Strade che partono dai nidi di ragno*: la rievocazione della Resistenza a distanza di sessant'anni

> Se il linguaggio di questi gruppi si differenzia profondamente da quello della prima stagione del folk-revival e del canto politico degli anni Sessanta e Settanta, i contenuti e i messaggi delle loro canzoni contengono non pochi elementi di continuità e di contiguità con quelle esperienze. A cominciare da quello del recupero della memoria del passato attraverso la proposta della storia delle minoranze etniche e linguistiche, quella dei banditi e dei ribelli o dell'emarginazione sociale e della rabbia di chi la subisce. Tuttavia il "filo rosso" che collega i gruppi degli anni Novanta alla stagione folk-revival è rappresentato dalla centralità che nel recupero e nella proposta della storia occupa una pagina come quella della Resistenza.[152]

Uscito in occasione del sessantesimo anniversario della liberazione dell'Italia dal fascismo, l'album *Appunti partigiani* dei Modena City Ramblers racchiude al suo interno quindici brani della tradizione partigiana rivisitati in chiave folk e impreziositi da diverse collaborazioni, accanto a tre inediti: *Il sentiero*, liberamente ispirata al romanzo di Calvino, *Al dievel,* canzone in dialetto modenese dedicata

al partigiano comandante Germano Nicolini, e *L'unica superstite,* già incisa nel 1995 nell'album *Materiale resistente*, che racconta dell'eccidio di Bettola sulle colline di Reggio Emilia. Tra i brani tradizionali vi è la ripresa di *Bella ciao*, fusa insieme alle trombe balcaniche di Goran Bregović, *I ribelli della montagna*, in collaborazione con Bandabardò, e soprattutto la reinterpretazione di *Oltre il ponte,* canzone in quartine scritta da Italo Calvino nel 1959 per Cantacronache e musicata da Liberovici, che in entrambe le versioni racconta la storia di un partigiano combattente che nel cuore ha "una ragazza dalle guance di pesca":

> Tutto il male avevamo di fronte
> tutto il bene avevamo nel cuore
> a vent'anni la vita è oltre il ponte
> oltre il fuoco comincia l'amore.

Sempre sulla stessa scia di rievocazione dei canti incisi da Cantacronache sarà anche la nuova versione di *Per i morti di Reggio Emilia,* incisa nel 2015 nell'album *Tracce clandestine* e suonata in occasione delle Giornate del Lavoro indette dalla CGIL a Firenze, ma non manca una produzione autonoma di testi inneggianti alla Resistenza; con una sensibilità dellameiana, la ripresa delle vicende partigiane, collocate prevalentemente nelle campagne e negli appennini modenesi e reggiani, passa attraverso la narrazione di vicende di singole persone che di quella lotta sono stati vittime o protagonisti. È il caso della giovane Lilli e del tragico episodio del gennaio 1944, quando in seguito a un attacco partigiano fu operata una rappresaglia da parte dei nazifascisti nei pressi di Bettola, in provincia di Reggio Emilia, che condusse all'uccisione di trentadue persone, donne e bambini compresi; la voce femminile è di Silvia Orlandi (Fiamma), che interpreta la giovane Lilli che cresce nei ricordi di quella strage; la lingua riprende la tipica tradizione orale, il linguaggio si fa semplice in modo da essere immediatamente compreso e la musica passa in secondo piano per lasciar posto alla narrazione:

e sentiva le grida mischiate agli spari
e le bestie nitrire impazzite
e le voci metalliche degli ufficiali
e sentiva il calore del fuoco

Il brano *Il sentiero*, liberamente ispirato al primo romanzo di Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno,* il romanzo della Liberazione pubblicato nel 1947, alterna strofe in Si minore a un ritornello in Sol maggiore, accompagnate dal riff di violino e tin whistle, ed evoca l'immagine della ragnatela per raccontare le tante storie differenti che insieme hanno creato l'Italia:

Lungo il sentiero dei nidi di ragno
nasce la storia, questo paese
Nasce dal fuoco, dalla rivolta
e dal sogno di chi non si arrese.

Nelle canzoni dei Modena City Ramblers entra la storia, ma non solamente la storia passata: tra il 1990 e il 1994 fu riaperto il processo sul caso Nicolini, il cosiddetto "comandante diavolo", partigiano e sindaco di Correggio accusato di aver ucciso don Umberto Pessina, nonostante i veri assassini avessero già confessato il loro delitto; il comandante passò ingiustamente dieci anni in prigione, anche per la incapacità del PCI di prendere posizione, e fu finalmente assolto solo nel 1994; i Modena City Ramblers gli rendono giustizia nella canzone *Il comandante diavolo (Al dievel),* accompagnata dal coro delle Mondine di Novi nella versione dialettale del 2005:

E se po' un quelch'dun dop al dumèla
l'andrà incàra a tac a sta storia
cuntela bein ai vostr anvòo
la vicenda del Comandante Diavolo.
Un om c'l'a ciapè al colpi d'un èter
perché a'n vliva mia fer la spia.

La Resistenza dei Modena City Ramblers non si ferma dunque alla rievocazione nostalgica di periodi lontani, anzi, come ha scritto Stefano Pivato:

> Di contenuto apparentemente riferibile alla storia locale, la Resistenza dei Modena City Ramblers travalica però i confini di Correggio o quelli dell'Appennino emiliano, dove si svolgono le gesta dei partigiani. Già lo stile del gruppo, che miscela il celtic-rock col dialetto modenese, intende proporsi come un messaggio universalistico. Nei testi dei Modena City Ramblers pare di scorgere, in definitiva, una rilettura tesa a presentare la Resistenza italiana come modello di una rivoluzione universale che sotto le sue insegne riunisce il "partigiano, l'indio, il mendicante". […] È, quella dei Modena City Ramblers, la riproposta dell'esperienza resistenziale nel mondo degli anni Novanta, durante i quali "i muri sono crollati, i giapponesi e i gringos arrivano a fare affari" e tuttavia c'è ancora "chi non smette di sognare nell'utopia della rivolta e non è stanco di lottare".[153]

Ancora una volta – come succedeva negli anni Cinquanta – la rievocazione partigiana serve non solo a celebrare e a rispolverare la memoria nei confronti di un periodo fondamentale per la storia d'Italia, ma diventa un punto di partenza per richiamare a sé una nuova lotta, mossa dagli stessi ideali di libertà e resistenza contro l'oppressore, calata però in un contesto storico in cui non è più il tedesco l'invasore, ma l'ingiustizia della legge, il lavoro, l'omologazione, la pressione sociale al consumismo; è dunque per vendicare questa nuova Italia che si muovono le canzoni dei Modena City Ramblers, e di tutti gli altri.

3.4 *Viva la pappa col pomodoro*: lo specchio attuale del Bel Paese

C'è da premettere che, rispetto allo spaccato socio-economico in cui si trovavano a scrivere i Cantacronache, la Marini e Della Mea, la situazione italiana del terzo millennio sicuramente non presenta le stesse prospettive, anzi, soprattutto a seguito della crisi mondiale del 2008, lo stato economico-finanziario del paese è ben chiaro agli occhi di tutti. Resta il fatto, però, che gran parte della produzione musicale italiana – quella più venduta anche all'estero – ricalchi ancora la tradizione neomelodica, privilegiando tematiche amorose e sentimentali spesso irreali, ovattate e finalizzate semplicemente alla creazione di un prodotto vendibile: il recente successo internazionale del trio lirico Il Volo, a fianco di Laura Pausini, Eros Ramazzotti e Tiziano Ferro, dimostra come la ricerca di spensieratezza sia ancora la prima esigenza demandata alla canzone non solo in Italia, ma in tutto il mondo. Agli artisti del circuito indipendente rimane dunque il compito di saturare quel gap di verità non colmato dagli altri, per consegnare alla storia uno spaccato reale dell'Italia dei nostri giorni; questo è l'impegno che li contraddistingue, la loro protesta non è quella di distruggere ma cercare di ricostruire, prendere coscienza della realtà per essere propositori di altro, fare luce sulle tenebre e risvegliare gli italiani dal tepore televisivo, mediatico, informatico. Come scrivono Groccia e De Andrea riferendosi ai Ministri, ma con un discorso che può essere allargato a tutti gli artisti presi in considerazione:

> Ieri come oggi, il lavoro dei Ministri è volto verso l'evidenziare la realtà in cui siamo immersi, con l'estremo bisogno di toccare con mano i sentimenti degradati, i vizi, la sporcizia dell'essere umano, tramutati poi in versi personali e riconoscibili. Il loro cavallo di battaglia è certamente il rimarco, senza preamboli e convenevoli, delle contraddizioni e dei finti buonismi che contraddistinguono l'Italia nei panni di Bel Paese di

> Arlecchino. Se è vero che siamo una Repubblica fondata sul sentimentalismo, è anche vero che si ha sempre bisogno di qualcosa che emani una scarica elettrica potente che possa risvegliare un intero Stato assopito da bombardamenti mediatici, da una patina di plastica e dalla poca educazione al pensiero libero. [154]

A restituirci *Il bel canto* sono, in primis, I Ministri, che con la canzone omonima pubblicata nell'album *Tempi bui*, raccontano cosa significa nascere in Italia nel 2009. Scrive Federico Dragona: "*Il bel canto* è un flusso di coscienza. È chiedersi se un bivio ci sia mai stato, o se la volontà non sia che il fantasma tardivo di meccanismi inevitabili. Le parole mischiano la mia realtà di ogni giorno, con la realtà di qualsiasi mio coetaneo, e nello scoprirle così sorprendentemente simili c'è molto dello stupore del pezzo. Che è nato in Italia: in altri paesi avrebbe avuto altre parole". [155] Il testo è pieno di metafore oscure e allusive, difficili da cogliere: il letto che cade può essere sia il letto precario dell'Ikea su cui dorme un giovane studente, sia la metafora di un paese che crolla, sia l'allusione al padre che non si sceglie un figlio. L'allusione a Battisti ("quando mi hai chiesto Battisti/ io da quell'orecchio non sento") e la citazione da Moretti ("ci meritiamo le stragi/ altro che Alberto Sordi") narrano della mediocrità a cui massimamente aspira la cultura italiana: l'eroicità di Alberto Sordi è, per la band, solo l'ennesimo manifesto di questa mediocrità, così come chi continua a chiedere di suonare Battisti in spiaggia: "Battisti è una vittima innocente, ma il recupero, il riabilitare tutto ciò che la sinistra aveva – con modi fascisti – vietato, ha riportato in vita la Rettore, la Carrà e Sabrina Salerno, tenendo altresì in vita gente come Guccini o De Gregori, neo-skipper con la barba da anarchici". [156]

Allora *Il bel canto* diventa questa ballata cupa in La minore, che parte calma fino ad arrivare alla fine letteralmente urlata contro qualcuno che decide come vestirsi, come suonare, cosa cercare per stare nella società. Nel ritornello le antitesi rimarcano l'inadeguatezza e l'impotenza del non saper decidere da sé, quando qualcun altro di

non definito (è ancora quel "loro" impersonale a farsi censore) impone la sua decisione:

> Hanno dovuto pregarmi perché continuassi a bere
> Hanno dovuto cullarmi per non farmi vomitare
> Hanno dovuto sudare per prendermi le misure
> Ora mi vestono loro e io posso tornare a cucire
> Ed è come se
> Non avessi mai
> Deciso niente

Scrive Federico Dragona, parafrasando liberamente la sua canzone:

> Finisce che il mio gruppo *indie* firma per una *major* e mi metto il cuore in pace. E infatti. Avevamo scelto noi come vestirci, ora ci vestiranno loro. E torneremo a casa con meno preoccupazioni, torneremo a cucire davanti alla tv, torneremo a studiare economia domestica. Si finisce urlando, ma mica perché si è capito qualcosa. Solo perché il nostro modo di esprimerci – anche nel dissenso – non può che avere le stesse forme della realtà. E così vedi quelli di quindici anni che aprono quindici finestre sullo schermo del portatile e stanno dietro a quindici conversazioni diverse. Perché Alberto Sordi ce lo meritiamo, urlava Moretti, come a dire che la massima rappresentazione che l'Italia ha raggiunto di sé stessa è la mediocrità. Falso, la massima espressione sono le stragi. Ovvero mediocrità più mafia più la paura di non riuscire a reggere una guerra civile. O più semplicemente, non decidere mai. Guardarsi indietro e dire era quello il momento di rispondere.[157]

Dello stesso album è anche un altro celebre brano, *Diritto al tetto,* che racconta la vera storia di un clochard di Milano arrestato per furto ma che, non essendoci posto nelle carceri, viene lasciato agli arresti domiciliari su una panchina; un giorno passa una guardia e, non

trovandolo seduto al suo posto, lo arresta di nuovo. Da qui nasce la riflessione di Dragona, che si domanda quale sia il confine tra la legge e il paradosso della legge, tramite lo slogan "diritto al tetto e a non avere un tetto". La poetica dei Ministri, almeno nella prima fase compositiva della band, spesso si dipana in slogan dalla forte risonanza politica, capaci di condensare una situazione molto sfaccettata in poche battute facili da ricordare e da essere cantate dal pubblico durante le esibizioni. Sugli slogan Dragogna ha scritto:

> Questa è politica, ovvero trovare i paradossi delle regole. Anche le canzoni *Bevo* e *Fumare* cercano di scandagliare il paradosso che risiede nelle leggi che siamo obbligati a rispettare. Non sono slogan che tendono a spingere verso alcolismo o tabagismo; il vizio in questione viene punito a livello penale, come per esempio la guida in stato d'ebrezza, senza pensare però che questo vizio è legale, oltre che fonte di lucro per lo Stato stesso. Lo slogan è rendere paradossale la regola, quando la regola cade sotto i colpi del concetto e della libertà. Cosa mi è permesso fare, se qualcosa posso farla parzialmente o con delle limitazioni che creano un controsenso? Se non ho i soldi per permettermi una casa, posso non permettermi una casa? *Diritto al tetto* e al non avere un tetto. Se io nasco in questo mondo e non ho i soldi per comprare una casa, mi lasciate almeno stare in giro per il mondo? No, è questo il punto, perché vagabondare è reato. Com'è possibile che avere una casa sia qualcosa che richiede trent'anni di lavoro, e non averla è reato? Infatti "l'anima non serve, ma serve un posto dove stare".[158]

La canzone, in Sol minore, è prevalentemente incentrata sulla chitarra distorta, a esprimere la rabbia che caratterizza gran parte della prima produzione della band; il testo di Dragogna sembra riprendere il brano scritto nel 1958 da Fausto Amodei, *Le cose vietate*, anch'esso concentrato su alcuni paradossi delle leggi che vietano cose non così gravi, ma non vietano di andare in guerra a uccidere un fratello, anzi

lo obbligano ("Ma tutte queste cose/ non sono molto gravi/ son lievi precauzioni/ per farci star più bravi./ Il guaio è che quei tipi/ che vietano e fan storie/ le cose non vietate/ le han rese obbligatorie"):

> date i domiciliari sulle panchine
> anche su quelle dove non ci si può sdraiare
> diritto al tetto e a non avere un tetto
> l'anima non serve, serve un posto dove stare
> l'anima alle bestie noi pensiamo con il pane

Altro album dei Ministri sull'Italia è *Cultura generale*, inciso in presa diretta nel 2015 nello studio di Gordon Raphael in modo da registrare tutto quello che succede nel suonare insieme, così come succedeva con I Dischi del Sole o con Italia Canta: "Raphael è uno che considera i dischi come se fossero testimonianze. È uno che ama registrare un momento, ci diceva 'in questo istante sta succedendo qualcosa, lo dobbiamo registrare così com'è'. Quindi tutte le innovazioni tecnologiche degli ultimi vent'anni nel settore audio, per correggere, assemblare, cucire e intonare, lui semplicemente le ignora, non le usa, non le riconosce proprio, per lui non sono stati neanche inventate". [159]

Nell'album sono presenti due tracce specificamente riferite alla situazione italiana. La prima è *Idioti*, brano che si rivolge a chi fa politica solamente sui social network senza metterci la faccia e rimanendo un "contro a prescindere, con un appiattimento molto forte della discussione e della riflessione";[160] il testo si snoda quasi completamente sull'uso di attributi e apposizioni, con un indice minimo di verbi, a sottolineare la possibilità di etichettare e catalogare le persone descritte nella loro staticità e rigidità:

> Idioti
> Tifosi della fine
> Rovina del buonsenso
> Gramigna dei balconi

Squali da cortile
Il sogno dichiarato di restare in pochi
Idioti

L'altro brano è invece *Cultura generale*, un *unicum* in tutta la produzione dei Ministri per l'arrangiamento, basato soprattutto sul pianoforte suonato per l'occasione da Raphael stesso, e per le voci lontane di Fede e Divi che riecheggiano quasi come da un megafono. La traccia che dà il titolo all'intero album è "una ballata sull'Italia e sulla sua fatica a trovare una nuova identità culturale e un equilibrio con tutte le minoranze al suo interno. Il rischio è di essere un autogrill della cultura. Manteniamo in piedi cinque città d'arte che ci interessano e facciamo cassa così. L'espressione 'cultura generale' ci piaceva come modo per intraprendere questo tipo di discorso".[161] La canzone si alterna sulle antitesi tra "quello che rimane" e quello che invece scompare, quelli che "promettono di non allontanarsi" e chi invece è curioso di scoprire cosa c'è più in là, tra una lingua sacra intoccabile e una lingua che non sa più comunicare:

La nostra lingua sacra
come un telegiornale
parole senza tempo
che tanto il tempo non sa parlare
poeti senza voce ma
con uno splendido altare

Nell'ultimo album della band, *Fidatevi*" uscito del 2018 per l'etichetta Woodworm, c'è il brano *Due desideri su tre* nel quale i Ministri cantano "l'Italia è un disco che non riesco a trovare", a dimostrazione della difficoltà di trovare un'identificazione in quello che li circonda; la protesta accesa che caratterizzava i primi album sembra in parte essersi affievolita, o comunque lascia posto a una più matura accettazione dell'inquietudine, che può essere globale, connaturata all'uomo piuttosto che a una particolare situazione

politica. Sembra essersi realizzata quella crisi che già nel 2010 i Ministri avevano previsto con *Una questione politica*, brano che racconta l'ascesa al potere di un uomo ben intenzionato, ma che col tempo vede scomparire gli amici, i suoi cari e le sue idee fagocitate dalle logiche di partito: "E ora che non si può più parlare/ Tu che potresti dici è meglio aspettare/ Dici/ Ragiona/ È una questione politica".

Su altri toni invece le canzoni degli Zen Circus, che all'Italia non muovono una denuncia diretta su tematiche specifiche, ma la collettivizzano, nel bene e nel male; il loro obiettivo è quello di presentare un paese che, anche se "sembra una scarpa",[162] è quello di tutti, è quello reale da cui partire per ricreare una collettività.

Manifesto poetico ed esistenziale della band è *Viva,* canzone d'entrata dell'album *Canzoni contro la natura* del 2014, etichetta La Tempesta. L'io poetico si scaglia a forza di un ironico "evviva" contro il perbenismo italiano, contro una società in cui non trova il suo posto e nemmeno una soluzione al disagio, come a dire: se la collettività italiana è diventata questa, allora l'unica soluzione è l'estromissione e la chiusura in sé stessi, è lasciare il mondo fuori e guardarlo da una finestra rotta e impolverata. Il testo è ricco di rime baciate, rime interne o semplici assonanze, il linguaggio è colloquiale e quotidiano, riflesso della gioventù di chi scrive e della situazione generazionale testimoniata nel brano:

> Il mio voto vale quanto quello di questo imbecille
> Allora cosa me ne frega delle vostre cinque stelle
> E di tutte le parole che vi sento blaterare
> Sopra il bene comune l'amore universale

Nell'ultima strofa, invece, il riferimento diretto e la parodia degli slogan tipicamente italiani, con la conclusione ossimorica del "vivi si muore" ripetuto per otto battute:

Tutti viva qualcosa, sempre viva qualcosa
Evviva l'Italia, viva la fica, viva il duce, evviva la vita
Viva il re, viva gli sposi, viva la mamma, evviva i tifosi
Viva la pappa col pomodoro, viva la pace, evviva il
[lavoro
Viva la patria, la costituzione, viva la guerra, tanto vivi si
[muore

L'album, tuttavia, che più rappresenta un ritratto dell'Italia vista dagli Zen Circus è *La terza guerra mondiale,* il nono disco pubblicato nel 2016 con La Tempesta, definito dal batterista Karim "una fotografia collettiva e allo stesso tempo intima del momento storico in cui viviamo. Un album sociale, senza intenzioni politiche".[163]

La visione degli Zen Circus è, diversamente da quella milanese dei Ministri, una visione sull'Italia filtrata dalla provincia e dall'amore-odio nei suoi confronti, come ben espresso nella canzone *Pisa merda* nella quale la spinta ad andare e tornare dalla città natale è lo specchio dell'andare e tornare dall'intero paese: "Tutto il paese ci accosta al letame/ Tu fuggi quanto vuoi ma l'odore ti rimane/ Vituperio dell'adolescenza/ Odio amore, ponti, molta incoscienza/ Andarsene con mille sogni e ritornare senza/ Ma la provincia crea dipendenza/ Se non ci sei nato non lo puoi capire".

Con la canzone *Zingara (Il cattivista)*, nello stesso album, gli Zen mettono in atto un esperimento poetico-sociale raccogliendo i commenti trovati su Youtube digitando la parola "zingari" come chiave di ricerca, lasciando dunque che siano gli italiani stessi a scrivere il testo: "Quelli meno pesanti sono diventati buona parte del testo della canzone, mentre quelli che non abbiamo avuto il cuore di cantare fanno parte del video che la accompagna".[164] Tacciati di cafonaggine e populismo, per la scelta azzardata di composizione di questo brano, gli Zen hanno risposto che "C'è un' 'involuzione umana' che dilaga soprattutto sui social. […] *Zingara (il cattivista)* è un pezzo politico, ma va anche oltre perché rappresenta un'ignoranza crassa che ormai non è nemmeno più identificabile con un solo partito. Se prima

c'era una divisione dogmatica su certi argomenti, penso all'immigrazione, alla qualità dei diritti, al razzismo, ora mi capita di leggere commenti di un certo tipo scritti anche da gente che vota PD. Tutto si riduce a un gran calderone. Nell'epoca del 2.0 ognuno vuole dire la sua, dalla pallanuoto alla guerra in Iraq, solo per il fatto di avere davanti una tastiera e una connessione adsl".[165]

Anche l'arrangiamento segue il testo, facendosi cupo nelle strofe che riecheggiano i commenti razzisti degli italiani, mentre sale di un tono e si alleggerisce nei ritornelli, che assumono la voce del "bravo italiano" che vuole difendere le proprie tradizioni e il suo paese; il testo finale, caratterizzato dal turpiloquio non filtrato riscontrabile in molti dei commenti del web, ma organizzato in versi più o meno isosillabici e rimati, suona così:

> Zingara che cazzo vuoi io so che cosa fai
> stringo il portafogli vai via o chiamo la polizia
> ma quanto puzzerai tu non ti lavi mai
> zingara ci fosse lui vi bruciava tutti sai
> se siete ancora qui è colpa dei buonisti
> idioti che votano PD e comunisti

Di due anni prima è il brano *Postumia*, dall'album *Canzoni contro la natura*" del 2014, che racconta la storia di trentenni italiani a cui non si ha nulla da invidiare, ma nemmeno da giudicare, così come tutti i personaggi raccontati dalla band; il richiamo è alla generazione dei nonni, che vengano a vedere com'è ora il paese che hanno costruito con le loro mani:

> neanche trent'anni e come quasi tutti quanti
> il futuro me lo bevo per non pensarci
> […]
> ehi tu vieni a vedere che bello che è
> nonno è questo il futuro che sognavi te

La poetica realistica degli Zen Circus risulta dunque, già da questi testi, cruda, sarcastica e a tratti spiazzante, ma mai esagerata; quello che emerge è un ritratto fedele, mai smaccato e moralistico, di un'Italia che nella sua luce e nella sua ombra si racconta attraverso personaggi inventati, ma altamente credibili, che consentono a chi scrive di non immedesimarsi troppo e mantenere la giusta distanza per dire la pesantezza della realtà. Scriveranno gli stessi Zen Circus, nel 2017:

> I testi degli Zen sono intrisi di morte, una morte che ha mille forme, e non è esclusivamente biologica; abbiamo sempre creduto nell'ironia nera cruda e tremenda, ma liberatoria. Secondo me si può e si deve scherzare su tutto, ma, soprattutto è NECESSARIO parlare di tutto, senza evitare i coni d'ombra e nascondere la testa sotto la sabbia.[166]

Con parole meno crude, ma sempre taglienti, nel suo primo album *Il bar della rabbia* (2009), Alessandro Mannarino scrive un'invettiva contro il mito del denaro, contro l'ipocrisia religiosa, contro la perdita dell'interesse per la poesia che ha incatenato l'Italia; il suo è un appello a risvegliarsi dal tepore, come suggerisce il titolo del brano *Svegliatevi italiani*, per recuperare le fondamenta che hanno fatto nascere il paese. La canzone è scandita in maniera abbastanza regolare dalla mascherina che, a differenza delle altre canzoni, segue un ritmo più ballabile e melodico, per cui i troncamenti sono più frequenti:

> In giro giran tutti a pecorone
> sotto i precetti della madre chiesa
> in fila in processione, in fila in comunione
> in fila con le buste della spesa
> Giovanni grida solo per la via:
> "fermatevi parliamo di poesia"
> ma tutti vanno avanti, contano i contanti
> minaccian di chiamar la polizia

Otto anni dopo, nella traccia che apre l'album *Apriti cielo* del 2017, la sua attenzione si sposterà non sull'Italia intera e sugli italiani, ma sulla sua città, la sua *Roma*, e soprattutto sul silenzio sotto cui la capitale ha sotterrato tanti eventi – anche per colpa di quelle campane che suonano sempre – dalla sua fondazione a oggi ("sul letto de battaja de le sette sorelle/ hanno violentato la giovane ribelle"); la canzone si apre con la voce di Mannarino, il quale, nel suo tipico italiano regionale, si rivolge proprio alla città stessa, per poi armonizzarsi su un giro di La minore e Fa maggiore che si aprono nel Do del ritornello, e finire con una richiesta di "gridare più forte" a quei pochi che non se ne sono ancora andati:

> Vojo brinda' co la cicuta
> a sta città che resta muta
> e chi protesta, qui nun se sente
> pe' via delle campane che sonano sempre
> sonano lente, sonano a morte
> tu che rimani, tu che rimani, strilla più forte.

Nello specifico degli eventi che segnano il paese, come si è già visto, entrano anche le canzoni dei Modena City Ramblers, che tengono viva la storia d'Italia anche più difficile da raccontare, spesso parlando delle vittime che hanno pagato con il sangue le manifestazioni e gli scontri con lo stato; è il caso delle due canzoni scritte a distanza di undici anni in memoria di Carlo Giuliani, ventunenne ucciso nel 2001 dalla polizia durante gli scontri a Genova tra manifestanti anti G8 e forze dell'ordine, e di Federico Aldrovandi, morto diciottenne a Ferrara la notte del 25 settembre 2005 a seguito di un fermo della polizia. La prima canzone, su Giuliani, è intitolata *La legge giusta*, viene pubblicata nell'album *Radio Rebelde* del 2002 e si apre con le parole che il vicequestore Alessandro Lauro rivolse a un manifestante innocente vedendolo avvicinarsi al cadavere di Carlo: "Bastardo! Lo hai ucciso tu, lo hai ucciso! Bastardo! Tu l'hai ucciso, col tuo sasso! Col tuo sasso l'hai ucciso!"; partendo da queste parole,

quindi da una testimonianza realistica, come i discorsi di Majakovskij o Lenin pronunciati nei dischi di Cantacronache, i Modena City Ramblers sviluppano un testo ambiguo che nel riprendere la voce della polizia in realtà esalta la parte opposta:

> Piccolo bastardo infame guarda cosa hai combinato
> Con tutte le tue bandiere e con i tuoi cortei
> Con il tuo Che Guevara e le canzoni di ribellione
> Credi davvero che ancora qualcuno
> Voglia ascoltare la tua voce?

Dedicata a Federico Aldrovandi è invece *La luna di Ferrara*, ottava traccia di *Niente di nuovo sul fronte occidentale* del 2013, album contenente numerosi riferimenti a episodi ed eventi di cronaca italiana; la canzone è meno combattiva e più poetica rispetto alla precedente, anche nella melodia e nella struttura in rima baciata, perché è Federico che parla in prima persona consolando ironicamente il dolore materno e ponendo infine l'interrogativo su quanto sia utile, oramai che la sua vita non c'è più, avere giustizia:

> Mamma ho sempre pensato che non devo temere
> se per strada ti ferma un poliziotto o un carabiniere,
> se mi trovavo a passare per il posto sbagliato
> se c'era un che di storto in come ho guardato;
> la colpa era mia che non mi son presentato,
> la colpa era mia che sono inciampato.

Così come l'episodio di Giovanni Ardizzone era stato, per Ivan Della Mea, un modo per denunciare la morte di uno studente ventunenne per mano della polizia fatto passare come "un fatale incidente", così i Modena City Ramblers continuano la rievocazione dei morti riportando in vita le voci delle giovani vittime per denunciare l'ingiustizia della legge italiana, che spesso sotterra nel silenzio e nell'oblio eventi che sarebbero difficili da giustificare:

> È la musica della catastrofe, la capacità di rendere testimonianza dell'oggi, di raccontarlo, di entrare nei meandri e nelle fessure della quotidianità asfissiante ripulendosi da romanticismi e ideologismi di vecchio genere; la musica rinuncia alla pratica di nobilitazione del passato o del presente che siano, la realtà viene dipinta senza fronzoli in tutta la sua banale crudezza, ma quella banale crudezza viene raccontata attraverso metafore, simboli, situazioni quotidiane che ne restituiscono espressivamente la minaccia e la pesantezza.[167]

Cambiano dunque gli arrangiamenti, che diventano molto più elettronici, i testi si fanno meno poetici e spesso scurrili, ma la voce del cantante anche oggi, come negli anni Cinquanta, racconta un'Italia che non è di certo solo la terra dei cachi, del mare nero e della lunga estate caldissima.

3.5 *Meglio se non lo sai*: la crisi economica del 2008, i consumi e la condizione operaia

Nel precedente capitolo sono state analizzate diverse canzoni che, già nei primi Sessanta, erano in grado di denunciare le contraddizioni interne del boom economico che sconvolse l'Italia negli stessi anni: è il caso di *Ero un consumatore* di Cantacronache, stigma del consumo ossessivo e della collegata contraffazione alimentare, o di *Piccolo uomo* di Della Mea che, più che al consumo, è una critica a chi smette di lottare perché intorpidito dal consumo stesso; la situazione economica negli anni Duemila è certamente cambiata, la società dei consumi che cominciava a delinearsi negli anni Sessanta è oggi arrivata al suo massimo, anche malgrado la grave crisi in cui il paese è precipitato dal 2008: un sistema che – proprio nei primi anni del Duemila – ha dimostrato la sua instabilità ma che, nonostante tutto, continua a ricrearsi e rigenerarsi in altre forme. Qui sta, fondamentalmente, il grande punto di differenza della canzone di oggi

rispetto a quella di sessant'anni fa: là la critica era rivolta a un sistema nuovo, in entrata, che però non aveva ancora fatto breccia nella vita quotidiana degli italiani e lasciava spazio a una alternativa: oggi il consumo è la normalità, e la canzone non può mai separarsene del tutto, per quanto possa denunciarlo, raccontarlo, prenderne le giuste distanze, assumendo il più delle volte la voce di chi subisce e ne rimane spezzato come un *Osso di seppia* (brano di evidente ispirazione montaliana, composto da Mannarino nel 2009). Per questo il denaro, la ricerca affannata di oggetti di consumo, la sostituzione dell'umanità a favore del successo e del benessere diventano le tematiche più affrontate nelle canzoni degli anni Duemila, a dimostrazione di un cambiamento strutturale nella società; fondamentalmente, la critica al consumismo si dirama o nella denuncia del possesso vacuo ed eccessivo o nell'incapacità dell'uomo contemporaneo di vedere la realtà dei fatti, perché accecato dai media, dai prodotti, dalla celebrità.

I Ministri hanno espresso magistralmente questa sfera di istanze accecanti tramite la metafora del sole, che tanto splende sul Bel Paese da far dimenticare di tutte le preoccupazioni, il sole che dovrebbe far luce sui fatti e invece li annebbia, come benessere borghese che dimentica la stanchezza proletaria. Pubblicata nel 2010 nell'album *Fuori*, la canzone *Il sole* parte con colpi pari di rullante a cui si aggiunge un giro di basso, e infine la chitarra distorta, su cui Autelitano canta queste parole:

> È importante che non ci sia il sole
> che manda sempre tutto a puttane
> se c'è qualcosa che bisogna dire
> ti trova sempre di meglio da fare
> gli occhiali scuri fan guardare altrove
> è importante che non ci sia il sole.

Sulla stessa tematica di chiudere gli occhi davanti alla realtà perché "quello che non si sa si scioglie ai raggi del primo sole", e sul non

preoccuparsi di conoscere l'origine dei prodotti, che ricalca *Ero un consumatore* di Amodei, è la canzone uscita nell'EP *La piazza* del 2008 dal titolo emblematico, *Meglio se non lo sai*, che si ripete in anafora all'inizio di quasi tutti i versi, escluso il ritornello:

> Meglio se non lo sai con cosa si concimano i campi
> Meglio se non lo sai se ti innamori dei coloranti
> Quello che metti nel caffè avrebbe il colore del fango
> Meglio se non lo sai dove fanno cucire i tuoi stracci
> Meglio se non ci vai e resti qui a curare i tuoi gatti
> Quello che non si sa ce lo si scorda a fine stagione

In cambio dell'inconsapevolezza e dell'assopimento, infatti, "avrai più tempo per il giardinaggio e per la tua domenica/ avrai di certo meno borse agli occhi e la pelle limpida".

Tempi bui, pubblicato dalla Universal Music nel 2009, è l'album del trio milanese che certamente più rappresenta la crisi sociale dell'Italia contemporanea, tanto da essere definito "un concept album sui giorni nostri";[168] a fare da filo conduttore tra una canzone e l'altra è la rievocazione folklorica di canti popolari e dialettali in griko, napoletano e altri dialetti del sud Italia, a testimoniare ancora una volta come un canto collettivo non possa fare a meno delle radici culturali del paese, per continuità o per distacco:

> *Tempi bui* è un concept album sui giorni nostri. Non c'è un altrove musicale, né sguardi in orizzontale verso mondi immaginari. Si punta dritto all'oggi per vivisezionarlo in verticale, con la rabbia di chi non ce la fa più a inventare scuse e poesie per sopravvivere, ma vuole risposte concrete prima di ripartire. Li guida una sorta di pessimismo costruttivo, lucido e reattivo. E si prendono la responsabilità di dire le cose. Di fare nomi e riferimenti schietti. Un disco che scorre come un corpo unico, affrontando le tematiche del lavoro, della comunicazione sociale, della sopravvivenza quotidiana e della ricostruzione di un senso culturale ed economico. Rock duro e grezzo,

> alternativo come si faceva a Milano quindici anni fa. Molto semplice, essenziale. Con le chitarre ad alto volume, un ritmo tiratissimo e un canto a tutta voce. Scomposti, violenti, diretti. Senza ghirigori intellettuali. Dritti al cuore della faccenda, con una voglia di interagire con le nostre radici culturali svelata negli sketches etnici e dialettali tra un brano e l'altro, che da apparenti corpi estranei si dimostrano legante concettuale di tutto il disco. I Ministri si servono di strutture tradizionali, spesso fatte di banale strofa e ritornello, ma le vestono di dirompente profondità emotiva, con un'intensità strumentale in cui riverberano reminiscenze quasi grunge e sottilissimi impulsi wave punk. Nessuna sperimentazione, ma un alto livello di scrittura cantautoriale che veste sfoghi e invettive. E lo sfondo politico, quando c'è, non è schierato, ma molto furbo. […] Certo, qualcosa ogni tanto perde bellezza, ma il progetto ha identità e guarda il nemico dritto negli occhi. Forse ancora un po' ermetici per parlare alle grandi folle, i Ministri hanno comunque l'occasione di conquistare uno spazio importante e iniziare un percorso che potrebbe portarli a diventare uno dei cardini del rock italiano nei prossimi anni. Non è chiaro se sia questo il disco della svolta, la strada è lunga, ma la partenza è lanciata.[169]

Dall'album escono due pezzi, oltre al già citato *Bel canto*, che parlano della crisi della società dei consumi.

Il primo è *La faccia di Briatore,* una critica non tanto alla figura di Flavio Briatore in sé, ma a quanto le notizie prive di importanza si insinuino nella mente degli italiani molto più della situazione reale del paese: la critica è dunque più alla disinformazione portata avanti dai media, confermata dal fatto che Reporter Sans Frontières collochi l'Italia, nel 2018, al quarantaseiesimo posto su centottanta nazioni per libertà d'espressione.[170] Il videoclip del brano inizia con una macchina da scrivere che digita queste parole: "2008. Per i media italiani le vacanze di Flavio Briatore meritano il triplo di attenzione di un'epidemia di colera in Zimbabwe che ha colpito 70.000 persone e ne

ha fatte fuggire altrettante. Lo stesso oblio mediatico è toccato alla crisi sanitaria del Myanmar, alla Somalia e al Congo Orientale, paesi dilaniati dagli scontri tra governo e gruppi militari ribelli. Ogni volta che vedi la faccia di Briatore, ricorda quello che non ti stanno facendo vedere".[171]

La canzone non ha intro, ma parte con la voce graffiante di Autelitano accompagnata da una sola pennata di chitarra, ed è metricamente scandita dalle parole a fine verso che terminano tutte in "e", un "e" che diventa la prima parola del verso successivo; il risultato finale evidenzia dunque un'asimmetria tra melodia e testo, a eccezione della terza strofa, nella quale il ritmo della batteria cambia e prende forma di parodia delle canzonette da riviera romagnola:

> Alla gente in riva al mare piace prendere il sole
> per diventare marrone proprio come Briatore
> e per esser sicura che sia lo stesso colore
> passa il tempo a sfogliare
> le riviste con sopra
> la faccia di Briatore.

Altro brano presente in *Tempi bui* è *Bevo,* una delle tante canzoni che sono state fraintese e prese a manifesto di una spinta all'alcolismo o al tabagismo (come per il brano *Fumare*) e che hanno portato la band ad allontanarsi dal loro primo modo di scrivere tramite parole d'ordine perché "i grandi movimenti hanno bisogno di slogan molto semplici e corti: noi abbiamo usato per un po' di tempo gli slogan, però erano falsi perché di base molto complessi. Il problema di oggi risiede nella semplicità e nello scarso approfondimento, ed è proprio così che veniamo fraintesi, con pezzi come *Bevo*, *Diritto al tetto* e da oggi anche *Fumare*. Il grave intoppo è il fermarsi sterilmente alla frase senza comprendere i reali significati dell'intera canzone. La realtà è più complessa delle frasi".[172] Dietro a *Bevo,* infatti, si nasconde una critica acuta verso una società che pone una legge da rispettare, che è quella di non guidare in stato di ebrezza, ma intanto continua a

vendere e guadagnare sullo stesso prodotto che mette in circolo e sul quale pone il veto, senza proporre una soluzione alternativa a quello che è un rito ormai "obbligatorio" per ogni evento, addirittura in Chiesa:

> Lo Stato dice bevi che una parte poi va a noi
> E fai guidar qualcun altro
> Dimmi quanti anni hai e in ogni caso poi
> Fai guidar qualcun altro
> Sarebbe bello un giorno uscire per vederti e scoprire che
> Che si può far qualcos'altro

Nel 2015 la band esce con *Vivere da signori,* una canzone che parla del rapporto con la ricchezza eccessiva, che non si sa come spendere e che si investe in orpelli inutili come "un gira cravatte, le ciabatte col pelo, tutto questo salmone":

> Questo è vivere da signori
> Con la pancia di fuori, la camicia a fiori
> Il pelo sulle ciabatte, ti rifanno il letto
> Hai tutte queste poltrone, hai tutti questi salmoni
> Compri le tue azioni, vendi le tue azioni

Il tutto però si conclude con una denuncia della vita senza prospettive di chi si ritrova ad avere troppo, segnata anche dal cambio di tonalità e di riff:

> Le giornate vuote, le giornate mute
> Come esploratori, senza nuove mete
> […] Lunghe colazioni, senza prospettive
> Senza pantaloni, senza più rivali
> Senza confusione, senza una buona ragione
> Vivere da signori

Il 2011 è un anno proficuo per la canzone di protesta, soprattutto per i temi in questione, proprio perché comincia a sentirsi la grave recessione economica, che lascia senza lavoro tanti italiani che non smettono di acquistare anche quello che non possono permettersi; la soluzione non è rinunciare all'acquisto, ma rateizzarlo. A raccontarci questo panorama sono in primis i Modena City Ramblers nell'album *Sul tetto del mondo*, dove la canzone *Interessi zero* è una ballata irlandese in pieno stile Modena che racconta del dialogo tra acquirente e venditori, i quali si presentano come il nuovo gatto e la nuova volpe del Bennato 1977:

> Il computer e il divano, l'auto nuova o il cellulare
> Una firma e compri tutto, anche le vacanze al mare
> Poi non si arriva a fine mese senza rate da pagare
> Ogni lusso ti è concesso. Forza, lasciati tentare!

Sulle stesse tematiche si muove anche *I giorni della crisi*, altra ballata folk sull'incoerenza tra chi parla di "una bella storia" e vive nella bambagia e su quell'unica voce che ha il coraggio di denunciare l'arrivo della crisi: "Erano giorni insonni appoggiati al comodino/ Tra la sveglia e un libro che non vuole finire/ Giorni che ci si perdeva come da bambino/ Di mete inseguite solo al cellulare/ Erano giorni di certezze vendute in contanti/ Di sorrisi sicuri resi ai migliori offerenti/ Giorni di voci suadenti e fiati pesanti/ Di sacre messe in suffragio universale/ Solo tu che mi parlavi della crisi/ solo tu che mi parlavi della crisi".

Sempre del 2011 è un altro album, questa volta firmato Zen Circus, *Nati per subire*, il secondo della band completamente in italiano; le undici tracce raccontano, in prima persona, le storie degli italiani "vinti", sconfitti e schiacciati dalla società, dall'amorale che dice che Dio non esiste più, al Franco camionista costretto a lavorare anche nelle fredde sere di gennaio mentre pensa alla figlia e alla moglie in Romania, ai ragazzi che cantano in cerchio su una spiaggia senza credere più a niente. Tre sono i brani dell'album che si riferiscono

specificamente a quello che la società dei consumi ha portato nella vita degli italiani: *I qualunquisti, Ragazzo eroe* e *Cattivo pagatore.* Nel primo viene presentato un uomo qualunque, non ricco come "i signori" cantati dai Ministri, ma neanche povero, perché "per esser poveri bisogna essere matti da legare"; è un uomo che "tira a campare" senza preoccuparsi di cose che ai suoi occhi sembrano futili:

> L'ultimo dei tuoi problemi è trovare da mangiare
> l'ultimo dei tuoi pensieri è che qualcuno ti possa odiare
> non c'è niente di male nell'essere un consumatore
> tu vorresti anche capire ma nessuno te lo vuol spiegare

In *Ragazzo eroe* la voce narrante è una sorta di cattiva strada deandreiana che richiama a sé tutti i ragazzi di Italia, da Caserta a Livorno, senza lasciare nessuna prospettiva futura e nessuna capacità di pensare, desiderare, capire, perché non c'è tempo, e se si lascia il tempo poi c'è il rischio che il paese perda un cliente. La canzone è una ballata in La maggiore, dal ritmo sostenuto e dai toni spensierati che contrastano con la tragicità del testo, lasciato in sospeso su ogni presa di consapevolezza a fine strofa per ripartire con la strofa successiva:

> Vieni con me ragazzo eroe di Cantù
> in sala giochi hai imparato che a capire
> cosa è giusto non c'è gusto
> ma non c'è tempo per pensare perché
> ah beh, tu vieni con me
> vieni con me ragazzo eroe della bassa
> hai bevuto più di tutti al pub
> e non ti senti male, balli meglio
> ma non c'è tempo per ballare perché
> ah beh, tu vieni con me

Cattivo pagatore è invece l'ultimo brano dell'album, che contiene anche una *ghost track* di violoncello e violini tacitati improvvisamente

da un colpo di pistola, e racconta la storia di un tipico italiano di mezza età che vive in una casa popolare "con una Punto col motore scassato", "la tele che aiuta a passar le serate/ col megaschermo e le calze bucate" e "la moglie incinta che pulisce le scale"; i versi sono solamente dodici, le parole sono poche e riguardano quasi nella totalità dei prodotti di consumo: cocaina, caffè, cerchi in lega, Punto, tele, calze bucate sono gli unici elementi indispensabili per comprendere quasi completamente la vita di quest'uomo. La domanda che Appino mette in bocca al cattivo pagatore è una domanda globale, quasi esistenziale, e per marcarla la ripete due volte nei ritornelli; la risposta, però, è sempre quella, un'inevitabile questione di denaro:

> Chissà che cos'è che non ha funzionato?
> Cattivo che non hai pagato, ti han scritto così.
> Chissà che cos'è che non ha funzionato?
> Il futuro te l'han pignorato, è andata così.

Nello stesso 2011 anche Mannarino esce con *L'onorevole*, contenuta nell'album *Supersantos*, una canzone molto diversa rispetto alle contemporanee: è quasi completamente recitata dalla voce profonda del cantante romano, con sottofondo arpeggiato da una chitarra classica che si ripete per tutti i sei minuti, con abbellimenti di chitarra elettrica, tromba e percussioni nei momenti che segnano il passaggio da una strofa all'altra. L'arrangiamento è funzionale a porre l'attenzione sulla vicenda: la storia di un uomo assetato di denaro, di successo e di potere, che perde tutta la propria umanità e i suoi amori per garantirsi la scalata sociale, che continua anche dopo la sua morte; il clima evocato è quasi fiabesco, mitico e didascalico, e si conclude nella voce femminile della donna amata e abbandonata, che lo vede compiacersi anche nel giorno della morte perché – ancora una volta – può essere al centro dell'attenzione:

> Amore mio come farò
> Quest'inverno che t'ha gelato il sangue ti lusinga

Amore mio ti seppellirò
Questa notte che m'ha coperto il volto ti contenta

La cantata risulta straziante e spiazzante proprio perché è tramite la dimensione fiabesca e apparentemente lontana adottata da Mannarino che emerge una caratteristica dell'uomo contemporaneo, è solo grazie all'estraniazione e all'esagerazione della situazione che emerge la cruda realtà di fondo: il lavoro è da difendere prima dell'amore e dell'umanità; come a dire che *Canzone triste* scritta da Calvino nel 1958, che preannunciava la fatica di due sposi nello stare insieme a causa degli stressanti turni lavorativi, sia arrivata ora al suo exploit, con le relazioni che diventano ostacolo alla realizzazione personale. Il mondo lavorativo si divide dunque in due grandi poli opposti, in queste canzoni: da una parte gli onorevoli di Mannarino e i signori dei Ministri, d'altra parte gli operai disoccupati e consumatori degli Zen Circus e dei Modena City Ramblers.

Ma sulle condizioni lavorative precarie, sulle morti bianche e sullo sfruttamento in fabbrica si pronunceranno prevalentemente i Ministri e i MCR: nella *Ballata della dama bianca*, contenuta nell'album *Onda libera* del 2009, i Modena City Ramblers avanzano una personificazione della morte sul lavoro, la cosiddetta dama bianca, che su ritmi salentini non si stanca mai di ballare e mietere le sue vittime:

Sotto un traliccio o in galleria
sopra una gru o per malattia
è una tragica combinazione
o un errore della strumentazione
o magari manca l'annuale revisione

Se da una parte i Modena City Ramblers parlano della morte sul lavoro, dall'altra – nello stesso anno – i Ministri fanno uscire una ballata, dall'album *Tempi bui*, che riguarda l'altro punto debole della situazione lavorativa italiana: la precarietà, gli stipendi bassi e il gran numero di persone che si trova a cambiare occupazione continuamente

perché in mano alle agenzie interinali. La *Ballata del lavoro interinale* si differenzia dal resto delle tracce dell'album per la sua melodia, per l'assenza di chitarre elettriche, sostituite da acustiche e tastiera, e per la voce di Divi, molto più cantata che urlata, con diversi coretti di sottofondo, che con leggerezza racconta di un uomo che mette da parte i propri sogni giovanili, perché quello che importa è solo la busta paga: "pagami/ ci vuol poco a scordarsi da dove eri partito/ e per cosa ti eri tappato il naso ora/ pagami/ non ha senso più chiamarti padrone/ se son qui è soltanto perché non ho forze per andare altrove/ pagami/ io cambio ma il ricatto è sempre il solito/ abbiamo bisogno di chi ne ha bisogno/ c'è sempre di peggio dietro l'angolo/ l'agente segreto e quello immobiliare, la guardia giurata di turno a natale".

Come Straniero e Liberovici avevano scritto nel '58 *La zolfara* in memoria degli otto minatori morti presso Gessolungo, anche a seguito del caso dell'Ilva di Taranto, scoppiato ufficialmente nel 2012, i Modena City Ramblers decidono di comporre una canzone che denunci le pessime condizioni ambientali in cui tanti dipendenti si trovano a lavorare, continuamente esposti all'inalazione di sostanze nocive e senza nessun controllo da parte della dirigenza, raccontando la vicenda proprio dal punto di vista di un operaio che però non può che perderci; *Tarantella tarantò* mischia suoni irlandesi con la pizzica e alterna l'italiano a pezzi di dialetto pugliese:

> Una ruggine maligna attenta alla mia vita,
> ma dopo quarant'anni non può essere finita.
> Il fiume incandescente che scorre nelle presse,
> il casco sulla testa e il calore sulla pelle,
> un bagno di sudore e quel litro di latte
> che lava le coscienze di chi ingrassa e se ne fotte.

Sempre della band emiliana si ricordano anche la rievocazione di un canto operaio popolare, *Saluteremo il signor padrone*, e *La strage delle fonderie*, altro brano da aggiungersi a quelli di rievocazione dei morti in battaglia nelle lotte operaie; specificamente, la canzone

ricorda i nomi dei sei lavoratori delle Fonderie Riunite di Modena su cui la polizia sparò durante uno sciopero della CGIL nel 1950: "Alla Crocetta erano in tanti/ davanti ai cancelli della fonderia,/ volevano pane e lavoro per tutti,/ vennero uccisi e così sia./ Volevano pane e lavoro per tutti,/ vennero uccisi e così sia".

Così come sessant'anni prima Giovanna Marini e Ivan della Mea lottavano a fianco degli operai, oggi queste canzoni sono prove di resistenza e denuncia della realtà lavorativa ed economica italiana: non hanno più il potere sociale e collettivo degli anni Sessanta, ma tengono in vita un pezzo di Italia da tramandare alla storia.

3.6 *Ce dicono de vive' da morti per poi resuscita'*: la nuova guerra e la critica anticlericale

La guerra, nella coscienza di chi scrive negli anni Duemila, è inevitabilmente molto diversa rispetto a chi la raccontava dopo averla vissuta, negli anni Cinquanta. La rievocazione partigiana di allora denunciava gli abusi di chi ancora – a conflitto finito – continuava a desiderare e a fomentare in tutti i modi la violenza, e diveniva un'arma potente nella lotta contro il fascismo; l'avvoltoio che volava sulle teste dei Cantacronache sembra ora librarsi su un orizzonte lontano e la guerra assume, nella poetica attuale, una forma metaforica più che storica, diversa per ogni artista che l'approccia.

Gli Zen Circus intitolano *La terza guerra mondiale* l'album uscito nel 2016 per la Tempesta Dischi, e la copertina rappresenta la loro personale concenzione della guerra (cfr. Foto 9, Apparato iconografico); l'immagine coglie i membri della band durante un aperitivo mentre fanno un *selfie* sorridenti, mentre intorno a loro tutto è distrutto: "È una copertina forte, per noi funziona come una sorta di Giano bifronte, vuole sottolineare la costante antitesi che viviamo in questo momento storico. Da un lato l'evoluzione tecnologica, l'invasione dei social nella nostra vita quotidiana, la routine del web

2.0 per cui siamo sempre connessi; dall'altro un mondo lontano, fatto di città polverose dai nomi strani, ormai distrutte dalle bombe". [173]

La terza guerra mondiale di cui parlano gli Zen è dunque una guerra prevalentemente intima, combattuta tra la realtà e l'immagine di sé che si veicola sui social network, tra le identità puntiformi che si soggettivizzano, che spesso portano a una forte sete di odio e di violenza che sul web trova uno sfogo perfetto;[174] la collettività viene distrutta proprio dalle piattaforme che, paradossalmente, dovrebbero fare *community*, e si ha bisogno di un nemico su cui sfogare tutto:

> Una guerra mondiale ancora
> Per vedere che fareste ora
> Voi che parlate di fucili
> Di calci in culo ed esplosivi
> Una guerra mondiale ancora
> Una vera e non su una tastiera

I Ministri, nella canzone *Gli alberi* uscita nel 2010 affrontano il tema della guerra, ma si propongono come dei calviniani baroni rampanti che fuggono sugli alberi perché "da quanto tempo ormai sappiamo che non fa per noi"; è qualcosa che non gli appartiene, che viene tenuta lontana e guardata dall'alto, non per menefreghismo quanto per obiezione di coscienza:

> Noi saliremo sopra gli alberi
> E sputeremo in testa a chi si avvicinerà
> E guarderemo da lontano le guerre
> Che incendieranno la nostra città

La sensibilità di Mannarino lo porta a cantare la storia di un uomo e di una donna che, durante la guerra, si amano sulla linea della frontiera, là dove "una riga più dritta di un'altra chiude un confine" e divide, nonostante "il sangue sembri dello stesso colore"; ma

l'umanità trionfa, perché su quella linea si scrive la storia di una nuova vita, che nasce senza appartenere né all'uno né all'altro stato:

> Cominciammo a fare l'amore davanti ai soldati
> Lei disse, tremando "Che vedano come son nati,
> che vedano gli esseri umani come son nati"

Anche la spinta anarchica prende nuove vesti nella poetica realistica contemporanea, e non si dà tanto nello smantellamento di un'istituzione governativa quanto nella possibilità di affermarsi autonomamente, seguendo una strada non dettata dalle regole altrui; l'anarchia è dunque intesa come rivendicazione di una libertà di espressione, più che come lotta politica. I Ministri pubblicano nel 2013 il brano *La pista anarchica,* contenuto nell'album *Per un passato migliore*, uno dei più riusciti musicalmente, ma testualmente difficile da comprendere; il ritornello è molto chiaro, però: "ora che è la più stupida, ora che puoi inventartela/ segui la pista anarchica/ ora che è la più stupida, il bello è che puoi inventartela/ segui la pista anarchica". La canzone è in Sol maggiore e, per la sua orecchiabilità, si presta a essere cantata e a farsi inno del concerto del Primo Maggio dello stesso anno, ricevendo anche critiche da chi la vede come un'incitazione sconveniente. Scriverà Federico Dragogna:

> *La pista anarchica* è molto diversa. Il testo prende varie vie, ma nella sostanza parla del cercare di fare le cose in modo diverso. Un modo che non è previsto, né raccontato da qualcuno. E soprattutto, di farle concretamente, senza illudersi di avere una vita civile e d'azione semplicemente rimanendo su internet. Ci sono svariati riferimenti ai mezzi d'informazione e al loro ruolo in questo senso. Quindi, quando si parla delle raccolte firme senza inchiostro ("quando hai firmato l'appello per non dimenticare/ ti sei scordato l'inchiostro perché tornavi dal mare") si intende questo: non basta firmare sul web, o aderire a una campagna al giorno per simulare una vita reale di impegno, di azione. Lo stesso vale per un'altra frase di cui

> molti mi chiedono il significato: "hai mai visto un leone passare la sua vita/ a guardare i documentari sui leoni?". Stiamo cominciando a passare la vita guardando le vite degli altri, il che è abbastanza delirante. I social network sono davvero documentari sugli uomini, ormai. Ed è molto buffo.[175]

Molto più esplicita e diretta è invece l'accusa anticlericale, riscontrabile in vari pezzi; se negli anni Sessanta poteva risultare difficile proporre canzoni contro la Chiesa-istituzione (come nel caso di Giovanna Marini e la già analizzata *Chiesa chiesa*), oggi che l'Italia "non è più una parrocchia"[176] risulta anche più facile esporsi senza remore e senza mezzi termini. L'autore che più rappresenta un rapporto travagliato con la Chiesa è sicuramente Alessandro Mannarino, che nella stragrande maggioranza dei suoi testi inserisce un riferimento alla religione, a Dio o alla Chiesa: è il caso di *Babalù,* dall'album *Apriti cielo*, che è una di quelle canzoni dai tre livelli metaforici difficili da comprendere, ma che sicuramente si riferisce a un'entità ultraterrena odiata in vita, venerata in morte, che può essere sia la figura di Gesù Cristo, sia di un santone sudamericano, sia di un qualsiasi "liberatore":

> Babalù sangue di vino Babalù è stato forte
> Babalù è andato oltre il giorno della proprio morte
> Babalù non torna più e forse se ritorna ci porterà lassù
> Babalù, Babalù, Babalù
> Dimmi che il mostro non ritorna più
> Babalù, Babalù, Babalù
> Babalù pensaci tu

La stessa *Maddalena*, contenuta nel precedente album *Supersantos*, racconta la storia d'amore carnale tra Giuda e Maddalena, a cui un Dio invidioso e censore vuole mettere fine "costruendo una potente curia/ che possa Maddalena far tacere", ma è anche la storia di qualsiasi amante che possa in qualche modo, col suo amore,

scandalizzare i costumi; così infatti finisce l'ultima strofa: "Giuda e Maddalena stanno insieme/ E girano nascosti fra la gente/ E vanno al fiume a far l'amore/ Su una barchetta che va controcorrente". L'espressione massima del cantante contro la chiesa-istituzione si ritrova però nella ballata dai ritmi balcanici *Serenata lacrimosa*, contenuta nello stesso album, nella quale l'immagine del cantante che urla a un vescovo che non riesce a sentirlo è molto chiara e incisiva:

> Ooh serenata lacrimosa
> Oh sui gradini della chiesa
> Ooh ma chi me sente?
> Er vescovo ci ha er microfono e io niente
> O mammà come se fa?
> Ce dicono de vive' da morti pe poi resuscita'

Gli Zen Circus, invece, escono nel 2018 con l'album *Il fuoco in una stanza*, un concept album sui generis che richiama volutamente *Il cielo in una stanza* di Gino Paoli: al posto del cielo ora c'è il fuoco, che può essere quello domestico, ma anche l'incendio distruttivo di tutti i rapporti più intimi e stretti, familiari o collettivi: "La protagonista a un certo punto dice: non più il cielo, ma il fuoco in una stanza. Il sentimento di beatitudine espresso dal pezzo di Gino Paoli è da noi sostituito dal senso di pericolo, l'interruzione dei rapporti interpersonali con il mondo. I protagonisti hanno chiuso il mondo fuori, si sono estromessi dalla collettività. Come per il protagonista di *Viva*, che non trovava una soluzione al problema, la medesima situazione riappare qui. Zen Circus non scrivono canzoni d'amore che parlano esclusivamente della dinamica di coppia, cercano sempre una dimensione sociale. Abbiamo una vocazione sociale, cerchiamo una vocazione sociale, ed esprimendoci in italiano diventa più facile. Se parlo di me e te, siamo sì io e te, ma poi c'è da capire come relazionarsi con tutto quello che abbiamo intorno. *Il fuoco in una stanza* è proprio questo: può essere un focolare, oppure un incendio che distruggerà tutto. La risposta resta in sospeso".[177]

Come in tutte le altre tracce, e nella poetica tipicamente personale preferita dalla band, il brano *La teoria delle stringhe* non è un'invettiva contro la religione o contro le istituzioni, ma è il racconto personale della chiusura di un rapporto, quello con la divinità, che parte dalla constatazione che anche tutte le teorie che propongono la dimostrazione dell'esistenza o meno di Dio, comunque prevedano un avvicinamento e un'interazione di cui la protagonista vorrebbe liberarsi:

> Più semplice, tu pensa a una porta
> Come attraversarla senza prima averla aperta
> […] Perché, perché, perché, non c'è
> Una teoria che riesca a farmi fare a meno di te

Della prima fase compositiva dei Ministri, quella dell'album *I soldi sono finiti* del 2006, al culmine della rabbia e della foga giovanile, si ricorda *Il camino de Santiago,* un brano dalla musicalità ska e spagnoleggiante, che in soli due minuti e diciotto secondi si scaglia violentemente contro l'istituzione clericale e tutti i suoi seguaci:

> La vostra chiesa è fatta di cemento armato
> Nessuno teme che crolli all'improvviso
> Eppure sembra non si possa dire che Dio non c'è
> Sembra che sia rimasta ancora una questione di gusti

La seconda strofa della canzone sembra riprendere quello che Giovanna Marini scriveva alla fine di *Chiesa chiesa*, il brano pubblicato da I Dischi del Sole nel 1967: "Spero che un giorno tu voglia capire/ se vuoi salvare Dio devi scomparire/ se vuoi salvare Dio devi scomparire/ se vuoi salvare Dio devi scomparire". Scrivono invece i Ministri nel 2006:

La vostra chiesa è fatta di cemento armato ma
Forse è il momento che crolli all'improvviso
Così chi ha sempre contato su due verità
Ci mostrerà come si vive bene nel Medioevo.

Per quanto le tematiche possano essere le stesse e condivise, c'è una pesante spada di Damocle che pende su tutte queste canzoni e che le pone a una lontananza percettibile solo nel momento in cui, esulate dal contesto in cui nascono, si confrontano con i loro padri; è il sentire comune che qualcosa si è rotto, si è perso e si è frantumato in mille pezzi, e difficilmente potrà riproporsi con la stessa forza: è la fine della collettività.

3.7 *Ilenia, Ilenia, la piazza è vuota, la piazza è muta*: la fine dell'ideologia collettiva nelle canzoni contemporanee

Le esperienze militanti degli anni Sessanta, si è visto, pur avendo quasi tutte un punto di inizio e una fine, non si sono spente con la morte discografica ma hanno coltivato, nel sotterraneo, le spinte ideologiche che nel decennio successivo si sono manifestate nella contestazione studentesca, nel movimento culturale del '77, nelle lotte operaie e di partito: sono dunque nate da idee forti, coltivate e sfociate nell'atto politico vero e proprio, senza mai perdere fiducia nei valori che caratterizzavano gli intellettuali di sinistra di quegli anni caldi. Ma tutto cambia con gli anni Ottanta, con la disillusione del '68, con la fine della stagione delle grandi ideologie collettive e i primi traguardi della società individualista, consumistica e liquida; anche le canzoni più impegnate, inevitabilmente, finiscono per riflettere questo clima di sfiducia nella collettività.

"Ilenia qui le piazze sono affollate/ ma innocue/ ormai le piazze fanno rivoluzioni solo quando sono vuote", scrivono gli Zen Circus nel 2016, mettendo in musica una lettera inviata da una fan che prende il finto nome di Ilenia; Ilenia è il prototipo della voce che vuol essere

rivoluzionaria ma rimane tra sé e sé, non riesce ad arrivare alle piazze come il suono della sua batteria, intrappolata dall'essere da sola, con la sua voce, senza più una collettività che la ascolta:

> La rivoluzione è un concetto che prevede una comunione e una disposizione a perdere delle cose. Devi essere disposto a stare con gli altri, a fare lunghe assemblee, organizzare, stare in piazza, stare con la gente, fare casino. Non è una cosa personale, è globale. La rivoluzione oggi è controllare i propri consumi, non mangio questo, non compro questo, faccio qualcosa nel mio piccolo per far stare meglio il mondo. Non c'è la coscienza di classe, cerchi il tuo spazio per vivere una vita che ti sembri migliore. Da Genova in poi le piazze servono solo per dare appoggio a qualcosa, commemorare o solidarizzare, è raro che arrivi una proposta dalla piazza. [178]

È difficile, negli anni Duemila, che anche i cantanti riescano a definire il proprio impegno poetico come impegno politico, protestatario, impegnato: fare "politica e protesta in musica" è oggi una questione delicata, dal momento che la stessa politica ha perso la sua dimensione collettiva e diventa il più delle volte un'istanza lontana, altrui, un riflesso del potere; le canzoni adottano dunque uno sguardo diverso, consapevolmente personale, come a dire che l'unico modo per recuperare la dimensione collettiva è parlare dell'io, del singolo, dell'essenza più intima dell'essere umano, perché è l'unica a mettere tutti sullo stesso piano. È difficile, alla luce delle diverse testualità, pensare che un Amodei, uno Jona o un Della Mea mettessero del vissuto personale all'interno dei loro testi, perché non ce n'era bisogno: parlare di tutti significava parlare di sé, e viceversa. Nei testi di Dragogna, Appino, Mannarino, invece, è solo nell'approfondimento dell'io, nella sua verticalità che può emergere una dimensione collettiva, che oggi non sta nelle grandi e comuni risposte, ma nelle stesse domande di tutti. C'è una canzone dei Ministri che parla proprio "dell'incontro e il confronto con qualcuno

che ancora non conosciamo, che non fa parte della nostra città, del nostro mondo, ma che siamo convinti abbia le nostre stesse fragilità, le stesse tensioni e gli stessi problemi. Forse, per conoscerci, non abbiamo bisogno di grandi e comuni risposte, ma solo di realizzare che ci stiamo facendo tutti le stesse domande";[179] uscita nell'album *Fidatevi* del 2018, *Dimmi che cosa* (cfr. Foto 10, Apparato iconografico), le sue parole sono le seguenti:

> Dimmi che cosa ancora
> Ti fa urlare a piena gola
> Ti fa perdere il lavoro
> Ti fa stare ancora bene
> Bene come non sapevi più

Davanti a questa crisi ideologica comune, le risposte nelle canzoni sono però differenziate, anche dipendentemente dall'età e maturità in cui si ritrova chi scrive. I Ministri, per esempio, dimostrano negli ultimi album una maturità acquisita che li distacca da quell'etichetta di urlatori con cui si erano fatti conoscere nei loro primi concerti; la consapevolezza di non sentirsi più parte di grandi ideologie condivise e la sfiducia nel futuro, che è solo "una trappola" inventata da qualcun altro,[180] vengono riproposte poeticamente dai Ministri tramite un'accettazione della situazione, un suo superamento esistenziale espresso fondamentalmente in due canzoni, *Comunque* e *Balla quello che c'è*, scritte a distanza di due anni l'una dall'altra. Nel primo testo si evince che, nonostante tutto ciò che può sembrare utile a crearsi un'identità, un lavoro, una casa, il voto politico non valgono più niente, e proprio per questo non si ha niente da perdere, quindi "tanto vale provarci comunque":

> La tua casa non vale niente
> il tuo orologio non vale niente
> il tuo vestito non vale niente
> questa chitarra non vale niente

il tuo contratto non vale niente
la tua esperienza non vale niente
il tuo voto non vale niente
tanto vale provarci comunque

La stessa accettazione della crisi ideologica viene riproposta in *Balla quello che c'è*, una canzone che invita a non fermarsi a rivangare nostalgicamente nel passato ma a concentrarsi sul presente, su quello in cui è possibile muoversi oggi con una nuova voce, perché quello che doveva durare "quanto poteva è durato":

Se non vuoi perder la voce prova a parlare più piano
e balla quello che c'è, e balla quello che c'era
ora che hai perso la voce prova a parlare più piano
e balla quello che c'è, e balla quello che c'è

Gli Zen Circus invece sembrano più scettici, delusi e rassegnati, come in un brano scritto nel 2018 – e quindi in un'epoca già matura per il trio pisano – come *Rosso o nero*, in cui il protagonista, donchisciottesco "fiero sopra il suo destriero", esce dal mondo governato dalla moda, dalle griffe e dal denaro per affidare tutto alla sorte e al caos della roulette:

È la morale comune
Fattene una ragione
Che venga da un centro sociale
O da una corporazione
Tu decidi solo la taglia e il colore

Anche nell'album precedente, *La terza guerra mondiale*, sono inseriti due riferimenti alla fine dell'ideologia collettiva nella canzone *Non voglio ballare* e nella title track *La terza guerra mondiale*; nel primo brano il riferimento all'esperienza di Appino riflette il suo cambiamento anche poetico, quando scrive: "Parlo ancora molto, solo

un po' più calmo/ Non credo più tanto alla collettività", mentre nel secondo parla un Appino deluso da ideali che negli anni Settanta resistevano ma che spesso crollano nella nostra società: "Quando ero un ragazzo/ Volevo fare una comune/ Con le mie amiche e i miei amici/ In un grande casolare/ Qualche anno dopo ci ho provato/ Ma non è andata un granché bene/ Qualcuno poi si è innamorato/ Se ne è andato e poi chi l'ha visto più". La loro canzone rimane dunque a vocazione collettiva, come più volte espresso nelle loro interviste, ma non è più la stessa collettività che animava gli anni Sessanta; il modo per creare un senso comune oggi non è – nella loro concezione – la condivisione e affermazione di ideali, che perderebbero forza di fronte al relativismo della società, ma il racconto di persone comuni, delle storie reali degli italiani in cui ognuno possa identificarsi.

L'album dei Modena City Ramblers che più rispecchia questa fine degli ideali è *Dopo il lungo inverno* del 2006, soprattutto nei tre brani *Quel giorno a primavera, Oltre la guerra e la paura* e *Mia dolce rivoluzionaria*, la nuova *Contessa* degli anni Duemila:

> Il titolo metaforicamente evoca l'idea di una nuova stagione, di un nuovo ciclo che si preannuncia. Dalla copertina realizzata, passando per i sedici brani inclusi e fino ai tre frammenti che ne costituiscono il momento iniziale, centrale e finale, tutto il disco risulta permeato da questa forte suggestione, che muovendo dagli evidenti rimandi alla cultura contadina, dipinge un multiforme quadro di "rinascita": personale, politica, ideale, quasi come se l'attualità che ha segnato la storia d'Italia e del mondo globalizzato nel 2006 venisse a intrecciarsi con le vicende private della band e con i sogni, le scelte di vita e le aspirazioni dei suoi singoli componenti.[181]

In tutti i tre brani è evidente la constatazione, da parte del gruppo modenese, del tramonto di alcuni ideali – gli stessi che sempre li hanno animati – nella società che li circonda, e il tentativo di tenerli in vita, risvegliarli anche in un contesto rumoroso in cui fanno fatica a

essere ascoltati, senza di fatto mutare troppo di natura ma con nuove parole (così com'è, d'altronde, l'impegno musicale della band stessa e del folk revival in generale): la loro risposta alla crisi non è dunque una modifica di quei valori o del modo di riproporli, ma un riproporli esattamente come si presentavano negli anni d'oro per cercare la stessa risposta nel pubblico. È il caso, per esempio, di *Oltre la guerra e la paura*, canzone nella quale il ritornello speranzoso è contraltare della strofa, in cui si elencano i sentimenti di sfiducia, di disillusione e di rassegnazione delle nuove generazioni:

> Mio fratello ha rinunciato ad avere un'opinione,
> mio fratello ha rinunciato in cambio di un padrone
> che sceglie al suo posto e che non può sbagliare
> perché ormai nessuno lo riesce a giudicare.

Anche in *Quel giorno a primavera* viene raccontata, con toni fiabeschi e distopici, la storia dell'umanità che pian piano crolla, in un giorno in cui tutto sembra perdersi e mandare all'aria ciò che i più vecchi hanno costruito fino a quel momento: "Anarchici delusi e indomiti cosacchi/ si convinsero che un'altra era la strada/ E mentre istituivano processi alle intenzioni/ un bimbo alzò gli occhi e vide il nonno/ Piangere di rabbia/ in quel giorno a primavera".

Ma la canzone che più esprime il sentimento dei Modena City Ramblers, e forse il loro manifesto poetico che può racchiudere – e concludere – tutti i brani presi in esame fino a questo momento, è quella che sul tin whistle di D'Aniello a malincuore ammette che "l'utopia è rimasta, la gente è cambiata: servono nuove parole, ora servono nuove parole":

> Continuava a parlare d'azione
> di rivolta e di proletariato
> come se in questi trent'anni di storia
> il mondo non fosse cambiato
> Lei sognava la ribellione contro l'impero del capitale

e scuoteva la testa quando le dicevo
che servono nuove parole,
che ora servono nuove parole!

Tra affinità e contrasti, la linea iniziata dalla canzone di protesta degli anni Cinquanta sembra dunque risorgere in varie tracce anche nella canzone contemporanea, tra quegli autori che più degli altri decidono di raccontare un'Italia reale e tramite la canzone fornire uno sguardo collettivo, autentico, originale e non mediato da terzi; l'immediatezza verticale di cui parla Talanca sembra essere garantita dallo sguardo sempre più incuriosito della critica musicale contemporanea, e soprattutto dalla continua evoluzione artistica e stilistica dei loro album, che sperimentano, cambiano, propongono di volta in volta, a testimonianza di una ricerca continua di un prodotto di qualità che sappia osservare il mondo reale da cui proviene, e rifletterlo coerentemente all'interno delle parole, degli arrangiamenti, della poetica musicale. Ma forse anche oggi, come negli anni Sessanta, il problema di base rimane lo stesso: la proposta c'è, ed è in continua espansione, ma sono bastati sessant'anni per educare le orecchie di un pubblico che, anche se continuamente stimolato, ancora non voglia *evadere dall'evasione*?

Conclusioni

A fronte di tutto quello che è stato analizzato e riportato nei precedenti capitoli, abbiamo ora gli strumenti necessari per tentare un confronto tra la canzone collettiva degli anni Sessanta e quella di oggi.

Innanzitutto, c'è da premettere che negli anni Sessanta la canzone veniva proposta da collettivi reali, non da semplici band: sia per Cantacronache che per il Nuovo Canzoniere Italiano, si trattava di circoli intellettuali – prima che musicali – in cui confluivano varie iniziative, tutte di carattere popolare, e a cui potevano aderire figure differenti, accanto ai cantanti o ai parolieri, quali il redattore dell'intervista, la ricercatrice, l'etnomusicologo, il vignettista, tutti appartenenti alla classe borghese colta che in quegli anni si faceva protagonista del cambiamento culturale del paese.

I cantautori degli anni Duemila non operano come collettivi culturali e sono molto distanti da quello che è il panorama letterario italiano; essi sono prevalentemente animati da interessi musicali e la qualità letteraria delle composizioni è affidata quasi completamente alla cultura personale, maturata autonomamente dall'autore dei testi. Ciò che li accomuna tra di loro e ai collettivi degli anni Sessanta è il fatto di muoversi tutti in un circuito indipendente e sotto le stesse etichette, per cui le motivazioni che li spingono a scrivere canzoni sono più o meno le stesse, come si nota anche dalla comunanza degli argomenti trattati; anche il fatto di preferire le esibizioni dal vivo, garantendosi un contatto diretto e sincero con il pubblico, rispetto al mercato discografico delle *major*, getta un ponte tra le prime esperienze indipendenti e quelle di oggi, ed è garanzia di una ricerca di popolarità che non è improntata al successo ma al dialogo col pubblico, alla simbiosi, all'offrire un prodotto che mantenga la sua autenticità ma non si nasconda nelle nicchie culturali di un'élite artistica.

Proprio per questa differenza culturale di base, anche la struttura dei testi risulta ben diversa; se per le prime esperienze cantautoriali è ancora forte l'influenza della canzone neomelodica prevalentemente costituita da quartine o ottave seguite da ritornello, e della poesia tradizionale che il più delle volte incide sulla struttura dei versi isosillabici, la canzone degli anni Duemila risulta molto più libera dal punto di vista metrico, con versi sciolti, rime non vincolanti e accenti spostati per accomodarsi sulla melodia di sottofondo; anche da questo punto di vista è riscontrabile una differenza, perché se la canzone degli anni Sessanta affida quasi in toto la musicalità alla parola, che ha il primato sull'accompagnamento, nel panorama indipendente contemporaneo la musica e le parole sono sullo stesso piano, mai una vincolata all'altra (sennò sparirebbe la garanzia di cantautorato), ma curate con la stessa attenzione.

Dal punto di vista degli arrangiamenti, Jona e la Marini hanno confermato, nelle interviste, come fosse una loro scelta quella di distaccarsi dagli arrangiamenti tradizionali di consumo del loro tempo, che prevedevano l'entrata di violini nel pezzo sentimentale, il cambio di tonalità per arrivare all'ultima strofa con il massimo dell'intensità, l'uso della voce impostata e accademica; al contrario, i loro brani erano accompagnati prevalentemente da chitarra o tastiera senza alcun orpello, i giri melodici erano più o meno sempre quelli, e soprattutto la voce era grezza e sporca, talvolta anche calante, per garantire un'autenticità dell'esibizione che la differenziasse dalla canzonetta sanremese. La stessa cosa è riscontrabile negli artisti di oggi, anche se cambiano gli arrangiamenti con cui confrontarsi: se la maggior parte delle canzoni di consumo di oggi viene prodotta al computer, con basi predefinite o con l'inserimento di sequenze, i Modena City Ramblers contrappongono una band che si esibisce dal vivo con chitarra acustica, violino, banjo, tin whistle, flauto traverso, ottavino, contrabbasso, mandolino, saxofono, bouzouki, ukulele, fisarmonica, tromba, percussioni, mentre Mannarino tra i suoi strumenti ne annovera anche alcuni etnici come il duduk armeno, il cavaquinho, il ronroco; d'altra parte gli Zen Circus e i Ministri si muovono più su

una classica formazione *alternative rock* di chitarra, basso, batteria e tastiere, ma il più delle volte sono loro stessi a mixare le riprese o a registrare direttamente in presa diretta, così come succedeva per i primi dischi di Cantacronache, per garantire un'assoluta autenticità all'esibizione anche sul disco. Anche la voce del cantante non è impostata, accademica e sanremese; il più delle volte è una voce grezza e incolta, le strofe sono più recitate che cantate – così come succedeva nelle canzoni della Marini – e spesso i ritornelli sono assenti, sostituiti da coretti o affidati liberamente agli strumenti.

Dal punto di vista linguistico, i testi partoriti dai canzonieri risultano più curati, il linguaggio è semplice ma ricercato, immediatamente comprensibile ma frutto di un *labor limae* che garantisce il massimo dell'espressività nelle poche parole che compongono i versi; ogni parola è poi studiata nella sua sonorità, proprio perché l'accompagnamento musicale è minimo, così come gli elementi discorsivi evidenziano una tendenza orale ma senza mancare di raffinatezza formale: si tratta a tutti gli effetti del lavoro di un letterato colto che prova a esprimersi in modo popolare. La stessa poetica realistica del racconto di storie è riscontrabile anche nei testi di oggi, ma la ricercatezza testuale si abbassa di qualità a favore di un utilizzo più immediato della lingua d'uso, comprese strutture sintattiche dell'italiano orale e una forte presenza di turpiloquio, quasi del tutto assente nei testi degli anni Sessanta; la lingua utilizzata è dunque la lingua d'uso, non la lingua letteraria, perché è la lingua che rispecchia gli italiani ed è dalle classi più basse che deve essere compresa, così come confermato dall'uso del dialetto sia in testi di Ivan Della Mea sia da Mannarino o dai Modena City Ramblers. Le figure retoriche, prevalentemente la metafora, risultano però paradossalmente più intuibili in quelle che sono le prime canzoni rispetto a quelle di oggi: se l'immagine dell'avvoltoio come metafora della guerra è immediatamente percettibile in *Dove vola l'avvoltoio*, il letto che crolla nel *Bel canto* ha bisogno della spiegazione dell'autore per comprendere che si tratta dell'Italia che crolla, e in generale i testi di oggi non sono immediatamente comprensibili, hanno bisogno di più

ascolti e di un'attenzione maggiore per scavare oltre a quella opacità semantica con cui generalmente si presentano. Generalmente, questa opacità testuale può essere intesa come trasposizione letteraria della frammentazione della società e della figura dell'io, in cui l'autore fatica a trovare un senso complessivo e si ritrova semplicemente a trasporre la sua esperienza – lasciando il compito interpretativo al suo lettore – oppure si rifugia dietro giochi linguistici oscuri e impenetrabili perché non conosce più il suo ruolo e il suo scopo.

È dunque già nella differenza linguistica che si ritrova quella che è la macro differenza tra la canzone collettiva degli anni Sessanta e degli anni Duemila: la fine della consapevolezza del cantante di avere un ruolo nella collettività. Se i Cantacronache, Ivan Della Mea, Giovanna Marini o chiunque orbitasse intorno al Nuovo Canzoniere Italiano erano fermamente convinti che il loro operato potesse risvegliare la coscienza nazionale, e che la canzone potesse avere un ruolo politico e collettivo ben definito, i cantautori di oggi dichiarano di "scrivere semplicemente canzoni", lungi dalla volontà di poter avere un impatto sociale concreto sulla popolazione o di fare politica in musica; gli argomenti e le motivazioni che li muovono sono gli stessi, ma manca, per così dire, la fermezza di proposito, la consapevolezza di poter avere un effetto, manca un clima ideologico di sottofondo che faccia da spinta e da cuscinetto per ogni slancio artistico.

Si chiede Mario Bonanno, nella sua opera del 2018, "se i cantautori sarebbero riusciti a esprimersi come si sono espressi senza i fervidi anni Settanta di contorno-supporto"; i Sessanta sono stati gli anni delle grandi idee collettive, della presa di coscienza di una classe sociale che fino a quel momento non era esistita, e le canzoni che uscivano da questi giovani consapevoli del mutamento in corso non potevano essere che canzoni collettive, idealiste, specchio di una collettività orizzontale che parlava a tutti e in cui quasi tutti potevano sentirsi rispecchiati. Cantano invece gli Zen Circus nel 2016 che "la rivolta ormai è un fatto personale", poche parole che condensano una società profondamente diversa: le ideologie sono tramontate, l'interesse

collettivo si sgretola a favore di quello individuale, la politica viene lasciata agli addetti al lavoro e "a canzoni non si fan più rivoluzioni", per cui gli artisti devono trovare un nuovo modo per proporre la collettività in una società che di collettivo non ha quasi più niente. È così che la scelta ricade su quella che nel capitolo tre è stata definita una "collettività verticale", ovvero una spinta a scavarsi nel profondo alla ricerca di un'umanità comunitaria, una scelta inconsapevole e paradossale che nell'individualità dell'esperienza, nell'individualità dell'ascolto, nell'individualità della ricerca ritrova un senso di appartenenza a un mondo da cui differentemente si sentirebbe lasciato fuori.

Quindi forse, alla luce di quello che si è studiato fin ora, è inevitabile ammettere che non esistono più i cantautori collettivi di una volta: ma meglio così. Andare a ricercare quella stessa voce non avrebbe più senso, oggi, perché non sarebbe più capace di arrivare alle orecchie di nessuno e non scaverebbe in nessuna coscienza con quell'immediatezza verticale di cui parla Talanca; non sarebbero più, a dirla tutta, canzoni d'autore, sarebbero vacui e nostalgici ritorni a un passato che non c'è più, incapaci di cogliere la realtà dell'Italia di oggi, che da essa parte e a essa ritorna. Allora è vero, le grandi esperienze di canzone degli anni Sessanta non si sono mai più ripresentate con la stessa forza, l'avvento dei social ha diluito notevolmente le proteste e mentre il forum si riempie di commenti infervoriti la piazza rimane vuota; ma nonostante questo, esistono ancora canzoni che stanno raccontando l'Italia per quella che è veramente, che forse verranno ascoltate dalle prossime generazioni per capire meglio la storia da cui provengono, che ancora oggi andare a un concerto significa ricercare una comunità in cui non sentirsi soli, che c'è ancora un tipo di canzone che evade, che si nasconde, che è difficile da trovare ma che rimane lì, al suo posto, in attesa che chiunque si scomodi per andare a cercarla perché è solo così che saprà dire davvero qualcosa.

È anche vero che probabilmente tutte queste esperienze, proprio perché per costituzione evadono dalla società e dai mezzi che essa

mette a disposizione per la loro circolazione, portano in grembo lo stesso rischio che correvano i Cantacronache, ovvero quello di rimanere un fenomeno circoscritto, intellettuale, di élite, incapace di un reale coinvolgimento di quell'Italia intera che mettono nelle loro canzoni. Scriveva Eco: "Accusate la cultura di massa, vi sarete salvata l'anima, forse, ma non avrete sostituito alcun obbiettivo reale agli obiettivi mitici che volete negare ai vostri contemporanei".

Noi lasciamo aperta questa domanda, perché le canzoni il più delle volte vanno decantate, in modo che il loro gusto più profondo fuori a distanza di anni; nel frattempo continuiamo a ricercare, perché anche se queste ricerche non saranno valse a niente, *tanto vale provarci comunque*.

Apparato iconografico

Foto 1 e 2 – Esibizioni dal vivo di Cantacronache

Foto 3, 4, 5, 6 – I dischi di Cantacronache

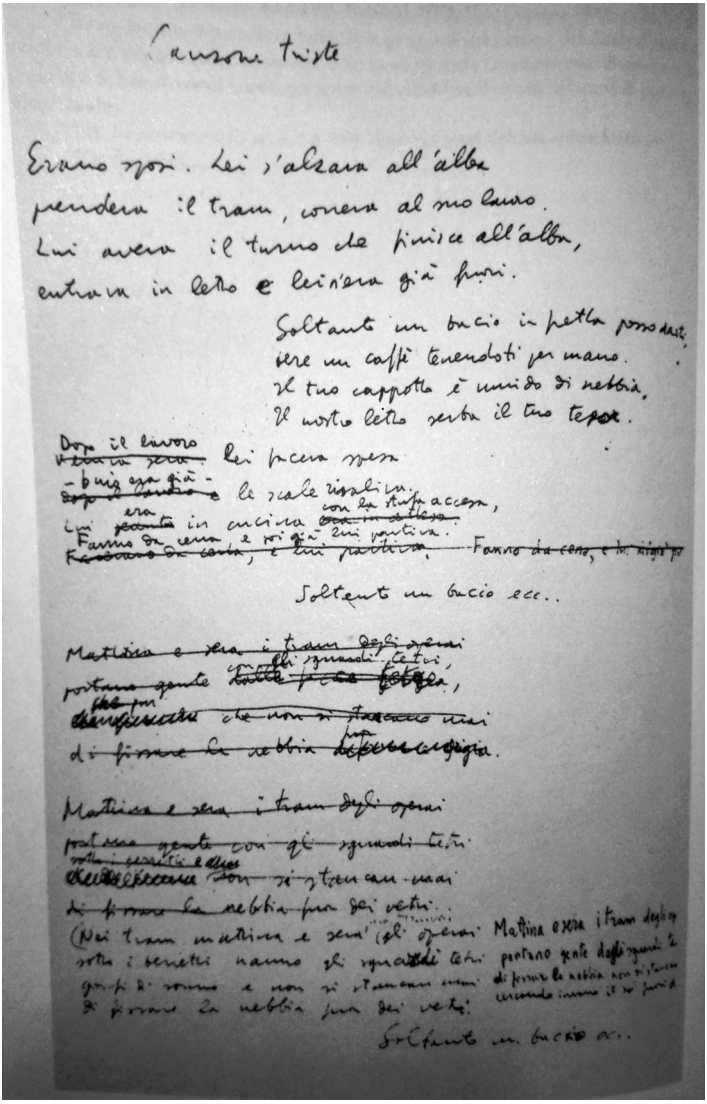
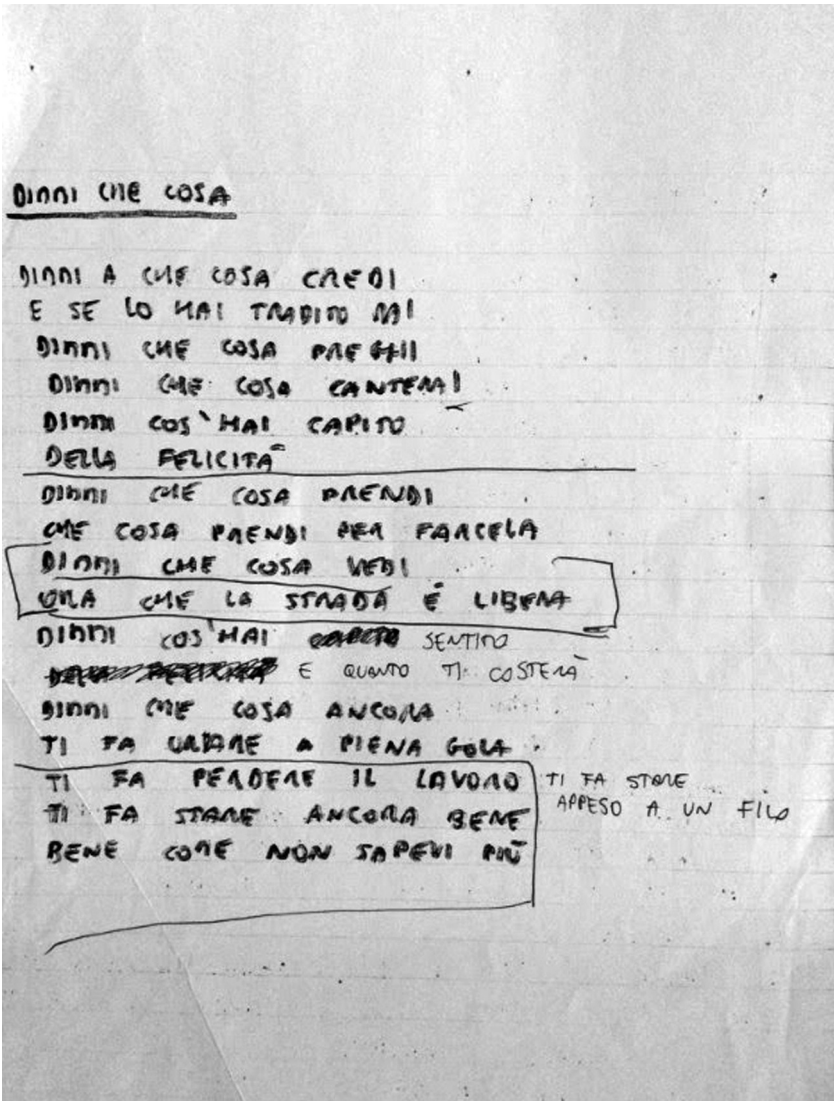


Foto 7 – Canzone autografa di Italo Calvino

Foto 8 – Istituto Ernesto De Martino. I Dischi del Sole

Foto 9 – L'album *La terza guerra mondiale*, The Zen Circus
Foto di copertina Ilaria Magliocchetti Lombi



DIMMI CHE COSA

DIMMI A CHE COSA CREDI
E SE LO HAI TRADITO MAI
DIMMI CHE COSA PAGHI
DIMMI CHE COSA CANTERAI
DIMMI COS'HAI CAPITO
DELLA FELICITÀ

DIMMI CHE COSA PRENDI
CHE COSA PRENDI PER FARCELA
DIMMI CHE COSA VEDI
DILLA CHE LA STRADA È LIBERA
DIMMI COS'HAI ~~CORRETTO~~ SENTITO
~~DELLA FELICITÀ~~ E QUANTO TI COSTERÀ
DIMMI CHE COSA ANCORA
TI FA URLARE A PIENA GOLA

TI FA PERDERE IL LAVORO
TI FA STARE ANCORA BENE
BENE COME NON SAPEVI PIÙ

TI FA STARE
APPESO A UN FILO

Foto 10 – Autografo dei Ministri, *Dimmi che cosa*

Appendice

Virgilio Savona: oltre il Quartetto Cetra

"Però mi vuole bene, tanto bene, però mi vuole bene, tanto bene, mi vuole tanto bene, tanto bene, bene da morir"; lo ricordano tutti così Antonio Virgilio Savona, palermitano classe 1919, mentre canta a fianco della moglie Lucia Mannucci nel Quartetto Cetra, insieme a Felice Chiusano e Gianni "Tata" Giacobetti. Fin dai loro primi 78 giri risalenti al 1941, i Cetra furono un gruppo rivoluzionario per l'uso dell'ironia e della parodia in un'epoca ancora zuccherosa: i loro brani dagli arrangiamenti raffinati, che combinavano il jazz con lo swing di ispirazione statunitense, sono una sterminata produzione discografica che corre per tutti gli anni Cinquanta e Sessanta. Furono anche protagonisti di programmi televisivi, esibizioni dal vivo, spettacoli teatrali, e anche del doppiaggio di alcune canzoni del cartone animato *Dumbo* del 1948. "I Cetra sapevano fare sempre tutto, e tutto al più alto livello di professionismo, spesso con una punta di genialità, per la grande tecnica vocale, l'affiatamento perfetto, la gradevolezza mimica e un innato senso dei tempi comici".[182] Tendenzialmente è proprio Virgilio a comporre le musiche brillanti del quartetto e a proporre le tematiche, che si snodano prevalentemente nel filone parodico (tendenzialmente sarcastiche nei confronti delle canzoni di Sanremo o delle rivisitazione di genere), in quello della canzone per l'infanzia (soprattutto favole o filastrocche, pensate per i bambini o anche per i grandi) e infine nella "metacanzone" che racconta sé stessa, le influenze, la vita artistica degli stessi quattro artisti.

Meno conosciuta, tuttavia, risulta la vena "impegnata" di Savona, quella che comincerà a intraprendere a metà degli anni Sessanta senza il Quartetto Cetra, in una via parallela, pubblicando nel 1969 *Pianeta pericoloso*, album assai polemico nei confronti della società, in parte rcitato da Corrado Pani, in parte cantato dallo studente universitario Odìs Lévy. Dell'anno successivo è invece la collaborazione con Giorgio Gaber per l'album *Sexus et politica*, dodici canzoni tutte in italiano ispirate ai poeti latini Flacco, Catone, Nasone, Tizio,

Giovenale, Properzio, Antonino e Lucilio. Del 1972 è invece il primo album in cui è Savona stesso a cantare, dunque il primo album da cantautore, dal titolo *È lunga la strada*. Negli stessi anni Virgilio si vedrà affidare da Armando Sciascia (fondatore della Vedette Records) l'etichetta de I Dischi dello Zodiaco, vera e propria collana popolare-politica che, a differenza de I Dischi del Sole, include anche canzoni sovrarrangiate, e che pubblicherà fino al 1986 raccolte di canti dell'emigrazione, dell'esilio, dei lager, o anche altri dischi di Ivan Della Mea, Michele L. Straniero, Margot, Lucia Mannucci, Giovanna Marini o altri autori e canzonieri che proseguono la ricerca folklorica italiana negli anni Settanta e Ottanta. Quello di Savona fu un tentativo, a differenza de I Dischi del Sole, di rendere commerciabile anche la musica di protesta, per fare in modo che non rimanesse ghettizzata in un ambito chiuso e autoreferenziale in cui gli autori e gli esecutori potevano esibirsi solo con determinati strumenti o modalità.

La svolta "impegnata" di Virgilio e della moglie Lucia fu prevalentemente dovuta allo stimolo del figlio Carlo, con il quale il padre intratteneva lunghe e appassionate discussioni, e che ventenne intonava con la sua chitarra il repertorio di Cantacronache, del Nuovo Canzoniere Italiano e dell'Istituto De Martino; nonostante Virgilio non trovasse appoggio negli altri componenti dei Cetra, più conservatori, la sua vena compositiva non smise comunque di pulsare e si trovò a progettare nuove canzoni, nuovi arrangiamenti, nuove poetiche che potessero liberarlo dal tunnel commerciale e opprimente in cui si sentiva sempre più schiacciato, e dal mondo televisivo nel quale fondamentalmente era nato. Nelle nuove canzoni di produzione propria, Savona attinge a tutto il bagaglio conosciuto, e le melodie che ne escono sono ritmiche o cadenzate, quasi sempre meste e struggenti, con testi che mantengono la vena ironica e parodica con cui aveva lanciato il Quartetto Cetra, ma con punte più polemiche e provocatrici.

Il primo album, *Pianeta pericoloso,* si apre con *The little green man,* la storia di un piccolo marziano verde che si ritrova a dover fare un'inchiesta sul grado di sviluppo a cui è arrivata la società nel 1969; la canzone apre dunque quello che è stato un tentativo di concept

album sulla situazione critica in cui tutto il pianeta verte in quegli anni, tanto è vero che la canzone nel finale si interrompe bruscamente sul discorso del *Little green man* per lo scoppio di una bomba nucleare. Vero manifesto poetico di quella carriera parallela è ciò che viene scritto sull'album stesso: "È un fatto significativo che l'autore, fino a oggi dedicatosi quasi esclusivamente alla canzone d'evasione, (…) abbia voluto rompere il guscio delle limitazioni in cui le contingenze commerciali lo costringevano e abbia voluto rendere pubblica (…) non un'improvvisa illuminazione carismatica o una spinta opportunistica, ma piuttosto il frutto di una maturazione ideologica".

L'album, meno riuscito musicalmente e testualmente rispetto al successivo, contiene comunque riflessioni interessanti che mettono in luce i primi passi che Savona muove verso questo nuovo mondo che egli stesso fatica a comprendere, così come il *Little Green Man* che "continua a non capirci niente":

> Un giorno, un little green man arrivò dallo spazio con i [suoi.
> Doveva fare, il little green man, un'inchiesta accurata su [di noi.
> Interrogò, assai cortesemente, uno studente e poi un [questurino.
> Intervistò, alternativamente, due comunisti: uno a Mosca, [uno a Pechino.
> E a questo punto, ammise francamente che cominciava a [non capirci niente.

L'album raccoglie al suo interno sei pezzi recitati e sei pezzi cantati, in un'ennesima sperimentazione dell'eclettismo di Savona che lo porta a comporre una sorta di opera teatral-musicale: *Sabbia, Il pendolo, Zolle di terra, Il vetro, Annotazioni per una finzione scenica, Due metri per due, carcere duro* sono testi esclusivamente recitati dalla voce di Corrado Pani e sono per lo più descrizioni metaforiche e poetiche di speranze maturate dall'artista; gli altri sei testi sono cantati

dalla voce limpida ma non impostata di Lèvy, con qualche intermezzo recitato. Il brano *Non crederci* vede la tradizionale dicotomia tra un "loro" che dall'esterno cerca di reprimere e una resistenza interna che incita a rimanere, a lottare e a differenziarsi:

> Loro ti dicono che stai sbagliando tutto;
> non crederci, non crederci.
> Non si ricordano quanto hanno già sbagliato
> da giovani, da giovani.

Morte sul selciato è una canzone struggente, con poco arricchimento musicale, che racconta nella sua essenzialità la morte per mano di un bianco di un africano, ennesima vittima di razzismo, e che porta Savona a una riflessione interiore scritta poeticamente come ultima strofa: "E ora, nella notte,/ s'innalza dal selciato/ un grido sovrumano/ ripetuto da un'eco senza fine,/ e la paura si allarga nei miei occhi,/ occhi che cercano ancora/ una speranza."

Sotiris Petroulas invece riprende la tradizione dei canti per i morti in battaglia, ed è dedicata a un giovane militante politico greco di sinistra assassinato per le proprie idee:

> Ti hanno teso la trappola
> per poterti strappare alla vita;
> per poterti schiacciare la voce,
> hanno piantato una croce.
> Ora sei con Stathopoulos,
> sei con Glezos, sei con Lambrakis,
> sei l'eterna voce del canto
> nell'attesa del vento.

Molto vicina alle canzoni di Cantacronache, sia dal punto di vista musicale (l'accompagnamento prevalente è quello di una chitarra) sia dal punto di vista testuale, è la canzone *Sciabola al fianco, pistola alla*

mano, che racconta la storia di un giovane che nella sua scalata ai gradi dell'esercito guadagna stellette ma perde la ragione:

> E fu così che indossò la divisa,
> gradi, alamari, pennacchi e mostrine;
> e fu così che divenne un leone,
> privo soltanto d'immaginazione.
> Senza distinguere tra cause giuste,
> cause opinabili e cause sbagliate.
> Pistola alla mano, sciabola al fianco,
> gridò "Ahi, mamma!" e morì sul campo.

Il manifesto poetico del Savona "politico" si ritrova però prevalentemente nell'album del '72 *È lunga la strada*, specificamente nella canzone *Sono cose delicate.* Lo spunto al testo furono le parole di un fan del Quartetto Cetra che così si rivolse a Felice Chiusano: "Senti, so che il tuo amico si è messo a fare l'intellettuale di sinistra! Si è messo a fare il comunista! Gli devi dire che quelle cose lì son delicate e non vanno toccate".[183] Virgilio risponderà in modo ironico, fondendo il suo accento palermitano a una melodia ritmica triste, in un cantare recitato che in certe strofe diventa vera e propria recitazione:

> Finché si limita a cantare
> quella – com'è? – *La fattoria*,
> che faccia pure, lo ascoltiamo…
> Canta? Pazienza! E cosissìa.
> Ma questo legge, questo pensa,
> si atteggia a fare il comunista…
> Che fa? Si mette a parodiare
> gli intellettuali di sinistra, ah?

Anche nella canzone *Qualcosa in cui credere ancora*, dello stesso album, si ritrova un Savona che dialoga con sé stesso su una mesta ballata in 6/8 arricchita da chitarra, pianoforte, flauto traverso e rullante, e che si chiede quanto valga la pena rischiare una carriera già

affermata per lanciarsi in un territorio politico così delicato, ma che in fondo è l'unico che ancora dà la forza per credere e per agire, a differenza della tv che è diventata l'oppio del popolo. Anche in questa canzone, a fianco del canto, Savona inserisce pezzi recitati:

> C'è chi benedice le sue pecorelle
> finché stanno zitte in genuflessione,
> ma provino solo ad alzare la testa
> e saranno colpite da maledizione.
> Non so perché tu abbia aspettato finora
> a cercare qualcosa in cui credere ancora.

Tutto l'album è incentrato sui temi del "condizionamento dei poteri forti, della chiesa dei ricchi in contrapposizione a quella dei poveri, uno slancio alla democrazia reale, che, dal basso, viene portato avanti nelle lotte dei senzatetto e del movimento, e poi il pericolo del settarismo che divide";[184] l'idea di prigione in cui l'artista si ritrova a dover camminare è espressa nella canzone che apre e dà il titolo all'album, *È lunga la strada*, arrangiata solo sul pizzico di una chitarra che accompagna la voce triste e profonda di Savona:

> È lunga la strada, cammino come fossi un prigioniero.
> Se l'ombra mi segue, davanti a me c'è sempre il mio [pensiero.

Voltiamo il foglio si allinea alle canzoni sul condizionamento eterodiretto, che impone cieca obbedienza dalla scuola alla leva militare, senza spazio per le domande e per la riflessione critica, così come in *Piccolo uomo* di Della Mea o – per rifarci a un esempio più recente tra quelli esaminati – in *Meglio se non lo sai* dei Ministri; appare paradossale come uno dei pionieri della televisione si ritrovi a scrivere "La sera, la televisione ti conserva disinformato, però alla domenica, in cambio, ti addormenta col campionato", a testimonianza del mutamento reale che lo sta investendo in quegli anni e della voglia

di liberarsi dalla "campana di plexiglass televisiva" da cui si sente oppresso:[185]

> Ora sei pronto per l'uso, in ufficio o in officina,
> programmato per lavorare, perché un padrone ti possa
> [sfruttare.
> La sera, la televisione ti conserva disinformato,
> però alla domenica, in cambio, ti addormenta col [campionato.
> È qui che rimani fregato, non ti salvi dall'imbroglio,
> oramai ti hanno condizionato a voltare il foglio.

La necessità di evadere da una struttura che ormai sente arrivata a un punto morto è espressa anche tramite la figura di due preti eretici nelle canzoni *Il testamento del parroco Meslier* e *Il prete visionario*: il primo è un personaggio realmente esistito (come conferma la voce di cronaca che apre il brano), il parroco Giovanni Meslier, che nel 1730 si lasciò morire di fame per non darla vinta ai soprusi di un feudatario e che lasciò questo testamento politico e religioso:

> Abbattete i ricchi, i condottieri e i prìncipi.
> Sono loro, non quelli degl'inferni, i diavoli.
> […] E hanno inventato il Dio dei potenti
> per addormentare e piegare i corpi e le menti.
> E hanno inventato i demòni e gli inferni
> per fare tremare e tacere poveri e inermi.

L'altra figura ecclesiale è invece la voce di un prete che "non piace in alto loco", perché vede Cristo nei più poveri e nei reietti della società, perché lascia le sue messe aperte a qualsiasi tipo di assemblea e che per questo viene fatto tacere dal cardinale:

> "Io vedo Cristo che rivive ancora
> e si reincarna giorno dopo giorno
> nell'umile, nel sottoproletario
> negli uomini più poveri del mondo

Lo vedo reincarnato in operaio
o in negro dell'America razzista"
Così parlava un prete visionario
Ci fu chi disse: "Questo è comunista"

Sulla scia della rievocazione dei morti in battaglia, così come tre anni prima aveva scritto *Sotiris Petroulas*, in questo album fa uscire in maniera assolutamente innovativa la morte di Saverio Saltarelli, studente ucciso dalla polizia a Milano durante una manifestazione contro la strage di piazza Fontana, tramite la canzone *Nella testa di Nicola*, che racconta su un ritmo musicale incalzante e un fitto intreccio di parole la trasformazione della coscienza di classe nei gruppi extra-parlamentari e le immagini di repressione, che culminano con la fine della musica e con la visione del giovane Nicola della bara di Saltarelli:

E nella testa di Nicola
corrono immagini e pensieri,
vede gli scudi venire avanti,
vede le facce dei brigadieri.
Sente un odore acre nell'aria,
in mezzo a un'orgia di caroselli,
e abbandonata in mezzo a un prato...
[parlato]
vede
la bara di Saltarelli.

Nella *Ballata di via Tebaldi* si condensano le linee guida della canzone di protesta riscontrate in tutti gli altri autori: innanzitutto, il racconto di una cronaca reale, quella dello sgombero delle case occupate in via Tebaldi a Milano del 6 giugno 1971, durante il quale muore un bambino di sette mesi a causa di un fumogeno lanciato dalla polizia; alla rievocazione di un morto "in battaglia" si affianca dunque il diritto di "avere un tetto". Inoltre, partendo da un fatto circoscritto,

Savona scaglia nel ritornello un'apostrofe sarcastica contro l'Italia intera, che anticipa il *Viva l'Italia* degli Zen Circus:

> Evviva l'Italia …l'Italia dei santi,
> dei grandi poeti ...e dei naviganti.

L'ultimo pezzo dell'LP è la conclusione ideale di tutto il percorso dei brani precedenti, sia perché fonde il recitato al cantato, sia perché con gran sottigliezza Savona presenta un'ultima immagine di prigione nella nave Garaventa, una "scuola officina di redenzione sul mare" istituita dal professor Niccolò Garaventa per salvare i "discoli" dalla strada; la nave è l'emblema della duplicità della società, che da una parte è necessaria alla rieducazione e al supporto, dall'altra è una prigione "che non salpa mai". Il testo è espressione della grande capacità poetica del cantautore, che usa la contrapposizione tra immagini fortemente evocative, il gabbiano e le catene, le nuvole e le gomene:

> *[parlato]*
> Nel porto di Genova, è ormeggiata da tempo immemorabile
> una vecchia nave da guerra adibita a [istituto di rieducazione
> per minorenni. Il suo nome è: la [Garaventa.
> La Garaventa è ferma nel porto,
> ferma da anni, immobile nel tempo,
> fissata alla terra da forti gomene
> e al fango del fondo da forti catene.
> La Garaventa non salpa mai,
> La Garaventa non salpa mai.

È dunque una figura eclettica e variegata, quella di Savona, riconosciuta a livello nazionale anche per l'assegnazione del Premio Tenco nel 1994, alla quale il Club Tenco dedica nel 2004 l'intera Rassegna della canzone d'autore, a Sanremo. Scrive Enrico de Angelis, sul suo conto:

Come si è capito, Virgilio Savona non ha tralasciato niente sul suo cammino, dalla più facile canzonetta commerciale all'estrema invettiva civile, dallo scherzo autoironico al cabaret intellettuale, dallo swing al folk, dal flamenco al twist, dal tango alla discomusic, toccando punte come il macabro (*American function*) o l'erotico (*Tutte le notti verso le una*, sensuale descrizione di uno strip). Mezzo secolo di musica italiana passa attraverso di lui.[186]

Intervista a Giovanna Marini, 21 settembre 2018

– Partiamo con la sua collaborazione con il Nuovo Canzoniere Italiano, quando lei aveva venticinque anni. Cosa l'ha spinta a cercare questo tipo di esperienza musicale e culturale?

Io e il Canzoniere siamo nati insieme praticamente, più che una collaborazione è stata una vita continua vissuta insieme, tra ricerca e canti; io sono arrivata lì nel '63, ed è stata la prima volta che ho cantato alla Casa della Cultura, quando già c'era questo piccolo nucleo formato da Della Mea, Ciarchi, Caterina Bueno e Sandra Mantovani. Da poco la casa editrice aveva stampato il disco con Giovanna Daffini che cantava *I canti della risaia* e, per la prima volta in assoluto nella storia italiana, riproponeva *Bella ciao*, una canzone paradossalmente conosciuta all'estero ma non qui: in Francia era stata incisa in un long playing da Yves Montand, mentre in Italia viene riscoperta da Leydi solo nella sua ricerca di canti delle mondine vercellesi, romagnole e emiliane. Io sono entrata nel gruppo per cantare i canti abruzzesi proprio quando si cominciava a pensare di fare uno spettacolo, che fu poi *Bella ciao.*

– E qual era l'obiettivo di questo progetto?

L'obiettivo di *Bella ciao* era fondamentalmente quello di rievocare una storia popolare d'Italia, e fu proprio per questo che fu così scandaloso: il popolo italiano, tra fascismo e guerra, non aveva più sentito parole come quelle che sono nei canti dei lavoratori e degli sfruttati, ed era la prima volta che si risvegliava questa parte di storia; ci fu un'indignazione totale al canto di "traditori signori ufficiali" di *Gorizia* che cantò Michele Straniero.

– Un Michele Straniero che proveniva da Cantacronache...

Esatto, insieme a Fausto Amodei. Perché il gruppo Cantacronache si sciolse dopo questa straordinaria ricerca fatta in Spagna e dopo parecchi canti di Margot, Straniero, Amodei con musiche di Liberovici; loro erano più sulla linea del canto nuovo, da cantautore, però Liberovici era un musicista classico, quindi i loro canti erano molto eleganti e sofisticati, più che da cantautore, erano piccoli pezzi preziosi e molto interessanti, ma non di facile comprensione e nemmeno di facile trasmissione. Quindi Michele, che era rimasto praticamente senza lavoro, è passato a noi tirandosi dietro Amodei, che era veramente un cantautore didascalico; i suoi canti erano molto belli e insegnavano la storia.

Poi a noi si sono uniti anche il Canzoniere Pisano e il Canzoniere Veneto, e siamo diventati un unico grande canzoniere che componeva brani nuovi, sulla linea però del canto più facile e popolare, insieme alla trasmissione dei canti dei contadini e degli operai, portandoci dietro gli stessi contadini e operai, come Giovanna Daffini; era un gruppo composto in parte da figli della borghesia – che però erano ormai pronti al ’68, a ribellarsi a un modo di vivere dove il privilegio era la prima cosa: mi ricordo una volta che cantammo all’università di Salerno contro il baronato e arrivò un gruppo di fascisti – e in parte dai contadini, dagli studenti e dagli operai che ne erano i protagonisti. Eravamo un gruppo compatto tenuto insieme dalle grandi ideologie, quelle che oggi non esistono più, mentre allora c’erano e si lavorava tutti insieme per applicare il concetto gramsciano e marxiano del non sfruttamento dell’uomo sull’uomo; eravamo tutti animati dallo stesso ideale e abbiamo cantato per parecchi anni. Anche lo spettacolo di Dario Fo era improntato su questo, tutta la parte di borghesia che si è unita a operai e contadini era quella che cominciava a sentire venti di cambiamento. Dario Fo, per esempio, lavorava in televisione, poi l’hanno censurato, lui se ne è andato e si è messo a fare cose di strada col suo camion: era un momento in cui c’era questo grande clima, in cui si muovevano tutti gli intellettuali, una cosa che è esistita solo in

Italia: la riscoperta del canto contadino e del canto politico – quello banalmente definito "di protesta", anche se nei canti contadini la protesta è molto più implicita ed è evidente già nel modo con cui venivano cantati questi canti, con voci che non avevano niente a che fare con il bel canto – era un fenomeno legato esclusivamente agli intellettuali italiani. Erano tutti figli di borghesi che avevano trovato un modo diverso di esprimersi e di andare avanti. Questo era l'interesse del nostro gruppo all'epoca, ed è lo stesso oggi.

– Da un certo momento avete scelto anche di scrivere pezzi vostri, a fianco della rievocazione contadina. Perché?

Sì, abbiamo iniziato a scrivere pezzi nostri e continuiamo a farlo tutt'ora: per esempio, io ultimamente ho scritto un pezzo su Riace, questo paese esaltato in tutto il mondo tranne che in Italia, il paese in cui il sindaco ha regalato le case ai migranti che hanno ricostruito tutto il paese. Ho voluto scrivere una canzone per questo sindaco illuminato che è Mimmo Lucano; raccontare queste cose oggi è importante per me, è quello che dovremmo fare noi che abbiamo questa formazione, perché ci rende più adulti e più grandi, capaci di parlare con tutti: se uno non racconta quello che succede, perde la missione che è inscritta nelle vene del cantastorie, che deve essere un informatore, verso il suo popolo, raccontare quello che accade attraverso mezzi non usuali; non attraverso i social o la televisione o la radio, ma attraverso versi che permettano un maggiore contatto e una maggiore emozione.

– Era un modo anche per differenziarsi dalla canzone di Sanremo, che sembrava parlare di tutto tranne che della realtà.

Esatto, poi col tempo ci siamo accorti che anche le canzoni di consumo che più sono rimaste sono quelle che raccontano la storia; prenda il caso di Celentano con la *Via Gluck*, Morandi con *C'era un ragazzo che come me*, perché se ne parla ancora? Perché sono canti che raccontano. Gli altri parolieri – poveretti – si ammazzano e si

dannano per riuscire a mettere qualcosa di interessante nelle canzoni, e non ci riescono, perché purtroppo è circoscritto il campo a cui può riferirsi una canzone di consumo, sempre per questioni di denaro. C'è una sorta di autocensura, si pensa che solo l'amore possa vendere: non capiscono quanto invece interessi a tutti il canto della storia e quello che racconta i fatti reali.

– Mi parli dei suoi arrangiamenti musicali e della sua tecnica dello "svolo".

Il campo degli arrangiamenti musicali è delicato per me, sono sempre polemica con gli arrangiatori, che si muovono secondo protocolli e impediscono la libera espressione: sembra che, quando si arrangia, ci debbano essere per forza i violini se si parla d'amore, che si debba partire da una tonalità bassa per poi modulare e andare in alto per permettere al cantante di fare il famoso urlo che poi trascina il pubblico ad applaudire, è tutto un calcolo che a me sembra un po' meschino. Io ammiro molto Claudio Lolli, che ha sempre rifiutato gli arrangiamenti, così come De Gregori e i cantautori più alti; non si vendeva la canzone, si pensava a mantenere la famiglia tramite altri lavori e la canzone la si lasciava libera. Io stimo molto questi cantori che sono riusciti a fare il loro mestiere nonostante le regole terribili dello show business. Comunque, i nostri sono tendenzialmente arrangiamenti riduttivi; noi nelle nostre canzoni partivamo molto semplicemente con delle chitarre, un modo per fuggire dagli arrangiamenti protocollari, anche se tutti siamo caduti nel fascino dell'elettrico, con la rivoluzione dei Beatles. Noi abbiamo resistito, ma solo per un fatto economico: non avevamo i soldi necessari per comprarci le strumentazioni elettriche, e questo ci ha salvati. Poi erano gli anni Sessanta, gli anni della semplicità francescana, che in parte ci giustificava. Ma chi ha a che fare solo con una chitarra deve fissare bene le parole, perché le parole diventano portatrici di melodia e soprattutto di significato: la parola compensa tutto quello che manca

come sonorità, la parola deve diventare sonorità, ci deve essere un ritmo interno e una forma di armonia interna.

– Quali erano i rapporti con Ivan Della Mea?

L'incontro con Ivan nel '63 mi ha molto turbata; io venivo dal conservatorio, e trovare persone come Ivan, la Daffini, Ciarchi – che è un magnifico chitarrista ma autodidatta, fuori dalle tecniche che avevo studiato: aveva una tecnica prodigiosa, ma tutta sua – fu davvero scioccante. Ivan era assolutamente fuori dalle regole, cantava a volte anche un po' stonato, i suoi Mi erano sempre un po' calanti... Tutto questo mondo diverso dal mio, però, lo vedevo così interessante, così libero, così aperto. Ivan era un ragazzo molto solo, aveva un solo fratello – Luciano – che però aveva vent'anni più di lui, quindi lo guardava più come un papà: Luciano lo aveva messo in un convitto, e quando Ivan ne uscì cominciò una vita da vagabondo, dormendo sotto i ponti o addirittura in carcere, proprio perché era un ragazzino abbandonato. L'incontro con Gianni Bosio fu per lui una svolta totale, diventò molto più serio e perse in parte la sua collera e furia. Diventammo molto amici: venne a Roma e un giorno prese la mia chitarra, che era una preziosa Gallinotti; lui non la sapeva suonare e me la graffiò, al che io cercai di spiegargli come si suona una chitarra. Gli insegnai l'accordo di Mi minore, e Ivan su quell'accordo ci ha scritto due canzoni molto belle: *Ciombè* e *Ardizzone*. Quando voleva cambiare qualcosa mi chiamava, finché con Ciarchi apprese qualche altro accordo e scrisse tutti i brani che ha poi composto. Ivan aveva una vena molto italica, come Alfredo Bandelli, una lirica bella e pucciniana, con melodie facili e libere, molto aperte, riscontrabili soprattutto nei suoi canti non politici: era molto dotato sia musicalmente che poeticamente, e riusciva a fare tutto nel giro di un giorno, era un vero poeta. Il rifiuto dello studio della musica veniva, secondo me, da un piccolo complesso di inferiorità, proprio perché non avevano studiato musica e tendevano a sminuirne la necessità; io ho avuto la fortuna di avere una famiglia di musicisti, l'ho studiata fin

da piccola e l'ho assimilata in modo profondo, Ivan e gli altri vedevano che io ero capace di fare cose che loro non sapevano fare. Da parte mia c'era uno stimolo continuo ad apprendere la storia, la politica e le cose sociali, da parte loro la voglia di imparare la musica; in mezzo a noi c'era Ciarchi, che sapeva un po' dell'una e un po' dell'altra e aiutava tutti quanti. Questa differenza si è sempre risolta senza scontri, tra noi c'era sempre un clima di amicizia e di grande affetto perché avevamo tutti lo stesso obiettivo in testa, mandare avanti la nostra idea. Il problema con la casa editrice Avanti! si pose solamente quando cominciarono a morire tutti troppo presto. Gianni Bosio morì a 41 anni, e lui era il nostro ideologo, che ogni giorno si svegliava con un'idea diversa da proporci; poi Gianni Pirelli, che era la "fonte del capitale" del nostro istituto, ci lasciò a 52 anni per un incidente che fece notizia, a cui scampò il fratello ma non lui; poco dopo morì la Daffini... Rimanemmo orfani, insomma, con Michele Straniero che cercava di tirarci avanti, ma lui era troppo giovane, aveva la nostra età: cominciarono discussioni, incomprensioni, divisioni nel gruppo, e questo fu un grosso danno anche per la ricerca.

– Secondo lei l'obiettivo collettivo delle vostre canzoni è stato raggiunto? Si ritiene soddisfatta da questo punto di vista?

Io penso che noi abbiamo avuto un pubblico particolare. Noi cercavamo di cantare nelle case del popolo o nelle case contadine, ma generalmente il nostro pubblico o era iscritto al partito comunista, o a quello socialista, oppure apparteneva al terziario, non era contadino, non era mai classe operaia. Classe operaia lo fu solo durante gli autunni caldi, gli scioperi, i trentacinque giorni della Fiat, su cui scrissi la ballata. Solo in quei momenti eravamo in contatto con gli operai, ma se facevamo un concerto a Milano, Torino, Napoli, Genova, chi veniva a sentirci erano insegnanti o funzionari pubblici, tutti orientati a sinistra. A volte nascevano dei gruppi, a seguito dei nostri concerti, anche parecchi collettivi canori, che prendevano vita e respiro dai luoghi in cui erano nati, ma erano studenti o intellettuali,

quasi mai classe popolare. Quando la televisione è diventata la "guida del popolo" le cose sono peggiorate sempre più, la gente voleva canzoni consolanti, da Sanremo, voleva "vola colomba bianca vola", "papaveri e papere", tipo le canzoni degli anni Cinquanta, molto orecchiabili e con arrangiamenti delicati. Quindi in parte sì, abbiamo raggiunto i nostri obiettivi, ma non siamo mai arrivati a un coinvolgimento totale degli italiani; già lo sapevamo, però, perché questo è il destino delle minoranze.

Intervista a Franco D'Aniello, 9 ottobre 2018

– Tu appartieni alla formazione storica dei Modena City Ramblers, c'eri negli anni Novanta e ci sei anche oggi. Hai visto un cambiamento nel recepire la collettività, nell'industria della canzone, nel rapporto col pubblico, nel vostro approccio alla musica?

Quando noi abbiamo iniziato a suonare venivamo dagli anni Ottanta, l'epoca dei concerti nei grandi stadi, dei grandi appuntamenti. Le band giovanili facevano fatica a suonare, o comunque rappresentavano un'altra realtà: c'era il rock dei Litfiba o dei Timoria, ma la gente fruiva la musica soprattutto nei grandi raduni. Modena era una delle città in cui facevano più concerti allo stadio, ancor più che a Milano o a Roma. La necessità di ritrovarsi anche nei piccoli club nasceva dalla voglia di fare e ascoltare musica diversa, anche musica folk: noi siamo capitati in questo passaggio quasi magico per la musica italiana. Ma oltre questo nuovo modo di concepire la musica e di stare insieme, quello è stato anche il momento di Tangentopoli, del crollo dei valori della prima Repubblica, e le band avevano voglia di fare un tipo diverso di musica, che non fosse quella plastificata di quegli anni, tutta batterie elettroniche, discoteca, discomusic. Sanremo allora era in playback, per capirci, quindi in Italia la musica era finta – se escludiamo le grandi band, che per fortuna nascono in qualsiasi periodo storico, – alla gente davi quello, e quello era. Si avvertiva il clima del cambiamento politico, la prima repubblica stava crollando e c'erano tanti giovani che volevano aggregarsi in modo diverso: sono iniziati i concerti nelle piazze, sono nati tanti festival. I Modena esordirono in un incontro politico, le Controcolombiadi di Bologna del '92, dove per la prima volta suonammo quella *Bella ciao* che abbiamo sdoganato; non eravamo conosciuti da nessuno, ma facendo quel pezzo in Piazza Maggiore, davanti a diecimila persone, abbiamo ricevuto un grande impulso dai giovani e a loro abbiamo dato

l'occasione di riscoprire *Bella ciao* e tutto ciò che le era connesso. È stata dunque una specie di fortunata congiunzione astrale, tra un pubblico che voleva ascoltare qualcosa di diverso e tanti musicisti che volevano proporre qualcosa di diverso. La canzone di protesta e la canzone politica in quel momento ripresero vigore, non solo con noi, ma con tanti altri artisti. Andò avanti così per almeno dieci anni, poi qualcosa si ruppe, con gli anni Duemila: credo fu per via degli scontri del G8 2001 a Genova, non solo per la morte di Carlo Giuliani, ma anche per l'arroganza del potere, che fece crollare quel movimento, nato spontaneamente a Seattle qualche anno prima, un grande movimento di proposta e di risposta; il mondo politico in quel momento si divise, anche e soprattutto la sinistra, e ci fu chi non prese le difese del movimento. Lì finì lo slancio politico, secondo me, almeno in base a quel che ho visto suonando per l'Italia. Poi ci fu un momento di stasi molto forte, uno stallo: la canzone politica rimase ai margini, molti gruppi degli anni Novanta si sciolsero, e noi fummo tra i pochissimi rimasti. Invece noto che, da alcuni anni a questa parte, ci sia una discreta ripresa: sarà che anche la seconda repubblica è crollata, e adesso ce n'è una nuova che non mi vede particolarmente entusiasta, ma c'è sicuramente una riscoperta del canto politico. Il costume, però, è cambiato tantissimo: i giovani hanno ancora voglia di andare ai concerti e di ritrovarsi, è vero, ma l'avvento dei social ha annacquato molto i furori giovanili. C'è chi si incazza veramente su Facebook o su Twitter, e magari partecipa attivamente alle discussioni, però quando è ora di andare e scendere in piazza si fa molta fatica; le grandi manifestazioni degli ultimi anni non vedono più la partecipazione di una volta. Questo è drammatico. Nella musica, probabilmente, il posto dei Modena City Ramblers lo stanno prendendo i trapper, perché il loro modo di protestare e dire le cose come vanno è il riflesso della società in cui viviamo adesso, che è cambiata notevolmente rispetto ai valori che avevamo noi trent'anni fa.

– Quindi questo cambiamento ha influito anche nella vostra produzione, o avete continuato a proporre le stesse idee anche nelle nuove canzoni?

Noi abbiamo sempre sentito l'esigenza di proporre i nostri ideali e la nostra visione, che non è quella dritta e assoluta, anzi, è sempre molto curiosa, di domande e di richieste. Nel nostro piccolo abbiamo visto generazioni che cambiavano, molti giovani capiscono quello che diciamo, ma sono quelli che hanno avuto un certo insegnamento da parte dei genitori o dei nonni; la nostra musica è abbastanza intergenerazionale, ai concerti vediamo arrivare il nonno con il nipote o con il figlio. C'è un modo di tramandare la nostra musica attraverso questi sistemi antichi, che sono la famiglia, la scuola, con qualche professore, ma non è la massa: la nostra visione è una visione parziale, che però sentiamo essere ancora viva.

– Anche il rapporto col pubblico lo sentite diverso rispetto a quello che avevate negli anni Novanta?

No, dal punto di vista del rapporto col pubblico, la situazione è rimasta più o meno la stessa, con qualche sfumatura su chi adesso alla fine del concerto ci chiede un *selfie* invece che parlarci; ci si scambia meno impressioni, si parla meno e ci si sofferma più sull'aspetto dell'immagine da condividere. Però credo che questo sia normale, se noi all'epoca avessimo avuto gli stessi mezzi, i giovani di allora avrebbero fatto quello che fanno adesso; credo sia una cosa abbastanza fisiologica, e non tanto pericolosa in sé. Il fatto che ancora tanti giovani vengano ai nostri concerti è un dato di fatto, e vuol dire che c'è ancora tanta gente che vuole ascoltare certe cose, condividere un'emozione con una piccola comunità che si ritrova; credo sia questo il senso più vero e profondo dei Modena City Ramblers.

– Immagino che per voi sia forse più importante creare un luogo di condivisione oggi, rispetto a trent'anni fa..

Sì, sono d'accordo. In questo momento in cui prevale l'io, credo sia ancora più importante proporre un noi, che è completamente diverso e significa tutto. Un noi che andiamo a suonare, un noi che ci ritroviamo lì, e il concerto è un pretesto per stare insieme e provare altre emozioni che diversamente non proveremmo; oggi tutto questo è ancora più importante. Noi non abbiamo mai avuto velleità personali, come band, il nostro è sempre stato il progetto del gruppo MCR. Anche dal punto di vista deglo ideali, è un progetto comunitario, dove il singolo si mette a disposizione del gruppo e non viceversa; se fossimo sbarcati nel *mainstream*, come i Negramaro o i Tiromancino, sarebbe stato difficile tenere in vita un gruppo come il nostro. Noi avevamo e abbiamo altri ideali, anche politici: abbiamo sempre diviso tutti i guadagni, dall'inizio alla fine, e quando scriviamo le canzoni le firmiamo tutti insieme, in modo che nessuno risulti più degno dell'altro. Questo non ha niente a che fare con la meritocrazia vera e propria, lo sappiamo, ma è un nostro modo di intenderla: quando una canzone è bella, anche se l'ha scritta solo uno, la mette a disposizione dei Modena e viene firmata da tutti, così come le canzoni meno belle vengono lasciate fuori e compensate dal lavoro degli altri. Questo è il nostro modo di vivere.

– In questo momento storico è difficile per un cantante ammettere di scrivere canzoni politiche o canzoni di protesta, spesso si dichiara di "scrivere semplicemente canzoni". Tuttavia, molte canzoni dei Modena City Ramblers parlano dell'Italia reale senza mezze misure, come nel caso della canzone per Aldrovandi, per Giuliani o per Peppino Impastato. Qual è la posizione dei Modena City Ramblers da questo punto di vista?

Più che "politica" intesa come si può intendere nel senso comune, cioè quella che fanno i politici a Roma, i Modena credono in una cosa molto più raffinata e larga; noi abbiamo sempre pensato che qualsiasi scelta che ciascuno di noi faccia nella vita sia una scelta politica, a partire da quello che compri al supermercato fino al tuo voto

nell'urna. Qualsiasi cosa che uno dice o fa è inserita in un contesto politico, perché noi viviamo in una *polis*, in un ambiente civile che ci circonda e ci identifica. Da questo punto di vista, qualsiasi canzone può essere una canzone politica, se è espressione della *polis* in cui nasce. Noi non facciamo politica e nemmeno facciamo canzoni "di politica", noi parliamo della gente e della Resistenza; la parola chiave da cui fuggiamo è forse "propaganda", perché non abbiamo mai fatto propaganda per un partito, e forse è questa la differenza sostanziale tra la canzone degli anni Sessanta e quella di oggi. Noi ci schieriamo dalla parte di alcuni valori, che sono l'antifascismo, l'antimafia, contro la criminalità organizzata: a parte alcune critiche ricevute sia dalla destra che dall'estrema sinistra, in tutti questi anni siamo riusciti a rimanere fuori dalla propaganda politica. Per quanto riguarda le nostre canzoni, alcune entrano nello specifico della situazione italiana, altre ne rimangono ai margini, ma anche questa è una scelta politica; l'obiettivo di tutti è sicuramente di non scadere nella propaganda e negli slogan. Se arrivi a semplificare il tuo discorso negli slogan, vuol dire che non hai più niente da dire, e forse quello sarebbe "fare politica" così come la intende oggi la gente.

– A questo proposito, una domanda sullo stile dei Modena; dal punto di vista strutturale, il più delle volte le canzoni sembrano rifarsi alla tradizione orale e folklorica, mentre il linguaggio si fa semplice per poter essere immediatamente compreso. È una scelta voluta, oppure è il vostro modo naturale di scrivere?

Credo sia un modo di scrivere che deriva da un nostro modo di essere, cioè quello di stare dentro la società e parlare come parleremmo sempre, ovviamente cercando e ricercando le parole in modo che si incastrino nelle melodie; questa minima ricerca testuale c'è, ma è proprio il minimo per fare star bene quelle parole dentro quella metrica. Le parole devono essere credibili, prima di tutto; non si possono dire cose con un linguaggio diverso da quello di tutti i giorni, non vogliamo mostrare che siamo colti, nei nostri testi. Le

metafore non le usiamo quasi mai, e le poche che usiamo si rifanno a un bagaglio culturale comune conosciuto da tutti. Quando racconti delle storie, più semplice la fai più è bella, più riesce ad arrivare a tutti.

– E la scelta del dialetto è la summa di questa scelta.

Col dialetto puoi dire cose che in italiano non avrebbero la stessa forza evocativa. Non solo perché siamo modenesi e capiamo quello che stiamo dicendo; anche le canzoni napoletane hanno una forza evocativa impressionante, pur non conoscendo il napoletano la gente le canta e ha delle sensazioni fortissime, che non avrebbe se si cantassero in italiano. La scelta del dialetto è proprio una scelta di urgenza, perché con una frase riesci a dirne dieci, mentre in italiano dovresti ricercare le parole stando attento agli accenti, alla sintassi. Altra cosa fondamentale è che il dialetto si sposa bene con il nostro tipo di musica perché, come l'inglese e il francese, è ricco di parole tronche, che sono molto musicali.

– Guardandoci alle spalle, agli albori del processo creativo che ha portato alla nascita anche dei Modena City Ramblers, si intravvedono le esperienze di Cantacronache e del Nuovo Canzoniere Italiano. Vi sentite debitori nei loro confronti?

Noi conosciamo bene queste esperienze, ma non abbiamo mai preso spunti; non ce n'è stato bisogno, perché parliamo un po' la stessa lingua, perché ci rifacciamo al modo di scrivere e di raccontare che è quello folklorico. Dal punto di vista musicale siamo lontani, perché il nostro tipo di folk è figlio di una generazione che passava per il rock e per il punk, quindi abbiamo sicuramente un altro background, ma il movente culturale credo sia proprio lo stesso.

– Dal punto di vista discografico, anche voi vi muovete nel circuito di chi si produce da sé, senza passare dalle grandi *major*. Come mai questa scelta?

Noi siamo nati quando sono nate le prime etichette indipendenti forti, come Gridalo forte o la nostra, che era Blackout, una sottoetichetta della Polygram; per questo eravamo mezzi *indie* e mezzi no. Negli ultimi anni invece siamo quasi del tutto indipendenti, perché produciamo noi i dischi e troviamo un'etichetta che ce li distribuisca; prima era l'Universal, ora abbiamo trovato un'etichetta digitale che si chiama Believe. Non siamo *indie* perché la musica *indie* ormai non è più un modo di prodursi, ma è un vero e proprio genere musicale, però siamo indipendenti dal punto di vista discografico; abbiamo anche una nostra etichetta, la Modena City Records, che produce solo i nostri dischi. Ora che il mercato discografico è crollato, parlare di etichette non ha quasi più senso, tra un po' sarà come parlare dei gettoni del telefono. Noi ci arrangiamo diversamente, per esempio con il *crowd founding* quando vogliamo incidere un nuovo disco, ma le cose sono cambiate notevolmente. Oggi la Universal non ci prenderebbe più, non perché non le interessiamo, ma perché non avrebbe nessuno strumento per vendere i nostri dischi. Noi qualche migliaio di copie le vendiamo ancora, ma non è più come una volta; siamo tra i pochi che sono rimasti ancorati all'oggetto fisico del disco, all'idea di andarlo a cercare in un negozio, e la rivoluzione di internet non ci ha sconvolti più di tanto, vivendo noi prevalentemente di live, non ci ha causato un danno così grande. La gente il più delle volte non ci conosce per i dischi ma per i live, questa è la forza che ci ha tenuto in vita.

Bibliografia

ADORNO WALTER THEODOR, *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino, 1971

ADORNO WALTER THEODOR, *Filosofia della musica moderna*, [1949], Einaudi, Torino, 2002

ALFIERI ALESSANDRO, *Musica dei tempi bui. Nuove band italiane dinanzi alla catastrofe*, Orthotes, Napoli-Salerno, 2005

BALDAZZI GIANFRANCO, CARLOTTI LUISELLA e ROCCO ALESSANDRA, *I nostri cantautori,* Thema Editore, Bologna, 1991

BEHA OLIVIERO, MOGOL, *L'Italia non canta più,* Ediesse, Roma, 1997

BERMANI CESARE, *Il Nuovo Canzoniere Italiano dal 1962 al 1968,* Gabriele Mazzotta, Milano, 1978

BERNIERI CLAUDIO, *Non sparate sul cantautore. La canzone, la politica e le pietre: da Pietro Gori a Sanremo (2 voll.),* Mazzotta, Milano, 1978

BERSELLI EDMONDO, *Canzoni. Storie dell'Italia leggera,* Il Mulino, Bologna, 1999

BERTOCCHI DANIELA, *I fili di un discorso. Scritti di educazione linguistica*, a cura di Colombo Adriano, Lugarini Edoardo, Pozzi Saeda, Aracne, Ariccia, 2015

BOMMARTINI FRANCESCO, *Fuori dalla riserva indipendente. Dietro le quinte degli anni Dieci,* Lit Edizioni, Roma, 2015

BOMMARTINI FRANCESCO, *Riserva indipendente. La musica italiana negli anni Zero,* Lit Edizioni, Roma, 2013

BONANNO MARIO, *33 giri. Guida ai cantautori italiani. Gli anni Settanta,* Paginauno-McNelly, Roma, 2018

BONANNO MARIO, *La musica è finita. Quello che resta della canzone d'autore,* Stampa Alternativa, Viterbo, 2015

BORGNA GIANNI, *Storia della canzone italiana,* Laterza, Bari, 1985

CALVINO ITALO, *Gli amori difficili* [1958] Mondadori, Milano, 2010

CAPASSO ERNESTO, *Poeti con la chitarra. La storia e la letteratura raccontate dai cantautori italiani,* Bastogi, Foggia, 2004

CAPORICCI CHIARA, *Musica indipendente in Italia. Storia, etichette ed evoluzione,* ZONA, Civitella di Val di Chiana, 2010

CIRESE ALBERTO MARIA, *Ragioni metriche,* Sellerio, Palermo, 1988

COVERI LORENZO (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana,* Interlinea, Novara, 1996
CURI GIANDOMENICO, *Io vorrei essere là. Cantautori in Italia,* Edizioni Studium, Roma, 1997
DALMONTE ROSSANA (a cura di), *Analisi e canzoni*, Università degli Studi di Trento, Trento, 1996
DE ANGELIS ENRICO (a cura di), *Seguendo Virgilio. Virgilio Savona, dal Quartetto Cetra alla canzone per l'infanzia,* ZONA, Civitella in Val di Chiana, 2005
DE ANGELIS ENRICO, GUGLIELMI FEDERICO, SANGIORGI GIORDANO (a cura di), *Indypendenti d'Italia. Storia, artisti, etichette e movimenti della musica indipendente italiana*, ZONA, Civitella in Val di Chiana, 2007
DE LUIGI MARIO, *L'industria discografica in Italia,* Lato Side, Roma, 1982
DE LUIGI MARIO, STRANIERO MICHELE L., *Musica e parole*, Gammalibri, Milano, 1978
DELLA MEA IVAN, *Canzoniere della protesta 5,* Bella Ciao, Milano, 1976
DESSÌ SIMONE, PINTOR GIAIME (a cura di), *La chitarra e il potere. Gli autori della canzone politica contemporanea,* Savelli, Roma, 1976
HOBSBAWM ERIC JOHN ERNEST, *Il secolo breve,* BUR, Milano, 1997
ECO UMBERTO, *Il superuomo di massa,* Cooperativa scrittori, Milano, 1976
FABBRI FRANCO, *Il suono in cui viviamo,* Feltrinelli, Milano, 1996
FABBRI FRANCO, *Around the Clock. Una breve storia della popular music*, Utet, Torino, 2008
FERRARI CHIARA, *Politica e protesta in musica. Da Cantacronache a Ivano Fossati,* Unicopli, Milano, 2014
FERRARI SEBASTIANO, *La prima generazione dei cantautori, scuola "genovese"*, Bastogi, Foggia, 2008
FO DARIO, *Ballate e canzoni,* Newton Compton, Roma, 1976
GASPARI MIMMA, *L'industria della canzone,* Editori Riuniti, Roma, 1981
GENTILE ENZO, *Guida critica ai cantautori italiani,* Gammalibri, Milano, 1979
GIOVANNETTI PAOLO, *Il verso di canzone. Una neometrica dal basso?*, Chiarelettere, Milano, 2009

GIUSTINI JONATHAN, *Carta da musica. I cantautori e la letteratura,* Minimum Fax, Roma, 1995
GUGLIELMI FEDERICO, *Voci d'autore. La canzone italiana si racconta,* Fazi, Roma, 2006
ISTAT, *La musica in Italia,* Il Mulino, Bologna, 1999
JACHIA PAOLO, *La canzone d'autore italiana 1958-1997,* Feltrinelli, Milano, 1998
JONA EMILIO, *Cantacronache,* Edizioni Italia Canta, Torino, 1958
JONA EMILIO, STRANIERO MICHELE L. (a cura di), *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, Crel, Torino, 1996
LIPERI FELICE, *Storia della canzone italiana,* RAI Eri, Roma, 2011
MACCHIARELLA IGNAZIO, MARINI GIOVANNA*, Il canto necessario*, Actes Sud, [s.l.], 2007
MARINI GIOVANNA, *Italia quanto sei lunga,* Mazzotta, Milano, 1977
MARINI GIOVANNA, *Una mattina mi son svegliata,* Rizzoli, Milano, 2005
MESCHIARI ALDO, *Poesia in musica. Percorso intorno alla canzone d'autore,* APM, Carpi, 2011
MILA MASSIMO, *La canzone scenderà in terra,* in L'Espresso, 23 marzo 1958
MONTI GIANGILBERTO, DI PIETRO VERONICA, *Dizionario dei cantautori,* Garzanti, Milano, 2003
MURTAS CLARA, *La canzone italiana,* Roberto Napoleone ed., Roma, 1981
NOBILE STEFANO, *Mezzo secolo di canzoni italiane. Una prospettiva sociologica (1960-2010),* Carocci, Roma, 2012
PAOLINI MARCO, *Il suono e l'inchiostro. Cantautori, saggisti, poeti a confronto,* a cura di Centro Studi Fabrizio De Andrè, Chiarelettere, Milano, 2009
PERONI MARCO, *Il nostro concerto. La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, La Nuova Italia, Firenze, 2001
PIVANO FERNANDA, SACCHI SERGIO, SENARDI STEFANO (a cura di), *I miei amici cantautori,* Mondadori, Milano, 2005
PIVANO FRANCA, *Complice la musica,* BUR, Milano, 2008
PIVATO STEFANO, *La storia leggera. L'uso pubblico della storia nella canzone italiana,* Il Mulino, Bologna, 2002
SAFFIOTI TITO, *Enciclopedia della canzone popolare e della nuova canzone politica*, Teti ed., Milano, 1978

SAVONA VIRGILIO, STRANIERO MICHELE L., *Campagnola*, Mondadori, Milano, 1989
SAVONA VIRGILIO, STRANIERO MICHELE L., *Canti della resistenza italiana,* BUR, Milano, 1985
SAVONA VIRGILIO, STRANIERO MICHELE L., *Montanara,* Mondadori, Milano, 1989
SIBILLA GIANNI, *I linguaggi della musica pop,* Bompiani, Milano, 2003
SOMIGLI PAOLO, *La canzone in Italia. Strumenti per l'indagine e prospettive di ricerca,* Aracne, Roma, 2010
STRANIERO GIOVANNI, BARLETTA MAURO (a cura di), *La rivolta in musica,* Lindau, Torino, 2003
STRANIERO GIOVANNI, ROVELLO CARLO, *Cantacronache. I cinquant'anni della canzone ribelle*, ZONA, Civitella in Val di Chiana, 2008
STRANIERO MICHELE L., LIBEROVICI SERGIO, JONA EMILIO, DE MARIA GIORGIO, *Le canzoni della cattiva coscienza*, Bompiani, Milano, 1964
TALANCA PAOLO, *Cantautori Novissimi. Canzone d'autore per il terzo millennio,* Bastogi, Foggia, 2008
TALANCA PAOLO, *Immagini e poesia nei cantautori contemporanei,* Bastogi, Foggia, 2006
TONANI ELISA (a cura di), *Storia della lingua italiana e storia della musica,* Atti del IV Convegno ASLI (Sanremo, 29-30 Aprile 2004), Cesati, Firenze, 2005
ZUFFANTI FABIO, *O casta musica*, Vololibero, [s.l.], 2012
ZULIANI LUCA, *L'italiano della canzone,* Carocci, Roma, 2018

Interviste

D'ANIELLO FRANCO, intervista realizzata a Modena il 9 ottobre 2018
DE GREGORI FRANCESCO, intervista con Pierluigi de Palma, in Blu, 1990
JONA EMILIO, intervista realizzata da Chiara Ferrari a Torino il 21 ottobre 2010
MARGOT, intervista realizzata da Chiara Ferrari a Venezia il 3 gennaio 2011
MARINI GIOVANNA, intervista realizzata a Modena il 21 settembre 2018

Interventi

COLANGELO STEFANO, *La poesia, la canzone d'autore, il rap*, 26 marzo 2018, Vignola

Sitografia

AL HABASH, NUR, *Il viaggio sudamericano di Mannarino*, su Rockit, 16 gennaio 2017 – https://www.rockit.it/intervista/mannarino-apriti-cielo – Visto il 6 Settembre 2018

[Anonimo], *Mannarino: Per uscire dalla crisi ho cercato i colori*, su Rolling Stones,16 gennaio 2017 – https://www.rollingstone.it/musica/interviste-musica/mannarino-per-uscire-dalla-crisi-ho-cercato-i-colori/347204/ – Visto il 6 settembre 2018

DRAGOGNA FEDERICO, *Il bel canto*, su Parola di Ministri, 23 febbraio 2009 – http://paroladiministri.blogspot.com/2009/02/il-bel-canto.html – Visto il 16 settembre 2018

FURLAN GIORGIA, *Underground sempre, "cattivisti" mai. Gli Zen Circus presentano il nuovo album, su* Left, 25 settembre 2016 – https://left.it/2016/09/25/underground-sempre-cattivisti-mai-gli-zen-circus-presentano-il-nuovo-album/ – Visto il 7 Settembre 2018

GIORELLO SANDRO, *Ministri. La piazza EP, su* Rockit, 04 luglio 2008 – https://www.rockit.it/recensione/8450/ministri-la-piazza-ep – Visto il 3 settembre 2018

GROCCIA GIORGIA, D'ANDREA CHIARA, *Recensito incontra i Ministri: l'alternative rock is not dead'*, su Recensito, 11 luglio 2018 – https://www.recensito.net/rubriche/interviste/intervista-ministri-villa-ada.html – Visto il 6 settembre 2018

http://www.blogfoolk.com/2012/08/se-non-ci-fossero-stati-i-cantacronache.html – Visto il 2 settembre 2018

https://it.wikipedia.org/wiki/Dopo_il_lungo_inverno – Visto il 10 settembre 2018

https://rsf.org/fr/classement – Visto il 2 settembre 2018

https://storicamente.org/ferrari_cantacronache – Visto il 7 settembre 2018

https://www.iedm.it/fotografie/ – Visto il 2 settembre 2018
https://www.iedm.it/istituto/ivan-della-mea/ – Visto il 26 agosto 2018
https://www.ildeposito.org – Visto il 30 agosto 2018
https://www.ilpost.it/2017/07/05/servizi-streaming-musica-italia-confronto/ – Visto il 29 agosto 2018
https://www.youtube.com/watch?v=29Hy61vDPdQ – Visto il 5 settembre 2018
LANCIA CLAUDIO, *Benvenuti nel circolo Zen*, su Ondarock, 4 marzo 2018 – http://www.ondarock.it/interviste/zencircus.htm – Visto il 15 settembre 2018
LONGO CHIARA, *Zen Circus. Voglia di sangue,* su Rockit, 28 settembre 2016 – https://www.rockit.it/intervista/zen-circus-terza-guerra-mondiale-nuovo-album – Visto il 17 settembre 2018
MARINO ALESSIO, *Le piattaforme di streaming si prendono la musica: crescita record!*, su Everyeye – https://tech.everyeye.it/articoli/speciale-le-piattaforme-streaming-si-prendono-musica-crescita-record-38519.html – Visto il 29 agosto 2018
MOLINARI GIORGIA, *Un diario di guerra. Intervista agli The Zen Circus,* su Keeponlive, 5 luglio 2017 – http://www.keeponlive.com/magazine/live-people/un-diario-di-guerra-intervista-agli-zen-circus/ – Visto l'8 settembre 2018
MU DANIELE, *Intervista ai Modena City Ramblers*, su Plindo – https://www.plindo.com/rubriche/interviste/intervista-ai-modena-city-ramblers/ – Visto il 14 settembre 2018
RINALDIS PASQUALE, *I Ministri. Federico Dragogna racconta* Cultura Generale, su Il Fatto Quotidiano – https://www.ilfattoquotidiano.it/2015/11/11/i-ministri-federico-dragogna-racconta-cultura-generale-litalia-rischia-di-essere-un-autogrill-della-cultura/2209600/ – Visto il 4 settembre 2018
ROCCO STEFANO, *Ministri. Tempi bui*, su Rockit, 8 gennaio 2009 – https://www.rockit.it/recensione/9921/ministri-tempi-bui – Visto il 10 settembre 2018
TENCO LUIGI, intervista al programma Aria Condizionata, Rai, 17 luglio 1966 – http://luigi-tenco.tripod.com/ – Visto il 17 agosto 2018
VECCHIONI ROBERTO, *Definizione e storia della canzone d'autore*, su Enciclopedia Treccani, VI appendice, 2000 – www.treccani.it –Visto il 10 ottobre 2018

VIRGILI ILARIA, *I Ministri, intervista*, su Discorsivo, 4 giugno 2013 – http://www.discorsivo.it/rubrica/2013/06/04/musica-2/i-ministri-intervista/ – Visto il 5 settembre 2018
ZANI SIMONE, *I Ministri raccontano le canzoni del nuovo album* Fidatevi, su Allmusic Italia, 8 marzo 2018 – http://www.allmusicitalia.it/news/ministri-fidatevi.html – Visto il 9 settembre 2018
ZANICHELLI GIULIA, *Zen Circus: cuori allo specchio*, su Repubblica, 4 marzo 2018 – http://xl.repubblica.it/articoli/zen-circus-cuori-allo-specchio/71795/ – Visto il 5 settembre 2018

Canzoni

AMODEI FAUSTO
Ballata autocritica

BRUNORI SAS
Secondo me

CANTACRONACHE
Dove vola l'avvoltoio?
Canzone dei fiori e del silenzio
Il ratto della chitarra
Partigiano sconosciuto
Partigiani fratelli maggiori
Per i morti di Reggio Emilia
Fazzoletto rosso
La canzone della Michelin
Ero un consumatore
Il tarlo
La ruota
La zolfara
Canzone triste

Oltre il ponte
Tutti gli amori
Inno nazionale
Stornelli d'esilio
La crociata
Le cose vietate

DELLA MEA IVAN
Ballata per l'Ardizzone
Nove Maggio
Tu lo sai compagno, a Marzabotto
O cara moglie
Ballata per Ciriaco Saldutto
Io so che un giorno
Piccolo uomo

FERRAT JEAN
Nuit et brouillard

GABER GIORGIO
I reduci

GIGLI BENIAMINO
Mamma

GUCCINI FRANCESCO
L'avvelenata

MANNARINO ALESSANDRO
Intro
Apriti cielo
Roma
Svegliatevi italiani
L'onorevole
Osso di seppia
La frontiera
Babalù

Serenata lacrimosa
Maddalena

MARINI GIOVANNA
I treni per Reggio Calabria
La smortina
Ama chi ti ama
Chiesa chiesa
Italia gran bel paese
La linea rossa

I MINISTRI
Noi fuori
Il bel canto
Due desideri su tre
Cultura generale
Una questione politica
Idioti
I soldi sono finiti
La faccia da Briatore
Il futuro è una trappola
Diritto al tetto
Meglio se non lo sai
Il sole
Bevo
Vivere da signori
Ballata del lavoro interinale
Gli alberi
Comunque
Balla quello che c'è
Dimmi che cosa
Il camino de Santiago
La pista anarchica

MODENA CITY RAMBLERS
La legge giusta
La luna di Ferrara

I giorni della crisi
Interessi zero
Ballata della dama bianca
Tarantella tarantò
La strage delle fonderie
Saluteremo il signor padrone
Mia dolce rivoluzionaria
Quel giorno a primavera
Oltre la guerra e la paura
Bella ciao
Oltre il ponte
I ribelli della montagna
Il sentiero
L'unica superstite
Per i morti dei Reggio Emilia
Al dievel

MODUGNO DOMENICO
Nel blu dipinto di blu

SAVONA VIRGILIO
The little green man
Non crederci
Morte sul selciato
Sciabola al fianco, pistola alla mano
Sono cose delicate
Qualcosa in cui credere ancora
È lunga la strada
Voltiamo il foglio
Il testamento del parroco Meslier
Il prete visionario
Nella testa di Nicola
Ballata di via Tebaldi
La garaventa

THE ZEN CIRCUS
Viva
Andate tutti affanculo
I qualunquisti
Ragazzo eroe
Cattivo pagatore
La terza guerra mondiale
Ilenia
Rosso o nero
Non voglio ballare
La teoria delle stringhe
Zingara
Pisa merda
Postumia
Andrà tutto bene

Note al testo

1 STEFANO PIVATO, *La storia leggera. L'uso pubblico della storia nella canzone italiana,* Bologna, Il Mulino, 2002, p.80.

2 BENIAMINO GIGLI, *Mamma*, 1940.

3 MASSIMO MILA, *La canzone scenderà in terra,* in L'Espresso, 23 marzo 1958, p.22.

4 ALFIO SQUILLACI, *Appunti sparsi per una lezione da tenersi all'Istituto della Comunicazione di Milano,* dattiloscritto, maggio 2003.

5 GIANDOMENICO CURI, *Io vorrei essere là. Cantautori in Italia,* Roma, Edizioni Studium, 1997, p.38.

6 STEFANO PIVATO, *La storia leggera...*, op. cit., p. 92.

7 Scrive Umberto Eco: "Se non ci fossero stati i Cantacronache e quindi se non ci fosse stata anche l'azione poi prolungata, oltre che dai Cantacronache, da Michele L. Straniero, la storia della canzone italiana sarebbe stata diversa. Poi, Michele non è stato famoso come De André o Guccini, ma dietro questa rivoluzione c'è stata l'opera di Michele: questo vorrei ricordare." In Giovanni Straniero, Carlo Rovello, *Cantacronache. I cinquant'anni della canzone ribelle*, ZONA, Civitella in Val di Chiana, 2008, p. 8.

8 MICHELE L. STRANIERO, SERGIO LIBEROVICI, EMILIO JONA, GIORGIO DE MARIA, *Le canzoni della cattiva coscienza*, Milano, Bompiani, 1964, p. 5.

9 GIANGILBERTO MONTI, VERONICA DI PIETRO, *Dizionario dei cantautori,* Milano, Garzanti, 2003, p.5.

10 Cfr. ROBERTO VECCHIONI in *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana,* a cura di Lorenzo Coveri, cit., p. 9.

11 GIANNI BORGNA, *Storia della canzone italiana,* Bari, Laterza, 1985, p.163.

12 FRANCO FABBRI, *Around the Clock. Una breve storia della popular music*, Utet, Torino, 2008, p.133.

13 Cfr. STEFANO NOBILE, *Mezzo secolo di canzoni italiane*, Carocci ed, Roma, 2012, pp.35-51.

14 Si veda, a tal proposito, la distinzione che Umberto Eco propone tra la letteratura di consumo ("romanzo consolatorio") e la letteratura autentica ("romanzo problematico"). Cfr. Umberto Eco, *Il superuomo di massa,* Cooperativa scrittori, Milano, 1976.

15 PAOLO TALANCA, *Cantautori Novissimi. Canzone d'autore per il terzo millennio,* Bastogi, Foggia, 2008, p.32.

16 SEBASTIANO FERRARI, *La prima generazione dei cantautori, scuola "genovese"*, Bastogi, Foggia, 2008, p.12.

17 ROBERTO VECCHIONI, in *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana,* a cura di Lorenzo Coveri, Interlinea, Novara, 1996, p.11.

18 DANIELA BERTOCCHI, *I fili di un discorso. Scritti di educazione linguistica*, a cura di Adriano Colombo, Edoardo Lugarini, Saeda Pozzi, Aracne, Ariccia, 2015, p.128.

19 PAOLO TALANCA, *Cantautori Novissimi*, op. cit., p.15.

20 LUIGI TENCO, intervista al programma Aria Condizionata, Rai, 17 luglio 1966 – http://luigi-tenco.tripod.com/ – Visto il 17 agosto 2018.

21 PAOLO TALANCA, *Cantautori* Novissimi, op. cit., p.26.

22 *Ibidem.*

23 ENRICO DE ANGELIS, introduzione a Paolo Talanca, *Cantautori Novissimi*, op. cit., p.6.

24 ROBERTO VECCHIONI, *Definizione e storia della canzone d'autore,* in Enciclopedia Treccani, VI appendice, 2000 – www.treccani.it – Visto il 10 ottobre 2018.

25 PAOLO TALANCA, *Cantautori Novissimi*, o*p.* cit., p. 8.

26 Cfr. LUCA ZULIANI, *L'italiano della canzone,* Carocci, Roma, 2018, pp.14-17.

27 FERNANDO BANDINI in *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana,* a cura di L. Coveri, cit., p. 29.

28 ROBERTO VECCHIONI in *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana,* a cura di L. Coveri, cit., pp. 11-12.

29 TULLIO DE MAURO in *Parole in* musica, op. cit., p. 41.

30 S. FERRARI, *La prima generazione dei cantautori*, op. cit., pp. 12-13.

31 PAOLO GIOVANNETTI, *Il verso di canzone. Una neometrica dal basso?*, in Centro Studi Fabrizio de André, Milano, Chiarelettere, 2009, p.152

32 S. FERRARI, *La prima generazione dei cantautori*, op. cit., pp.20-21.

33 *Ivi.*

34 MARIO DE LUIGI, MICHELE L. STRANIERO, *Musica e parole*, Milano, Gammalibri, 1978, p.17.

35 LORENZO COVERI, *Linguistica della canzone. Lo stato dell'arte*, in *Storia della lingua italiana e storia della musica,* a cura di Elisa Tonani, Atti del IV Convegno ASLI (Sanremo, 29-30 Aprile 2004), Cesati, Firenze, 2005, pp.179-180.

36 Cfr. S. NOBILE, *Mezzo secolo di canzoni italiane*, op. cit., p.204.

37 A. SQUILLACI, *Appunti sparsi per una lezione da tenersi all'Istituto della Comunicazione di Milano*, op. cit., [s.p.]

38 CHIARA FERRARI, *Politica e protesta in musica. Da Cantacronache a Ivano Fossati,* Unicolpi, Milano, 2014*,* p.39.

39 *Ibidem.*

40 FELICE LIPERI, *Storia della canzone italiana,* Roma, RAI Eri, 2011, p.265.

41 CLAUDIO BERNIERI, *Non sparate sul cantautore. La canzone, la politica e le pietre: da Pietro Gori a Sanremo* (2 voll.), Mazzotta, Milano, 1978, p.125.

42 GIANDOMENICO CURI, *Io vorrei essere là. Cantautori in Italia,* Edizioni Studium, Roma, 1997, p.18.

43 C. FERRARI, *Politica e protesta in musica*, op. cit., p.43.

44 PAOLO TALANCA, *Cantautori Novissimi*, op. cit., p. 38.

45 E.J. HOBSBAWM, *Il secolo breve,* BUR, Milano, 1997, p.471.

46 FRANCESCO DE GREGORI, intervista con Pierluigi de Palma, in Blu, 1990.

47 GIANNI SIBILLA, *I linguaggi della musica pop,* Bompiani, Milano, 2003, pp. 40-41.

48 G. SIBILLA, *I linguaggi della musica pop*, op. cit., p.68.

49 Cfr https://www.ilpost.it/2017/07/05/servizi-streaming-musica-italia-confronto/. Visto il 29 agosto 2018.

50 S. NOBILE, *Mezzo secolo di canzoni italiane*, op. cit., p. 41.

51 ALESSIO MARINO, *Le piattaforme di streaming si prendono la musica: crescita record!*, su Everyeye – https://tech.everyeye.it/articoli/speciale-le-piattaforme-streaming-si-prendono-musica-crescita-record-38519.html – Visto il 29 agosto 2018.

52 PAOLO TALANCA, *Cantautori Novissimi*, op. cit., p.48

53 *Ivi,* p.51.

54 MARIO BONANNO, *La musica è finita. Quello che resta della canzone d'autore,* Stampa Alternativa, Viterbo, 2015, p.7.

55 MARIO BONANNO, *33 giri*, op. cit., p.10.

56 PAOLO TALANCA, *Cantautori Novissimi*, op. cit., p. 8

57 *Ibidem.*

58 Cfr. DARIO FO, *Ballate e canzoni,* Newton Compton, Roma, 1976.

59 FRANCO FABBRI*, Around the Clock. Una breve storia della popular music*, Utet, Torino, 2008, p.94.

60 EMILIO JONA, MICHELE L. STRANIERO (a cura di), *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, Crel, Torino, 1996, p.66.

61 S. PIVATO, *La storia leggera*, op. cit., p.103.

62 *Ivi*, p. 96.

63 Cfr. THEODOR ADORNO, *Il carattere di feticcio in musica e la regressione dell'ascolto*, [s.l.], 1959.

64 C. FERRARI, *Politica e protesta in musica*, op. cit., p. 24.

65 EMILIO JONA, su Cantacronache*,* numero I, Edizioni Italia Canta, Torino, 1958, p.5.

66 GIOVANNI STRANIERO, MAURO BARLETTA (a cura di), *La rivolta in musica,* Lindau, Torino, 2003, p.17.

67 EMILIO JONA , su Cantacronache*,* op. cit., p. 5.

68 EMILIO JONA, intervista realizzata da Chiara Ferrari a Torino il 21 ottobre 2010.

69 N.B. I testi delle canzoni di Cantacronache sono tratti da *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, a cura di Emilio Jona e Michele L. Straniero, op. cit.

70 C. FERRARI, *Politica e protesta in musica*, op. cit., p. 44.

71 MARGOT, intervista realizzata da Chiara Ferrari a Venezia il 3 gennaio 2011.

72EMILIO JONA, su Cantacronache, op. cit., p. 5.

73 *Ibidem.*

74 EMILIO JONA in *Parole in musica*, a cura di Lorenzo Coveri, op. cit., p.99.

75 *Ibidem.*

76 C. FERRARI, *Politica e protesta in musica*, op. cit., p.26.

77 EMILIO JONA, MICHELE L. STRANIERO (a cura di), *Cantacronache*, op cit., p.67.

78 C. FERRARI, *Politica e protesta in musica*, op. cit., p.78.

79 Fu Amodei stesso a dichiarare: "Avevamo l'ordine di tenere in camerata, a capo del letto, il nostro fucile, pronti a intervenire in funzione di ordine pubblico. Furono giorni orribili perché la prospettiva di essere impegnato in uno scontro di piazza contro manifestanti di cui condividevo appieno le opinioni mi sconvolgeva. Per poter dire qualcosa, in una situazione come quella di caserma in cui non si poteva neppure immaginare di svolgere attività politica, scrissi questa canzone". Cfr. EMILIO JONA, MICHELE L. STRANIERO (a cura di), *Cantacronache*, op cit., p.25.

80 Retrocopertina del disco *Cantacronache 3,* Albatros, Milano, VPA 8125.

81 C. FERRARI, *Politica e protesta in musica. Da Cantacronache a Ivano Fossati* , cit.*,* p. 81.

82 ITALO CALVINO, *Gli amori difficili* [1958], Mondadori, Milano, 2010.

83 MARCO PERONI, *Il nostro concerto. La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, La Nuova Italia, Firenze, 2001, p. 47.

84 C. FERRARI, *Politica e protesta in musica*, op. cit., p. 94.

85 C. FERRARI, *Politica e protesta in musica*, op. cit., p.46.

86 UMBERTO ECO, prefazione a *Le canzoni della cattiva coscienza*, op. cit., p.13.

87 SIMONE DESSÌ, GIAIME PINTOR (a cura di), *La chitarra e il potere. Gli autori della canzone politica contemporanea,* Savelli, Roma, 1976, pp.19-20.

88 CESARE BERMANI, *Il Nuovo Canzoniere Italiano dal 1962 al 1968,* Mazzotta, Milano, 1978, p.7.

89 GIOVANNA MARINI, intervista per il documentario *Cantacronache 1958-1962: politica e protesta in musica*, in C. Ferrari, *Politica e protesta in musica*, op. cit., p.125.

90 C. FERRARI, *Politica e protesta in musica*, op. cit., p. 203.

91 UMBERTO ECO in *I nostri cantautori,* a cura di Gianfranco Baldazzi, Luisella Carlotti, Alessandra Rocco, Thema, Bologna, 1991, p.127.

92 C. BERMANI, *Il Nuovo Canzoniere Italiano dal 1962 al 1968*, op. cit., p.8.

93 GIOVANNA MARINI, *Una mattina mi son svegliata,* Rizzoli, Milano, 2005, p.152-153.

94 C. FERRARI, *Politica e protesta in musica*, op. cit., p.134.

95 ROBERTO LEYDI in Il Nuovo Canzoniere Italiano, numero VI, Edizioni del Gallo, Milano, 1965, p.8.

96 SIMONE DESSÌ, GIAIME PINTOR (a cura di), *La chitarra e il potere. Gli autori della canzone politica contemporanea*, op. cit., p.13.

97 GIOVANNA MARINI, *Una mattina mi son svegliata*, op. cit., p.201.

98 ENZO GENTILE, *Guida critica ai cantautori italiani,* Gammalibri, Milano, 1979, p.103.

99 SIMONE DESSÌ, GIAIME PINTOR (a cura di), *La chitarra e il potere. Gli autori della canzone politica contemporanea*, op. cit.*,* p.52.

100 I testi di Giovanna Marini e di Ivan Della Mea sono tratti da https://www.ildeposito.org

101 ENZO GENTILE, *Guida critica ai cantautori italiani*, *op.* cit., p.103.

102 CESARE BERMANI, in Il Nuovo Canzoniere Italiano, numero VI, Edizioni del Gallo, Milano1965, p.10.

103 C. BERMANI, *Il Nuovo Canzoniere Italiano dal 1962 al 1968*, op. cit., p.15.

104 IVAN DELLA MEA, *Canzoniere della protesta,* Edizioni Bella Ciao, Milano, 1976, p.5.

105 ALESSANDRO PORTELLI in *Ivan della Mea*, sito dell'Istituto Ernesto de Martino – https://www.iedm.it/istituto/ivan-della-mea/ – Visto il 12 settembre 2018.

106 Cfr. TITO SAFFIOTI, *Enciclopedia della canzone popolare e della nuova canzone politica*, Teti, Milano, 1978, p.67.

107 MARIO DE LUIGI, MICHELE L. STRANIERO, *Musica e parole*, *op.* cit., p.23.

108 ENZO GENTILE, *Guida critica ai cantautori italiani*, op. cit., p.56.

109 GIANNI BOSIO in C. Bermani, *Il Nuovo Canzoniere Italiano dal 1962 al 1968*, *op.* cit., pp.20-21.

110 ENZO GENTILE, *Guida critica ai cantautori italiani*, *op.* cit., p.8.

111 S. PIVATO, *La storia leggera, l'uso pubblico della storia nella canzone italiana*, op. cit.*,* p.191.

112 C. FERRARI, *Politica e protesta in musica*, op. cit., p.13.

113 C. FERRARI, *Politica e protesta in musica*, op. cit., p.205.

114 FRANCESCO BOMMARTINI*, Riserva indipendente. La musica italiana negli anni Zero*, Lit Edizioni, Roma, 2013, p.9.

115 PAOLO TALANCA, *Cantautori Novissimi*, op. cit., p.30.

116 *Ivi,* p.33,34.

117 *Ivi.,* p.66.

118 *Ivi*, p.12.

119 THEODOR WALTER ADORNO, *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino, 1971, p.71.

120 CHIARA CAPORICCI, *Musica indipendente in Italia. Storia, etichette ed evoluzione*, Editrice Zona, Civitella in Val di Chiana, 2010, p.21.

121 *Ibidem.*

122 ENRICO DE ANGELIS, FEDERICO GUGLIELMI, GIORDANO SANGIORGI (a cura di), *Indypendenti d'Italia. Storia, artisti, etichette e*

movimenti della musica indipendente italiana, Editrice Zona, Civitella in Val di Chiana, 2007, p.9.

123 ENRICO DE ANGELIS, FEDERICO GUGLIELMI, GIORDANO SANGIORGI (a cura di), *Indypendenti d'Italia*, op. cit., p. 19.

124 *Ibidem.*

125 ENRICO DE ANGELIS, FEDERICO GUGLIELMI, GIORDANO SANGIORGI (a cura di), *Indypendenti d'Italia*, op. cit., p. 22.

126 ENRICO DE ANGELIS, FEDERICO GUGLIELMI, GIORDANO SANGIORGI (a cura di), *Indypendenti d'Italia*, op. cit., p.20.

127 F. BOMMARTINI*, Riserva indipendente*, op. cit., p.12.

128 F. BOMMARTINI*, Riserva indipendente*, op. cit., p. 49.

129 *Ibidem.*

130 F. BOMMARTINI*, Riserva indipendente*, op. cit., p.51.

131 *Ibidem.*

132 F. BOMMARTINI*, Riserva indipendente*, op. cit., p.57.

133 FRANCESCO BOMMARTINI, *Fuori dalla riserva indipendente. Dietro le quinte degli anni Dieci*, Lit Edizioni, Roma, 2015, p.10.

134 F. BOMMARTINI*, Riserva indipendente*, op. cit., p.156.

135 S. NOBILE, *Mezzo secolo di canzoni italiane*, op. cit., p.206.

136 THEODOR WALTER ADORNO, *Filosofia della musica moderna* [1949], Einaudi, Torino, 2002, p.130.

137 UMBERTO ECO, prefazione a M. L. STRANIERO, S. LIBEROVICI, E. JONA E G. DE MARIA, *Le canzoni della cattiva coscienza*, op. cit., p.6-7.

138 L. ZULIANI, *L'italiano della canzone*, op. cit., p.95.

139 F. BOMMARTINI, op.cit., p.103.

140 ALESSANDRO ALFIERI, *Musica dei tempi bui. Nuove band italiane dinanzi alla catastrofe*, Orthotes, Napoli-Salerno, 2015, p.12.

141 PASQUALE RINALDIS, *I Ministri. Federico Dragogna racconta* Cultura Generale, su Il Fatto Quotidiano, 11 novembre 2015 – https://www.ilfattoquotidiano.it/2015/11/11/i-ministri-federico-dragogna-racconta-cultura-generale-litalia-rischia-di-essere-un-autogrill-della-cultura/2209600/ – Visto il 4 settembre 2018.

142 M. L. STRANIERO, S. LIBEROVICI, E. JONA, G. DE MARIA, *Le canzoni della cattiva coscienza*, op. cit, p.255.

143 L. ZULIANI, *L'italiano della canzone*, op. cit., p.124.

144 SANDRO GIORELLO, *Ministri.* La piazza *EP,* 4 luglio 2008 – https://www.rockit.it/recensione/8450/ministri-la-piazza-ep – Visto il 3 settembre 2018.

145 GIULIA ZANICHELLI, *Zen Circus: cuori allo specchio*, su Repubblica, 4 marzo 2018 – http://xl.repubblica.it/articoli/zen-circus-cuori-allo-specchio/71795/ – Visto il 5 settembre 2018.

146 L. ZULIANI, *L'italiano della canzone*, op. cit., p.87.

147 CLAUDIO LANCIA, *Benvenuti nel circolo Zen*, su Ondarock, 4 marzo 2018 – http://www.ondarock.it/interviste/zencircus.htm – Visto il 5 settembre 2018.

148 [Anonimo], *Mannarino: Per uscire dalla crisi ho cercato i colori*, su Rolling Stone, 16 gennaio 2017 – https://www.rollingstone.it/musica/interviste-musica/mannarino-per-uscire-dalla-crisi-ho-cercato-i-colori/347204/ – Visto il 6 settembre 2018.

149 NUR AL HABASH, *Il viaggio sudamericano di Mannarino*, su Rockit, 16 gennaio 2017 – https://www.rockit.it/intervista/mannarino-apriti-cielo – Visto il 6 settembre 2018.

150 *Ivi*.

151 DANIELE MU, *Intervista ai Modena City Ramblers*, su Plindo – https://www.plindo.com/rubriche/interviste/intervista-ai-modena-city-ramblers/ – Visto il 14 settembre 2018.

152 S. PIVATO, *La storia leggera, l'uso pubblico della storia nella canzone italiana*, op. cit., p.196.

153 S. PIVATO, *La storia leggera, l'uso pubblico della storia nella canzone italiana*, op. cit., p.152.

154 GIORGIA GROCCIA, CHIARA D'ANDREA, *Recensito incontra I Ministri: l'alternative rock is not dead*, su Recensito, 11 luglio 2018 – https://www.recensito.net/rubriche/interviste/intervista-ministri-villa-ada.html – Visto il 6 settembre 2018.

155 FEDERICO DRAGOGNA, *Il bel canto*, su Parola di Ministri, 23 febbraio 2009 – http://paroladiministri.blogspot.com/2009/02/il-bel-canto.html – Visto il 16 settembre 2018.

156 *Ibidem.*

157 *Ibidem.*

158 GIORGIA GROCCIA, CHIARA D'ANDREA, *Recensito incontra I Ministri: l'alternative rock is not dead*, su Recensito, 11 luglio 2018 – https://www.recensito.net/rubriche/interviste/intervista-ministri-villa-ada.html – Visto il 6 settembre 2018.

159 PASQUALE RINALDIS, *I Ministri. Federico Dragogna racconta* Cultura Generale, su Il Fatto Quotidiano, 11 novembre 2015 – https://www.ilfattoquotidiano.it/2015/11/11/i-ministri-federico-dragogna-racconta-cultura-generale-litalia-rischia-di-essere-un-autogrill-della-

cultura/2209600/ – Visto il 4 settembre 2018.

160 *Ibidem.*

161 *Ibidem.*

162 ZEN CIRCUS, *Nel paese che sembra una scarpa,* 2011.

163 GIORGIA FURLAN, *Underground sempre, "cattivisti" mai. Gli Zen Circus presentano il nuovo album*, su Left, 25 ettembre 2016 – https://left.it/2016/09/25/underground-sempre-cattivisti-mai-gli-zen-circus-presentano-il-nuovo-album/ – Visto il 7 settembre 2018.

164 *Ibidem.*

165 *Ibidem.*

166 GIORGIA MOLINARI, *Un diario di guerra: Intervista agli The Zen Circus*, su Keeponlive, 5 luglio 2017 – http://www.keeponlive.com/magazine/live-people/un-diario-di-guerra-intervista-agli-zen-circus/ – Visto l'8 settembre 2018.

167 A. ALFIERI, *Musica dei tempi bui*, op. cit., p.134.

168S TEFANO "ACTY" ROCCO, *Ministri. Tempi bui*, su Rockit, 8 gennaio 2009 – https://www.rockit.it/recensione/9921/ministri-tempi-bui – Visto il 10 settembre 2018.

169 *Ibidem.*

170 Cfr. https://rsf.org/fr/classement

171 https://www.youtube.com/watch?v=29Hy61vDPdQ

172 GIORGIA GROCCIA, CHIARA D'ANDREA, *Recensito incontra I Ministri: l'alternative rock is not dead*, su Recensito, 11 luglio 2018 – https://www.recensito.net/rubriche/interviste/intervista-ministri-villa-ada.html – Visto il 6 settembre 2018.

173 G. FURLAN, *Underground sempre, "cattivisti" mai*, op. cit.

174 Cfr CHIARA LONGO, *Zen Circus. Voglia di sangue*, su Rockit, 28 settembre 2016 – https://www.rockit.it/intervista/zen-circus-terza-guerra-mondiale-nuovo-album – Visto il 17 settembre 2018.

175 ILARIA VIRGILI, *I Ministri, intervista*, su Discrosivo, 4 giugno 2013 – http://www.discorsivo.it/rubrica/2013/06/04/musica-2/i-ministri-intervista/ – Visto il 5 settembre 2018.

176 C. FERRARI, *Politica e protesta in musica*, op. cit., p.37.

177 CLAUDIO LANCIA, *Benvenuti nel circolo Zen*, su Ondarock, 4 marzo 2018 – http://www.ondarock.it/interviste/zencircus.htm – Visto il 15 settembre 2018.

178 Cfr CHIARA LONGO, *Zen Circus. Voglia di sangue*, su Rockit, 28 settembre 2016 – https://www.rockit.it/intervista/zen-circus-terza-guerra-mondiale-nuovo-album – Visto il 17 settembre 2018.

179 SIMONE ZANI, *I Ministri raccontano le canzoni del nuovo album* Fidatevi*,* su Allmusic Italia, 8marzo 2018 – (http://www.allmusicitalia.it/news/ministri-fidatevi.html – Visto il 9 settembre 2018.

180 Cfr. *Il futuro è una trappola,* Ministri, *Tempi bui*, 2008.

181 Da https://it.wikipedia.org/wiki/Dopo_il_lungo_inverno

182 ENRICO DE ANGELIS (a cura di), *Seguendo Virgilio. Virgilio Savona, dal Quartetto Cetra alla canzone per l'infanzia,* Editrice Zona, Civitella in Val di Chiana, 2005, p 37.

183 *Ivi,* p.38.

184 *Ivi*, p.46.

185 *Ivi*, p.47.

186 *Ivi*, p.7.