**LA MUSICA CHE GIRONZOLAVA INTORNO**

**Anni Cinquanta e dintorni**

L

e cronache riportarono che, ai funerali di Luigi Tenco, gli unici cantanti presenti erano Fabrizio De André e Michele, personaggi solitamente schivi, lontani dalle “trombe della celebrità” e abituati far parlare di sé soltanto attraverso le canzoni. Come evidenziavano i giornali, si trattava semplicemente di amici, quasi a sottolineare l’assenza ufficiale del mondo dello spettacolo. Due amici dalle biografie artistiche così diverse che rappresentavano abbastanza emblematicamente le aspirazioni di Tenco, attraverso due modelli di non facile conciliabilità: la canzone poetica e di impegno civile da una parte e il grande successo commerciale dall’altra. Fabrizio veniva considerato, dall’élite che lo venerava, la versione italiana di Brassens. Michele, dalle masse che compravano i suoi dischi, quella dell’Elvis confidenziale. Probabilmente Tenco era andato a Sanremo proprio nell’illusione di riuscire a coniare con queste due facce la propria personale moneta. Anche artisticamente, del resto, Luigi Tenco aveva ascendenze ibride. Ricollegabili di volta in volta alla seduzione vocale dei crooner, a un anticonformismo poetico tipico degli esistenzialisti della Rive Gauche, alle influenze del jazz, del rock’n roll e della folk-music. Luigi Tenco interpretava molto bene il suo tempo. Mai, come in quella decade che ne aveva accompagnato la formazione culturale e l’inizio della carriera artistica, la canzone era stata figlia meticcia di tante tendenze diversificate, di evocazioni geograficamente remote. Ma, grazie ai moderni mezzi di diffusione, quasi tutte assimilabili per via diretta o attraverso la ricaduta di suggestioni che la catena di Sant’Antonio della comunicazione era in grado di innestare. Nel tentativo di analizzare le possibili influenze aleggianti sulla musica di Tenco è forse preferibile non limitarsi all’orticello italiano puntando così la lente d’ingrandimento esclusivamente sugli influssi più evidenti e attigui. Meglio cercare di abbracciare da un opportuno *mirador* l’esteso panorama musicale di quei dieci anni, perché la rosa dei venti del grande respiro culturale degli anni ’60 non può naturalmente ridursi ai risaputi quattro punti cardinali.

I

l ballo è sempre stato il veicolo privilegiato dell’esportazione musicale perché il fascino primitivo del ritmo supera le barriere dell’idioma, l’apprendimento dei passi non comporta ostiche comprensioni intellettuali e le letture del movimento seguono spartiti differenti da quelli della parola. E, nella seconda parte degli anni ’50, la musica trova il suo privilegiato canale di diffusione proprio nella sala da ballo, sia nella versione popolare della balera del matinée, sia in quella più esclusiva del night club. Buona parte della musica da ballo parte da Cuba e non si espande solo nelle Americhe, ma dilaga anche in Europa, sebbene gli Stati Uniti restino il vero albero di trasmissione. Dall’Avana nulla si propaga verso il mondo se non passando da New York, dove hanno sede le grandi case discografiche che operano sull’isola (senza contare, naturalmente, che persino in patria le orchestre cubane suonano negli alberghi e nei casinò di proprietà prevalentemente yankee). I barman statunitensi, portati dalla mafia italo-americana che controlla l’industria del *loisir*, inventano il *daiquiri* e il *mojito,* Hemingway scrive “Il vecchio e il mare” mentre Pérez Prado, Benny Moré e Xavier Cugat diffondono rumbe, mambo e cha cha cha. A ritmo di mambo si suona tutto, da *El manisero* (che è del 1928) e *Cherry Pink* alle musiche di Ernesto Lecuona e Augustín Lara, da Duke Ellington a Mariano Mores. Insomma: pregón, tango, bolero, jazz e tutto quello che è suonabile. Scrive musica cubana anche chi cubano non è: *El negro Zumbon*, uno dei brani più in voga del periodo, è stato composto in Italia dal giovane Armando Trovajoli. Che è anche l’autore di *Mambo bacan*, il brano che, nel 1955, svela al mondo Sophia Loren nelle vesti di cantante. Non solo: molto più a sud del Caribe c’è una voce femminile peruviana, misteriosamente baritonale, che al mambo dona sapori evocativi non riconducibili esclusivamente alla danza. E, se proprio di danza si tratta, non è quella che richiama feste familiarmente esotiche, bensì le sacrali lontananze della cordigliera andina. La cantante è Yma Sumac che già attraverso il nome conferisce alla parola mambo un improprio imprimatur sciamanico, sottraendolo agli spensierati stereotipi del palmizio ondeggiante e del ballerino sculettante. E in Francia un promettente cantautore di nome Serge Gainsbourg si mette discretamente in mostra con *Mambo miam miam*. Sul finire della decade il cha cha cha imperversa e in Italia si cava ispirazione da tutto. E così nascono *Chica cha cha cha*, *Dracula cha cha cha*, *Con quelle gambe… (cha cha cha)* nonché *Cha cha cha della segretaria* e *Cha cha cha dell’impiccato*.

L

e atmosfere soft del night (anche della variante meno esclusiva del “whisky a gogo”) si contrappongono a quelle ruspanti della balera demarcando ceti e fasce generazionali. Il consumo musicale si fa interprete di culture e di aspirazioni sociali diversificate ed è naturale che i musicisti, soprattutto i più giovani, attingano dai repertori più disparati. Lo stesso Luigi Tenco guarda con trasporto sia alla canzone classica americana che al jazz dei “bianchi”, quello dei vari Dave Brubeck, Paul Desmond, Lenny Tristano, Gerry Mulligan e Chet Baker, e al *rock’n roll* che arriva dall’America. Che nasce indifferentemente a Memphis, a Cleveland, Detroit o Chicago, a seconda della pietra miliare che si desidera depositare. Molti fanno partire l’era nella primavera del 1955 con il successo di *Rock around the clock* eseguita da Bill Haley (l’incisione, in realtà, è dell’anno precedente) ma si tratta chiaramente di una convenzione. Alcuni storici citano invece *Rocket 88* del 1951, altri scomodano Fats Domino della fine dei ’40 e la casa editrice di materiali sonori Frémeaux & Associés colloca le radici addirittura nel 1927… Certo che è difficile porre un reticolato di demarcazione tra il *boogie woogie* e il *rock ’n roll*, tanto è vero che, a volte, i danzatori meno sofisticati non fanno differenze. Sta di fatto che nel triennio 1955-57 tutti i grandi capiscuola americani sono all’opera: Chuck Berry, Carl Perkins, Little Richard, Elvis Presley, Gene Vincent, Jerry Lee Lewis, Buddy Holly. Gli inglesi si accodano con un discreto plotone capitanato da Cliff Richard.

Ma il R&R è molto più di una danza, e già quel nome “dondola e rotola” dalle chiare allusioni sessuali stimola fruizioni aggiuntive. In Italia diventa ben presto il rimando obbligato di un nuovo polivalente corollario lessicale che abbraccia la tecnologia ricreativa (*flipper*, *juke-box*), quella ginnica (*hoola hop*), l’abbigliamento (*blue jeans*) e le problematiche sociali (*teddy boys*). Il *rock’n roll* è moderno non solo perché è la musica delle nuove generazioni, veloce e aggressiva come i tempi di cui vuole farsi interprete, o perché rappresenta il linguaggio privilegiato della nuova tecnologia come il maneggevole 45 giri o la strumentazione musicale elettrica, ma, soprattutto, perché mira all’essenziale: si suona in formazioni decisamente ridotte rispetto alle aristocratiche big band dagli organici complicati e dai costi sempre più insostenibili. È democratico perché rappresenta l’incontro della musica negra con quella bianca, allarga la base sociale di fruitori e praticanti, si suona nelle prestigiose università come nei suburbi multietnici. Non è esclusivo perché assimila con assoluta tranquillità qualsiasi tipo di tradizione musicale, dalla *Bamba* dell’emigrazione messicana al *country&western* delle praterie. Nell’evoluzione futura, non solo si mostrerà sempre aperto a qualsiasi tipo di commistione, ma le incoraggerà proponendosi come modello culturale vincente. In ogni parte del mondo sorge una via nazionale al *rock and roll* e ogni Paese ha la sua star, con Adriano Celentano e Johnny Halliday a contendersi la supremazia europea.

Altri tipi di musica saranno costretti a segnare il passo, strangolati dalle spire dell’opposizione tra guelfi del tradizionalismo e ghibellini dell’innovazione. Si assisterà spesso all’arroccamento sdegnato del partito dei puristi: a Newport fischieranno la chitarra elettrica di Dylan e a Buenos Aires osteggeranno le sperimentazioni di Astor Piazzolla che finirà per abbandonare la denominazione “tango” optando sdegnosamente per la meno compromettente “musica della città di Buenos Aires”.

Con l’avvento del rock, la popolazione canora italiana si divide in due fazioni: melodici da una parte e “urlatori” dall’altra. Di coloro che segneranno la “terza via”, quella del cantautorato, molti vengono dal rock: Tenco, Giorgio Gaber, Enzo Jannacci e persino Gino Paoli.

I

l *rock’n roll*, si impone mettendo in ombra ogni altro ballo e solo Cuba e Brasile resistono momentaneamente alla pressione. Ma l’isola caraibica, dopo la presa di potere di Castro, si impoverisce con il fuggi fuggi delle star internazionali: Perez Prado si trasferisce in Messico, Xavier Cugat a Las Vegas e poi nella natìa Gerona, Celia Cruz negli Stati Uniti dove vive già da tempo Arsenio Rodríguez, Bebo Valdés va a Stoccolma… La politica economica castrista e il conseguente boicottaggio statunitense finiscono per ridurre a fenomeno nazionale alcune formazioni prestigiose come l’Orchestra Aragón o quella di Benny Moré, stroncato dalla cirrosi epatica nel giro di pochi anni.

Il tango, negli anni Venti, era sbarcato in tutti gli stati, persino in Vaticano con un’esibizione privata di fronte a Pio XI chiamato a decidere sulla peccaminosità del ballo. Ora conosce il suo declino internazionale, giusto dopo la morte dei suoi più grandi poeti Enrique Santos Discépolo e Homero Manzi. In Italia comincia a essere relegato, musicalmente, nel recinto del liscio e, culturalmente, tra il ciarpame populista di Perón. E tutto questo dopo che si è continuato a ignorarne l’essenza stessa, definita dallo stesso Discépolo “un pensiero triste che si balla”: del tango abbiamo conosciuto i passi, ma non la poesia né le orchestrazioni originali. Ma se il declino riguarda la scena internazionale, in patria lo zoccolo duro mantiene una straordinaria vitalità con i cantanti Roberto Goyeneche, Edmundo Rivero e Julio Sosa. Tanto che, quando nel 1964 quest’ultimo morirà schiantandosi in auto all’alba, proprio come Fred Buscaglione, la folla che accompagnerà sotto la pioggia i suoi funerali sarà tanta che si registreranno degli incidenti con la polizia.

In Brasile si continua a esportare la magia del *samba-exaltação*, quello di *Aquarela do Brasil* con il suo “Brasil, meu Brasil brasileiro…” Ma anche lì, come vedremo, qualcosa sta cambiando. Comunque, dopo il rock’n roll, il ballo giovanile muta radicalmente. A causa di un momentaneo ingiallimento degli *evergreen*, tutte le danze tradizionali vengono confinate nella riserva protetta della *old generation*, mentre ogni tentativo di proporre nuovi ritmi, dal *madison* all’*hully gully*, si rivela effimero. L’intero repertorio della canzone melodica finisce nel calderone del “lento” e la danza si asciuga sempre di più riducendosi a soli quattro passi. Quel che si perde in coreografia lo si guadagna nell’intensità dell’incontro ravvicinato. I nuovi balli di successo, riconducibili al *twist* e allo *shake*, non saranno più di coppia, ma individuali e il vento di libertà di cui si faranno portatori si manifesterà nell’assoluta mancanza di rigorosi schemi fissi, nella conseguente possibilità di libere figurazioni e nell’improvvisazione secondo scelte soggettive. Un po’ quello già successo, per altri versi, con il *be bop* nel jazz. La musica da ballo giovanile riprenderà vigore soltanto verso la fine degli anni ’70, ma la rivoluzione introdotta dal rock rimarrà tatuata sulla sua epidermide e sul suo spirito.

A

 dieci anni dalla fine del secondo conflitto mondiale, e quando l’opera di ricostruzione civile e morale continua a rappresentare un traguardo, folate di guerra angustiano le speranze di civile convivenza. Nel 1954, con la sconfitta di Dien Bien Phu e la conseguente perdita francese dell’Indocina, deflagra il crollo degli imperi coloniali. Nel 1956 in India vengono definitivamente abolite le caste, ma nello stesso anno inizia in Sudafrica il progetto delle riserve per neri, chiamate *bantustans,* quintessenza della politica razzista. Negli Stati meridionali degli USA negri e bianchi hanno posti separati sui mezzi di trasporto, nelle scuole e nei locali pubblici. La nazionalizzazione del canale di Suez porta truppe inglesi e francesi in Egitto, che è invaso anche da Israele, mentre alla rivolta di Budapest danno sanguinosa risposta i carri armati sovietici: il mondo sembra precipitare nelle vecchie consuetudini. La risposta artistica è la sovversione radicale di ogni logica precedente, come se con Auschwitz e Hiroshima si fosse concluso un ciclo di civiltà. Si tratta di risposte disomogenee e non potrebbe essere altrimenti: la realtà conflittuale, come sostiene il filosofo *à la page* Jean-Paul Sartre, non ammette totalizzazioni a livello di conoscenza. Nel teatro di Samuel Beckett si nega la possibilità di comunicazione e la pittura di Jackson Pollock cancella i riferimenti non solo alla realtà, ma anche a qualsiasi tipo di forma, figurativa o astratta che sia. Cambiano i linguaggi e, conseguentemente, i materiali: Burri espone sacchi di juta, Fontana i tagli sulle tele, Tapies le sabbie, Stockhausen fa musica con nastri magnetici e apparecchi elettronici. Berio e Maderna nel 1955 fondano presso la RAI di Milano lo “Studio di fonologia musicale”.

C

ambiano usi, costumi e abitudini. In alcuni casi si tratta di naturali evoluzioni, in altri di rotture di valori. E quindi i mutamenti risultano quasi inavvertibili, oppure suscitano meraviglia, paura, resistenze. Nella Gran Bretagna decaduta dal ruolo di superpotenza mondiale, l’*establishment* è visto dal drammaturgo John Osborne come “Una vecchia quercia che dopo il temporale si meraviglia di vedere ancora il sole”. Il dopoguerra ha spazzato via le vecchie orchestre, quelle dei vari Jack Hylton, Harry Roy, Geraldo, Nat Gonella che anche sotto i bombardamenti seguitavano a proporre sia a un pubblico ricco e aristocratico, sia a quello dei locali popolari, gli eleganti arrangiamenti dei classici standard americani. Proprio il dramma di Osborne *Ricorda con rabbia* si fa interprete dell’inquietudine giovanile britannica, esattamente come, dall’altra parte dell’Oceano e qualche anno prima, il romanzo *Il giovane Holden* di Salinger aveva annunciato il cosiddetto *gap* generazionale. La comparsa quasi simultanea del *rock and roll* e della televisione segnano la cultura musicale inglese del periodo, gettando i segni di quella che sarà la fiorentissima stagione degli anni ’60. Per il momento la musica che vende in patria esce raramente dai confini dell’isola. La star Petula Clark sbarcherà in Europa e nel mondo nel decennio successivo. Ma Cliff Richard impone il suo nome anche all’estero e il gruppo che lo accompagnava, i Drifters, messosi in proprio sotto il nuovo nome di The Shadows per evitare omonimie con il più famoso quartetto statunitense, marchia anche in Italia il gusto del periodo con le tipiche sonorità delle chitarre elettriche.

I

l *rock’n roll*, con la sua carica ribellistica, interpreta egregiamente la contemporanea esigenza di rinnovamento culturale e di snellimento formale. La filosofia tenta di spogliare la società da tanti tipi di sovrastrutture dei grandi comportamenti sociali e antropologici. C’è una connaturata tendenza alla scarnificazione estetica: Audrey Hepburn oppone la sua figura asciutta alla prosopopea delle maggiorate. “Minimalismo” diventa una parola d’ordine: il bikini fa il suo ingresso nelle spiagge e per strada le donne si infilano in un cilindro di tessuto denominato “abito a sacco”. Nel jazz le *big band* sopravvivono negli opulenti casinò e nei programmi televisivi, ma altrove è il tempo di formazioni più snelle. Il *be bop*, liberandosi dai vincoli orchestrali e privilegiando la sperimentazione dell’assolo, ha creato l’indipendenza dagli schemi innestando così una catena di mutamenti culturali che finiscono per investire tutta la musica. I quindici elementi della band di Count Basie diventano tre nel Nat King Cole Trio. In Francia Georges Brassens si presenta in scena con la chitarra e l’aiuto del solo contrabbassista, il fido Pierre Nicolas, ingaggiato perché ha bisogno di qualcuno che gli faccia “dum dum”. A Parigi si teorizza un cinema leggero basato sul magnetofono portatile e la cinepresa a sedici millimetri, mentre a Hollywood Elia Kazan impone il suo cinema attraverso l’asciutta espressività di Marlon Brando e James Dean.

E

siste anche un “James Dean della tromba”, un musicista dallo stile rilassato e dalla vita travagliata di nome Chet Baker che tanto affascina Luigi Tenco. E molto spesso è il suono di questo strumento secco e straziante, o carezzevole e insinuante, a dare corpo sonoro alle irrequietezze intellettuali ed esistenziali del periodo. Proprio mentre Dizzy Gillespie inventa la tromba “periscopica” (in realtà la sua si era piegata a causa di un urto, ma il suono gli piace talmente che da quel momento si fa costruire solo strumenti con quella forma) Fred Zinnemann ci regala una sequenza da antologia in *Da qui all’eternità* quando Prewitt, interpretato da Montgomery Cliff, suona *il Silenzio* per commemorare l’amico ucciso. Louis Malle, per la colonna sonora *di Ascensore per il patibolo* chiede a Miles Davis di improvvisare guardando le scene del film. E proprio per Miles Davis scrive Gregory Corso:

*Il tuo suono è il tuo suono*

*sincero e dal didentro*

*una confessione*

*leggiadra e appassionata*. [[1]](#footnote-1)

E Allen Ginsberg conclude il suo *Howl*  evocando coloro che

*si alzavano reincarnati nei vestiti spettrali del jazz*

*all’ombra tromba d’oro della banda e suonavano la*

*sofferenza per amore della nuda mente d’America*…[[2]](#footnote-2)

Sul fronte della poesia risponde il russo Bulat Okudžava, definito il “trombettiere dell’Arbat”:

*Su Cracovia il trombettiere ucciso suona*

*e nessuno gli dà il cambio*. [[3]](#footnote-3)

Si suona la tromba sia nella letteratura che nel teatro: la suonano Andy Silvera, tragico protagonista del romanzo *Aria chiusa* di Evan Hunter, e l’arrabbiato Jimmy Porter di *Ricorda con rabbia* di John Osborne. E suonatore di tromba è il *polifacetico* e irriverente Boris Vian cui si devono queste improvvisate annotazioni autobiografiche: “Nel 1938 attaccai lo studio della trompinette bon bon e cominciai a suonare come Armstrong, ma smisi rapidamente per non togliergli la pagnotta di bocca; a causa di pregiudizi razziali ero troppo nettamente avvantaggiato dalla mia carnagione verdolina dall’effetto grazioso”[[4]](#footnote-4). Louis Armstrong, musicalmente onnivoro, conquista una grande popolarità in Francia, e conseguentemente in tutta Europa, esportando sia i suoi duetti con Ella Fitzgerald che interpretando standard come *La vie en rose* e *C’est si bon.*

P

arigi difende con le famose unghie e i noti denti il primato culturale del mondo, anche se il punto di riferimento per le avanguardie sta diventando il Nuovo Continente. Ma Parigi val bene un viaggio, e il musical americano contribuisce al mito con *An American in Paris*, *April in Paris* e *Can Can*. Per cui in tutto il mondo si sogna la torre Eiffel cantando *I love Paris* di Cole Porter. I francesi, dal canto loro, offrono *Moulin Rouge*, con la colonna sonora di Georges Auric. Nel crescente interesse dell’intellettualità per le forme della cultura di massa, non sono soltanto i compositori “colti” a sposare le forme popolari di musica, ma anche alcuni scrittori e poeti. Lo fanno Jean-Paul Sartre, Raymond Queneau, Paul Éluard e lo stesso Boris Vian. Jacques Prévert, che con le sue *Feuilles mortes* ha lastricato i viali autunnali di tutte le capitali del mondo, aveva anticipato la tendenza già negli anni ’30, alla pari di Robert Desnos morto poi nel campo di concentramento di Terezín.

Per tenere fede al postulato relativo agli spostamenti della montagna in direzione di Maometto, se i poeti non possono scrivere testi per i musicisti, sono questi che si rivolgono direttamente a loro. Si mettono così in musica i rimatori *d’antan*. Georges Brassens lo fa soprattutto con Villon, Fort e Hugo, Léo Ferré con Apollinaire e Baudelaire. Il contemporaneo Luis Aragon, che viene musicato da tutti e due, apostroferà gli scettici scrivendo: “Eh sì, cari imbecilli, la poesia francese è innanzitutto canto”.

Sull’onda emotiva della campagna di liberazione del poeta turco Nazim Hikmet dalle galere in cui ha trascorso diciannove anni, si trasformano in canzoni i suoi versi e il comunista ortodosso Yves Montand è il capofila degli interpreti. Uno dei membri più attivi del comitato per la liberazione di Hikmet è, insieme a Picasso e Sartre, un famoso cantante e attivista, il basso afro-americano Paul Robeson. Hikmet era stato uno dei pochi a evocare lo sterminio degli armeni del 1915 e del 1922, ed è proprio un parigino figlio di profughi armeni che ha francesizzato il suo vero cognome Aznavourian, a rappresentare, insieme a Gilbert Bécaud, l’espressione più raffinata della canzone popolare francese. Su un piedistallo a parte si finisce per collocare la triade Léo Ferré-Georges Brassens-Jacques Brel (citati in ordine di età) che rappresenta l’olimpo della canzone-poesia. Nei paraggi verrà poi posta Barbara.

Un immaginario trasgressivo non è costruito solo dal rock: anche l’intellettualità francese ha i suoi cliché nelle cantine fumose di Saint-Germain-des-Prés, nei tavolini all’aperto delle brasserie, nelle Gitanes incollate al labbro di Jacques Prévert e Jean Gabin, o nei giornali sottobraccio di Jean-Paul Sartre. Il maglione girocollo si pone in alternativa al giubbotto di pelle, il pantalone di velluto al jeans. E anche la stessa intellettualità segue due filoni: quello più indulgente guarda con simpatia a Edith Piaf e Georges Brassens, quello più esclusivo e sofisticato a Léo Ferré e a Juliette Gréco. La quale, di suo, ci aggiunge anche quella patina snob che finisce per caratterizzare un po’ il periodo.

P

er quanto la ripetuta formulazione lo renda scontato, e quindi vecchio, l’aggettivo “nuovo” finisce per comparire ogni volta che si vuole definire un mutamento, riuscendo comunque a creare suggestioni di progresso: dall’*Art Nouveau* al *New Deal*, dal *Nouveau Roman* alla *Nouvelle Cuisine*, dal *New Dada* e la *New Wave* alla *New Age* e chi più nuovi ha più ne metta. Per il cinema francese di Jean-Luc Godard e di François Truffaut, nel 1957 si conia l’espressione *Nouvelle vague* che, a posteriori, verrà attribuita a tutte le novità artistiche e letterarie del periodo, per cui l’espressione viene scomodata anche per il romanzo d’esordio di Françoise Sagan *Bonjour tristesse* che è di tre anni prima. Rivestendosi di snobismo patinato, finisce per indicare anche certi atteggiamenti ostentatamente tenebrosi e, dovendo definire lo stesso Luigi Tenco, alcuni non si sottrarranno alla suggestione di questa formula.

Quasi a ricalcarla, l’anno seguente in Brasile si conia la *bossa nova*. Che non è affatto un ritmo, bensì un nuovo modo di interpretare il samba che in Italia è però al femminile: *la* samba. È basato su una cadenza lenta, seppur ritmicamente incalzante, e da un canto dimesso e privo di enfasi. A identificarlo sono la voce e lo stile chitarristico di João Gilberto. La *bossa nova* dilaga per il mondo grazie al successodel film*Orfeo negro*, vincitore della Palma d’Oro di Cannes e dell’Oscar. I veri artefici delle fortune del film, che mescola mito e folclore, sono Antonio Carlos Jobim e Luiz Bonfa, che hanno scritto le musiche, e Vinicius de Moraes, autore dei testi delle canzoni e della pièce teatrale da cui il film è tratto. Vinicius è un poeta di grande prestigio, tradotto anche da Giuseppe Ungaretti, che ha improvvisamente deciso di abbinare i versi alla musica creando un collegamento tra la sua generazione poetica e le nuove leve del folk. Suggerisce che “la vita, amico, è l’arte dell’incontro” per poi sussurrare “che meraviglia la vita se tutti fossero uguali a te”. E con lui la poesia abbandona la pagina scritta diventando canto corale, evade dall’accademia disperdendosi in quelle strade dove passa, camminando, la sua ragazza di Ipanema. Ed è la città intera che canta, perché ormai la canzone, al pari della poesia, è diventata un fenomeno prevalentemente urbano. In breve tempo anche Vinicius si trasforma in cantante.

Ma non è l’unico letterato a fare questa scelta: in Francia c’è già stato Boris Vian e in Unione Sovietica un altro romanziere e poeta, Bulat Okudžava, sta interpretando con le sue liriche musicate il tiepido vento del disgelo introdotto da Chruščëv dopo la morte di Stalin. Okudžava, che proviene da una famiglia sterminata dalle purghe staliniane, deve la larghissima popolarità alla “rivoluzione del magnetofono”. Il sistema prende l’ironico nome di *samizdat* (“edizioni da me” in contrapposizione al *gosizdat* “edizione dello stato”*)* che fa conoscere in tutta la Russia la letteratura proibita, come *Il dottor Živago* di Pasternak, dopo la sua pubblicazione in Italia nel 1956. Con la carta carbone si battono a macchina interi romanzi o, nel caso di canzoni, si duplicano i nastri di casa in casa. Tanto che, in patria, la poesia sommessa e dolente di Okudžava diventa più amata di quella enfatica, tribunizia e ufficiale di un Evtušenko che spopola anche in Europa e in America. Mentre in patria l’esempio di Okudžava è seguito da un drammaturgo di nome Aleksandr Galič, in Canada un giovane autore dà alle stampe due romanzi e la prima raccolta di poesia. Ben presto anche lui diventerà un cantautore, uno dei più significativi interpreti dell’ermetismo canoro. Si tratta di Leonard Cohen. E in Jugoslavia, proprio negli stessi anni, Arsen Dedić divide i suoi esordi artistici tra poesia e canzone.

M

entre la guerra fredda separa il globo in due schieramenti, i problemi dell’appartenenza e dell’identità appassionano gli intellettuali e, grazie al cielo, non più i cultori della razza. Se l’accelerazione economica fa dimenticare i detriti del conflitto mondiale passato, la ricerca delle radici culturali segue la via della concretezza lasciando ogni tendenza idealista. L’azienda americana Levi-Strauss impone anche in Europa il marchio dei suoi jeans (e Levi’s è curiosamente l’anagramma di Elvis) mentre l’omonimo antropologo francese, di ritorno dal Brasile, diventa una star grazie al libro *Tristi tropici*. Non sono soltanto i mercati a espandere le proprie zone, ma anche la ricerca antropologica e quella etnomusicale. E così Alan Lomax, dopo avere battuto, prima insieme al padre e poi da solo, tutto il territorio meridionale statunitense alla ricerca di musiche e di canti scovando gente come Woody Guthrie, Leadbelly e Muddy Waters, gira con le stesse finalità i Caraibi e diverse parti d’Europa. Nel biennio 1955-56, lavora anche in Sardegna e nel sud dell’Italia stabilendo una feconda collaborazione con Diego Carpitella. L’etnomusicologo moderno idealizzato da Lomax non opera come Costantino Nigra nell’Ottocento: non accontentandosi della trascrizione del materiale raccolto, investiga il contesto storico e sociale, non trascurando nemmeno le vicende pubbliche e private dei protagonisti. In Italia Ernesto De Martino approfondisce i suoi studi sulla magia meridionale indagando il fenomeno del “tarantismo” mentre al nord Roberto Leydi e Gianni Bosio studiano i filoni culturali minoritari delle “classi non egemoni”. In Inghilterra Ewan McColl lavora nella stessa direzione con il programma *Radio ballad*.

Si stimola così il *folk revival* che, oltre a diffondersi, estende la sua influenza anche sulla musica commerciale. Harry Belafonte, un colto metropolitano di New York City che di giamaicano ha soltanto la genitrice, diffonde in tutto il mondo il *calypso*. Ma canta anche folk americano e ninne nanne israeliane, ospitando tra l’altro, in *Midnight Special*, l’esordio discografico di Bob Dylan che nell’occasione suona l’armonica. Un altro newyorkese, Pete Seeger, che da vent’anni riscopre e rielabora il repertorio popolare nordamericano, divulga in tutto il mondo la cubana *Guantanamera* e la sudafricana *The Lion Sleeps Tonight,* i cui notevoli profitti, grazie alle leggi dell’apartheid relative al diritto d’autore e alla mancanza di scrupoli degli editori statunitensi, non arriveranno mai all’autore Solomon Linda che morirà in miseria. E un altro illustre nativo di New York, Paul Simon, recatosi al Macchu Picchu proprio nell’anno della morte di Tenco, tornerà diffondendo in tutti i continenti *El condor pasa*. Ecco l’Internazionale cosmopolita di Belafonte, Seeger, Simon: ovvero il negro, il comunista e l’ebreo.

Sarà proprio per confermare la proverbiale scarsa funzionalità delle profezie dispensate in patria che gli studi più approfonditi sul canto popolare portoghese si devono al francese Michel Giacometti e che Héctor Chavero, indossando l’atavico nome di Atahualpa Yupanqui, partendo dalla natale Argentina comincia a esplorare il folklore sudamericano arrivando fino al Messico e al Caribe, tanto che da alcune parti gli viene impropriamente attribuita la paternità della ninna nanna cubana *Duerme negrito*. Anche in Italia la tendenza viene confermata: il pugliese Domenico Modugno, segnalatosi con canzoni in dialetto siciliano come *Lu pisci spada*, diventa poi uno dei protagonisti della canzone partenopea.

In Sudamerica tre donne danno voce a un nuovo canto basato su schemi tradizionali: la cilena Violeta Parra, la peruviana Chabuca Granda e Chavela Vargas, costaricense di nascita, ma messicana a tutti gli effetti. Il loro mercato, legato al mondo ispanofono non è più solo quello nazionale, ma si diffonde in tutto il continente latino-amricano.

Chi oltrepassa con disinvoltura le barriere linguistiche sono gli Stati Uniti e la musica *folk* non sfugge alla regola: nel 1958 la ballata tradizionale che ha per protagonista il bandito *Tom Dooley* scala le classifiche di vendita con il Kingston Trio, arrivando nei primi posti anche in Italia. Sull’onda lunga arrivano i successi di Trini Lopez e di Peter Paul and Mary, che rendono celebre *If I Had a Hammer*, un vecchio brano di Pete Seeger. Autore che viene riscoperto insieme a Woody Guthrie, ormai costretto da una malattia ereditaria all’immobilità. E il trio si ripete con *Blowin’ in the wind*, il brano di Robert Zimmerman, un giovane cantautore esordiente autonominatosi Bob Dylan in onore del poeta gallese Dylan Thomas. Tra un po’ le strade del *folk* e quelle del *rock* si incontreranno. Ma questo, e non potrebbe essere diversamente, soltanto nel mondo anglosassone.

L

e figure dei fuorilegge, da Jesse James a Billy the Kid, da Pretty Boy Floyd a Bonnie and Clyde, hanno sempre stimolato la creatività degli autori, dando vita a fortunate canzoni nell’epopea del West e in quella della Grande Depressione. Del resto, la stessa storia di Tom Dooley era già stata riesumata con grande successo nel 1929 da Grayson & Whitter in un’omonima ballata. Spesso, nel canto popolare, del fuorilegge si coglie l’aspetto di ribellione all’autorità per innalzarlo al ruolo di eroe, rinverdendo ogni volta il mito di Robin Hood.

Sul proscenio delle nuove tematiche musicali la microcriminalità non recita proprio un ruolo da comparsa e il primo Brassens osserva con pietosa simpatia quel mondo e colora il suo elegante linguaggio poetico con l’argot delle periferie. Si tratta, prevalentemente, di quella corte dei miracoli già perlustrata da commedie musicali come *Bulli e pupe*, dai personaggi interpretati da Edith Piaf, e dai romanzi di Raymond Chandler che, proprio in questi anni, sta regalando gli ultimi soffi di vita al suo Marlowe. È un habitat di bassifondi metropolitani in posizione costantemente *borderline* rispetto alla legalità: furfantelli, ladruncoli, ragazze professionalmente femmine, relativi magnaccia, giocatori d’azzardo. Parodiando umoristicamente questo mondo, Fred Buscaglione scolpisce il proprio monumento. Boris Vian si ricollega all’epopea malavitosa cantando le gesta della banda Bonnot, un gruppo di anarchici che, nella Parigi della *belle époque*, aveva introdotto l’uso dell’automobile nelle sanguinose rapine alle banche. Sul finire degli anni ’50 a Mosca c’è un giovanissimo attore che scrive canzoni sull’argomento, le *blatnye pesni*, le canzoni della mala, scorazzando tra i teppisti dei cortili popolari, le prigioni, i commissariati e dando voce a quel mondo di emarginazione e ai connaturati “codici d’onore”. E lo fa con una lingua che assimila il gergo dei reduci dal gulag e le varie parlate delle emigrazioni concentratesi nella capitale. Si chiama Vladimir Vysotskij e anche lui, come Okudžava, diventa famosissimo in tutta la Russia grazie al *samizdat*.

Nel teatro questo mondo si trasforma in filone. In Italia le “canzoni della mala”, scritte e elaborate in lingua italiana e in dialetto sia da Giorgio Strehler (non si sa quanto influenzato dal teatro di Brecht-Weill, da lui messo in scena proprio in quegli anni) che da Dario Fo, rappresentano uno dei tentativi più riusciti di nuova canzone d’autore. Nel 1957 a Broadway va in scena il teppismo giovanile con *West Side Story* e quattro anni dopo il successo viene replicato a Hollywood. Ogni cultura ha la sua Corte dei Miracoli e, nel cinema, le pellicole che si ispirano alla malavita abbondano. E alcune colonne sonore fanno storia: *Grisbi* e *Rififi* (la seconda anch’essa di Auric come *Moulin Rouge*) e anche *I ragazzi del Pireo* nell’interpretazione di Melina Mercouri (dal film *Mai di domenica*) che rende celebre in tutto il mondo il suo autore Manos Hadjidakis che, con Mikis Theodorakis e Stavros Xarakhos, compone la trinità dei grandi musicisti greci. Non si tratta, in senso stretto, di malavita organizzata, però ci introduce in quelle scenografie dei bassifondi portuali, tra taverne, fumerie, spacciatori di droga, bordelli, prigioni che costituiscono lo scenario del rebetiko, la musica greca del sottoproletariato urbano più ghettizzato.

L

a cinematografia, naturalmente, è un veicolo straordinario di divulgazione musicale. Tantissime proiezioni sono intrinsecamente legate alla colonna sonora e, a una cinquantina d’anni di distanza, è difficile stabilire chi, tra motivo musicale e film, abbia avuto vita più duratura. Molto spesso il titolo della pellicola non solo è uguale a quello della canzone, ma ne costituisce anche il primo verso, come *Singing in the rain* o *Love is many splendored* . In tal modo si entra subito nel vivo, sovvertendo la struttura della canzone tradizionale che prevede il classico succedersi di introduzione, strofa e ritornello. Non si tratta di una novità assoluta: si pensi a *Plaisir d’amour* che è addirittura precedente di quattro anni alla Rivoluzione francese, ma rappresenta una tendenza che in questi anni prende particolarmente piede, soprattutto nella canzone americana. In Europa la struttura rigida resiste, ma i modelli stilistici di tre successi come *Le jour où la pluie viendra* del 1958, *Ne me quitte pas* del 1959 e *Il faut savoir* del 1961 segnano un deciso cambiamento di gusto. Che investirà anche l’Italia dove, in pochi anni, gli incipit si modificheranno radicalmente e, grazie all’introduzione di linguaggi colloquiali, sarà possibile iniziare una canzone con: *Sassi che il mare ha consumato / sono le mie parole d’amore per te* oppure *Mi sono innamorato di te / perché non avevo niente da fare*….

Se nella grande cinematografia il film detta il tema della canzone, in quella minore succede a volte il contrario, per cui il soggetto e la sceneggiatura derivano dal testo di un motivo di successo. Si tratta dei ”musicarelli” e, durante il quinquennio 1955-1959, ne vengono prodotti quarantasei nella sola Italia. Nel 1956 il successo di *Guaglione* fa costruire in fretta e furia l’omonima pellicola che, grazie ai proventi della provincia meridionale, è la quinta nella classifica degli incassi dell’anno, rimanendo in distribuzione per altri cinque. Siccome *Arrivederci Roma,* che Renato Rascel lancia nel 1955, è uno dei souvenir più in voga tra i turisti stranieri, il film che se ne ricava due anni dopo è una produzione internazionale, con l’interpretazione del tenore italo-americano Mario Lanza. Nel 1954 la canzone messicana *Cu cu rru cu cu paloma* interpretata da Lola Beltran diventa un grande successo. Talmente duraturo che l’omonimo film viene girato una decina di anni dopo. I film con Elvis invece, vanno in un’altra direzione: non raccontano il testo di una canzone, mostrano il mito, cioè lui. Ecco come, anche con i “musicarelli”, si riesce a rinverdire l’atavica contrapposizione tra *logos* e *mithos*.

L

o scenario musicale europeo vede come protagoniste Francia, Inghilterra e Italia. Praticamente assenti i Paesi nordici che, pur rappresentando uno dei più importanti mercati discografici europei, non riescono a esportare nessun artista di livello, con l’eccezione di qualche virtuoso dai gusti accomodanti come il violinista Helmut Zacharias. La Scandinavia presta semplicemente il suo fascino agli autori americani: si canticchia, nelle varie traduzioni, *Splendida splendida Copenaghen*… scritta da Frank Loesser, mentre *Copenaghen*, del duo Davis-Melrose, continua a restare, anche dopo trent’anni, uno dei cavalli di battaglia di molti jazzisti, dall’ultimo Fletcher Henderson a Louis Armstrong, da Hoagy Carmichael a Earl Hines. La Germania sembra nutrirsi di valzerini e musichette da birreria, incapace di riprodurre il clima di vent’anni prima, che era però legato a grandissimi talenti fuggiti a causa del nazismo, come Marlene Dietrich e i Comedian Harmonists. Delle star nazionali, le cantanti-attrici Zarah Leander (ritornata durante la guerra nella natia Svezia) Marika Rökk o Ilse Werner non possono certo interpretare eventuali nuove tendenze, sia per questioni anagrafiche sia per il loro passato attiguo all’industria cinematografica nazista.

La penisola iberica vegeta in un isolamento geografico e, soprattutto, culturale. La migliore letteratura vive in esilio e, musicalmente, la Spagna resta ingabbiata negli stereotipi turistici del flamenco. Il franchismo, nella sua assenza d’ideologia, se non quella del nazionalismo e del clericalismo, non ha in realtà nessuna politica culturale, ma vede di buon occhio la tradizionale *copla* come baluardo contro la modernità. Investe molto, invece, sul Real Madrid che vince le prime sei edizioni della Coppa dei Campioni. La squadra della capitale fa guadagnare al regime prestigio internazionale ma, soprattutto, contrasta sul fronte interno la squadra-simbolo dell’antifranchismo e dell’autonomia catalana, il Barcellona. È proprio nel 1958, scivolando tra le maglie della censura, che esce il primo disco in catalano, idioma fino ad allora proibito. Si tratta di traduzioni di standard internazionali ed è soltanto la prima apertura. Saranno poi alcuni cantanti italiani (tra cui proprio Luigi Tenco) che nel 1965, incidendo in catalano e fornendo così un riconoscimento internazionale alla canzone di quella terra**,** daranno un impulso alla formazione della *nova cançó* da cui partirà il rinnovamento di tutta la canzone spagnola.

È ancora più lontano Il Portogallo di Salazar, compresso nelle sue tre F (Fatima, fado, futebol) e restio a ogni contatto con il mondo esterno per cui è impedita perfino l’importazione della Coca-Cola. Dimenticato dal turismo, dal cinema e dalla letteratura, sembra comunicare col resto dell’Europa soltanto attraverso le scatolette di sardine. Ma è l’emigrazione, in buona parte clandestina, che fa della *banlieu* parigina la seconda città del Portogallo. È per questi connazionali che Amália Rodrigues arriva a Parigi cantando il fado. Trasformata in star, il suo successo si ramifica dall’Olympia in tutta Europa. Ma si tratta dell’esportazione di una grande artista, non di un genere musicale: tutti gli altri pur valenti fadisti, da Alfredo Marceneiro a Maria Teresa de Noronha, restano un patrimonio esclusivamente nazionale. In questi anni, il Portogallo è rappresentato in Europa soltanto da Amália Rodrigues. Poi verrà il Benfica di Eusebio a contrapporsi, con una formazione autoctona comprendente però l’impero coloniale, alle ricche squadre spagnole e italiane zeppe di campioni stranieri.

Negli anni ’50 Spagna e Italia sono, con il Portogallo, gli ultimi vagoni dell’economia europea occidentale, come lo sono i loro mercati editoriali e, in parte, discografici. Ma, abbastanza significativamente, hanno i campionati di calcio più ricchi e, grazie anche alla diaspora degli assi ungheresi in seguito all’invasione sovietica, le loro squadre si imporranno in Europa, insieme al Benfica, fino al fatidico anno 1967. Nella Coppa dei Campioni la prima squadra a interrompere il dominio latino sarà, alla dodicesima edizione, quella scozzese del Celtic. Nella Coppa Uefa il Ferencvaros di Budapest e poi la Dinamo Zagabria. Le nazioni più ricche (e protestanti) stanno, almeno per il momento, a guardare.

E

 la canzonetta italiana? Come in tutto il mondo, si diffonde soprattutto attraverso le case editrici. Più che imporre un successo, lo segue. *Buongiorno tristezza* che nel 1955 vince con Claudio Villa e Tullio Pane il Festival di Sanremo, viene incisa da ben nove interpreti. Si stampano spartiti per orchestrine e suonatori dilettanti, e le Messaggerie Musicali editano (dal 1948) una sterminata serie di libretti con i testi a uso e consumo del pubblico, riprendendo l’antica tradizione del mensile *Canzoniere della Radio*. Sono in un formato (8,4x12) un poco più grande rispetto a quello dei calendarietti profumati dei parrucchieri. Vengono presentati successi stranieri in lingua originale. *Les chansons de Paris* addirittura in tre volumi. La copertina di *American Songbook*, *the most popular hits of* **…** (due volumi) riporta tra, tra gli altri, Bing Crosby, Ella Fitzgerald, Judy Garland, nonché gli italo-americani Frank Sinatra e Perry Como. Curiosamente, nell’autorevole lista figura anche Teddy Reno. *Famosas canciones sudamericanas* esce, invece, in un unico volumetto. Le raccolte delle canzoni nostrane hanno titoli che, più che a generi, sembrano rifarsi a corporazioni: *Le canzoni del Festival*, *Canti della Resistenza*, *100 canti della montagna*, oltre, naturalmente, a *Il canzoniere della radio*. La canzone partenopea viene presentata in due volumi, *Un secolo di canzoni napoletane*. Quella italiana in quattro, pur dimezzandosi il periodo di consultazione: *Le canzoni di mezzo secolo*. A scadenza mensile esceil relativo volumetto, ma non si tratta di brani usciti necessariamente in quel mese: *Le Canzoni di aprile 1959* riportainfatti anche *Colonel Bogey* (colonna sonora del film *Il ponte sul fiume Kwai* del 1957) nonché *Donna*, *Non partir, Ti dirò* (tutte dell’anno precedente). I titoli delle miscellanee italiane sembrano scelti dall’Ufficio Meteorologico dell’Aeronautica: *Canzoni al sole*, *Canzoni alle stelle, Canzoni al vento, Canzoni al chiar di luna, Canzoni di primavera, Canzoni senza tramonto, Arcobaleno di successi,* *Canzoni al focolare*. Nelle composizioni l’esotico tira forte: *Mambo italiano*, *Mambo al Rhum*, *Olé Olé,* *Sotto il cielo dell’Avana, Sotto le piante di cocco*… ed è ricco di incroci improbabili: *Samba del canguro, El ciuco peruviano,* oppure i  *I pappagalli* , animale dalle invidiabili conoscenze linguistiche: *i pappagalli messicani / appollaiati tra i banani / si san dire in portoghese / sottovoce tante cose*…”.

Ma nelle terre lontane non si va solo con la fantasia: siamo solo alla vigilia del boom economico e il lavoro lo si cerca ancora al di fuori dei patri confini. Di tutti i tipi possibili di manodopera, nelle canzoni si finisce per esportare i più misteriosi: *a bordo di un vapore triste e solo, piangendo s’allontana l’acquaiolo….* Per fortuna c’è anche qualcuno che torna e, naturalmente, lo fa cantando. Chi della permanenza estera ha approfittato per internazionalizzarsi un po’ sussurra *Dolce Italy* , altri, rimasti indelebilmente marchiati dalla nostalgia, intonano sommessamente *Sole d’Italia che splendi sul mar / com’era triste lontano restar….*

Il sole d’Italia, rimasto leggermente eclissato dalla divisione di Trieste, aveva trovato nella canzone un aedo non insensibile al grido di dolore alzatosi dal campanile di San Giusto. Se in *Vola colomba* si piangeva la divisione, dopo il trattato di Londra dell’ottobre del 1954 che consegna la città all’Italia si urla *senti il grido che t’invio / dal profondo del cor mio / sull’Adriatico celeste / Trieste! Trieste! Trieste!*.

Si muove tutto quel mondo caro a Paolo Conte: *Bartali maglia gialla* riporta: *plaude la gente / plaudono i monti / al gran campione / senza confronti…*” In *Dag del gas* non si arriva proprio al lusso sfrenato della Topolino ma, nella vertigine della velocità, ci si approssima: “*vieni amore con me sulla Vespa / e la vita più bella sarà…*” Oppure, come recita *Gioconda*: *con la Lambretta si sposta in fretta / non sa frenar, ma vuol girar cercando me…*. Non mancano lungimiranti anticipazioni: come nella storia della celebre *Aveva un bavero…*dove lei, bella milanesina, per raccogliere dalla roggia quel fiore che lui, sfruttando astutamente la corrente dell’acqua, le manda quotidianamente dal Piemonte come messaggio d’amore, si sporge eccessivamente e *sopra l’acqua con quel fiore, verso il mare se ne andò / e anche lui, per il dolore, dal Piemonte non tornò…*. La storia di Marinella sarà anche vera ma, come si vede, un *déjà-vu*.

S

i è spesso detto che il Festival di Sanremo ha sempre rappresentato la cartina di tornasole dell’Italia del periodo, ripetendolo sconsolatamente anche in occasione della morte di Tenco. Abbiamo provato a indagare quali siano stati i termini ricorrenti nelle prime otto edizioni, quelle che vanno dal 1951 al 1958. Naturalmente il tema esclusivo è rappresentato dall’amore, con qualche minima, e per questo autorevole, eccezione, come *La canzone da due soldi* e *Nel blu, dipinto di blu*. Si è tralasciato quindi di prendere in considerazione tutto l’armamentario lessicale del settore come baci, cuore, braccia, occhi, passione, pianto e via dicendo. Quello che si è analizzato, invece, è stato il contesto di questi amori, per potere osservare quale fosse il tipo di Italia a fare da contorno.

Si tratta di un Paese sicuramente compreso nel sistema solare, visto che il sole è l’elemento più ricorrente (compare 33 volte) seguito dal cielo (26) e dalla luna (20). Ma anche le stelle fanno la loro bella figura con 13 presenze. In questa visione cosmica a metà strada tra la filosofia di Anassimandro e l’animismo più primitivo, ulteriori notizie sul nostro Paese ce le offrono i fiori (d’altra parte siamo a Sanremo) che compaiono ben 25 volte, a cui si devono aggiungere le 15 rose conteggiate a parte. Le rose senza spine evidentemente esistono, dal momento che queste ultime sono solo 8.

Per quanto riguarda il profilo psicologico, il pensiero forte dell’italiano festivaliero, quasi un pensiero fisso, non è rivolto al futuro, ma irresistibilmente attratto dall’infanzia (21) e dal rimpianto per la gioventù (10). L’ attività intellettuale preferita è il sogno (20), ma quello a occhi aperti. In un paese risvegliatosi da uno sgangherato miraggio imperiale e ricostruito anche grazie agli aiuti arrivati da oltre oceano, con i cuori divisi tra Washington e Mosca e la fantasia rivolta a Parigi o ai Tropici, i sogni volano lontano, ma la quotidianità ricerca il conforto di contesti vicini e rassicuranti. La famiglia innanzitutto: la mamma (15 presenze), il papà (9), i nonni (6), i figli (5) e, strettamente correlate ci sono la religione (si prega in 9 canzoni) e la casa che nelle diverse accezioni, il casolare soprattutto, ricorre 7 volte

Nella patria di santi, poeti e navigatori, le testimonianze tangibili delle attività creatrici e artigiane ci vengono dalla campana, dal balcone e dal camino (ex-aequo, a quota 6). Tra gli strumenti musicali i più ricorrenti sono le tastiere (4). Da annotare che l’Italia sanremasca privilegia la scarsità di luce: dodici sono le sere mentre solo due i mattini, e anche i tramonti (10) vengono preferiti alle albe (6). La primavera (12) è preferita all’autunno (3), mentre estate e inverno compaiono per onore di bandiera, con una presenza ciascuno.

Quasi di conseguenza agli straripanti fiori, si aggiungono le quindici presenze di uccellini, con il canterino usignolo in testa. La natura no scherza: tredici sono le presenze di monti, colline e gran valli, nove quelle degli alberi, sei quelle dei boschi e giardini. Emerge, insomma, un’Italia bucolica, immune da qualsiasi fascino del neo-realismo, e la città, con dieci vaghe e imprecisate presenze, è tenuta debitamente a distanza, quando non vista con un certo sospetto.

E

ppure, è proprio l’arrivo di una cultura urbana a modificare i connotati della canzone italiana. Metafora del cambiamento può essere considerata *Vecchio frac* di Modugno in cui la nuova vita, personificata dal risveglio della città, osserva la corrente del fiume portarsi via frac, cilindro e fiore, simboli desueti di un mondo che muore e che viene relegato nell’armadio del ricordo. Questa nuova cultura non è, naturalmente, monolitica, ma si manifesta in “casi” geograficamente sparsi. Napoli, grazie alla canzone dialettale (che negli anni ’50 sfodera più di un successo, da *Luna rossa* a *Luna caprese*), è l’unica città che, almeno nelle canzoni, ha continuato a vivere, anche se spesso come entità da cartolina illustrata e dai risaputi cliché. Finché non compaiono sulla scena Renato Carosone e Domenico Modugno. Il secondo irrompe con la sua personalità e finisce per dare un tocco di novità a tutti i tipi di canzone da lui affrontati, sia in dialetto che in lingua italiana. Carosone eredita la freschezza ritmica e musicale sbarcata con le truppe americane e, sposando Via Toledo con la *plaza de toros*, il *boogie* con la parodia dei ritmi sudamericani, rifugge l’atemporale arcadia sanremasca per immergersi completamente nelle suggestioni dell’attualità. In *Caravan petrol* si ammicca all’Italia petrolifera di Mattei, mentre il protagonista di *Tu vuo’ fa’ l’americano* sembra una riuscitissima parodia del film di Sordi *Un americano a Roma***,** uscito due anni prima. Il suo sodale Nisa, autore dei testi, rispolvera con raffinatissimo gusto la macchietta di inizio secolo anche se, a differenza di Maldacea, non graffia, preferendo mantenere la sua saporosa arguzia più sul piano dello sketch che su quello della satira.

A portare l’ironia dal piano dello sketch a quello della satira ci pensa il teatro. Non si attinge più dal serbatoio della rivista e dell’avanspettacolo, ma dalla creatività di giovani autori, attori e registi emergenti nell’ambito milanese come Dario Fo, Franco Parenti, Giustino Durano e Giorgio Strehler, dietro ai quali sovrasta la sapienza musicale di Fiorenzo Carpi. Costoro abbandonano intimismi e racconti in terza persona, per costruire una galleria di personaggi cui regalano, molto spesso in chiave paradossale, un minimo di biografia e di spessore psicologico. L’interprete non è più un artista che racconta se stesso, ma un attore canoro che sta recitando un ruolo, come gli c*hansonnier* d’oltralpe, da Charles Aznavour a Jacques Brel.

Una canzone “diversa” viene programmaticamente cercata dal movimento Cantacronache, sorto nel 1957 a Torino grazie a Michele L. Straniero, Fausto Amodei, Sergio Liberovici, Emilio Jona, Giorgio De Maria. Il nome del gruppo evidenzia la volontà di riportare all’interno della canzone le problematiche della vita quotidiana partorendo una nuova forma di canzone di contenuto sociale e politico. Non solo: siccome gli interpreti professionisti si rifiutano di interpretare quei brani, alcuni degli stessi autori si trasformano in cantanti. E risultano interpreti molto credibili malgrado mezzi vocali non elevatissimi. Siamo ormai all’anticamera dei cosiddetti “cantautori” che guardano alla canzone come possibilità di “nuova poesia”. I Cantacronache crescono nella Torino di Giulio Einaudi, Alessandro Galante Garrone e Massimo Mila, presso quella che viene definita, un po’ sprezzantemente, la borghesia “rossa” o “radical chic”. Riuscendo così a coinvolgere l’intellettualità di sinistra che, dopo il predominio sull’editoria, inizia a guardare con interesse alla musica leggera. Gli stessi letterati, sulla scia di quanto successo in Francia, si misurano con la canzone. I Cantacronache coinvolgono Italo Calvino e Franco Fortini mentre, nel 1959, Laura Betti imbarca nell’avventura Pier Paolo Pasolini, Alberto Arbasino, Ercole Patti, Alberto Moravia, Goffredo Parise.

Anche il PCI, attraverso le feste dell’Unità, comincia ad avere una sua politica culturale nel settore. Ma, per il momento, le istituzioni rimangono ancora in mano alla DC. La RAI censura Dario Fo e punta sul garbo e l’eleganza di Mario Riva e del Quartetto Cetra. Non solo: il patron del Giro d’Italia Vincenzo Torriani fa campagna elettorale per la DC organizzando eventi. Al Vigorelli di Milano sfilano le star internazionali della pista e della canzone. Sull’anello Maspes, Sacchi, Ogna e Rousseau si esibiscono in surplace e volate, nel prato i Paraguayos con *La Galopera* e *Malagueña salerosa*.

da: *Il mio posto nel mondo* a cura di Enrico de Angelis, Enrico Deregibus, Sergio Secondiano Sacchi,Rizzoli, Milano, 2007.

1. Corso, Gregory: *Per Miles* In *Poesie* (a cura di Gianni Menarini) Guanda, Milano, 1976 [↑](#footnote-ref-1)
2. Ginsberg, Allen *Howl* In *Jukebox all’idrogeno* (a cura di Fernanda Pivano) Mondadori, Milano,1965 [↑](#footnote-ref-2)
3. Okudžava, Bulat *Addio alla Polonia* In: *Arbat, mio Arbat* (a cura di Gian Piero Piretto) Guerini e Associati, Milano, 1989 [↑](#footnote-ref-3)
4. Vian, Boris *Elementi per una biografia di Boris Vian*, *meglio noto con il nome di Bison Ravi* (1943)In: *Ricordo di Boris Vian* (a cura di Ronci Zeller, Enrico de Angelis, Guido Armellini) Club Tenco, Sanremo, 1979 [↑](#footnote-ref-4)