

INTRODUZIONE

Cosa resterà degli anni '80?

Il secondo numero di *Vox Popular* presenta alcuni saggi tratti dalle relazioni presentate al convegno *Cosa resterà degli anni '80. La popular music e il jazz tra gli anni 1980 e 2000*, svoltosi presso il Conservatorio "Arrigo Boito" di Parma il 13 e 14 febbraio 2015 e promosso e organizzato dalla sezione italiana della IASPM.

Convegno e *call for papers* della rivista nascono da una doppia esigenza: da un lato, studiare analiticamente un periodo particolarmente trascurato dagli studi storico-musicali nonostante negli ultimi anni abbia acquisito sempre più interesse negli studi sui media; dall'altro, connettere tra loro approcci di studio diversi con lo scopo di aprire una riflessione a livello interpretativo. Da questo punto di vista, tanto il titolo del convegno quanto la sede ospitante attestano una sinergia in parte attuata (il Conservatorio di Parma è stato tra i primi a istituire corsi di Diploma accademico in popular music), in parte maggiormente auspicabile, tra jazz e popular music studies.

La maggior parte degli studi, come è stato ricordato anche durante il convegno, sembra mostrare una certa diffidenza nei confronti della popular music prodotta nel corso degli ultimi vent'anni del Novecento, oltre che una sorta di dichiarata impotenza di fronte alla complessità dei suoi aspetti più squisitamente sonori e all'assenza di categorie consolidate. Questa posizione, oltre che fungere come una sorta di giustificazione autoassolutoria, non permette di cogliere la complessità delle trasformazioni collegate a queste musiche e, con essa, gli aspetti di sorprendente continuità con il tempo presente.

Un aspetto interessante nei cambiamenti di paradigma che avvengono tra la fine degli anni Settanta e gli Ottanta, infatti, come suggerito anche da alcune delle analisi qui proposte, è dato dallo stretto rapporto con i paradigmi estetici precedenti. Se, da un lato, gli sviluppi delle estetiche musicali degli anni Ottanta sono certamente influenzati dall'evoluzione tecnologica del periodo, dall'altro alcune pratiche musicali del periodo precedente permangono e si sovrappongono in modo creativo ai nuovi contesti produttivi e alle innovazioni delle tecniche di registrazione.

~

Nel ripercorrere la traiettoria della popular music degli anni Ottanta e Novanta con uno sguardo il più vario e transgenerazionale possibile, questo numero si distingue, forse, proprio per la pluralità di approcci e punti di vista. Troviamo così, accanto a studiosi affermati da tempo nel campo dei popular music studies, ricercatori giovani e indipendenti che hanno vissuto quegli anni nella fase della propria adolescenza o, addirittura, dell'infanzia.

Non è un caso, quindi, che tra i contributi più originali di questo numero vi siano quelli incentrati sul ruolo specifico che viene ad assumere la musica di quella che è stata definita neotelevisione. Il tema assume una rilevanza specifica se pensiamo al legame oggi esistente tra immaginario anni Ottanta (che è ritornato e continua a tornare, in forma di revival) e i ruoli di potere attualmente ricoperti dalla generazione che in quegli anni viveva da “spettatore attivo” la propria adolescenza.

Un fenomeno chiave in questo senso è analizzato nell'articolo di Alice Fumero, incentrato su *Fivelandia*, collana discografica che ha raccolto annualmente le sigle dei cartoni animati, dei telefilm e dei programmi per bambini e ragazzi in onda sulle reti Fininvest fra il 1983 e il 2002, vero e proprio “microcosmo” del piccolo schermo che ne ha forgiato l'immaginario, non soltanto sonoro. Avvalendosi anche di un'intervista al Maestro Enzo Draghi – voce e compositore di molte sigle – e svelando in modo preciso i nessi tra tecniche produttive e linguaggi pubblicitari, il contributo di Fumero permette di interrogarsi sul ruolo che queste canzoni hanno rivestito – e che vedono nella figura della “eterna bambina” Cristina D'Avena un'autentica icona, se non il loro correlativo oggettivo – e sul fascino nostalgico che ancora oggi possono suscitare.

Anche i contributi di Guido De Rosa e Simone Garino prendono in esame fenomeni chiave di quegli anni promossi all'interno della holding Fininvest. Garino prende in esame il successo televisivo della trasmissione *Striscia la Notizia* focalizzando l'attenzione sulla sigla musicale, elemento solitamente trascurato dagli studi esistenti sul tema ma che, al contrario, come dimostra l'autore attraverso un'applicazione originale del metodo musematico di Philip Tagg e della teoria dell'articolazione di Richard Middleton, può fornire elementi centrali per comprendere il successo del programma e della figura “mostruosa” del Gabibbo e la relazione stretta con un altro “mostruoso” fenomeno emergente in quegli anni: la “discesa in campo” di Silvio Berlusconi. Guido De Rosa, invece, analizza l'evoluzione di una manifestazione musicale chiave come il *Festivalbar*, che nel 2007 giungerà alla sua quarantatreesima e ultima edizione.

L'articolo di Maurizio Franco sposta il focus sulla scena del jazz italiano. A partire da un'indagine di quello che l'autore definisce un'epoca di Rinascimento sia in termini qualitativi, sia quantitativi – maturazione di poetiche nuove e sviluppo di un mercato e un ambito professionali – si approda a una messa in discussione del paradigma del “riflusso” e del disimpegno, anche culturale, con cui nella vulgata corrente viene generalmente designato il passaggio agli anni Ottanta.

Seguono una serie di articoli dedicati ad alcuni generi musicali e/o autori, il cui fiorire risale proprio al periodo tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni

Novanta. L'articolo di Gerhild Fuchs problematizza i concetti di "contaminazione" e di "ibridismo culturale" a partire dall'analisi della scena rap, hip hop e raggamuffin dell'Italia meridionale, con un focus specifico sulla formazione degli Almamegretta. Il contributo di Alessandro Giovannucci si concentra, poi, sul fenomeno delle posse, "tra musica, politica e tecnologia".

Seguono tre articoli di taglio più propriamente monografico. Il primo, di Giacomo Giuntoli, è dedicato alla figura dello scrittore Pier Vittorio Tondelli e, in particolare, al rapporto tra la sua opera letteraria e saggistica e la musica prodotta nel contesto emiliano, aspetto questo tanto peculiare, quanto poco studiato.

La musicologa e giornalista Vanna Lovato ci ha concesso di rendere disponibile per i lettori di *Vox Popular* un ampio stralcio del suo volume *Franco Battiato 1965-2007. L'interminabile cammino del Musikante* (Editori Riuniti, Roma 2007), dedicato al passaggio tra anni Settanta e Ottanta e incentrato sull'analisi di tre dischi particolarmente fortunati e influenti (*L'era del cinghiale bianco*, 1979; *Patriots*, 1980; e *La voce del padrone*, 1981; tutti per EMI).

Luca Marconi, tra gli studiosi più rappresentativi dei popular music studies italiani, propone un saggio dedicato all'analisi dettagliata del brano «Vita spericolata» di Vasco Rossi, concentrandosi sull'espressività della musica e dell'arrangiamento, sulle relazioni intertestuali con altri brani e sul rapporto con i significati delle parole cantate; elementi questi che conducono Marconi a una disamina più generale dei fattori che hanno portato Vasco Rossi a diventare una delle più influenti icone pop italiane dell'epoca.

Di respiro più ampio gli ultimi due saggi contenuti in questo numero. Il primo, di Alessandro Carrera, docente presso l'università di Houston, è incentrato sul ruolo della critica musicale in Italia nel passaggio Settanta-Ottanta attraverso un percorso denso di riferimenti al vissuto personale di quegli anni.

Il saggio di Massimo Airoidi, Davide Beraldo e Alessandro Gandini presenta un'indagine delle associazioni tra brani e artisti musicali italiani degli anni Ottanta generate dai *recommendation systems* di YouTube, algoritmi che consigliano automaticamente all'utente quale musica ascoltare o acquistare e i cui suggerimenti si basano sui comportamenti di consumo aggregati degli utenti. L'analisi proposta corrobora un dato solo apparentemente banale, che si presta a ulteriori verifiche empiriche: la prossimità di due brani o artisti nel network dei video suggeriti dall'algoritmo di YouTube corrisponde a un'omologa vicinanza nel "campo semantico" degli ascoltatori.

Buona lettura.

I curatori
Gabriele Marino
Errico Pavese



IL FENOMENO *FIVELANDIA*
STORIA E ANALISI DELLE SIGLE MUSICALI DEI
CARTONI ANIMATI DELLA “TV PER RAGAZZI” SULLE
RETI FININVEST

Alice Fumero
afumero@novedee.com

ABSTRACT

L'articolo intende investigare la collana discografica *Fivelandia*, che raccoglie le sigle dei cartoni animati, dei telefilm e dei programmi per bambini in onda sulle reti Fininvest fra il 1983 e il 2002 (prodotta dalla Five Record, etichetta discografica italiana fondata da Silvio Berlusconi nel 1981). Si tratta di un autentico microcosmo televisivo che ha forgiato l'immaginario, non soltanto sonoro, di coloro che hanno trascorso il periodo adolescenziale nel ventennio tra il 1975 e il 1995. Attraverso un'analisi dettagliata della genesi, dei protagonisti, dei processi compositivi e produttivi – condotta anche mediante un'intervista al M° Enzo Draghi, voce e compositore di molte sigle – si intende mettere in luce come *Fivelandia* sia un fenomeno chiave per comprendere caratteristiche peculiari di quell'Italia che dagli anni Ottanta ha trovato nella tv privata e nella pubblicità una nuova forma di comunicazione – e per molti aspetti “addomesticazione” – del grande pubblico.

~

VOX POPULAR

2/1-2 (2018) - ISSN 2531-7059

PREMESSA

Per tutti coloro che sono nati prima del 1975 e dopo il 1995, il termine *Fivelandia* potrebbe non significare molto. Per coloro, invece, che hanno trascorso l'adolescenza in quel ventennio, il termine *Fivelandia* è capace di evocare alla mente immagini, storie e personaggi indimenticabili che popolavano gli innumerevoli cartoni animati in onda sul piccolo schermo. Ma, soprattutto, questo nome ha il suggestivo potere di richiamare musiche e parole delle sigle che aprivano ogni nuova puntata: sigle che sono rimaste indelebilmente impresse nella memoria. Forse a causa del target verso cui erano rivolte le musiche di cui trattiamo – a quasi vent'anni dalla chiusura ufficiale di tale esperienza – non risultano a oggi studi in merito (con l'eccezione di Martinelli 2007). Eppure, come dimostreremo in questo saggio – reso possibile anche da un'intervista esclusiva al M° Enzo Draghi (in appendice), voce e compositore di molte sigle – siamo di fronte a un vero e proprio fenomeno: non soltanto musicale e commerciale, ma anche sociale. Analizzare tale fenomeno sarà occasione, non soltanto di rivelare aspetti compositivi e musicali di interesse, ma anche di mostrare alcune caratteristiche peculiari di quell'Italia che dagli anni Ottanta ha trovato nella tv privata e nella pubblicità una nuova forma di comunicazione e addomesticazione del grande pubblico.

Fivelandia è il nome della collana discografica che raccoglie le sigle dei cartoni animati, dei telefilm e dei programmi per bambini in onda sulle reti Fininvest fra il 1983 e il 2002; tuttavia con l'utilizzo di questo termine si intende abbracciare l'intero fenomeno discografico della Five Record, la casa discografica italiana fondata da Silvio Berlusconi nel 1981. Originariamente nata per immettere nel mercato discografico proprio le canzoni delle sigle televisive dei programmi delle reti Fininvest, in breve tempo l'etichetta di Cologno Monzese (che dal 1991 diverrà RTI Music) mise sotto contratto moltissimi artisti – come Iva Zanicchi, Gino Paoli, Johnny Dorelli, Francesco Salvi – la maggior parte dei quali facevano parte proprio dell'azienda televisiva di Berlusconi: il nome che fu più a lungo legato all'etichetta e che ottenne il maggior successo discografico fu Cristina D'Avena che, come vedremo successivamente, fu la voce e il volto di tale fenomeno.

IL MERCATO E LA TV DEI RAGAZZI

È possibile rintracciare le origini del fenomeno intorno al 1982/1983, quando furono lanciati i programmi "contenitori" dedicati alla fascia ragazzi delle reti Fininvest: *Ciao Ciao* – andato in onda dal 1979 al 2001 alternativamente su Rete Quattro e Italia Uno e *Bim Bum Bam* – andato in onda dal 1982 al 2002 su Canale Cinque e Italia Uno. La scelta dell'orario della messa in onda era ovviamente accuratamente vagliata secondo le necessità di audience e marketing. La suddivisione del target dai quattro ai quattordici anni era organizzata per evitare sovrapposizioni fra le varie reti e rispondeva alle

esigenze di pubblici diversi, tenendo in considerazione gli orari di ascolto: per esempio si era scelto di proporre cartoni per i più piccoli (il pubblico alternativo al telegiornale) fra le ore venti e le venti e trenta. I programmi “contenitori” erano così definiti perché contenevano al loro interno numerosi cartoni animati che venivano presentati da conduttori (dei quali oggi ricordiamo solo Paolo Bonolis) in compagnia del rosa Uan (per *Bim Bum Bam*), Four e Fourino (per *Ciao Ciao* e *Ciao Ciao mattina*) e Ambrogio (negli anni Novanta) – pupazzi animati, diventate delle vere e proprie star per i più piccini – che si cimentavano in intermezzi, gag e giochi.

Per comprendere il ruolo sociale che queste musiche ricopriranno negli anni è importante contestualizzare dove siano nate e perché: il boom economico degli anni Ottanta investì ogni settore, fra cui anche quello televisivo attraverso un uso smisurato della pubblicità. Nel nostro caso specifico è bene ricordare che il rapporto d’affezione che si crea fra i bambini e la pubblicità fa scattare nel piccolo spettatore un desiderio: quello di «voler possedere i personaggi ammirati in tv» (D’Amato 1989, p. 26). Possiamo affermare che la tv dei ragazzi degli anni Ottanta divenne la *longa manus* promozionale dell’industria del giocattolo sempre più in crescita. Appare chiaro che essa esercitava già sulla fascia dei più piccoli la formula standard del marketing – “creazione del bisogno” e “appagamento del bisogno tramite l’acquisto” – che è ancora alla base dell’attuale struttura dei consumi della nostra società. Come per gli adulti, questo tipo di formula promozionale può influire su diversi livelli:

innanzitutto induce a credere non solo che il superfluo sia necessario, ma che sia facilmente e immediatamente accessibile a tutti. In secondo luogo presenta il prodotto non per quello che è realmente ma valorizzandolo oltremodo. Il piccolo consumatore si sente incompleto, diverso dagli altri, senza quell’ “invidiabile” giocattolo. In terzo luogo questi non solo spingono all’acquisto, ma inducono in via subordinata a pensare che senza il tale giocattolo non si possa fare parte di un gruppo, della comunità. I bambini sono spesso molto conformisti: l’essere come gli altri dà loro sicurezza. È una fase della crescita, la voglia di imitarsi reciprocamente, per riconoscersi, per trovare sicurezza gli uni negli altri. Ma la pubblicità insegna loro a giocare (oltre che a parlare, muoversi, vestirsi) tutti nello stesso modo (Ivi, p. 27).

In Italia proprio le case produttrici di giocattoli come la Mattel, Giochi preziosi e MB Giocattoli furono i maggiori sponsor: all’interno dei programmi facevano della pubblicità la loro arma più forte. Per esempio, dal 1990 al 1996 la MB Giocattoli stipulò un accordo con *Bim Bum Bam* che prevedeva uno spazio autonomo all’interno della trasmissione attraverso delle competizioni fra due o più squadre di bambini, che si disputavano sulla base delle regole dei giochi in scatola (Forza Quattro, Indovina Chi ecc.). Spesso non è facile distinguere se siano nati primi i cartoni o i giocattoli e i gadget relativi. Un esempio fra i numerosi: *Jem e le Holograms* è una serie animata del 1985 ispirata ad un gruppo di bambole della Hasbro (la stessa casa di giocattoli americana del successo mondiale dei *Transformers*); ciò che interessa ai fini di questa ricerca è il fatto

che i produttori di *Jem e le Holograms* – nonostante esso possa rappresentare forse il primo musical a puntate della storia trasmesso ed ideato per la tv – non abbiano sfruttato le 153 canzoni (due o tre canzoni a puntata) dal punto di vista commerciale. Un’occasione economica molto probabilmente sfuggita in America. In Italia invece il team Fininvest, intuendo il potenziale economico nascosto nelle musiche dei cartoni animati, non si fece sfuggire l’opportunità e investì nella sconfinata produzione di canzoni e sigle che ritroviamo in *Fivelandia*. Questo fu reso possibile perché la musica per bambini fu investita dalle stesse strategie commerciali del nuovo sistema pubblicitario, trasformandosi in un prodotto in vendita – al pari della bambola di Memole o delle macchinine Hot Wheels – un oggetto del “desiderio/bisogno indotto” in cui riconoscersi, sentirsi parte di un gruppo, identificarsi nella “comunità dei bambini”.

I PRODOTTI MUSICALI: DAI SINGOLI ALLE COMPILATION

Ad apparire sul mercato per primi furono i singoli pubblicati su 45 giri o 7 pollici: dal 1983 al 1991 saranno incisi ben 73 singoli su questo supporto. Dal 2009 verranno incisi in formato digitale altri sei singoli originali (eccezion fatta per «Puffa un po’ di arcobaleno» che è la ripubblicazione della sigla originale del 1996 in occasione del cinquantennale dei Puffi). I 45 giri contenevano sul lato A il singolo più importante mentre sul lato B poteva essere inciso il medesimo brano in versione strumentale, come per esempio «D’Artagnan e i Moschettieri del Re» (1989) o un secondo singolo come per esempio il disco del 1989 che presenta «Ti Voglio Bene Denver» sul lato A, mentre il singolo «Piccolo Lord» sul lato B. L’analisi delle classifiche pubblicate da *TV Sorrisi e Canzoni* dal 1985 al 1997 – conservate in formato cartaceo alla Mondadori – mostra che fra questi singoli numerosi titoli sono rimasti per più settimane in classifica fra i più venduti in Italia.

Singolo	Anno	Top Classifica	N. Settimane
<i>Kiss me Licia</i>	1986–1987	4	24
<i>Memole dolce Memole</i>	1986	13	9
<i>Love me Licia</i>	1986–1987	11	13
<i>David Gnomo amico mio</i>	1986	18	9
<i>Magica Emi</i>	1986	16	9
<i>Mila e Shiro due cuori nella pallavolo</i>	1986	43	2

<i>Piccola bianca Sibert</i>	1987–1988	14	15
<i>Vola mio mini pony</i>	1987	25	12
<i>Arriva Cristina</i>	1988–1989	12	17
<i>Maple Town</i>	1988	33	11
<i>Hilary</i>	1988	43	5
<i>Ti voglio bene Denver</i>	1989–1990	22	18
<i>Milly, un giorno dopo l'altro</i>	1989	21	8
<i>Cri Cri</i>	1990–1991	6	13

Come si evince dalla tabella – dal 1986 al 1990 – ben quattordici singoli sono rimasti in classifica nella top 20 dei singoli più venduti per la durata di più settimane: mentre nel 1986 al primo posto imperversava «Papa Don't Preach» di Madonna, il singolo «Kiss Me Licia» raggiunse addirittura il quarto posto e rimase ai primi posti della classifica per oltre ventiquattro settimane.

Dal 1983 i singoli di successo e le altre sigle dei cartoni animati venivano incise in raccolte in album: esse si differenziavano per il periodo di pubblicazione ed erano *Fivelandia* o *Cristina e i tuoi amici in tv*. Stiamo parlando di un numero altissimo di pubblicazioni: ventidue uscite invernali per *Fivelandia* (che coprono il periodo natalizio dal 1983 al 2004) e ventuno per *Cristina e i tuoi amici in tv* per il periodo estivo dal 1987 al 2008. Le raccolte di *Fivelandia* furono registrate su LP 33 giri oppure musicassetta; dal 2006 furono interamente rimasterizzate in digitale. Per quanto riguarda la seconda collana, l'album *Cristina e i tuoi amici in tv* 6 del 1997 segnò la svolta digitale: le edizioni successive furono incise solo su CD e musicassetta. Rimarchevole, anche nel caso degli album, è la loro presenza e permanenza nelle classifiche dei dischi più venduti: nel 1986 *Fivelandia* 3 raggiunse il 17° posto in classifica mentre *Fivelandia* 9 nel 1992 rimase in classifica per sedici settimane. *Cristina e i tuoi amici in tv* 5 nel 1991 occupò il 16° posto.

Accanto a queste due collane furono creati altri due cicli di album prettamente legati alla figura di Cristina D'Avena interprete delle live action: «Love me Licia» tratto dalla serie animata *Kiss Me Licia* e *Cristina*. Sono tra questi che si contano i maggiori premi: *Kiss Me Licia* e *i Bee Hive* del 1986, *Arriva Cristina* del 1988, *Cristina* del 1989, *Cri Cri* del 1990 vinsero il disco di platino con più di 200.000 copie vendute. Ultimo disco di platino fu consegnato a *Fivelandia* 14 nel 1996.

Collane	Numero di uscite	Anni	Periodo di uscita
<i>Fivelandia</i>	22	1983–2004	Autunno
<i>Cristina e i tuoi amici in tv</i>	21	1987–2008	Primavera
<i>Kiss me Licia</i> (serie tv)	1. <i>Kiss Me Licia e i Bee Hive</i> (86) 2. <i>Love Me Licia e i Bee Hive</i> (86) 3. <i>Teneramente Licia e i Bee Hive</i> (87) 4. <i>Licia dolce Licia e i Bee Hive</i> (87) 5. <i>Balliamo e cantiamo con</i> (86–88)	1986–1988	Inverno (dic) Primavera
<i>Cristina</i> (serie tv)	1. <i>Arriva Cristina</i> (88) 2. <i>Cristina</i> (89) 3. <i>Cri Cri</i> (90) 4. <i>Cristina, l'Europa siamo noi</i> (91)	1988–1991	Inverno

Infine, venivano prodotte delle collane monografiche interamente dedicate ad una serie animata specifica:

LP monografico	Anno
<i>Canta Snorky</i>	1986
<i>David Gnomo</i>	1986
<i>Memole dolce Memole</i>	1986
<i>Vola mio mini pony</i>	1987
<i>Maple Town</i>	1987
<i>Piccola bianca Sibert</i>	1987
<i>Puffiamo l'avventura</i>	1987
<i>Palla al centro per Rudy</i>	1988
<i>Viaggiamo con Benjamin</i>	1988

Queste collane contenevano non solo la sigla italiana del cartone animato andato in onda, ma anche una serie di altre canzoni a tema. Queste canzoni di solito riguardavano alcuni coprotagonisti (per es. Swift la volpe di *David Gnomo*) o situazioni particolari (come l'allenamento in *Palla al centro per Rudy*). Dal punto di vista musicale queste canzoni potevano essere le uniche non italiane. Per esempio, le canzoni dell'LP *David Gnomo amico mio* provengono dalla Spagna, paese d'origine del cartone animato, e in particolare la terza traccia del secondo lato – «Dai vieni qui David» – è la sigla originale spagnola. *Memole dolce Memole* non è un vero album monografico ma un lancio promozionale (contenente la sigla e altri tre singoli passati), in formato musicassetta, che si poteva ottenere solo raccogliendo otto buoni d'acquisto del formaggio “Susanna Invernizzi”. Questo per sottolineare ancora una volta quanto forte fosse l'intreccio fra l'industria musicale Five Record e il mercato economico, quanto la struttura si sostenesse sul potere mediatico della tv e della pubblicità. Non a caso, ancora oggi, troviamo la musicassetta dell'album *Piccola bianca Sibert* acquistabile a 1999,00 euro su Ebay. Ma non ci si deve stupire del prezzo perché la versione di *Fivelandia 6* in cd è stato battuto all'asta nel 2012 a 5.050,00 euro, diventando il cd italiano venduto al prezzo più alto di sempre.

I PROTAGONISTI DEL FENOMENO *FIVELANDIA*

A rendere tutto ciò possibile fu la volontà da parte del Gruppo Fininvest di scommettere su Alessandra Valeri Manera, che fu responsabile del settore e produttore esecutivo per l'intera durata dell'esperienza dei programmi contenitore. Due volte all'anno – ispirata dalla necessità di «educare divertendo» (Ivi, p. 39) – Valeri Manera si recava personalmente in Giappone per selezionare i nuovi cartoni animati da importare in Italia; fedele alla Fininvest, «che si vuole “ambasciatrice di pace”, portatrice di valori e di miti ecologici» (Ivi, p. 40), Alessandra Valeri Manera era l'artefice della grande censura e colei che – attraverso la musica e i testi – offriva al pubblico un'atmosfera di tranquillità e serenità. Solo a lei spettava il compito di selezionare i musicisti a cui affidare la composizione delle sigle ed era lei l'unica autrice dei testi (usando anche lo pseudonimo di Alinvest): ha così firmato come autrice oltre settecento canzoni. E fu soprattutto lei a scegliere Cristina D'Avena, la cui voce è indissolubilmente legata alle canzoni delle sigle dei cartoni animati, a tal punto da trasformarla in una vera e propria icona dell'infanzia e dell'adolescenza. Furono coinvolti in veste di compositori in questo fenomeno alcuni dei musicisti di spicco della scena italiana: Giordano Bruno Martelli, padre di Augusto Martelli, e lo stesso Augusto furono fra i primi autori. Carmelo (Ninni) Carucci, chitarrista del gruppo beat I Romans e poi de I Gatti Rossi (gruppo di accompagnamento di Gino Paoli) può vantare il primato di compositore più prolifico degli anni Ottanta con più di cento sigle; Enzo Draghi, che collaborava con Albertelli e Riccardi (scrivendo per Drupi, Mina e Mia Martini) ha composto invece più di sessanta sigle; un giovanissimo

Massimiliano Pani, figlio di Mina, contribuì alla causa con decine di sigle; negli anni Novanta, oltre a Silvio Amato e Giorgio Vanni, ricordiamo Franco Fasano con oltre settanta sigle e che, dopo l'esordio ufficiale a Sanremo nel 1981, è ancora in attività come cantautore.

IL PROCESSO COMPOSITIVO E PRODUTTIVO

A partire da un'intervista realizzata con Enzo Draghi è stato possibile ricostruire il processo attraverso cui si otteneva la sigla originale per ogni cartone animato. Punto fermo del processo era che non venissero mai utilizzate le sigle originali: Alessandra Valeri Manera non consentiva di ascoltare o vedere il cartone animato originale affinché i compositori non ne fossero influenzati. Essi dovevano basarsi solo sullo *storyboard* che dava loro alcune informazioni sulla trama e l'epoca nella quale si svolgeva l'azione. Gran parte della composizione avveniva al computer: erano gli anni dei primi sintetizzatori Atari. Dalla base ritmica si aggiungevano progressivamente gli altri strumenti fino a ottenere circa ventiquattro o trentadue tracce su nastro. Su questa prima cassetta "casalinga" Alessandra Valeri Manera scriveva le parole del testo: non possedendo specifiche nozioni musicali, veniva aiutata da un testo – inserito dagli stessi compositori – privo di senso ma metricamente adatto alla musica, che fungesse da guida metrica. Il ruolo di responsabilità di Valeri Manera la costringeva a comporre i testi – non sempre immediati e che spesso necessitavano l'uso del dizionario dei sinonimi e contrari – nei ritagli di tempo e nella notte. Il passaggio successivo era quindi quello in studio di registrazione: le tracce del nastro venivano mixate e in un secondo tempo venivano aggiunte la voce di Cristina D'Avena e del coro, costituito dai bambini dei «Piccoli Cantori di Milano». Anche questo processo era supervisionato da Alessandra Valeri Manera, molto attenta ad ogni intonazione. Le prime registrazioni avevano a disposizione in studio un gruppo musicale dal vivo composto da tastiere, chitarra e batteria; successivamente gli strumentisti del gruppo furono sempre più frequentemente sostituiti dal sintetizzatore, dimezzando così i costi di produzione. Ovviamente in una ultima fase si univano alla musica i tagli delle immagini per realizzare la video-sigla che sarebbe andata in onda. Un'analisi dei video mostra che le immagini venivano selezionate – in principio da Alessandra Valeri Manera – a commento del testo (es. in «Piccola Bianca Sibert» mentre Cristina D'Avena canta «ruzzolando chissà» si vede la foca Sibert scivolare sulla neve). Finito l'intero processo produttivo, che di solito prevedeva un giorno e mezzo di lavoro agli studi della Merak Film di Cologno Monzese, si realizzavano una base internazionale senza accordi; una base per il playback (base più cori), una base strumentale nella quale la voce veniva sostituita da uno strumento e il taglio sigla per la tv, che rispetto la sigla completa di circa tre minuti, doveva avere una durata di circa un minuto e venti secondi.

STRUTTURA, MUSICA E TESTI

La struttura di queste canzoni è facilmente schematizzabile in una forma composta da una introduzione strumentale + numero variabile strofe + ritornello. Tale forma è determinata dal taglio sigla che doveva rispondere infatti alle esigenze televisive che imponevano una struttura semplice e schematica affinché si potesse spostare il testo più significativo e il ritornello in base al taglio, come già accennato, di circa un minuto e venti secondi. Riportiamo di seguito l'analisi strutturale della sigla «Piccola, Bianca Sibert» a modello esemplificativo. Dopo una breve introduzione strumentale, seguono due strofe e ritornello, punto dove si interrompe quando trasmessa in Tv come sigla d'apertura.

(Strofa 1)

Amica dolce, dolce Sibert,
 Che avventure abbiamo noi,
 In tutto il mondo tu sei unica
 Lo sai.
 Amica dolce, dolce Sibert
 Che dolcezza gli occhi tuoi,
 Io so che in fondo non ci lasceremo mai.

(Strofa 2)

Giochiamo insieme Sibert,
 Ruzzolando chissà
 Prima chi arriverà.
 Viaggiamo insieme Sibert,
 Noi andremo dovunque,
 Noi andremo dovunque,
 Tanti amici salveremo noi.

(Ritornello)

Sibert, Sibert,
 Piccola bianca Sibert,
 Si può imparare tanto da te,
 Dai resta accanto a me.
 Sibert, Sibert,
 Piccola bianca Sibert,
 Io sto imparando sempre

Di più.

La canzone completa presenta però una seconda parte musicalmente identica ma con testo diverso nelle strofe. Nel caso di «Piccola, Bianca Sibert», la seconda parte presenta differenze solo nella prima strofa.

(Strofa 1 – seconda parte)

Amica dolce, dolce Sibert,

Quante cose sempre fai,

Sei piccolina ma tu non ti arrendi mai.

Amica dolce, dolce Sibert

Tanto affetto sempre dai,

Così carina sai che tenerezza fai.

Da quando ci sei tu.

Questa struttura, con le sue varianti (numeri di strofe, o interventi di coro e presenza di code finali ecc), si ripete sistematicamente per tutte le sigle.

Nell'invenzione melodica e nelle scelte degli arrangiamenti troviamo invece una maggiore varietà e libertà compositiva. Tuttavia, dall'analisi di un campione di riferimento, si possono delineare alcuni elementi comuni. Prima di tutto il sound che, come abbiamo già accennato, è costruito attorno all'uso dei sintetizzatori che imperversavano gli anni Ottanta. Per quanto attiene invece la melodia, possiamo affermare che essa richiama quella di stampo marcatamente lirico melodico di derivazione italiana. Inoltre, possiamo contare una significativa presenza di reiterazioni, cioè le «ricorrenze consecutive di motivi o frasi identiche» (Tagg 2011, p. 96) come, per esempio, in «Dolce, Bianca Sibert»; «David Gnomo Amico Mio»; «Holly & Benji»; «Mila & Shiro», «Kiss Me Licia». Un altro modello ricorsivo molto frequente è la sequenza, cioè la «reiterazione di ritmo e relativo profilo delle altezze ad una altezza assoluta differente» (Ivi, p. 97): per esempio in «Juny Peperina Tuttofare», «Memole, Dolce Memole». Questi aspetti così frequenti e in grado di accumulare la maggior parte delle melodie, sono riconducibili al fatto che – per motivi di mercato – le sigle dovevano assolutamente risultare facilmente memorizzabili. Come uno spot televisivo dovevano rimanere in testa ed indurre all'acquisto. Dal punto di vista delle connotazioni di genere possiamo affermare che non è presente una netta differenziazione fra i cartoni prettamente maschili da quelli femminili, ma sono legate principalmente alla tematica del cartone. Per esempio, in «Ninja Turtles: Tartarughe alla Riscossa» l'andatura veloce e il ritmo sincopato quasi ossessivo serve a rinviare all'avventura e al combattimento piuttosto che al sogno o all'amore.

Per quanto riguarda i testi invece possiamo affermare che erano finalizzati a presentare la storia e i personaggi. Dall'analisi possiamo osservare una predilezione per le rime, anche le più semplici e ripetitive. In «Occhi di Gatto» a fare da padrona è la rima

“issime”: «Tre ragazze bellissime / Tre sorelle furbissime / Son tre ladre abilissime / Molto sveglie agilissime», mentre in «Jem e le Holograms» è la rima “ante” a scandire il testo: «Sono una cantante / Bella e stravagante / Ballo il rock and roll! / Vesto assai elegante / Certe volte lo sai / Sono esuberante». Testi sicuramente poeticamente non eccellenti, ma senza dubbio funzionali. Dal punto di vista dell’intonazione spesso si incontrano finali in “o” e in “u”, che negli acuti non sempre risultano facili da intonare: ricordiamo ancora una volta che i testi erano scritti da Alessandra Valeri Manera, che non era una musicista professionista, e che mirava ad un altro obiettivo. Attraverso la scelta dei cartoni animati e attraverso uno specifico adattamento musicale la Fininvest mirava a eliminare ogni possibile riferimento a situazioni di conflitto e violenza. La serenità e la semplicità delle musiche (parallelamente a quella degli ambienti familiari delle storie trasmesse) «forano il video e pervadono l’ambiente domestico dei piccoli spettatori: c’è tranquillità» (D’Amato 1989, p. 40). Ed è in questa ultima asserzione che possiamo quindi trovare la spiegazione di una scelta, dal punto di vista musicale, a mio avviso poco coerente. Il modello italiano della tv per ragazzi, con moltissimi dei cartoni animati selezionati da Alessandra Valeri Manera, venne esportato all’estero, su due canali di proprietà Fininvest: TeleCinco in Spagna e La Cinq in Francia. In questi Paesi, le musiche di alcune sigle italiane venivano usate per altri cartoni animati che nulla avevano a che fare con l’originale: ovviamente le musiche venivano dotate di testi differenti nella lingua del Paese che ne stava facendo uso. Per esempio – uno fra molti – la sigla del «Tulipano nero» francese era quella composta per il «D’Artagnan e i Moschettieri del re» italiano. Con rammarico possiamo però affermare che la sigla italiana del «Tulipano nero» era musicalmente molto più adatta e contestualizzata al cartone per cui originariamente fu composta. E su questo punto i compositori, come risulta dall’intervista condotta a Enzo Draghi, non avevano nessuna voce in capitolo.

CONCLUSIONI

L’analisi condotta in questo saggio dimostra, a nostro avviso, che *Fivelandia* si possa considerare un fenomeno più commerciale che artistico in senso stretto. Tuttavia, quello che interessa qui sottolineare è il fatto che – seppur risultato di interessi economici e non di istanze prettamente musicali – le canzoni cantate da Cristina D’Avena hanno accompagnato milioni di ragazzi che appartengono alla «Generazione bim bum bam» (Aresu 2012). Una generazione che nella voce dell’eterna bambina – come lei stessa si definisce ancora oggi – si è identificata e per la quale oggi sembra provare un certo senso di rimpianto, come testimoniano i concerti e i festival un po’ sparsi per tutta Italia. Il fatto che nel gennaio del 2015 l’ormai più che cinquantenne Cristina D’Avena – accompagnata dal gruppo Gem Boy – abbia riempito l’Alcatraz di Milano di un pubblico fra i venticinque – quarantacinque anni, può suggerirci qualcosa sul ruolo che queste canzoni hanno rivestito e su quale fascino nostalgico possano ancora

suscitare. Però alla fine un fatto è inequivocabile. A parte questi exploit di Cristina D'Avena e delle innumerevoli e nostalgiche cover band, nulla o pochissimo è realmente rimasto di quel mondo discografico e imprenditoriale: i programmi tv per i ragazzi sulle reti Fininvest hanno chiuso e nessun programma oggi è a loro paragonabile; Alessandra Valeri Manera e molti i musicisti si sono ritirati; altri musicisti sono tornati al loro mondo musicale di origine; la casa discografica RTI è stata venduta alla Sony perdendo completamente la sua identità. Tutto questo dimostra che il fenomeno *Fivelandia* è stato l'espressione di un momento storico unico e irripetibile. Espressione sì, ma anche strumento: strumento di una società economicamente ricca che cercava di generare altra ricchezza in un continuo circolo virtuoso (o vizioso) di acquisto e vendita, circolo garantito dalla sua riproducibilità (come testimonia la serialità con cui sono stati realizzate sigle e album). Uno strumento che oggi non trova più il suo motivo d'essere, ma il cui ricordo sopravvive forte in una generazione ancora in cerca di una sua identità.

BIBLIOGRAFIA

- ARESU, Stefano. 2012. *Generazione Bim Bum Bam*. Mondadori, Milano.
- D'AMATO, Marina. 1989. *Lo schermo incantato. Trent'anni di televisione per ragazzi*. Editori Riuniti, Roma.
- MARTINELLI, Dario. 2007. «Le sigle dei cartoni animati in Italia tra gli anni 70 e 80», in *Studi Musicali*, Anno XXXVI - 2007, 1, pp. 269-288.
- TAGG, Philip. 2011. *La tonalità di tutti i giorni*. Il Saggiatore, Milano.



APPENDICE

Intervista a Enzo Draghi (Voghera, 11 novembre 2014)

Come è nato il progetto Fivelandia?

Il progetto nasce all'interno del programma dedicato alla fascia ragazzi di Mediaset, di cui Alessandra Valeri Manera era la responsabile. Avendo sempre desiderato essere autrice di canzoni, ha trovato nelle sigle dei cartoni animati un'opportunità: il Maestro Giordano Martelli le insegnò alcuni rudimenti – non della musica – ma della scrittura dei testi. Io l'ho conosciuta nel 1985, quando aveva trent'anni. Alessandra Valeri Manera era figlia di Manera, amico di Bernasconi, che era stato presidente della Confindustria degli anni Settanta.

Era lei che scriveva i testi anche dei conduttori delle trasmissioni Bim Bum Bam e Ciao Ciao?

No. C'erano autori apposta, ma Alessandra Valeri Manera supervisionava tutto, anche i testi scritti per i presentatori (Bonolis, Uan, eccetera) ed effettuava la prima censura nei testi dei cartoni animati. Era lei che diceva dove tagliare i cartoni, soprattutto quelli giapponesi che erano rivolti a un pubblico più adulto.

Chi è che sceglieva le canzoni da inserire nelle compilation Fivelandia e Cristina e i tuoi amici in tv?

Era una scelta di Alessandra Valeri Manera. Sicuramente ci saranno state le hit del momento e poi altre non necessariamente legate alla fama dei cartoni del momento. Per esempio, la sigla di Lupin è comparsa solo nelle collezioni più recenti.

Si ricorda l'organizzazione?

Presidente, Carlo Bernasconi e Alessandra Valeri Manera, che non demandava ad altri...

~

Perché hanno chiuso le fasce ragazzi?

Il settore dell'industria dei giocattoli era andato in crisi. Il mondo del merchandising era il primo sponsor: erano le pubblicità inserite all'interno del contenitore "fascia dei ragazzi" che tenevano economicamente in piedi il progetto.

Perché in quegli anni la maggior parte dei cartoni animati erano giapponesi?

Per questioni economiche: erano a un prezzo favorevole di acquisto. Alessandra Valeri Manera in persona andava due volte all'anno in Giappone a scegliere i cartoni. I traduttori erano italiani scelti nel suo staff.

Che lei sappia il fenomeno è stato ripetuto in altri Paesi?

È stato esportato a TeleCinco in Spagna e ha funzionato molto bene. Si è provato a riproporre l'esperienza anche a La Cinq in Francia, ma non con lo stesso successo. La gestione era la stessa. Nel 2012 sono nati anche dei Festival dei Cartoni e dei Fumetti. Per esempio, a Barcellona ho visto un Festival in cui cantava la stessa cantante con la quale collaboravo io quando mi mandavano in Spagna per le sigle. Le sigle in quei Paesi erano le nostre, ma loro non avevano il personaggio Cristina D'Avena che avevamo noi. La cantante era sì la stessa, ma non si è mai trasformata nella "Signora dei Cartoni".

Qual era il processo compositivo delle sigle?

Veniva prima la musica e poi il testo. Essendo che Alessandra Valeri Manera non era una musicista ci chiedeva un aiuto: noi le fornivamo con la musica composta una metrica (con parole campate in aria) sulla quale lei faceva il testo seguendo lo *storyboard* dei cartoni.

Vedevate l'originale prima?

A noi non era concesso vedere l'originale, perché non voleva che la visione contaminasse la nostra creatività.

Conosceva però di cosa si trattasse?

Sì, c'era uno *storyboard* scritto su cui potevamo farci un'idea del genere. Se era un cartone di lotte per esempio potevamo usare musiche più sostenute... Ma noi non vedevamo comunque le immagini. Le parole quindi venivano dopo con Alessandra Valeri Manera che seguiva perfettamente la nostra metrica. Il nostro compito era quello di creare una melodia accattivante che parlasse al pubblico a cui era destinato.

Era Alessandra Valeri Manera che sceglieva a quale autore affidare la sigla?

Sì, assolutamente.

Il nome più presente è quello di Carmelo Carucci.

Sì, Carucci ha sostituito Giordano Martelli che è scomparso nel 1987. Io personalmente sono entrato nelle grazie di Alessandra Valeri Manera con il fenomeno di *Kiss Me Licia*. Io prima lavoravo a Tortona per la Real Music, poi nei primi anni Ottanta sono entrato nel giro milanese, come vocalist. Alcuni colleghi mi hanno invitato a lavorare a Milano con il gruppo di Paola Orlandi, e da lì non ho più smesso. In quegli anni ero il più gettonato fra i coristi milanesi. Ho fatto moltissime pubblicità. E poi è questione di caso: era agosto, in pieno periodo feriale, e Paola Orlandi non trovava nessuno per un lavoro urgente da fare. Ha trovato me che ero a casa tranquillo a Varzi. Quindi andai a Milano dove c'era una "certa Alessandra" che doveva "versionare" dal giapponese il primo *Kiss Me Licia*. Stava cercando la voce italiana per Mirko. Eravamo in due e ha scelto me: e da allora sono stato legato a Mirko finché è andato in onda. Sia il Mirko in cartone che quello in carne e ossa nella successiva serie con Cristina D'Avena.

Sono state utilizzate melodie originali giapponesi?

Le uniche che so che sono rimaste le stesse sono le prime dei Bee Hive (per esempio «Free way», «Long boy»), di cui abbiamo tenuto le basi ma con testi nuovi che ho cantato io. Dal secondo LP – che sono quelle del telefilm – sono invece originali di G.B. Martelli anche se volutamente emulatrici delle originali, per lo meno il secondo album.

Lo stile delle musiche delle sigle richiama molto il sound elettronico degli anni Ottanta. Condividi?

Era l'evoluzione naturale musicale di quegli anni. Io sono il principale responsabile di avere portato l'elettronica nell'88, con «Ciao Ciao, siamo tutti amici». Atari è il primo computer che ho installato, che è stato quello che ha sostituito moltissimi musicisti. Da casa componevo tutte le sequenze e poi selezionavo e inserivo i suoni campionati. Poi ho usato il Mac; l'ultimo che ho usato è il Logic Pro. Sono dei registratori digitali, attaccati alla Master Keyboard. Sono suoni che vengono rielaborati con i sintetizzatori. Ho ricevuto sempre molte critiche, ma in realtà è sempre musica "umana": le note sono le mie e si suona sempre su uno strumento. Però componendo così, i costi di produzione venivano praticamente dimezzati. Prima di questo si facevano le basi con quasi tutti i componenti dell'orchestra: batterista, bassista, chitarrista e il maestro suonava quasi sempre la tastiera. Per esempio, Carucci non si intendeva moltissimo di computer: se il budget glielo permetteva usava batteria e chitarra vere mentre il resto era sintetico. Però se doveva incidere senza musicisti, Carucci sceglieva il suono che voleva dare e poi Piero Cairo lo sintetizzava. Io invece mi facevo tutto da solo: mi compravo i suoni già campionati o me li creavo. Comunque noi musicisti avevamo carta bianca: la fascia dei ragazzi era un'isola felice. Alessandra Valeri Manera si affidava completamente a noi dal punto di vista musicale. È stata in fondo fortunatissima. Poteva avvalersi di Carucci, me, Alessandro Pani (il figlio di Mina) e poi si sono aggregati altri più tardi.

Esistono gli spartiti di queste musiche?

Esistono alcune riduzioni negli album: *Fivelandia* in musica con melodia, testi e accordi. C'era un copista che si metteva a trascrivere la melodia e l'accompagnamento per pianoforte. Non esistono gli arrangiamenti originali.

Come si faceva un brano?

Si partiva da una base, cioè praticamente si partiva dalla ritmica. Si metteva giù la traccia della batteria o le tracce del piano o del basso. Poi si aggiungevano gli altri strumenti. Tanto con il computer è tutto sincronizzato. Si hanno infinite tracce e infinite possibilità. Poi si passava in studio di registrazione dove tutto quello che creato a casa si passava su nastro (da 24 a 32 tracce). Dopo era il momento della fase di mixaggio, dove si abbellivano di più i suoni con tutte le strumentazioni del fonico di sala. Quindi si chiamava l'interprete che la cantava e poi i coristi, rigorosamente veri. Erano i Piccoli Cantori di Milano, dei bambini/ragazzini a cui si aggiungevano i coristi del mio vecchio gruppo.

Quanto durava il processo?

Mettere giù un brano, posto che noi autori avessimo già effettuato la riproduzione a casa (cioè avevamo già le tracce scritte su computer) in un'ora e mezza si passavano le tracce su nastro, si mixava traccia su traccia, poi mixaggio generale.... Direi che a mettere giù la base definitiva, si utilizzano le tre ore di un turno. Alessandra Valeri Manera scriveva i testi ma non era un processo così rapido: lo faceva nei ritagli di tempo, di notte, quando il resto del lavoro glielo permetteva. Di giorno lei lavorava in ufficio. Usava la cassetta che facevamo noi a casa, non quella mixata in studio: le davamo anche il testo guida e con i suoi dizionari scriveva i testi. A quel punto si aggiungeva la voce con testo. Magari il testo portava a qualche piccolo cambiamento musicale, ma poca roba e davvero raramente. Cristina arrivava a base completata, e dopo aver studiato la melodia. Durante la registrazione c'era Alessandra Valeri Manera che curava le sillabe, non solo le parole! Nessuno era libero di cantare come voleva.

Quindi per realizzare una canzone completa in studio, eccetto la creazione dei testi e la preparazione di Cristina, quanto tempo impiegavate?

Diciamo un giorno e mezzo, calcolando anche il mixaggio finale.

Quanto la politica influenzava la scelta degli autori e dello staff?

Non influenzava. La politica non c'entrava nulla in quegli anni. Erano gli anni d'oro. Tutti stavano bene e il denaro girava. Noi eravamo pagati benissimo. Per un brano si prendeva dai tre a quattro milioni di lire, e poi c'erano i diritti d'autore.

Avete ancora dei diritti?

Sì, per fortuna sì. Solo che adesso, rispetto a prima, si prende pochissimo. Perché non c'è più il disco. Allora si vendevano 300-400 mila copie.

Era un processo molto costoso, oltre a dover pagare voi, quali costi si dovevano coprire?

C'era lo studio, che costava dalle 80 alle 100 mila lire all'ora. Io in un giorno mettevo giù due brani musicali. Con Cristina si tenevano circa sei ore di lavoro in studio per la sua parte di canto, contando anche i ritardi. All'una si smetteva e si riprendeva alle 15.

Esistevano più versioni?

Certo. La base internazionale senza accordi. Poi la base per il playback che poteva servire a Cristina, che era base più cori. Poi c'era la base strumentale, ossia quella in cui la linea melodica veniva sostituita da uno strumento, tipo il pianoforte; infine c'era il taglio sigla, che doveva stare in un minuto e venti secondi. Dal 1995 in poi è uscita una legge che obbligava a fare sigle sempre più corte. Le ultimissime sigle di *Bim Bum Bam* erano di trenta secondi. E da lì è iniziato il declino.

Queste sigle hanno una struttura formale riconoscibile?

Noi componevamo pensando al taglio sigla. Avevano ovviamente una introduzione, una o due strofe e i ritornelli. Era molto schematica e permetteva di tagliare e spostare il testo più significativo e il ritornello in funzione del taglio. Era un'operazione che facevamo noi con il fonico. Anche perché in quegli anni era proprio il taglio del nastro con le forbici, fisicamente. Con il digitale era diverso, ma è arrivato tardi.

Chi sceglieva le immagini della sigla?

All'inizio tutti Alessandra Valeri Manera, poi li facevano in Merak film, dove c'era Ambrogio, uno dei soci. Noi non sapevamo nulla delle immagini: quello che sapevamo per comporre era la storia, l'epoca.

Questi brani hanno forti influenze legate ai gruppi dell'epoca?

Io personalmente ero molto rock ed ero influenzato dai miei gusti musicali, che provengono dagli anni Settanta: Deep Purple, il blues di Eric Clapton, Black Sabbath, Gentle Giant.

Ci sono citazioni?

No no, assolutamente. Cercavo di essere il più originale possibile e di mescolare i diversi generi. Però la melodia era fortemente ancorata ai concetti della melodia italiana.

Semiologicamente parlando, usavate delle convenzioni musicali particolari?

Non abbiamo mai pensato a quello. Per una scena triste si usava musica triste, il minore per esempio. Il processo era molto più semplice. Io personalmente creavo la melodia e l'arrangiamento già durante il viaggio fra Milano, dove avevo ricevuto la commessa, e casa. Io forse ero il più veloce perché non ho mai avuto problemi di ispirazione.

Quante sigle all'anno le venivano richieste?

A me personalmente non moltissime. Negli anni buoni magari sette. Erano tutti gli altri lavori a occupare la maggior parte del tempo. Era un lavoro ciclico: ogni due mesi doveva uscire qualcosa. Poi io andavo all'estero, sempre per gli altri lavori.

Quale altri lavori?

In Merak Film (studio di doppiaggio con 9 sale, a Cologno Monzese) curavo tutte le parti cantate nel doppiaggio. Io facevo il cast, sceglievo coristi e doppiatori che sapevano cantare e che facevano le vocine. Il processo di sincronizzazione era simile a quelli del doppiaggio dei film. Poi c'era l'editoria: c'erano le pubblicazioni di Fabbri Editori e De Agostini. C'era la collana *Storia Cartoni e Tv* della De Agostini, che era affidata a me. Tantissime cassette erano affidate a me, con moltissimi inediti: per esempio la collana dedicata a *David Gnomo* (canzoni spagnole originali con testi italiani).

Cosa mi dice dei concerti di Cristina?

Erano concerti in cui c'erano solo le basi, lei cantava da sola con delle coreografie a fare da scenografia. Nel 1992 il Forum di Assago era pieno. Ora lavora con i Gem Boy....

Mi parla del fenomeno di Kiss Me Licia?

È nato perché i personaggi piacevano molto e per offrire a Cristina una nuova opportunità di lavoro. Le musiche iniziali erano giapponesi, che hanno una radice rock molto forte. I giapponesi hanno degli strumentisti eccellenti. Sono stati creati cinque album per quattro serie per due anni (due serie all'anno).

Cosa mi dice dei Festival?

Per ora ne ho fatti uno all'anno. Sono dei veri bagni di folla, in cui ti senti un dio. A Catania erano 8.000 che conoscevano tutti i testi!! Se c'è budget mi porto un'orchestra vera! Vorrei farne ancora.

YOUTUBE KILLED THE FESTIVALBAR

La fine del Festivalbar, l'avvento di una nuova fruizione

Guido De Rosa

g.derosa@outlook.com

ABSTRACT

Nel 2007 si svolge l'ultima edizione del *Festivalbar*, manifestazione musicale che era giunta in quel momento alla quarantatreesima edizione. In questo articolo si intende focalizzare l'attenzione su alcuni elementi costitutivi originari (la tipologia di gara, il rapporto con il mercato discografico, la modalità d'esibizione, l'adesione convinta degli artisti) seguendone il mutamento nel corso dei decenni, con particolare attenzione agli anni Ottanta e Novanta del XX secolo. È stato possibile così riscontrare come lo snaturarsi, e poi venir completamente meno, delle caratteristiche originarie abbia determinato l'improvvisa fine di quella manifestazione musicale. Ovviamente non si potranno tralasciare i mutamenti dell'industria musicale (e quelli socioeconomici) del Paese, e l'avvento dei nuovi mezzi di diffusione, YouTube su tutti.

C'era un tempo in cui *Festivalbar* voleva dire la fine della scuola, mentre la finale di settembre segnava l'inesorabile inizio di un nuovo anno scolastico e soprattutto televisivo. Più tardi le due compilation, la rossa e la blu – con i brani più interessanti quasi sempre ad appannaggio esclusivo della blu – sarebbero diventate presenze costanti nella collezione di un teenager. Nonostante i tanti annunci e le promesse poi

~

puntualmente disattese, quella del 2007 è stata inaspettatamente l'ultima edizione del *Festivalbar*, per lungo tempo colonna sonora delle estati italiane.

LA NASCITA, IL JUKEBOX E LA GARA

Dalla metà degli anni Cinquanta, sull'esempio dei Festival di Sanremo e di Napoli esplode letteralmente la febbre dei festival. Si aggiungono così Ancona, Velletri, Viareggio, Venezia, Como, Messina, Montecatini, Livorno, Sondrio, Grado, Pesaro, Palermo, Lucca e moltissimi altri. La maggior parte si limita a ricalcare la formula sanremese; altri ne costituiscono una variante dedicandosi alla canzone dialettale, alla canzone straniera; altri ancora sono ibridi - come il *Festival di Grado*, in cui sono in gara canzoni in lingua italiana, in tedesco e in dialetto gradese (Piazzoni 2011, p. 191). «All'inizio degli anni Sessanta lo studio e l'applicazione del marketing culturale, la capacità deduttiva sulle strategie della comunicazione e sul business discografico, erano ancora all'anno zero» (Gentile 2005, p. 13). Editori e discografici si buttano quindi alla "garibaldina" sui festival intuendone le possibilità pubblicitarie, mentre gli enti turistici vanno scoprendo nella musica leggera un potente elemento di richiamo e di attrazione. Fioriscono così nel 1957 *Castrocaro*, dedicato alle "voci nuove" - lo vinceranno, tra gli altri, Carmen Villani nel 1959 e Gigliola Cinquetti nel 1963 - mentre nel 1959 debutta *Lo Zecchino d'oro*, destinato al nuovo pubblico dei bambini, nel 1962 è la volta di quel *Festival degli sconosciuti* di Ariccia, ideato da Teddy Reno, che "scoprirà" giovani talenti come i Rokes e Rita Pavone. Sempre al 1962 risale la nascita del *Cantagiorno*, creato da Radaelli e subito vinto da Adriano Celentano con «Stai lontana da me». Si giunge così al 1964 che vede la contemporanea nascita del *Festival delle Rose*, di *Un disco per l'estate* della Rai e infine del *Festivalbar* di Vittorio Salvetti: manifestazioni sicuramente di successo ma che, per contro, «selezionano radicalmente il settore», come riconosce amaramente Mario De Luigi (1982, p. 26) storico dell'industria discografica e direttore della rivista *Musica e Dischi*, «concentrando le vendite su pochi dischi di successo anziché distribuirle su un vasto arco di repertorio». Il mercato musicale italiano durante i mesi estivi è stato vittima, fino a quel momento, di un pericoloso torpore e la valorizzazione commerciale delle vacanze è prioritaria per l'industria discografica. Si dà così forma a un nuovo genere, si potrebbe chiamarla "canzone balneare", in cui cimentare la creatività di parolieri e compositori. Canzoni e cantanti dell'estate sono, almeno agli inizi, degli outsider, personaggi minori (o che propongono canzoni "secondarie") bisognosi di essere portati alla conoscenza del pubblico; in seguito la bontà della proposta, forse, farà il suo corso.

Per la canzone, gli anni Sessanta furono qualcosa di molto simile ad un'adolescenza esplosa senza preavviso. Di essa ebbero l'esuberanza, la grande energia e il bisogno

frenetico di “fare”; ma anche in egual misura la confusione e superficialità (Baldazzi 1989, p. 122).

Sono almeno trenta i balli avvicendatisi senza lasciare alcun segno tra il 1960 e il 1964. Il fatturato del disco tra il 1964 e il 1965 raggiunge i ventiquattro miliardi di lire con ventotto milioni e mezzo di 45 giri e quattro milioni di 33 giri venduti. Per “piazzare” un disco a 45 giri è inutile puntare su complesse alchimie, la strada è una sola:

Farsi vedere, farsi ascoltare, oggi che il pianeta è puntaspilli per antenne e ripetitori di ogni genere, pare addirittura ovvio: ma quaranta e più anni fa, in regime di monopolio, con i canali radio-tv chiusi in un recinto senza speranza, per uscire dall'*impasse* l'unica alternativa era aguzzare l'ingegno (Gentile 2005, p. 16).

Ecco allora prosperare festival per ogni stagione, in particolare per quella estiva. Il rischio maggiore è però quello di una saturazione o di una scomparsa precoce è altamente concreto (*Il Cantagiuro*, per esempio, morto negli anni Settanta avrà una seconda vita, in tono minore, a partire dagli anni Novanta; *Canzonissima* prosegue fino al 1975 per poi trasformarsi in *Fantastico* con il progressivo sfumare del ruolo delle canzoni). Un'interessante panoramica della situazione viene offerta da Fausto Leali – all'attivo ben sette partecipazioni al *Festivalbar* – nella sua recente biografia:

Il Festivalbar [...] era una creatura che Vittorio Salvetti aveva partorito nel 1964. In quel periodo a ogni stagione discografica corrispondeva una manifestazione televisiva: a *Canzonissima* si lanciavano i dischi per l'inverno; a *Sanremo* quelli per la primavera; al *Disco per l'Estate*, ovviamente quelli per l'estate; e al *Cantagiuro* quelli per l'autunno. In teoria quindi non c'era spazio per un'altra manifestazione, ma lui ebbe un'idea geniale: i jukebox erano dotati di una sorta di “contatore” che rilevava quante volte ogni singolo brano veniva selezionato, quindi li si sarebbe potuti utilizzare per effettuare una specie di sondaggio (Leali 2014, p. 100).

Il rischio d'inflazione costringe Vittorio Salvetti a inventare una formula nuova. La sua idea è quella di impostare un torneo fra i dischi più “gettonati” nei jukebox durante il periodo estivo, con un grande spettacolo e premiazione finale. Il suo *Festival al bar* (così agli esordi) «riusciva a sfruttare razionalmente quell'importante mezzo di diffusione del disco che era il jukebox e, contemporaneamente, a non impelagarsi nel discusso sistema delle giurie, affidando il giudizio direttamente al pubblico» (Borgna 1992, p. 237). Nel 1962 i jukebox sono 16.500, uno per ogni 3.090 abitanti, nel 1963, con un aumento del 15% rispetto al 1962, sono saliti a 18.890, una media di un apparecchio ogni 2.686 abitanti, sostituendo in molti locali le orchestre e le altre attrazioni. Si tratta di una distribuzione territoriale molto difforme ovviamente, che varia da regione a regione: si passa dai 4.893 apparecchi in Lombardia, ai 21 in Basilicata, ai 106 in Calabria, ai 179 in

Abruzzo (Piazzoni 2011, p. 452).¹ Nel 1967 saranno oltre 25.000. Il jukebox, fulcro di aggregazione per i ragazzi che vi si radunano attorno per ascoltare la musica del momento, diviene il principale mezzo di comunicazione per veicolare le canzoni al pubblico. Antonio Ciampi, direttore generale e, successivamente, presidente della SIAE, sottolinea nel 1961 la funzione trainante che queste “scatole musicali” esercitano sul consumo privato di dischi: un fenomeno del tutto simile a quanto avvenuto per la televisione, che ha conosciuto un consistente slancio proprio attraverso la visione collettiva tra il 1954 e 1958 (Ciampi, 1961, p. XVI). L'efficacia della manifestazione di Salvetti in termini di promozione e il riscontro sulle vendite di dischi fanno sì che praticamente tutti gli artisti italiani di prestigio vi prendano parte almeno una volta. Tale meccanismo risulterà totalmente rovesciato negli anni Novanta, quando saranno le vendite di inverno e primavera (e le positive previsioni di vendita per la stagione successiva) a determinare la partecipazione o meno di un artista.

Si legge sul *Radiocorriere TV* del 1970 a proposito dell'introduzione della coppia a *Canzonissima*:

Un'altra novità di quest'anno è, infatti, costituita dalla gara a coppie: in ogni puntata della prima fase ci saranno sei concorrenti, tre donne e tre uomini; le giurie in sala voteranno per i singoli cantanti, ma durante la trasmissione, mediante speciali giochi, si arriverà a formare tre coppie e sarà la coppia quella che dovrà essere votata dai telespettatori [...]. L'idea della coppia dovrebbe servire a drammatizzare l'aspetto agonistico di *Canzonissima*. Nel nostro Paese, il moltiplicarsi dei festival e dei concorsi canori ha portato ad un'altalena di successi e di cadute per i nostri cantanti, che finiscono per vedere compromessi da un cattivo piazzamento in un festival considerato importante anni e anni di carriera. A parte il catastrofico risultato sulla qualità delle canzoni [...] questo inseguirsi di festival ha determinato un clima teso fra i cantanti e sono molti i nomi importanti che rifiutano ormai di partecipare alle competizioni per non rischiare il prestigio faticosamente conquistato.

Resta assolutamente esente da tutto questo il *Festivalbar*. Gli artisti affermati della scena italiana vi partecipano assiduamente, alcuni sono presenze fisse. Mentre il timore di cadute di immagine legate a una sconfitta o a una pessima esibizione, li ha allontanati dalle rassegne a sfondo “agonistico”, primo fra tutti il *Festival di Sanremo*, dove tornano volentieri solo da «super ospiti».

Agli esordi il *Festivalbar* deva confrontarsi con due manifestazioni che mobilitano l'interesse e le passioni del pubblico, *Un disco per l'estate* e la complessa macchina del *Cantagiuro*. Quest'ultimo è un «Giro d'Italia dei cantanti» come lo definisce Rodolfo d'Intino dalle pagine di *TV Sorrisi e Canzoni* nel 1962, una gara canora strutturata su un

¹ Irene Piazzoni trae i dati sulla diffusione dei jukebox sulla penisola italiana da Ciampi 1962 e Ciampi 1965.

percorso a tappe per l'Italia, e prevede una serie di scontri diretti tra i partecipanti, fino a che ogni cantante non si è misurato con tutti gli altri. Alla finalissima accedono gli otto vincitori della semifinale più i primi otto in classifica. In questo caso la votazione è affidata a delle «vere giurie popolari, munite di palette bianche e nere, un sistema che fugava ogni sospetto di “combine”» (Borgna 1992, p. 237). Legato ai jukebox e ai locali pubblici, il *Festivalbar* appare all'inizio soltanto una iniziativa pubblicitaria e commerciale. Si premia ciò che si gettona. Ma non è così, e la differenza con le altre due manifestazioni non tarda ad apparire. *Un disco per l'estate* propone delle canzoni, limitandosi a dire ai radioascoltatori: «Ascoltate, deciderete voi quale sarà la canzone estiva». Il *Festivalbar* dispone, cioè le sceglie in anticipo, dicendo: «Questi sono i motivi, questi i generi, gli stili, i cantanti conosciuti e non che vi diamo. Ascoltateli, gettonandoli. Non vi chiediamo di correre a comperare dischi. Bastano le 100 lire della gettonatura». Ognuno si sente così disc-jockey.

Va dato merito al *Festivalbar* degli anni Settanta di aver costituito il trampolino di lancio per molti futuri dominatori delle classifiche italiane, secondo lo slogan di Salvetti «scelgo oggi quello che piacerà domani»: seminare in primavera quello che si raccoglierà alla fine dell'estate. Niente novizi da lanciare, ma semmai talenti più o meno noti, da spingere tra le braccia del grande pubblico. È il caso, fra gli altri, di Lucio Battisti,² Mia Martini, Claudio Baglioni, vincitori spesso negli anni immediatamente successivi al loro debutto sul palco di Salvetti con brani entrati di diritto nella storia della popular music italiana («Acqua azzurra acqua chiara» vincerà nel 1969 dopo l'esordio di «Prigioniero del mondo» del '68, «E tu» nel '74 dopo l'*exploit* di «Piccolo grande amore» nel '72; Mia Martini addirittura esordirà vincendo direttamente con «Piccolo uomo» nel '72). Siamo ben lontani da quei “tormentoni” studiati a tavolino – e lanciati proprio al *Festivalbar* – appositamente per dominare il tempo di un'estate (due casi su tutti, i Righeira con «L'estate sta finendo» nel 1985 e Valeria Rossi con «Tre parole» nel 2001): «Diciamo la verità [afferma Johnson dei Righeira su *TV Sorrisi e Canzoni* nell'agosto 1984] siamo cantanti dell'estate. Siamo abbastanza solari, splendenti, demenziali. Con una gran voglia di vivere».

Per capire il meccanismo della gara, si può prendere in esame il *Festivalbar* 1972 magistralmente raccontato da Menico Caroli su *Musikbox* del gennaio 1998:

² Lucio Battisti si era già rivelato al *Cantagiro* '68 con «Balla Linda» arrivando al quarto posto e producendo la scalata in classifica del 45 giri «Prigioniero del mondo» / «Balla Linda». È però, la manifestazione di Salvetti a lanciare, attraverso il jukebox, nel '69 «Acqua azzurra, acqua chiara» e nel '70 «Fiori rosa, fiori di pesco». Qualcosa del genere, sia pure in maniera meno clamorosa si è ripetuto in seguito per Gianni Bella. Fino al '74, Bella vive nell'ombra, accontentandosi di scrivere le canzoni per sua sorella Marcella. Sebbene si riveli finalmente come cantante a *Un disco per l'estate* '74 con «Più ci penso», è solo due anni dopo con «Non si può morire dentro» che vince il *Festivalbar* e si piazza al primo posto della top ten italiana.

La nona edizione del Festivalbar inizia ufficialmente il 18 aprile, con l'inserimento dei 25 dischi partecipanti alla rassegna nei 40mila jukebox dislocati nei locali pubblici di tutta Italia. Oltre ai *music-maker* a gettoni, la "giuria" della rassegna è costituita da una campionatura di discoteche che deve rilevare le canzoni più "ballate" della stagione, e, naturalmente, dai fans dei cantanti, i quali sostengono i loro beniamini mediante apposite cartoline-voto (Cairolì 1998).

Sulla piazza di Asiago, il 19 agosto, Vittorio Salvetti proclama vincitrice la venticinquenne Mia Martini che dall'inizio dell'estate ha trionfato nei jukebox di tutta Italia con la canzone «Piccolo uomo» (D. Baldan Bembo – B. Lauzi). L'esordiente Mimì ha conquistato il favore di un pubblico non più limitato a quella ristretta cerchia d'intenditori e critici della carta stampata che, l'anno precedente al *Cantagiro* del 1971, l'aveva proclamata «rivelazione canora dell'anno» con la canzone «Padre davvero» (A. De Sanctis – P. Pintucci). Si legge su *TV Sorrisi e Canzoni* nel 1968:

Organizzare un battage promozionale come quello del Festivalbar costa molti milioni, ma sono venute in aiuto a Salvetti alcune ditte che intuendo la possibilità di usare la manifestazione quale veicolo pubblicitario per i propri prodotti, visto il crescente interesse che essa suscita in un pubblico sempre più vasto, si sono proposte come sponsor contribuendo con denaro, striscioni, magliette, cappellini, coppe, manifesti murali, targhe e slogan. Per le ditte sponsorizzatrici è un affare poiché quest'anno la televisione aumenterà lo spazio concesso al Festivalbar passando dai dieci minuti dell'edizione precedente ai quindici attuali.

Un piccolo virus si sta annidando all'interno della kermesse.

GLI ANNI OTTANTA E NOVANTA: DAL JUKEBOX ALL'EGEMONIA TELEVISIVA

Qualche avvisaglia della svolta è già intuibile dalle parole rilasciate del patron Salvetti a Giorgio Lazzarini sul settimanale *Oggi* del settembre 1980:

Un'estate stanca, che ha dimostrato ancora una volta come nel mondo della musica leggera manchi una seria programmazione tra impresari e case discografiche, come le manifestazioni si accavallino senza una logica: il 21 settembre, per esempio, la TV manda in onda il *Festivalbar*, e il 27 la serata di Venezia. Non ha senso. [...] Si fanno LP di diciotto canzoni ma di solito solo due sono buone e le altre sedici da buttare. E comunque i dischi escono senza che sia prevista una promozione radiotelevisiva tempestiva. Insomma poche idee ma confuse (Lazzarini 1980).

Le idee di Salvetti sono invece tante e ben chiare, non ci vorrà molto perché vengano messe in atto. Nel 1983 la Fininvest ottiene i diritti per il passaggio in chiaro in TV,³ il *Festivalbar* cambia format, piegandosi maggiormente alle logiche degli ascolti televisivi (una trasmissione musicale lunga dodici puntate che copre tutta l'estate), divenendo poi, nel passaggio agli anni Novanta, un simulacro della rassegna musicale che fu. Con gli anni Novanta, infatti, viene meno la bellezza della gara; il mezzo con cui si attribuivano le cosiddette canzoni dell'estate, il jukebox, è ormai solo un armadio da scantinato o retrobottega (la moda del vintage lo ha riportato negli anni recenti addirittura nei salotti di casa), il meccanismo di voto non può essere più quindi quello delle "gettonature", ma il vincitore è stabilito dal numero di passaggi radiofonici e televisivi ottenuti e dai risultati di vendita (già dal 1973 a decretare la canzone vincitrice sono, oltre ai jukebox, le cartoline inviate dai lettori di *Tv Sorrisi e Canzoni* che dà il patrocinio alla manifestazione). L'estate musicale, nei ricordi di un adolescente degli anni Novanta, è incontestabilmente il *Festivalbar*; le case discografiche e i manager musicali programmano le date di uscita delle canzoni estive in modo da essere pronti per maggio con il pezzo per far ballare le piazze d'Italia, attraversando in lungo e in largo la nostra penisola da giugno a luglio per poi concludersi con una lunga due giorni a settembre all'Arena di Verona. Il *Festivalbar* anni Novanta è senza dubbio un evento di successo, ma ben lontano da una gara canora. Si tratta ormai di una passerella e l'appuntamento fisso è sempre di più davanti alla tv. Si consideri per esempio l'edizione del 1995 con una media di quattro milioni di spettatori (la serata finale conta 5.372.000 spettatori sulle due ore e mezza del programma) e uno share sempre tra il 20 e 23%.

Le interferenze televisive si fanno sempre più ingombranti, come dimostra il racconto di Stefano Lorenzetto sul *Corriere della Sera* del 7 settembre 1992:

Per poter vincere con questo brano [«Mare, mare» – N.d.A.] il 29esimo Festivalbar all'Arena di Verona, il cantante [Luca Carboni – N.d.A.] ha dovuto aspettare fino alle due di notte. Era l'ultimo a salire sul palco dell'anfiteatro romano. Credeva di attaccare il playback poco dopo mezzanotte, invece è rimasto in camerino due ore, anche perché la regia doveva infilare nella maratona tv interminabili stacchi pubblicitari [...] Nei tempi morti Gerry Scotti ha dovuto impegnarsi per rabbonire i quattordicimila dell'Arena.

³ Il *Festivalbar* era andato in onda in televisione, sul secondo canale, per la prima volta già il 9 settembre alle 22.35 del 1966 per la regia di Grjtzko Mascioni, un servizio di dieci minuti nell'ambito del programma *Juke Box Sotto Voce*, in cui erano stati però presentati solo i brani in finale. Nel 1967 vanno in onda ancora i soli brani arrivati in finale nell'ambito di una ventina di minuti all'interno di *Juke Box Sotto Voce*. L'anno successivo la Rai, accortasi finalmente dell'importanza della manifestazione, trasmette per un'ora e mezza la serata finale (sempre sul secondo canale).

Cosa è andato storto? Cosa è cambiato? La risposta, a mio avviso, va cercata nella promozione video, che ha modificato i termini in cui la musica raggiunge il pubblico. Il potere di stabilire le classifiche è tornato alle case discografiche e, più significativamente, ai produttori televisivi, i quali impongono un'estetica basata su quel concetto che Simon Frith (1990, p. 220) chiama «buona televisione pop».

Alla metà degli anni Ottanta, infatti, si registra la crescita di interesse per iniziative come *Vota la voce*, il concorso referendum, nato nel 1973, indetto fra tutti i lettori di *TV Sorrisi e Canzoni* per laureare i migliori artisti suddivisi in quattro categorie: il cantante, la cantante, il complesso e gli stranieri. La finale dell'edizione 1985, per esempio, va in onda a settembre in due serate su Canale 5 dalla grande cornice dei trentamila di Piazza Maggiore a Bologna. Il cast è il migliore fra le grandi manifestazioni di fine estate. Fra i quarantadue partecipanti c'è Baglioni, il vero trionfatore di quella stagione discografica, i Pooh, Loredana Bertè, Luis Miguel, Sandy Marton e soprattutto i vincitori delle più importanti manifestazioni canore di quell'anno, tutti in una notte: gli eccentrici Righeira, reduci dal successo al *Festivalbar*; i Ricchi e Poveri trionfatori a Sanremo; Tony Esposito vincitore a *Saint Vincent Estate*; Fiorella Mannoia che si è aggiudicata *Premiatissima* e che ha portato al successo la sua squadra ad *Azzurro '85*. Senza dimenticare Antonello Venditti, cui è affidata la sigla d'apertura, che ha ottenuto la *Vela d'oro*. Anche un vecchio rivale non resta a guardare. *Saint Vincent Estate*, la manifestazione canora organizzata da Gianni Ravera, che sostituisce per alcuni anni *Un disco per l'estate*, con le sue tre serate in onda alla fine di giugno è la vetrina della stagione estiva della musica della Rai; vi si danno battaglia venti giovani e sedici big per piazzare la fatidica "canzone per l'estate". Ogni sera il programma è completato da una serie di ospiti internazionali, quattro presentatori e due comici di turno (per l'edizione '84, a esempio, Gino Bramieri e Pippo Franco).

La competitività televisiva e non solo (nel 1984 per esempio vince *Vota la voce* per la categoria donne Gianna Nannini già trionfatrice, pochi giorni prima, al *Festivalbar*) stimola uno snaturarsi della gara canora di Salvetti diventato prima di tutto uno spettacolo televisivo di cui l'indiscussa prassi del playback (abolito invece al Festival di Sanremo dal 1986) dice già molto. Come non citare l'estate 1995, Piazza del Popolo ad Ascoli Piceno, Gianluca Grignani si presenta sul palco del *Festivalbar* per "cantare" «Falco a metà», ma forse in stato d'alterazione psicofisica, forse per protesta verso l'assurdità della situazione, una volta partita la base musicale, si infila il microfono in tasca, passeggia sul palco e addirittura ne discende per discutere con il pubblico, tutto questo mentre la canzone va avanti e l'artista è stratonato da pubblico e sicurezza. Ovviamente la scena ha subito numerosi tagli nell'andata in onda, in differita, sulle reti Mediaset.⁴

Altamente esemplificativo di quanto il *Festivalbar* sia divenuto progressivamente parte integrante di quel meccanismo che invita al rapido consumo dell'esperienza

⁴ Il video senza censure della performance di Grignani, caricato su YouTube in anni recenti e letteralmente sommerso di visualizzazioni al punto da divenire leggendario, è stato in seguito rimosso, come richiesto dagli avvocati di Mediaset.

musicale, sono i festeggiamenti del 1996. Nel dicembre di quell'anno, infatti, per festeggiare il 33° compleanno del *Festivalbar*, Vittorio Salvetti inventa *Stelle della Musica*. Un varietà in due puntate su Italia 1 in cui si esibiscono ad Asiago – sede della prima edizione del *Festivalbar* - oltre trenta artisti di fama mondiale; a ben guardare ci sono quasi tutti quelli che hanno nei negozi un disco di recente uscita (Dalla, Battiato, De Gregori, De Andrè, i Pooh, Fossati, Baglioni, ecc.). Se a qualcuno fosse venuta malignamente l'idea di «un lussuoso catalogo per le spese natalizie» – come sottolinea *La Repubblica* del 2 dicembre –, a fugare ogni dubbio ci pensa Salvetti stesso che dalle pagine di *TV Sorrisi e Canzoni* precisa, «non è una gara, i cantanti verranno soltanto a presentare i loro successi del momento» (Minini 1996, p. 60). E non è un caso, che al timone del varietà ci sia Amadeus (con Elenoire Casalegno), un *habitué* del *Festivalbar* in quanto conduttore delle precedenti quattro edizioni. Ne nasce inevitabilmente anche un doppio cd dal titolo quanto mai esplicativo *Festivalbar presenta Le Stelle della Musica 96*. All'interno vi sono fra gli altri Dalla, Antonacci, Articolo 31, Nannini, Masini, Morandi, Raf, Pooh, Battiato, Ligabue, Fossati, Ramazzotti, Nomadi, Spagna, Joe Cocker, Concato, insomma tutti nomi che hanno avuto la loro gloria sul palco del *Festivalbar* (o ai quali viene reso omaggio in quanto portatori di visibilità al *Festivalbar*?). Insomma, un compleanno quanto mai esplicativo della condizione del *Festivalbar* alla metà degli anni Novanta. Le case discografiche, in collaborazione con la rete televisiva e gli sponsor, presentano uno spettacolo di successo ma fittizio. Se il disco da vendere è di plastica, che anche i suoni e la confezione televisiva siano rispondenti al prodotto. «Al posto di un cosciente legame individuale o collettivo con una determinata musica e un determinato complesso ecco gli odiosi meccanismi, alienanti e alienati, di mercificazione e commercializzazione, di divo e hit, di denaro e immagine pubblicitaria» (Kaiser 1971, p. 194).

La prassi di proporre il «blindatissimo» playback della canzone più nota del loro disco – tra l'altro la stessa che le radio battono dalla mattina alla sera senza considerare l'esistenza di un intero album composto magari di canzoni migliori – fa sì che gli artisti si esibiscano come burattini in una scatola, musica preregistrata, gara già decisa dal mercato, solo il pubblico è vivo, solo l'ascoltatore trasmette emozione. Ma quanto potrà durare ancora?

IL NUOVO SECOLO E IL DECLINO DEL FESTIVALBAR

Il 1980 si era aperto con quel «Video Killed the Radio Star» – datato ottobre 1979 e per quindici settimane in vetta alle classifiche – con cui i Buggles, formazione nata e scomparsa (Trevor Horn e Geoff Downes entreranno a far parte degli Yes) forse solo per dare al mondo questa verità incontrovertibile, segnalavano l'avvento dello strapotere della tv non solo sulla radio, ma in generale su tutti i mezzi di comunicazione. Il titolo

di questo saggio, parafrasando appunto i Buggles, vuole segnare un nuovo passo, un nuovo dominio: quello di Internet sulla radio e la televisione.

Il *Festivalbar* dal canto suo è ormai giunto troppo lontano dalla sua ragion d'essere originaria. Se alla metà degli anni Sessanta l'intento era di sfruttare razionalmente quell'importante mezzo di diffusione del disco che era il jukebox, cosa succede nel momento in cui quegli stessi spettatori sono in grado di costruirsi dal proprio PC un jukebox personale? Il pubblico del 2000 non subisce più con la medesima inerzia di un tempo le impostazioni di chi, dietro le quinte, regge le fila del *Festivalbar* (e le manifestazioni affini), comincia piuttosto a cercare nuovi canali di diffusione e fruizione per la canzone. Ecco allora che la rete diviene un punto di riferimento obbligato permettendo all'ascoltatore la fruizione di musica attraverso YouTube, un modernissimo *cinebox* in grado di soddisfare anche i gusti più transitori. L'avvento della rete globale e di YouTube trasforma ogni ascoltatore in un potenziale Salvetti, con un click abbiamo musica e immagine, un'immagine e una musica sempre uguali, perfetti e "congelati" nel tempo. E se si vuol essere ancora uno spettatore "convenzionale", basta cliccare sull'indicazione "le hit del momento" è il *Festivalbar* è a casa tua.

Con tutto questo non si vuol negare che abbia influito anche la crisi economica degli ultimi anni. D'altronde non è un mistero che ormai la presenza di sponsor sia la condizione essenziale di sopravvivenza/esistenza in moltissimi campi (cinema, tv, calcio). Il naufragio in termini di ascolti e visibilità delle ultime edizioni della manifestazione di Salvetti ha messo in rotta gli sponsor. I quali però non hanno impiegato molto tempo a proporre surrogati come il *Music Summer Festival – Tezenis live* (già dal nome si comprende il ruolo dominante assunto dello sponsor). Per il *Festivalbar* sono semplicemente venuti meno gli interessi economici, questo perché la rassegna musicale ha perso il suo fascino; è giunta troppo lontano da sé, o in molti casi ha finito per rinnegare gli elementi che ne erano all'origine.

Non ci si soffermerà in questa sede su YouTube e sul suo ruolo di divulgatore musicale, in quanto storia troppo recente, portatrice di grandi novità nel settore musicale, non sempre interpretabili proprio perché è ancora presto, oggi, per tracciarne un bilancio delle loro conseguenze. Una considerazione, però, si può azzardare. A ben guardare il principio base di YouTube ha un antenato nel *cinebox*, "arnese" diabolico e seducente (di produzione italiana!) che, come viene comunemente detto, inventò il videoclip a colori. Si tratta di un ingombrante apparecchio, simile al jukebox, dotato però di un monitor che mostra le immagini sceneggiate della canzone, in altre parole cortometraggi di un paio di minuti costruiti esclusivamente sul brano. Si potrebbe giustamente obiettare che nel mezzo fra questi due estremi, l'anziano *cinebox* e il rampante YouTube, si colloca MTV, con i suoi video e tutte le conseguenze che essa ha portato al mondo musicale e alla società determinando la cosiddetta "generazione MTV".⁵

⁵ Nell'agosto 1981 la televisione via cavo Warner Amex offrì ai propri abbonati Music Television, Mtv, un servizio musicale di ventiquattro ore al giorno, il primo canale televisivo specializzato nel pop. Il suo successo ispirò imitatori come la canadese Much Music

Tom Preston, presidente di Music Television, riassume i fatti in questo modo su *Q Magazine* del febbraio 1987:

MTV ha effettivamente rivoluzionato il modo in cui la gente vede e usa la televisione e ascolta e consuma la musica. Abbiamo preso i due passatempi di una generazione – guardare la tv e ascoltare la musica – e li abbiamo combinati (Preston 1987).

C'è, però, una differenza, a mio avviso, apparentemente scontata ma determinante: YouTube è un contenitore dal quale si può scegliere, anzi si è obbligati a fare una scelta per dare il via a un brano musicale; MTV, invece, applica il principio radiofonico della rotazione continua (spesso secondo logiche di mercato, quindi spazio massiccio alle novità o agli artisti con novità in uscita) e all'ascoltatore-osservatore viene data solo una piccola possibilità decisionale, magari attraverso SMS o telefonate in determinati programmi e fasce orarie. Quello adoperato da MTV e dalle altre tv musicali è chiaramente «un modello di palinsesto desunto direttamente dalla radio: di qui la loro organizzazione del tempo, la concezione del flusso dei programmi, le sequenze d'ascolto e le alternanze fra “leggero” e “forte”» (Frith 1990, p. 244), senza contare poi la presenza dei video jockey – i “veejays” – e dei notiziari “lampo”.

In sintesi, su YouTube è l'ascoltatore che sceglie (è il “tuo canale”), su MTV sono gli altri a scegliere per l'individuo. Torna alla mente la sigla televisiva con cui era presentato nel 1964 (guarda un po'!) proprio il cinebox: «Cinebox cinebox, che conquista dell'alta fedeltà, cinebox cinebox il cantante che più ti piacerà, non solo puoi vedere ma tu lo puoi sentire con sole 100 lire se ciò ti piacerà, l'autografo ti firmerà!».

Ogni canzone intelligente va accompagnata con una faccia e una mimica intelligenti. È la voce che dà il ritmo ma è il volto del cantante che crea l'atmosfera, ecco perché si è deciso di mettere al bando i vecchi jukebox sostituendoli con dei più moderni cinebox. Con queste macchine, adoperando il solito gettone, e manovrando le solite manopole che fanno ruotare lettere e numeri, potrete non soltanto ascoltare Little Tony o Bobby Solo, ma vederli! [in questo punto era adoperata una particolare inflessione della voce e la parola “vederli” era scandita con lentezza – N.d.A.]. Il che dicono sembri dia una grande soddisfazione. Insomma se continua di questo passo, sarà vano ogni sforzo di scegliere per andare a ristorante le ore in cui non imperversi la televisione, perché potrete sempre trovare un cinebox con un cantante che guardandovi con fiero cipiglio allietterà la degustazione del vostro bel piatto di pastasciutta [...]. Sono gli inconvenienti del progresso (Cinebox alla fiera di Milano – Cinegiornale 1964).

(ventiquattro ore al giorno, in tre blocchi ripetuti di sei ore ciascuno, dal settembre '84) e Music Box (trasmesso da Sky Channel nell'82, indipendente dall'84). Molti paesi europei dispongono ormai di varie emittenti locali di videomusica, (a partire da MTV Europe varata nell'agosto '87).

Piace a questo punto pensare che il cinebox, dopo oltre quarant'anni dalla sua prematura scomparsa dal mercato – a causa dei costi di realizzazione dei filmi musicali e di varie disavventure giudiziarie – si sia preso la sua rivincita sul jukebox, attraverso questo suo intraprendente pronipote digitale. Il cinebox è tornato, ora si fa chiamare YouTube e ha ucciso il *Festivalbar*...chi sarà il prossimo?

BIBLIOGRAFIA

- BALDAZZI, Gianfranco. 1989. *La canzone italiana del Novecento*. Newton Compton, Roma.
- BORGNA, Gianni. 1992. *Storia della canzone italiana*. Mondadori, Milano.
- CAROLI, Menico. 1998. «Festivalbar 1972», in *Musikbox*, a. 2, n. 13, pp. 20-23.
- CASTELLO, Fabio. 1970. «Canzonissima '70 festa popolare», in *Radiocorriere TV*, a. 47, n. 37, settembre, pp. 30-32.
- CIAMPI, Antonio. 1961. «Premessa», in SIAE, *Lo spettacolo in Italia. Annuario statistico 1961*, Pubblicazioni SIAE, Roma, pp. i – xvi.
- CIAMPI, Antonio. 1962. «In Lombardia 450 juke-boxes soltanto undici in Basilicata», in *Corriere della Sera*, 7 novembre.
- CIAMPI, Antonio. 1965. *Il tempo libero in Italia*. Bompiani, Milano.
- DE LUIGI, Mario. 1982. *L'industria discografica in Italia*. Lato Side, Roma.
- FLIPPO, Chet. 1987. «Mtv – The American Revolution», in *Q Magazine*, febbraio, p. 40.
- FRITH, Simon. 1990. *Il Rock è finito. Miti giovanili e seduzioni commerciali nella musica pop*. EDT, Torino.
- GENTILE, ENZO. 2005. *Legata a un granello di sabbia. Storie e amori, costume e società nelle canzoni italiane dell'estate*. Melampo, Milano.
- KAISER, Rolf-Ulrich. 1971. *Guida alla Musica Pop*. Mondadori, Milano.
- La Repubblica*. 1995. «Festivalbar Grignani non canta», in [www.repubblica.it, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1995/09/04/festivalbar-grignani-non-canta.html>](http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1995/09/04/festivalbar-grignani-non-canta.html); ultimo accesso: 29 giugno 2015.
- La Repubblica*. 1996. «Elenoire e Amadeus tra le stelle della musica», in [www.repubblica.it, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1996/12/02/elenoire-amadeus-tra-le-stelle-della-musica.html>](http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1996/12/02/elenoire-amadeus-tra-le-stelle-della-musica.html); ultimo accesso: 29 giugno 2015.
- LAZZARINI, Giorgio. 1980. «Bosè emigra a Hollywood», in *Oggi*, n. 39.
- LEALI, Fausto. 2014. *Notti piene di stelle: gli anni d'oro della canzone italiana tra segreti e nostalgia*. Rizzoli, Milano.
- LORENZETTO, Stefano. 1992. «Carboni vince quando l'Arena sogna», in *Corriere della Sera*, 7 settembre.

- MININI, Simonetta. 1996. «Mille stelle sul ghiaccio. Il Festivalbar festeggia ad Asiago», in *TV Sorrisi e Canzoni*, a. 45, n. 48, dicembre, pp. 60-61.
- NUORA, Ettore. 1984. «I Righeira prendono il toro per le corna», in *TV Sorrisi e Canzoni*, a. 33, n. 35, agosto.
- PIAZZONI, Irene 2011. *La musica leggera in Italia dal dopoguerra agli anni del boom: cultura, consumo, costume*. L'ornitorinco, Milano.

DISCOGRAFIA

- BAGLIONI, Claudio. 1972. «Piccolo grande amore», RCA Italiana PM 3672, 45 giri.
- BAGLIONI, Claudio. 1974. «E tu» / «Chissà se mi pensi», RCA Italiana TPBO 1041, 45 giri.
- BATTISTI, Lucio. 1968. «Prigioniero del mondo» / «Balla Linda», Ricordi SRL 10495, 45 giri.
- BATTISTI, Lucio. 1969. «Acqua azzurra, acqua chiara» / «Dieci ragazze», Ricordi SRL 10538, 45 giri.
- BATTISTI, Lucio. 1970. «Fiori rosa fiori di pesco» / «Il tempo di morire», Ricordi SRL 10593, 45 giri.
- BELLA, Gianni. 1974. «Più ci penso» / «L'arancia non è blu», Derby DBR 2339, 45 giri.
- BELLA, Gianni. 1976. «Non si può morire dentro» / «T'amo», Derby DBR 4161, 45 giri.
- BUGGLES, The. 1979. «Video Killed the Radio Star», Island WIP 6524, 45 giri.
- CARBONI, Luca. 1992. «Mare mare», in *Carboni*, RCA Italiana PD 75274, cd.
- CELENTANO, Adriano. 1962. «Stai lontana da me», Clan Celentano ACC 24001, 45 giri.
- GRIGNANI, Gianluca. 1995. «Falco a metà», in *Destinazione Paradiso*, Mercury, cd.
- MARTINI, Mia. 1971. «Padre davvero» / «Amore... amore... un corno!», RCA Italiana PM 3589, 45 giri.
- MARTINI, Mia. 1972. «Piccolo uomo», Ricordi SRL 10669, 45 giri.
- RIGHEIRA. 1985. «L'estate sta finendo», CGD 15187, lp.
- ROSSI, Valeria. 2001. «Tre parole», BMG, cd.

LA VOCE DELL'INNOCENZA
Le canzoni del Gabibbo nei primi anni di
Striscia la notizia

Simone Garino
simone.garino@gmail.com

ABSTRACT

L'articolo prende in esame un successo televisivo degli anni Ottanta e Novanta, *Striscia la Notizia*, focalizzando l'analisi sulla sigla musicale, elemento solitamente trascurato dagli studi esistenti sul tema. Al contrario, attraverso un'applicazione originale del metodo musematico di Philip Tagg e della teoria dell'articolazione di Richard Middleton, è possibile non soltanto evidenziare aspetti di significazione di alcune delle principali sigle musicali utilizzate, ma – ancora a partire dall'analisi delle canzoni – fornire elementi di spiegazione del successo del programma stesso e della figura «mostruosa» del Gabibbo, in stretta – e inedita – relazione con un altro “mostruoso” fenomeno politico emergente in quegli anni: la «scesa in campo» di Silvio Berlusconi.

Striscia la Notizia è forse il più clamoroso successo televisivo non solo degli anni Ottanta e Novanta, ma della storia della televisione italiana. Nato nel 1988, è l'unico caso di show televisivo, almeno in Italia, che vada in onda da oltre venticinque anni, in una fascia oraria che proprio la trasmissione ha contribuito a far nascere. Qualcuno (Panarari 2010,

~

p. 70) ha fatto addirittura notare come «Striscia, nella sua diffusione ecumenica, si avvia ormai ad essere un'erede tv della Balena Bianca (buona per tutti e per tutte le stagioni come lo era la DC)».

In questo quarto di secolo abbondante di esistenza, su *Striscia* sono stati, *ça va sans dire*, versati fiumi d'inchiostro, anche nel mondo accademico. Antonio Ricci, nel 1999, è stato invitato alla Sorbona per un ciclo di tre seminari (il primo dei quali era intitolato «Perché il Presidente del consiglio scrive a un pupazzo di peluche?»). Più recentemente, all'Università Bocconi è stato organizzato un convegno – finanziato da RTI, società del gruppo Mediaset – dal titolo «La rilevanza sociale, culturale ed economica di *Striscia la Notizia*».

Tuttavia, sembra quasi superfluo ricordare come la maggior parte degli interventi provenienti dal mondo accademico italiano riguardo alla trasmissione siano in realtà critiche piuttosto feroci. Una delle più celebri, quella di Aldo Grasso,¹ è stata riportata dallo stesso Ricci nel suo volume *Striscia la Tivù* del 1998, edito da Einaudi (p. 167-169):

Per me il Gabibbo rappresenta solo un suo personale cedimento culturale, una specie di regressione infantile molto pericolosa. Quando sento parlare il Gabibbo, quando sento pronunciare parole come “anguscia”, “baletta”, “besugo” [...] mi si accappona la pelle [...] Quello che cerco di contestarle è proprio l'operazione di riciclaggio di questo pattume lessicale [...] lei ha preso questo cascame terminologico, questa spazzatura linguistica, e l'ha reintrodotta furbescamente in circolazione. Non vorrei che adesso ci spiegasse anche che questa trovata di successo è una sua tipica operazione situazionista, una mazzata al cuore della società dello spettacolo, una sovversione mascherata da gioco innocente di bambini [...] Vorrei che ci dicesse che il Gabibbo è stato solo un'accorta operazione commerciale, che farne un eversivo da Mago Zurlì è solo un amo per noi spettatori ingenui.

Più di recente è comparso un altro volume – edito, quando si dice il caso, anch'esso da Einaudi – scritto dallo studioso del linguaggio politico Massimiliano Panarari, e intitolato *L'egemonia sottoculturale. Da Gramsci al gossip*. Un capitolo è interamente dedicato a Ricci e al suo cosiddetto postmoderno *superpop* (2010, p. 62) «a uso delle élite e a consumo [...] delle masse, un magnete capace di attrarle e ammaliarle e che, quindi, deve farsi interamente e perfettamente capire, pena l'inefficacia».

Panarari (2010, p. 61) descrive *Striscia* come una trasmissione che nasce come «parodia del sistema di informazione [...] per poi presentarsi essa stessa come “difensore civico” e raddrizzatrice dei soprusi, in un tripudio di gag comiche, rumori registrati e

¹ Grasso fu anche protagonista di uno scambio di vedute a mezzo stampa con l'editore di Ricci, Giulio Einaudi, dopo un suo articolo intitolato «Striscia la Notizia, ma non il libro», pubblicato sul *Corriere della Sera* il 28 gennaio 1999 ed avente come oggetto le presunte scarse vendite di *Striscia la Tivù*. Einaudi gli rispose il giorno dopo, con una lettera pubblicata, sempre dal *Corsera*, con il titolo «Se l'autore vende trentamila copie».

giovani donne discinte», e sottolineando come «siamo in realtà in un territorio molto lontano: quello dell'appropriazione propagandistica delle parole e dello svuotamento del loro significato, una pratica decisamente neoliberale» (Ivi, p. 68).

I presupposti del discorso di Panarari sono comunque in gran parte assimilabili a quelli di Grasso,² come testimonia una recente intervista:

Partendo dall'idea di egemonia culturale di Gramsci, vedendo i prodotti della televisione, del gossip, dei rotocalchi, della commistione tra pubblico e privato, del pettegolezzo di oggi, possiamo dire che c'è un'egemonia sì culturale, ma di livello molto basso, che potremmo ribattezzare "egemonia della sottocultura".³

“Spazzatura”, “pattume”, “sottocultura”: ciò che accomuna questo tipo di critiche è una sorta di aprioristica derubricazione dell'oggetto di studio, e una supposta superiorità ideologico/culturale di una non meglio identificata “cultura alta” rispetto alla “cultura pop” (atteggiamento che, peraltro, è ben noto agli studiosi di popular music italiani). Insomma, «L'avanguardia alternativa non fa sconti comitiva», come diceva il compianto Roberto “Freak” Antoni. Ricci ha avuto tutto sommato buon gioco a rispedire questo tipo di critica⁴ al mittente, significativamente intitolando «Rumenta» una delle sigle del programma e includendo, come detto, la lettera di Grasso nel suo libro, insieme alla sua risposta, intitolata «Meglio un pupazzo illetterato che un intellettuale besugo», e firmata proprio come “Il Gabibbo”⁵ (Ricci 1998, p. 168): «se lei va a dire a Ricci che ha toccato il punto più basso, lui gongola, perché è convinto che il più alto e il più basso siano la stessa cosa, dipende dal punto di vista».

Tuttavia, più che altro stupisce (o forse, per la verità, non stupisce affatto) l'assenza in entrambe le critiche – con la parziale, e comunque marginale, eccezione di Grasso⁶ –

² Aldo Grasso ha peraltro recensito il libro di Panarari (sul *Corriere della Sera*, 23 maggio 2010) con toni piuttosto critici: «Tratteggiare di punto in bianco l'epifania della tv commerciale in Italia senza minimamente analizzare il prima (sia l'evoluzione del mezzo che l'atteggiamento della sinistra nei confronti del medesimo) e il durante (ciò che succedeva in altri Paesi), è un errore metodologico non da poco».

³ Intervista di UniRomaTv a Massimiliano Panarari, caricata il 26 aprile 2011. <<https://www.youtube.com/watch?v=p2eV9Qps4xs>>; ultimo accesso 12/6/2018.

⁴ Fanno forse eccezione le accuse di sessismo, che sembrano aver colpito il bersaglio, visto che Ricci si è sentito in dovere di affiancare due valletti maschi alle più note veline, a partire dalla stagione 2014-15.

⁵ Anche a una recensione del volume di Panarari, scritta da Luca Mastrantonio e pubblicata su *Il Riformista* il 7 luglio 2010, seguì una risposta firmata “Gabibbo” e intitolata «Compagni, Drive in non si tocca», pubblicata il giorno dopo sul medesimo quotidiano.

⁶ Cit. in Ricci 1998, p. 167: «Ma il Gabibbo no, non ci voleva. Che la sua canzone sia stata in testa alle classifiche, che lo attendano serate in discoteca e feste di piazza, che ve ne serviate per catturare l'audience infantile, ebbene tutto ciò è riprovevole».

di ogni riferimento a un ingrediente fondamentale di ogni show televisivo che si rispetti: la sigla musicale. Entrambi gli autori si sono soprattutto soffermati sulla comunicazione verbale e sugli aspetti sociolinguistici. Eppure, come ricorda Philip Tagg (2003, p. 7):

Words and numbers may be the symbolic systems privileged in public education, but it is the audiovisual media [...] that carry the most pervasive and persuasive messages influencing which political candidates are elected and which governments are toppled, not to mention which commodities are sold, lifestyles led, fashions followed, myths maintained, and ideologies embraced. For most of its programming time, television, still the most pervasive of audiovisual media, favours non-verbal aspects of sight and sound, the latter incorporating no mean amount of music.

LA SIGLA DI *STRISCIA LA NOTIZIA*

Le ventisei sigle di *Striscia la Notizia*, una per ogni edizione a partire dalla stagione 1990/1991,⁷ sono state tutte interpretate dal volto, o meglio, dalla maschera più nota del programma: il Gabibbo. Il suo creatore/alter ego, Ricci, ne scrive in questi termini (1998, pp. 58-60):

La tivù fabbrica mostri. Ciò che conta è essere mostrato, apparire [...] il mostro per eccellenza è il Gabibbo. Esiste perché si mostra e del mostro ha tutte le caratteristiche. Lui è la Televisione. È un monito, uno spauracchio. Io lo odio. Mi fa schifo, ma per il mio noto gusto sadomaso mi piace. È l'uomo che non esiste, che dice parole non sue. Diventa più inquietante quanto più è incredibile. In Parlamento, nelle ultime elezioni per il Presidente della Repubblica, ha preso quindici voti [...] Il Gabibbo è venuto fuori nel momento degli esternatori: era l'ottobre del '90. In giro c'erano Giuliano Ferrara, Sgarbi, Funari, Santoro e Cossiga. Questi nuovi mostri avevano trovato urlando la scorciatoia per entrare nelle case dei telespettatori [...] Chi poteva rappresentarli meglio, questi populistici catodici, di

7 L'elenco completo dei titoli delle sigle di *Striscia*, anno per anno, in base al sito striscialanotizia.mediaset.it: «Selfame mucho», stagione 2014-2015; «La ripresa», 2013-2014; «Tecnomania», 2012-2013; «Cavolini di Bruxelles», 2011-2012; «Pissi Pissi», 2010-2011; «Veleno e Veline», 2009-2010; «Grembiolino e vai!!!», 2008-2009; «La Tribù», 2007-2008; «Mazzacherè», 2006-2007; «Le cozze», 2005-2006; «Menti brulicanti», 2004-2005; «Sirenone», 2003-2004; «Specchietti», 2002-2003; «Eureghe», 2001-2002; «Formaggi selvaggi», 2000-2001; «Puzzoni», 1999-2000; «I nostri», 1998-1999; «Caramelle», 1997-1998; «Panzadesgracia», 1996-1997; «Viscido» (dal 23 gennaio 1996 sostituita da «Fu fu dance»), 1995-1996; «La Rumenta» (dal 13 febbraio 1995 sostituita da «Un attimino»), 1994-1995; «Hai capito Cocorito?», 1993-1994; «Le Tasse», 1992-1993; «Ma sei scemo?» (dall'8 giugno 1992 sostituita da «My Name Is Gabibbo»), 1991-1992; «Ti spacco la faccia» (dal 18 marzo 1991 sostituita da «My Name Is Gabibbo»), 1990-1991.

un pupazzone rosso che, con gli occhi fuori dalla testa, bercia: “Ti spacco la faccia!” [...] Migliaia di cittadini preferiscono rivolgersi al “vendicatore rosso” piuttosto che alle Istituzioni. Tutto questo è giustamente inquietante. Brecht diceva: «Beato il popolo che non ha bisogno di eroi». Ma noi non riusciamo addirittura a fare a meno dei pupazzi.

Ricci ha affermato in diverse interviste di essere la voce⁸ “musicale” del Gabibbo.

Mi tocca [cantare]. La voce storica, Lorenzo Beccati, è stonato da far paura. Io cantavo, suonavo il banjo, sono stato anche sul palco a Sanremo con Sabina Guzzanti.⁹

Famiglia Cristiana: Vogliamo rivelare che quando il Gabibbo canta la voce è la tua?

Antonio Ricci: Se insisti ti dico che è vero. Mi sono tolto la soddisfazione di battere i campioni del pop e del rock nella vendita dei dischi senza nemmeno apparire.¹⁰

L'esordio musicale del pupazzo rosso, «Ti spacco la faccia», sigla del programma nella stagione 1990-1991, fu in effetti un vero e proprio caso discografico.

Il singolo, pubblicato alla fine del 1990, fu stampato in formato 12”, il più utilizzato dai disc-jockey nei circuiti del *clubbing*. Non si trattava di una scelta casuale.

Ascoltando le prime battute del brano, notiamo un campionamento di batteria elettronica (preannunciato dalla voce del Gabibbo: «Belandi ragazzi, che ritmo!») decisamente familiare, almeno per chi ha vissuto i primi anni Novanta. Si tratta dello stesso campione impiegato, esattamente un anno prima, in un brano notissimo, non soltanto ai frequentatori abituali delle discoteche.¹¹ Si tratta di «The Power», degli Snap!, duo formato a Francoforte dai produttori Luca Anzillotti e Michael Münzing, probabilmente il primo grande successo commerciale della cosiddetta *Euro-Dance*, con oltre un milione di copie vendute nei soli Stati Uniti.

Torniamo a «Ti spacco la faccia»: dopo qualche battuta il campione viene coperto da un riff suonato dai sintetizzatori, e viene lasciato spazio all'ingresso vocale vero e proprio di Ricci/Gabibbo.

⁸ Antonio Ricci ha un passato giovanile di cantautore. In base alla biografia presente sul sito ufficiale della trasmissione, striscialanotizia.mediaset.it, una delle sue canzoni fu scelta per la colonna sonora del film del 1970 *Attenzione alla puttana santa*, diretto da Rainer Werner Fassbinder.

⁹ Intervista a *Panorama* del 1 novembre 2007.

¹⁰ Intervista a *Famiglia Cristiana* del 13 febbraio 2000.

¹¹ Lo stesso campionamento fu utilizzato qualche anno più tardi da Elio e le Storie Tese, per il loro singolo «Pippperò».

Forte di una diffusione televisiva quotidiana in prima serata, in Italia, la “copia” vendette più dell’originale. «The Power» raggiunse soltanto il quarto posto in classifica nel 1990. «Ti spacco la faccia», rimase nella classifica dei singoli più venduti in Italia per oltre cinque mesi, mancando di un soffio la prima posizione assoluta.¹²

Un procedimento analogo, ancora più evidente, avviene con una sigla successiva, «Hai capito Cocorito?», della stagione 1993-94. L’iniziale riff di sintetizzatori è palesemente ripreso da un’altra hit degli Snap!, «Rhythm is a Dancer», grande successo estivo del 1992, soprattutto in Italia, dove rimase al primo posto delle classifiche per quattordici settimane.

La storia di questo riff meriterebbe una trattazione a parte: gli Snap! lo ripresero, dimezzandone la velocità ma mantenendo il *pitch*, da un brano del 1984, «Automan» dei Newcleus, collettivo hip-hop newyorkese nato alla fine degli anni Settanta. Pochi mesi dopo l’uscita di «Rhythm is a Dancer», furono gli Snap! a essere a loro volta “scippati”. Un altro produttore originario di Francoforte, Torsten Fenlau, si servì dello stesso riff per la sua «Mr. Vain», uscita sotto il *moniker* di Culture Beat. Il singolo vendette dieci milioni di copie in tutto il mondo, raggiungendo il numero uno delle classifiche di vendita in undici paesi, tra cui l’Italia, esattamente un anno dopo «Rhythm Is a Dancer», nel settembre del 1993.

«Hai capito Cocorito» fu lanciata, guarda caso, poche settimane dopo. Dopo l’ingresso del pupazzo («Ragassi, è morto il libero pensiero!»), sullo sfondo creato dai sintetizzatori il Gabibbo lancia una specie di improvvisazione *scat in call and response* con un coro femminile (le veline? Il pubblico da casa? O forse il pubblico e le veline insieme? Torneremo più tardi su queste domande), alternandolo con lo *hook* del brano, ovvero il titolo della sigla.

Una frase tratta da *Studiare la Popular Music* di Richard Middleton (2001, p. 197) sembra scritta apposta per descrivere questo brano.

Le frasi ripetute e le strutture di riff aiutano a creare una struttura di sfondo sulla quale si possono sviluppare le variazioni; esse inoltre accolgono e accomodano un pubblico forse eterogeneo, forse distratto.¹³

Il pubblico viene quindi “accolto” e “accomodato” in un ambiente familiare, in qualcosa che risuona già, in qualche modo, nelle sue orecchie, nella sua memoria. Siamo di fronte

¹² Ecco l’andamento settimanale nella hit parade di «Ti spacco la faccia», nell’anno 1991 (fonte hitparadeitalia.it). Complessivamente fu l’undicesimo singolo più venduto dell’anno. 12/1/1991 pos. 29; 19/1/1991 pos. 2 (dietro a «Attenti al lupo» di Lucio Dalla); 26/1/1991 pos. 2; 2/2/1991 pos. 2 (dietro a «Sadness» degli Enigma); 9/2/1991 pos. 2; 16/2/1991 pos. 2; 23/2/1991 pos. 2; 2/3/1991 pos. 2; 9/3/1991 pos. 6; 16/3/1991 pos. 4; 23/3/1991 pos. 7; 30/3/1991 pos. 8; 6/4/1991 pos. 10; 13/4/1991 pos. 12; 20/4/1991 pos. 16; 27/4/1991 pos. 13; 4/5/1991 pos. 13.

¹³ Per una fenomenologia dell’ascolto «disattento», cfr. Fabbri 2005, pp. 25 e sgg.

a ciò che Philip Tagg chiama «indicatore di stile».¹⁴ Forse siamo addirittura a un livello successivo, vista la specificità e la riconoscibilità della (doppia) citazione, che riconduce immediatamente il pubblico, in primo luogo (ma non solo) quello giovanile, alla *Euro-Dance*.

Il riff è peraltro costruito – non solo in «Hai capito Cocorito»? ma in tutti e quattro i casi citati – sul modo eolio di La, o per meglio dire sul “pendolo eolio”, diffusamente impiegato nella popular music (con una crescente diffusione in particolare a partire dalla metà degli anni Settanta)¹⁵ e analizzato in un noto saggio dallo studioso svedese Alf Bjørnberg (1984, pp. 5-6):

This harmonic language merely carries with it a general aura of musical novelty, having been taken over from the “more contemporary” youth-oriented rock music’ [...] it may be suggested that the use of aeolian harmony signifies a change in the way life in contemporary Western industrialized societies is experienced, a change affecting large and heterogeneous social groups.

Proprio adducendo come esempio l’aura di giovanilismo e ribellione propria di Elvis Presley e più in generale del rock’n’roll negli anni Cinquanta, Richard Middleton (2001, p. 27) introduce il concetto, ripreso da Gramsci, di articolazione:

Gli elementi culturali [...] non sono direttamente legati a fattori specifici economicamente determinati come la classe sociale, essi sono tuttavia determinati, in definitiva, da quei fattori attraverso l’azione di principi regolatori che sono legati alla classe sociale. Questi principi combinano elementi preesistenti in nuovi schemi e vi aggiungono nuove connotazioni.

«Hai capito Cocorito? e «Ti spacco la faccia» sono due esempi di come un’unità di significazione musicale (un *musema* per utilizzare un’espressione di Philip Tagg)¹⁶ possa

¹⁴ «A set of musical structures that are either constant for, or regarded as typical of, the “home” musical style» (Tagg e Clarida 2003, p. 102).

¹⁵ «Since the middle of the 1970s rock songs entirely or mainly based on aeolian ostinati, built on the chords i, bVI and bVII, have appeared with increasing frequency: Dire Straits’ “Sultans of Swing” (1978), “Message in a Bottle” (1979) by The Police, Phil Collins’ “In the Air Tonight” (1981), “I Know There’s Something Going On” (1982) by former Abba member Frida, ABC’s “The Look of Love” (1982) and Kim Wilde’s “The Second Time” (1984), to mention only a few. A perhaps even larger number of songs are to a larger or smaller extent characterized by the use of aeolian harmony, without this taking the form of harmonic ostinati; some examples are Kim Carnes’ “Voyeur” (1982), Irene Cara’s “Flashdance” (1983) and “Let’s Dance” (1983) by David Bowie» (Bjørnberg 1984).

¹⁶ «Aeolian harmony as defined above forms a unitary closed system with few components, generally pervading an entire piece of music; therefore, it can be argued, aeolian harmony may

essere oggetto di articolazione, o di *bricolage* nel senso dato da Lévi-Strauss (cit. in Middleton 2001, p. 223), cioè «riordinamento e ricontestualizzazione di oggetti al fine di comunicare significati nuovi [...] nel quale gli oggetti utilizzati sono già collegati a significati consolidati».

Il genere *Euro-Dance* era particolarmente adatto a questo tipo di operazione di *bricolage* per alcune sue caratteristiche strutturali. Assenza di un *frontman* (o di una *frontwoman*) propriamente detto, dal momento che i *vocalist* erano poco più che ospiti fissi; relativo anonimato, spesso volontario, da parte dei produttori;¹⁷ infine, la diffusa pratica di appropriazione di campioni provenienti da altri brani anche a brevissima distanza di uscita, di cui proprio il caso «Rhythm is a Dancer» / «Mr. Vain» è esemplare.

Dietro al Gabibbo, inteso come interprete di canzoni, non c'è solo Ricci. In base ai depositi SIAE, scopriamo come tutti gli autori storici di *Striscia* (Ricci, Beccati, Max Greggio e Gennaro Ventimiglia) siano accreditati come autori dei testi delle sigle.

Gli autori delle musiche invece, almeno nei primi anni del programma (fino al 1995),¹⁸ sono tre: il produttore e arrangiatore Mario Natale, il bassista e tecnico del suono Silvio Melloni, e il disc-jockey e produttore Roberto Turatti. Con un passato da batterista punk nei Decibel di Enrico Ruggeri, agli albori degli anni Ottanta si era reinventato come prima come *selecter* nel circuito delle discoteche milanesi (un mondo, per sua stessa ammissione, un tempo disprezzato) e poi anche come produttore, oltre che di centinaia di brani dance, per Sabrina Salerno, Francesco Salvi e Den Harrow. In una recente intervista Turatti è tornato sul lavoro svolto per i brani del Gabibbo:

La gente vuole e vorrà sempre ballare... Anche gli artisti più famosi, a volte, si fanno produrre da DJ... come mai? Certo a volte non bisogna prendersi troppo sul serio. Quando faccio le musiche per il Gabibbo, so cosa sto componendo ed a che pubblico

be treated as one generalized unit of musical expression, or museme in the sense that this term is used by Tagg» (Bjørnberg 1984, pp. 6-7).

¹⁷ Il caso degli stessi Snap! è esemplare: Anzillotti e Münzing si fecero inizialmente accreditare sui loro dischi con gli pseudonimi di Benito Benites e John “Virgo” Garret III, forse perché la Germania e l'Italia non erano paesi considerati “cool” dal pubblico di riferimento della musica dance.

¹⁸ Dalla stagione 1994/95, alla coppia Natale/Melloni subentrò per qualche tempo Max Longhi, produttore e autore tra l'altro di diverse sigle di cartoni animati Mediaset. Longhi risulta autore, insieme a Turatti, delle musiche sigle di *Striscia* fino a «Fu fu Dance» del 1996. Dalle edizioni successive (se si eccettua la parentesi «Panza Desgracia», scritta per Ricci da Cristiano Malgioglio e Vincenzo Spampinato) Ventimiglia e Ricci sono indicati in base ai dati del deposito SIAE come autori delle musiche, mentre Greggio e Beccati continuano a essere autori dei testi. Un ulteriore cambiamento avviene nel 2010, con «Pissi Pissi»: il nome di Ricci sparisce, venendo sostituito da un non meglio identificato “Brick”, in possesso di un diverso codice SIAE rispetto all'autore di *Striscia*. È probabile che si tratti di uno pseudonimo, dietro il quale si potrebbe celare lo stesso Ricci.

mi sto rivolgendo. Ad esempio “Cu-cu cultura” (sigla del programma tv *Cultura moderna*, scritta da Roberto N.d.R) funziona perché quella è la sua finalità.¹⁹

D'altronde, anche lo stesso Antonio Ricci (1998, p. 66) ha dichiarato apertamente il suo intento:

Per me non deve esistere “il nostro pubblico” [...] Siamo noi che dobbiamo cercarci il pubblico, tutto il pubblico, porta a porta, citofono per citofono, come i Testimoni di Geova.²⁰

Intenti confermati in un'intervista a *Panorama* del 1992 (cit. in Panarari 2010, pp. 60-61):

Non mi frega niente di fare della satira che piaccia a quelli come me, a quelli intelligenti e colti. A me interessa di tentare di catturare l'attenzione della signora Pina, alle otto e trenta di sera.

La signora Pina. Dove abbiamo già sentito questo nome?

Un'altra canzone del Gabibbo può suggerirci la risposta. «My name is Gabibbo», sigla di *Striscia* nella stagione 1991-92, ovvero la seconda interpretata dal pupazzo, è una sorta di *pastiche* che, soltanto nei primi venti secondi, presenta numerosi stereotipi del rock and roll anni Cinquanta: il glissando discendente di pianoforte *à la* Jerry Lee Lewis; il pattern di batteria tipico del twist (il cui passo principale veniva eseguito, all'ingresso in studio del Gabibbo, dalle veline e dai conduttori, nella fattispecie Claudio Bisio e Gianni Fantoni); il primo riff vocale cantato da un coro femminile, una sorta di parafrasi del notissimo intro di «Speedy Gonzales»,²¹ e soprattutto il secondo riff vocale, sempre eseguito dal coro.

Anche in questo caso, forse, la storia dello «uacciu uari uari» meriterebbe una trattazione separata. Le origini del riff vocale in questione, e in particolare dell'uso di

¹⁹ Da un'intervista di RockShow a Roberto Turatti. <<http://www.rockshow.it/Interviste/intervista-roberto-turatti.html>> (link non più attivo)

²⁰ Ricci, più di recente (in un'intervista a *Vita* del 20 dicembre 2013), si è invece paragonato al papa: «Di Francesco mi colpisce il suo voler essere uomo tra gli uomini, sulla strada. In fondo anche noi siamo dei pellegrini, basta vedere i nostri poveri inviati che trottano da una parte all'altra sulle strade d'Italia. Poi Francesco usa il telefono, e noi – si parva licet – il telefono lo usiamo da sempre, per permettere ai cittadini di denunciare le angherie che sono costretti a subire».

²¹ Scritta da Buddy Kaye, Ethel Lee e David Hess e pubblicata dallo stesso Hess (con lo pseudonimo di David Dante) nel 1961, l'anno successivo la canzone fu portata al successo mondiale da Pat Boone. In Italia la ripresero Johnny Dorelli e Peppino Di Capri. L'intro vocale, nella versione di Boone, è eseguito dalla cantante Robin Ward.

queste sillabe, si perdono con ogni probabilità nei meandri della storia dello *scat* jazzistico. Tuttavia, possiamo risalire abbastanza facilmente a quella che potrebbe essere la prima versione in cui un coro esegue una frase molto simile in ostinato, come *background*. Si tratta di «Little Darlin'», scritta da Maurice Williams per il suo gruppo doo-wop The Gladiolas (più tardi ribattezzati The Zodiacs). Il singolo, pubblicato nel gennaio del 1957, fu un discreto successo nella *R'n'B Chart* di *Billboard*, raggiungendone l'undicesimo posto, ma mancando il *crossing over* nella classifica generale, la Top 40. Un mese dopo, la canzone fu reincisa da un gruppo vocale di bianchi canadesi, The Diamonds, e divenne il terzo singolo più venduto dell'anno negli Stati Uniti. «Little Darlin'» divenne un vero e proprio classico, con numerose cover: oltre a Elvis, ai Monkees, ai Four Seasons e a una versione parodistica di una giovane Joan Baez, fu eseguita a Woodstock nel 1969 dagli Sha-Na-Na. Qualche anno più tardi fu inserita nella colonna sonora del celebre film *American Graffiti* di George Lucas, uscito nella seconda metà del 1973.

A distanza di pochi mesi, nell'inverno del 1974, il gruppo inglese The Rubettes impiegò un riff vocale molto simile nel suo primo grande successo, «Sugar Baby Love». Il brano vendette tre milioni di copie in tutto il mondo, e in Italia fu reinterpretato con successo, con il titolo di «Dolce Angelo», da Mino Reitano. È qui che le sillabe originarie, «bop-shoo-waddy», vengono trasformate per semplificare la pronuncia, in «uacciu-uari».

Passano pochi mesi, è il 1975. Lo stesso riff viene impiegato nella colonna sonora di *Fantozzi*, firmata da Bixio, Vinci e Tempera. Lo stesso che possiamo ascoltare all'inizio di «My Name Is Gabibbo». L'immagine dell'italiano medio magistralmente dipinta da Villaggio nel personaggio del ragioniere Ugo, è d'altro canto l'identikit dello spettatore di *Striscia la Notizia*, almeno secondo Antonio Ricci: la sua citazione della «Signora Pina» è in tal senso rivelatrice.²²

In questo caso, ciò che, almeno fino a «Sugar Baby Love» era (ed è ancora nel mondo anglosassone) un «indicatore di stile» del *doo-wop*, perde questa funzione per assumere, con un processo di articolazione, un diverso significato. Lo «uacciu-uari-uari» diviene un indicatore del destinatario del messaggio, in questo caso non tanto il giovane discotecario, come negli esempi precedenti: è Fantozzi, è la Signora Pina. L'origine del *musema* in questione forse sfugge alla competenza «consua» dello spettatore, ma la sua presenza lo accoglie nel «già sentito», e lo prepara all'ascolto delle strofe cantate dal Gabibbo: come accade in «Hai capito Cocorito?» e in «Ti spacco la faccia», l'elemento musicale oggetto di articolazione è infatti posto, non a caso, all'inizio del brano.

²² Ricci d'altra parte condivideva con Paolo Villaggio *race, milieu et moment*, e lo scelse anche come conduttore della sua trasmissione nel 1996 insieme a Massimo Boldi. Per un'ulteriore e curiosa coincidenza, Gianni Fantoni, conduttore della stagione 1991-92 – quella di «My Name Is Gabibbo» – era un noto imitatore di Villaggio.

DAL MEZZO AL FINE

Tuttavia, manca ancora un tassello al mosaico. Forse il più importante. Se il mezzo è questa azione di *bricolage*, qual è il fine? In altre parole, che cosa vuole comunicare il Gabibbo al suo pubblico? È forse superfluo ricordare i servizi antispreco del vendicatore rosso, inviato di volta in volta nelle ormai proverbiali spiagge sporche o nel cantiere abbandonato di turno. Come è superfluo ricordare i quindici voti presi alle elezioni del Presidente della Repubblica nel 1992, o la corrispondenza tra il primo ministro D'Alema con Ricci e Caldarelli, o ancora la candidatura del pupazzo alle elezioni suppletive del 1997, nel seggio del Mugello.²³

Ancora una volta, è una canzone a dirci molto di più. Basterebbe forse soltanto citare il titolo, «Le Tasse», e l'anno, il 1992. L'anno del Governo Amato I. Una manovra finanziaria da 93 mila miliardi di lire, la più importante dal dopoguerra.²⁴

Il testo potrebbe essere considerato una specie di parafrasi della beatlesiana «Taxman»:²⁵ entrambe sono basate sulla figura retorica dell'iperbole, con un elenco di oggetti e azioni regolarmente tassate. In effetti i “favolosi anni Sessanta” – epoca di contestazione per eccellenza – sono citati attraverso il doppio riferimento, nella consueta “intro parlata”, a una delle band e uno dei film di culto dell'epoca (rispettivamente i Blood Sweat and Tears e *Fragole e Sangue*).

Tuttavia, la base ci riporta chiaramente a un altro mondo musicale, quello del raggamuffin giamaicano. La cosiddetta *digital era* del reggae, iniziata sull'isola negli anni Ottanta in un periodo di grande rinnovamento, anche politico,²⁶ aveva portato a una riscoperta internazionale della musica giamaicana attraverso figure come Shabba Ranks, Ini Kamoze, Cutty Ranks e Burro Banton. La vocalità di quest'ultimo, in particolare, presenta una notevole somiglianza con quella di Ricci/Gabibbo. Burro

²³ Cfr. «Un pupazzo per il Mugello», su *Repubblica* del 28 settembre 1997. <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1997/09/28/un-pupazzo-per-il-mugello-candidato-anche.html>>; ultimo accesso 12/6/2018.

²⁴ Prima dell'approvazione della finanziaria, ricordiamo come il primo atto del Governo Amato I fu un prelievo forzoso del 6% dai conti correnti delle banche italiane, nella notte tra giovedì 9 e venerdì 10 luglio 1992, legittimato ex-post con un decreto d'urgenza l'11 luglio.

²⁵ La principale differenza tra i due testi, al di là dei dettagli, è probabilmente il fatto che George Harrison si rivolgesse direttamente ai due principali leader politici britannici, Harold Wilson e Edward Heath.

²⁶ Per Bradley (in 2008, pp. 255 e seguenti) la fine dell'età dell'oro del *reggae roots* (politicamente e religiosamente impegnato, e perlopiù suonato da gruppi numerosi) e l'avvento della *digital era* (in cui prevalevano tematiche “leggere” e nel quale era centrale più che altro la figura del DJ) è correlata con la disillusione per la fine del “sogno socialista” dell'allora primo ministro giamaicano Michael Manley e del suo People's National Party, in seguito alla sconfitta elettorale del 1980.

Banton aveva tra l'altro raggiunto l'apice del successo internazionale (con il singolo «Boom Wah Dis»)²⁷ proprio nell'anno di "nascita" del Gabibbo, il 1990.

Possibile che si tratti di una semplice coincidenza, come pure può esserlo la regolare presenza, in Burro Banton come negli altri interpreti del genere, delle intro parlate. Tuttavia, a un produttore attento alle tendenze d'oltralpe come Turatti sicuramente non potevano non essere note le influenze del raggamuffin sulla stessa *Euro-Dance* (basterebbe ricordare «All That She Wants» degli Ace of Base, grande successo uscito proprio alla fine del 1992). Ma soprattutto, in quegli stessi anni, il raggamuffin conosce una grande diffusione in Italia, grazie a gruppi – peraltro tutti caratterizzati dall'impegno politico e dalle comuni origini nella galassia dei centri sociali – che cantavano perlopiù nel loro dialetto d'origine, come i veneziani Pitura Freska, i napoletani 99 Posse e Almamegretta, e i salentini Sud Sound System. Non c'è forse neanche bisogno di sottolineare le inflessioni liguri del cantato del Gabibbo. Ancora una volta, come in «Hai capito Cocorito?» la voce solista di Ricci si alterna in *call and response* con un coro, stavolta maschile, che risponde all'elenco iperbolico del Gabibbo con lo *hook* della canzone «Paghi la tassa». Nel ritornello («E il lupo non fa più buu...») al Gabibbo si unisce un altro coro, prevalentemente femminile, che canta all'unisono. Ricci invece canta la melodia una terza sopra. Sembra quasi un coro di mondine, o un coro alpino. Le metafore del lupo e della pecora presenti nel testo sono del resto molto simili a quelle presenti nella canzone tradizionale piemontese «La pastora e il lupo», uno dei cavalli di battaglia delle formazioni corali in tutto il nord Italia. In una delle tante versioni del testo della canzone, la protagonista viene salvata da un nobile cavaliere, che uccide il lupo.²⁸

Pochi mesi dopo, il 26 gennaio del 1994, un altro cavaliere sarebbe sceso «in campo per un nuovo miracolo italiano». Come qualcuno ricorderà, la sigla di Forza Italia è interamente cantata da un coro.

CONCLUSIONI

Tutte le sigle analizzate presentano, in conclusione, uno schema molto simile, al di là del genere musicale di riferimento:

- 1) ingresso del Gabibbo con una breve introduzione parlata;

²⁷ Cantato sul *riddim* strumentale «Street Sweeper» di Steellie & Cleevie e prodotto da Super Cat per la sua etichetta Wild Apache Records. Il singolo raggiunse il numero uno nelle classifiche giamaicane ed entrò anche nella Top 40 americana, portando lo stesso Super Cat alla firma di un vantaggioso contratto con la Columbia/Sony USA.

²⁸ «Da lì passa gentil galant, còn la sua bela speja / S j' à dait tre còlp al lüv, barbin l' è saôtà 'n tera». Per il testo completo, cfr. <http://www.toptesti.it/testo_la_pastora_e_il_lupo_canti_popolari_607819>; ultimo accesso 12/6/2018.

2) esposizione di un oggetto musicale (*musema*), più o meno consciamente noto allo spettatore, che attraverso un processo di articolazione viene ad assumere una funzione nuova, ovvero quella di “accogliere” in un universo musicale familiare e rassicurante, e di “accompagnare” verso il messaggio enunciato nella strofa;

3) strofa cantata da Ricci/Gabibbo, dove viene sviluppato il tema centrale della canzone, spesso in *call and response* con il coro;

4) infine, il ritornello, sempre cantato insieme al coro. Il Gabibbo non è una voce solista, è un corifeo, è portavoce di una moltitudine, del *popolo*.

Antonio Ricci, portando come esempio la compostezza e la dignità della morte del Cristo nell'immagine geometrica della crocifissione, afferma che «poter contare su un'immagine “giusta” è sempre stato determinante ai fini della propaganda» (1998, p. 10).

Certo, l'immagine del Gabibbo funziona: peraltro, anch'essa è stata oggetto, in modo molto più evidente rispetto alle canzoni, di un'operazione di “riciclaggio” (termine che, a nostra volta, prendiamo a prestito dalla citata lettera di Aldo Grasso a Ricci). In questo caso, però, l'evidente somiglianza con la mascotte della Western Kentucky University, Big Red, ha portato gli autori di *Striscia* in tribunale, dove sono comunque stati assolti.

Tuttavia, l'immagine, da sola, non basta. E non bastano nemmeno le parole, su cui si sono concentrate le critiche dei vari Panarari e Grasso. Serve innanzitutto una buona colonna sonora. Un *sound* che funzioni. Non a caso Franco Fabbri ha genialmente definito la canzone come un «formidabile esercizio di oratoria».²⁹

Ricci si è sempre difeso (per la verità abbastanza agevolmente, come si diceva più sopra) dalle accuse di servilismo, definendo libere e addirittura “comuniste” le sue trasmissioni,³⁰ e arrivando a citare anche un improbabile scontro all'arma bianca con Silvio Berlusconi in persona.³¹ Ha anche definito (1998, p.64) il suo pubblico «intelligente, in grado di rispondere alle provocazioni, di accogliere i dubbi», aggiungendo poi (Ivi, p. 65) come «le migliaia di telefonate e il numero sempre crescente di segnalazioni via fax

²⁹ «Un esercizio formidabile, perché mette in gioco due linguaggi che possono assecondarsi, contraddirsi, risultare indifferenti l'uno coll'altro o fingere di farlo: insomma, possono interagire in infiniti modi» (Fabbri 2002, p. 135).

³⁰ In una replica, intitolata «Cari compagni, Drive In non si tocca», e firmata ancora una volta “il Gabibbo”, a un articolo di Daniele Mastrantonio (si trattava di una favorevole recensione al già citato testo di Panarari) sul quotidiano *Il Riformista* del 7 luglio 2010. La replica di Ricci contiene tra l'altro l'ennesimo riferimento a Fantozzi.

³¹ Da Ricci 1998, pp. 148-149: «Vengo convocato ad Arcore. Berlusconi mi fa entrare in uno studiolo, ma, una volta chiusi dentro, prende da terra un pesante fermaporte e brandendolo mi si fa avanti minaccioso. “Voglio proprio vedere cos'hai in quella testa”. Schizzo dietro la scrivania e impugno un tagliacarte: “E io ti apro. Ti faccio il vestito da prete visto che sei un prete!”. Ci fronteggiamo alcuni secondi, poi una risata».

o via internet testimoniano che sempre meno i telespettatori subiscono la televisione come dispensatrice di certezze» .

Ma per quanto possa dire o scrivere Ricci, la voce raschiante del Gabibbo, almeno per quanto canzoni, non è mai stata – per citare uno dei primi sottotitoli di *Striscia* – la “Voce dell’Innocenza”.

BIBLIOGRAFIA

- BJØRNBERG, Alf. 1995. «On Aeolian harmony on contemporary Popular Music», in *Musica/Realtà* 46, pp. 41-50.
- BRADLEY, Lloyd. 2008. *Bass Culture*. Shake, Bologna.
- FABBRI, Franco. 2002. *Il suono in cui viviamo*. Arcana, Roma.
- FABBRI, Franco. 2008. *Around the Clock. Una breve storia della popular music*. Utet, Torino.
- FABBRI, Franco. 2005. *L'ascolto tabù*. Il Saggiatore, Milano.
- FABBRI, Franco. 2004. «Una storia della popular music», in *Storia della Musica*, vol. IV, Utet, Torino.
- GRAMSCI, Antonio. 1974. *Quaderni del carcere*. Editori Riuniti, Roma.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1970. *Antropologia strutturale*. Il Saggiatore, Milano.
- MIDDLETON, Richard. 2001. *Studiare la popular music*. Feltrinelli, Bologna.
- PANARARI, Massimiliano. 2010. *L'egemonia sottoculturale*. Einaudi, Torino.
- RICCI, Antonio. 1998. *Striscia la Tivù*. Einaudi, Torino.
- TAGG, Philip. 1994. *Popular Music. Da Kojak al Rave*. CLUEB, Bologna.
- TAGG, Philip e CLARIDA, Bob. 2003. *Ten little title tunes*. The Mass Media Music Scholar Press Incorporated, New York-Montreal.

ARTICOLI

- DIPOLLINA, Antonio. 1997. «Un pupazzo per il Mugello», in *Repubblica*, 28 settembre.
- DOTTO, Giancarlo. 2007. «Odio il moralismo e le maestrine. Intervista ad Antonio Ricci» in *Panorama*, 1 novembre.
- GRASSO, Aldo. 1999. «Striscia la Notizia ma non il libro», in *Corriere della Sera*, 28 maggio.
- GRASSO, Aldo. 1999. «Striscia la Notizia ma non il libro», in *Corriere della Sera*, 28 maggio.
- GRASSO, Aldo. 2013. «L’antiberlusconismo di Drive-In», in *Corriere della Sera*, 7 dicembre.
- GRECO, Andrea. 2011. «Ogni italiano ha la sua Vanna Marchi», in *A rivista anarchica*, 30 novembre.
- MASTRANTONIO, Luca. 2010. «Tutta colpa di Drive-In», in *il Riformista*, 7 luglio.

- PAGANI, Malcom. 2014. «Antonio Ricci: la tv uccide», in *il Fatto Quotidiano*, 30 marzo.
- RICCI, Antonio (alias il Gabibbo). 2010. «Compagni, *Drive-In* non si tocca», in *il Riformista*, 8 luglio.
- VESIGNA, Gigi. 2000. «Il Gabibbo si fa in tre», in *Famiglia Cristiana* n. 6, 13 febbraio.
- Vita*. 2013. «Ricci: mi colpisce l'umiltà del papa», n. 1, gennaio.

DISCOGRAFIA (IN ORDINE DI CITAZIONE NEL TESTO)

- IL GABIBBO. 1990. «Ti spacco la faccia», EMI 14 1188486, 12" (45 rpm).
- SNAP! 1990. «The Power». Logic Records, 12" (45 rpm).
- IL GABIBBO. 1995. «Hai capito Cocorito?», in *Un attimino*, Five FM 8067», CD.
- SNAP! 1992. «Rhythm Is a Dancer», Arista 74321-10257-1, 12" (45 rpm).
- NEWCLEUS. 1984. «Automan» / «Where's the Beat», Sunnyview SUN 420», 12" (45 rpm).
- CULTURE BEAT. 1993. «Mr. Vain», Dance Pool DAN 659152 2, 12" (45 rpm).
- IL GABIBBO. 1991. «My Name Is Gabibbo», in *My Name is Gabibbo* EMI 66 7963321, LP (33 rpm).
- BOONE, Pat. 1962. «Speedy Gonzales» / «The Locket», London Records 45-HLD 9573, 7" single (45 rpm).
- THE GLADIOLAS. 1957. «Little Darlin'» / «Sweetheart Please Don't Go», Excello 45-2101, 7" single (45 rpm).
- THE DIAMONDS. 1957. «Little Darlin'» / «Faithful and True», Mercury 71060X45, 7" single (45 rpm).
- THE RUBETTES. 1974. «Sugar Baby Love», Polydor 2058 442, 7" single (45 rpm).
- REITANO, Mino. 1974. «Dolce Angelo» / «Key», Durium Ld A 7873, 7" single (45 rpm).
- VILLAGGIO, Paolo. 1975. «La ballata di Fantozzi» / «L'impiegatango», EMI 3C006-18082, 7" single (45 rpm).
- IL GABIBBO. 1995. «Le tasse», in *Un attimino*, Five FM 8067, CD.
- BURRO BANTON. 1993. «Boom Wa Dis», StepSun Music Entertainment 53748-0122-0, 12" (45 rpm).
- ACE OF BASE. 1992. «All That She Wants», Polydor 861 271-1, 12" (45 rpm).

IL RINASCIMENTO DEL JAZZ ITALIANO

Protagonisti e poetiche degli anni Ottanta e Novanta del Novecento

Maurizio Franco
mau.franco@tiscali.it

ABSTRACT

L'articolo prende in esame la scena musicale del jazz e il mutamento globale che avviene nel ventennio che interessa gli anni Ottanta e Novanta sia a livello quantitativo che qualitativo. In primo luogo, vengono analizzati i diversi aspetti produttivi e fruitivi: ampliamento del pubblico, fiorire di festival, concerti ed etichette discografiche, incremento del numero di musicisti coinvolti; per quanto riguarda, invece, la dimensione qualitativa, incentrata sulla maturazione di poetiche nuove, si evidenzia un ampliamento del mercato che a sua volta consente di svolgere professionalmente l'attività di jazzista, con una favorevole ricaduta sul miglioramento generale del livello degli strumentisti. L'insieme di questi aspetti porta a definire questi anni come un'epoca di Rinascimento del jazz italiano e permette di problematizzare il noto paradigma del "riflusso" e del disimpegno, anche culturale, con cui nella vulgata corrente viene designato il passaggio agli anni Ottanta.

In campo jazzistico, il ventennio che interessa gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso è il prodotto del profondo cambiamento avvenuto nel corso del decennio che lo

~

ha preceduto in cui, sotto tutti i punti di vista, si verifica un mutamento globale della scena musicale del jazz, incidendo sul piano sia quantitativo, sia qualitativo.

Il primo aspetto si concretizzò in primo luogo nell'ampliamento del pubblico, in parte giunto a questa musica grazie all'affermazione del jazz rock o anche, in Italia, alla frequentazione di concerti con musicisti cosiddetti di avanguardia, conosciuti negli anni della contestazione, quando esisteva un discusso rapporto tra la musica e la politica. Questi nuovi fruitori, in gran parte giovani, costituivano un tipo di ascoltatore diverso rispetto a quello rappresentato dagli appassionati di più lunga data e contribuivano al cambiamento generale della proposta musicale. Naturalmente solo una piccola parte di coloro che frequentavano la scena jazzistica degli anni Settanta continuò a interessarsi di jazz dopo la fine delle lotte studentesche e il mutamento internazionale del panorama pop e rock, ma fu comunque sufficiente per rendere più eterogeneo e vasto il campo della sua fruizione. L'aumento dell'interesse verso i protagonisti della musica di derivazione africana americana si accompagnò all'emergere di nuove esigenze, tra cui quella di imparare a suonare; non a caso, proprio dalla seconda metà degli anni Settanta, il vuoto nell'educazione musicale non strettamente accademica portò alla nascita delle scuole popolari di musica e ai primi corsi di jazz. Un meccanismo aiutato dalla proliferazione dei concerti, dalla nascita delle radio private, o "libere", come venivano chiamate prima di diventare semplicemente "commerciali", coincidente con l'inizio del periodo dei grandi festival e dei raduni giovanili, che contribuì a far avvicinare al jazz tanti giovani non appagati dal semplice ascolto, ma appunto desiderosi di suonare. Questo, in tempi ragionevolmente brevi, portò all'incremento esponenziale del numero dei musicisti che – ed è questo il secondo aspetto della crescita quantitativa – fece diventare gli anni Ottanta una specie di Rinascimento del jazz italiano. In generale, l'ambiente ebbe una lussureggiante fioritura, con la proliferazione graduale, ma inarrestabile, di etichette discografiche indipendenti, di nuovi festival, di locali aperti alla produzione di musica dal vivo, in un quadro generale che si autoalimentò. Particolarmente evidente fu la maggior presenza del jazz su periodici, quotidiani e anche, grazie al citato avvento delle emittenti private, nei media radiofonici. Inoltre, proprio negli anni Ottanta, come sviluppo delle sperimentali esperienze organizzate di didattica, si cominceranno a raccogliere i primi, significativi frutti dell'insegnamento su larga scala.

Se quantitativamente la scena jazzistica ebbe quindi, e globalmente, un impensabile incremento, il secondo ambito, quello qualitativo, legato invece alla maturazione di poetiche nuove, diede risultati ancor più clamorosi, dovuti al fatto che l'ampliamento del mercato consentì di svolgere professionalmente l'attività di jazzista, con una favorevole ricaduta sul miglioramento generale del livello degli strumentisti. La continuità di lavoro, il maggior numero di musicisti, le opportunità didattiche furono tutti elementi che determinarono lo sviluppo della scena musicale e, quindi, la possibilità di veder nascere nuovi talenti e di far crescere progetti originali.

Questa maturazione fu ovviamente alimentata e ha essa stessa alimentato l'industria discografica indipendente cresciuta dalla seconda metà degli anni Settanta, finalmente

in grado di offrire reali opportunità ai nuovi talenti, del tutto sconosciute nelle epoche precedenti, e ha trovato poi terreno per manifestarsi nella consistente crescita del numero dei concerti e delle possibilità di esibirsi dal vivo. Il forte aumento dell'attività didattica incise, invece, sul miglioramento delle conoscenze del linguaggio, portando, inoltre, a indirizzare il lavoro dei musicisti verso altre attività oltre a quella, praticamente sino ad allora esclusiva, del solo ambito performativo; tutto ciò offrì la possibilità di ampliare la base professionale dei jazzisti o di chi del jazz si occupa.

Questa situazione avviò un parziale processo di superamento di “sacche di dilettantismo critico”, in parte sostituito dall'avvento di una reale musicologia jazzistica, portando anche una generale, maggiore competenza e qualità nell'organizzazione degli eventi concertistici, finalmente in grado di ottenere un respiro internazionale. Qualcuno si sorprenderà di questo legame con quel periodo nuovo, di rinascita, rappresentato dagli anni Settanta, perché nella storia generale il nostro ventennio viene invece disegnato come l'epoca del riflusso e dello scardinamento scientificamente programmato proprio di quegli ideali e di quelle speranze maturati nella cultura del sessantotto; nella vulgata corrente gli anni Ottanta sono dipinti come il decennio del ritorno alla norma, del conformismo o della deviazione verso l'effimero, mentre negli anni Novanta si affermerà, come conseguenza di quella involuzione, ciò che si definisce l'antipolitica, accompagnata dal disimpegno e dal porre l'individuale al di sopra di tutto, favorendo la crisi totale dei valori. Ebbene, nel jazz non è stato così. Nel nostro paese, l'epoca presa in esame è stata foriera di una progettualità che ha determinato una maggior consapevolezza espressiva e, pur nel rispetto e nella conoscenza dei modelli tradizionali storici provenienti dagli Stati Uniti, ha portato al progressivo utilizzo di materiali di provenienza europea, legati al retroterra culturale dei musicisti italiani (il folklore, il pop, la musica di derivazione eurocolta, soprattutto novecentesca); un cambio di orientamento tra i jazzisti che ha dato vita a proposte di assoluta originalità e notevole varietà.

In questo contesto, la scena nazionale del jazz è diventata, per la ricchezza di idee e la qualità dei suoi esponenti, una delle più creative a livello internazionale perché è come se improvvisamente si fosse scoperto un vaso di Pandora rimasto chiuso sino a quel momento a causa della forte suggestione esercitata dalle grandi, ma anche un poco ingombranti, figure del jazz americano. In sostanza, in controtendenza con quanto avveniva in altri campi musicali, compresa una parte del jazz americano, l'Italia, ma in generale l'Europa jazzistica, stava quindi vivendo una condizione particolare, anomala, cioè stava consolidando un nuovo e originale percorso storico, affermando la legittimità a muoversi su coordinate proprie ed evitando di cadere vittima del riflusso. Quello che si venne a creare fu un ambiente dinamico e stimolante sia per i giovani musicisti, sia per quelli formati nelle generazioni precedenti agli anni Settanta, che in quel ventennio hanno trovato la piena maturità, realizzando straordinari percorsi artistici e raggiungendo il vertice della scena italiana e anche continentale. Molti tra i nuovi musicisti hanno invece rappresentato quella fascia intermedia di alto livello che era

sempre mancata nel nostro paese, dando vita a un panorama compatto, a un corpo unico dalla proteiforme progettualità e dall'alto profilo.

Un altro punto di forza è legato al fatto che venne finalmente colmato il gap temporale tra la nascita di nuove tendenze in campo internazionale e la loro acquisizione nel nostro paese, unitamente allo sviluppo di progetti e di opportunità di suonare con musicisti dell'area europea e americana che consentirono di uscire dalla posizione gregaria del passato, nella quale, con poche eccezioni, gli italiani costituivano la ritmica dei solisti stranieri, soprattutto statunitensi, di passaggio nel nostro paese. Sul piano della proposta artistica, si giunse alla definizione di una linea che, a livello generale, tendeva a caratterizzare sempre più i jazzisti italiani come portatori di una serie di proposte originali, spesso fuori dal coro e immediatamente individuabili come diverse da quelle, all'epoca ancora decisamente egemoni, provenienti dagli Stati Uniti, dove peraltro stavano prepotentemente tornando alla ribalta le linee espressive più legate al modalismo anni Sessanta e alle correnti genericamente ascrivibili alla trasformazione del Bop avvenuta nel corso dei decenni.

UN QUADRO ARTICOLATO, DI IMPRONTA ITALIANA

Da questo inquadramento generale, che funge da imprescindibile premessa, il complesso della scena jazzistica determinatasi negli anni Ottanta e Novanta evidenzia, pertanto, la presenza di un quadro articolato, costituito da diverse linee di tendenza, da filoni artistici eterogenei che, riassunti a livello generale, determinano una completezza d'insieme e una spinta verso la definizione di un modo originale e riconoscibile di intendere il jazz forse unici a livello europeo. Per la prima volta, l'Italia non occupava più una posizione periferica e poteva presentarsi come un vertice nel jazz del vecchio continente, superando nei fatti anche la sudditanza dal mondo americano. Tracciando a grandi linee il disegno degli orientamenti dei musicisti nazionali, si trova l'intensificazione dello sguardo alla musica eurocolta, non solo del Novecento, ma anche di altri periodi storici, con progetti che si spingono sino al modalismo rinascimentale e alla musica medievale. Si tratta di una linea in cui si propongono diverse declinazioni nel rapporto con i materiali europei, nella quale si spazia dal lavoro sulle forme compositive a quello con la musica elettronica e all'applicazione del serialismo inteso come cellula tematica, tutti elementi riscontrabili nelle poetiche di Giorgio Gaslini, Enrico Intra e Franco D'Andrea. oppure vengono condotte nella prassi jazzistica raffinate tecniche strumentistiche classiche, per esempio da Enrico Pieranunzi, Giancarlo Schiaffini e Bruno Tommaso, per giungere alle ispirazioni barocche e rinascimentali di Tino Tracanna e Corrado Guarino, a quelle trobadoriche di Roberto Bonati e, soprattutto, all'articolato mondo di Gianluigi Trovesi, il cui legame con la musica antica si unisce ancora oggi a quello con la musica popolare e a un folclore completamente ripensato, definibile come "immaginario", inserito quale materiale tra i

materiali nel suo riconoscibilissimo jazz. Proprio le musiche della tradizione popolare italiana, intese nella loro ampia definizione regionale, furono poi un altro elemento centrale della nuova scena italiana, in particolare di area centro meridionale, evidenziando una spiccata attenzione per colori, ritmi e melodie di impronta mediterranea. Questa direzione espressiva si è concretizzata in progetti molteplici, che ritroviamo in Pino Minafra come in Antonello Salis, in Gabriele Mirabassi quanto in Roberto Ottaviano, Bebo Ferra, nella reinvenzione della canzone napoletana in Maria Pia De Vito e, più in generale, nella suggestione esercitata dall'articolato universo folclorico italiano su molti nomi significativi del jazz nazionale.

Un elemento centrale – forse quello che a livello internazionale si avverte come il più legato all'italianità (e non solo nel jazz, ma da sempre nella storia della musica) – fu la particolare attenzione per il melos, evidente in Enrico Rava, ma anche in Paolo Fresu e in tanti altri musicisti. Questa predisposizione per la cantabilità delle frasi sembra unificare mondi diversi attraverso la chiarezza e la pulizia dei tratti melodici, con evidenti recuperi di arie dal melodramma e dalla canzone italiana che riflettono la consapevole ricerca di una melodia rispondente a canoni non americani. Ciò non significa comunque che nell'affrontare canzoni costruite in forma *chorus*, cioè simili a quelle dei *song* americani, si adotti sempre un atteggiamento straniante, lontano dai modelli originali; al contrario, molto spesso non si perde il legame con il procedimento tipico utilizzato dai jazzisti, nel corso della storia, nell'esecuzione dei brani di questa natura. Naturalmente, a questa impostazione si affianca un nuovo modo di concepire il pensiero melodico italiano, in particolare quello vocale, che consiste nell'utilizzarlo quale elemento sonoro specifico da integrare alla compagine strumentale come, per esempio, nelle produzioni di Paolo Damiani e in quelle di altri musicisti. Accanto a queste tendenze, in quel ventennio prese poi corpo una linea che si legava al jazz più radicale degli anni Sessanta e alla Free Music europea, inaugurata in Italia dal Gruppo Romano Free Jazz e poi sviluppata dai liberi improvvisatori degli anni Settanta, che porterà alla maturazione di giovani musicisti interessati a pratiche improvvisative svincolate dall'armonia funzionale e dalle strutture tradizionali. La libera improvvisazione troverà diverse incarnazioni; Enrico Intra la praticherà utilizzando anche l'immagine visiva cinematografica e il *live electronics* e come Giancarlo Schiaffini si lascerà ispirare dalla musica eurocolta del primo e secondo novecento, Stefano Battaglia costruirà le sue performances partendo da cellule tematiche e ben definiti *climax* espressivi, mentre i Nexus riprenderanno la musica di Don Cherry, dell'Art Ensemble Of Chicago e di altri esponenti della *black culture* statunitense, dando vita a un ambito creativo estremamente ampio, impossibile da restringere in una tendenza omogenea. Tutti questi musicisti hanno comunque mantenuto un legame tra le grandi proposte storiche del jazz americano e la loro musica, comprendendo che il rapporto con l'estetica jazzistica, di natura audiotattile, è fondamentale per restare all'interno di questo genere artistico pur utilizzando materiali eterogenei. Questo aspetto, cioè quello di rivendicare alla natura del jazz la possibilità di mantenersi ancorati alla sua prassi espressiva indipendentemente da come viene declinata, è l'espressione dell'autonomia,

da parte del jazzista italiano e più in generale europeo, dai modelli rappresentati da immagini sonore storicizzate e pone giustamente sul tappeto il vero problema di fondo: la consapevolezza che il jazz possiede un'estetica precisa, in cui il trattamento particolare e audiotattile dei materiali consente l'utilizzo di molteplici fonti di ispirazione senza snaturare le sue caratteristiche di fondo. Un assunto che, in realtà, ci aiuta a comprendere la natura di "genere" di questa musica, in quanto la sua prassi contempla la possibilità di sviluppi e mutamenti in grado di non farle comunque perdere il contatto con la storia e l'unità del suo universo espressivo, cogliendo l'unità nella diversità, il simile nel diverso, per citare una felice affermazione di Vincenzo Caporaletti, che poi è proprio quello che sta consentendo al jazz di affrontare meglio di altre musiche la sfida musicale del nuovo secolo.

Se del ventennio in esame resta oggi qualcosa è, infatti, proprio la costante ricerca di stimoli sempre nuovi, che porta all'arricchimento delle proposte artistiche presenti in un mondo jazzistico che ha ormai quasi reciso completamente il cordone ombelicale con la madre americana. Questo non significa l'abbandono del passato, ma il suo ripensamento e quindi non sorprende che sui modelli afroamericani siano state inserite altre visioni, altri retaggi. Un musicista come Franco D'Andrea, per citare un caso ben noto, ha inserito una concezione poliritmica derivante dalla musica del West Africa nel rigore espressivo mitteleuropeo, ma per realizzare questa complessa operazione non ha dovuto rinunciare allo swing, così come un bilanciamento tra una visione europea e la moderna linea del jazz statunitense si trova anche in un altro musicista dalla poetica originale come Claudio Fasoli. Naturalmente in questo panorama non si può dimenticare che un gran numero di jazzisti è rimasto legato agli stili storici interpretandoli in maniera fresca e personale, gettando le basi per quello che si può definire come *Modern* o *Contemporary Mainstream*, a seconda di quanto vasta sia la sintesi tra i materiali e le procedure maturate nella storia del jazz, riuniti sotto il segno dell'attualità. Dal Dixieland al jazz rock, con tutto quello che ci sta in mezzo, soprattutto l'hard-bop aggiornato e i suoi sviluppi nel modalismo anni Sessanta, in quel ventennio tutta la storia del jazz è diventata un riferimento imprescindibile per un gran numero di nuovi musicisti, il cui antesignano è stato Massimo Urbani, *enfant prodige* negli anni Settanta e poi solista di livello internazionale nel decennio successivo. Da Flavio Boltro a Pietro Tonolo, da Maurizio Giammarco a Danilo Rea, dal citato Fresu a Paolo Birro, da Paolino Dalla Porta a Roberto Cecchetto, da Rita Marcotulli a Tiziana Ghiglioni, per fare solo alcuni nomi, sono numerosi i musicisti apparsi sulla scena nel ventennio analizzato; tutti quanti hanno contribuito a fecondare il terreno per coloro che, come Fabrizio Bosso o Stefano Bollani e Rosario Giuliani, si sono affermati nel ventunesimo secolo.

Ciò che comunque va tenuto in considerazione, al di là delle figure puramente esemplificative inserite in questa riflessione, è la duttilità dei protagonisti della nuova scena, la loro capacità di muoversi a tutto campo, di coniugare novità e tradizione, di sfuggire le rigide classificazioni stilistiche. Questa possibilità di sviluppare la creatività in diverse direzioni è stato l'antidoto migliore contro la caduta in ripetitivi stereotipi, la

stanchezza dell'ispirazione e la sterilità dei *remake*. Un'ampiezza di vedute che ha portato soprattutto a un significativo, anche se non totale, superamento di quell'autoreferenzialità che aveva bloccato l'interscambio e la collaborazione tra musicisti delle generazioni precedenti.

Negli anni Ottanta e Novanta, pur con la presenza di gruppi di artisti uniti dalla condivisione di poetiche specifiche, la rigida separazione presente nel passato tra interpreti di differenti concezioni espressive è stata in buona parte superata, contribuendo alla maturazione del mondo musicale italiano. Un esempio di questa tensione collettiva si trova nell'esperienza dell'Italian Instabile Orchestra, una big band non tradizionale formata soltanto da solisti e compositori, che ha avuto in Pino Minafra, Giorgio Gaslini e Bruno Tommaso i suoi principali numi ispiratori. Questo fatto, in un paese sempre diviso in *lobbies* e campanili, rappresenta un passo avanti per la creazione di una comunità di artisti ancora di là da venire se intesa in senso letterale, ma certamente meno conflittuale se si pensa al percorso del jazz in Italia dal secondo dopoguerra in poi. Tutte queste esperienze, considerate nel loro complesso, sono il punto di partenza dell'eterogeneità dell'attuale paesaggio sonoro e anticipano i lavori delle ultime generazioni di musicisti, i cui riferimenti escono sempre più dall'ambito storico del jazz e dei grandi modelli del passato per partecipare al *melting pot* contemporaneo.

CONCLUSIONI

Che cosa è rimasto in questo primo scorcio di millennio di quel ventennio così ricco di proposte e novità? Tralasciando le analisi sul mercato del jazz e restando legati al tema di questo intervento, che riguarda in primo luogo il pensiero artistico, pur in maniera contraddittoria si è affermata l'idea che il jazz si apre all'universo del possibile musicale più di ogni altra musica proprio in ragione dei suoi fondamenti estetici. Nonostante una didattica troppo spesso portatrice di valori del passato, il dinamismo e la curiosità si mantengono vivi anche oggi, anzi, si stanno sviluppando atteggiamenti espressivi meno vincolati agli stili storici, perché ci sono musicisti formati in un'epoca nella quale la musica entra in maniera multiforme nella vita di ognuno di noi offrendo un'ampia gamma di suggestioni e punti di riferimento. Così, oggi, il mito americano è ormai alle spalle e il jazz sta vivendo una stagione di ulteriori cambiamenti, diventando il catalizzatore per artisti provenienti dalle più diverse aree geografiche e culturali. In sostanza, si sono consolidate le linee e le concezioni emerse e sviluppatesi tra gli anni Ottanta e Novanta e a esse si sono aggiunte nuove poetiche, frutto di una società sempre più multietnica e policulturale. La strada cominciata si è dimostrata irreversibile e i suoi presupposti sono diventati il motore di una scena jazzistica in costante movimento e con lo sguardo proiettato verso il futuro.



STRATEGIE DI “IBRIDAZIONE MEDITERRANEA” NEL RAP/RAGGAMUFFIN NAPOLETANO SULL’ESEMPIO DEGLI ALMAMEGRETTA

Gerhild Fuchs

gerhild.fuchs@uibk.ac.at

ABSTRACT

L’articolo si focalizza su una produzione musicale – quella del rap, hip hop e raggamuffin nell’Italia meridionale e in particolare nell’area napoletana – il cui fiorire risale al periodo tra la fine degli anni Ottanta e l’inizio degli anni Novanta. In particolare, analizzando la produzione e la storia degli Almamegretta, si intende evidenziare come l’assidua ricerca identitaria diventi *statement* politico implicito, una ricerca che parte dalla propria discendenza meridionale o, più specificamente, napoletana, e da lì si apre verso altre fonti d’influenza. L’analisi intende dimostrare come queste influenze vadano al di là di ciò che secondo Iain Chambers caratterizza in generale l’ambito della *world music*, ossia il fatto di attuare una dislocazione di centro e periferia; al contrario, nei testi e nelle musiche degli Almamegretta, si giunge a una vera e propria situazione di “ibridismo culturale” o di “*in-between*”.

~

VOX POPULAR

2/1-2 (2018) - ISSN 2531-7059

IL RAP E RAGGAMUFFIN MERIDIONALE TRA FUSIONE E CONTAMINAZIONE

L'argomento di questo contributo si iscrive nel contesto, fortemente caratterizzato dall'uso del dialetto, della musica rap, hip hop e raggamuffin nell'Italia meridionale e in particolare nell'area napoletana. In termini generali, la nascita del movimento rap e hip hop, com'è noto, risale al periodo tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta in cui è stato strettamente legato, nelle grandi città italiane (Roma, Bologna, Milano e, per l'appunto, Napoli), all'attività di determinati centri sociali (Pacoda 2000). A Napoli, quello più importante era (ed è) senz'altro il «centro sociale occupato autogestito»¹ Officina 99, nel cui ambito la maggior parte dei gruppi rap (come i 99 Posse che dal centro prendono il nome, gli Almamegretta, i Bisca, i 24 Grana) o rapper singoli (come Speaker Cenzou) hanno iniziato la propria carriera. In questa prima generazione di «rapper», il legame con i centri sociali va di pari passo con una decisa presa di posizione politica che Massimo Depaoli ha circoscritto con i termini seguenti: «il rifiuto delle ideologie consolidate, il senso di marginalità rispetto a un sistema che essi rifiutano, uno spiccato antagonismo sociale e una scelta pacifista, antiproibizionista e libertaria con forti venature anarchiche» (Depaoli 1998, p. 140).

Per gli Almamegretta su cui saranno focalizzate le seguenti esposizioni, tale background politico non ha però mai avuto la stessa rilevanza che per esponenti come i 99 Posse o Speaker Cenzou con la loro «decisa scelta di campo, intransigente e senza compromessi» (Pacoda 2000, p. 36). Ciò che conta di più nel loro caso (e che contava in ogni fase della storia abbastanza movimentata di questa formazione), è un'assidua ricerca identitaria che diventa *statement* politico implicito, una ricerca che parte dalla propria discendenza meridionale o più specificamente napoletana, e da lì si apre verso fonti d'influenza varie. Tra queste fonti è molto evidente la sfera musicale globale (o world music) a cui il gruppo attinge tramite il ricorso al dub o al raggamuffin; ma oltre a ciò esiste anche – ed è quanto interessa maggiormente in questa sede – un forte richiamo ad una cultura mediterranea che parte dalla propria tradizione musicale per diramarsi verso terre più lontane come quelle africane e del Medio Oriente.

Naturalmente tale approccio alla musica non è caratteristico solo per gli Almamegretta. Ci sono altri rappresentanti della popular music meridionale che condividono chiaramente tale tendenza, tra i quali il grande cantautore napoletano recentemente deceduto Pino Daniele, che sarà brevemente trattato in seguito; i già nominati 99 Posse con determinate loro canzoni particolarmente ricche di reminiscenze alla propria tradizione popolare e ad altre culture mediterranee (come «Napoli»); o ancora, spostandosi nell'area del Salento, i Sud Sound System con i loro esperimenti sincretistici molto efficaci. È interessante considerare gli attributi e le caratterizzazioni a cui ricorre Goffredo Plastino nel suo saggio su *Rap, raggamuffin e tradizione in Italia* per distinguere i Sud Sound System dagli Almamegretta: mentre

¹ <<http://www.officina99.org/>> (ultima visita 17/6/2018).

sottolinea rispetto ai primi, oltre all'uso del dialetto, lo stabilirsi di un chiaro «legame tra raggamuffin e tarantismo» (Plastino 1996, p. 41) per cui definisce lo stile musicale del gruppo (ricorrendo a Colazzo 1994) con il termine di «etnorap», quella stessa etichetta non sembra bastargli per gli Almamegretta la cui caratteristica più saliente si riassume, per lui, nel concetto di «contaminazione musicale» (come è anche intitolato il capitolo a loro dedicato). Questo significa che la base musicale del rap o raggamuffin non solo si mescola con elementi del folklore musicale campano o meridionale, ma si apre verso influssi ben più svariati e con ciò verso «dinamiche musicali di ibridazione, sovrapposizione, contaminazione» (Plastino 1996, pp. 81-82).

Si impone quindi l'ipotesi che gli Almamegretta si inoltrino ben più lontano in questa direzione «rizomatica» rispetto ad altre formazioni meridionali della popular music. Come si vorrebbe dimostrare in seguito, l'effetto delle loro musiche e dei loro testi va oltre quello che secondo Iain Chambers caratterizza la world music in generale, cioè il fatto di attuare una dislocazione di centro e periferia; invece si arriva, con tali musiche e tali testi, in una vera e propria situazione di «ibridismo culturale» o di «*in-between*», per ricorrere a termini degli studi postcoloniali. Secondo Chambers, effettivamente, le esperienze musicali abbracciate dal termine world music «possono essere viste [...] come rappresentative di uno spostamento culturale e storico che mette in discussione la natura stessa della distinzione tra centro e periferia», mentre tendenze musicali come il rock sono sottoposte a manovre commerciali dirette dal centro (Chambers 2003, p. 92).² Da questo punto di vista, la world music si contrappone di per sé al concetto di identità «chiusa» e «centripeta» cui aderiscono le culture nazionali, e può invece essere considerata come espressione (quantunque non sempre ragionata) di quel decentramento, quella frammentazione e dislocazione che contrassegnano, secondo Stuart Hall (1999, pp. 393 e 434), le identità moderne. Rispetto a ciò, si fa un passo ancora più in avanti quando si abbandona consciamente ogni condizione univoca per entrare in quel «terzo spazio» dell'«*in-between*», quando cioè si sceglie, come lo esprime Chambers, «di muoversi [...] tra le scene, i suoni e le lingue dell'ibridismo, dove non c'è né la stabilità dell'«autentico» né il falso» (Chambers 2003, p. 97). Nel caso degli Almamegretta, come si cercherà di dimostrare, il messaggio che sorge in molte delle loro canzoni dalla sintesi di parole e musica, può essere interpretato proprio in tal senso.

PINO DANIELE COME MODELLO DI RIFERIMENTO

Ma evidentemente quelle caratteristiche delle loro canzoni non derivano dal nulla, esistono invece modelli di riferimento e predecessori, soprattutto a livello regionale della stessa area napoletana. Possiamo lasciar da parte per ora gli esempi, numerosi e

² Oltre al saggio su *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale* (Roma 2003) da cui si cita, si veda anche, sul particolare argomento della world music, Chambers 1993.

senz'altro interessanti, di una fusione tra tendenze globali della popular music quali jazz, rock, pop e appunto world music con elementi della canzone popolare, presente in gruppi e cantautori/cantautrici quali la Nuova Compagnia di Canto Popolare, Eugenio Bennato, Tullio De Piscopo o Teresa De Sio. Volendo invece focalizzare l'attenzione sui procedimenti appena accennati di una più estesa «contaminazione musicale», si impone soprattutto il nome di Pino Daniele come modello di riferimento più importante quando si parla della fusione di musiche napoletane con quelle di altri paesi o altre etnie.

La produzione musicale di Daniele ha assorbito, nel corso degli anni e decenni, una vasta gamma di influssi internazionali tra cui il blues nero d'America o i ritmi cubani e sudamericani. Ma senza dubbio la sfera culturale, o meglio, transculturale³ a cui la sua musica attinge nel modo più continuo è, insieme alla stessa tradizione napoletana, quella del Mediterraneo in senso ampio. Discendendo egli stesso da antenati greci, Daniele dichiara in un'intervista di sentirsi parte di una cultura della quotidianità molto attaccata «ai santi della casa, alle tradizioni, alla famiglia, al mangiare, al clima, alla terra, al mare... cose queste sentite molto anche dagli arabi, dai popoli africani, insomma, da tutti quelli che s'affacciavano sul Mediterraneo» (Marengo e Pergolani 1998, p. 174). Nella stessa intervista, il cantautore partenopeo sottolinea come Napoli stessa sia, già da sempre, un crogiolo di etnie e culture varie: «I napoletani sono un popolo scaturito dalla fusione tra i sanniti delle montagne e i greci venuti dal mare. Poi sono arrivati i bizantini, gli africani, gli arabi, gli spagnoli ma anche gente del nord come gli svevi» (*ibid.*). Ciò che conta in questa affermazione non è, certo, l'esattezza storica, bensì la coscienza che vi si esprime di un'identità regionale già da sempre «frammentata» e «decentrata». Uno dei meriti di Pino Daniele sta nell'aver incluso nella sua produzione di cantautore la tradizione musicale popolare propria di quella Napoli composta da culture varie in continuo contatto. Fino ad un certo punto, comunque, tale transculturalità caratterizza già fin da sempre la musica popolare del Sud d'Italia, dato che essa si distingue da quella del resto d'Italia – com'è stato rilevato fin dagli anni Settanta da Roberto Leydi – per delle caratteristiche condivise dalle musiche popolari dell'intera area mediterranea,⁴ «dal Golfo Persico a Gibilterra, toccando l'Africa

³ Si impiega il concetto di «transculturale» e «transculturalità» nel significato definito da Wolfgang Welsch (1999), cioè nel senso della pluralità interna e dell'assenza di confini stabili, di compattezza ed unità che caratterizzano le culture moderne.

⁴ Secondo Leydi (1973, pp. 15-16), si tratta delle caratteristiche seguenti:

- a) impianto spiccatamente melodico;
- b) base modale di tipo orientale (e soluzioni tonali moderne con larga prevalenza del minore);
- c) forte tendenza allo sviluppo melismatico;
- d) larga prevalenza dell'esecuzione solistica;
- e) emissione a gola chiusa e voce forte, alta, “lacerata”;
- f) strutture ritmiche generalmente libere;
- g) limitata dipendenza da forme strettamente strofiche;
- h) predominio di testi di carattere “lirico”;

settentrionale e buona parte dell'Europa mediterranea» (Leydi 1973, p. 15). La presenza di tali influssi si manifesta chiaramente nella produzione musicale di Pino Daniele, basti pensare a due album addirittura programmatici come *Non calpestare i fiori nel deserto* (del 1995) dove il cantautore si mette sulle tracce musicali del continente africano, o *Via Medina* (del 2001) che celebra le culture arabe e greco-bizantine.⁵

LA «DISCENDENZA AFRICANA» DEL MERIDIONE NEGLI ALMAMEGRETTA

Sono questi stessi influssi musicali che trovano espressione anche in molti brani degli Almamegretta. Per le seguenti osservazioni su alcuni di questi brani ci limiteremo grossomodo alla produzione musicale degli anni Novanta, in sintonia con la delimitazione cronologica proposta dal presente volume. Più precisamente, verranno esaminati gli album usciti tra il 1992, anno dei *Figli di Annibale*, e il 2003, l'anno in cui Gennaro Della Volpe alias Raiz (o Raiss),⁶ cantante del gruppo e autore della maggior parte dei testi, inizia una carriera solista. In quel periodo il gruppo si compone di quattro membri che sono, oltre a Raiz, Gennaro «T» Tesoni alla batteria, Paolo «Pablo» Polcari alle tastiere e Stefano «D.Rad» Facchielli, responsabile per campioni ed effetti. Bisogna comunque sottolineare che questa delimitazione temporale non segue delle ragioni qualitative; sorprendentemente il gruppo ha continuato a produrre brani originali e interessantissimi anche dopo l'uscita di Raiz nel 2003, dopo la morte di D.Rad in un incidente stradale nel 2004, e finanche dopo la riunificazione con Raiz avvenuta nel 2012.

Per ora si risalirà all'esordio del gruppo e al loro primo grande successo il cui titolo segnala già tutto un programma: «Figli di Annibale», compresa nell'omonimo EP del 1992. Con questo brano, gli Almamegretta introducono a livello musicale i lenti e ipnotici ritmi *dub* cui rimarranno fedeli lungo tutta la loro carriera. Dal punto di vista del testo, però, si tratta di un brano atipico perché non composto in dialetto napoletano, bensì in italiano standard. È lecito supporre che si tratti di una scelta deliberata, dato che le

i) predominio del metro endecasillabo, in varie combinazioni strutturali, con rime e assonanze parossitone.

⁵ Rispetto agli intrecci intenzionali con le culture mediorientali potrebbe anche venire in mente, pensando all'area musicale napoletana, Renato Carosone con brani come «'O sarracino». È però ovvio che l'approccio parodico di Carosone parte da un concetto distante dalla transculturalità, rivolto piuttosto all'esistenza di confini e confronti tra le culture.

⁶ Nome borghese: Gennaro Della Volpe; si fa chiamare anche «Reeno» (cioè Rino, da Gennarino). Secondo le sue proprie indicazioni, «Raiss» non deriva (come si legge p. es. su Wikipedia) da «radici», ma da una parola araba che significa «comandante, presidente», parola che nel dialetto siciliano diventa «u' rraisi» e indica il capo di una spedizione di pesca. Cfr. Pestalozza (1996, p. 19).

parole della canzone possono essere concepite come messaggio provocatorio rivolto «a tutta la nazione». Com'è ben noto, non solo vi si suggerisce che Annibale, denominato «grande generale nero», sia da ritenere rappresentante di una civiltà superiore perché in grado di attraversare le Alpi «con novantamila uomini africani» e «con un mare di elefanti», in tempi in cui «gli europei non riuscivano a passarle neanche a piedi»; per di più, questi «uomini africani» dell'armata di Annibale, trattenutisi per «venti anni di dominio militare» nel Sud dell'Italia, vengono raffigurati addirittura come gli antenati degli italiani meridionali nelle cui vene corre perciò «un po' di sangue di Annibale» ossia «sangue mediterraneo», parole con cui la canzone si chiude.

L'ironia di questa genealogia revisionistica è resa evidente dalla stessa interpretazione musicale e vocale del brano, in particolare dal breve riso che segue il penultimo verso «noi siamo figli di Annibale meridionali» nonché dai borbottii canticchiati nel lungo epilogo strumentale, concluso tra l'altro da suoni che ricordano dei tamburi africani. Non è tuttavia un'ironia sufficientemente forte da scardinare l'intero messaggio, come sarebbe nel caso di una parodia. «Figli di Annibale» decisamente non è semplicemente parodico, lo prova il fatto che la congettura della discendenza africana e della superiorità civilizzatrice dell'Africa ritorna nella produzione successiva trovando la sua espressione più esplicita nella canzone-rap «Black Athena» dell'album *Lingo* (1998). Si tratta di un brano bilingue, composto da passaggi inglesi interpretati dal rapper americano, adottivo italiano, Dre Love e da passaggi in napoletano interpretati da Raiz. Il titolo del brano si ispira in modo del tutto evidente ad un libro dello storico inglese Martin Bernal, intitolato per l'appunto *Black Athena*. In questa pubblicazione in tre volumi, la cui prima parte uscì nel 1987, Bernal ipotizza che la cultura greca classica abbia subito influssi determinanti da quella fenicia e ancora più da quella dell'antico Egitto, per cui la civiltà classica, presunto fondamento della nostra civiltà «occidentale», avrebbe delle radici afroasiatiche. È probabilmente a tale libro che si allude quando Dre Love nel brano degli Almamegretta canta: «Pick that dusty book up off the shelf and read the truth read the truth / science was created in Timbuctu / center of the world is Africa / the rhythm of the drum comes from Africa». Questo revisionismo storico giunge ad una vera provocazione nei brani cantati da Raiz, proprio per via dell'uso del dialetto napoletano. Si tratta di un dialetto molto stretto, pronunciato e cadenzato in modo da evocare (così sembra) il timbro e le sonorità di una lingua tribale africana. Effettivamente l'io lirico dei passaggi dialettali si spaccia per «l'uomo nero che viene da dentro la giungla» e allo stesso tempo per «figlio di Lumumba», figlio cioè di un'icona della lotta per l'indipendenza africana (più precisamente, congolese) di cui assume le attitudini ribelli ed emancipatrici quando ricorda agli ascoltatori che essi hanno «gli stessi nonni» di lui e che devono cercare «a casa sua» – cioè in Africa – gli albori della propria storia.

È chiaro che l'immagine dell'«uomo nero» come viene evocata in questa canzone – e anche in «Figli di Annibale» nella veste del «grande generale nero» – appare fortemente stereotipata. In effetti, esso fa venire in mente certi *cliché* già esistenti a livello delle finzioni cinematografiche, letterarie o musicali, come quelli del «Black Magic Man»,

luogo comune nella popular music fin dagli anni Settanta, o del «Magical Negro», personaggio cinematografico dal particolare dono di intuizione o addirittura dal potere mistico cui è spesso assegnato il ruolo di venire in aiuto del protagonista «bianco» (cfr. Glenn e Cunningham 2009). Diversamente da quest'ultima accezione, comunque, l'«uomo nero» degli Almamegretta si distingue proprio per la sua autonomia e addirittura superiorità nei confronti del «bianco». La stereotipia della sua caratterizzazione appare come strumento di provocazione intenzionalmente ricercato e corrisponde in ciò ad un procedimento tipico della cultura musicale del rap e del reggae: per “piazzar bene” il messaggio è lecito caricare le tinte.

Ad ogni modo, le finzze di questo brano non si situano nel messaggio espresso dalle parole, bensì nell'artificio di conferire alle parti cantate in dialetto napoletano le sembianze di un canto tribale africano, gutturale e violento, in modo da stabilire un'analogia implicita tra l'appartenenza napoletana e africana. È istruttivo insistere su questo uso mimetico del dialetto, un procedimento originale adoperato spesso dagli Almamegretta e in particolare da Raiz. Un altro esempio di un brano dove il napoletano assume delle cadenze «africane» è «Fattallà» del primo album *Anima Migrante* (1993). In questo caso l'io lirico si mette nei panni di chi vuol cacciare da «casa sua» uno dei tanti immigrati africani, enumerando tutta una serie di argomenti per tale rifiuto. All'interno della canzone questo atteggiamento viene esplicitamente respinto tramite una strofa in cui si polemizza contro il «serraglio monoculturale» ambito dal sistema e si evoca una società frammischiata che non dica «fattallà» più a nessuno. Ma anche senza questa strofa «rettificante», si capisce in modo intuitivo il senso conferito alla canzone, proprio perché l'uso del dialetto rimanda contemporaneamente, per così dire, alla «napoletanità» e all'«africanità» di chi parla, smascherando gli attacchi rivolti verso gli immigrati africani praticamente come “auto-attacchi” e quindi come assurdi. Tale messaggio viene sostenuto in maniera ovvia anche dalla struttura musicale, dato che il rap violento e aggressivo del personaggio xenofobo è incorniciato da un reggae che emana a sua volta un messaggio di pace, fraternità e internazionalità.

LA CONGIUNZIONE CON L'AREA MEDITERRANEA O MEDIORIENTALE

È proprio questa compresenza così insistente del «proprio» e dell'«altro» a conferire la loro originalità alle canzoni degli Almamegretta. Sulla stessa scia anche Alessandro Pestalozza, il «biografo» del gruppo, sostiene che le loro canzoni sono «anomale nel panorama italiano per il profondo radicamento alla terra d'origine e per il loro essere intrise di suoni *altri*» (Pestalozza 1996, p. 8). Per l'evocazione di questa «alterità», in molte canzoni del gruppo è cruciale anche il rimando alla cultura mediterranea orientale e araba, ed è quanto si vuole dimostrare in questo ultimo paragrafo del saggio. Il brano più adatto a servire come esempio è «Suddd», da *Anima Migrante* (1993), proprio perché esso già dal titolo si presenta come vero e proprio inno al Meridione e solleva la domanda

di quale «Sudd» si tratti. A livello del testo, nei primi otto versi (a cominciare con «Sud ind'a stu core staje / sì comm'e 'o sanghe ind'e vvene meje») questo brano esalta l'identificazione non solo affettiva, ma corporea e sensuale con un Sud che si presenta come emblema di un mondo diverso, quasi mistico («simmo 'e Napule simmo 'e n'atu munno / addò fernesce 'o bene e s' accumencia a scavà 'o funno»). Con i versi seguenti, tale Sud diventa però riconoscibile come terra ben definita, il Meridione d'Italia di cui si elencano varie ingiustizie e calamità succedutesi lungo la sua storia:

scavalo cchiù bbuono scavalo cchiù mmeglio
 e po' ccapisci pecchè stammo mmiezo 'e 'mbruoglie
 nord e sud a llevante e a punente
 chi ce cumanna è sempe stato malamente
 Francischiello Vittorio Garibbaldi
 avota e ggira anno 'n guaiato a tutte quanti
 s'anno spartute terra uommene e denare
 rre possidenti bbarune e industriali
 [...]
 Te voglio fa sape' chi ha costruito stu paese
 te voglio fa sape' chi n'ha pavato 'e spese
 chi è stato deportato pe' quatto sorde 'o mese?
 guaglione siciliani e ccalabbresi
 famme miseria schifezze e malatia
 chist'è stato 'o prezzo che ha pavato a terra mia
 p'avè chestu ppoco 'e lusso e civiltà
 machine palazze eroina a quantità
 mafia ndrangheta sacra corona unita
 chest'è tutto chello che c'hanno lassato
 ddoje facce teneno però nun so' nemici
 'o deputato e 'o camorrista ind'o vico

Questo discorso sul Sud con le veementi critiche rivolte alle autorità politiche e ai loro intrecci con la mafia deriva chiaramente «dal basso», nel senso che riproduce il punto di vista del popolo che non è esente da semplificazioni e generalizzazioni, attribuendo ai vari «potenti» avidi e corrotti l'intera responsabilità dei problemi del Meridione – il quale nondimeno, in un modo quasi atavistico, rappresenta l'indiscussa terra di appartenenza. Se malgrado tutto questo, il brano «Sudd» non degenera nel populismo politico o in una retorica di «sangue e suolo», ciò è dovuto di nuovo alla sua composizione musicale, dato che essa libera dei significati supplementari che relativizzano e modificano quelli trasportati dal testo. Così gli elementi di rap e reggae che accompagnano le strofe hanno l'effetto di aprire il piccolo territorio – Napoli, la

Campania ossia il Meridione d'Italia – verso il mondo intero, ma con una focalizzazione sui poveri e svantaggiati che risulta dal messaggio del testo. Tale invito implicito a una solidarietà mondiale assume un'ulteriore sfaccettatura di senso nel ritornello, le cui parole («Sudd! m'abbrucia a capa m'abbrucia a capa m'abbrucia 'o fronte / co' chello che aggio visto mme m'abbrucia 'o fronte») sono interpretate da Raiz nello stile di un canto di muezzin, con una strumentazione dalle sonorità mediorientali enfatizzate dall'uso (sia pure elettronico) del *mizmar*, strumento caratteristico della tradizione musicale araba che nel Meridione italiano ha il suo pendant nella zampogna. Tale ritornello «arabizzante» riconduce la canzone musicalmente in un'area di nuovo più delimitata, quella pur molto ampia del Mediterraneo, di cui si enfatizza la parte orientale delle culture turche, arabe e islamiche. Effettivamente si realizza, tramite il ritornello, una strettissima fusione non solo tra le culture del Meridione italiano e del mondo mediorientale (culture di per sé già da sempre contaminate e «impure»), ma anche una pretesa fusione a livello religioso. Ammesso che nelle parole del ritornello («m'abbrucia a capa m'abbrucia 'o fronte / co' chello che aggio visto mme m'abbrucia 'o fronte») si possa individuare, come a noi sembra, un'allusione alla corona di spine e quindi alla figura di Gesù redentore, la loro interpretazione musicale «islameggiante» diventa ancora più significativa, costituendo quasi un invito implicito alla congiunzione e fraternizzazione delle religioni.

Anche in altre canzoni del gruppo è possibile scorgere degli accenni a una presunta fusione religiosa dello stesso tipo, p.es. in «Pe' dint' e viche addo' nun trase 'o mare» dove il contesto cristiano viene suggerito a livello del testo con i concetti del «diluvio universale» o del suono delle campane, mentre quello islamico è implicato di nuovo dalle sonorità musicali (uso del *mizmar* e modo di cantare). Fuori da questi rimandi religiosi – che rappresentano senz'altro una particolarità limitata a poche canzoni – le sonorità «arabizzanti» sono presenti in una grandissima parte della produzione musicale degli Almamegretta, spesso già per il semplice modo di cantare di Raiz. Infatti, quest'ultimo esplicherà tali tendenze in un'intervista del 2010 parlando di un progetto musicale con il gruppo barese Radicanto intitolato «musica immaginaria del Mediterraneo», progetto che «cerca di mettere in risalto tutte le cose in cui le differenti culture musicali del mediterraneo si assomigliano». Come precisa Raiz in tale contesto, «Napoli è il centro esatto del mediterraneo [...], ha preso un po' da tutti e forzando un po' le cose la faccio stare al centro di tutto e mi diverto a cantare come un cantante mediorientale in napoletano» (Cencetti 2010). Si tratta di una strada musicale imboccata da Raiz sin dagli inizi, lo dimostrano gli esempi già portati e altri brani dalle sonorità chiaramente mediorientali come «Anima migrante», «Immaginaria», «Catene» (le ultime due dell'album *Immaginaria*) o anche «Fatmah» (dell'album *Lingo*) che, oltre a rivendicare musicalmente la tradizione orientale, contiene addirittura una dichiarazione d'amore testuale, rivolta, sì, ad una ragazza araba di nome Fatmah, ma metaforicamente estesa all'intera tradizione musicale legata a tale mondo:

Ah che bella voce ca ll'anima se squaglia quanno cante [...]
 'a vita mia sta dint"e mmane toje
 'o core tuojo dint"e ccanzone meje,
 cchiù passa 'o tiempo e cchiù 'o ssaccio ca
 i' senza 'e te nun putesse campa'.

CONCLUSIONI

Si è voluto dimostrare con quanto precede fino a che punto la produzione musicale degli Almamegretta si svolge nel segno di una «contaminazione» concepita come intreccio della propria tradizione musicale campana o meridionale con l'apertura verso un altrove, o per dirlo con Iain Chambers verso «una dispersione che ci porta oltre quella casa tradizionale composta di linguaggio e identità nazionale, di località fissa», seguendo con ciò «la sfida a concepire il nostro essere senza la garanzia di essere radicati in sangue e suolo, senza l'idea che il “nostro” linguaggio, la “nostra” cultura, la “nostra” storia, appartengano solamente a noi» (Chambers 2003, p. 115). I membri stessi del gruppo confermano questa chiara intenzione sostenendo in un'intervista del 1995, cioè più o meno ancora agli inizi della loro carriera: «[...] a noi il discorso della purezza non interessa, ci interessa il discorso della contaminazione» (Plastino 1996, p. 85). Da un'altra intervista del 1996, risulta che il mezzo più adatto per produrre tali musiche «contaminate», è costituito agli occhi del gruppo prevalentemente dal *dub*:

«Il *dub* per noi significa accesso, un biglietto per salire su una nave che ti fa fare il giro del mondo. La possibilità di uscire da una gabbia etnica e culturale, il tentativo di essere liberi in tutti i sensi: di suonare musica indiana senza essere indiani, nera senza essere neri, napoletana senza essere napoletani [...]» (Ivi, p. 83).

Sembra evidente che queste dichiarazioni possono essere intese nel senso dell'«ibridismo culturale» cui si è accennato. È vero che tale concetto viene applicato nei *postcolonial studies* in primo luogo ai contesti della migrazione, cioè alle condizioni di chi ha lasciato il proprio paese e può trovare una nuova identità vivendo con – e nelle – differenze, diventando quello che i teorici postcoloniali chiamano un «soggetto ibrido». Gli artisti di cui il gruppo degli Almamegretta si compone certo non si trovano, nel senso proprio della parola, in una condizione di migranti; ma non dimentichiamo che essi si appellano a uno stato migratorio già con il nome stesso del gruppo, traducibile con lo stesso motto programmatico che è servito come titolo al loro primo album, cioè «anima migrante». Si tratterebbe allora dell'appello ad un'identità di migrante costituitasi indipendentemente da un'effettiva situazione migratoria. O, forse, possiamo perfino congetturare che a potersi sentire parte di una situazione e di un'identità tali, è chi vive in quel Mezzogiorno così spesso considerato estraneo alla mentalità economica e

culturale del cosiddetto «Occidente». E, ancora più, immerso in questa condizione è chi vive in una metropoli transculturale come Napoli, città che rappresenta – secondo le parole di Alessandro Pestalozza – un «caotico contenitore dove da sempre si mischiano i ritmi, i suoni, le tensioni, le pulsioni, le problematiche di tutti i Sud del mondo» (Pestalozza 1996, p. 9).

BIBLIOGRAFIA

- BERNAL, Martin. 1987. *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*. Rutgers University Press, New Brunswick.
- CENCETTI, Francesca. 2010. «A tu per tu con Raiz: “Io e la musica mediterranea”», in *RomaToday*, <<http://www.romatoday.it/cultura/intervista-raiz.html>>; ultimo accesso 15 febbraio 2010.
- CHAMBERS, Iain. 2003. *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*. Meltemi, Roma.
- CHAMBERS, Iain. 1993. «“World music”, ovvero la musica di un mondo in frantumi: di chi è il centro, di chi la periferia?», in Gabriella Paci e Marialuisa Stazio (a cura di), *Non più e non ancora. Verso nuove realtà della comunicazione*. Cuen, Napoli.
- COLAZZO, Salvatore. 1994. «Rap e tarantelle», in Georges Lapassade, *Intervista sul tarantismo*. Maglie, Madonna Oriente, pp. 163-173.
- DEPAOLI, Massimo. 1998. *Rap*. Garzanti, Milano.
- GLENN, Cerise L. e CUNNINGHAM, Landra J. 2009. «The Power of Black Magic. The Magical Negro and White Salvation in Film», in *Journal of Black Studies*, vol. 40, n. 2, pp. 135-152.
- HALL, Stuart. 1999. «Kulturelle Identität und Globalisierung», in Karl H. Hörning e Rainer Winter (a cura di), *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*, Suhrkamp, Francoforte, pp. 393-441.
- LEYDI, Roberto. 1973. *I canti popolari italiani*. Mondadori, Milano.
- MARENGO, Renato e PERGOLANI, Michael. 1998. *Song 'e Napule*. RAI, Roma.
- PACODA, Pierfrancesco. 2000. *Hip hop italiano. Suoni, parole e scenari del Posse Power*. Einaudi, Torino.
- PESTALOZZA, Alessandro. 1996. *Almamegretta*. Arcana, Roma.
- PLASTINO, Goffredo. 1996. *Mappa delle voci. Rap, Raggamuffin e tradizione in Italia*. Meltemi, Roma.
- WELSCH, Wolfgang. 1999. «Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today», in Mike Featherstone e Scott Lash (a cura di), *Spaces of Culture: City, Nation, World*. London, Sage, pp. 194-213 (cfr. anche <http://www2.uni-jena.de/welsch/papers/W_Welsch_Transculturality.html>)

DISCOGRAFIA

ALMAMEGRETTA . 1992. *Figli di Annibale*. Anagrumba 74321-1 3871-2, CD EP

ALMAMEGRETTA. 1993. *Animamigrante*. Anagrumba 74321-18092-2, cd.

ALMAMEGRETTA. 1995. *Sanacore*. Anagrumba 74321-28765-2, cd.

ALMAMEGRETTA. 1998. *Lingo*. BMG Ricordi 74321-54825-2, cd.

ALMAMEGRETTA. 2001. *Imaginaria*. BMG Ricordi 74321-86227-2, cd.



TRA MUSICA, POLITICA E TECNOLOGIA: IL FENOMENO DELLE POSSE

Alessandro Giovannucci

ABSTRACT

L'articolo analizza il fenomeno delle "posse", una dimensione musicale e sociale nata tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta. L'obiettivo principale di questo intervento sarà l'evidenziare i legami tra musica, politica e tecnologia di questa stagione della vita musicale e sociale italiana – ancora poco conosciuta – e di metterli in relazione con quanto accadeva nel nostro paese. Un'attenzione specifica verrà data al rapporto creativo con le tecnologie musicali e le nuove possibilità estetiche legate al loro utilizzo.

Tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta in Italia si assiste alla nascita di una dimensione musicale e sociale interessante e ricca di implicazioni: il fenomeno delle "posse". Un'intera generazione – i nati negli anni Settanta – trovò nella musica un linguaggio in grado di dare voce alle proprie aspirazioni, ai propri desideri e alle proprie rivendicazioni sociali e politiche. Nato in seno al movimento universitario della "Pantera", il fenomeno delle posse raccoglie e rielabora le istanze politiche della sinistra più radicale, esprimendole secondo formule musicali provenienti dal mondo musicale giamaicano e afroamericano del reggae e del rap. L'importazione di questi modelli musicali non fu meramente passiva né di maniera, e innestandosi sul background musicale del punk, della musica popolare e del cantautorato di protesta diede vita a un movimento musicale ibrido ma ben delineato e unico nel panorama europeo.

~

VOX POPULAR

2/1-2 (2018) - ISSN 2531-7059

Tale appropriazione estetico-culturale avvenne grazie a processi di natura tecnologica, favoriti dalla diffusione delle apparecchiature musicali a prezzi accessibili. I brani musicali vengono infatti prodotti con computer, campionatori e tramite il lavoro dei dj, secondo un'ottica di appropriazione e riutilizzo di materiali musicali preesistenti. Questa prassi, basata sulla logica del *cut-up* e della citazione, permetterà anche a individui non musicalmente alfabetizzati di realizzare brani e album autoprodotti, distribuiti attraverso la rete dei centri sociali e delle radio di movimento.

Benché il fenomeno delle posse abbia avuto una certa risonanza, studi di carattere musicologico a esso dedicati sono rari, risulta quindi difficile la corretta comprensione di un processo musicale ricco di implicazioni. L'obiettivo principale di questo intervento sarà l'evidenziare i legami tra musica, politica e tecnologia di questa stagione della vita musicale e sociale italiana – ancora poco conosciuta – e di metterli in relazione con quanto accadeva nel nostro paese.

Lo stesso termine “posse” non è definito in maniera chiara e univoca. Secondo il dizionario di inglese contemporaneo *Longman* la “posse” è un «gruppo di uomini radunati da uno sceriffo per dare la caccia a un criminale specifico o per mantenere l'ordine». Da tale definizione è facile far discendere, per traslazione, l'idea di un “gruppo di fuoco”, di individui che decidono di occuparsi in prima persona di problemi urgenti e di grave entità. Gruppo di fuoco – quindi – ma anche gruppo “irregolare”, in qualche modo auto-legittimato e capace di agire tanto all'interno del lecito quanto dell'illecito.

Una posse, prima ancora che una formazione musicale, rappresenta un collettivo di militanti, che si pone come scopo prioritario la difesa – anche energica – del proprio territorio, sebbene le prime istanze di matrice isolazionista verranno in seguito accantonate in favore di uno sviluppo proiettato massicciamente, e con successo, verso l'esterno e il mercato discografico. Per comprendere in maniera efficace il fenomeno delle posse, non è possibile prescindere dai centri sociali, in quanto ricettori privilegiati delle subculture giovanili.

Il radicamento sul territorio, scopo principale di ogni occupazione a scopo politico, fungerà da catalizzatore non solo per rivendicazioni di tipo sociale ed economico ma anche artistico e musicale. La nascita dei primi centri sociali, a Milano e nel nord Italia, si può far risalire alla metà degli anni Settanta con le esperienze del Leoncavallo e dei Circoli del proletariato giovanile, tesi all'apertura di spazi in cui esperire una socialità espressa secondo tempi e modalità differenti da quelle offerte dal tessuto metropolitano dei grandi centri industriali.

Questo aspetto in particolare si rivelerà determinante nell'instaurazione di rapporto di mutua assistenza tra centri sociali e periferia urbana: laddove il centro sociale offre esperienze e servizi assenti e il quartiere disagiato fornisce il materiale umano, che si avvicina al centro sociale e ne rinforza le fila.

In questo rapporto dialettico la musica, come è facile immaginare, svolge un ruolo di primo piano, agendo come “calamita” sociale in grado di avvicinare i gruppi del proletariato non politicizzato con un linguaggio che coniuga militanza ed esperienza

estetica. Tuttavia, il paesaggio sonoro dei primi centri sociali non è costituito dal rap, bensì dal movimento punk, strutturato intorno all'idea-forza del rifiuto *in toto* della società e dei suoi meccanismi. La corrente punk dei centri sociali individuava come propri destinatari i “marginali”: extracomunitari, disoccupati, proletari, sottoproletari e studenti. A questo stesso pubblico si rivolgeranno le posse durante la loro breve parabola dalla fine degli anni Ottanta alla metà degli anni Novanta.

Se, come possiamo vedere, le posse sono state un fenomeno ristretto dal punto di vista temporale, siamo invece in presenza di un fenomeno estremamente pervasivo dal punto di vista geografico. Secondo lo slogan “ogni centro sociale la sua posse” – che ricorda lo slogan dei Cantacronache “ad ogni morto la sua canzone” – la crescita esponenziale delle occupazioni avanza di pari passo la distribuzione di gruppi musicali su tutto il territorio nazionale. Spesso i dj e i rapper delle posse sono gli stessi occupanti dei centri sociali, dei quali rappresentano una sorta di “ala musicale”.

È bene porre l'accento su questo aspetto, che rappresenta un *unicum* nel panorama internazionale. Come messo in risalto dagli studi di George Lapassade e Philippe Rousselot, raccolti nel volume *Rap il furore del dire* (2008), il rap italiano delle origini presenta numerosi aspetti di unicità non tanto per motivi di carattere musicale, quanto per ragioni sociali e politiche. Quello che lo studioso francese individua come “modello mercantile” del mondo musicale è completamente escluso dall'orizzonte del neonato movimento delle posse, il quale si pone in aperto contrasto con l'idea di “professionalizzazione” del musicista a prescindere dalle condizioni che a esso saranno accordate.

Secondo Lapassade tale atteggiamento è diretta conseguenza di motivazioni culturali e storiche tipicamente italiane, poiché:

l'Italia non ha un passato coloniale. Non vi è dunque un'installazione massiccia di lavoratori venuti dall'Africa. In Italia la questione è recente, non c'è dunque una seconda generazione, cosa che contribuisce a determinare un'importante differenza rispetto alla Francia dove l'hip hop si è sviluppato essenzialmente tra i giovani nati da questa generazione (africana, maghrebina) l'hip hop contestatario d'Italia è prodotto dai giovani italiani negli ambienti universitari con i loro prolungamenti politici (Lapassade e Rousselot 2008, pp. 177-178).

Le posse italiane non presentano il *melting pot* che caratterizza la musica afroamericana, per questo motivo siamo in presenza di una produzione musicale particolarmente omogenea e unidirezionale. Se da un lato questo aspetto ha impoverito la proposta artistica, dall'altro ha contribuito a solidificare un movimento coeso e coerente. Tale coerenza si rispecchia in tutta la produzione testuale del rap italiano del periodo, che si sviluppava simultaneamente alle rivendicazioni dei centri sociali e del movimento universitario della “Pantera”. Da questo orizzonte di lotte e di antagonismo trae origine la differenza fondamentale tra le posse e i gruppi rap sviluppatisi altrove: l'autolegittimazione. In continuità con le istanze dell'Autonomia, il movimento del '77 e

l'estetica punk del *Do It Yourself*, i rapper italiani non ricercano il proprio riconoscimento da parte di istituzioni, mass media e pubblico di massa.

Da questo punto di vista il centro sociale e la posse si autoalimentano in un circolo continuo, nel quale il rapper fornisce visibilità e *appeal* al centro sociale e il centro sociale garantisce supporto logistico e di pubblico.

Tuttavia, i valori e le tematiche del rap di matrice statunitense non vengono rigettati *tout court*. Un esempio molto significativo in questo senso è il concetto di “ghetto”. Il ruolo dell'emarginato, che in altri orizzonti culturali spetta all'immigrato di seconda o terza generazione, in Italia verrà assunto da un'altra categoria: lo studente universitario. Questa assimilazione, tuttavia, non si estrinseca nel solco della mera imitazione o dell'adozione acritica, al contrario contribuisce a delineare un'altra particolarità del rap italiano. Il ghetto, nella concezione delle posse, non rappresenta esclusivamente il quartiere disagiato, bensì qualsiasi condizione di subalternità o di sfruttamento. Frasi come «ghetto, può essere un concetto, può essere restare tra quattro mura e un tetto»,¹ sono indicatori di come la questione sia stata posta in maniera centrale.

Lo studente universitario viene interpretato come l'“emarginato”, l'elemento estraneo al corpo metropolitano e che può riunirsi con chi è nella sua stessa condizione, alla ricerca di spazi e di servizi che spesso non può permettersi: una sorta di “emarginato per elezione”. Tuttavia, a differenza dell'emarginato “per nascita”, lo studente può fare affidamento su una disposizione di tempo, risorse ed energie che non ne fanno la figura subalterna di un sistema ostile o del mercato musicale, bensì l'oppositore cosciente. La particolarità del movimento delle posse è la proposizione di modelli alternativi, quali il reddito di cittadinanza, l'auto-organizzazione, l'antiamericanismo laddove i rapper generalmente cercano riscatto nel diventare figure di spicco del *music business*.

Per tali ragioni il rap italiano dei primi anni Novanta è più autocosciente e di conseguenza disposto a confrontarsi dialogare, con il mondo della tradizione popolare – come nel celebre caso dei Sud Sound System e del *tarantamuffin* – e con il mondo accademico come nel caso degli studi di Lapassade e Pietro Fumarola che si concludono con le seguenti acquisizioni: il rap è una tecnica popolare in Italia, contestatario e alla portata di tutti; è “italiano”, basato su specifiche sue proprie, fatte solo dai bianchi italiani; il tasso di innovazione è maggiore, grazie al rifiuto degli stereotipi americani; non c'è ossessione per il successo.

Le prime due posse a raggiungere una certa notorietà, tra 1990 e il 1991, sono l'Onda Rossa Posse di Roma e l'Isola Posse All-Stars di Bologna, gravitanti intorno all'area dell'autonomia romana e del centro sociale L'Isola nel Kantiere. Si tratta dei primi due dischi di rap interamente realizzati in italiano e che incontrarono un buon successo nel pubblico underground, con circa 10.000 copie vendute. Dal punto di vista discografico

¹ Presente nel brano “La musica” della rapper Carrie D, incluso nell'album *La rapadopa* di Dj Gruff.

le posse agiscono in un regime di totale indipendenza dal punto di vista produttivo e distributivo, appoggiandosi al circuito dei centri sociali e solo in una seconda fase, a case discografiche ufficiali.

Nei primi anni Novanta, basandosi sul *know how* stratificatosi grazie alla scena punk, vengono fondate numerose etichette, tutte di breve durata ma dall'intensa attività.

Per quanto riguarda le modalità creative le posse invece non si discostano di molto dai metodi dal rap più generalista, con un dj addetto alla musica e uno o più mc al microfono. La diffusione di tecnologie a costo relativamente contenuto ha svolto una notevole funzione nell'avvicinare alla pratica musicale individui senza formazione di base. La prassi musicale del *djing* si basa su tecniche atte a inframezzare i testi con lo *scratch*, saltando da una base all'altra con il *cut*, e procurando supporti musicali e versioni strumentali, all'epoca di difficile reperimento.

Non tutte le prime posse non hanno accesso ai mezzi di produzione musicale quali campionatore e sequencer per cui in questa fase ci si affida soprattutto a musiche già composte, come nel caso dell'Onda Rossa Posse.

Cantare su basi prodotte da altri musicisti suscita una serie di pratiche che impattano sui modi di scrittura i quali devono adattarsi a una musica già esistente, come racconta 'O Zulu, leader e voce dei 99 Posse:

Tu prendevi un pezzo e lo riadattavi. Ho beccato tutti i dischi che avevo a casa, verso le sei del mattino ho trovato il disco che andava bene, e poi sulla base di questo disco c'erano delle parti dove se ne andava via la ritmica, dove rientrava, per cui tutto il testo l'ho scritto per arrangiarlo per farlo entrare bene negli stacchi di quella base (Plastino 1996, p.86).

Il diritto d'autore e la paternità musicale rappresentano problematiche del tutto estranee tanto per motivi etico-politici quanto pratici, rappresentando i centri sociali un mondo piuttosto separato dal contesto musicale ufficiale. Tale approccio si modificherà con il tempo, ma senza scomparire del tutto, come quando alla metà degli anni Novanta alcuni protagonisti del movimento delle posse accetteranno di lavorare con alcune major discografiche, ma solo dopo aver ricevuto garanzia di indipendenza e autonomia. È il caso del rapper abruzzese Lou X, come testimonia il suo produttore Carlo Martelli:

Il metodo di lavoro era molto semplice, loro avrebbero realizzato l'album, noi l'avremmo pagato e promosso senza mettere il becco su nulla. Non sapevo nemmeno in quale studio stessero registrando, la comunicazione si limitava a qualche telefonata che mi lasciava abbastanza frustrato. Ogni mia domanda veniva elusa (Martelli 2014, p. 61).

Anche in questo caso il ricorso al campionamento e alla citazione è spinto all'estremo, tanto da obbligare l'etichetta BMG a non contrattare i diritti troppo onerosi – come nel caso dei Pink Floyd – e far uscire il disco sperando di non incappare in questioni legali.

L'immediato riscontro di pubblico spinge molti operatori del settore a cercare le giuste strategie per penetrare il mondo dei centri sociali e contrattualizzare i musicisti più interessanti, contrariamente a quanto succedeva all'estero, laddove i discografici si associavano a musicisti dai contenuti più digeribili e meno politicizzati. Le posse trovano spazio in compilation, stampa musicale, cinema e televisione. Tale repentina sovraesposizione ha impattato con forza su un mondo che Goffredo Fofi ha descritto, nel 1992, come un «ibrido delicato e in fase di delicata affermazione» (Campo 1996, p. 77). Le posse cercano infatti un possibile equilibrio tra la possibilità di raggiungere un pubblico più vasto e il timore di venire assorbiti dal mercato musicale. Sempre Fofi mette in evidenza come in determinati casi le istanze di ribellione vengano portate avanti in modo più esteriore che di sostanza, talvolta da formazioni musicali messe in piedi in tutta fretta per poter godere del momento favorevole.

È infatti al principio degli anni Novanta che risalgono i primi festival interamente dedicati alle posse, talvolta con patrocini di enti pubblici e major discografiche, e rivolti a un pubblico numeroso, come nel caso del festival “Universi posse”, tenutosi nello stadio Olimpico davanti a più di mezzo milione di persone e conclusosi con l'occupazione del palco a opera di rapper in disaccordo con la sponsorizzazione della manifestazione da parte di un ente politico vicino all'area craxiana. In questa fase è estremamente complicato tracciare una geografia dei luoghi e delle formazioni musicali che sorgono e terminano nel giro di pochi mesi. Al di là dei centri sociali più celebri come Il forte prenestino, L'Officina 99 e l'Isola nel Kantiere, le pubblicazioni dell'epoca sono spesso imprecise e caratterizzate da una scarsa conoscenza del fenomeno.

Non è infatti inusuale riscontrare confusioni di genere tra hip hop, rap, reggae, ska e raggamuffin e di appartenenza a questo o quel centro sociale. L'unico tentativo di censimento degli spazi occupati – e dei musicisti che li animano – è a cura di Alba Solaro, sulle pagine del volume *Posse italiane* (1992). Un punto sul quale però tutti gli osservatori del fenomeno concordano è la volontà di abbattere le tradizionali barriere tra pubblico e musicisti. A questo scopo vengono escogitate le cosiddette serate a “microfono rotante”, nelle quali – oltre a non esserci palcoscenico – tutti i partecipanti alla serata, a prescindere dal proprio ruolo, possono prendere il microfono e cimentarsi sulla base.

Questa stagione della musica italiana ha rappresentato un momento di particolare interesse, fondato sull'incontro tra impegno politico, attività musicale e utilizzo della tecnologia a scopo creativo. L'importanza, dal punto di vista della ricerca, di fenomeni di questa tipologia è la consapevolezza che sempre di più è necessario affidarsi a metodologie interdisciplinari, allo scopo di rendere conto della multidimensionalità dell'esperienza musicale.

BIBLIOGRAFIA

- CAMPO, Alberto. 1996. *Nuovo? Rock?! Italiano! Una storia 1980 – 1996*. Giunti, Firenze.
- LAPASSADE, George e ROUSSELOT Philippe. 2008. *Rap il furore di dire*. Bepress, Lecce.
- MARTELLI, Carlo. 2014. «RPM Lou X», in *Blow Up*, n. 190.
- PLASTINO, Goffredo. 1996. *Mappa delle voci. Rap raggamuffin e tradizione in Italia*. Meltemi, Roma.
- SOLARO, Alba. 1992. «Il cerchio e la saetta: centri sociali occupati in Italia», in Carlo Branzaglia, Pierfrancesco Pacoda e Alba Solaro, *Posse italiane: centri sociali, underground musicale e cultura giovanile degli anni '90 in Italia*. Editoriale Tosca, Firenze, pp. 11-71.

IL CANTO DI PIER VITTORIO TONDELLI E LA MUSICA EMILIANA

Giacomo Giuntoli
giuntolir@tiscali.it

ABSTRACT

La musica nell'opera di Pier Vittorio Tondelli ha originato un notevole interesse fra gli studiosi dello scrittore correggese, in virtù dei continui rimandi alla *pop culture* disseminati nelle sue opere. Quest'articolo verterà sul rapporto di Tondelli con la musica emiliana, aspetto tanto ben specifico quanto poco studiato. In un viaggio ideale fra la Via Emilia e il West, questo rapporto – complesso e incredibilmente sfaccettato – verrà distillato, per essere afferrato nei suoi temi principali, anche attraverso l'analisi della produzione di altri musicisti e scrittori, italiani e stranieri.

«Quando non sai dove stai andando, ricordati da dove vieni»

LA MUSICA E IL VINO

La musica nell'opera di Pier Vittorio Tondelli ha originato un notevole interesse fra gli studiosi dello scrittore correggese, in virtù dei continui rimandi alla *pop culture* disseminati nelle sue opere, ancor più evidenti nella collaborazione con *Rockstar* (1985-1992) e in alcune sezioni di *Un weekend postmoderno* (1990a). Al volume *Tondelli e la musica*

~

(Casini 1994) – che conteneva ricordi di amici musicisti dello scrittore unitamente ai primi saggi sull'argomento – sono seguiti molti articoli e tesi inedite, fra cui quella di Alessandro Manca (2014), creando con celerità una corposa bibliografia. Quest'articolo verterà sul rapporto di Tondelli con la musica emiliana, aspetto tanto ben specifico quanto poco studiato. In un viaggio ideale fra la Via Emilia e il West, questo rapporto – complesso e incredibilmente sfaccettato – verrà distillato, per essere afferrato nei suoi temi principali, anche attraverso l'analisi della produzione di altri musicisti e scrittori, italiani e stranieri. In un articolo su Zuccherò (Tondelli 1989b) poi contenuto in *Un weekend postmoderno*, è lo stesso Pier Vittorio Tondelli a fornire l'incipit concettuale di questo lavoro:

Prendete, per esempio, le straordinarie poesie, in dialetto romagnolo, di Raffaello Baldini: recitatele a voce alta, cantatele. Quello è l'andamento del blues: l'anima il sentimento, l'emozione, i *nomi propri*, le situazioni quotidiane, le città, i quartieri, l'*epos popolare*, il rimpianto, i tic e la malinconia. Zuccherò è nato a Reggio Emilia nel novembre del 1955. È curioso notare che in pochi chilometri quadrati, fra Reggio e l'appenino tousco-emiliano, si concentrano esperienze diversissime, ma tutte approdate al successo internazionale: Vasco Rossi, cantore dell'ineffabile anima roccettara della regione; i CCCP-Fedeli alla linea, con il loro punk filosovietico; la pazzariella e geniale Lady, oh Lady Spagna, con la sua dance music, nata quasi per le megadiscoteche della bassa e finita, invece, a primeggiare nelle classifiche di mezzo mondo. Tutti lì, fra Reggio, Modena e Bologna: i Nomadi, l'Equipe 84, Francesco Guccini, Lucio Dalla, Claudio Lolli, gli Skiantos, i Ladri di biciclette (di Carpi), Ligabue (di Correggio)... Anime diverse di una terra, di un mito americano, ora inseguito, ora prepotentemente rifiutato, generazione dopo generazione: i simboli di un modo di guardare e, soprattutto, di sentire il mondo, la vita, con una particolare pensosità, riflessività, entusiasmo, forse anche strugimento. E su tutto, una concretezza, una carnalità non solo dei corpi, ma proprio delle campagne, degli alberi: la carne del cielo, la carne del fiume.

Non solo il Tondelli di *Un weekend postmoderno* enumera band e cantanti emiliani, non solo paragona il blues sanguigno di Zuccherò alle poesie di Raffaello Baldini,¹ egli si spinge a concettualizzare la musica e la poesia emiliana come canto della terra e dei corpi, facce indivisibili della stessa medaglia.

Sebbene il legame viscerale di Tondelli con la sua regione – e in particolare con Correggio, città che gli diede i natali – venga recuperato appieno solo negli ultimi anni della sua vita, esso era già intuibile nel suo *Un racconto sul vino* del 1988 (Tondelli 2001c, pp. 152-171). Il racconto si apre con il famoso contrasto fra un Pier Vittorio Tondelli

¹ Raffaello Baldini è un poeta dialettale romagnolo cui Tondelli si avvicinò soprattutto alla fine della sua vita. Oltre al brano succitato, Baldini è chiamato in causa nel celebre saggio *Cabine! Cabine!* (1990, in Tondelli 2001b, pp. 497-524) dove Tondelli cita la sua *E' bagn ad nòta* (Il bagno di notte).

studente universitario e il professor Umberto Eco, il quale decide di penalizzare l'elaborato del suo studente, avente per tema il vino nella tradizione poetica mondiale, con una valutazione di 29/30. Nel corso di questo contrasto, che prelude all'affrancamento di Tondelli dalla castrante lezione accademica in favore di un modo – ingenuamente adolescenziale ma immensamente più potente – di concepire la musica (e, con la musica, le parole), si fronteggiano due modi diametralmente opposti di approcciarsi al linguaggio: la retorica del postmoderno de *Il nome della rosa* e il ritmo della pagina di *Altri libertini* (1980). Il racconto si chiude con una citazione dell'autore modenese Antonio Delfini, che evoca un prelibato lambrusco al sapore di viola:

Quella sera – come del resto sempre – mi dissetai con una bottiglia di lambrusco. Era un vino leggerissimo, frizzante, profumato di viola, già raro allora nella produzione del lambrusco e ora scomparso per l'avanzamento della fillossera.²

È evidente come, per Tondelli, la voce – unica e irripetibile – di ogni autore non possa far altro che accogliere e distillare in sé, mentre canta, i sapori della propria terra. Sebbene essi siano, drammaticamente, destinati a estinguersi nell'alternanza del ciclo delle stagioni e nell'invecchiamento delle generazioni, sebbene le vigne si disseccino, il frutto dei chicchi si può distillare, conservandolo in pregiate bottiglie che raccolgono in sé il canto della terra di origine: i chicchi stanno alle parole come la bottiglia del sommelier sta al libro (Tondelli 2001c, p. 159). Il vino quindi incarna il canto della terra.

A metà di *Un racconto sul vino*, Tondelli ci fornisce un altro, prezioso, indizio sul binomio poesia/musica: dopo la semiotica astrusa di Eco e prima del lambrusco catartico di Delfini, si narra di come il liceale Pier Vittorio Tondelli cominci a tradurre con fervore i poeti lirici Alceo e Orazio solo grazie all'opera di mediazione che ebbe la canzone «Un altro giorno è andato» di Guccini, tratta dal disco *L'isola che non c'è* del 1971: quando una compagna di classe gli mostra il testo della canzone ricopiato sul diario, l'adolescente Tondelli non può far altro che rimanere colpito dalla forte similitudine fra i versi del cantautore di Pavana rispetto a quelli dei poeti classici:

Eppure fu attraverso le sue canzoni che scoprimmo alcune questioni elementari che nessun professore ci aveva spiegato; e cioè che Guccini era un poeta conviviale del XX secolo, così come Alceo lo era (con Saffo) del VI a.C. e Orazio del I secolo sempre a.C. Che da quei lirici eccelsi – quelli che io amo al di sopra di ogni altro,

² Per il progetto *Case della letteratura* Tondelli avrebbe voluto includere anche Antonio Delfini e la sua casa di Modena. Ma il progetto si è fermato dopo due soli scritti dedicati alle case di Jack Kerouac e a Frederic Prokosch. Si ricordi, inoltre, che lo scrittore di Correggio evoca nuovamente il lambrusco e il suo aroma per definire un modo di essere anche nell'intervista-racconto a Umberto Tirelli (1990), famoso costumista nativo di Gualtieri (RE): «Pensate alle feste della vendemmia, alle bottiglie di lambrusco, più rosato e frizzante nelle cittadine emiliane, scuro e forte in quelle mantovane» (Tondelli 2001c, p. 198).

poiché riuniscono la bellezza archeologica della riscoperta di una lingua morta alla nascita stessa,³ per un adolescente, della parola “poesia” – Guccini aveva saputo prendere stimoli e lezioni, ne aveva ripercorso i temi, gli ambienti, la poetica, gettandoli negli accordi di una ballata rock. [...] Le osterie di Francesco Guccini, il suo vino, i suoi bicchieri, i suoi tarocchi diventarono così l’accompagnamento dei nostri studi. Sentivamo quanto grande e vitale fosse questo collegamento fra la poesia conviviale classica e contemporanea (Tondelli 2001b, p. 780).

Questa consapevolezza, datata 1988, è la chiara testimonianza di un autore profondamente evoluto rispetto ad *Altri libertini*. Solo ripercorrendo a ritroso il viaggio letterario tondelliano si può comprendere il passaggio dal rock dell’esordio al blues di *Un racconto sul vino*.

COME UN PREQUEL: FRA LA VIA EMILIA E IL WEST

Nel fulminante esordio di *Altri libertini*, non c’è molto spazio per la musica emiliana. In *Postoristoro*, «Una fighetta [...] accende il juke-box, esce una canzonaccia di Grace Jones»;⁴ (Tondelli 1980, p. 12); mentre in *Viaggio*, il protagonista canta «Sea Song» di Robert Wyatt (Ivi, p. 58), un pezzo del 1974 incluso in *Rock Bottom*, per poi fare una versione, accompagnato dagli amici, di *Viva Chile!* degli Inti Illimani (Ivi, p. 64). Nella pagina successiva conosce Sammy della John Hopkins «dove pare che insegni in quegli anni anche Francesco Guccini»: fa riflettere – ma non stupisce – che Francesco Guccini venga citato come docente, invece che come cantante. Guccini incarna infatti quella grande anima emiliana da cui l’autore, in *Altri libertini*, si è allontanato in nome del rock internazionale approfondito grazie al corso sul romanzo di frontiera di Gianni Celati:⁵ ridurlo – seppure unico musicista italiano citato – a una breve comparsata evidenza come Tondelli fosse orientato al sound d’oltreoceano. In *Viaggio* (Ivi, p. 71), il

³ Qui l’autore sottolinea un aspetto interessante di questa lingua d’occasione che nasce e muore durante il momento conviviale. Però, nonostante sia trascorso molto tempo dal momento del canto, permane come letteratura.

⁴ Nel libro non è specificata la canzone di Grace Jones però, considerando la precisione dei riferimenti musicali in Tondelli, si può risalire al titolo del brano grazie all’informazione che è suonato da un juke-box. Così, grazie a una breve ricerca su discogs.com, si scopre che nel 1977 e nel 1979 (si ricordi che *Altri libertini* entrò nelle librerie a inizio 1980) uscirono in apposite edizioni per i juke-box italiani, i singoli di Grace Jones «La vie en rose» e «On Your Knees». Essendo descritta come canzonaccia pare improbabile che si tratti della cover del classico francese. È quindi molto probabile che la canzone suonata dal juke box sia proprio «On Your Knees».

⁵ Monica Lanzillotta (2011) ha brillantemente dimostrato l’influenza che ebbe Celati negli anni formativi di Tondelli.

protagonista ascolta con Dilo «Bird on the Wire» di Leonard Cohen e una canzone del *troubadour* americano Tim Buckley, ossia «Goodbye and Hello», tratta dall'omonimo disco del 1967, per poi definire Karla «una bella ballata di Leonard Cohen», il cui nome appare qui per la prima volta; in *Senso contrario*, l'io narrante e Ruby ascoltano musica dall'autoradio ma non vengono citati i pezzi che ascoltano; in *Altri libertini* i protagonisti ascoltano prima «vecchia roba ma ottima dei Jefferson Airplane e Soft Machine, qualcosina dei Gong e degli Strawbs e qualcos'altro di Lou Reed [...] assieme a *Trespass* dei Genesis che tutti noi ricordiamo a Reggio Emilia che eravamo quindicenni o poco più», e, infine, Bob Marley (Ivi, pp. 113-114); poi, all'osteria di Aroldo, gli avventori si divertono ad ascoltare Annacarla che canta Bob Dylan «con la sua voce nasale che pareva Carole King» (Ivi, p.119). Da notare come, in *Altri libertini*, venga lasciato ampio spazio alla musica cantautorale: tutti menestrelli di cui anche l'italiano Guccini fa parte.

Questa profonda esterofilia musicale non cambia in *Pao Pao* (1982), dove si legge che «i Clash fornirono la colonna sonora di tutto quell'anno in divisa» (Ivi, pp. 202-203) e la «new wave [...] in quel tempo era sicuramente il massimo del massimo» (Ivi, p. 273). Eppure, in *Pao Pao* come nel libro d'esordio, i personaggi eseguono brani musicali: l'io narrante canticchia «Once I Was» di Tim Buckley, sempre tratta dal solito *Goodbye and Hello* (Ivi, p. 205) e, poche pagine dopo, «Tony alla chitarra faceva robe strappalacrime degli Inti Illimani» (Ivi, pp. 241-242). Nel testo saranno inoltre citati anche Weather Report, Talking Heads, Devo ma ancora nessuna traccia di musica italiana.

RIMINI COME HOLLYWOOD

Sebbene le linee direttive di *Altri libertini* e *Pao Pao* siano confermate in *Dinner Party* (1994), in cui la musica è essenzialmente questione «di stile» e «di generazioni», con *Rimini* (1985) si assiste a un radicale cambiamento di rotta. Nei mesi antecedenti alla scrittura del romanzo, che avviene fra il 1983 e i primi mesi del 1985, Tondelli attraversa una profonda crisi spirituale che si traduce in una scrupolosa riflessione formale: poiché l'autore di *Rimini* non è più quello di *Altri libertini* e *Pao Pao*, in questo romanzo i richiami alla musica, fin dall'*exergo*, sono evidentissimi e assolutamente imprescindibili per comprendere il testo. Per quanto, anche in questo caso, abbondino i riferimenti alla musica estera e scarseggino quelli alla musica emiliana, nel testo – cripticamente – c'è un piccolo grande richiamo, in un luogo che sembra parlare d'altro:

Quando finalmente l'ultimo gruppo di avventori se ne fu andato, Alberto salutò gli amici dell'orchestra e si diresse verso l'uscita. Sostò un paio di minuti, appena fuori, boccheggiando muto con il viso rivolto verso l'alto, gli occhi stretti, le braccia aperte e tese, le narici dilatate. Aveva smesso di piovere. I pini marittimi gocciolavano, grandi pozzanghere si erano formate sui vialetti delle traverse, l'aria portava con sé forti odori: di mare, di terra, di ozono, di marcio, di sabbia bagnata, di legno

verniciato, di asfalto, di resina. Alberto tornò nel suo camerino, aprì la custodia nera e imbracciò il sax. Raggiunse il lungo mare. Si sedette sul muricciolo e cominciò a suonare. Attaccò con una libera esecuzione del ritornello dell'Hit della stagione:

«I'm Nobody!

Who are you?

Are you –

Nobody – too?

Then There's a pair of us!»

Il testo – aveva letto – era stato scritto da una poetessa americana cent'anni prima, ma quello che veramente lo faceva impazzire era la musica. Anche perché sapeva arricchirla al momento giusto entrando in anticipo su certe battute. Passò poi a una versione sincopata di Joe Jackson che lo faceva rabbrivire per la bellezza finché non si accorse che stava eseguendo una musica completamente nuova e diversa, una musica sua che non aveva mai sentito prima ma che in quel momento seppe di avere sempre conosciuto. [...] Alberto suonò con tutto il fiato che aveva nei polmoni, muovendosi sulle gambe abbassandosi fino a chinarsi quasi a toccare l'acqua del mare. Il ritmo lo aveva ormai preso, non conosceva più la stanchezza e il tedio e il dolore di quell'alba bagnata e fredda, di quel momento umido che gli aveva intorpidito il sangue e da cui solo suonando si sarebbe purificato. Suonò con foga, passione, con rabbia con amore e il suo canto rauco si aprì attorno a lui e dai suoi polmoni, dal suo cuore, dal suo vecchio sax si allargò alla spiaggia, superò la linea colorata delle cabine, si distese sul viale del lungomare, raggiunse il molo del porto dove le onde della burrasca si infrangevano con spumeggiante violenza; raggiunse i viali alberati, le insegne spente degli hotel, i parcheggi delle vetture, le cime dei pini frustate dal vento, le barche attraccate nei porti che mordevano gli ormeggi come cavalli selvaggi desiderosi di libertà; andò sull'insegna del Top In, su quella della sua pensione, sui viali della circonvallazione e finalmente si aprì fino ad abbracciare tutta la riviera. Andò sui volti tirati dei camerieri e delle ragazze di servizio che fra poco avrebbero dovuto alzarsi per raggiungere le cucine unte e bollenti e sature di vapori; andò sui posteggiatori di taxi che sonnecchiavano con il capo reclinato sui vetri dei finestrini, una rivista aperta in grembo; andò sulle cabine telefoniche, sui binari viscidati e luccicanti delle stazioni, sugli strass delle puttane e dei travestiti che raggiungevano le loro stamberghe di lusso, andò sui corpi molli degli amanti addormentati e finalmente placati dopo una notte d'amore, andò sui visi dei portieri di notte accucciati nelle loro sdraie pieghevoli, andò nelle camerate delle colonie per bambini, in quelle per vecchi, raggiunse finalmente quella porta, di fronte alla sua stanza, in cui – ormai lo sapeva – stava sognando una donna, una donna che ancora non aveva osato mostrarsi durante quei suoi ritorni all'alba ma che ogni notte lo attendeva. E il suono del suo sax, la sua musica, fu come il rauco grido di dolore delle cose e degli uomini colti in quel momento bagnato, all'alba dopo il diluvio (Tondelli 2001a, pp. 522-524).

A un esame attento, seppur sommario, appare evidente come Alberto, il sassofonista, suoni prima l'hit dell'estate, seguita da una cover di Joe Jackson e, proprio da questa

canzone, nasca una musica nuova, tutta sua. In molte interviste d'epoca, a cavallo fra *Pao Pao* e *Rimini*, Tondelli parlò del suo rinnovato interesse per la classicità: in effetti, Joe Jackson, con i suoi «Night and Day» e «Body and Soul», fu il padrino, insieme a Donald Fagen e al capolavoro *The Nightfly*, del *new cool*, ossia il revival *pop-jazz* che fu rappresentato da band come Style Council, Working Week e Matt Bianco e che fu – a tutti gli effetti – un ritorno all'ordine dopo le rivoluzioni apportate da punk e da new wave. In questo contesto, è evidente come Joe Jackson fosse il perfetto alter ego di Tondelli: anche lo scrittore di Correggio, dopo le arditezze linguistiche dei due libri d'esordio e la parentesi jazz di *Rimini*, era pronto a suonare il blues della sua terra. Nell'inautenticità del non luogo *Rimini* c'è posto per un vero urlo di dolore che squarcia la frivolezza balneare: è questa la classicità di cui parla Tondelli! Il cambiamento di stili compulsivo – tipico della postmodernità – è sovvertito dal soffio che esce dal cuore del sassofonista, un soffio che, per quanto ibridato da influenze americane, è prepotentemente emiliano e terragno e che porterà, in *Un racconto sul vino*, alla rivalutazione dell'amore adolescenziale verso Guccini, il cui uso a fini poetici avviene prepotentemente solo a fine carriera. Infatti, *Un racconto sul vino* è del 1988, il brano dedicato a Zucchero è del 1989, come pure la recensione dalla prima prova narrativa di Guccini, *Cròniche epafaniche*:

Leggendo ripenso a *Radici*, a certi concerti in cui Guccini raccontava di Pavana e dell'appenino, e già imbastiva, davanti al pubblico, i ricordi e gli aneddoti di un modo di vita, di un'infanzia che nel romanzo, oggi, sembra un po' quella selvaggia di Tom Sawyer. [...] Guccini preferisce fare di tutti questi ricordi una materia linguistica viva e narrata. [...] Perché queste *Cròniche* sono potentemente reinventate sulla pagina e, nonostante l'accuratezza filologica, la scrittura è condotta su modelli letterari ben rintracciabili: cronache popolari, certo, ma anche il parlato selvaggio di certi narratori americani, lo slang degli anni sessanta e, perché no, anche la lingua immaginaria e carnale di un Rabelais (Tondelli 2001b, p. 343).

RADIO ON 1990-91

Nel 1990, il ritorno di Tondelli alla musica emiliana conosce un altro momento importante. In *Quarantacinque giri per dieci anni* (Tondelli 1990c), piccola opera di media lunghezza (40 cartelle) che avrebbe dovuto essere riscritta sotto forma di «ballata su dieci anni» e ancora da valutare adeguatamente da parte della critica, si possono intravedere alcuni spunti che certo Tondelli avrebbe approfondito se solo avesse avuto il tempo. Anche in essa latitano i riferimenti alla musica italiana eccezion fatta per il capitolo *Radio On 1985* in cui appaiono sette frammenti di testi tratti da altrettante canzoni italiane, con relativo commento d'autore. Si tratta di brani legati all'adolescenza di Tondelli, nell'ordine: «Mi ritorni in mente» (1969) di Lucio Battisti, «La tua prima luna» (1970) di Claudio Rocchi, «In fondo al viale» (1968) dei Gens, «Acqua azzurra, acqua

chiara» (1970), «8.1.51» (1970) di Claudio Rocchi, «Michel» (1972) di Claudio Lolli e infine nuovamente «Un altro giorno andato» (1971) di Francesco Guccini, in cui Tondelli cita gli stessi versi della canzone presenti in *Un racconto sul vino*. Riporto il brano di Guccini e le note conclusive dell'intero brano:

Ritrovo queste sette canzoni, in questo preciso ordine, nell'esattezza di queste citazioni, su uno di quei fogli sparsi che ho sempre chiamato il mio diario. A mano sono scritte le situazioni a cui si riferiscono: il viaggio, il party, la scuola... Un abbozzo di colonna sonora per quegli anni. Forse avevo intenzione di scrivere un testo partendo da quelle frasi e da quelle suggestioni. La musica mi ha sempre spinto a scrivere. Il rock mi ha insegnato la velocità, e la forza; queste canzoni, invece, la concentrazione e l'intimità. Vorrei commentare con qualche parola da *L'ultimo nastro di Krapp* di Samuel Beckett, ma preferisco riportare l'annotazione che ho trovato ieri leggendo il diario di Giovanni Comisso: Tutta questa presunzione di scrivere racconti o romanzi è una buffonesca menzogna. Non resiste narrativamente che la storia di se stesso (Tondelli 2001b, pp. 660-661).

È chiaro come, in questo brano, Tondelli faccia i conti con la propria voce, una voce prima rock (*Altri libertini*, 1980), poi jazz (*Rimini*, 1985), poi ambient (*Camere separate*; 1989a) e infine, con l'incompiuta ballata dei *Quarantacinque giri*, blues. La dichiarazione di intenti contenuta nella nota su Giovanni Comisso, purtroppo, non avrà uno sviluppo concreto: in questa citazione, la biografia è possibile perché Tondelli ha compreso che non occorre camuffare la sua terra, quella emiliana, come fosse l'America. Paradossalmente, se l'Emilia è l'America, il suo cantare non aveva bisogno di passare per modelli stranieri: la pittura *en plein air* di quello che vedeva, di quella terra così disperatamente e amorosamente sua, conteneva già quella contraddizione in termini che permetteva di avere non solo Rimini come Hollywood, ma anche Correggio come Nashville – o Riccione come Coney Island. È in questa consapevolezza tardiva che risiede l'intuizione che, forse, avrebbe consentito a Tondelli di rielaborare la fenomenologia dell'abbandono, passando da una fase mitica a una fase epica in cui «la carne del cielo» avrebbe lenito «il dolore della separazione».

RADIO ON 2017

Le riflessioni musicali che Tondelli lascia nei suoi ultimi scritti sono innegabilmente suggestive e lasciano intuire una nuova fase che rimarrà – purtroppo – incompiuta. Dopo un'attenta riflessione, l'unico modo plausibile per terminare un articolo che non può compiersi è quello di citare i versi iniziali di «Un soffio caldo», canzone scritta a quattro mani da Francesco Guccini e Zuccherò nel 2012. Per ragioni evidenti, Tondelli non ha potuto ascoltarla, ma – alla luce di questo viaggio a ritroso negli scritti tondelliani – ho ragione di credere che gli sarebbe piaciuta:

L'alba e i granai,
 filtra di qua dal monte.
 Piano si accende,
 striscia e dà vita al cielo.
 Scende e colora
 vivida il fiume e il ponte.
 Oh è tempo per noi di andare via

BIBLIOGRAFIA

- CASINI, Bruno (a cura di). 1994. *Tondelli e la musica. Colonne sonore per gli anni Ottanta*. Baldini & Castoldi, Milano.
- GIUNTOLI, Giacomo. n.d. «Trilogia della forma – Dissertazione III – Il postmoderno mistico in Rimini di Tondelli», in www.crapula.it, <<http://www.crapula.it/trilogia-della-forma-dissertazione-iii-conclusiva-perche-la-forma-puo-ne-deve-avere-fine-il-postmoderno-mistico-rimini-tondelli-apogeo-dellinautenticita-o-effet/>>. Ultimo accesso: 23 dicembre 2016.
- LANZILLOTTA, Monica. 2011. *Giganti e cavalieri di strada*, Longo Editore, Ravenna.
- MANCA, Alessandro. 2013-2014. *Romanzo critico e nostalgia del centro: Un Weekend Postmoderno di Pier Vittorio Tondelli*. Tesi di laurea di I° livello inedita, corso di laurea in Lettere, Università degli Studi di Milano.
- TONDELLI, Pier Vittorio. 1980. *Altri libertini*. Feltrinelli, Milano.
- TONDELLI, Pier Vittorio. 1982. *Pao Pao*. Feltrinelli, Milano.
- TONDELLI, Pier Vittorio. 1985. *Rimini*. Bompiani, Milano.
- TONDELLI, Pier Vittorio. 1989a. *Camere separate*. Bompiani, Milano.
- TONDELLI, Pier Vittorio. 1989b. «Il caso Zuccherò», in *L'Espresso*, 30 luglio.
- TONDELLI, Pier Vittorio. 1990a. *Un weekend postmoderno. Cronache degli anni Ottanta*. Bompiani, Milano.
- TONDELLI, Pier Vittorio. 1990c. «Quarantacinque giri per dieci anni», in *Tondelli et al., Canzoni*. Leonardo, Milano.
- TONDELLI, Pier Vittorio. 1992. «Culture Club su Rockstar (1985-1989)», in *Rockstar*, n. 8.
- TONDELLI, Pier Vittorio. 1994. *Dinner Party*. Bompiani, Milano.
- TONDELLI, Pier Vittorio. 2001a. *Opere Vol. I*, Bompiani, Milano.
- TONDELLI, Pier Vittorio. 2001b. *Opere Vol. II*, Bompiani, Milano.
- TONDELLI, Pier Vittorio. 2001c. *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta*, Bompiani, Milano.

DISCOGRAFIA

- BATTISTI, Lucio. 1969. «Mi ritorni in mente» / «7 e 40». Ricordi, SRL 10-567, 45 giri.
- BATTISTI, Lucio. 1970. «Acqua azzurra, acqua chiara» / «Dieci ragazze». Ricordi, SRL 10-538, 45 giri.
- BUCKLEY, Tim. 1967. *Goodbye and Hello*. Elektra, EKS-7318, LP.
- BUCKLEY, Tim. 1967. *Once I Was*. Elektra, EKS-7318, LP.
- COHEN, Leonard. 1969. *Bird On the Wire*. Columbia, CS 9767, LP.
- FAGEN, Donald. 1982. *The Nightfly*. Warner bros records, 92 3696-1, LP.
- GENESIS. 1970. *Trespass*. Philips, 6369 905L, LP.
- GENS. 1968. «In fondo al viale» / «Laura (dei giorni andati)». Det recording, DTP 40, 45 giri.
- GUCCINI, Francesco. 1971. «Il bello» / «Un altro giorno è andato». La voce del padrone, MQ 2130, 45 giri.
- GUCCINI, Francesco e FORNACIARI, Zuccherò. 2011. *Un soffio caldo*. Polydor, 0602527558684, CD.
- JACKSON, Joe. 1982. *Night and Day*. A&M records, AMLH 64906, LP.
- JACKSON, Joe. 1984. *Body and Soul*. A&M records, AMLX 65000, LP.
- JONES, Grace. 1979. «On Your Knees» / «Don't Mess with the Messer». Island records, WIP 26511, 45 giri.
- WYATT, Robert. 1974. *Sea Song*. Virgin, VIL 12017, LP.
- INTI ILLIMANI. 1973. *Viva Chile!* I dischi dello zodiaco, VPA 8175, LP.
- LOLLI, Claudio. 1972. *Michel*. Columbia, 3C 064-17814, LP.
- ROCCHI, Claudio. 1970. 8.1.51. Ariston, AR/LP/11020, LP.
- ROCCHI, Claudio. 1970. *La tua prima luna*. Ariston, AR/LP/11020, LP.

«DA STOCKHAUSEN A ORIETTA BERTI»:
L'ERA DEL BATTIATO POP
Il biennio 1979-1981 in tre album chiave

Vanna Lovato
vanna.lovato@alice.it

NOTA

A dieci anni esatti dalla pubblicazione, la musicologa e giornalista Vanna Lovato ci ha concesso di rendere disponibile “in chiaro” per i lettori di *Vox Popular* un ampio stralcio, venti pagine, del suo *Franco Battiato 1965-2007. L'interminabile cammino del Musikante* (Editori Riuniti, Roma 2007, pp. 47-67), dedicato al passaggio, cruciale nella carriera del Maestro di Ionia, tra anni Settanta e Ottanta. Si tratta dell'analisi di tre dischi (*L'era del cinghiale bianco*, 1979, *Patriots*, 1980, e *La voce del padrone*, 1981, tutti per EMI) che, nell'inaugurare l'apertura della musica battiatesca a una maggiore fruibilità popular (gesto questo, almeno inizialmente, fortemente osteggiato da quella stessa critica che aveva tanto apprezzato gli esordi sperimentali del Battiato solista), hanno profondamente influenzato l'immaginario pop italiano, capaci come sono stati di conciliare lavor(i)o sulla forma-canzone, *souplesse* e (auto)ironico distacco delle liriche. Il primo e il terzo disco, in particolare, non mancano mai di presenziare nelle liste e nelle classifiche dei dischi imprescindibili – a seconda dei casi – “del pop”, “del rock” o “degli anni Ottanta” italiani, forti di veri e propri tormentoni quali «L'era del cinghiale bianco», da una parte, e «Summer on a Solitary Beach», «Bandiera bianca», «Cuccuruccucù» e «Centro di gravità», dall'altra. La transizione “da Stockhausen a Orietta Berti”, come sarcasticamente – ma icasticamente – sintetizzato dai detrattori dell'epoca,

~

viene qui raccontata da Lovato articolando, alternandole, le tre dimensioni (1) del testo musicale, (2) del suo contesto, dei suoi co-testi (per esempio, la scrittura di «Un'estate al mare» per una Giuni Russo al *Festivalbar*) e delle sue fonti, e (3) della sua pragmatica di ricezione, con un piglio giornalistico che, senza semplificare la materia, riesce a renderla leggibile anche al lettore meno avvezzo alla terminologia musicologica. Ancora grazie a Vanna per averci consentito di completare, con un tassello fondamentale, il nostro tentativo di mosaicizzazione di un decennio veramente di svolta per i modi di produzione, le estetiche, le correnti del gusto e, più in generale, gli assetti socioculturali del nostro paese. [GM]

L'ERA DEL CINGHIALE BIANCO (EMI, 1979)

«L'era del cinghiale bianco» / «Magic Shop» / «Strade dell'Est» / «Luna indiana» (strumentale) / «Il re del mondo» / «Pasqua etiope» / «Stranizza d'amuri»

Produzione: Angelo Carrara

Testi e musiche: Franco Battiato

Arrangiamenti: Franco Battiato e Giusto Pio

Registrato allo Studio Radius di Milano

Direzione artistica e copertina: Francesco Messina

Musicisti: Franco Battiato (voce); Giusto Pio (violino, direzione d'orchestra); Roberto Colombo (tastiere); Antonio Ballista (tastiere); Alberto Radius (chitarra); Julius Farmer (basso); Tullio De Piscopo (batteria, percussioni); Danilo Lorenzini e Michele Fedrigotti (duo pianistico in *Luna indiana*).

Con il passaggio alla Emi, etichetta a cui Battiato rimarrà legato fino al 1995, gli anni Settanta si chiudono con una scelta artistica fondamentale: l'abbandono dello sperimentalismo elettronico a favore di un ritorno al linguaggio della canzone. Nasce così *L'era del cinghiale bianco*, il primo album pop di Battiato. Quello che ne consegue, però, non ha niente a che vedere con le goffe canzonette degli esordi, ma rappresenta piuttosto un nuovo concetto di canzone d'arte: una canzone che si esprime con uno sguardo lucido e distaccato sulla realtà attraverso dei testi dal linguaggio tagliente e ironico («Tutto *Il cinghiale bianco* è mosso da uno spirito ironico. Anzi, c'è ironia a chili», dirà a *Ciao 2001*), il tutto spalmato – e questa è la novità principale per Battiato – su un tappeto sonoro di grande impatto, con batteria, basso e tastiere in primo piano, ritornelli dalle melodie accattivanti, archi discreti e ben calcolati.

Tra i musicisti che lo accompagnano ci sono un paio di nomi che abbiamo già incontrato nell'ultima parte del cosiddetto periodo sperimentale: Giusto Pio, che qui cura gli arrangiamenti e la direzione orchestrale, e Antonio Ballista al pianoforte.

Alberto Radius (produttore e chitarrista storico dei Formula 3) è la new entry più importante: questo disco, così come i successivi cinque, viene registrato nel suo piccolo studio milanese, e lui continuerà a collaborare con Battiato fino alla fine degli anni Ottanta, diventando anche l'artefice dell'importante incontro artistico con Giuni Russo. Quella con Tullio De Piscopo rimarrà invece un'esperienza isolata, e ben presto il suo posto alle percussioni verrà preso da un altro della cerchia storica (dai tempi di *Fetus*), Gianfranco D'Adda. Il risultato è un sound che, mantenendo un profilo qualitativo di indiscutibile valore, si rende ora accessibile a tutti. «Tutto deriva da una mia necessità espressiva», spiega Battiato in un'intervista del 1979. «Il suono è una cosa, la parola un'altra e, nel linguaggio musicale, la canzone mi sembra il mezzo più congeniale per esprimere certe cose». Giusto Pio al riguardo ricorda una telefonata dal contenuto un po' più spicciolo: «Mi dice, "perché non cerchiamo di guadagnare un po' di soldi e facciamo un po' di canzoni?" Da lì è partita la storia».

A metà tra l'esigenza espressiva e il desiderio di affermazione, il nuovo Battiato pop matura un vero e proprio sentimento di rifiuto (se non di rancore) nei confronti di quella musica "alta" praticata in precedenza. In questo senso, le sue dichiarazioni ai giornali sono esagerate e provocatorie, e a volte anche contraddittorie. Subito dopo l'uscita del disco, alla domanda di un intervistatore che gli chiedeva se il suo ritorno alla canzone dopo un disco come *L'Egitto prima delle sabbie* fosse da considerarsi un «atto di umiltà», il musicista risponde risoluto: «Questo genere di distinzioni viene usato da musicisti che hanno dei complessi di inferiorità enormi. Il compositore classico ha il complesso di non saper fare canzoni, e quelli che fanno canzoni hanno il problema inverso. Io non sopporto la posizione aristocratica di certi interpreti e compositori che scambiano il timbro e la raffinatezza espressiva con l'assoluto. L'assoluto non esiste e io ci andrei piano a dire con certezza che un vibrato di violino o che una nota fatta da una grande orchestra sia superiore ad una qualsiasi canzone». Poi azzarda dei giudizi lapidari sia su quei "mostri sacri" che erano stati i suoi maestri, come Stockhausen e Cage («Cage! Un mito di carta: non so quanto potrà restarne un domani» dirà all'inizio degli Ottanta a Riccardo Bertoncelli), sia su compositori classici come Beethoven (sempre a Bertoncelli: «Beethoven! Quell'isterico che non trovava le ciabatte sotto il letto, quell'umorale: si può considerare genio una persona incapace di padroneggiare i propri sentimenti?»). Tuttavia, non resisterà alla tentazione di cimentarsi pochi anni dopo, come vedremo, con forme musicali appartenenti alla tradizione colta, come l'opera, la messa e il balletto; né di dedicare proprio al grande compositore tedesco, molti anni più tardi, la sua seconda fatica cinematografica, *Musikanten*.

Da quello che si può desumere da queste dichiarazioni, il rifiuto di Battiato non si indirizza tanto verso la musica colta in generale, cioè quella che comunemente viene definita musica classica, quanto verso quel movimento d'avanguardia del secondo Novecento a cui facevano capo appunto i suoi maestri, i già citati Stockhausen e Cage, ma anche compositori come Berio, Donatoni, Sciarrino. Persino Brian Eno. «A volte dubito che esista una musica contemporanea», dirà nel 1980 alla rivista *Musica*. «A volte penso che i vari Satie, Luigi Nono, Eno siano soltanto dei cialtroni che è meglio lasciar

perdere perché sono deprimenti. Certo, la ricerca è una componente importante... soprattutto se riesci a vincere il concorso Stockhausen con un bel premio in denaro. Quello sì che mi farebbe comodo».

Questo è quello che dicono i giornali. Nei ricordi di chi c'era, le cose andarono un po' diversamente. Il maestro Pio ci tiene infatti a fare dei distinguo: «Stockhausen no, l'ha sempre stimato, l'ha sempre considerato un grande. Hanno scritto cose che non sono vere. Franco era amico di Stockhausen, lo stimava molto. [...] Beethoven lo vede come un mostro sacro. Piuttosto – continua Pio – non l'ho mai sentito parlare bene di Berio, Donatoni, Sciarrino, tutta quella corrente là. Allora c'erano molti dibattiti in giro e lui veniva attaccato». Per un artista scomodo come Battiato, talentuoso abbastanza da diventare amico di compositori e musicisti colti, ma non sufficientemente allineato per essere apprezzato da tutti, l'annosa diatriba tra avanguardia e cultura pop(olare) viene vissuta in prima linea, tanto più nel momento in cui decide di dedicarsi alla musica leggera. Non deve essere stato facile all'inizio difendere le idee rivoluzionarie che sottendono a questa clamorosa svolta: *L'era del cinghiale bianco* vendette solo 9 mila copie, e la nuova canzone ironica e pseudocolta di Battiato all'inizio venne liquidata dai più con disprezzo. «In principio era un linguaggio nuovo che faceva ridere un po' tutti», commenta Pio. «Nessuno lo aveva preso sul serio. I giornali intitolavano i suoi concerti "Da Stockhausen a Orietta Berti"». Come vedremo, dopo il successo clamoroso de *La voce del padrone*, i giudizi cambieranno decisamente.

Il disco si apre con la title-track e uno studio per violino di Giusto Pio, che ci proiettano immediatamente nel Battiato-pensiero. A dispetto di quello che comunemente si pensa, dal punto di vista musicale «L'era del cinghiale bianco» non costituisce un taglio così radicale rispetto al passato: mentre la forma – quella della canzone pop – rappresenta una novità, la musica è un sofisticato ibrido tra sonorità pop e retaggi colti, dall'uso di strumenti come il violino e l'orchestra alle citazioni musicali, come questo primo studio. Dal punto di vista testuale, il titolo di questa prima canzone (e dell'album) si ricollega a tutto un percorso di studi filosofico-esoterici intrapreso dal cantautore dalla metà degli anni Settanta, grazie soprattutto alla frequentazione di Henri Thomasson (suo maestro spirituale) e della scuola di G.I. Gurdjieff. Qui il riferimento si trova in particolare nell'opera di René Guénon, *Il re del mondo*, saggio che viene citato anche in «Magic Shop» e che dà il titolo alla quinta traccia dell'album. «Secondo gli studiosi di esoterismo», spiega Battiato, «nella tradizione celtica il cinghiale bianco rappresentava il potere spirituale, mentre l'Orsa maggiore raffigurava il potere temporale. Il cinghiale bianco, che rappresentava un ciclo positivo in cui la conoscenza prescindeva dalla deduzione, venne spodestato dalla ribellione del potere temporale, per cui, sempre secondo le teorie esoteriste, noi stiamo vivendo il Kali-Yuga, che è il ciclo più basso dell'universo. Nella canzone si respira un'aria che chiamerei di regressione iperrealista. Nonostante nella canzone riporti un'atmosfera di cultura che mi appartiene moltissimo, io dico che "spero che ritorni l'era del cinghiale bianco" perché rappresenta una situazione superiore ai piaceri della vita, perché appartiene a una zona spirituale in cui non esiste il concetto di "invisibile". Questa, in sintesi, è la

canzone» (*Ciao 2001*, 1979). In Italia il 1979 rappresenta il culmine degli anni di piombo e della lotta armata (Moro era stato “giustiziato” nel maggio dell’anno prima) mentre, per contrasto, nelle classifiche estive dominano le canzonette da spiaggia di Alan Sorrenti («Tu sei l’unica donna per me») e Julio Iglesias («Se tornassi»); Battiato dunque, cantando «spero che ritorni presto l’era del cinghiale bianco», punta il dito e denuncia la corruzione del mondo contemporaneo, con un linguaggio simbolico-esoterico che non ha precedenti.

L’ironia “a chili” e il sarcasmo esplodono con veemenza nel brano successivo, «Magic Shop», dove «C’è chi parte con un raga della sera / E finisce per cantare La Paloma», mentre «La falce non fa più pensare al grano / Il grano invece fa pensare ai soldi». La denuncia sprezzante dello svuotamento di valori vissuto nella nostra epoca (la canzone è del 1979, ma vogliamo ignorarne forse l’attualità?), non risparmia nemmeno un riferimento al Vangelo («Deduco da una frase del Vangelo che è meglio un imbianchino di Le Corbusier») e una stoccatina sagace ai giornalisti «lucidi e geniali».

Musicalmente, per contrasto, ci troviamo di fronte a una classica ballata soft rock senza ritornello, in cui la voce di Battiato, pur pronunciando parole velenose, si innalza dolce e melodiosa. Lo stesso espediente verrà usato ancora (pensiamo ad esempio all’invettiva di «Up Patriots to Arms» cantata con un filo di voce acutissima). «Sono un cantore tradizionale» è la giustificazione di Battiato. «Mi sento molto legato alla tradizione del cantante di raga, anche se poi non abbiamo niente in comune se non l’atteggiamento, la posizione, la disposizione a cantare in un certo modo, mettendosi in uno stato d’animo particolare per affrontare un canto» (Pulcini). Da qualunque disciplina tragga ispirazione, Battiato propone un linguaggio dalla forma e dai contenuti assolutamente nuovi, in cui la rima finale tra i versi è quasi del tutto assente (sostituita però da altri artifici metrici, come l’allitterazione e il rimalmezzo) e il canto si fa piano e levigato, diverso sia dal gorgheggio vibrante di impostazione lirica della canzone storica che dall’urlo rauco e selvaggio degli anglofili. Un discorso a parte va fatto invece per l’uso di certi abbellimenti e note legate dal sapore decisamente arabeggiante, come accade in questo disco nel vocalizzo di «Luna indiana»: Battiato dichiara che è un modo di cantare che gli è sempre venuto naturale, «Un accenno di suono che offre già da solo la visione di un mondo». Come ben sappiamo, la fascinazione che le terre e la cultura d’Oriente esercitano sull’artista catanese (soprattutto il misticismo di matrice islamica), è tuttora una delle componenti fondamentali del pensiero e dell’opera di Battiato, che in questo album si esprime in modo ancora embrionale ma suggestivo in un brano come «Strade dell’Est». La spiegazione personale di questo innamoramento si trova negli ultimi due versi («E vecchi curdi che da mille anni / Offrono il petto a novene»), in cui Battiato mette in bocca a personaggi mediorientali una forma musicale prettamente siciliana – le novene sono infatti preghiere popolari cantate per tradizione nel periodo d’Avvento –, proponendo una sintesi davvero suggestiva.

Dopo lo splendido sipario strumentale di «Luna indiana», eseguito dai due pianisti classici Danilo Lorenzini e Michele Fedrigotti (Battiato ricambierà il favore producendo,

quello stesso anno, il loro disco *I fiori del sole*, su etichetta Cramps), è la volta de «Il re del mondo», altro brano-manifesto ispirato alle letture esoteriche del nostro in questo periodo: il titolo è preso infatti dal libro omonimo dello studioso francese René Guénon. «René Guénon ha scritto un libro intitolato *Il re del mondo*», spiega Battiato a Pulcini. «Ma anche molti altri studiosi di religioni hanno il dubbio che il nostro pianeta sia governato da forze oscure. *Il re del mondo* è proprio questo: una forza che determina di nascosto le sorti del pianeta. Come un burattinaio invisibile che è causa del nostro dolore e che “ci tiene prigioniero il cuore”». *Il re del mondo* dunque come metafora del degrado spirituale dell'umanità, che continua il discorso iniziato in quest'album con «L'era del cinghiale bianco» e «Magic Shop»; a mediare l'atmosfera concettualmente pesante di questi brani, tre pezzi lirici («Strade dell'Est», «Luna indiana» e «Stranizza d'amuri») e un brano mozzafiato dal titolo sacro, «Pasqua etiopica».

L'anomalia di «Pasqua etiopica» si coglie immediatamente nell'incipit testuale, quando sentiamo Battiato declamare con voce piana: «Rèquiem aetèrnam, dona eis, Domine»: si tratta evidentemente di una messa per i defunti. Il riferimento più prossimo per Battiato è probabilmente la *Messa da requiem* (K. 626) di W.A. Mozart; ma la provocazione qui non si presenta tanto a livello musicale, quanto nell'ossimoro di abbinare un testo liturgico usato nella messa per i defunti a un titolo come *Pasqua* (quindi Resurrezione) *etiopica* (aggettivo esotico, fortemente estraniante).

Per quanto riguarda la religiosità e il rapporto con il mondo e la società contemporanea, il cantautore non ha mai nascosto un atteggiamento severo nei confronti della Chiesa e del cattolicesimo. «Sono contrario a una certa liturgia grossolana», dice, «fatta per parlare e non per realizzare un vero rito interiore. Ma non ho preclusioni. Da un lato non accetto dogmaticamente il percorso del cattolicesimo, dall'altro non sono contrario ai cattolici interessanti. Devo dire comunque che ho amato e amo molto alcuni personaggi del nostro cattolicesimo, sia quelli storici, sia quelli contemporanei. La mia visita in certi monasteri, specialmente femminili, mi ha elettrizzato. La conoscenza di certe monache è stata contagiosa» (Pulcini). Esattamente dieci anni dopo, nel 1989, questo amore per «certi personaggi del cattolicesimo contemporaneo» lo porterà ad accettare di esibirsi in concerto al Vaticano, di fronte a Papa Giovanni Paolo II.

L'album si chiude con un brano molto particolare, «Stranizza d'amuri», prima canzone in siciliano e prima canzone d'amore di Battiato. Sulla parsimonia con cui si cimenterà in futuro nella canzone d'amore – tra cui «E ti vengo a cercare» e «La cura», brani per altro di grandissimo successo commerciale –, il cantautore ha motivato così la sua scelta: «(Ho trattato la tematica) solo quando ero inseguito da un ricordo. Non sono uno che si innamora ogni anno: mi sarà successo due o tre volte nella vita, e allora ho scritto una canzone per ricordo. Ho un certo riserbo in proposito. Non mi piace sfruttare il tema dell'amore. Il sesso e la sfera dei sentimenti», continua, «devono restare nel privato. E non è una questione di pudore» (Pulcini). In questo brano però la componente soggettiva è molto più attenuata di quanto si possa pensare: l'amore è accennato solo nella seconda strofa, ed è inserito in un ben preciso contesto storico («Ccu tuttu ca fora

c'è a guerra») e sociale («A litturina da Ciccum-Etnea / I saggi ginnici 'u Nabuccu / A scola sta finennu»). L'espressione «stranezza d'amore» proviene da un libro, in questo caso il saggio *Un nuovo modello dell'Universo* di Peter Ouspensky, illustre seguace di G.I. Gurdjieff e fautore della diffusione del sistema della Quarta Via in Occidente nella prima metà del Novecento; ma al di là di qualsiasi citazione, è indubbio che la bellezza di questa canzone risieda comunque nel gusto autentico e popolare che l'idioma dialettale sa evocare.

E Battiato questo lo sa bene: «Il dialetto possiede una certa saggezza, una visione del mondo», dice, «una capacità onomatopeica di inventare un vocabolo che nello stesso tempo ti descrive una cosa per cui non c'è confronto. Un'unione perfetta tra ciò che si sta scrivendo e il significato del vocabolo» (Cozzari). Il dialetto per Battiato, piuttosto che semplice caratterizzazione, è dunque un efficace mezzo di sintesi, come una qualsiasi altra lingua straniera. Ma a differenza del siciliano, che il cantautore utilizzerà solo in altre due occasioni nell'intero arco della sua carriera («Veni l'autunnu» contenuta in *Fisiognomica* del 1988 e «Il cammino interminabile» in *Ferro battuto*, 2001), l'inglese, il tedesco e lo spagnolo – ma anche l'arabo, il greco antico e il latino – vedranno nelle sue canzoni un utilizzo sempre più massiccio e sostanziale, a partire proprio dal successivo *Patriots*.

PATRIOTS (EMI, 1980)

«Up Patriots to Arms» / «Venezia-Istanbul» / «Le aquile» / «Prospettiva Nevski» / «Arabian Song» / «Frammenti» / «Passaggi a livello»

Produzione: Angelo Carrara

Testi e musiche: Franco Battiato

Arrangiamenti: Franco Battiato e Giusto Pio

Registrato allo Studio Radius di Milano nel luglio 1980

Copertina: Francesco Messina

Fotografie: Roberto Masotti, Piero Cattaruzzi.

Musicisti: Franco Battiato (voce, VCS3); Giusto Pio (violino); Eugenio Spanò (voce recitante); Phil Destrieri (Oberheim, ARP2006, organo); Antonio Ballista (pianoforte); Gianfranco D'Adda (percussioni); Alberto Radius (chitarra); Gigi Cappellotto (basso); Flaviano Cuffari (batteria).

A solo un anno di distanza da *L'era del cinghiale bianco* esce *Patriots*, il secondo album della prima trilogia pop del cantautore catanese. Pur rappresentandone forse il momento più debole, tra la novità rappresentata dal *Cinghiale bianco* e quel successo senza precedenti che fu successivamente *La voce del padrone*, *Patriots* è il disco in cui Battiato si focalizza

con più convinzione sul suo nuovo ruolo di cantautore e sullo stile, raggiungendo almeno un paio di vette espressive ancora oggi considerate dei momenti assoluti del suo canzoniere.

Il nuovo Franco Battiato si impone in primo luogo sulla copertina (realizzata da Francesco Messina con la tecnica del collage), grazie a un look studiato *ad hoc* e carico di simbolismi: vestito e cravatta scuri da impiegato di banca (in contrapposizione all'immagine *freak* di molti suoi colleghi in quegli anni), portati con disinvoltura su sandali e calzini bianchi (il particolare, l'immane elemento ironico e "disturbante", si vede solo nella piccola immagine seduta sullo sfondo); nel ritratto in primo piano, una chitarra elettrica a tracolla, ostentata come status symbol della perfetta popstar. In secondo piano, Battiato e Pio seduti in riva al mare impersonano se stessi e la loro collaborazione, l'uno reggendo sulle ginocchia una macchina da scrivere, l'altro un VCS3. A completare il tutto, la «Preghiera del giovane patriota», un esilarante manifesto firmato sempre da Messina che, in tono scanzonato (e forse un po' snob), anticipa la poetica dell'album e racchiude numerosi riferimenti alle singole canzoni.

La costruzione di un'immagine pubblica va di pari passo con l'inizio di una consuetudine per la quale Battiato verrà un po' criticato: il presenzialismo alle trasmissioni televisive. «Abbiamo fatto tanta di quella televisione da far spavento», ammette in effetti Pio. «Tv private ce n'erano tante all'epoca (in uno scantinato, in una baracca di legno...), e noi andavamo dappertutto, perché allora si doveva fare così per promuoversi». Una delle famose comparsate in questo periodo è quella a *Domenica In*, con Pippo Baudo; il musicista si presenta fasciato in un impermeabile, e quando Baudo gliene chiede il motivo, lui risponde sibillino: «Sono di passaggio e il tempo è instabile». Baudo, dietro le quinte, avrà la premura di elargirgli anche qualche consiglio, tra cui quello di inserire nel suo show delle ballerine; ma Battiato, imperturbabile, risponderà: «C'è chi fa musica con la testa, e chi con le gambe».

Appena qualche mese prima dell'uscita dell'album, Battiato forniva qualche anticipazione dell'atteso successore de *L'era del cinghiale bianco* a *Ciao 2001* dicendo che nel nuovo disco sarebbero spariti del tutto i riferimenti all'Oriente. In realtà, *Patriots* sarà l'ideale prosecuzione del precedente, con lo stesso numero di brani (sette), disposti all'incirca con la stessa alternanza tra pezzi ritmati e lenti, e con riferimenti più che espliciti all'Oriente nel ritornello di «Arabian Song», nel titolo di «Venezia-Istanbul», e nei vocalizzi finali di «Le aquile».

L'ascolto si apre con una citazione classica, un accenno dall'imponente ouverture del *Tannhäuser* di Richard Wagner. Anche qui, per la forte componente simbolica ed esoterica dell'opera, e forse per la sentita comunanza con la biografia del compositore di Lipsia (anche Wagner fu un autodidatta in musica, ed era appassionato di filosofia ed esoterismo) Battiato dichiara la sua appartenenza e, allo stesso tempo, ostenta un tributo alla musica colta non-contemporanea, omaggiando uno dei massimi vertici del secondo romanticismo ottocentesco.

La prima canzone, «Up Patriots to Arms», è un pezzo molto ritmato e dalle sonorità particolarmente anni Ottanta, che molti giornalisti criticano ancora oggi per essere

troppo asservite alla moda dell'epoca. Ben sintetizzati nel ritornello («Up patriots to arms, engagez-vous / La musica contemporanea mi butta giù») si trovano due elementi già visti nel *Cinghiale bianco*: il plurilinguismo e l'attacco al movimento d'avanguardia. Il titolo appartiene invece a un ricordo di viaggio: «Nel 1975 facevo un disastroso tour inglese e una sera a Birmingham capito in un pub, sul muro del quale era scritto "Up patriots to arms", ossia "Su, patrioti, alle armi". All'inizio ho pensato a qualche fanatico, mi faceva un po' ridere, poi a distanza ho pensato che una frase del genere potrebbe essere un buon inizio per cominciare a fare delle cose nuove, per tentare dei cambiamenti. In questo io considero l'album positivo» (*Ciao 2001*, dicembre 1980).

Dopo «Le aquile» (tratta dal romanzo *Le statue d'acqua* di Fleur Jaeggy, autrice di origine svizzera molto apprezzata dal cantautore catanese), arriva la celeberrima «Prospettiva Nevski» – nata, a detta del suo autore, tutta insieme: parole, musica e accordi –, e lo scenario cambia improvvisamente. Per prima cosa, sparisce la condiscendenza verso le sonorità modaiole: il pezzo si apre con un delicato accompagnamento di tastiere su una base rarefatta di synth. La voce di Battiato declama la prima strofa (di sei versi sciolti) su una melodia molto dinamica, incastrandoli in una struttura asimmetrica di 5 + 6 + 4 + 4 battute, con una tecnica ad accumulo sulla terza e quarta battuta (quando dice «incontrastato sulle piazze vuote e contro i campanili») dall'effetto disorientante. Il testo è costituito da una serie di immagini cinematografiche (i soldati che si riscaldano vicino al fuoco, le donne che escono da messa) che ci proiettano in un mondo e una cultura tanto lontani agli occhi di un occidentale quanto misteriosi e affascinanti. Un saggio della straordinaria capacità di sintesi del cantautore catanese è ben esemplificato nei quattro versi che riassumono la drammatica storia del ballerino russo Vaclav Nizinskij: «Poi guardavamo con le facce assenti / La grazia innaturale di Nizinskij / E poi di lui si innamorò perduto il suo impresario / E dei balletti russi». Il finale, che chiude coi famosi versi: «E il mio maestro mi diceva com'è difficile trovare l'alba dentro l'imbrunire», per il suo autore ha una spiegazione più semplice di quello che si possa pensare: «I maestri sono le tante persone che, a un certo punto, ho conosciuto nel corso della mia vita», spiega a Pulcini. «Sono persone che, a una certa età, hanno trovato la forza di ricominciare. Una donna che a 75 anni si diploma in clavicembalo è un maestro. L'alba è la gioventù, la capacità di cambiare, di evolvere, e l'imbrunire è la vecchiaia. È difficile trovare "l'alba dentro l'imbrunire", però ci si può riuscire» (Pulcini). La bellezza del testo insieme all'originalità della struttura fanno senza dubbio di questa canzone uno dei momenti migliori dell'intero canzoniere del cantautore. E pensare che all'inizio Battiato non era per nulla convinto della bontà del pezzo; la facilità con cui l'aveva scritto gli aveva fatto venire il dubbio che fosse scontato. «Fu Giusto Pio a convincermi a registrare "Prospettiva Nevski"», dirà a Vincenzo Mollica molti anni più tardi (*Parole e canzoni*, 2004), ammettendo che mai consiglio fu più provvidenziale.

L'altro climax di questo disco è la seconda traccia, «Venezia-Istanbul». La canzone si basa su poche idee melodiche semplici, ma presenta una serie di piccoli «trucchi» strutturali che la rendono elaborata e molto interessante. L'incipit ha il suono di una

classica canzone pop-rock, con un riff di chitarra di Radius in primo piano, ma dopo sole sedici battute (della durata di trenta secondi) l'atmosfera cambia improvvisamente, e chitarra elettrica, basso e batteria lasciano il posto a un delicatissimo accompagnamento di pianoforte e violino, che procedono a tempo dimezzato. È il violino che conduce in un primo momento, proponendo due frasi melodiche che occupano 4 e 7 battute, per un totale di 11, la lunghezza della prima strofa. A questo punto entra la voce di Battiato, che più che cantare declama tre versi di diversa lunghezza («Venezia mi ricorda istintivamente Istanbul...») e che risulta sfasato rispetto al fraseggio del violino. L'effetto è quello di una perdita momentanea del senso del ritmo, tanto più che non c'è la batteria a segnare il tempo. Il ritmo ritroverà il giusto passo solo alla terza strofa («Mi dia un pacchetto di Camel senza filtro e una minerva...»), quando rientra la batteria e la struttura strofica ritroverà una forma più regolare di sedici battute. Anche Battiato canta in modo più "rigoroso", incasellando le sillabe accentate nei tempi forte di battuta in modo più regolare. Dopo cinque strofe (quattro più una strofa che funge da ritornello) torna il riff iniziale di chitarra in un piccolo bridge che divide la prima dalla seconda parte della canzone, e così ogni elemento ritrova la sua funzione all'interno del pezzo. Uso di versi sciolti nel testo, molteplicità di nuclei melodici, cambi di tempo e strutture strofiche irregolari: queste sono le caratteristiche fondamentali del Battiato pop della prima metà degli anni Ottanta; espedienti musicali che, a ben vedere, derivano più da un ambiente musicale colto piuttosto che popolare, oppure prendono a modello certi "casi anomali" come Lucio Battisti o i Beatles del periodo maturo.

Un altro elemento che ritroveremo spesso in Battiato è il citazionismo, testuale e musicale. Dopo l'uscita de *L'era del cinghiale bianco*, Battiato aveva profetizzato la composizione di un brano che contenesse «Stralci di poesie del nostro Romanticismo», ed eccolo qua: in «Frammenti» si possono riconoscere facilmente *Il sabato del villaggio* di G. Leopardi («La donzella vien dalla campagna in sul calar del sole»); *La spigolatrice di Sapri* di L. Mercatini («Me ne andavo una mattina a spigolare quando vidi una barca in mezzo al mare»); *La cavallina storna* di G. Pascoli («Hanno veduto una cavalla storna riportare colui che non ritorna»); e ancora Leopardi con *Il passero solitario* («D'in su la vetta della torre antica passero solitario alla campagna / Cantando vai»). Il collage poetico – definizione che il cantautore in parte rifiuta, in quanto sostiene che ogni singola frase ha in sé un senso compiuto, mentre sono le frasi ad essere accostate in una successione priva di logica consequenziale – è ben più di un divertimento, poiché diventerà una delle sue tecniche compositive più frequentate e peculiari nella produzione degli anni Ottanta, fino a *Mondi lontanissimi*.

A chi lo rimprovera di essere troppo ermetico (se non del tutto incomprensibile), Battiato contrappone ancora una volta – come per il plurilinguismo presente in «Arabian Song» e «Passaggi a livello» – il primato del suono sulla parola: «Le parole sono suono e hanno importanza anche per questo. Del resto già a proposito di Joyce si parlava di delirio lasciato fluire... bene, sono d'accordo: lasciate fluire il delirio!» (*Music*, dicembre 1980).

È evidente che questa affermazione vuole essere solo una provocazione (o una risposta di comodo) in quanto l'“insostenibile leggerezza” di versi come «Un giorno sulla prospettiva Nevski/ Per caso vi incontrai Igor Stravinskij» («Prospettiva Nevski») o l'ironia di accostamenti come «Good Vibrations, Satisfaction, Sole mio» («Passaggi a livello») non può derivare solo dal valore fonetico-simbolico delle parole, ma anche e soprattutto dal significato poetico che scaturisce dall'accostamento pseudo-casuale di questi ineffabili versi in libertà. E quello che li rende accettabili – anzi, addirittura di successo presso un pubblico sempre più vasto – non è l'apparente mancanza di senso, ma la veste frivola con cui vengono portati all'orecchio dell'ascoltatore: come avevamo già notato in *L'era del cinghiale bianco*, è la musica a farsi più semplice e accessibile, con una sempre maggiore preponderanza della sezione ritmica a scapito degli arrangiamenti d'archi e dei motivi agili e brillanti delle tastiere, che non sono, si badi bene, spariti del tutto, ma solo messi in secondo piano in fase di missaggio. I protagonisti assoluti diventano quindi quegli elementi musicali che possono avere maggior presa su un pubblico massmediatico: la melodia principale, il ritmo e la voce dell'interprete. Non è difficile intuire in tutto questo una strategia per ottenere il tanto sospirato consenso popolare. «Tra l'altro è logico», ammette lo stesso cantautore con candore alla rivista *Music* nel dicembre 1980. «Uno si mette a fare canzonette proprio per vendere». E i risultati non si faranno attendere.

LA VOCE DEL PADRONE (EMI, 1981)

«Summer On a Solitary Beach» / «Bandiera bianca» / «Gli uccelli» / «Cuccurucucù» / «Segnali di vita» / «Centro di gravità permanente» / «Il sentimento nuovo»

Produzione: Angelo Carrara
 Registrato allo Studio Radius di Milano
 Testi e musiche: Franco Battiato
 Arrangiamenti: Franco Battiato e Giusto Pio
 Art director: Francesco Messina
 Fotografie: Fabio Masotti.

Musicisti: Franco Battiato (voce); Giusto Pio (direzione d'orchestra); Phil Destrieri, Donato Scolese (tastiere); Alberto Radius (chitarre); Paolo Donnarumma (basso); Alfredo Golino (batteria); Claudio Pascoli (sassofono). Madrigalisti di Milano (coro).

Uscito nel luglio del 1981, *La voce del padrone* è il primo album italiano a raggiungere il milione di copie vendute, stazionando per oltre quindici settimane al n. 1 della classifica nazionale. Un successo strepitoso e un record imprevisto per un artista (e un team di lavoro) su cui fin dall'inizio la EMI non aveva puntato molto in termini di promozione commerciale. Con *La voce del padrone* quindi – il titolo tra l'altro è proprio il nome

originario della Emi, nata in Gran Bretagna col nome di His Master's Voice e caratterizzata dal logo con il cagnolino che ascolto la voce del suo padrone uscire da un grammofoono – la prospettiva cambia completamente; all'uscita le vendite sembrano procedere con il successo discreto ma non clamoroso dell'album precedente (*Patriots* arrivò a vendere 40mila copie) ma nella primavera del 1982 il disco arriva a quota 200mila, e ad agosto supera il tetto delle 500 mila copie, continuando a vendere, lento ma costante. A suggellare il tutto, una lunga tournée estiva di 60 date, che riempie i palazzetti dello sport di tutta Italia. Le più importanti riviste italiane di musica pop-rock dell'epoca (*Ciao 2001*, *Il Monello*) gli dedicano copertine e servizi, mentre i giornalisti danno sfogo alla fantasia con le definizioni più eccentriche: da «genio o mistificatore?» a «eretico della hit parade», da «aristocratico di massa» ad «artista del nomadismo interiore» ed «eroe solitario». Le etichette si sprecano, e Battiato le accoglie quasi tutte con malcelato piacere. Ma a chi gli chiede come viva questo momento di grazia, lui risponde con distacco: «Le cose che non arrivano per caso non fanno mai un particolare effetto». E si sente persino in dovere di giustificare il successo e la scelta artistica di cimentarsi nella canzone popolare: «Io e Giusto non abbiamo mai rinunciato a fare altra musica. Quando siamo partiti con *L'era del cinghiale bianco* pensavamo un po' di scherzare. Dicevamo "Scommetti che si fa un po' di soldini". Ma poi ho dovuto riconoscere che questa forma musicale è dentro di me, perché io non dimentico che vengo dalla canzone. Non c'è di che vergognarsi: molti grandi musicisti hanno scritto canzoni. Brahms aveva una passione per le osterie e per la canzone vera, quella che, sostenuta dall'inventiva e dal rigore formale, riesce a salvarsi dalla demenzialità dei testi e delle melodie» (*Tutto*, 1981). Più recentemente, quando interrogato ancora sull'argomento, Battiato liquiderà il tutto con una battuta: «Come è successo? 'Na botta di culo», senza nascondere la noia e anche un po' di compiaciuto snobismo.

Oltre a questo non dobbiamo dimenticare che nel 1981 per Battiato arriva anche il successo come autore di canzoni per altri interpreti, soprattutto grazie alla fruttuosa collaborazione con la brava e bella Alice, che proprio nel febbraio di quell'anno vince il Festival di Sanremo con la famosissima «Per Elisa»; le altre importanti collaborazioni di questo periodo sono con Giuni Russo, per cui Battiato e Pio producono e compongono *Energie*, e con Milva (*Milva e dintorni*).

Nonostante la svolta che questo album rappresenta nella carriera di Battiato, la formula non è affatto nuova, ma ricalca abbastanza fedelmente quello che abbiamo già sentito ne *L'era del cinghiale bianco*, e soprattutto in *Patriots*. Prima di tutto, la copertina, con un ritratto del cantautore che racchiude tutti gli elementi iconografici e simbolico-esoterici già trovati in precedenza: il look prevede ancora giacca e pantaloni (un completo spezzato che lo rende leggermente più casual rispetto all'eleganza in scuro di *Patriots*), sandali estivi, codino e occhiali da sole «per avere più carisma e sintomatico mistero». Sullo sfondo l'idea di una "solitary beach" grazie alla presenza delle caratteristiche palme, mentre in basso a destra, inserito nell'immagine quasi come un ritaglio di giornale, una porzione di cielo astrale che rappresenta – guarda caso – la costellazione dell'Orsa maggiore. Dal punto di vista dei contenuti musicali, abbiamo

ancora sette pezzi (il numero è importante per ragioni cabalistiche) per un totale di poco più di mezz'ora di musica, il cui livello qualitativo e impatto commerciale questa volta però supera di gran lunga le pur buone raccolte dei dischi precedenti. Tutti i brani di questo disco sono potenziali singoli di successo, e di fatto entreranno tutti nella rosa delle canzoni preferite dal pubblico dei concerti (e da Battiato stesso) fino ai nostri giorni.

Si parte con «Summer On a Solitary Beach» (forse un vago riferimento al capolavoro di Philip Glass, *Einstein On the Beach?*), un pezzo dal ritmo sostenuto con un accattivante «gancio» melodico iniziale. La scelta estetica, dal punto di vista della strumentazione, è chiara fin da subito: prevaricano ancora le tastiere e una sezione ritmica “plastificata” (quel sound tipico degli anni Ottanta) a discapito della pur eccellente parte di chitarra di Alberto Radius. «Era nato come un pezzo solo orchestrale», dice Battiato a *Ciao 2001* nel 1981. «La sensazione che voleva esprimere era quella di una spiaggia metafisica come ce ne sono tante nella letteratura fantastica, soprattutto argentina». L'effetto ondoso di questa mitica spiaggia solitaria è reso musicalmente con il gioco a incastro tra accompagnamento ritmico in 12/8 e la linea melodica del canto, in tempo binario. Inoltre, anche il rapporto tra strofa e ritornello è una sapiente combinazione tra tempo binario e ternario.

L'uso di espedienti di natura prettamente musicale e compositiva – la poliritmia, ma anche la struttura asimmetrica che abbiamo visto in «Prospettiva Nevski», e l'uso del madrigalismo che vedremo ne «Gli uccelli» – è una prerogativa tipica di Battiato ed è una novità assoluta nel panorama della canzone commerciale italiana di questo inizio di anni Ottanta, così come una novità è l'utilizzo di un coro lirico – il coro dei Madrigalisti di Milano – in «Cuccurucucù», un esperimento curioso e ben riuscito che verrà riproposto anche in futuro. Forse però queste caratteristiche sono sempre rimaste in secondo piano rispetto alle cifre stilistiche più sfacciate delle canzoni di Battiato: il sound alla moda e i testi, sempre più surreali e dissacranti.

A proposito di questi ultimi, continua ne *La voce del padrone* l'invettiva contro la musica “ufficiale” (con i famosi versi «A Beethoven e Sinatra preferisco l'insalata / A Vivaldi l'uva passa che mi dà più calorie» da «Bandiera bianca»). «C'è del vero e c'è del falso», spiega Battiato per l'ennesima volta all'intervistatore di turno. «È vero, ma è anche vero che certe volte un pezzo di Vivaldi mi piace molto di più di uno di rock o di musica leggera. Ma questo non significa niente: in quel momento ho bisogno di dire quella cosa lì e la dico... e posso anche difenderla perché i critici di musica classica hanno sempre difeso della musica dogmatica con una quantità di libri veramente indecente. In realtà la musica classica è mediocre, eccelsa, può essere anche tremenda... ma non lo si dice mai! Le *Sonate per pianoforte* di Beethoven sono una cosa straziante!». Chi gli chiede spiegazioni su quale sia per lui questo centro di gravità permanente (ancora Gurdjieff), riceve solo risposte vaghe o addirittura secchi dinieghi, come se la faccenda non lo riguardasse affatto: «Non ho la minima idea di cosa sia», dice alla rivista *Eternauta* nel 1982, «Sono quelle frasi che metti così... volevo scrivere “cerco un centro per farmi la permanente”». Ancora il nonsense e lo sberleffo dunque, l'uso volutamente improprio di

armi intellettuali a doppio taglio con cui Battiato ama ferire la critica e il pubblico colto, che nelle sue canzoni si diverte a cercare riferimenti filosofico-letterari ea darne chissà quale interpretazione misteriosa. A lungo andare però questa insistenza nel negare qualsiasi riferimento voluto appare forzata – un po' come un bambino che lancia il sasso e poi nasconde la mano –, soprattutto a partire da *Fisiognomica* (uno dei dischi di cosiddetta musica leggera più seri della storia della canzone) e quando, più di dieci anni più tardi, Battiato abbandonerà la scrittura dei testi per affidare l'incarico all'amico filosofo Manlio Sgalambro.

Battiato comunque non sembra scherzare affatto quando compone pezzi di grande dolcezza poetica come «Gli uccelli» o «Segnali di vita». La bellezza del testo, nel caso del primo, è ulteriormente adornata con espedienti musicali raffinati e ancora molto attuali. Qui infatti Battiato fa un ampio uso del madrigalismo, figura musicale tipica della polifonia cinquecentesca in cui l'immagine o il concetto espresso dal testo viene tradotto simbolicamente in scrittura musicale – uno dei maggiori interpreti di questa tecnica fu Gesualdo da Venosa, al quale Battiato, quattordici anni dopo, dedicherà non a caso un'intera canzone, contenuta nell'album *L'ombrello e la macchina da cucire*. La tecnica del madrigalismo si trova ad esempio al verso «Aprono le ali», dove la voce si sdoppia con la sovraincisione di due parti vocali (a una terza di distanza), offrendo un'immagine figurata dell'esatto momento in cui un uccello dispiega le ali per spiccare il volo. Lo stesso avviene qualche verso oltre, quando canta: «Voli imprevedibili e ascese velocissime / Traiettorie impercettibili / Codici di geometrie esistenziali». La frase melodica oscilla ripetutamente su note a intervalli contigui, per 'atterrare' infine sulla tonica di un accordo maggiore. Il madrigalismo, sebbene non venga riconosciuto dai più, ha comunque un valore semantico ad effetto cumulativo riconoscibile (riaffermando ciò che viene già esplicitato dalla parola), come in questo caso, oppure viene usato con un doppio senso, o con un valore scherzoso. Quest'ultimo è il caso della conosciutissima «Summer On a Solitary Beach»: le otto battute del ritornello (che corrispondono ai versi: «Mare mare mare voglio annegare / Portami lontano a naufragare / Via via via da queste sponde / Portami lontano sulle onde») presentano quattro frasi melodiche (una per ogni verso) molto simili tra loro – ognuna di esse è caratterizzata da microvarianti, ma sostanzialmente provengono tutte dallo stesso nucleo melodico – disposte però su diverse altezze del pentagramma. Il gesto melodico di base quindi si sviluppa così: La₃-Sol₃, Do₄-Sib₃, Fa₄-Mi₄, La₄-Sol₄, per cui la voce gradualmente si innalza con un movimento ascendente a “terrazze” che sembra voler assecondare l'allontanamento dalle “sponde” di cui si parla nel testo, come una specie di effetto Doppler all'incontrario. Il risultato è molto efficace e anche buffo, e questo è solo uno dei tanti giochi musicali che Battiato usa per rendere le sue canzoni sofisticate, ma anche divertenti.

Un'altra caratteristica dello stile compositivo che emerge in questo disco è quella di utilizzare lunghi vocalizzi melodici a fine verso, soprattutto nei ritornelli: pensiamo a quello che accade ne «Il sentimento nuevo» («Ed è bellissimo perdersi in questo incantesimo-o-o-o»), «Segnali di vita» («Mi fanno ricordare-e-e-e / Le dinamiche

celesti»), «Cuccurucucù» («Cuccurucucù paloma / Aiaiai, cantava»), anche se in quest'ultimo caso la citazione è evidente: si tratta de «La paloma», canzone popolare del messicano Tomas Mendes, resa famosa da grandi voci sudamericane come Caetano Veloso (la canzone era stata citata, con una punta di disprezzo, anche in «Magic Shop»: «C'è chi parte con un raga della sera / E finisce per cantare "La Paloma"»).

Com'è già successo riguardo all'influenza araba nella sua musica, Battiato giustifica così il legame tra cultura sudamericana e Sicilia: «La Sicilia della mia infanzia è molto vicina alla tradizione spagnola e a quella sudamericana. Tutti i paesi sottosviluppati hanno in comune molte cose. Poi c'è l'occupazione spagnola, comune alla Sicilia e al Sud America. La lingua ne ha ancora dei segni». Di sicuro, l'attaccamento alla lingua alla cultura spagnola non è lontanamente paragonabile alla passione che Battiato prova per la cultura medio-orientale, che lascerà un marchio ben più profondo nella sua musica e nella sua poetica.

«Ero dell'Ariete, poi ho cercato di cambiare»: è una delle battute con cui Battiato ama sintetizzare uno dei temi che ricorrono più spesso e con costanza nella sua poetica, cioè la voglia e la necessità di evolversi. E sul concetto di evoluzione arriva la bellissima «Segnali di vita», quinto pezzo dell'album: «Ho sempre pensato, da quando ho cominciato ad avere coscienza di me stesso», spiega Battiato con tono più serio a Pulcini, «Che l'evoluzione passa attraverso il cambiamento di sé. Si parte dall'analisi, e dall'accettazione o meno, di certi aspetti del carattere. Se uno trova che alcune cose non vanno bene e lo fanno star male, bisogna cambiare». Il cambiamento è percepito nel momento più magico e misterioso della giornata, al tramonto, quando «i lampadari nelle case lentamente si accendono quasi ad imitare le stelle» (*Ciao 2001*, 1981). Il tutto giocato sul sassofono di Claudio Pascoli, un'originale sezione corale e un'ampia frase orchestrale finale.

«Il sentimento nuevo» (pezzo conclusivo dell'album, associabile sia a «Stranizza d'amuri» che a «Passaggi a livello» per la tematica autobiografica) più che una canzone sull'amore, è una canzone sul sesso. «Sono da anni combattuto tra le due strade», spiega ancora a Pulcini, «quella che utilizza il sesso come elevazione mistica e quella cattolica della trasformazione. C'è una frase che non so se utilizzerò per *Gilgamesh* (l'intervista risale circa ai primi anni Novanta, N.d.A.), ma che avevo scritto per quest'opera. Diceva così: "Quando raggiungevo una forte intensità in amore, il mio seme diventava più denso e più puro". Nell'antichità si parlava di parossismo orgiastico, della tecnica di trattenimento del seme, un orgasmo continuo con una fuoriuscita e un rientro del seme. Quella era una tecnica per arrivare a livelli di estasi al di là dell'umano, quasi insopportabili per forza, intensità e gioia». Anche su questo aspetto delle sue convinzioni Battiato ironizzerà, ma con tenerezza, molti anni più tardi, quando nel suo primo film, *Perduto amor*, inserisce la scena della lezione di sesso tantrico vista di nascosto dai due giovani fidanzatini della scuola di Baruk Togarmi. Il protagonista del film e la sua giovane amica infatti, con la vorace curiosità tipica degli allievi inesperti, ritengono di essere pronti a capire questa antichissima e nobile pratica mistica, e decidono di guardare insieme una lezione-video, nonostante il divieto del maestro. La

scoperta li travolgerà e li lascerà seduti l'uno accanto all'altra, imbarazzati oltre misura, senza avere nemmeno il coraggio di scambiarsi uno sguardo.

In questo album, come nel precedente, a suonare le tastiere è Filippo Destrieri, un giovane musicista conosciuto verso la fine degli anni Settanta ed entrato a far parte dell'entourage di Battiato già durante la tournée de *L'era del cinghiale bianco*. Come Battiato, Destrieri è un grande appassionato di synth e marchingegni elettronici – ARP2006, Oberheim e, naturalmente, anche il mitico VCS3–, e a lui verranno affidate d'ora in poi le basi elettroniche di tutte le sue composizioni. È importante ricordare questo fatto, perché la passione per l'elettronica (e per i suoi continui progressi) è una delle costanti più o meno evidenti della carriera di Battiato. Sul metodo compositivo del cantautore, Destrieri racconta: «C'è molto di scritto, nel senso che l'idea del brano è scritta – lui d'altro canto è un compositore. Poi se c'è qualche idea che può valorizzare la cosa si aggiunge liberamente. [...] Era bello quando non c'erano i computer, che si doveva suonare tutto "a mano", invece col computer la sfida è quella di far suonare tutto più umano e meno meccanico possibile».

La sfida con la macchina caratterizzerà soprattutto i tre dischi successivi, ma riemergerà con prepotenza ancora maggiore – con risultati a dir poco sorprendenti – nella produzione della seconda metà degli anni Novanta.



«VITA SPERICOLATA»:
UN FILM, UN SOGNO, UN'ILLUSIONE

Luca Marconi
lucamarconi@libero.it

ABSTRACT

Questo scritto analizzerà «Vita spericolata» di Vasco Rossi, dedicando particolare attenzione alla musica fornita da Tullio Ferro per questo brano e all'arrangiamento della prima versione discografica di questa canzone, guidato dai suoi produttori Guido Elmi e Maurizio Biancani: ci si concentrerà in particolare sulla loro espressività e sulle relazioni intertestuali con altri brani. La riflessione sul loro rapporto con i significati delle parole cantate in questo pezzo condurrà a una disamina del suo ruolo nell'ambito della popular music italiana degli anni Ottanta.

«Mentre tutto il coro dei media ci grida che il mondo va bene ed è bellissimo [...] a esprimere lo spirito del tempo devono pensarci i cantanti» (Bonifaci 1993, p. 60)

~

VOX POPULAR

2/1-2 (2018) - ISSN 2531-7059

«Vita spericolata»,¹ che al momento della stesura di questo scritto occupa il secondo posto nella “All time chart”² italiana, preceduta solo da «Questo piccolo grande amore», ha giocato un ruolo tutt’altro che trascurabile nel panorama della nostra popular music degli anni Ottanta: basti ricordare che Vasco Rossi, prima di questa canzone, con la quale ha gareggiato per la seconda e ultima volta al festival di Sanremo (giungendo penultimo), era un artista di culto solo in un’area geografica piuttosto ristretta³ e per una schiera non molto ampia di appassionati di rock rude e chiassoso che lo apprezzavano anche cantato nella nostra lingua; come è ben noto, a farlo diventare una delle più influenti icone pop⁴ italiane dell’epoca è stato assai determinante il singolo che la conteneva, entrato in classifica all’indomani dell’esibizione sanremese e rimasto in alta quota (giungendo fino al terzo posto) per 23 settimane; questo singolo ha venduto in otto mesi più di 300.000 copie,⁵ alle quali si è aggiunto più di un milione di copie vendute, a partire dall’aprile del 1983, dall’album nel quale è stato inserito, *Bollicine*, sesto di Vasco, il cui successo è stato di gran lunga maggiore rispetto ai precedenti, risultando uno dei più acquistati in Italia quell’anno.⁶

A chi, preso atto di questi fenomeni, vuole capire da quali relazioni nell’ambito della popular music coeva siano stati determinati, quanto è stato finora scritto su questa canzone fornisce alcuni spunti meritevoli d’attenzione, ma risulta tutt’altro che sufficiente.

Assai spesso si riportano le principali testimonianze del cantante sulla genesi del brano, secondo le quali la sua musica è stata fornita, come in altri casi coevi, da Tullio Ferro in una versione per voce e chitarra registrata su cassetta cantata in un misto di

¹ L’articolo presenta un ricchissimo apparato multimediale a corredo. Onde non appesantire eccessivamente la lettura (né il file pdf che se ne farebbe da tramite), oltre che per motivi di diritti, per rendere fruibili i video didattico-analitici approntati dall’autore (indicati nel corso del testo), si è deciso di rinviare a un unico link; eccolo: <http://bit.ly/marconi-vitaspericolata> (si tratta di una cartella DropBox contenente 25 video, in formato m4v e mp4). [NOTA DEI REDATTORI]

² <http://www.hitparadeitalia.it/classifiche/scat/scato1.htm>.

³ Nel testo più autorevole sui concerti tenuti da Vasco nella sua carriera (Giovanazzi e Piritto 2011), risulta che egli aveva fatto 127 date prima della pubblicazione di «Vita spericolata», delle quali solo 12 a sud di Ancona, 11 delle quali erano state fatte nell’agosto del 1982.

⁴ Sul concetto di “icona pop musicale”, intesa sociosemioticamente come una figura mediatica mitopoietica nell’ambito della cultura pop, dotata non solo di celebrità, ma anche della capacità di funzionare come modello di riferimento attraverso la propria immagine e un complesso gioco di rimandi tra identità e apparenze, cfr. Spaziante (2016).

⁵ Questo dato viene fornito da Becker (2011, p. 135).

⁶ Nella Hit parade Italia del 1983 risulta al quinto posto, in una classifica che nelle prime quattro posizioni vede *Thriller* di Michael Jackson, *L’arca di Noè* di Franco Battiato, 1983 di Lucio Dalla e la colonna sonora di *Flashdance* (<http://www.hitparadeitalia.it/hp_yenda/lpe1983.htm>).

inglese e grammelot,⁷ mentre le parole sono state trovate da Vasco, durante una sfortunata tournée in Sardegna durante l'agosto del 1982, dopo aver visto lo stadio deserto sotto la pioggia dove si sarebbe dovuto tenere un suo concerto cancellato a causa delle avverse condizioni atmosferiche.

Alcune acute annotazioni sulla forma dell'espressione di quelle parole sono state fornite da Giuseppe Antonelli: oltre a indicare «Vita spericolata» come uno dei primi testi, insieme a «Vado al massimo» dell'anno prima, che hanno portato a Sanremo un nuovo codice della canzone italiana – «liberato (sia pur momentaneamente) dalle incrostazioni del vecchio canzonettese e arricchito (sia pur moderatamente) dalla grammatica ermetica e dalla grammatica del parlato» (Antonelli 2010, p. 236) – egli ne sintetizza le caratteristiche definendola «un brano apparentemente trasgressivo ma linguisticamente stereotipico, col suo ossessivo verso puntello (“voglio una vita”), con la sua mescolanza di *che* polivalenti [...] e di zeppe a fine verso (“che se ne frega di tutto, sì”), di anglicismi in rima [...] e di gergalismi in tema» (*Ibid.*).

È sul loro contenuto che si è maggiormente concentrata l'attenzione di chi ha riflettuto sulla fortuna di questo brano, spiegandola come una risultante del fatto che le sue parole esprimono «una summa della poetica del Blasco e del suo popolo» (Monina 2006, p. 91): voglia di esagerare⁸ nell'immanenza del presente, esaltazione di scelte autonome, avventurose e rischiose, preferite ad altre più “educate”, adozione di un edonismo individualistico «votato con passione al godimento sfrenato» (Alfieri e Talanca 2012, p. 87) rimosso dal perbenismo borghese e dalle ideologie di sinistra degli anni settanta, speranza di poter vivere nel futuro momenti di complicità⁹ con chi condivide questi disvalori,¹⁰ nonostante ci si senta «ognuno col suo viaggio, ognuno

⁷ Una versione di «Vita spericolata» con alcune parole diverse dalla versione finale e con Tullio Ferro che canta in un misto di grammelot e inglese è reperibile su YouTube (<<https://www.youtube.com/watch?v=6RXozcnk-90>>); non mi è stato possibile accertare se la parte cantata in questa versione dall'autore della musica corrisponda con quella della cassetta a partire dalla quale sono state scritte le parole.

⁸ Riflettendo nel 1983 sui sette anni di desiderio che l'avevano preceduto, Eco commentava: «si sono svolti [...] all'insegna della dismisura, [...] lo slogan sessantottesco che (anche se tacito) ha continuato a prevalere è stato “prendete i vostri desideri per la realtà”» (Eco 1983, p. 8).

⁹ «Ho scritto quel brano pensando al mio amico d'infanzia Mario Giusti. Si trovava in una fase molto delicata della sua esistenza: si faceva di pere. È stato, il suo, un lungo viaggio di 5 anni nella droga. Io ero su altre strade, allora. Tutta la canzone, più che una lettera aperta alla mia gente, a quello che voi giornalisti chiamate “il popolo di Vasco”, era un discorso al mio amico. Quando dico: “E poi ci troveremo come le star, a bere del whisky al Roxy Bar” esprimevo una speranza, un augurio; quando dico “forse non ci incontreremo mai” davo voce a una mia paura. [...] Poi però, a mano a mano che procedevo, apparivano altri elementi, altri fattori» (Cotto 2005, p. 61).

¹⁰ Secondo Alessandro Alfieri, nelle canzoni di Vasco il noi «esprime l'idea di gruppo sociale basato su idee che non corrispondono ad autentici valori condivisi, ma paradossalmente a disvalori, ovvero al rifiuto di valori» (Alfieri e Palanca 2012, p. 120).

diverso, ognuno in fondo perso dietro i fatti suoi», minati dal timore di un domani noioso e solitario.

Contenuti simili sono però espressi dalle parole di numerose canzoni di Vasco precedenti: ne troviamo un concentrato soprattutto in «Anima fragile», «Siamo solo noi», «La noia» e «Vado al massimo»;¹¹ e quest'ultima si era già avvalsa dell'imponente cassa di risonanza fornita in quell'epoca dal festival di Sanremo.

L'ipotesi che fonda questo scritto è, allora, che il favore di un pubblico di «giovani e trentenni» (Giachetti 1999, p. 53) molto più ampio di quello che seguiva Vasco nei primi anni Ottanta sia stato conquistato dal significato non solo delle parole cantate in «Vita spericolata», ma della loro unione con la musica fornita da Ferro e con l'arrangiamento confezionato per la sua presentazione discografica: è quest'ultimo significato, finora poco indagato negli scritti su questo brano, che si cercherà di individuare in questa sede, ricavandolo da rilevamenti analitici sul testo sonoro pubblicato nel 1983.

UNA MUSICA STIMOLANTE¹²

Una prima caratteristica sulla quale conviene soffermarsi, che si può ipotizzare fosse già rinvenibile nel materiale “grezzo” fornito da Tullio Ferro, consiste nel contrasto di espressività tra la prima sezione cantata (nella prima versione pubblicata, da 0:18 a 0:52), e la seconda (da 0:53 a 1.23); la prima può essere considerata come la successione dei primi due chorus, così come l'altra funziona come il suo bridge, ma nelle tabelle 1¹³ e 2¹⁴

¹¹ A proposito del testo di «Vado al massimo», Vasco ha dichiarato: «significa che stiamo esagerando, stiamo esagerando con le pastiglie, con le droghe, con la noia, con le ingiustizie. I ragazzini di oggi non hanno valori a cui attaccarsi e allora vanno al massimo con il rischio di avere ancora di meno. Non invento niente, dico solo le cose che sono nell'aria» (Del Curatolo 2004, p. 37).

¹² «La musica di Tullio era straordinariamente stimolante e io volevo dire qualcosa di importante» (Rossi 2005, p. 122).

¹³ Nella tabella 1 (in coda), per mostrare che ogni sezione della prima parte del brano analizzato inizia con la ripetizione della sua prima unità (anche se le parole cantate sono diverse in ogni unità), la prima unità di ogni sezione e le sue ripetizioni sono poste una sopra l'altra. In questa tabella e nella tabella 2, nelle successioni dove vi è una tonicizzazione (indicata dalla lettera t maiuscola in corsivo) dell'accordo minore posto sul sesto grado (indicato col simbolo vi), la continuazione viene indicata nella riga immediatamente inferiore, mentre dove compaiono tonicizzazioni di altri accordi la continuazione viene indicata nella riga immediatamente superiore.

¹⁴ In ogni cella della tabella 2 (in coda), come nelle illustrazioni delle analisi paradigmatiche di Ruwet e Nattiez, le unità uguali sono poste una sopra l'altra. Il blu è stato usato per evidenziare quali brani sono nella stessa tonalità d'impianto di «Vita spericolata», il do maggiore. Il rosso è stato usato per evidenziare quali brani hanno sezioni che iniziano con la stessa successione di

e nel prosieguo di questo saggio, per approfondire il confronto con canzoni con altre strutture formali, verranno chiamate “sezione A” e “sezione B”.

Questo contrasto, che, in uno dei rari casi nei quali viene evidenziato da chi ha descritto il brano, è stato presentato come un aspetto «che rende a tratti epica e a tratti amara ogni dichiarazione» (Giachetti e Peroni 2005, p. 73), è determinato soprattutto da 3 fattori:

1. la sezione A (ascoltabile al termine dell'esempio 1) comincia ripetendo tre volte un loop¹⁵ di quattro accordi che inizia con una cadenza finale (IV-V-I), seguendo dunque «il senso predominante dell'armonia classica in direzione verso la chiusura» (Tagg 2009, p. 129), con un movimento che, rispetto al circolo delle quinte, risulta antiorario (*ibidem*), con una direzione che culmina nella cadenza perfetta V-I; inoltre, all'accordo conclusivo di questa cadenza viene aggiunta, dopo la sua apparizione come triade, una settima che lo trasforma in una quadriade di prima specie, che risolve nell'accordo da questa implicata, con la fondamentale posta una quarta sopra (che fa ripartire il *loop* riproponendosi come sottodominante della tonalità d'impianto)¹⁶ con un ulteriore passaggio antiorario, progressivo; invece, la sezione B inizia con due passaggi accordali successivi (in progressione discendente a distanza di una terza maggiore), ascoltabili al termine dell'esempio 2, nei quali le fondamentali degli accordi si muovono per quarte giuste discendenti (corrispondenti a due quinte giuste ascendenti), regredendo in senso orario nel circolo delle quinte;

ESEMPI SONORI 1 E 2

funzioni tonali con la quale inizia la sezione A di «Vita spericolata». Il fucsia è stato usato per evidenziare quali brani hanno una sezione B simile a quella del pezzo di Vasco. L'arancione è stato usato per evidenziare quali sezioni finali hanno una conclusione simile a quella della prima parte di quel pezzo.

¹⁵ In questo saggio il termine “loop” viene usato rifacendosi all'uso fattone da Tagg (2011, pp. 239-285) e Moore (2012 pp. 76-85).

¹⁶ Come si può ascoltare nell'esempio 1, la successione di accordi contenente due cadenze finali che si trova all'inizio e alla fine della prima sezione cantata di «Vita spericolata» presenta, una terza minore sotto, quella che corrisponde con la prima parte cantata di «Don't Bogart That Joint», canzone incisa dal gruppo Fraternity of Man nel 1968, inserita nel 1969 nel film *Easy Rider* e parzialmente riproposta dai Little Feat (con un sound analogo a quello della sezione A' di «Vita spericolata») nell'album dal vivo *Waiting for Columbus* del 1978.



FIGURA 1: Codice QR per accedere, da smartphone, al link <<http://bit.ly/marconi-vitaspericolata>> contenente tutti gli esempi audiovisivi.

2. la sezione A instaura un modo maggiore (con il do come tonica), mentre la sezione B, che inizia con la tonicizzazione del sesto grado di tale modo e con un *loop* di accordi con le stesse funzioni tonali (i-v-VI-III) dell'inizio dell'aria da camera *Sì dolce è 'l tormento*¹⁷ di Monteverdi, enuncia un modo eolio (che ha come *finalis* il la);
3. la melodia cantata della sezione A, in linea col suo accompagnamento con cadenze finali in modo maggiore, ha un'espressività affettiva poco marcata (e dunque 'epica'): inizia con la successione di tre unità (a¹, a² e a³ nella tabella 1) in ciascuna delle quali si sente la discesa, ascoltabile nell'esempio 3, da una corda di recita¹⁸ sul sesto grado della tonalità implicata a una sul suo quinto grado (analoga a quella che si sente in corrispondenza delle prime parole cantate in «Emozioni», incisa da Lucio Battisti nel 1970), seguita da una discesa cadenzale che termina sulla tonica; l'ultima unità in essa presente (b) all'inizio è prevalentemente sul quarto grado, poi sale con due seconde maggiori al sesto e infine si chiude con un'ultima discesa cadenzale che raggiunge la tonica; nella sezione B, invece, viene più volte ripetuta la seconda minore discendente che collega il terzo e il secondo grado del modo eolio implicato, utilizzando dunque un intervallo che spesso è stato usato per contribuire a fornire un carattere 'amaro' al contesto nel quale si inserisce; come viene mostrato nell'esempio 4, lo si trova in un passaggio nel modo eolio, nell'intonazione della

¹⁷ Il contrasto di espressività tra la sezione A e quella B di «Vita spericolata» ripropone, in ordine inverso, quello tra la prima sezione (in modo eolio, con parole quali “tormento”, “speme fallace” e “riposo non ho”) e la seconda (in modo maggiore, con parole quali “io vivo contento”, “diletto”, e “riposo haverò”) nelle quali si articola la prima parte di ogni strofa di «Sì dolce è 'l tormento», che ha una successione di accordi con le stesse funzioni tonali dell'inizio del loop di accordi presente nella prima parte di ogni strofa della canzone di De André «Il testamento di Tito».

¹⁸ Sulle “corde di recita”, cfr. Stefani (1987, p. 104).

parola “tormento” nel brano sopra citato di Monteverdi, mentre due esempi analoghi in modo minore si trovano quando vengono cantati i primi versi di altri due brani del diciassettesimo secolo: il lamento di Didone «When I Am Laid in Earth» di Purcell (in corrispondenza con la parola “laid”), la cui melodia comincia con gli stessi gradi usati da Vasco (1 – 2 – 3 - 2), e «I Saw My Lady Weep» di Dowland (in corrispondenza con la parola “saw”, poco dopo la quale si sente un’altra seconda minore nell’intonazione della parola “lady”); nei repertori più frequentati da Ferro e Vasco, tre esempi con espressività affine con la seconda minore che scende da un terzo grado di un modo eolio (accompagnato da un accordo minore con la fondamentale sul primo grado, come quello usato da Vasco per cantare l’ultima sillaba di “incontreremo”) al suo secondo grado (accompagnato da un accordo minore con la fondamentale sul quinto grado, come quello usato per cantare la prima sillaba di “come”) intonano le parole «I’m sad» in «Song for the Asking» di Simon & Garfunkel (pubblicata nel gennaio del 1970), «notte» in «Emozioni» di Battisti (pubblicata nell’ottobre di quell’anno) e «something breaks» in «Grapefruit Moon» di Tom Waits (pubblicata nel 1973).

ESEMPI SONORI 3 E 4

Un ulteriore contributo all’espressività dolente della sezione B viene fornito nel suo finale (in corrispondenza con l’unità melodica indicata con la lettera e nella tabella 1) quando, dopo un accordo di fa maggiore (con la funzione di sottodominante della tonalità implicata) sul quale viene cantata una melodia con la discesa do-si-la-sol-fa, ne segue uno di fa minore sopra il quale la melodia precedente viene ripetuta con il si e il la abbassati di un semitono. Ne consegue un immalinconimento dell’espressività (mostrato nell’esempio 5) affine a quello, risultante dallo stesso tipo di passaggio accordale, percepibile in molte altre canzoni precedenti, quali «I’ll Follow the Sun» e «In my Life» dei Beatles, «My Way» di Sinatra o «Desperado» degli Eagles, e anche in due brani con parole e atmosfere musicali dolenti già presenti nel *songbook* di Vasco: «Canzone» e «Ogni volta».¹⁹

ESEMPIO SONORO 5

¹⁹ In tre dei brani che contengono la successione IV-iv precedenti rispetto a «Vita spericolata» elencati in questo saggio, è individuabile la compresenza dell’espressività malinconica di questa successione e di contenuti affini a quelli delle parole «ognuno in fondo perso»: in «I’ll Follow the Sun», la seconda apparizione di questa successione coincide con le parole «lose a friend in the end», in «Canzone» la sua seconda apparizione viene seguita dalle parole «non ci sei più», mentre in «Ogni volta» la sua seconda apparizione corrisponde con le parole «ogni volta che sono sicuro e ogni volta che mi sento solo».

Nella terza sezione cantata, da 1:24 a 1:59 (A' nella tabella 1, in coda), le melodie a^1 e a^2 si ripresentano pressoché identiche; nel terzo segmento melodico (a^3v nella tabella 1), dopo la terza discesa della corda di recita dal sesto al quinto grado, mentre l'accompagnamento continua a riproporre per la terza volta il proprio *loop*, la voce realizza un'ascesa che esprime un grande impeto energetico, raggiungendo prima la tonica un'ottava sopra quella che concludeva le discese cadenzali precedenti (come viene mostrato nell'esempio 6), poi il quinto grado ad essa superiore (come è mostrato nell'esempio 7), e poi di nuovo, con un ritorno cadenzale, tale tonica superiore; il quarto e ultimo segmento melodico (f nella tabella 1), invece, tocca dapprima una nota una quarta sopra quella tonica, poi, come mostra l'esempio 8, raggiunge il culmine delle melodie cantate fino a quel punto, sul sesto grado, concludendo infine un'ottava sopra i finali di a^1 e a^2 .

ESEMPI SONORI 6, 7, 8

Inizia poi la quarta sezione cantata (B' da 1:59 a 2:29), che ripropone lo stesso percorso armonico di B, risultando quindi "regressiva" e più malinconica di A e A'. Nella melodia, si inverte ciò che avveniva in A': rispetto alla sezione simile precedente è identico non l'inizio, ma il finale, mentre la melodia iniziale (dv) ripropone quella equivalente di B una terza sopra, adattandosi alla scala implicata: le seconde minori vengono così sostituite da seconde maggiori meno malinconiche, mentre viene mantenuta l'espressione di un forte impeto energetico avvertibile nella parte finale di A'.

Al termine di B' inizia la quinta sezione cantata (A'' da 2:30 a 3:04), la prima nella quale si sentono due linee omoritmiche che presentano melodie diverse; come mostra l'esempio 9, mentre l'accompagnamento ripropone il percorso armonico di A e A', nella fase finale di a^1v viene aggiunta una seconda voce di Vasco che raddoppia l'altra una terza sopra, dopodiché tale raddoppio scompare in a^2v e a^3v^2 , ciascuna con un finale sospensivo, mentre nella conclusiva²⁰ g^{cont} la seconda voce di Vasco ricompare ripetendo più volte la settima dell'accordo di dominante della cadenza finale implicata, creando una forte tensione dissonante con l'altra voce, che viene risolta quando le due voci tornano ad essere a distanza di terza, in corrispondenza con la risoluzione finale sull'accordo di tonica, facendo così sentire tale cadenza come più conclusiva di tutte quelle sentite in precedenza.

ESEMPIO SONORO 9

²⁰ L'espressione "cont" da me usata in g^{cont} sta a indicare che nel frammento così indicato è presente un contrappunto tra due linee.

L'impressione che questa cadenza finale (ascoltabile nell'esempio 10) costituisca la conclusione non solo di A", ma della macrosezione comprendente tutte e 5 le sezioni cantate ascoltate fino ad allora, che al termine del brano risulterà come la prima delle due parti nelle quali esso si articola, viene poi rafforzata dal fatto che, dopo tale cadenza finale, invece dell'accordo "progressivo" di sol maggiore, si trova un accordo di fa minore che, proponendo più volte col successivo do maggiore una cadenza plagale, viene a formare una spola affine a quella I-I⁺ in do maggiore presente nell'introduzione, della quale verrà considerata l'espressività più avanti in questo saggio.

UN PERCORSO CHE NE RICORDA ALTRI

Dopo aver analizzato alcuni elementi della versione presente nel singolo di «Vita spericolata» che è assai probabile fossero rinvenibili anche nella versione "originale" fornita da Tullio Ferro, per considerare cosa tali elementi potessero comunicare al pubblico italiano del 1983 (e, in primo luogo, allo stesso Vasco Rossi), ci si concentrerà su di una successione di accordi individuabile, oltre che nella macrosezione che contiene le sezioni A, B, A', B' e A" di questa canzone, in diversi brani precedenti.

Essa ha le seguenti caratteristiche:

- la sezione iniziale (spesso articolata in due chorus uguali o simili tra loro), in modo maggiore, è costituita totalmente o in gran parte da accordi maggiori;
- la seconda sezione, diversa espressivamente dalla prima, è aperta da un accordo minore la cui fondamentale funziona sia come sesto grado del modo maggiore instaurato precedentemente che come tonica di un modo eolio (o minore) posto una terza minore sotto quel modo maggiore; come viene mostrato nell'esempio 11, si sente così un allontanamento dalla meta del percorso tonale implicato all'inizio del brano; a tale accordo ne segue poi un altro minore la cui fondamentale viene raggiunta regredendo in senso orario nel circolo delle quinte;

ESEMPIO SONORO II

- la sezione conclusiva contiene prevalentemente degli accordi maggiori e si conclude con una cadenza finale nel modo maggiore implicato dalla sezione iniziale;
- in alcuni casi, dopo la seconda sezione e prima dell'ultima ci sono una terza sezione simile a quella iniziale e una quarta sezione, meno conclusiva della quinta e simile alla seconda.

Grazie a tali caratteristiche, questa successione di accordi assume un'espressività che la rende capace di evocare un percorso così descrivibile:

- il suo inizio non è marcato affettivamente;

- la sua seconda sezione ha un inizio più dolente e una fase iniziale di crisi dovuta all'allontanamento da quanto viene desiderato, in grado di evocare ricordi malinconici e/o nostalgici (come viene mostrato nell'esempio 12);

ESEMPIO SONORO 12

- il suo finale è meno malinconico rispetto alla seconda sezione, con il superamento della crisi da questa implicata;
- in alcuni casi, sono presenti una terza sezione meno dolente della seconda e una quarta sezione, meno conclusiva della quinta, nuovamente malinconica e/o nostalgica.

Nella tabella 2 viene presentato un elenco di brani dotati della successione di accordi qui delineata pubblicati prima di «Vita spericolata», nei quali vengono cantate parole con un significato spesso in linea con l'espressività sopra descritta.

In molti di questi brani, infatti, giocano un ruolo cruciale la nostalgia per una storia d'amore ormai finita e/o il ricordo di una persona amata perduta: «Though we kissed through the wild blazing nighttime, she said she would never forget» (Bob Dylan, «I Don't Believe in You»), «We've already said "goodbye"» («Go Now», cantata nella sua prima versione da Bessie Banks e portata poco dopo al successo dai Moody Blues), «This happened once before when I came to your door, no reply» («No Reply» dei Beatles), «When I saw you say "goodbye" to your friend and smile, I thought that it was well understood that you'd be comin' back in a little while, I didn't know that you were sayin' "goodbye" for good» (Bob Dylan, «One of Us Must Know»), «Eppure un sorriso io l'ho regalato e ancora ritorna in ogni sua estate quando io la guidai o fui forse guidato a contarle i capelli con le mani sudate. Non credo che chiesi promesse al suo sguardo, non mi sembra che scelsi il silenzio o la voce, quando il cuore stordì e ora no, non ricordo se fu troppo sgomento o troppo felice» (De André, «Un malato di cuore»), «Come quando fuori pioveva e tu mi domandavi se per caso avevo ancora quella foto in cui tu sorridevi e non guardavi» (De Gregori, «Rimmel»), «Even you yesterday you had to ask me where it was at, I couldn't believe after all these years you didn't know even me better than that» (Dylan, «Idiot Wind»).

Un'altra tematica ricorrente in corrispondenza con la successione di accordi qui descritta è individuabile nella canzone di Dylan «I Pity the Poor Immigrant», una delle più simili a «Vita spericolata» tra quelle elencate nella tabella 2, non solo nella dimensione armonica, ma anche in quella melodica: come viene mostrato nell'esempio 13, quest'ultima somiglianza è particolarmente avvertibile nella seconda sezione, dove le melodie dei due brani iniziano con uno slancio ascendente in levare che raggiunge il sesto grado in battere, prosegue con un'ulteriore piccola salita per gradi congiunti, per poi cominciare a scendere raggiungendo in battere una nota dell'accordo minore successivo.

ESEMPIO SONORO 13

«I Pity the Poor Immigrant» si concentra sul nonconformismo di chi «wishes he would've stayed home, [...] uses all his power to do evil, but in the end is always left so alone», descrivendo sia alcuni suoi aspetti poco ragguardevoli («who passionately hates his life [...] whom with his fingers cheats and who lies with ev'ry breath») che ciò che lo rende degno di essere considerato con “pity” («who [...] fears his death whose tears are like rain [...] whose visions in the final end must shatter like glass»).

Anche altri brani successivi elencati dalla tabella 2 anticipano i riferimenti di Vasco alle conseguenze della scelta di una vita indipendente e “piena di guai”: in «Let It Be» (incisa, come è ben noto, poco prima dello scioglimento dei Beatles) l'io lirico riflette su ciò che gli avviene «in times of trouble», sostenendo che in una «hour of darkness [...] when the night is cloudy», per tutti coloro che sono «broken-hearted people» c'è ancora «a chance» nonostante «they may be parted»; riprendendone diversi elementi musicali, Fabrizio De André e Nicola Piovani, in «Un malato di cuore», ci conducono sulla collina di Spoon River, dove Francis Turner, confrontando le proprie vicende con quelle meno tribolate dei suoi compaesani, ricorda la propria decisione di vivere un momento d'amore che l'ha condotto alla morte e giunge alla consapevolezza di «non sognare con loro»; «Emozioni» di Battisti riflette sulle esperienze affettive vissute da chi non esita a «guidare come un pazzo a fari spenti nella notte», «Desperado» degli Eagles si rivolge a un «hard one» che ha «ridin' fences for so long», invitandolo a considerare che «these things that are pleasing can hurt [...] somehow», fino a giungere alla domanda «why don't you come to your senses?» e al consiglio «you better let somebody love you before it's too late»; infine, in «Canzone senza inganni», dopo alcune parole intonate da Ron (tra le quali troviamo l'enunciato «in questi giorni dove il vento ci porta in tutte le città») e da Goran Kuzminac (a partire dalla frase «è chiaro che la notte non va»), Ivan Graziani canta «ho fatto sempre a modo mio, non ho pregato mai nessuno, né uomo, né donna né Dio». Inoltre, come viene mostrato nell'esempio 14, in questa canzone si possono trovare alcuni accostamenti di parole e musica rinvenibili anche in «Vita spericolata»: come in quest'ultima, infatti, nelle sezioni “dolenti”, caratterizzate da un inizio con un accordo minore, si sentono la parola “bar”, un verbo all'infinito preceduto dalla preposizione “a” (“parlare” in una, “bere” nell'altra) all'inizio della successione di due accordi maggiori con le fondamentali collegate da una quarta discendente, e la parola “guai” preceduta da un aggettivo possessivo al termine di tale successione di accordi.

ESEMPIO SONORO 14

L'insieme di questi rilevamenti conduce a ipotizzare che il ricordo delle canzoni pubblicate prima del brano che stiamo analizzando elencate nella tabella 2, o comunque

anche solo di alcune di esse o di altri brani simili ad esse nel percorso armonico e nell'espressività delle parole, abbia

- fornito alcuni modelli per Tullio Ferro nella sua ideazione della versione "originale" di «Vita spericolata», anche senza che egli ne sia stato consapevole,
- inciso sulla fruizione di questo pezzo da parte del pubblico italiano,
- influenzato Vasco Rossi nella scelta delle espressioni verbali da utilizzare.²¹

Riguardo a quest'ultimo punto, la somiglianza della musica fornita da Tullio Ferro con quella di diverse canzoni precedenti approfondita in questo paragrafo può essere considerata come una delle principali cause del fatto che Vasco la sentisse talmente «stimolante» da spingerlo a «dire qualcosa di importante»: più in particolare, la stretta parentela di questa musica con quella di brani nei quali venivano cantate riflessioni introspettive su vite "in time of troubles", quali «Let It Be», «Emozioni», «Un malato di cuore», «Desperado» e «Canzone senza inganni», può essere considerata uno dei principali fattori che hanno determinato la decisione di Vasco di affiancarla a parole riconducibili, tra i tre filoni da lui fino a quel momento maggiormente frequentati, non alle canzoni d'amore (quali «Non l'hai mica capito», «Brava» o «Canzone») né a quelle satiriche (quali «Colpa d'Alfredo» o «Voglio andare al mare»), ma a quelle esistenziali (quali «Sensazioni forti», «Siamo solo noi», «Ogni volta», «Vado al massimo», «Credi davvero», «Splendida giornata» e «La noia»).

ESPRESSIVITÀ SINERGICHE

Vediamo ora quale relazione è individuabile tra l'espressività della musica utilizzata in «Vita spericolata» e quella delle parole che l'accompagnano. Nelle sezioni dispari,²² in corrispondenza con le quattro cadenze finali progressive che si succedono paratatticamente, è stata posta un'anafora²³ con altrettante dichiarazioni d'intenti perentorie del locutore messo in scena,²⁴ identificabile con l'immagine pubblica di Vasco Rossi in quell'epoca. Grazie a tale accostamento e alla capacità della musica utilizzata di evocare canzoni dotate dell'espressività qui sopra delineata, i desideri tesi a vivere una

²¹ «Quando scrivo [...] penso a delle sensazioni che è la musica stessa a darmi, e cominciano a venirmi fuori le parole» (Rossi 2011, p 168).

²² Verranno qui chiamate "sezioni dispari" la prima, la terza e la quinta sezione della prima parte di questo brano, mentre verranno chiamate "sezioni pari" la seconda e la quarta sezione della sua prima parte.

²³ Sull'uso dell'anafora in questo brano, cfr. Angiolani (2009, pp. 118-119).

²⁴ Per una riflessione sulla presenza nelle canzoni della messinscena di locutori, si veda Marconi (2009, pp. 86-87).

«vita maleducata» di volta in volta enunciati riecheggiano quelli del «poor immigrant» che «uses all his power to do evil», quelli del «desperado» che vuole solo ciò che «can't get», e soprattutto le «voglie» espresse altrettanto anaforicamente,²⁵ perentoriamente e in sincronia con cadenze finali dal «malato di cuore» ritratto da De André.

Nelle due sezioni pari, le prime parole speranzose («ci incontreremo come le star») si ispirano all'immaginario connesso ai film americani, che nella terza sezione emerge esplicitamente con la citazione dell'icona cinematografica Steve McQueen,²⁶ mentre qui viene evocato allusivamente soprattutto da una citazione di Fred Buscaglione («a bere del whisky al Roxy Bar»);²⁷ l'espressività della musica che accompagna queste parole fa sì che il loro confidare nel domani sia minato da un misto di malinconia e nostalgia proiettato su eventi futuri, così come avveniva in «Love of My Life» dei Queen (incisa nel 1975) quando, accompagnato da una sequenza di accordi con l'inizio posto una quarta sopra quella usata da Vasco (re minore – la minore – si bemolle maggiore – fa maggiore), Freddie Mercury cantava «You will remember when this is blown over and everything's all by the way, when I grow older I will be there at your side».

Dopo questa fase, le ultime parole delle sezioni pari risultano più in linea delle precedenti con l'espressività malinconica della musica utilizzata e con la sua capacità di ricordare intertestualmente quella di canzoni dove si piange la lontananza dalla persona amata quali «I Don't Believe in You», «One of Us Must Know» e «Rimmel».

Infine, nella quinta sezione, si può notare una sostanziale convergenza espressiva tra la scomparsa nell'ultima sottosezione musicale (g^{cont}) della ciclicità paratattica precedente a favore di un senso di forte conclusività e la corrispondente scomparsa nelle parole dell'anafora con verbi in prima persona e al presente a favore del monito in seconda persona singolare e al futuro «vedrai che vita, vedrai». Questo monito suona come una promessa del locutore messo in scena corrispondente a Vasco a chi solidarizza con lui (come avveniva in una celebre canzone di Luigi Tenco) e come una sorta di orgogliosa minaccia indirizzata contro i propri antagonisti, convergente espressivamente con il fatto che la cadenza finale nel modo maggiore istituito all'inizio

²⁵ «E ti viene la voglia di uscire e provare che cosa ti manca per correre al prato, e ti tieni la voglia, e rimani a pensare come diavolo fanno a riprendere fiato».

²⁶ «Fino all'ultimo non si è deciso come terminare la frase che cominciava con “voglio una vita come”; all'inizio era “come James Dean”, ma è stata scartata perché Dean era un personaggio perdente: doveva essere uno spericolato che si divertiva; Guido Elmi ha proposto Steve McQueen e Vasco ne è stato subito entusiasta» (Biancani 2015).

²⁷ Rossi ha più volte dichiarato che il Roxy Bar viene da «Che notte» (dove viene cantato anche il «non si sa mai» presente nella prima sezione di «Vita spericolata»). Un altro locale con un nome legato alla ricerca di evasione in scenari americani, l'Harry's Bar, conclude in «Rimini», incisa da De André nel 1978, un verso che precede in quel brano di due battute la successione di accordi la minore – mi minore – fa maggiore – do maggiore sulla quale il rocker di Zocca pone la citazione del ritrovo notturno nominato da Buscaglione.

del brano che accompagna tale monito implica il superamento della crisi evocata dalla sezione precedente che cominciava in modo eolio.

UN ARRANGIAMENTO NARRATIVO

«Vita spericolata» è stata registrata, come tutto l'album *Bollicine* che la contiene, negli studi della Fonoprint di Bologna prima della partecipazione di Vasco Rossi al festival di Saremo del 1983. In un'intervista realizzata nel 2015,²⁸ Maurizio Biancani, produttore dell'album insieme a Guido Elmi, mi ha spiegato che in questo caso, come in tutto l'album e in molte altre incisioni dello stesso cantante, prima è stata registrata interamente la base strumentale e poi sono state inserite le parti vocali.

Come la musica fornita da Ferro, anche l'arrangiamento guidato da Biancani ed Elmi contiene numerose componenti individuabili in brani precedenti dotate di un'espressività che, entrando in relazione con le parole cantate, ha inciso su quanto la canzone ha comunicato. In questa sede si cercherà di affrontare queste relazioni intertestuali, fino ad ora poco considerate da chi ha scritto su questo brano.²⁹

Ciò che si tenterà di mostrare analiticamente è che, grazie all'arrangiamento, viene presentato un percorso narrativo, così descritto dall'autore: «con "Vita spericolata" [...] io porto in scena un'idea, un'atmosfera, un sogno, un film» (Cotto 2005, p. 101).

0:00 – 0:17: INTRODUZIONE ROCK MALINCONICA

La sezione A è preceduta da un'introduzione, nata, secondo la testimonianza che ho raccolto da Biancani, «mentre si provava a costruire in sala di registrazione il pezzo, che, con le caratteristiche che aveva il provino dato da Ferro a Vasco, non poteva che essere una *ballad*»; la realizza Maurizio Solieri con una Fender Stratocaster con un amplificatore Marshall con una cassa da basso. Si tratta di una successione di arpeggi che fa sentire una spola armonica³⁰ tra un accordo di do maggiore e una triade aumentata con la stessa fondamentale: di conseguenza, nell'arpeggio emerge una spola melodica, tra le note sol e sol diesis, dotata di un'espressività decisamente malinconica.

²⁸ Nelle note di questo saggio sono state inserite alcune parti delle risposte di Biancani alle domande a lui rivolte durante l'intervista, segnalate mettendo dopo la parte citata il suo cognome seguito dall'anno dell'intervista tra parentesi, e dunque utilizzando la formula seguente: (Biancani 2015).

²⁹ Tra i pochi commentatori che hanno prestato attenzione all'arrangiamento di questo pezzo, possono essere citati Giachetti e Peroni (2005, p. 74), che non lo confrontano però con quello di altre canzoni.

³⁰ Sulle spole tra due accordi, cfr. Tagg (2011, p. 209)

Quasi a voler evocare il momento della nascita delle parole della canzone, il modulo melodico-armonico utilizzato richiama alla mente «The Road»(esempio 15), dove vengono descritti i disagi della vita in tournée di un cantante che sogna «about the stars» e che accompagna le proprie prime parole con lo stesso tipo di spola tra accordi utilizzato da Solieri.³¹

ESEMPIO SONORO 15

A differenza della versione più nota di «The Road» (incisa da Jackson Browne nel 1977) e della sua traduzione in italiano («Una città per cantare», incisa da Ron nel 1980), nelle quali viene usata la chitarra acustica, nell'introduzione di «Vita spericolata» si sente una chitarra elettrica, con un sound *clean* (con un effetto “chorus” fatto con la pedaliera di Solieri, mentre del delay e una dose massiccia di riverbero sono aggiunti da Biancani col banco di registrazione);³² di conseguenza, l'atmosfera nella quale viene inserita la sua malinconia solitaria *on the road* non è quella del mondo dei cantautori fedeli alla linea del primo Dylan “acustico”, ma quella delle ballate rock degli anni Settanta; è a partire da quest'epoca che si è cominciato ad usare un timbro di questo tipo, riscontrabile nelle incisioni di Vasco a partire da «Incredibile romantica» (incisa nel 1981, con l'accompagnamento di una Gibson SG “diavoletto” suonata da Massimo Riva). Tra i primi esempi noti al cantante di Zocca e ai musicisti del suo *entourage* nei quali si trova questo sound (esempio 16), conviene ricordare l'introduzione di «Heroin» nell'album *Rock'n'roll Animal* (1974) di Lou Reed³³ e quella, anch'essa dal vivo, di «Stairway to Heaven» nell'album *The Song Remains the Same*³⁴ dei Led Zeppelin. Inoltre, la somiglianza del sound dell'introduzione suonata da Solieri con quello dell'introduzione della versione di *My way* realizzata nel 1978 poco prima della morte da Sid Vicious può far sentire un'affinità tra questo testamento di uno dei punk più “esagerati” e le dichiarazioni

³¹ Se nell'introduzione suonata da Solieri l'accordo maggiore e la triade aumentata in alternanza hanno come fondamentale la nota do, nella prima versione di «The Road» (pubblicata nel 1972 e cantata dal suo autore Danny O'Keeffe) la fondamentale dei due accordi è un la, mentre nella cover di Jackson Browne e nella versione cantata in italiano da Ron è un sol.

³² «I suoni della registrazione, all'epoca di *Bollicine*, non venivano posposti, come si fa adesso, al momento del mixaggio, registrando tutto molto *flat*: si producevano subito i pezzi in maniera che fossero già praticamente finiti e che nel mix si facessero solo i livelli» (Biancani 2015).

³³ Nell'intervista a me concessa, Biancani ha precisato che nell'arrangiamento prodotto da lui e da Elmi la sonorità *clean* dell'introduzione di Solieri non era stata realizzata ispirandosi a quella di un brano particolare, ma comunque doveva richiamare quella di pezzi americani. I repertori da lui citati come fonti d'ispirazione per il sound chitarristico utilizzato in questa introduzione (e in alcuni pezzi dell'album precedente *Vado al massimo*) sono le canzoni di Brian Adams e Rick Springfield.

³⁴ *The Song Remains the Same* è stato pubblicato nel 1976, ma documenta alcuni concerti tenuti dai Led Zeppelin nel 1973.

d'intenti del rocker di Zocca. Ma l'arpeggio introduttivo di chitarra elettrica con la funzione comunicativa più vicina a quella in esame si trova a pochi secondi dall'inizio di una canzone italiana del 1979, «Fuoco sulla collina», come preparazione di parole riferite al mondo onirico, «Ieri ho sognato un giardino»; questa introduzione si ripresenta poi, come nel brano di Vasco, prima della parte conclusiva della canzone,³⁵ dopo che il locutore messo in scena da Ivan Graziani ricorda di essere stato bollato come un «illuso romantico e fesso», epiteti affibiabili anche a chi quattro anni dopo vorrà «una vita come Steve Mc Queen».

ESEMPIO SONORO 16

0:18 – 1:23: *CONFIDENZE INTIME*

Dopo l'introduzione, quando si succedono le sezioni A e B, sentiamo una voce con molto riverbero³⁶ su di un accompagnamento nel quale un piano elettrico (programmato da Biancani)³⁷ aggiunge ai suoni dell'arpeggio della chitarra elettrica qualche suono timbricamente simile. L'atmosfera che si viene a creare continua a essere quella associata alla figura del *rocker on the road*, qui accompagnato solo da una chitarra elettrica e da un tastierista complice, come nella versione di *The Song Remains the Same* di «Stairway to Heaven» (da 3:02 a 3:15) e nella strofa iniziale di «Stolen Car», incisa nel 1980 da Bruce Springsteen (esempio 17).

ESEMPIO SONORO 17

Il potenziale comunicativo della sezione A e di quella B esplicitato nel paragrafo precedente, oltre che da questa atmosfera determinata dalla *texture*, viene integrato da alcune sfumature dipendenti dall'espressività della parte vocale. Come si può ascoltare nell'esempio 18, delle prime quattro enunciazioni delle parole «voglio una vita» che

³⁵ Un'altra somiglianza nell'arrangiamento di queste due canzoni consiste nel fatto che in entrambe, dopo l'arpeggio di chitarra elettrica, insieme alla voce si aggiunge un piano elettrico: se nel primo episodio nel quale ciò avviene in «Fuoco sulla collina» si aggiunge anche il basso, assente invece nel primo episodio cantato di «Vita spericolata», assai simile al suo sound è la ripresa all'inizio della coda della canzone di Graziani, nella quale sono presenti solo la sua voce, la chitarra elettrica e il piano elettrico.

³⁶ «In una delle prime riunioni di produzione di *Bollicine* abbiamo deciso che in quell'album, a differenza di gran parte degli album che si facevano allora in Italia, avremmo differenziato ogni brano utilizzando in ognuno una diversa impostazione degli effetti sulla voce» (Biancani 2015).

³⁷ Biancani nell'intervista ha dichiarato che all'epoca di *Vado al massimo* e *Bollicine* era lui a programmare i sintetizzatori (all'epoca ancora analogici) e le tastiere analogiche utilizzate in quegli album.

hanno come accompagnamento un accordo di fa maggiore, la prima è la più veloce, risultando così più perentoria delle altre. Le prime due, oltre ad avere la stessa successione di altezze e durate, hanno in comune il fatto che le sillabe che risultano come i due picchi di intensità sono la prima (“vo”) e l’ultima (“ta”): è ciò che emerge anche nel profilo delle intensità in verde dei sonogrammi 1 e 2 dell’esempio 19.³⁸ Rispetto a queste due prime enunciazioni, la terza è meno veloce e con un inizio meno intenso (come emerge anche dal confronto dei profili di intensità in verde dei sonogrammi 1, 2 e 3 dell’esempio 19, Figura 2): espressivamente, risulta quindi meno perentoria e leggermente più malinconica. Infine, la quarta enunciazione delle stesse parole, oltre a collocarsi una terza maggiore sotto le precedenti, ha un timbro più sospirato, come se in questo caso l’enunciatore intenda passare a una comunicazione più intima. Dal punto di vista espressivo, è poi assai significativo il comportamento vocale nelle conclusioni delle 4 frasi che si succedono paratatticamente nella sezione A (esempio 20): se nella sillaba “sì” al termine della prima frase sentiamo una cadenza “femminile” realizzata con un’appoggiatura che porta dal secondo grado alla tonica, quando, come chiusura della seconda frase, riascoltiamo la stessa sillaba, e quando poi, al termine della terza e della quarta, la sillaba pronunciata è “mai”, troviamo dei vocalizzi piuttosto ampi, sottolineature cariche di pathos delle parole cantate.

ESEMPI SONORI 18, 19 (FIGURA 2), 20

Si tenga inoltre conto che dalla prima frase con un verbo in prima persona plurale, sentiamo anche una pluralità di voci, giacché quella sino a quel momento presente viene raddoppiata utilizzando il delay; si sentono così alcuni leggeri sfasamenti ritmici tra le due voci compresenti (ad esempio quando viene cantata la parola “bar”), affini a quelli rilevati da Facci e Soddu (2011, p. 215) in «Vado al massimo». Al momento della seconda esposizione di “suoi” si sente invece in piano un’unica voce (esempio 21), che risulta quindi improvvisamente sola, evocando espressivamente la solitudine alla quale si riferisce la frase appena conclusa.

ESEMPIO SONORO 21

³⁸ Ringrazio Andrea Taroppi e Fabio Regazzi per i consigli e i sonogrammi che mi hanno fornito, a partire dai quali sono stati ricavati i sonogrammi dell’esempio 19.

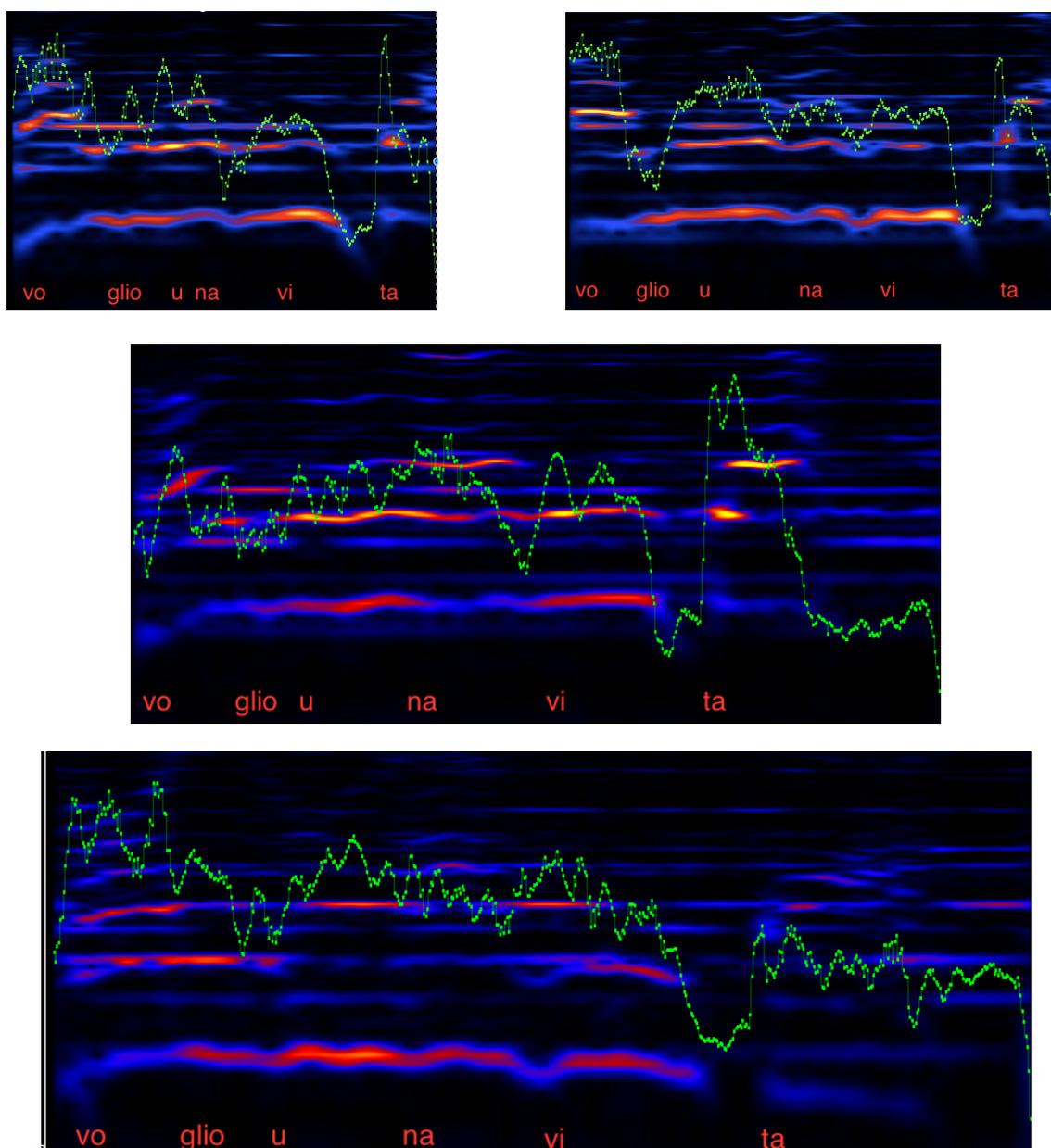


FIGURA 2: Sonogrammi delle prime quattro enunciazioni del testo “voglio una vita”, accompagnate da un accordo di fa maggiore, presenti in Vita spericolata [Esempio 19].

1:24 – 3:04: *IL PROTAGONISTA DIVENTA UN LEADER ROCK TEMERARIO*

Nel terzo episodio, che contiene le sezioni A', B' e A", l'aggiunta di diversi strumenti nella *texture* fa sì che il sound non sia più 'intimo': le tematiche esposte nelle sezioni precedenti vengono così ricontestualizzate in un grande scenario pubblico giovanile, come in molte

power ballads precedenti; tra quelle più imparentate con «Vita spericolata», troviamo questa trasformazione del sound nelle versioni dal vivo di «Heroin» (a partire da 1:45) e di «Stairway to Heaven» (a partire da 4:42), nella cover di «The Road» di Jackson Browne e nella sua versione in italiano incisa da Ron.

Soffermiamoci sul confronto con questi ultimi due brani (esempio 22): nella versione di «The Road» contenuta in *Running on Empty*, fino a 2:55 sentiamo la registrazione di un'esecuzione della prima parte del brano realizzata da Jackson Browne, accompagnandosi con una chitarra acustica, in una camera d'albergo in compagnia del violinista David Lindley, dopodiché subentra la registrazione dell'esecuzione della parte finale realizzata dallo stesso cantante insieme al proprio gruppo di fronte a un folto pubblico la cui partecipazione entusiastica viene manifestata dai rumori più consueti che caratterizzano solitamente le riprese sonore dei concerti rock; in «Una città per cantare», fino a 2:26 il violino di Lucio Fabbri, la chitarra di Ron e la sua voce rievocano quanto Lindley e Browne facevano in una camera d'albergo, dopodiché il sound predisposto nello studio di registrazione per il resto del brano, nel quale si sentono sia l'alternanza tra le voci di Francesco De Gregori, Lucio Dalla e Ron che applausi e fischi di giubilo di un pubblico festante, ricorda la partecipazione di Rosalino Cellamare alla trionfale tournée negli stadi intitolata "Banana Republic"; in «Vita spericolata», fino a 1:23 le dichiarazioni d'intenti dell'enunciatore messo in scena e le frasi da lui rivolte al proprio enunciatario si collocano in una relazione d'intimità tra pochi amici affine a quelle evocate dagli inizi di «The Road» e «Una città per cantare», dopodiché il sound prodotto in studio nella sezione da 1:24 a 3:03 colloca l'enunciatore in compagnia di un gruppo rock (con l'utilizzo di una chitarra elettrica, due tastiere, un basso elettrico e una batteria) in grado di ricordare ai fan di Vasco quello che all'epoca lo accompagnava nei concerti dal vivo, e dunque in un contesto nel quale il pubblico dei concerti giovanili, anche se non si manifesta esplicitamente attraverso suoni ad esso riconducibili, come avveniva nei brani di Jackson Browne e Ron, viene implicato come ascoltatore modello del sound proposto.

ESEMPIO SONORO 22

Per quanto concerne il sound vocale, come al termine del secondo episodio, all'inizio del terzo si sente un'unica voce, senza riverbero e senza delay, mentre il raddoppio all'unisono si ripresenta a partire da 1:47, quando, come è stato notato nel secondo paragrafo di questo saggio, la linea melodica, invece di scendere, si slancia verso l'alto manifestando un improvviso impeto. Con questo sfogo, in stretta relazione con la transizione da una dimensione intima a una pubblica, l'enunciatore messo in scena passa da un atteggiamento pacatamente confidenziale a uno temerariamente proclamatorio: non si limita quindi più a prendere coscienza dei propri desideri, ma

pretende che siano soddisfatti,³⁹ e assume anche un ruolo cruciale nella costruzione dell'identità del rocker di Zocca: quello del portavoce pubblico di esperienze "reali",⁴⁰ presentate sospendendo il giudizio nei loro confronti, invitando a un approccio catartico.⁴¹

3:04 – 3:20: *UN'AMARA DISILLUSIONE*

Da 3:04 a 3:20 troviamo un quarto episodio, con una funzione comunicativa analoga a quella degli episodi da 2:30 a 3:30 di «Heroin» e da 3:02 a 3:24 di «Fuoco sulla collina»(esempio 23): si sente che è terminata una fase con il sound di un gruppo rock e che si torna in una dimensione più intima che richiama quella dell'introduzione. In «Vita spericolata», oltre alla chitarra elettrica con la spola I-iv (nella quale il primo accordo è identico al primo accordo della spola utilizzata nell'introduzione, mentre il secondo ripropone due suoni del secondo accordo della spola dell'introduzione, sostituendone il mi con un fa), si sentono dei vocalizzi malinconici funzionali ad esprimere il timore che, con la scomparsa del gruppo rock, l'entusiasmo precedente sia destinato a risultare illusorio.

ESEMPIO SONORO 23

3:21 – 3:41: *IL PROTAGONISTA DIVENTA LEADER DI UN CORO*

A 3:21 il silenzio che concludeva l'episodio precedente viene rotto dal ritorno dei suoni della batteria, che merita di essere confrontato con quelli che si trovano a partire dal terzo minuto di «The Road» e da 2:30 in poi in «Una città per cantare»(ascoltabili nell'esempio 22 considerato più sopra); in tutti e tre i casi la dimensione intima e malinconica precedente viene abbandonata: nel caso dei brani di Jackson Browne e Ron, si sente un primo inserimento del sound di un concerto rivolto a un folto pubblico giovanile, mentre in «Vita spericolata» si tratta di un ritorno a tale scenario, con la riapparizione del gruppo rock.

Conviene poi considerare un altro precedente: ne «Il mio canto libero»di Lucio Battisti (pubblicata nel novembre 1972), proprio come in «Vita spericolata», un *fill* di batteria con una grande eco che sfocia su un colpo di piatti introduce clamorosamente

³⁹ «Io volevo, sognavo, pretendevo [...] una vita spericolata» (Rossi 2011, p. 15).

⁴⁰ «Fotografo realtà e situazioni esistenti, senza la pretesa né di inventarle, né tantomeno di risolverle. Racconto sensazioni mie o che sono nell'aria». (Giachetti 1999, p. 54).

⁴¹ «Cantare davanti ai miei fan mi fa star bene [...], è una catarsi. Per quello dopo si sta meglio. Magari non abbiamo cambiato il mondo, però siamo cambiati un po' noi, abbiamo cambiato il nostro umore, ci siamo sfogati» (Rossi 2011, p. 147).

il ritorno della voce dell'autore⁴² che, alla testa di un coro⁴³ con voci femminili un'ottava sopra la sua, ripropone un'ascesa per gradi congiunti di tre note già da lui esposta in precedenza (esempio 24). La valenza espressiva dei due gesti è analoga: si invita a inferire che le scelte precedentemente esposte da un unico enunciatore vengono ora condivise da una comunità (da lui guidata) costituita da una «somma di individui [...] destrutturata, atomizzata, plasmata dal consumo e dalla vita in estemporanea»⁴⁴ (Berselli 1999, pp. 150-151).

ESEMPIO SONORO 24

Del *fill* di batteria di «Vita spericolata», Biancani, nell'intervista a me concessa, ha dichiarato: «quando l'hanno ascoltato, insieme ad altri passaggi simili da me prodotti per gli album di Vasco, mi hanno chiamato in molti altri album italiani per avere questi suoni di batteria perché per l'Italia era una novità: negli album fatti all'estero si erano invece già sentiti questi noise, queste riverberazioni lunghe, con questo riverbero sui tom e questi rullantoni enormi. Così, quando si è trattato di produrre questo passaggio, con Elmi abbiamo deciso di mettere una sonorità diversa da quella degli album dei cantautori italiani dell'epoca e da cose tipo quelle dei Pooh; doveva essere una sonorità molto effettata, che desse un'impressione di grandezza: allora, abbiamo usato un rullante che avesse già un suono che sembrava molto grosso e fondo, come quello dei Foreigner, e dei tom molto bassi di intonazione; poi ho aumentato molto il livello di un riverbero Yamaha per ottenere un effetto di *noise gated reverb*.⁴⁵ In quel periodo per me Hugh Padgham era un dio e il mio pezzo di riferimento era "In the air tonight" di Phil Collins».

3:42 – 3:59: IL LEADER GRIDA A UN CORO SOLIDALE A LUI E AL SUO GRUPPO ROCK

A 3:42 di «Vita spericolata», mentre il coro e l'accompagnamento strumentale ripetono quanto facevano in precedenza, la voce di Vasco modifica il proprio comportamento (esempio 25): il soggetto plurale e quello singolare pronunciano simultaneamente le

⁴² L'uso di un *fill* di batteria che sfocia in un colpo di piatti e nell'entrata di un coro nell'ambito di una *power ballad* si trova anche in «Goodbye to Love», pubblicata dai Carpenters nel marzo del 1972.

⁴³ «Le doppie voci e i coretti un po' *soul* sono presi da Battisti: Vasco li ha trasferiti nel suo mondo ma confessava tranquillamente "le ho prese da lui perché per me è il top dei top"» (Biancani 2015).

⁴⁴ «Forse l'unico elemento che hanno in comune i fan del Blasco è la perdita, avvenuta chissà quando, di qualsiasi fede. E forse di qualsiasi fiducia o ipotesi sulla collettività» (Berselli 1999, p. 151).

⁴⁵ Sull'uso (e abuso) di questo effetto nel pop e nella dance music degli anni Ottanta a partire dal terzo album di Peter Gabriel, cfr. Fabbri (2002, pp. 176-177).

stesse parole, ma mentre l'uno canta una melodia, l'altro assume un altro dei ruoli che hanno maggiormente caratterizzato l'identità che Vasco si stava costruendo all'inizio degli anni Ottanta con le proprie performance in studio di registrazione e dal vivo: quello dell'urlatore a squarciagola⁴⁶ protagonista nel rock da stadio, sommo sacerdote del rituale⁴⁷ che caratterizza il tipo di concerto consustanziale con quel genere musicale. È la relazione tra il sommo sacerdote urlatore, il coro da stadio del pubblico e l'accompagnamento del gruppo rock nei momenti clou di questo rituale che viene evocata dalla relazione tra la voce gridata di Vasco, il coro melodico e l'accompagnamento strumentale rinvenibile nel sound di questo episodio.

ESEMPIO SONORO 25

4:00 – 4:44: *EXIT MUSIC (WITH LIGHTER SALUTES)*⁴⁸

A partire dall'inizio del quarto minuto, la voce di Vasco urlata smette di ripetere le parole della sezione B per riprenderne alcune della sezione A', mentre al coro si sostituisce un assolo di sax alto⁴⁹ con una funzione comunicativa affine a quella dell'assolo realizzato dallo stesso strumento negli ultimi 45 secondi di «Una città per cantare»⁵⁰ (esempio 26). Rispetto alla tendenza di entrambe le canzoni a risultare come colonne sonore di film immaginati dagli ascoltatori, entrambe gli episodi funzionano come musiche dei titoli di coda di tali film: nella canzone di Ron l'enunciatore precedentemente messo in scena scompare, mentre nell'altro caso la voce non si sente più solo negli ultimi dieci secondi.

ESEMPIO SONORO 26

⁴⁶ «Do almeno un grido nel buio per farci coraggio» (Giachetti 1999, p. 77).

⁴⁷ «Gli stadi e il concerto sono il mio rito laico. Il concerto è un rito di comunione» (Rossi 2011, p. 174).

⁴⁸ Tra gli amici della IASPM che ringrazio per i suggerimenti fornitimi su questo pezzo, Roberto Agostini, parlando del suo finale, mi ha detto «è quel tipo di coda che fa alzare gli accendini accesi al cielo».

⁴⁹ «Abbiamo scelto di non mettere un solo di chitarra elettrica, perché ci avrebbe fatto ricadere nell'ennesima *ballad* che avevamo già fatto nei dischi precedenti: abbiamo allora chiamato un saxofonista molto bravo, con un suono straziante, che era Rudy Trevisi» (Biancani 2015).

⁵⁰ Nell'ambito del rock internazionale precedente, l'assolo di sax che può essere considerato come un modello di quelli di queste due canzoni italiane è quello realizzato da Clarence Clemons (da 3:55 a 6:05) in «Jungleland», power ballad incisa da Bruce Springsteen nel 1976.

UNA POWER BALLAD PER UNA VITA DA ICONA POP

L'analisi qui condotta sulla relazione tra la musica fornita da Tullio Ferro come punto di partenza di «Vita spericolata», le parole ad essa aggiunte e l'arrangiamento della sua incisione discografica guidato da Elmi e Biancani ha fatto emergere che questa canzone era in grado di inscenare un film/sogno articolato sostanzialmente in due parti: nella prima parte (i primi tre minuti), dopo un'introduzione con un'atmosfera da ballata rock malinconica, solitaria e *on the road*, Vasco passa da una dimensione intima a uno scenario pubblico, decisamente più ampio, cominciando con alcune confessioni, perentorie ma confidenziali, sui propri desideri, facendole seguire da malinconiche previsioni sul futuro suo e di chi come lui è «perso dietro i fatti suoi», e poi da sfoghi più temerari che lo trasformano in leader di un gruppo rock e che sfociano nell'ambigua conclusione «vedrai che vita, vedrai». La seconda parte (da 3:03 fino al termine) inizia con la scomparsa del gruppo rock e col simultaneo sconforto del protagonista tornato in un'atmosfera malinconicamente solitaria, dopodiché si assiste al rientro prima del batterista e poi dell'intero gruppo rock precedentemente apparso, con una seconda sostituzione di uno scenario pubblico al posto di quello intimo, nel quale le previsioni malinconiche del leader trascinano una comunità a lui solidale, dopodiché il canto di tale comunità si sincronizza con i suoi urli liberatori per lasciare spazio infine a un solista del gruppo rock che rimane in primo piano nell'ultima scena, mentre la voce di Vasco passa in secondo piano e infine scompare poco prima della fine.

Il ruolo giocato da questa canzone nel panorama della popular music italiana nel quale si è inserita può essere allora così formulato: nel 1983 questo sogno/film, pur avendo alcune caratteristiche già presenti in alcune canzoni italiane precedenti (quali, per esempio, «Fuoco sulla collina», «Una città per cantare», «Canzone senza inganni», «Alba chiara» e «Siamo solo noi») è risultato più aderente di queste (e di altri brani precedenti o coevi) al modello della *power ballad*⁵¹ da stadio nello stile del rock americano⁵² o britannico (e, più specificamente, al filone del quale, tra i principali prototipi, si possono annoverare la versione di «Heroin» in *Rock'n'roll Animal*, quella di «Stairway to Heaven» in *The Song Remains the Same*, «Dream On» degli Aerosmith, «Love Hurts» dei Nazareth e «More Than a Feeling» dei Boston), fornendo a Vasco Rossi una nuova identità, confermata dall'album *Bollicine* e dall'ottantina di concerti da lui tenuti quell'anno in tutta Italia, che gli ha procurato un successo molto maggiore di quello da lui acquisito in precedenza; da cantautore rock portavoce ironico e provocatorio dei

⁵¹ Interessanti annotazioni sulle *power ballads* e sull'uso fattone dai musicisti rock «to bind their audiences into an emotional community» sono state presentate da Frith (2001, pp. 100-101).

⁵² «Prima, se proponevi il rock all'americana alle case discografiche, ti dicevano che era anti-commerciale e che la gente non lo voleva ascoltare, perché, se ascoltava del rock lo ascoltava in inglese e lo ascoltava da gente come Bruce Springsteen. Però Rossi è riuscito ad adattare il linguaggio del rock alla lingua italiana» (Biancani 2015).

desideri giovanili di sensazioni forti, egli si è trasformato in un'icona pop in grado non solo di esprimere (e guidare)⁵³ le opinioni di molti giovani italiani suoi contemporanei, ma anche di passare in un unico brano da confessioni confidenziali a esternazioni temerarie, a espressioni di sconforto, a sfoghi liberatori, a incitazioni trascinanti.

QUALE FUGA? DA QUALI ANNI OTTANTA?

Per inserire le osservazioni contenute in questo saggio in una riflessione a più ampio raggio sulla relazione tra il testo sonoro qui analizzato e il suo contesto, concentriamoci ora su una recente affermazione di Vasco Rossi su «Vita spericolata» affine a quanto Pier Vittorio Tondelli aveva scritto su questa e altre sue canzoni:⁵⁴ «si trattava [...] di una fuga dalla realtà, necessaria in un periodo storico come quello (yuppies, paninari, arrivismo, corruzione, soldi facili e craxismo)» (Rossi 2011, p. 15).

Se ci limitassimo a considerare le parole da lui cantate a Sanremo nel 1983, si potrebbe concordare con Edmondo Berselli quando questi sosteneva che «malgrado la rivendicazione di Tondelli della diversità radicale di Vasco rispetto alla realtà degli anni Ottanta (con il primato delle carriere e l'eco della formula "I make money by money" di Mickey Rourke in *Nove settimane e mezzo*) lo scoppiatone di Zocca potrebbe essere il simbolo essenziale del passaggio vertiginoso dalla bandiera rossa al gioco delle *blue chips*. Non perché sia "di destra": ma per una filosofia di vita che è tutta nella velocità, nell'esperienza bruciante, nello sballo, nell'esagerare» (Berselli 1999, pp. 136-137).

Analogamente, si potrebbe sostenere che le parole di «Vita spericolata», nell'esprimere l'illusione giovanile (individuabile non solo negli anni Ottanta) che basti opporsi alla generazione precedente fregandosene di tutto per essere liberi⁵⁵ vivendo una vita costantemente intensa immune dalla noia, propongono una visione della libertà e del piacere tutt'altro che in opposizione con quella dei paninari e dei rampanti, giovani o giovanili, ad essa contemporanei.

⁵³ Se è condivisibile la tesi di Alessandro Alfieri secondo la quale Vasco Rossi non è stato solo un fotografo a posteriori di realtà esperienziali già esistenti, ma ha anche contribuito con i propri testi a determinare tali realtà, assai più discutibile è invece la loro affermazione che egli «non ha solo promosso l'attuale stato di cose, ma [...] ne è stato anche fondatore e maggiore ideatore nel corso della sua carriera» (Alfieri e Talanca 2012, p. 117).

⁵⁴ Secondo Tondelli, Vasco Rossi si collocava contro «la normalizzazione, il carrierismo, il perbenismo» (Tondelli 1990, p. 583).

⁵⁵ Michele Monina ha notato che l'autore di «Vita spericolata» ne ha parlato negli anni Novanta «come della canzone dell'illusione da contrapporre a "Liberi liberi", la canzone della disillusione. Motivo che lo porterà spesso a eseguire le due canzoni durante i concerti l'una dopo l'altra, come a voler chiudere un discorso iniziato tanti anni prima» (Monina 2007, p. 91).

A ben vedere, però, nel ritratto di Blasco lasciatoci da Tondelli, in primo piano non sono le parole da lui cantate, ma «la sua faccia da contadino, la sua andatura da montanaro, la sua voce sguaiata da fumatore, il suo sguardo sempre un po' perso» (Tondelli 1990, p. 583), che, come il suo look dell'epoca, solitamente «trascurato e casual» (Giachetti 1999, p. 54), da rocker di provincia, lo allontanavano dal mondo degli yuppies all'italiana, dei paninari metropolitani e degli arrivisti rampanti.

Inoltre, sulla base di quanto è stato esposto in questo saggio, si può aggiungere che il sound di «Vita spericolata» la colloca nell'ambito di un genere musicale, il rock da stadio, diverso dai generi musicali più aderenti nell'Italia del 1983 con le norme ideologiche⁵⁶ che guidavano i paninari e chi praticava il gioco delle *blue chips*.

Non sembra infine troppo azzardato sostenere che la presenza in questa canzone di elementi che riecheggiano quelli rinvenibili in brani realizzati nell'ambito del rock internazionale a partire dagli anni Sessanta e della canzone d'autore italiana negli anni Settanta abbia contribuito a far sì che molti ascoltatori degli anni Ottanta, tra i quali l'autore di questo saggio, la sentissero profondamente radicata nel mondo dei sogni e delle illusioni all'insegna dell'edonismo individualista proprio di quei giorni, ma in fuga da molti «new gold dreams» in voga in quell'epoca.

BIBLIOGRAFIA

- ALFIERI, Alessandro e TALANCA, Paolo. 2012. *Vasco, il male. Il trionfo della logica dell'identico*. Mimesis, Milano-Udine.
- ANTONELLI, Giuseppe. 2010. *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*. Il Mulino, Bologna.
- ANGIOLANI, Marzio. 2009. *Vita spericolata. I nostri anni ottanta al Roxy Bar*. Editrice Zona, Arezzo.
- BECKER, Maurizio (a cura di). 2011. *Da Mameli a Vasco. 150 canzoni che hanno unito gli italiani*, Coniglio editore, Roma.
- BERSELLI, Edmondo. 1999. *Canzoni. Storie dell'Italia leggera*. Il Mulino, Bologna.
- BONIFACI, Fabio. 1993. *Anni di Pongo. Perché gli Ottanta non sono mai esistiti. Perché continuano a esistere*. Granata Press, Bologna.
- COTTO, Massimo. 2005. *Qui non arrivano gli angeli: conversazione con Vasco Rossi*. Aliberti, Reggio Emilia.
- DEL CURATOLO, Alfredo. 2004. *Vasco Rossi: il reci-divo*. Bevivino Editore, Milano.
- ECO, Umberto. 1983. *Sette anni di desiderio*. Bompiani, Milano.
- FABBRI, Franco. 2002. *Il suono in cui viviamo*. Il Saggiatore, Milano.

⁵⁶ Sulla relazione tra i generi musicali e le norme ideologiche, cfr. Fabbri (2002, pp. 62-63).

- FACCI, Serena e SODDU, Paolo. 2011. *Il festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*. Carocci, Roma.
- FRITH, Simon. 2001. «Pop music», in Simon Frith, Will Straw e John Street, *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge University Press, Cambridge, pp. 93-108.
- GIACHETTI, Diego. 1999. *Siamo solo noi. Vasco Rossi, un mito per le generazioni di sconvolti*. Edizioni Teoria, Ancona-Milano.
- GIACHETTI, Diego e PERONI, Marco. 2005. *Vasco Rossi. Ognuno col suo viaggio*. Ricordi, Milano.
- GIOVANAZZI, Paolo e PIRITO, Fausto. 2011. *Vasco in concerto*, Giunti, Firenze.
- MARCONI, Luca. 2005. «Nell'aria e nella stanza: le relazioni tra la musica e le parole nelle canzoni» in Maria Pia Pozzato e Lucio Spaziantente (a cura di), *Parole nell'aria. Sincretismi fra musica e altri linguaggi*. Edizioni ETS, Pisa, pp. 85-108.
- MONINA, Michele. 2006. *Vasco Rossi. La biografia*. Rizzoli, Milano.
- MOORE, Allan. 2012. *Song means. Analysing and interpreting recorded popular song*. Ashgate, Farnham.
- ROSSI, Vasco. 2005. *Le mie canzoni*. Mondadori, Milano.
- ROSSI, Vasco. 2011. *La versione di Vasco*. Chiarelettere, Milano.
- SPAZIANTE, Lucio. 2016, *Icone pop. Identità e apparenze tra semiotica e musica*. Bruno Mondadori, Milano-Torino.
- STEFANI, Gino. 1987. *Il segno della musica. Saggi di semiotica musicale*. Sellerio, Palermo.
- TAGG, Philip. 2011. *La tonalità di tutti i giorni. Armonia, modalità, tonalità nella popular music: un manuale*. Il Saggiatore, Milano.
- TONDELLI, Pier Vittorio. 1990. *Un weekend postmoderno. Cronache degli anni ottanta*. Bompiani, Milano.

Sezioni		Sezioni	
A (0:18 – 0:52)			
Un. melodiche	Do mag.	a ¹	
Funz. tonali		IV	V I I7
Un. melodiche		a ²	
Funz. tonali		IV	V I I7
Un. melodiche		a ³	
Funz. tonali		IV	V I I7
Un. melodiche		b	
Funz. tonali		IV	V I IV
Un. melodiche		B (0:53 – 1:23)	
Funz. tonali		c ¹	
Un. melodiche		Do mag.	viT i v VI IV III T
Funz. tonali		La eolio	
Un. melodiche		c ²	
Funz. tonali		Do mag.	viT i v VI IV III T
Un. melodiche		La eolio	
Un. melodiche		d e	
Funz. tonali		Do mag.	i v IV iv V ⁴ V
Un. melodiche		La eolio	
A' (1:24 – 1:59)			
Un. melodiche	Do mag.	a ¹	
Funz. tonali		IV	V I I7
Un. melodiche		a ²	
Funz. tonali		IV	V I I7
Un. melodiche		a ³ v	
Funz. tonali		IV	V I I7
Un. melodiche		f	
Funz. tonali		IV	V I IV
Un. melodiche		B' (1:59 – 2:29)	
Funz. tonali		c ¹ v	
Un. melodiche		Do mag.	viT i v VI IV III T
Funz. tonali		La eolio	
Un. melodiche		c ² v	
Funz. tonali		Do mag.	viT i v VI IV III T
Un. melodiche		La eolio	
Un. melodiche		dv e	
Funz. tonali		Do mag.	viT i v IV iv V ⁴ V
Un. melodiche		La eolio	
A'' (2:30 – 3:04)			
Un. melodiche	Do mag.	a ¹ v	
Funz. tonali		IV	V I I7
Un. melodiche		a ² v	
Funz. tonali		IV	V I I7
Un. melodiche		a ³ v ²	
Funz. tonali		IV	V I I7
Un. melodiche		g ^{cont}	
Funz. tonali		IV	V I

TABELLA 1: Relazioni di successione tra le sezioni, le unità melodiche e le funzioni tonali degli accordi (rispetto a Do maggiore e a La eolio) nella prima parte di «Vita spericolata».

Brani	Sezione A in modo maggiore	Sezione B con inizio viT i-v	Sezione simile ad A	Sezione simile a B	Sezione finale modo della sezione A
<i>Vita spericolata</i> (1983) Prima parte: Do maggiore	IV-V-I-I⁷ IV-V-I-I⁷ IV-V-I-I ⁷ IV-V-I-I-V	viT I-V i-v-VI-III viT I-V i-v-VI-III viT V i-v-VI-vi-VII	IV-V-I-I⁷ IV-V-I-I⁷ IV-V-I-I ⁷ IV-V-I-I-V	viT I-V i-v-VI-III viT I-V i-v-VI-III viT V i-v-VI-vi-VII	IV-V-I-I⁷ IV-V-I-I⁷ IV-V-I-I ⁷ IV-V-I
<i>I don't believe you</i> (1964) Strofa 1: Re mag.	I ₄ ⁶ -V- I ₄ ⁶ -V- I ₄ ⁶ -V-I I ₄ ⁶ -V- I ₄ ⁶ -V- I ₄ ⁶ -V-I	viT V i-v-VI- VII			I ₄ ⁶ -V- I ₄ ⁶ -V- I ₄ ⁶ -V-I I ₄ ⁶ -V- I ₄ ⁶ -V- I ₄ ⁶ -V-I
<i>Go now</i> (1964) Lab maggiore	I-I ₂ ⁴ -vi-I ₄ ⁶ -IV-ii-V I-I ₂ ⁴ -vi-I ₄ ⁶ -IV-ii-V-III	viT V i-v-i-v-iv-VII	I-I ₂ ⁴ -vi-I ₄ ⁶ -IV-ii-V I-I ₂ ⁴ -vi-I ₄ ⁶ -IV-ii-V-III	viT V i-v-i-v-iv-VII	I-I ₂ ⁴ -vi-I ₄ ⁶ -IV-ii-V I-I ₂ ⁴ -vi-I ₄ ⁶ -IV-ii-V-I
<i>No reply</i> (1964) Primo chorus: Do maggiore	IV-V-I-I IV-V-I-I	viT iii i-v-VI-v			IV-V-I-I
<i>One of us must know</i> (1966) Prima strofa: Fa maggiore	I-IV-I-IV-I-V I-IV-I-IV-I-V	viT I i-v-iv-III viT V i-v-iv- VI-VII			I-I ₂ ⁴ -vi-I ₄ ⁶ -IV-ii-V I-I ₂ ⁴ -vi-I ₄ ⁶ -IV-ii-V-I
<i>I pity the poor immigrant</i> (1968) Strofa 1: Fa maggiore	I-IV-V-I-I I-IV-V-I-I	viT I i-v-VI-III			I-IV-V-I-I
<i>Let it be</i> (1970) Strofa 1: Do maggiore	I-V-vi-IV-I-V-IV-I I-V-vi-IV-I-V-IV-I	viT I i-v-VI-III			I-V-IV-I-I
<i>Emozioni</i> (1970) Prima strofa: Re maggiore	IV-iii-ii ⁷ -V ⁷ -I ^{mag7} IV-iii-vi-ii ⁷ -V ⁷ IV-iii-ii ⁷ -V ⁷ -I ^{mag7} IV-iii-vi-ii ⁷ -V ⁷	viT I i-VII-VI-III IV-iii-vi-ii ⁷ -V ⁷			ii ⁷ -V ⁷ ii ⁷ -V ⁷ -I ^{mag7}
<i>Un malato di cuore</i> (1971) Prima strofa: Sib maggiore	I-IV-I-iii-IV-V- IV-V-I-iii-IV-V-I IV-V-I-iii-IV-V-I I-IV-I-iii-IV-V- IV-V-I-iii-IV-V-I IV-V-I-iii-IV-V-I	viT I-ii-V-IV-V i-v-VI-III viT I-ii-V-IV-V i-v-VI-III			IV-V-I-iii-IV-V-I
<i>Grapefruit moon</i> (1973) Prima strofa: Do maggiore	I-ii ⁷ -IV-I-IV-ii ⁷ -V I-ii ⁷ -IV-I-IV-ii ⁷ -V	viT I i-v-VI-III viT IV i-v-VI-			I-ii ⁷ -IV-I-IV-ii ⁷ -V-I
<i>Desperado</i> (1973): Sol mag.	I-I ⁹ -IV-iv-I-vi-ii-V- I-I ⁹ -IV-iv-I-vi-ii-V-I	viT I-vi-IV-I-V i-v-VI-III viT I-vi-ii-V7 i-v-VI-III	I-I ⁹ -IV-iv-I-vi-ii-V- I-I ⁹ -IV-iv-I-vi-ii-V-I	viT I-vi-IV-I-V i-v-VI-III viT I-vi-ii-V7 i-v-VI-III	I-I ⁹ -IV-iv-I-vi-ii-V- I-I ⁹ -IV-iv-I-III-vi-ii-V- I-vi-ii-V-I
<i>Idiot wind</i> (1975): Strofa 1 Sol maggiore	iv-V-I-I iv-V-I-I	viT I i-v-iv-III viT IV i-v-iv-III-v-VI	iv-V-I-I iv-V-I-I	viT I i-v-iv-III viT IV i-v-iv-III-v-VI	I-IV-V-I-I-IV-V I-IV-V-I-I-IV-V-I
<i>Rimmel</i> (1975): Strofa 1 Do maggiore	I-IV-V-I-vi-iii-IV-V-I ii-iii-IV-I-V-I-V I-IV-V-I-vi-iii-IV-V-I ii-iii-IV-I-V-I-V	viT I i-v-VI-III viT V-IV-V i-v-VI-VII			
<i>Is your love in vain?</i> (1978) Strofa 1: Re maggiore	I-V-vi-I-IV-I-V I-V-vi-I-IV-I-V	viT I-IV-V i-v-VI-III			I-V-vi-I-I-IV-V-I
<i>Canzone senza inganni</i> (1978) Seconda strofa: Do maggiore	I-iv-I-ii-V-I-I ^{mag7} -I ⁷ -IV I-IV-V-I I-IV-V-I	viT I-ii-V-I i-v-VI-III viT I-ii-V- i-v-VI-III			I-IV-V-I I-IV-V-I

TABELLA 2: Successioni di accordi con funzioni tonali simili a quelle della prima parte di «Vita spericolata».



MUSIC AND CRITICISM TOWARD THE 1980S: A TIME TO REVISIT

Alessandro Carrera
acarrera@central.uh.edu

ABSTRACT

The author recalls the events and the social climate that fostered his approach to popular music criticism toward the end of the 1970s, which ushered in the publication of *Musica e pubblico giovanile* (1980 and 2014), the first attempt to outline a comprehensive critique of the impact of British and American pop, rock, jazz, and avant-garde experiments on the rapidly changing youth culture in Italy. Many years later, it is possible to look at 1970s rock as it were classical music. In the case of Pink Floyd, their classical status is indeed a *fait accompli*. The music of those times is revered today, but what is missing is the immediate relevance that music had in the lives of pretty much everyone back then, when music was the facebook of an entire generation. However, there were hard lessons to learn in the capitulation of rock to pop. Because artistic hierarchies mean little in pop, transmutations from indifferent pop songs to relevant artistry are always within reach. There is an almost anonymous, tapestry-like subjectivity operating the transition from, say, the original recording of Vangelis and Jon Anderson's «State of Independence» to Donna Summer's majestic reworking of the same song. Pop music does not need to be avant-garde to be, always, at the forefront of what's happening.

~

VOX POPULAR

2/1-2 (2018) - ISSN 2531-7059

It's not that when you
get old you forget things. The fact is that you are
so old no one knows what the hell
you are talking about.

Jay Leno, *Real Time with Bill
Maher*, HBO, January 9, 2015

THE EDUCATION OF A CRITIC

In the late spring of 1975, at the age of twenty-one, I participated as an amateur singer-songwriter in the third *Re Nudo* Music Festival, an independent, alternative musical meeting held in Milan and organized by *Re Nudo* (literally, Naked King), the then-leading magazine of underground culture in Italy. On that occasion, someone told me that L'Orchestra, a newly formed co-operative of folk, rock, and jazz musicians was welcoming new talents and suggested me to get in touch with Franco Fabbri, leader of the progressive rock group Stormy Six and one of the founding members of L'Orchestra. One month later, I went to a Stormy Six concert and introduced myself to Fabbri, who encouraged me to visit L'Orchestra's headquarters in Corso Como 6, which now is a very fashionable location, but it was quite rundown at that time. After a few weeks, I had a part-time job as press agent of the record label, writing press releases and establishing contacts with journalists, radio stations, cultural and political associations. I was also asked to write newspaper and magazine articles about L'Orchestra and the alternative musical movement in Italy, which I did with the enthusiasm of someone who had found not so much a pulpit but a home.

Toward the end of 1976, the editors of *Cineforum*, a film studies journal, asked me to contribute with a few articles on the "cultural politics" of left-wing parties and groups in connection with the growing interest in music among the young generations. Music had clearly become the cultural mediator of the day, possibly even more so than film, and in those days, the sheer number of grass-roots musical events, conferences, round-tables about music, the social and political role of music was simply staggering. As a traveling folksinger and singer-songwriter, and as press agent of an independent, alternative record company, I was constantly called on to participate in debates in Italy as well as in England (the initial stages of Rock in Opposition, 1977) and Germany (the Tübingen Folk Festival in 1978 and 1979). I was therefore in an ideal position to report on the matter. I had first-hand knowledge of the national, local and even obscure literature on the subject, and I could offer a comprehensive view of what was going on in the musical field and how political organizations were dealing with the role that music was playing in the life of their sympathizers. My first contribution came out in February 1977 and the collaboration lasted more than four years. From the *Cineforum* articles, I drew the structure of *Musica e pubblico giovanile*, the book that I completed in December 1979 and came out six months later (Carrera 1980 and 2014).

Why was an established film studies journal interested in contributions on music? In 1977 Italy, no “serious” music journal was open to publishing articles on popular music. *Cineforum*, however, had a readership that went beyond film critics and film buffs. It was distributed to a large network of film clubs all over Northern Italy, whose attendants looked at the journal as a source of qualified criticism, not necessarily confined to film. The first scholarly music journal that opened its doors to popular music was *Musica/Realtà*, founded in 1980 by musicologist Luigi Pestalozza, and my first article for *Musica/Realtà* (on singer-songwriters and their audience) appeared in the journal’s second issue and is now part of the new edition of *Musica e pubblico giovanile* (Carrera 2014). In 1977, I was also invited to take part in the first major Italian conference on free jazz and free improvised music at Teatro La Fenice in Venice. It was my baptism of fire as a music critic, since all the most reputed jazz scholars were there (or, at least, the few jazz scholars who did not dismiss free jazz and improvised music as unbearable noise and arrogant posture). The paper I gave, on the aesthetics of free music, was my first attempt to blend philosophy and music criticism and, three years later, it became a key chapter in my book.

Musica e pubblico giovanile addressed the impact of American and British popular music and jazz on Italian young audiences and youth culture. My initial frame of reference owed a debt to phenomenology, hermeneutics, and post-Gramscian Marxism. Was 1960s European Marxism, still heavily influenced by the Frankfurt School’s disdain for popular culture, useful in assessing the importance of pop music among the baby boomers on both sides of the Atlantic? Was phenomenology appropriate in outlining the aesthetics of avant-garde jazz and other genres of black music that owed little to the European tradition? How was I to evaluate the contrasting aesthetics of the folk revival movement, torn between authenticity and innovation?

When I speak of “young audience” and “young culture”, I am not referring to teenage lifestyles in a way that would make one think of an Italian equivalent of *American Graffiti*. Post-War Italy was a heavily politicized and partisan environment, sharply divided between Catholics, Communists, Liberals, and Socialists, not to mention the radical wings on both sides of the aisle, and with all the possible alliances and *mésalliances* among the various sides. Political consciousness started at a very early age, in fact in high school, even before the 1968 upheavals shook things up all over Europe. “Young audience” meant *politicized* young audience, and “young culture” described cultural preferences that often stemmed out of political orientation. My ambition was to map the intersections and inevitable clashes between the emerging political stances and political orientations in their opposition to what was then called the “establishment” and/or “culture industry”. But it was also a book on *music*.

At the time of the book’s publication, jazz criticism in Italy was largely conservative and folk music was the precinct of old school ethnomusicologists (with the relevant exceptions of a few politically oriented, highly skilled researchers that I discussed in the book). Criticism of *musica leggera* (or “light music,” as pre-rock songs were called) dated back to the early 1960s, but it was overtly ideological and highly dismissive of everything

the recording music industry produced (see for example Straniero et al. 1964). Umberto Eco was dismissive as well, but his notes on pop songs in *Apocalittici e integrati* (1964) were more nuanced. In fact, Eco hinted at popular music as a possible field of studies, although limited to sociological analysis. However, and despite his friendship with Luciano Berio (who was aware of developments in rock music, from The Beatles to Grateful Dead), Eco did not have a lasting interest in music, and soon dropped the topic.¹

Rock criticism had a breakthrough in 1973 with the publication of Riccardo Bertoncelli's *Pop Story*, a highly idiosyncratic, bizarrely written, and very personal account of "pop" (meaning 1960s and 1970s rock) versus 1950s "rock," which in the opinion of the author was a forgettable prehistory (Elvis Presley included), if compared with the true revolution that the 1960s had started. Whimsical as it was, Bertoncelli's book provided a strong and fascinating narrative I tried very hard to distinguish myself from, lest I became one of his many imitators. Only a small number of foreign books were available in translation. I relied on Carl Belz for 1950s rock and roll and on Rolf-Ulrich Kaiser for the 1960s and beyond. In the summer of 1979, however, I took a trip to the U.S. and I was able to get hold of non-translated material that helped me make my book less parochial. Yet I could not get over entirely the biases I inherited from the first authors I read. Bertoncelli's snobbery surfaced here and there in my approach, and Kaiser's dismissal of rhythm and blues and soul as purely commercial music affected negatively my judgment of black music.

In the first chapter, «The Need for Music», I asked whether music was an "interest" or a "need" for the generation born in the 1950s. The distinction was crucial to the post-Lukács Marxist school, quite influential in Italy at the time. According to Ágnes Heller, who in those years was championing her "theory of need," the concept of "interest" was inherently *bourgeois*. The working class did not have interests, only needs (Heller 1976). Yet, if such was the case, why did so many working-class young men and women care so much about music, given that demand for music does not seem to compare with the need for food, shelter, and a job? I analyzed the then current literature on the dialectics that posited the recurring crises of capitalism against the organization of the productive forces, and my answer was that the analysis of commodity consumption in the available Marxist literature was, at best, outdated.

To me, it was not crucial to ascertain whether music was an interest, a need, or a desire (although I can say now that it was all of the above). I understood music primarily as universe of signs, a communicative code. I was in disagreement with the ultra-utopian and often violent dreams of the "autonomous", radical left, which was gaining momentum in Italy toward the end of the 1970s (the heyday of bipartisan terrorism). I was also in disagreement with the stubbornness of the Marxist critics who followed the tenets of the Frankfurt School and who would depict the "culture industry" (as Adorno defined it) exclusively in the garb of a vampire bent on sucking the blood of creativity from unsuspecting urban youths (Adorno 2001). I am not claiming that I was

¹ See Eco (1964). The English edition (1994) does not include the chapter on pop songs.

anticipating Keith Negus's provocative counterargument, namely, that culture produces the industry and not the other way around (Negus 1999, p. 19). I was rather inclined to advance the notion that the culture industry contributed to create the same new trends that the same industry would subsequently exploit. The culture industry was like the recording studio, part and parcel of the music it eventually put on tape. In the conclusion, I expressed the fear that the "need for music" I had discussed at the beginning of the book was being replaced by an anonymous "need for sounds," an anodyne ambient which one could slide through unobtrusively instead of living it (It is perhaps ironic, or maybe not, that in the 1980s I became quite interested in minimalism and ambient music).

In the second half of the 1970s, Italian literature on popular music was ripe with Bertonecelli's look-alikes who wrote passionate, baroque reviews in trendy music magazines (*Ciao 2001*, *Gong*, *Muzak*, *Musica 80*), and whose style was heavily influenced by the most emphatic postures of Beat Literature or, sometimes, the latest trends in French critical theory. A growing number of topical, collective, instant books, halfway between fan prose and radical left-wing stranglehold ideology were also available. All these books and pamphlets were the effort of small publishing enterprises such as Arcana in Milan, and Lato-Side, Savelli, and Stampa Alternativa in Rome. Neither musicians nor the rock critics assumed that major publishers were interested in such a flimsy topic as music marketed to the young.

Feltrinelli, however, was an exception. A large publisher with an expanding chain of bookstores, Feltrinelli was at the forefront of political literature and political analysis of culture. By the end of the 1970s, they virtually published a book *every day*. They bet on my book, which immediately sold 5,000 copies. As I saw during my travels, it reached all the "cultural operators" (as they called themselves) who were active in the business of bringing music to "the people" or, as they were wont to say, to "the masses." Reviews were many, and one is worth quoting. Umberto Fiori in *Laboratorio Musica* (No. 18), a monthly magazine directed by Luigi Nono, pointed out that the twists and turns in the history of music appreciation, as I had chronicled them, showed that no history of popular music in the traditional sense of the word was possible. Popular music was now too vast a subject to be constrained in a linear narrative and every attempt to do so was tantamount to writing the biography of a Disney character.

Then, in the space of one year or little more, everything came to a halt. Despite the positive reviews and adoptions in sociology departments, the book was never reprinted, for a few reasons that had nothing to do with the book and other reasons that had *everything* to do with it and the cultural-political climate in which I wrote it. In the first months of 1982, Feltrinelli went through a severe crisis of overproduction and had to cut down. Furthermore, the cultural-political landscape was changing so fast that even by 1982 the book would have needed a thorough revision. In Italy, the early 1980s were the years of the "receding tide" (*riflusso*), marked by a strong disillusionment toward leftist utopias. By the mid-1980s, the public conversation about music was unrecognizable to

anyone who was still approaching it with the political and aesthetic categories of the 1970s. A mere sequel of the book would have been unthinkable.

The whole “music and politics” issue had become suffocating. I needed a breath of fresh air or maybe *old, very old* air. I immersed myself in the study of ancient musical cosmologies, Renaissance Neo-pythagorism, and the literature on music and psychoanalysis. I came back to the “music and young audiences” theme for the last time in an article I published in *Quaderni piacentini* (Carrera 1982). In 2014, however, while I was working on the book’s new edition and I was undecided whether to add the article as an appendix, I re-read it for the first time. I found it dismissive, even a little arrogant, and I decided to leave it out. By 1982, I was clearly eager to move away from the “debate on music” and toward a more comprehensive understanding of “music.”

In the spring of 2014, however, thirty-four years after the first publication, Odoya, a Bologna-based publisher with a passion for retrieving lost books, to my surprise approached me with the intention of publishing a new edition of *Musica e pubblico giovanile* in a “cult book” series (we will all be cult, fifteen minutes each). The world has changed so much that I cannot even say that it was too late. I was just glad that I had the chance to add four chapters on folk-revival songwriters that I could not include in the first edition for reasons of length (no re-release is complete without bonus tracks). I also wrote a new introduction that made me go back to the critical debate on popular music with the proverbial 20/20 hindsight. It was worth the trouble. The years between the 1970s and the 1980s gave shape to the aural landscape that we still inhabit. The new, all-encompassing notion of “pop” was already transcending both pop art and pop music. It was on the cusp of becoming the equivalent of a Google Translator, easy with easy signifiers and mercilessly unfair to all signifieds that could not be translated promptly.²

MR. FLOYD AT LA SCALA

A few years ago, in an Italian cinema class, I showed my students Michelangelo Antonioni’s *Zabriskie Point* (1970), a period piece if there ever was one, so dated now that it has become endearing. I emphasized the role of the soundtrack, especially in the final scene when the explosion of the Mojave Desert house is accompanied by a Pink Floyd instrumental track. An East-Asian student wrote in his paper that he found «the classical music composed by Mr. Floyd» quite interesting and appropriate to the scene.

Of course, it was classical. There was an organ, and no singing. How could not it be classical? I had to grade the student’s paper, and I suddenly felt very *old*. The same year (March 1, 2007), Hans Graf, conductor of the Houston Symphony Orchestra, asked me to participate in a performance of Dmitri Shostakovich’s *Suite to Words by Michelangelo*

² The second paragraph of this article is an adaptation from my new introduction to Carrera (2014). For a more complete translation of the same introduction, see Carrera (2015).

Buonarroti Op. 145a, one of the composer's late masterpieces. Sitting in front of the orchestra, on the left side of the stage, my task was to read Michelangelo's sonnets in Italian before Mikhail Svetlov sang them in Russian with the English translation running in the surtitles. A few minutes before the beginning of the concert, I was wandering backstage among the players who were coming in one by one and taking their instruments out of their cases, the men adjusting their bow ties and the women smoothing an occasional wrinkle in their long skirts. I overheard two violin players engaged in a friendly, intense conversation, whose subject was, well, Pink Floyd.

With the complicity of true fans, possibly more deeply felt than the professional admiration for the Shostakovich piece they were about to perform, they were excited that David Gilmour, Pink Floyd's lead guitar, would give a concert in Gdańsk, Poland, accompanied by an orchestra conducted by Polish composer Zbigniew Preisner, and that the record would be released soon (*Live in Gdańsk* came out in 2008). One of the two pointed out that Preisner had already collaborated with Pink Floyd, and his tone let out that he regarded the event with the utmost respect.

My student was right; it was classical music after all. It wasn't classical when I wrote my book. To tell the truth, I had been pretty harsh with "Mr. Floyd" (*he* wasn't avant-garde enough; nothing was avant-garde enough for me at that time), but now it was, and a lot more so than the worn-out imitations of serialist avant-garde that one could still hear in contemporary music festivals.

But, in a way – and I am not bragging by saying it – I already knew that. The history of arts is made of adventurers looking for something that apparently possesses no value until the exploration team comes back the Golden Fleece and manages to get the attention of the world. My research on the musical debate in 1970s Italy was not the only reason why I had the feeling that non-classical music was destined to gain a degree of cultural attention that no one, not even among the most incendiary rock critics, could ever imagine. There was something else at play.

While I was traveling all over Italy to participate in music panels, round tables, and conferences in my capacity as press agent of L'Orchestra, I was leading a double life. In addition to the time I spent analyzing the fire and brimstone prose of the most radical pamphlets and their attempts to justify the natural right of the popular masses to crash rock concerts and attend them without paying the ticket, I was also writing my college dissertation on the relationship between poetry and music in Arnold Schönberg and Viennese expressionism. I was dealing at the same time with a music very much talked about and with another music, not much talked about – a music that seventy years after it came into the world still scared the casual listeners. And yet, Viennese expressionism survived two world wars, Nazi accusations of being degenerate art and Stalinist charges that it was tainted with bourgeois decadence. Despite having always been between a rock (no pun intended) and a hard place, early twentieth century avant-garde still refused to die like an insect pressed by mistake between the pages of a music history textbook, and to me that was a reason for great admiration.

Too much audience is as harmful as too little; heated passions are as dangerous as utter indifference. But music, any music, will live if it deserves to live because, as Duke Ellington put it, «if it sounds good, it is good». Or maybe because all music that survives the generations that created it becomes classical.

And yet, and yet... Nowadays music is no longer the pot of gold at the end of the rainbow, no one leaves in solitary expedition to search for the source of the music's river. Music is so available, just a click and an app away. It is in danger of ending up as one of the many things that should be important to anyone and are important to no one. In another classroom anecdote, I teach a class on apocalyptic themes in contemporary culture and I show my students Lars von Trier's *Melancholia* whose soundtrack is mostly taken from the Prelude of *Tristan und Isolde*. I take pain to explain the Great Meaning of that sublime piece of music, which can be heard in the film at the beginning and at the end, when the audience is served several minutes of Wagner before our world ends in a collision of melancholy planets. Then, as usual, I receive the papers, and I notice that according to a seraphic female student, «the film ends in perfect silence».

What did she hear? What did she *not* hear? Did *Melancholia* end in perfect silence because there was no dialogue, just as Mr. Floyd's music in *Zabriskie Point* was classical because it was instrumental? If five minutes of loud Wagnerian orchestra did not reach the student's ear, what will she ever be able to hear, or not hear, in the future?³

Such lamentations, it is understood, count for nothing. Certainly not more than similar complaints I heard from older music critics when I was young. But the fact about music remains: the more it is available, the less people talk about it, except than in specific venues and definitely with more competence than I can remember in my youth. Yet such outcome is precisely what “we” did not want thirty-six years ago, when everybody was talking about music without knowing a thing, but we talked about it because it was important. And not just because music was a metaphor for political discourse. Music was, primarily, a form of joy.

In the heavily politicized environment of 1970s Italy, a very much-repeated slogan was that one had to be “red and knowledgeable.” I knew a lot of people who wanted to be very red, not much knowledgeable, and totally stoned. Others did not need that kind of helpers; to them, politics was a strong enough drug. The great divide was between those who believed in the politics of ecstasy and those who believed in the ecstasy of politics. Both beliefs were recipes for disaster, no doubt, but also indispensable requirements for the erotic enjoyment that occurred when the body of the political activist, by becoming one thing with the current political theology, would change into a resurrected, immortal, glorious body.

³ Maybe the sound of silence. However, a few months after the completion of the course another student e-mailed me that he had been so impressed by *Melancholia* that he started listening to Wagner and reading Wagner's writings on Beethoven. He then began exploring Beethoven, Schubert, and Brahms. He asked me where he could go from there. I suggested Bruckner and Mahler. He has now progressed to Schönberg and Webern.

It didn't take much. The adrenaline rush you experienced the first time you ran away from the clubs and shields of the police matched the moment when you entered the city stadium where a star-studded rock concert was about to take place. The field was crowded with people just like you who were impossible to meet in any other circumstance. The saturated yellow lights circling above the high seats melted into the blue sky. The critical distance vanished, the metamorphosis took place.

Up there on the stage the lure of art as absolute utopia, untouchable by disappointment and unreachable by criticism (what I say applies to the moments *before* the concert began, the way foreplay compares to actual sex), drew our gaze, irresistibly. The keyboards lined up like castle walls, the racks of guitars as tall as trees, the terrifying amps the size of trucks—the entire apparatus of music as a metaphor of capitalist, technological power was displayed in front of our adoring eyes. For a moment, but even one single moment was enough to stain our purity, we forgot that we were there, supposedly, to “fight the system”. On the contrary, the system had us in its grip. The «ghost of 'lectricity», to quote Dylan's «Visions of Johanna», triumphed in all its fetishist obscenity, alchemically transmuted into that gigantic “Thing” that hypnotized our desires, the sadomasochistic watt-induced numbness that made you feel a nobody and a chosen one at the same time, for it was you who had the strength to endure it. It was the listener's sublime in action: the music was too much for us to bear, and at the same time, we knew that no one but us could bear its being unbearable. Then the whole thing became routine, and sometimes an uncanny one (later on, spontaneously ritualized concerts – Michael Jackson's or Vasco Rossi's, it did not matter – turned into viable examples of benign fascism), but the first times were the ones you carried with you.

I regret now that in my book I was not able to convey all my passion for music (music in opposition to power and music *as* power), which definitely superseded my interest in the “debate about music” I spoke endlessly about. My critical approach was strictly anti-ecstatic and ultimately anti-aphrodisiac. I clothed myself in penitential irony, and I was very hostile to the hippy aesthetic of good vibrations. I had to make myself heard among the noisy competition of my fellow music critics, and the severity of tone was the best way to differentiate myself from the most intoxicated Dionysian revelers, but I should have let myself loose a little more. Even the most austere Frankfurt School “critical listening” must give way sooner or later to a certain degree of *Einfühlung*, of less-guarded empathy, Maybe I came closer to that twenty years later when I wrote *La voce di Bob Dylan* (2001). I dare not say with a straight face that rock and roll “saved my life” (Wim Wenders said that). Not more than Gustav Mahler or Lennie Tristano, so to speak, but in a nutshell, yes, it is true.

Looking back at the century that gave birth to the blues, rhythm and blues, country, rockabilly, rock and roll, and pop music in all its declinations; looking back at the deeper history that generated Dixieland, swing, be-bop, West Coast jazz, free jazz, fusion, hip-hop (for the sake of brevity I cannot include here the myriads of styles and genres in Latin American and world music); and, last but not least, the history that saw the rise and fall of impressionism and expressionism, polytonality and neo-classicism,

dodecaphony, chance-based music and electronic music, the end of the 1970s was the time when the total had to be drawn, the bonds subscribed at the turn of the nineteenth century were about to expire, and it was time to find out which investments had been savvy and which ones were not. It was the end of a short but very intense century whose beginning might be traced back to Debussy reproducing on Western instruments the Gamelan music he heard at the Paris World Fair in 1889, or to W.C. Handy in 1903 transcribing a song he had heard in a Mississippi train station from a field laborer named Henry Sloan. The harmony was dissonant, unheard of, strangely sensual, and (according to the legend) only years later he understood that he had not heard a variant of rag music, he had heard the blues.

Critics must not lose their sting, lest their work be reduced to irrelevance. Yet Robert Schumann, who established the foundations of modern music criticism, was right: when we hear a perfect piece of music such as the «Allegretto» in B flat from Beethoven's *Symphony No. 8*, «one has no choice but to be quiet and happy» (Schumann 1946, p. 98, entry of December 10, 1840). Conversely, the critic would be advised to do a little soul-searching and try to understand why the passing of years has made him so self-indulgent. In my book, I wrote that Keith Jarrett's *Köln Concert* embodied «the obsession of petit-bourgeois pleasantness, eighty minutes of unbearable musical molasses». ⁴ The young come into the world with the precise mandate to be contemptuous, it is the sense of their appearance on this earth, and I did not want to be an exception. I was a product of post-War disenchantment. I could not stand any music written after 1945 that was not harsh, dissonant, and intolerable to the ears of the casual listener. At times, however, I really liked listening to Keith Jarrett the same way you pass by a pastry shop and there is no diet in the world that will stop you from stepping in and buy a Napoléon.

There is a place in my mind where I am still certain that Jarrett's Cologne Concert, with its Celtic, modal cascades, its long pentatonic meanderings, and the implicit promise to reconcile all genres and styles, is indeed a perfect example of musical molasses. The fact is that eventually you reach an age when you realize that all dreams of personal, collective, utopian, and musical happiness are a little syrupy. Or a lot. And there is not much you can do about it except enjoy it. An honest critic will have to be frank about it, while he or she is about to listen to the next neo-tonal composer, neo-new age piano player, neo-folk singer-songwriter, neo-country group, neo-psychedelic band, neo-blues guitarist, and neo-classic rock band. Music has lost lots of hard edge, lately. Edges are rounder now, and softer. It has already happened. After Bach, the pleasantries of *Tafelmusik* dominated the field for an entire generation.

In May 2014, I was in Milan and passing by La Scala I saw the bill of a ballet based on music by Pink Floyd. Kudos to my student once again, and to Mr. Floyd. We may complain that everything has been reduced to pop or rejoice because everything has

⁴ «[...] l'ossessione della gradevolezza, ottanta minuti di melassa sonora insopportabilmente piccolo-borghese» (Carrera 2014, p. 101).

been raised to the level of serious music. The choice is ours. Music does not care. If it sounds good, it is good.

A STATE OF INDEPENDENCE

The 1980s were the years when pop took over rock, Franco Battiato taught huge postmodernism classes in packed stadiums, Lucio Dalla touched the hearts of all the Annas and Marcos of the *bel paese*, and the Italians never agreed on anything more than they agreed on him and Vasco Rossi. The stubborn generations of the 1960s and the 1970s did not recover easily. Now that the wounds are healed now (are they?), it is time to acknowledge that there were deep lessons to learn in rock's capitulation to pop, and the first lesson was that one pop song is all pop songs. I do not mean that in a reductive way. I just want to stress that at the beginning of the 1980s hierarchical aesthetics ceased to apply to popular music, if they ever applied in the first place. Richard Meltzer had already made the point in *The Aesthetics of Rock* (1970), a work that is as unreadable now as it was when it first appeared, unless we decide to look at it as a striking example of proto-postmodernist prose. In short – such was Meltzer's thesis – there is no ontological difference between «A Day in the Life» by The Beatles and «I Think We Are Alone Now» by Tommy James and the Shondells. Back in 1970, Meltzer did not know how right he was. Now, anyone can see the validity of his argument just by following on YouTube the next incarnations of «I Think We Are Alone Now» from Lene Lovich's cover in 1979 to Tiffany's in 1987. Regardless of artistic value, if there is indeed «a unit of rock significance» (Meltzer, *passim*) in every song, then the most sublime rock song resides in its entirety in the stupidest pop song, while the stupidest pop song finds perfect shelter within the greatest rock song.

What matters is neither the original version nor the copyrighted one, but the signifying unit hidden in every song, the musical meme or, if you want, the kernel of the Real, «that which remains the same in all possible symbolic universes» (Žižek 2008, pp. 62-63), which in our case means in all covers. Every song, in other words, contains a kernel of enjoyment that floats from one cover to the next (the first recording is also a cover, which is evident in the case of *Lieder* and standards, and less so – but often no less true – in the case of pop songs). Not only that: pop makes distinctions of style and genre very slippery. We need to hold on to those distinctions because without awareness of genre, form, and style, there is no criticism; but we also need to recognize the instance when the power of the song transmogrifies from one universe into another. In those instances, the result is not the perfect relocation of the transmuted object, as if we were using a 3D printer or Star Trek's transporter, but a new entity whose kernel nonetheless has remained the same.

The non-hierarchical and non-normative categories I am looking for are not general classes under which material or conceptual beings can be classified. In other words, I

am not invoking the pop-music equivalent of Aristotelian primary categories (Substance, Relation, Quantity, Quality) and secondary categories (Place, Time, Situation, Condition, Action, Passion). I would rather refer to Wittgenstein when he says that there are no clear definitions that we can attribute to categories; rather a “halo” or “corona” of related meanings radiating around each term (Wittgenstein 1978, pp. 14, 181). I may also think of Gilbert Ryle when he speaks of categories as «a galaxy of ideas» rather than a single idea (Ryle 1971, pp. 201-202). Such categories are not normative. They are ready-made; they come after the fact and their purpose lies in connecting the dots. Conversely, they may “singularize” the dots by breaking up patterns that are too familiar and no longer useful. I am looking less for recurring tropes or indicators of style, to use Philip Tagg’s lexicon, than I am for indicator of problems, “event categories,” so to speak, in analogy with the “event horizons” of physics.⁵ Undefined areas, that is, which contain their own kernel of enjoyment-significance whose meaning may be lost or become ambiguous beyond their border.

Meltzer’s “unit of rock significance” is one of those slippery syntagms that at first sight do not make sense outside the context in which Meltzer places them. True, Meltzer quotes W.V.O. Quine, «The unit of empirical significance is the whole of science» (Quine 1963, p. 97), but that is no more than a sophomoric stunt on his part (which is the same thing that can be said for 95% of his book). Let’s make therefore a leap from the ridiculous to the sublime: the real issue is what Ernst Bloch, in his *Spirit of Utopia*, defined as “carpet as pure, corrective form” (*Teppich*), meaning all music from the Middle Ages to the Renaissance still lacking the realization of subjectivity, and being therefore a prelude to subjectivity (Bloch 2000, p. 37). (Incidentally, I think that “tapestry” would be a better translation of “*Teppich*” than “carpet,” given that Bloch was probably thinking of medieval tapestries.)

I do not subscribe to Bloch’s idealistic terminology in its teleological and normative features. I merely point out that contemporary, rock-derived popular music oscillates between two poles. One is a failed attempt at subjectivity (Bob Dylan in a 1966 interview defined rock and roll as «a fake attempt at sex», which is accurate to the extent that the same definition could not be extended to jazz and the blues). The other is a diffuse, collective, interwoven, tapestry-like subjectivity, which is nonetheless the only possible ground for the pollination of the “unit of rock significance.”

In Bloch’s ideal history of music, the definition of non-subjective music as tapestry makes sense to the extent that at some point a solid subjectivity (say, Beethoven—who was Bloch’s hero) comes about and occupies the forefront. That is not the case in popular music, where tapestry is indeed the forefront. The diffuse subjectivity of pop songs means that we never encounter “the” pop song but only one of its *avatars*, the broken line of a pattern in the tapestry. The pop song is not represented; it represents itself. As much

⁵ «Style indicators are in other words those aspects of musical structure that state the *compositional norms and identity* of a given style and that tend to be constant for the duration of an entire piece» (Tagg 2013, p. 523).

as the transcendental ego (“I think”) is the presupposition of experience, so “I sing” is the transcendental presupposition of the song. The “I”, however, is the “I” of the song and not the ego of the singer. In fact, it is not “I sing” as much as it is “It sings” (a rough equivalent of what, in Lacanian fashion, is known as *ça parle*). The song appropriates the singer.

It is all very well for Frank Sinatra to say that Billie Holiday would pick up any song and make it her own (Hamill 1998, p. 115). In fact, the song (think of «Strange Fruit») made Billie Holiday its own—which goes to Billie Holiday’s credit, for songs do not just appropriate every singer. The singer listens to the song. The song cannot listen to the singer, but the singer feels that the song “hears” the singer, and in this impersonal, transcendental “hearing,” the song owns the singer. In time, «I’m a Fool to Want You» took possession of Frank Sinatra, Billie Holiday, child prodigy Angelina Jordan (see her rendition on YouTube), and lately Bob Dylan (listen to his cover version in *Shadows in the Night*, 2015). The transcendental “I sing” is actually a transcendental “I connect”—connecting one singer to another in an endless chain.

As it were, I can make a case that rivals «I’m a Fool to Want You». At the end of the 1970s, no name among my crowd was more vilified than Donna Summer’s. She seemed to stand against everything we held dear. No one conveyed the stupid shape of things to come better than her senseless disco act, wasn’t that so? Well, a reassessment is long overdue. To me, it occurred when I listened to a conversation with Brian Eno recorded on August 29, 1998 at the Kunsthalle in Bonn, Germany, a great venue where I often went at the end of the 1970s (I often travelled to Germany) to hear the Bonn Symphony Orchestra, classical pianists, and Markus Stockhausen playing post-Baroque trumpet concertos. Eno put on Diana Ross and the Supremes’ «Someday We’ll Be Together» and then he said,

Pop music has been an incredibly brilliant, great experiment. That’s one of them, and another one is that Donna Summer song, «State of Independence». Again, one of the most dignified pieces of music [...] You know, I remember some classical idiot saying to me once, in a kind of snooty way, well, of course, everything in pop music had been done by 1832, meaning that pop music was simple, you know, structurally simple. It uses the same old chords, it doesn’t do anything melodically challenging, theoretically. And I said, listen to «State of Independence» sometime, you know, as a piece of very, very sophisticated folklore-art. Those pieces stand alone.⁶

Diana Ross and the Supremes have always been legit, but Donna Summer? For a moment, I honestly thought he was pulling a Richard Meltzer on the audience. It was not so. The 1983 live performance of Donna Summer’s «State of Independence», available on YouTube, is as dignified as any great civil right hymn of the 1960s. Donna

⁶ Michael Engelbrecht interviews Brian Eno in 1998, my transcription, at 38 min., <<https://www.youtube.com/watch?v=W9qAxrSKfCQ>>. Last accessed: 4 March 2017.

Summer truly opens up some sort of Heavenly Jerusalem where Martin Luther King's dream of freedom is being realized in a space and a time that does not fully belong to this unhappy globe. While listening to the song, however, I knew I had already heard it. My recollection of it remained below the surface and did not want to come out. Thanks to the comments posted below the video, I found out that «State of Independence» was actually a track by Jon Anderson and Vangelis from their second collaboration, *The Friends of Mr. Cairo* (1981).

Now, can one imagine a shade of pale that is *whiter* than Jon and Vangelis? How could Donna Summer turn a mildly intriguing pile of prog-synth-pop-New-Age platitudes into a «meditation on integration», to quote Charlie Mingus? (Incidentally, I wouldn't mind if «State of Independence» would become the national hymn of the United States; I would love to hear the Congress sing «Shablam idi, Shablam ida» in unison). Did Brian Eno know who wrote the song? Did he bother to know? But the whole point is precisely that *it does not matter*. It does matter to the pop music historians and to the copyright holders, but “it does not matter” insofar as the song lays out an excess of unattached meaning which is the mark of its indestructible kernel, of its inner enjoyment. What matters is the unit of significance—the “purloined letter” or the purloined interval, the metonymic signifier that cannot be pinned down in one definitive cover. The meme, indeed (see Jan 2000).

I am advancing no idealist aesthetics; nor am I defending pop songs on the spurious basis of a Platonic idea of rock, existing independently from the concrete practices of productions and the accidents of life. Just the opposite. My aesthetics is materialistically contingent. I am saying that what survives in the metamorphic process that goes from the “original cover” to the next one is the power of the signifier that answers to no authorship and does not subscribe to any fixed idea of what the song ought to be.

When I first heard Eno's speech, I also heard a word he had not uttered. When Eno said, «Pop music has been an incredibly brilliant, great experiment», I heard, «Pop music has been an incredibly brilliant, *planetary* experiment». I do not know where that word, “planetary,” came from. There is nothing in the phonetics of “incredibly,” “brilliant,” and “great” that I could consciously rework into “planetary.” I do not know what subconscious stream took hold of me, but the beauty of the word I believed I heard struck me nonetheless. A couple of weeks later, in a case of sheer synchronicity, I opened *Death of a Discipline* by literary theorist Gayatri C. Spivak to warm myself up for a seminar in the Department of English of my institution. In a chapter called, yes, «Planetarity», I found this quotation, which totally validated my aural misprision of Eno's words:

I propose the planet to overwrite the globe. Globalization is the imposition of the same system of exchange everywhere. In the gridwork of electronic capital, we achieve that abstract ball covered in latitudes and longitudes, cut by virtual lines, once the equator and the tropics and so on, now drawn by the requirements of Geographical Information Systems [...] The globe is on our computers. No one lives

there. It allows us to think that we can aim to control it. The planet is in the species of alterity, belonging to another system; and yet we inhabit it, on loan. It is not really amenable to a neat contrast with the globe. I cannot say “the planet, on the other hand.” When I invoke the planet, I think of the effort required to figure the (im)possibility of this underived intuition (Spivak 2003, p. 72).

Spivak’s seminar focused largely on her notion of planetarity. She took care to distinguish between the “dogmatic” and “critical” usages of the concept. The point was to avoid the double bind that is implicit in the uses of concepts as both critical *and* dogmatic (a mistake that virtually every school of critical theory is guilty of). To make decisions, one has to choose either dogmatic *or* critical use. The dogmatic notion of the planet as entirely knowable must be supplanted by the notion of the planet as ultimately *inaccessible*. One could also recall Heidegger’s notion of the inner safeness of the Earth with respect to the World, if it were not that Heidegger meant it in a regressive, reactionary, ultimately dogmatic sense (see Heidegger 1975). Unsurpassable limitations in our power to gather a total knowledge of the planet—but also of a text, a film, a song—is what cultivates an unconditional ethics in reading, watching, and listening. I also assume that, in Spivak’s terms, “unconditional” must be understood as in “unconditional love”.⁷

Planetarity vindicates us of the abstract, value-deprived, barren “globe” of globalization. It makes us feel the earth beneath our feet again. It is not, I must stress, an idealistic concept, precisely because it will always remain *an incomplete tapestry*. Capitalism may possess the globe, but it will never possess the planet. Human folly can destroy the world, but it will not destroy the planet (the planet will go on without us). Music born in a specific time and place (from Euroclassical music to synth-pop or African-American soul) re-territorializes all the time. People all over the world may feel moved by listening to any kind of music in their own terms, which includes appropriating the music and letting themselves be appropriated by it. In this process, they will make music essentially *incomplete*, open to an endless string of permutations, and therefore *planetary*.

Legend has it that there are currently forty million people studying piano in China. As Alex Ross has pointed out, «Now classical music is the world; it has ceased to be a European art» (Ross 2007, p. 516). It is being written by men and women all over the planet, from Azerbaijan to South Korea, in a growing cross-pollination of Western and non-Western patterns. The same applies to jazz and rock. An unheard-of rhythmic pattern coming from Africa or East Asia may have us change our perception of the world a year from now. Popular music as a planetary experiment (which includes, possibly, contemporary «world» classical music) confirms that the flapping of a butterfly’s wings in Brazil can cause a tornado in Texas, for every music piece is a larva constantly

⁷ I am grateful to my colleague Auritro Majumder of the University of Houston for the transcription and posting of the seminar’s notes.

changing into a butterfly changing into a tornado. Yet the experiment is unfinished, and it has to stay that way. The true event of the planetarization of popular music, as opposed to its globalization, may be that mere popularity is actually the sign of a non-event (a distinction should be made between popular music and celebrity music), while the true event is the move from emancipatory politics to emancipatory tapestry weaving.

By the end of the 1970s, progressive, experimental, and politically committed music narrowed itself down to a point where very few people could follow it. My mistake in those years was to look for more extreme avant-garde, not realizing that pop music in its full potential is always at the forefront of «something» (the virtual Gotha of African-American musicians singing the choruses of «State of Independence» is the best example). The 1980s saw many illusions fall, yet they did bring us a state of independence. We were free at last, and if we look back to that time now, it ought to be because we can do it freely, and not because of regret. Had we been able to listen to our hard-earned independence back then, instead of crying over the lost hopes of those years...

BIBLIOGRAPHY

- ADORNO, Theodor W. 2001. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Routledge, New York.
- BELZ, Carl. 1972. *The Story of Rock*. Oxford University Press, New York.
- BLOCH, Ernst. 2000. *The Spirit of Utopia* (1923). Trans. Anthony A. Nassar. Stanford University Press, Stanford, CA.
- BERTONCELLI, Riccardo. 1973. *Pop Story. Suite per consumismo, pazzia e contraddizioni*. Arcana, Roma.
- CARRERA, Alessandro. 1980. *Musica e pubblico giovanile. L'evoluzione del gusto dagli anni Sessanta ad oggi*. Feltrinelli, Milano.
- CARRERA, Alessandro. 1982. «Questioni di musica e cultura giovanile», *Quaderni piacentini*, nuova serie, 7 (1982), pp. 165-176.
- CARRERA, Alessandro. 2011. *La voce di Bob Dylan. Una spiegazione dell'America* (first ed. 2001). Feltrinelli, Milano.
- CARRERA, Alessandro. 2014. *Musica e pubblico giovanile. L'evoluzione del gusto dagli anni Sessanta agli anni Ottanta*. Odoja, Bologna.
- CARRERA, Alessandro. 2015. «Music and Young Audiences in the 1970s: A Debate Revisited», in Iliara Riccioni and Paolo Somigli (ed. by), *Sociology of Music: Interdisciplinary Insights from Theoretical Debate and Field Work*, FrancoAngeli, Milano, pp. 81-92.
- ECO, Umberto. 1964. *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della comunicazione di massa*. Bompiani, Milano.

- ECO, Umberto. 1994. *Apocalypse Postponed*, ed. and trans. by Robert Lumley. Indiana University Press, Bloomington.
- HAMILL, Pete. 1998. *Why Sinatra Matters*. Little, Brown & Company, New York.
- HEIDEGGER, Martin. 1975. «The Origin of the Work of Art» in *Poetry, Language, Thought*, trans. by Albert Hofstadter. Harper & Row, New York, pp. 15-88.
- HELLER, Ágnes. 1976. *The Theory of Need in Marx*. Allison and Busby, London.
- JAN, Steven. 2000. «Replicating Sonorities: Toward a Memetics of Music». *Journal of Memetics-Evolutionary Models of Information Transmission* 4 (1) <http://cfpm.org/jomemit/2000/vol4/jan_s.html>; last accessed: 3 March 2017.
- KAISER, Rolf-Ulrich. 1969. *Underground? Pop? Nein, Gegenkultur!* Kiepenheuer und Witsch, Köln-Berlin.
- MELTZER, Richard. 1986. *The Aesthetics of Rock* (first ed. 1970). New Foreword by Richard Meltzer. New Introduction by Greil Marcus. Da Capo, New York.
- NEGUS, Keith. 1999. *Music Genres and Corporate Cultures*. Routledge, London.
- QUINE, Willard Van Orman. 1963. *From a Logical Point of View: Logico-Philosophical Essays*. Harper & Row, New York.
- ROSS, Alex. 2007. *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*, Farrar, Straus & Giroux, New York.
- RYLE, Gilbert. 1971. *Collected Papers*, Vol. II: *Philosophical Arguments* (1945). Hutchinson, London.
- SCHUMANN, Robert. 1946. *On Music and Musicians*, ed. by Konrad Wolff, trans. by Paul Rosenfeld, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. 2003. *Death of a Discipline*. Columbia University Press, New York.
- Straniero, Michele L. et al. 1964. *Le canzoni della cattiva coscienza*, Bompiani, Milano.
- Tagg, Philip. 2013. *Music's Meanings: A Modern Musicology for non-Musos*. The Mass Media Music Scholars' Press, New York & Huddersfield.
- Wittgenstein, Ludwig. 1978. *Philosophical Investigations*. Trans. G. Anscombe. Oxford, Blackwell.
- Žižek, Slavoj. 2008. *The Plague of Fantasies* (first ed. 1997). Verso, New York.

DISCOGRAPHY

- ANDERSON, Jon and VANGELIS. 1981. «State of Independence», in *The Friends of Mr. Cairo*, Polydor POLD 5039, lp.
- DYLAN, Bob. 1966. «Visions of Johanna», in *Blonde on Blonde*, Columbia C2L 41, 2 lp.

- DYLAN, Bob. 2015. «I'm a Fool to Want You», in *Shadows in the Night*, Columbia 88875051242, cd.
- GILMOUR, David. 2008. *Live in Gdańsk*, Columbia 88697345472, 2 cd +2 dvd.
- HOLIDAY, Billie. 1958. «I'm a Fool to Want You», in *Lady in Satin*, Columbia CL 1157, lp
- HOLIDAY, Billie. 1997. «Strange Fruit» (take #1 and #2, 1939), in *The Complete Commodore Recordings*, Commodore CMD-2-401. 2 cd.
- JARRETT, Keith. 1975. *Köln Concert*, ECM 1064/65 ST, 2 lp.
- ROSS, Diana & The Supremes. 1969. «Someday We'll Be Together» / «He's My Sunny Boy», Motown, M 1156, 45 rpm.
- SINATRA, Frank. 1951. «I'm a Fool to Want You» / «Mama Will Bark», Columbia Records, 39425, 78 rpm.
- SUMMER, Donna. 1982. «State of Independence», in *Donna Summer*, Geffen, M5 2005, lp.

IL NETWORK SEMANTICO DI YOUTUBE: IL CASO DELLA MUSICA ITALIANA ANNI OTTANTA

Massimo Airoidi, Davide Beraldo, Alessandro Gandini
massimo.airoidi@unimi.it

ABSTRACT

L'avvento dei social media ha coinciso con un'enorme e crescente disponibilità di informazioni sulle pratiche di consumo di miliardi di ascoltatori di musica in streaming, immagazzinate e rese accessibili da varie piattaforme, tra cui la principale per numero di utenti e rilevanza è YouTube. Sebbene di musica ai tempi di Internet si sia già scritto molto in letteratura, finora è stato notevolmente trascurato il ruolo centrale dei *recommendation systems* – algoritmi che consigliano automaticamente all'utente che musica ascoltare o acquistare. Nel tentativo di colmare questa lacuna, questo articolo presenta un'indagine esplorativa delle associazioni tra brani e artisti musicali italiani anni Ottanta generate dal sistema di raccomandazione di YouTube – i cui suggerimenti si basano sui comportamenti di consumo aggregati degli utenti. Attraverso l'analisi induttiva di una rete di 68.727 video correlati in lingua italiana è stato possibile individuare e comparare 56 *cluster* di video musicali particolarmente associati tra loro, verificando come, in generale, siano interpretabili come vere e proprie "categorie folk" emergenti dalle pratiche delle collettività musicali che agiscono sulla piattaforma, mediate dall'azione del *recommendation system*. I risultati corroborano un dato solo apparentemente banale, che si presta ad ulteriori verifiche empiriche: la prossimità di due brani o artisti nel

~

network dei video suggeriti dall'algoritmo di YouTube corrisponde a un'omologa vicinanza nel "campo semantico" degli ascoltatori.

INTRODUZIONE

Il concetto di *network* ha acquisito estrema popolarità in un gran numero di discipline scientifiche, scienze sociali incluse. Ogni campo del sociale, in quanto ontologicamente relazionale (Bourdieu 1993), costituito cioè da interazioni (spesso asimmetriche) tra i diversi elementi che lo compongono, può essere descritto attraverso l'euristica del *network* – dal funzionamento dell'economia globale (Castells 1996) e del mercato del lavoro (Granovetter 1985) alle identità postmoderne e digitalizzate (Papacharissi 2011), per arrivare anche alla produzione e ricezione musicale (Webb 2007; F. Holt 2007; Crossley 2008). Il sociologo e filosofo francese Bruno Latour, attraverso la sua elaborazione della controversa e affascinante prospettiva della cosiddetta «Actor-Network Theory» (Latour 2005), ha proposto una radicale «sociologia delle associazioni», proiettata oltre l'apparente staticità degli «attanti» (donne, uomini, oggetti, simboli) e rivolta piuttosto alla fluidità delle interconnessioni tra di essi, in costante movimento e ridefinizione. Prima ancora, l'antropologo Clifford Geertz descriveva la cultura di un popolo come una rete di significati reciprocamente associati e in continuo mutamento (1973). Questo tipo di approccio relazionale non è nuovo agli studi sulla popular music, implicitamente richiamata, tra gli altri, da Richard Middleton (Middleton 1990, p. 7) e, più esplicitamente, da Franco Fabbri, secondo il quale «nel campo semantico di una cultura i diversi generi musicali sono definiti reciprocamente dal fatto di occupare aree semantiche confinanti» e «il campo semantico può modificarsi nel tempo, nella misura in cui le convenzioni sociali, o codici, sono soggette a cambiamento» (Fabbri 2008, p. 71).

Questo studio riguarda un campo semantico ben preciso: quello rappresentato dalla musica italiana anni Ottanta su YouTube. Un campo che, in questo lavoro, fuor di metafora, è costituito da un *network* di video musicali tra loro collegati da parte del *recommender system* della piattaforma (Celma 2010) – l'algoritmo che consiglia agli utenti un elenco di video «simili» a quello che stanno visualizzando, allo scopo di venire incontro agli interessi e alle aspettative del pubblico «cliccante». Se all'apparenza può sembrare solo il prodotto artificiale di un sistema automatico, nella pratica questa rete è costruita sulla base dei comportamenti di consumo aggregati degli utenti. Infatti, secondo Bendersky e colleghi (2014), due video YouTube diventano *related* (correlati) – e dunque, a livello di *network*, viene stabilito un legame tra di essi – se sono stati guardati l'uno dopo l'altro un sufficiente numero di volte (*co-views*). I fattori intervenienti sono molti, ma principalmente umani e imbevuti culturalmente: il vedere diversi video musicali in successione non dipende unicamente dalla presenza dei video correlati, ma

anche e soprattutto dalla fruizione tramite playlist,¹ così come dall'uso della *search bar* del sito. Due pratiche, queste, a loro volta influenzate (oltre che dai gusti degli ascoltatori) dalle categorizzazioni usate dagli *uploaders* per intitolare e descrivere i contenuti pubblicati: ad esempio, una stessa sinfonia di Beethoven potrebbe essere definita da utenti diversi come «musica rilassante» o «musica classica». Possiamo dunque ragionevolmente intendere le associazioni tra video musicali su YouTube come una miniatura – forse un po' rozza e semplificata, ma ancora inesplorata – del posizionamento di brani, artisti e generi nel campo semantico condiviso da un pubblico. Il pubblico in questione è costituito da una buona fetta di quei venti milioni circa di italiani che utilizzano quotidianamente Internet e i social media,² e per i quali YouTube rappresenta la principale fonte di ricezione e scoperta di musica (Cayari 2011).

I vantaggi di questa prospettiva metodologica sono diversi: l'ampiezza dell'analisi (68.727 video musicali in lingua italiana, visualizzati in media 128.383 volte ciascuno); il focus sulle pratiche aggregate degli ascoltatori (di consumo, di categorizzazione) piuttosto che sulle rappresentazioni delle stesse; il carattere induttivo ed esplorativo, che punta a far emergere le categorie folk circolanti nell'immaginario dei pubblici musicali – un immaginario in cui le tecnologie di fruizione digitale e algoritmi come quello di YouTube giocano un ruolo sempre più cruciale (Sandywell e Beer 2005; Beer 2013; Fabbri 2008). Viceversa, il principale limite di questo lavoro va individuato nella natura mediata dei risultati che siamo in grado di offrire, inevitabilmente influenzati dalle «*affordances*» (Baym e Boyd 2012) della piattaforma e dalle pieghe di un *recommender algorithm* il cui esatto funzionamento non è mai stato rivelato pubblicamente nei dettagli.

L'idea di sfruttare le logiche «native» dei social media per produrre conoscenza riguardo a fenomeni culturali sta alla base del paradigma metodologico dei «Digital Methods» (Rogers 2013), che sta raccogliendo crescente attenzione e interesse, vista la progressiva penetrazione dei media digitali nel mondo e la conseguente prospettiva di una digitalizzazione delle scienze sociali (Orton-Johnson e Prior 2013). Le opportunità analitiche rappresentate dalla gigantesca disponibilità di dati digitali sono enormi, soprattutto per quanto riguarda l'analisi dei network online, i quali – secondo Latour (2005; Latour *et al.* 2012) – materializzano ciò che offline continua ad essere più intangibile (Latour *et al.* 2012): il continuo mutamento dei campi semantici, delle ragnatele di significati (Geertz 1973) sottese all'azione umana. Per dirla con le parole di Franco Fabbri:

non si tratta di costruire una classificazione, ma di comprendere le classificazioni esistenti, di osservare le loro trasformazioni, di ricavare – se possibile – alcune

¹ Le quali, al momento della nostra raccolta dati, non potevano ancora essere automatizzate. Vedi <<https://support.google.com/youtube/answer/6172631?hl=it>> (ultimo accesso 15/07/2015).

² Cfr. <<http://www.audiweb.it/news/total-digital-audience-del-mese-di-aprile-2015/>> (ultimo accesso 15/07/2015).

indicazioni teoriche generali sul loro funzionamento. [...] non si tratta di discutere i taxa delle scienze naturali, in base ai quali la classe degli artropodi comprende quelle degli insetti e degli aracnidi, e i ragni dunque sono aracnidi e non insetti, ma le «categorie folk» del senso comune, in base alle quali un insetto è un piccolo essere fastidioso che può pungere, e poiché ciò si applica anche al ragno, un ragno può essere chiamato un insetto (Fabbri 2008, p. 122).

Questo studio esplorativo della musica italiana anni Ottanta su YouTube mostra come il network di video correlati (*related-videos*) analizzato, composto da quasi 70mila video musicali, si raggruppi in soli 56 *cluster* principali – gruppi di nodi strettamente collegati l'uno all'altro e debolmente legati ai nodi esterni (si veda Van Meeteren *et al.* 2010). Questi *cluster* si sono rivelati inaspettatamente omogenei nei contenuti: dodici riproducono fedelmente alcune specifiche scene musicali (Bennett e Peterson 2004) italiane, mentre i restanti sono perlopiù caratterizzati dalla convivenza di artisti stilisticamente simili. Nel commento ai risultati mostreremo come essi rappresentino vere e proprie «categorie folk» emergenti dalle pratiche delle «comunità musicali» che agiscono sulla piattaforma, mediate dall'azione dell'algoritmo di raccomandazione. Inoltre, attraverso l'analisi della rete, descriveremo le associazioni e il posizionamento reciproco tra diversi *cluster* all'interno di quello che possiamo intendere come un vero e proprio «*network* semantico» della musica italiana anni Ottanta (e non solo).

YOUTUBE E L'ASCOLTO IN STREAMING

La popular music è la forma culturale digitalizzata per eccellenza, a livello di produzione, distribuzione e – soprattutto – fruizione. Lo sviluppo di servizi online che consentono l'ascolto illimitato, gratuito e *on demand* di musica in streaming ha cambiato le abitudini dei consumatori digitali, per i quali il «sentire la musica» assume i connotati di una pratica sempre più mobile, mediata (Prior 2014) e, molto spesso, di sottofondo (Fabbri 2005). Pressoché tramontata la (pur recente) era del *file-sharing* su Napster e relegata la materialità del disco a piccole comunità di cultori e appassionati, l'ascolto musicale è oggi sempre più dipendente dalla presenza di una connessione Internet. Se nel 1995 meno dell'1% della popolazione mondiale poteva vantare l'accesso alla Rete, a inizio 2014 si contano poco meno di tre miliardi di utenti nel mondo (40,4%), con in media oltre il 70% della popolazione dei cosiddetti «paesi sviluppati» online.³ In Italia la media si abbassa al 58,5%, ma al contempo si registra un vero e proprio boom di Internet mobile: l'81% del tempo trascorso online dai 18-24enni nell'aprile 2015 è stato via

³ <<http://www.internetlivestats.com/internet-users/#trend>> (ultimo accesso 15/07/2015).

smartphone.⁴ La crescita generalizzata dell'utilizzo di Internet ha avuto immediate conseguenze sul mercato musicale, anche in Italia: la musica digitale è arrivata nel 2014 a coprire il 38% degli introiti dell'intera industria nazionale, e la rapida diffusione dello streaming ha determinato un inaspettato aumento dei ricavi del 4% nell'anno.⁵ Con tutta probabilità la principale fonte di musica in streaming nel nostro Paese è YouTube (Magaudda 2014, p. 181). YouTube è una piattaforma web di condivisione video, nata nel 2005 e finita sotto il controllo di Google l'anno seguente. Con circa un miliardo di visite mensili e 300 ore di materiale audio-video pubblicate ogni minuto,⁶ si tratta del terzo sito web più visitato nel mondo e in Italia. Dai videoclip ufficiali promossi dalle major alle autoproduzioni degli utenti (van Dijck 2009), passando per le registrazioni dei concerti live e le più svariate violazioni del copyright, su YouTube la musica è onnipresente, centrale per l'esperienza degli utenti così come per il *business model* del sito (Thelwall *et al.* 2012; Green e Burgess 2009; Cayari 2011). Certamente, rispetto a un servizio di streaming musicale puro (come ad esempio quello offerto da Spotify), una prima differenza sta nella convergenza audio-video: in un immaginario *continuum*, il consumo musicale su YouTube oscilla tra il forte coinvolgimento visuale suscitato, ad esempio, dal filmato di una performance dal vivo e la preminenza sonora di un video statico che presenta come unica immagine la copertina del disco (Holt 2011). Una seconda discontinuità sta nella prevalenza di *user-generated contents* (van Dijck 2009; Green e Burgess 2009), pubblicati da *youtubers* qualunque, corredati dalle loro «categorie folk» (Fabbri 2008) nei titoli e nei meta-testi, e potenzialmente commentabili e accessibili da parte di chiunque. Quest'ultima peculiarità, unita alla maggiore popolarità rispetto a piattaforme come Deezer e Spotify, rende YouTube un campo adatto per uno studio esplorativo «dal basso» della ricezione musicale contemporanea. Nel caso particolare della musica italiana anni Ottanta, il lavoro capillare di recupero, archiviazione e classificazione svolto dai *prosumers* di YouTube (Beer e Burrows 2013; Manovich 2009) ci consente di esplorare le rappresentazioni e l'immaginario contemporaneo associato a un'epoca.

L'ESPLORAZIONE MUSICALE E I SISTEMI DI RACCOMANDAZIONE

La disponibilità senza precedenti di musica in ogni momento della vita quotidiana (DeNora 2000) ha cambiato anche le modalità di scoperta ed esplorazione di nuovi contenuti musicali (Rimmer 2012, p. 303). La fruizione musicale via Internet è

⁴ <<http://www.audiweb.it/news/total-digital-audience-del-mese-di-aprile-2015/>> (ultimo accesso 15/07/2015).

⁵ <<http://www.fimi.it/dati-mercato/streaming-traina-il-mercato-discografico-italiano-che-cresce-del-4-nel-2014>> (ultimo accesso 15/07/2015).

⁶ <<https://www.youtube.com/yt/press/it/statistics.html>> (ultimo accesso 15/07/2015).

caratterizzata dalla parziale automatizzazione di questi processi, con l'introduzione dei «sistemi di raccomandazione» o *recommender systems* (Celma 2010). I sistemi di raccomandazione sono un tipo di algoritmi utilizzati da siti e piattaforme web per suggerire contenuti personalizzati agli utenti. Sviluppatisi nei primi anni duemila in piattaforme di e-commerce come Amazon (Bolton et al. 2004), oggi si possono trovare in pressoché ogni sito web – quotidiani online, *social networks* e, specialmente, siti di intrattenimento come Netflix (Hallinan e Striphas 2014), Spotify e lo stesso YouTube (Davidson et al. 2010). Il loro funzionamento può seguire diversi criteri (cfr. Celma 2010): solitamente i consigli automatici sono generati sulla base di informazioni relative a) ai contenuti stessi (ad es., tutti i brani pubblicati col *tag* «rock»), b) al comportamento online del singolo utente (ad es., i brani che ha ascoltato recentemente) o c) di tutti gli utenti (ad es., «chi ha ascoltato Eric Clapton ascolta anche B.B. King»). Il *recommender algorithm* di YouTube ricorda quest'ultimo caso. Come documentano gli stessi ricercatori di Google (Bendersky et al. 2014), l'attuale formulazione del sistema di raccomandazione di YouTube prevede che due video diventino correlati in presenza di un numero elevato di *co-views* (visualizzazioni in sequenza, l'uno dopo l'altro). La lista di venticinque suggerimenti proposta a lato di ogni video su YouTube è dunque il prodotto dei comportamenti di consumo aggregati degli utenti, in combinazione con i video «consigliati per te», basati invece sulle abitudini di navigazione del singolo utente⁷ (Bendersky et al. 2014, p. 2). La rete di associazioni tra video musicali correlati su YouTube equivale dunque a una fonte senza eguali di informazioni sulle pratiche quotidiane di ascolto digitale di milioni di utenti, non osservabili nella loro singolarità ma semmai inferibili dal loro esito (mediato dall'algoritmo) – come il suggerimento di «Lucille» di B.B. King in prossimità di «Drifting Blues» di Eric Clapton (vedi fig. 1). A livello delle pratiche degli utenti, le visualizzazioni in sequenza possono derivare dalla navigazione tramite *search bar*, dall'ascolto di una playlist (verosimilmente blues, in questo caso), dall'esplorazione dei video di uno specifico canale YouTube e, ovviamente, dallo stesso cliccare sui video suggeriti. Ma più che la materialità delle pratiche, qui a interessarci è il campo semantico che le sottende: il retroterra culturale che ha portato molti utenti diversi a inserire «Lucille» e «Drifting Blues» nella medesima playlist su YouTube, e molti di più a cercarla e ad ascoltarla. In ultima istanza, proprio questo è l'oggetto del nostro studio, qui declinato nel caso specifico della musica italiana anni Ottanta.

⁷ La *search history* individuale influenza i video correlati solo in caso di un computer già utilizzato con un account YouTube. I dati qui analizzati sono stati raccolti con un computer “vergine” attraverso le API della piattaforma.

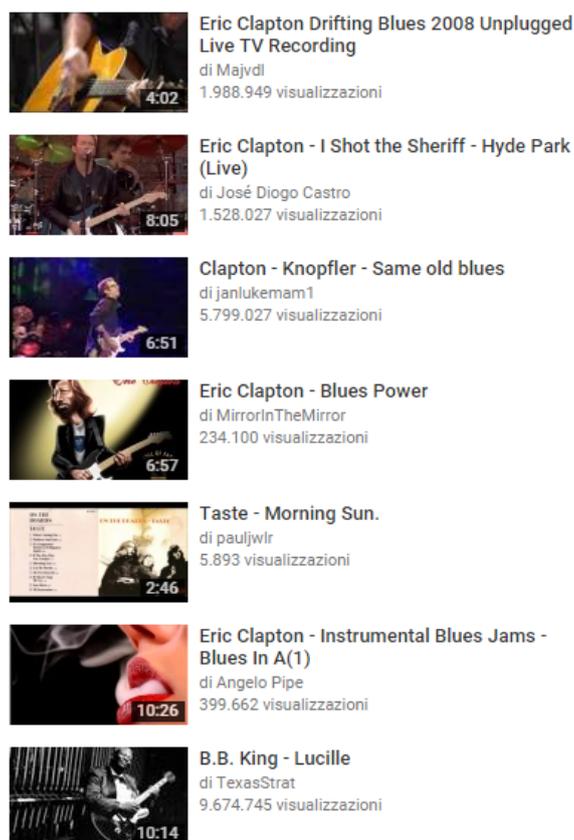


FIGURA 1: I suggerimenti correlati al video musicale «Drifting Blues – Eric Clapton».

Sebbene alcuni anni fa Franco Fabbri avesse definito i sistemi di raccomandazione musicale online come «una delle novità più significative nei processi sociali di categorizzazione» (2008, p. 129), sottolineandone la potenziale valenza scientifica per i *popular music studies* (Ivi, p. 130), a oggi non si registrano studi sul tema, almeno nelle scienze sociali. Esiste una recente letteratura critica in merito all'accresciuto potere degli algoritmi sulla nostra vita, online e non solo (Beer 2009; Cheney-Lippold 2011; Hallinan e Striphas 2014; Striphas 2015), ma mancano ricerche empiriche mirate a sfruttare le informazioni elaborate dagli algoritmi per indagare a livello macro i processi di consumo e di significazione in azione sui social media. Sebbene questo studio presenti diversi limiti – come il campionamento non statisticamente rappresentativo e l'incertezza derivante dal fatto che l'esatta formulazione dell'algoritmo di YouTube non sia mai stata resa pubblica nei dettagli – tuttavia, essa ambisce a colmare questo vuoto in letteratura, rappresentando un passo in avanti proprio in questa direzione teorico-metodologica.

METODOLOGIA

L'obiettivo di questo studio è esplorare il campo semantico della musica anni Ottanta su YouTube, attraverso una *network analysis* delle associazioni tra video musicali

determinate dal *recommender system* della piattaforma – e dunque, in ultima istanza, dalle pratiche condivise degli utenti (Bendersky *et al.* 2014). La principale premessa teorica è rappresentata dalla sempre più pressante necessità di studiare in modo induttivo e «dal basso» i processi di categorizzazione e di *boundary drawing* in atto nella sfera culturale, musicale in primis (Beer 2013; Bryson 1996; Fabbri 2008; Rimmer 2012; Savage e Gayo 2011). Il rischio, altrimenti, è quello di trattare generi e categorie culturali come fatti «naturali» (DiMaggio 1987, p. 441) e non, più propriamente, come il prodotto sociale storicamente transitorio di un campo relazionale e in continuo movimento (Middleton 1990, p. 7).

La progressiva digitalizzazione dell'ascolto musicale, unita alle enormi quantità di informazioni su categorizzazioni e consumi culturali osservabili online (Latour *et al.* 2012), rendono lo studio dei social media un'opportunità unica per l'avanzamento dei *popular music studies* (si veda Beer 2012). Il paradigma metodologico qui adottato è quello dei «Digital Methods» (Rogers 2013), secondo cui le caratteristiche del web 2.0 consentono di sfruttare questo campo per lo studio di fenomeni socio-culturali di carattere generale, prescindendo cioè da una visione dualistica tra online e offline, in considerazione della crescente integrazione tra i due domini (Jurgenson 2012). Ciò è possibile essenzialmente sfruttando le logiche «native» dei media digitali. Nel nostro caso, l'imperativo «follow the medium» (Rogers 2013) si è concretizzato nell'analisi del *dataset* relazionale prodotto dal sistema di raccomandazione di YouTube, accessibile tramite l'interfaccia API⁸ della piattaforma. Grazie a uno script in linguaggio Python è stato possibile scaricare metadati relativi a 68.727 video musicali tra loro collegati da 70.582 legami. Partendo da un campione iniziale di 1337 video musicali in lingua italiana raccolti il 19/11/2014 e contenenti la keyword «198*» – e dunque facenti riferimento al decennio 1980-1989 – abbiamo a) raccolto di ciascun video i 25 video collegati, come in una sorta di campionamento *snowball* (Browne 2005); b) ripetuto nuovamente la procedura sul campione risultante, al fine di estendere la porzione di rete considerata; e c) filtrato unicamente i contenuti appartenenti alla categoria «musica» di YouTube.

I metodi d'analisi utilizzati sono la *network analysis* – approccio che registra crescente successo anche in sociologia culturale e nei *popular music studies* (si veda Crossley *et al.* 2008; Lizardo 2013) – e l'analisi del testo (Tibaldi 2014). In primo luogo, è stato isolato un numero limitato di *cluster* all'interno del network, ossia gruppi di nodi (video) densamente associati tra loro e debolmente associati con l'esterno; è seguita poi l'esplorazione delle parole più frequenti nei titoli dei video in ciascuno dei *cluster*. Questa strategia metodologica ci ha consentito da un lato di mettere in luce le diverse categorie di musica italiana anni Ottanta emergenti dal *network* a partire dalle pratiche degli *youtubers* e, dall'altro, di analizzarne qualitativamente e induttivamente i contenuti.

⁸ *Application Programming Interface*, ossia uno strumento rilasciato, ad esempio, da una piattaforma web, che permette di accedere a dati strutturati relativi alle attività della piattaforma stessa.

RISULTATI

I CLUSTER DI VIDEO CORRELATI

L'analisi del *network* ci ha restituito un totale di 69 *cluster*. Per poterne confrontare i contenuti, abbiamo escluso dall'analisi 13 *cluster* quantitativamente marginali. Il sample finale è dunque composto da 68.628 video, distribuiti in 56 cluster composti in media da 1225 video ciascuno. La figura 2 mostra una panoramica dell'intero grafo, elaborata con il software Gephi:⁹ i colori stanno ad indicare i diversi cluster di video musicali.

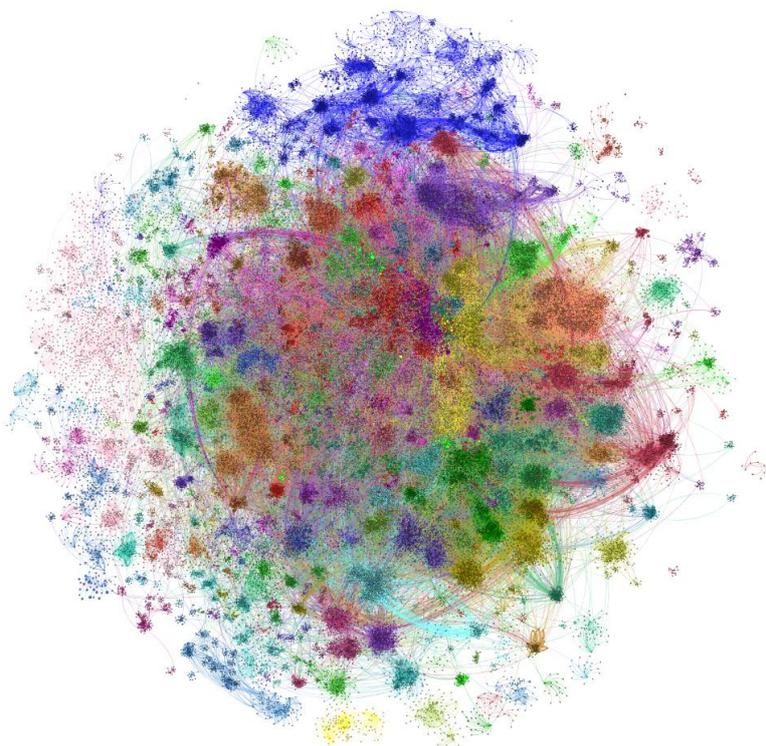


FIGURA 2: La rete complessiva del campione di video correlati. I colori indicano la presenza di diversi cluster.

Attraverso l'analisi delle dieci parole¹⁰ più frequenti nei titoli dei video appartenenti ai singoli cluster è stato possibile ricostruirne qualitativamente i contenuti, verificando così il grado di omogeneità interna e l'eventuale corrispondenza con generi o scene musicali specifiche. Per evitare di nominare i cluster con le nostre categorie «etiche» di ricercatori (Fabietti 2001, p. 201), li abbiamo rinominati usando le parole più utilizzate dagli utenti stessi nei titoli. I 56 *cluster* si sono rivelati generalmente omogenei a livello

⁹ Gephi è un software open source dedicato alla visualizzazione ed esplorazione di reti di ingenti dimensioni (www.gephi.org).

¹⁰ Escluse le “parole vuote” o “stop-words” (vedi Tipaldo, 2014).

di contenuti. In tredici casi tutti i video condividono almeno una parola tra le dieci più occorrenti nei titoli, mentre solo in undici *cluster* le dieci parole più frequenti sono condivise da meno del 60% dei video. La figura 3 presenta tutti e 56 i *cluster* analizzati (le dimensioni delle etichette sono proporzionali al numero di video che li compongono).



FIGURA 3: I 56 *cluster* (le dimensioni delle etichette sono proporzionali al numero di video).

Esplorando qualitativamente i contenuti dei *cluster* si può notare come, oltre a una maggioranza di artisti e di scene musicali tipicamente anni Ottanta, compaiano nel campione anche nomi riconducibili agli anni Novanta e duemila. Questa è una diretta conseguenza del campionamento a valanga (Browne 2005), e ci dà almeno due informazioni: la prima è che, come ipotizzabile, la maggioranza degli utenti YouTube che ascoltano artisti italiani contemporanei non disdegnano la musica anni Ottanta e viceversa (se così non fosse, 883, Ligabue e Antonacci non sarebbero presenti nel campione); la seconda è che questi percorsi d'ascolto transgenerazionali sono molto meno comuni di quanto ci si sarebbe potuti aspettare, dato che gli artisti non attivi negli anni Ottanta sono isolati in pochi *cluster* debolmente collegati con l'esterno. La rilevanza di un tipo ascolto «generazionale» sembra trovare conferma anche in una recente ricerca condotta negli Stati Uniti utilizzando dati del servizio di musica in streaming Spotify.¹¹ Prevedibilmente, il *cluster* al primo posto per numero medio di visualizzazioni (824.734) è quello che raggruppa le recenti *hits* di Ligabue, Nannini e Antonacci – le quali, non a caso, sono le più «native digitali» dal punto di vista della promozione discografica. Come si nota dalla figura 4, alla fine della coda lunga che caratterizza la distribuzione delle visualizzazioni per *cluster*, si scende a una media di 12.199 visualizzazioni, raccolte da video di jazzisti come Massimo Urbani e Eddy Palermo («Jazz 80's»).

¹¹ <<http://skynetandebert.com/2015/04/22/music-was-better-back-then-when-do-we-stop-keeping-up-with-popular-music/>> (ultimo accesso 15/07/2015).

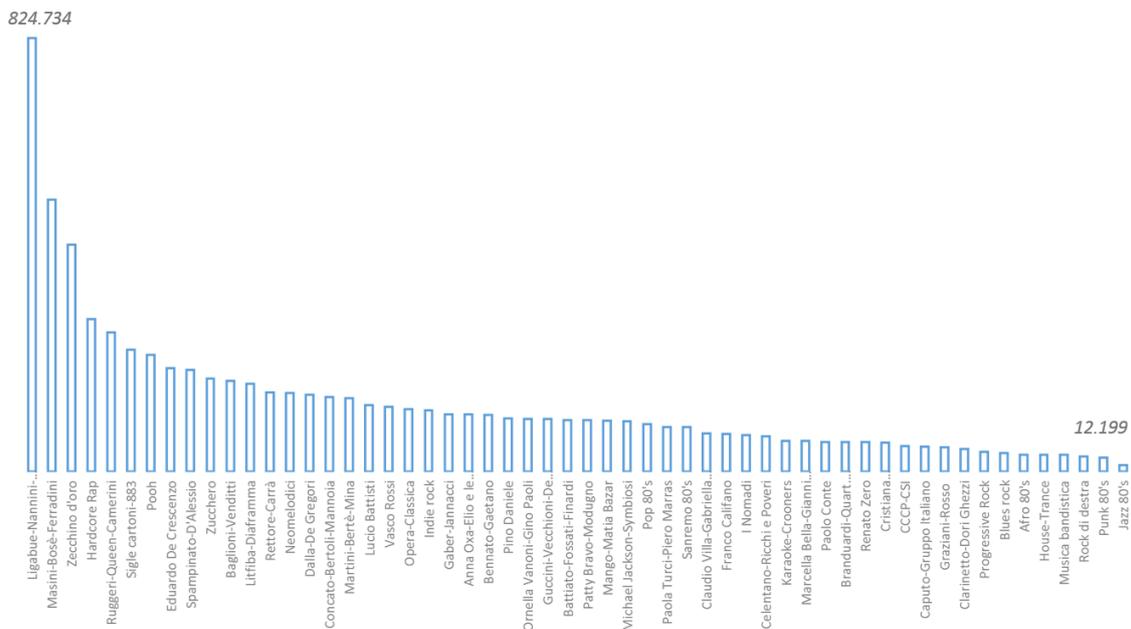


FIGURA 4: I 56 cluster ordinati per numero di visualizzazioni medie dei video.

Gli *uploaders* sono 19.611 in totale e hanno pubblicato in media circa 3,5 video ciascuno. Solo il 5,3% degli *account* (1036) ha caricato più di 10 video presenti nel campione, mentre la netta maggioranza degli utenti (64%) è autrice di un video soltanto. Nei prossimi paragrafi passeremo in esame le diverse tipologie di cluster emerse dall'analisi del network, iniziando con i risultati meno prevedibili: quelli legati alle scene musicali *underground*.

DALL'AFRO AL PUNK: CLUSTER E SCENE MUSICALI

Bennett e Peterson definiscono le scene musicali come «*cluster* di produttori, musicisti e fan che collettivamente condividono i loro gusti musicali distinguendosi dagli altri» (2004, p. 1; trad. aut.). È interessante notare come almeno 12 dei 56 sottogruppi di video musicali emersi dall'analisi del network – i nostri cluster, appunto – ricalchino alcune importanti scene musicali italiane, più o meno *underground*.



FIGURA 5: Le *wordcloud* riportano le 10 parole più frequenti nei titoli dei video dei seguenti cluster (da sinistra verso destra, dall'alto verso il basso): Afro 80's, Progressive Rock, CCCP-CSI, Jazz 80's, Litfiba-Diaframma, Punk 80's. Le dimensioni delle parole sono proporzionali alla loro frequenza.

Il cluster «Afro 80's» è una fedele miniatura della scena afro sviluppata a fine anni Settanta in alcuni club del Centro-Nord Italia, tra i quali il Cosmic di Lazise (VR) e il Melody Mecca di Rimini – tra le parole più menzionate nei titoli dei video (vedi fig. 5). Si tratta perlopiù di mix dal vivo risalenti agli anni Ottanta e realizzati principalmente da due dj: Daniele Baldelli, considerato uno dei principali esponenti del genere in Italia,¹² e Antonio Lusi – *uploader* di 63 dei 302 video appartenenti al *cluster*. Banco del Mutuo Soccorso, PFM e Le Orme monopolizzano il cluster denominato «Progressive Rock», certamente più proiettato verso i «70s», che comprende al suo interno anche performance di Area e New Trolls e, meno prevedibilmente, qualche isolata canzone di Riccardo Del Turco e Mimmo Locasciulli. Sui 56 cluster analizzati, solo qui la parola «album» risulta essere tra le 10 più occorrenti, a testimoniare il tipo di ascolto «colto» che contraddistingue il prog. Il *cluster* «CCCP-CSI» include, oltre alle due band emiliane, anche diversi lavori da solisti degli ex componenti e alcuni brani dei Punkreas. «Jazz 80's», come anche «Afro 80's», è marcato da un'identità di genere molto forte, evidente nella *wordcloud* di figura 5. Comprende composizioni e esibizioni live di alcuni protagonisti del jazz italiano dell'epoca come Massimo Urbani, Eddy Palermo, Flavio Boltro, Franco D'Andrea, ma anche del sassofonista statunitense Steve Grossman (con cui hanno collaborato sia Boltro che Urbani) e di un giovane jazzista come Francesco Cafiso. Vi è poi la scena *new wave* fiorentina di Litfiba e Diaframma, correlata non a caso coi video di Mario Venuti e dei suoi Denovo – i quali pubblicano il loro primo album nel 1985 proprio con un'etichetta indipendente di Firenze, la Kindergarten (la stessa dei Neon, che compaiono a loro volta in 9 video). Curiosamente, il *cluster* comprende anche un buon numero di video dei distantissimi Modà: un caso interpretabile forse ipotizzando un certo numero di ricerche errate della quasi omonima band Moda, *new wave* e fiorentina doc. Il *cluster* seguente (fig. 5) è tipicamente anni Ottanta/Novanta e

¹² <<http://www.spazialex.it/old/portalex/dj/storici/djstoricijafro.htm>> (ultimo accesso 15/07/2015).

comprende molti esponenti della scena punk e hardcore del Centro-Nord Italia, come Skiantos, Kalashnikov, Indigesti, Negazione, Kina, Peggio Punx, Nabat. Meno caratterizzati cronologicamente sono invece i rimanenti 6 *cluster* (fig. 6). «Hardcore Rap» riunisce i video musicali di diversi dj e *freestyler* della scena hip hop *underground* italiana, dagli anni Ottanta a oggi; quelli più menzionati nei titoli sono, nell'ordine: Felce, dj Enzo, Primo dei romani Cor Veleno, Gemitaiz, Vashish, Murubutu, Ensi, Noiz Narcos. I vocalist e dj Lady Brian, Igor S e Franchino sono il fulcro del *cluster* successivo, il quale ripercorre alcuni luoghi e i nomi simbolo della scena house-trance italiana anni Novanta, e in particolare della sua articolazione jesolana (molti i video di live mix presso la storica discoteca «Aida», demolita nel 1996). Anche l'*indie* italiana contemporanea di The Zen Circus, I Cani, Lo Stato Sociale e dei più storici – poi rinati – Massimo Volume forma un *cluster* a sé, così come la napoletana neomelodica d'annata di autori come Nino D'Angelo, Gianni Celeste, Tommy Riccio, Mauro Nardi.



FIGURA 6: Le *wordcloud* riportano le 10 parole più frequenti nei titoli dei video dei seguenti cluster (da sinistra verso destra, dall'alto verso il basso): Hardcore Rap, House-Trance, Indie Rock, Neomelodici, Rock di Destra, Blues Rock. Le dimensioni delle parole sono proporzionali alla loro frequenza.

Tra le scene musicali che emergono spontaneamente dall'analisi del *network* dei video correlati spicca quella che ripercorre la storia del rock italiano di destra, dagli esordi negli anni Settanta (con Amici del Vento, Compagnia dell'Anello e ZPM) alle sue propaggini odierne, immortalate anche nel documentario *Nazirock* di Claudio Lazzaro (27obis, Skoll, DDT). L'ultimo *cluster* rappresentato nella figura 6 si aggrega intorno ai video di interviste e di performance dal vivo realizzati dalla rivista online *Il Blues Magazine*, i quali coinvolgono band e artisti emergenti della scena blues-rock nazionale (There Will Be Blood, The Cyborgs, Elli De Mon, BagaMojo) e non solo (Spencer Bohren).

Questi risultati non vanno letti semplicemente come una parziale e superficiale panoramica su alcune importanti scene musicali sviluppatesi in Italia dagli anni Settanta a oggi. Essi vanno interpretati a partire dal metodo attraverso cui singoli video musicali vengono messi in relazione l'uno con l'altro da parte del *recommender system* di YouTube, ossia sulla base del numero di visualizzazioni in sequenza da parte di

numerosi utenti (Bendersky *et al.* 2014). I video visualizzati più frequentemente l'uno in seguito all'altro sono particolarmente associati tra loro, e vanno dunque a formare *cluster* diversi all'interno del *network*. L'esistenza di *cluster* che corrispondono così fedelmente a scene musicali specifiche ci suggerisce dunque la persistenza di «comunità di gusto» ben definite, gruppi di ascoltatori legati a particolari generi musicali e subculture. Se a livello delle traiettorie individuali sulla piattaforma il gusto dell'utente potrebbe essere effettivamente «onnivoro» (Peterson e Kern 1996), i suggerimenti prodotti dall'algoritmo vanno a considerare la somma dei comportamenti dei singoli, e ne intercettano così i percorsi condivisi collettivamente. Nella pratica, ciò si traduce nel fatto che esponenti centrali dell'alternativa musicale rock anni Ottanta, come CCCP, Litfiba e Skiantos, si posizionino in diverse porzioni del *network*, in quanto ritenuti (a ragione) stilisticamente differenti da parte degli *youtubers*. Ciò non vuol dire, però, che la struttura del grafo dei video correlati non possa cambiare nel tempo, seguendo le evoluzioni del campo semantico musicale condiviso dal pubblico: alcuni artisti potrebbero essere «sdoganati», ed entrare in circuiti di fruizione più *mainstream*; altri potrebbero invece essere rivalutati come «di culto» da parte di specifiche nicchie di consumo, e spostarsi gradualmente verso cluster più periferici. In sintesi, i nostri risultati corroborano un dato solo apparentemente banale: la vicinanza nel *network* dei video suggeriti dall'algoritmo di YouTube corrisponde a una vicinanza nel campo semantico degli ascoltatori.

MUSICA POP, TELEVISIONE E CANTAUTORATO

Se i 12 *cluster* descritti sopra riproducono scene subculturali e musicali più o meno *underground*, i restanti 44 rientrano quasi *in toto* nel grande calderone del pop italiano; il quale, molto spesso, va a braccetto con l'universo televisivo. Si tratta di una tendenza particolarmente evidente nei *cluster* «Sanremo 80's», «Sigle cartoni-883», «Rettore-Carrà» e «Zecchino d'oro» (vedi fig. 7). Il primo è composto principalmente da esibizioni dal vivo registrate durante le edizioni anni Ottanta del Festival di Sanremo, cui presero parte tutti gli artisti più menzionati nei titoli dei video, meno due: Luca Carboni e Julio Iglesias – entrambi in cima alle classifiche del periodo. Il secondo offre una suggestiva sintesi dell'immaginario di quella generazione di italiani nati negli anni Ottanta e cresciuti a pane e Mediaset, tra il programma per ragazzi *Bim Bum Bam*, le sigle dei cartoni animati interpretate da Cristina D'Avena e le colonne sonore preadolescenziali di 883 e Gem Boy. Nei titoli dei video del *cluster* «Rettore-Carrà» spiccano i riferimenti a *Domenica In* e a tre importanti interpreti femminili del pop «danzereccio» anni Ottanta: Raffaella Carrà (conduttrice di *Domenica In* nel 1986-86), Donatella Rettore e Giuni Russo. Infine, i video d'epoca dello *Zecchino d'Oro* si associano prevedibilmente a quelli del Piccolo Coro Antoniano, alle ninnenanne e alle canzoni per bambini.



FIGURA 7: Le wordcloud riportano le 10 parole più frequenti nei titoli dei video dei seguenti cluster (da sinistra verso destra, dall'alto verso il basso): Sanremo 80's, Sigle cartoni-883, Rettore-Carrà e Zecchino d'Oro. Le dimensioni delle parole sono proporzionali alla loro frequenza.

Mentre i video musicali di alcuni artisti molto amati formano *cluster ad hoc* (Pooh, Paolo Conte, Vasco Rossi, Lucio Battisti, Pino Daniele, Eduardo De Crescenzo, Renato Zero, I Nomadi, Franco Califano, Zuccherò), altri – associati dalle playlist e dai gusti di molti utenti – convivono in uno stesso *cluster*. È il caso di accoppiate più o meno storiche come Gaber e Jannacci, Ornella Vanoni e Gino Paoli, Dalla e De Gregori, Baglioni e Venditti, Claudio Villa e Gabriella Ferri. Altri abbinamenti però si dimostrano meno scontati, e le loro radici possono solo essere ipotizzate: una vicinanza stilistica e generazionale (Celentano coi Ricchi e Poveri; Ligabue-Nannini-Antonacci) così come politica (Guccini, Vecchioni e De André; Concato, Bertoli e Mannoia); l'adesione ad un cantautorato alternativo (Ivan Graziani e Stefano Rosso), orecchiabile e irriverente (Edoardo Bennato e Rino Gaetano) o «alto» (Battiato, Fossati e Finardi); le straordinarie doti canore (Mia Martini con Loredana Bertè e Mina; Patty Bravo con Domenico Modugno) o l'orgoglio meridionale (Vincenzo Spampinato e Gigi d'Alessio). I contenuti dei *cluster* «Pop 80's» (che include video di autori e interpreti come Franco Simone, Gianni Togni, Umberto Tozzi, Riccardo Fogli, Michele Zarrillo e Pupo), «Masini-Bosè-Ferradini», «Marcella Bella-Gianni Bella» e «Mango-Matia Bazar» gravitano tutti nell'ambito della canzone italiana anni Ottanta/Novanta. L'estetica «80's» sembra invece essere l'unico collante di *cluster* eterogenei come «Caputo-Gruppo Italiano», «Michael Jackson-Symbiosi» e «Ruggeri-Queen-Camerini». «Musica Bandistica» è interamente costituito da video di fanfare e cori militari (principalmente di Alpini e Bersaglieri), mentre «Cristiana contemporanea-Liscio» unisce video di orchestre di liscio e canzoni religiose contemporanee di autori come Albino Montisci, offrendoci dunque uno sguardo sul repertorio di una «comunità musicale» (Fabbri 2008, p. 122) che, con tutta probabilità, «nativa digitale» non è. «Karaoke-Crooners» ha come *file rouge* la voce di grandi *crooners* come Umberto Bindi e Nicola Arigliano e i video musicali con i testi in sovraimpressione, per provare ad emularne le gesta canore. L'unico *cluster* che si spinge oltre i confini della popular music è «Opera-Classica», il quale aggrega celebri arie d'opera, concerti di musica classica e brani dell'ensemble Rondò Veneziano. I pochi

cluster rimanenti («Paola Turci-Piero Marras»; «Clarinetto-Dori Ghezzi», «Branduardi-Quartetto Cetra-Ivan Cattaneo», «Anna Oxa-Elio e le Storie Tese») sono gli unici che non lasciano intravedere alcuna logica che ci consenta di spiegare culturalmente le pratiche di visualizzazione in sequenza degli ascoltatori. Tralasciando questi casi, i *cluster* analizzati possono essere intesi come la versione mediata delle categorie folk circolanti nell'immaginario musicale contemporaneo – in quanto generate dal *recommender algorithm* di YouTube sulla base delle pratiche quotidiane delle comunità musicali che agiscono sulla piattaforma.

IL NETWORK SEMANTICO

La visualizzazione di figura 8, realizzata attraverso il software di *network analysis* Gephi, ci permette di osservare le relazioni che intercorrono tra i diversi *cluster* del *network*. La dimensione dei caratteri è proporzionale al numero di video appartenenti al *cluster*, mentre lo spessore dei legami indica il peso delle associazioni. «Blues Rock», «House-Trance», «Michael Jackson-Symbiosi», «Hardcore Rap», «Jazz 80's», «Rock di destra», «Afro 80's» sono isole quasi totalmente scollegate dal resto del grafo. I *cluster* caratterizzati dal numero più alto di legami sono invece, rispettivamente, «Sanremo '80», «Martini-Bertè-Mina», «Anna Oxa-Elio e le Storie Tese», «Pop 80's», «Pooh» e «Dalla-De Gregori».¹³ Alla luce dei risultati dell'analisi esplorativa del contenuto possiamo considerare quello di figura 8 come una sorta di «*network* semantico»: una mappa, statica e semplificata, delle relazioni che costituiscono il campo semantico della musica italiana anni Ottanta su YouTube, che ora andremo brevemente a esaminare.

¹³ Il calcolo è basato sul valore pesato del numero dei legami che coinvolgono un nodo della rete (*weighted degree*).

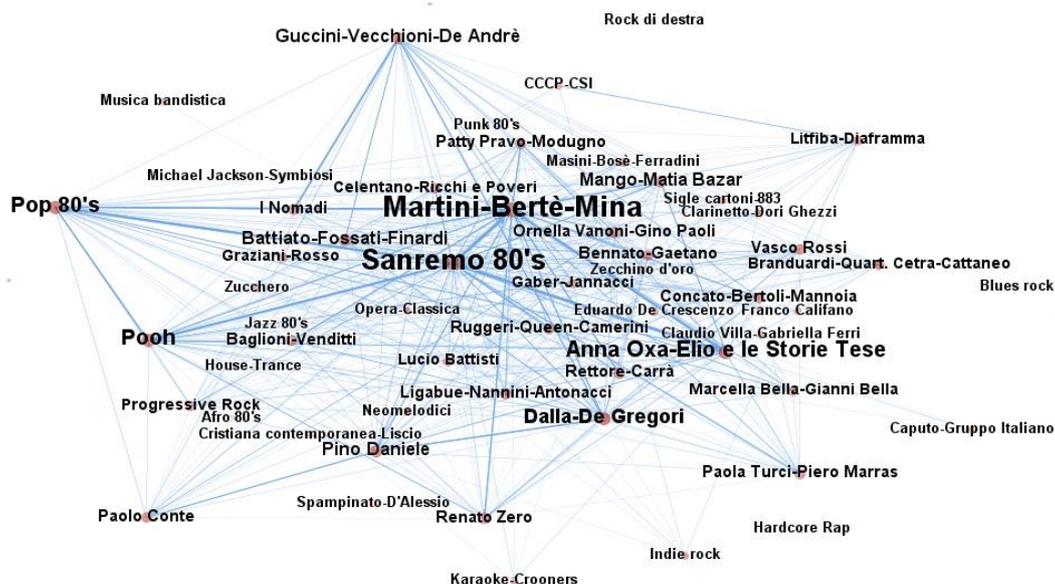


FIGURA 8: La rete delle associazioni tra cluster di video musicali (le dimensioni dell'etichetta sono proporzionali al numero di video appartenenti al cluster; lo spessore dei legami ne indica l'intensità).

La tabella 1 riporta i primi venti legami più forti tra cluster, pesati così da renderli confrontabili. «Sanremo 80's» risulta essere il nodo più centrale ed il principale collegamento di gran parte dei cluster *mainstream*. Al contempo, artisti storicamente meno legati ai circuiti televisivi – Paolo Conte, Pino Daniele, I Nomadi, Francesco Guccini insieme a Roberto Vecchioni e Fabrizio De Andrè, Giorgio Gaber ed Enzo Jannacci – tendono ad associarsi prevalentemente tra loro, creando una sorta di scena parallela. Quello tra «I Nomadi» e «Guccini-Vecchioni-De Andrè» è il quarto legame più intenso della rete, e ci rivela un'inaspettata comunanza di pubblici – più prevedibile nel caso di «CCCP-CSI» e «Litfiba-Diaframma». L'analisi dei legami ci rivela che i raggruppamenti meno chiari – «Anna Oxa-Elio e le Storie Tese», «Paola Turci-Piero Marras», «Ruggeri-Queen-Camerini», «Caputo-Gruppo Italiano», «Branduardi-Quart. Cetra-Cattaneo», «Clarinetto-Dori Ghezzi» – hanno tutti come principale collegamento il cluster sanremese, e dunque possono essere verosimilmente interpretati come propaggini di «Sanremo 80's». Strettamente legato a quest'ultimo e analogamente posizionato al centro della rete è anche «Martini-Bertè-Mina», che rappresenta l'associazione più forte per ben 12 cluster: «Patty Bravo-Modugno», «Rettore-Carrà», «Baglioni-Venditti», «Concato-Bertoli-Mannoia», «Mango-Matia Bazar», «Ornella Vanoni-Gino Paoli», «Renato Zero», «Battiato-Finardi-Fossati», «Bennato-Gaetano», «Lucio Battisti», «Ligabue-Nannini-Antonacci», «Claudio Villa-Gabriella Ferri». Sembra quasi che Mia Martini e colleghe facciano da ponte tra la nobiltà della musica leggera italiana delle ultime sei decadi e il pop minore rappresentato da «Sanremo 80's» e dintorni. Infine, possiamo notare come i video musicali di Pino Daniele siano al primo posto per numero di suggerimenti in una varietà di cluster differenti: «Neomelodici» così come «Paolo Conte», «Dalla-De Gregori» e «Jazz 80's» – a dimostrazione della

trasversalità dei pubblici a cui è in grado di parlare l'artista. Viceversa, i video del *cluster* neomelodico non compaiono mai tra i suggerimenti ai video del chitarrista partenopeo:¹⁴ un dato che testimonia il ruolo di specifiche comunità di ascoltatori nel determinare l'elenco dei video correlati su YouTube, e che mostra come non solo il campo semantico musicale sia relazionale (Middleton 1990, p. 7), ma come queste relazioni spesso non siano simmetriche.

Cluster A	Cluster B	Peso relativo legame A-B (rispetto ad A)	Peso assoluto legame A-B
Anna Oxa-Elio e le Storie Tese	Sanremo 80's	54.32	1169
Paolo Conte	Pino Daniele	42.35	335
Eduardo De Crescenzo	Sanremo 80's	42.15	110
I Nomadi	Guccini-Vecchioni-De André	42.06	567
Patty Pravo-Modugno	Martini-Bertè-Mina	41.57	449
Rettore-Carrà	Martini-Bertè-Mina	40.82	436
Paola Turci-Piero Marras	Sanremo 80's	39.01	330
CCCP-CSI	Litfiba-Diaframma	37.37	213
Pop 80's	Sanremo 80's	37.05	1046
Baglioni-Venditti	Martini-Bertè-Mina	34.92	418
Concato-Bertoli-Mannoia	Martini-Bertè-Mina	32.71	280
Ruggeri-Queen-Camerini	Sanremo 80's	31.94	321
Mango-Matia Bazar	Martini-Bertè-Mina	31.86	412
Gaber-Jannacci	Guccini-Vecchioni-De André	30.42	216
Pooh	Sanremo 80's	29.91	859
Sanremo 80's	Anna Oxa-Elio e le Storie Tese	29.74	1169
Graziani-Rosso	Sanremo 80's	28.79	205
Franco Califano	Sanremo 80's	28.53	91
Masini-Bosè-Ferradini	Sanremo 80's	27.00	118
Celentano-Ricchi e Poveri	Sanremo 80's	26.52	253

TABELLA 1: I primi 20 legami più forti tra cluster, pesati per il numero di video di «A» e in valore assoluto.

CONCLUSIONI

In molti casi i risultati che abbiamo presentato, se estrapolati dal contesto teorico e metodologico, suonerebbero estremamente banali e di senso comune. Non serve

¹⁴ Perlomeno per quanto riguarda il nostro campione, il quale non è rappresentativo dei contenuti musicali presenti sull'intera piattaforma e si limita a fotografare una porzione della rete di video correlati in un momento specifico.

condurre una ricerca empirica per poter affermare che, nell'immaginario musicale largamente condiviso, Gaber sia strettamente associato a Jannacci: è un qualcosa che «si sa», dovuto a fatti inequivocabili – i concerti e i dischi insieme, la storica appartenenza alla scena cantautorale e artistica milanese, la lunga amicizia tra i due, e via dicendo. Allo stesso modo, è palese come tra le fanfare degli Alpini e la musica leggera italiana degli anni Ottanta ci siano pochissimi punti di contatto, almeno «alle orecchie» di un ascoltatore qualunque. Tuttavia, a produrre silenziosamente le ovvie associazioni simboliche e le «normali» differenze percepite continua a esserci l'incessante processo – socialmente costruito, perpetuato e condiviso – di categorizzazione dell'esperienza umana (Bowker e Star 1999). Franco Fabbri propone di considerare gli «eventi musicali» come «punti in uno spazio multidimensionale» e i generi musicali come insiemi degli stessi (2008, p. 92). La multidimensionalità è dovuta ai diversi ambiti paralleli in cui si dispiega l'infinito intreccio di connessioni semantiche possibili che costituiscono il campo di una cultura musicale condivisa – ciò che, nel caso di concetti astratti, viene definito «intensione» (cfr. Marradi 2007, p. 48). Per esempio, confrontando la band neofascista italiana DDT coi contemporanei Punkreas – gruppo dichiaratamente antifascista – si notano diverse comunanze di genere, ma che non sono sufficienti a far verosimilmente finire i due gruppi nella medesima playlist, poiché a livello politico il confine simbolico (Lamont e Molnár 2002) appare insormontabile. Il quadro è complicato ulteriormente dalla fluttuazione del campo semantico nel tempo e tra i diversi pubblici di ascoltatori (cfr. Middleton 1990). Considerando dunque la complessità delle ragnatele di significati (Geertz 1973) che costituiscono una qualsiasi cultura musicale, le associazioni tra i 68.727 video musicali qui analizzati dovrebbero apparire meno prevedibili di quanto possano sembrare a prima vista. Esse, infatti, derivano dalle pratiche condivise di fruizione musicale di milioni di utenti YouTube, elaborate dal *recommendation system* della piattaforma. Pratiche che veicolano gusti e classificazioni condivise e che, interagendo con le *affordances* del *medium*, ci restituiscono un'istantanea mediata del campo semantico che le sottende. Il caso della musica italiana anni Ottanta su YouTube ci consente perciò di guardare aldilà delle relazioni algoritmiche tra un campione dei contenuti presenti sulla piattaforma. Anzi, proprio il fatto che talvolta queste associazioni appaiano «di senso comune», se letto insieme alla ricchezza sociologica di risultati meno prevedibili (vedi, ad esempio, i *cluster* «Sigle cartoni-883» o «Cristiana contemporanea-Liscio»), non fa che avallare la bontà della nostra interpretazione. I limiti più evidenti della metodologia adottata – l'inosservabilità dei soggetti autori delle pratiche, la difficoltà nello stimare la rappresentatività statistica del campione e l'incertezza sui dettagli dell'algoritmo di raccomandazione – sono controbilanciati dalle potenzialità del loro principale punto di forza, invocato e perseguito da un'ampia letteratura in sociologia culturale (cfr. Beer, 2013; Holt, 1997; Savage e Gayo, 2011): il carattere induttivo, scevro da etichettature aprioristiche, capace di cogliere in tempo reale il mutamento culturale. Questi risultati non sarebbero stati ottenibili attraverso un sondaggio o un'indagine etnografica.

In conclusione, non va dimenticato che, da un certo punto di vista, questa è una ricerca di archeologia musicale: dalle pieghe di YouTube sono riemersi concerti e brani di artisti ormai sconosciuti alle nuove generazioni, di svariati decenni più vecchi del formato mp3, dello streaming e delle frenetiche attività di marketing digitale delle etichette discografiche, eppure – anch’essi – digitalizzati. Come ricorda Roberts, se è vero che la tradizione musicale è percepita come qualcosa di «intangibile», è vero anche che le nuove tecnologie agevolano la sua progressiva conservazione e materializzazione (Roberts 2012, p. 271). Il lavoro invisibile e diffuso dei *prosumer* che hanno contribuito alla costruzione di questo immenso «archivio digitale» (cfr. Beer e Burrows, 2013) è un affascinante prospettiva di ricerca per i *popular music studies*. Un ulteriore campo di studio altrettanto e forse ancor più saliente è rappresentato dal crescente potere degli algoritmi online nella definizione delle culture digitalizzate contemporanee (cfr. Striphas 2015) – un tema inevitabilmente intrecciato con la dimensione privata dei *social media* che li utilizzano commercialmente. Perché, seppur questo studio si basi su un campione di dati scaricati liberamente da YouTube, la formulazione completa dell’algoritmo di raccomandazione e l’intero ammasso di informazioni che transitano sulla piattaforma sono disponibili soltanto a chi in YouTube ci lavora per incrementarne i profitti. Non a chi – istituzioni accademiche, comuni cittadini e, naturalmente, noi autori – sarebbe interessato a sfruttare quei dati per incrementare ulteriormente la conoscenza sui fenomeni culturali che veicolano e che qui abbiamo provato esplorativamente a indagare.

BIBLIOGRAFIA

- BAYM, Nancy K. e BOYD, Danah. 2012. «Socially Mediated Publicness: An Introduction», in *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, ottobre 2012, pp. 37–41.
- BEER, David. 2009. «Power through the Algorithm? Participatory Web Cultures and the Technological Unconscious», in *New Media & Society*, 11 (6), pp. 985–1002.
- BEER, David. 2013. «Genre, Boundary Drawing and the Classificatory Imagination», in *Cultural Sociology*, 7 (2), pp. 145–60.
- BEER, David e BURROWS, Roger. 2013. «Popular Culture, Digital Archives and the New Social Life of Data», in *Theory, Culture & Society*, 30 (4), pp. 47–71.
- BENNETT, Andy e PETERSON, Richard A. 2004. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Vanderbilt University Press, Nashville.
- BOLTON, Gary E., KATOK, Elena e OCKENFELS, Axel. 2004. «How Effective Are Electronic Reputation Mechanisms? An Experimental Investigation», in *Management Science*, 50 (11), pp. 1587–1602.
- BOURDIEU, Pierre. 1993. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. A cura di Randal Johnson. Columbia University Press, New York.

- BOWKER, Geoffrey C. e STAR, Susan Leigh. 1999. *Sorting Things Out. Classification and Its Consequences*. MIT Press, Cambridge, MA and London.
- BROWNE, Katherine. 2005. «Snowball Sampling: Using Social Networks to Research Non-Heterosexual Women», in *International Journal of Social Research Methodology*, 8, pp. 47–70.
- BRYSON, Bethany. 1996. «“Anything But Heavy Metal”: Symbolic Exclusion and Musical Dislikes», in *American Sociological Review*, 61 (5), pp. 884–99.
- CASTELLS, Manuel. 1996. *The Rise of the Network Society, the Information Age: Economy, Society and Culture*. Blackwell Publishers, Malden.
- CAYARI, C. 2011. «The YouTube Effect: How YouTube Has Provided New Ways to Consume, Create, and Share Music», in *International Journal of Education & the Arts*, 12 (6), pp. 1–28.
- CELMA, O. 2010. *Music Recommendation and Discovery: The Long Tail, Long Fail, and Long Play in the Digital Music Space*. Springer, Heidelberg – Dordrecht – London – New York.
- CHENEY-LIPPOLD, John. 2011. «A New Algorithmic Identity: Soft Biopolitics and the Modulation of Control», in *Theory, Culture & Society*, 28 (6), pp. 164–81.
- CROSSLEY, Nick. 2008. «Pretty Connected: The Social Network of the Early UK Punk Movement», in *Theory, Culture & Society*, 25 (6), pp. 89–116.
- DAVIDSON, James, LIEBALD, Benjamin, LIU, Junning, NANDY, Palash, VAN VLEET, Taylor, GARGI, Ullas, GUPTA, Sujoy, HE, Yu, LAMBERT, Mike, LIVINGSTON, Blake e SAMPATH, Dasarathi. 2010. «The YouTube Video Recommendation System», in *Proc. ACM RecSys*, pp. 293–96.
- DE NORA, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press, Cambridge.
- DI MAGGIO, Paul. 1987. «Classification in Art», in *American Sociological Review*, 52 (4), pp. 440–55.
- FABBRI, Franco. 2005. *L'Ascolto tabù. Le musiche nello scontro globale*. Il Saggiatore, Milano.
- FABBRI, Franco. 2008. *Il suono in cui viviamo*. Terza edizione. Il Saggiatore, Milano.
- FABIETTI, Ugo. 2001. *Storia Dell'antropologia. Seconda Edizione*. Zanichelli, Bologna.
- GEERTZ, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. Basic Books, New York.
- GRANOVETTER, Mark. 1985. «Economic Action and Social Structure: The Problem of Embeddedness», in *American Journal of Sociology*, 91 (3), pp. 481–510.
- GREEN, Joshua e BURGESS, Jean. 2009. *YouTube: Online Video and Participatory Culture*. Polity Press, Cambridge.
- HALLINAN, Blake e STRIPHAS, Ted. 2014. «Recommended for You: The Netflix Prize and the Production of Algorithmic Culture», in *New Media & Society*, giugno.
- HOLT, Douglas B. 1997. «Distinction in America? Recovering Bourdieu's Theory of Tastes from Its Critics», in *Poetics*, 25, pp. 93–120.
- HOLT, Fabian. 2007. *Genre in Popular Music*. University of Chicago Press, Chicago.

- HOLT, Fabian. 2011. «Is Music Becoming More Visual? Online Video Content in the Music Industry», in *Visual Studies*, 26 (1), pp. 50–61.
- JURGENSON, Nathan. 2012. «When Atoms Meet Bits: Social Media, the Mobile Web and Augmented Revolution», in *Future Internet*, 4 (4), pp. 83–91.
- LAMONT, Michèle, e Virág Molnár. 2002. «The Study of Boundaries in the Social Sciences», in *Annual Review of Sociology*, 28 (1), pp. 167–95.
- LATOUR, Bruno. 2005. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Vol. 7. Oxford University Press, Oxford and New York.
- MAGAUDA, Paolo. 2014. «Produzione, Consumo e Pratiche della Musica “popular” in Italia», in Marco Santoro (a cura di), *La cultura che conta*. Il Mulino, Bologna, pp. 175–98.
- MANOVICH, Lev. 2009. «The Practice of Everyday (media) Life: From Mass Consumption to Mass Cultural Production?», in *Critical Inquiry*, 35 (2), pp. 319–31.
- MARRADI, Alberto. 2007. *Metodologia Delle Scienze Sociali*. A cura di Rita Pavsic and Maria Concetta Pitrone. Il Mulino, Bologna.
- MIDDLETON, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Open University Press, Buckingham – Philadelphia.
- ORTON-JOHNSON, Kate e PRIOR, Nick. 2013. *Digital Sociology: Critical Perspectives*. Palgrave Macmillan, Houndmills – Basingstoke – Hampshire.
- PAPACHARISSI, Zizi (a cura di). 2011. *A Networked Self*. New York, Routledge.
- PETERSON, Richard A. e KERN, Roger M. 1996. «Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore», in *American Sociological Review*, 61 (5), pp. 900–907.
- PRIOR, Nick. 2014. «The Plural iPod: A Study of Technology in Action», in *Poetics*, 42 (febbraio), pp. 22–39.
- RIMMER, M. 2012. «Beyond Omnivores and Univores: The Promise of a Concept of Musical Habitus», in *Cultural Sociology*, 6 (3), pp. 299–318.
- ROBERTS, Les. 2012. «Talkin Bout My Generation: Popular Music and the Culture of Heritage», in *International Journal of Heritage Studies*, 20 (3), pp. 262–80.
- ROGERS, Richard. 2013. *Digital Methods*. MIT Press, Boston.
- SANDYWELL, B. e BEER, David. 2005. «Stylistic Morphing: Notes on the Digitisation of Contemporary Music Culture», in *Convergence*, 11, pp. 106–21.
- SAVAGE, Mike, e GAYO, Modesto. 2011. «Unravelling the Omnivore: A Field Analysis of Contemporary Musical Taste in the United Kingdom», in *Poetics*, 39 (5), pp. 337–57.
- STRIPHAS, Ted. 2015. «Algorithmic Culture», in *European Journal of Cultural Studies*, 18 (4-5), pp. 395–412.
- THELWALL, Mike, SUD, Pardeep e VIS, Farida. 2012. «Commenting on YouTube Videos : From Guatemalan Rock to El Big Bang», in *Journal Of The American Society For Information Science And Technology*, 63 (3), pp. 616–29.

- VAN DIJCK, José. 2009. «Users Like You? Theorizing Agency in User-Generated Content», in *Media, Culture & Society*, 31 (1), pp. 41–58.
- VAN MEETEREN, Michiel, POORTHUIS, Ate e DUGUNDJI, Elenna. 2010. “Mapping Communities in Large Virtual Social Networks, in *Proceedings of the IEEE Workshop on Business Applications of Social Network*, 13 December, 2010, pp. 1–8.
- WEBB, Peter. 2007. *Exploring the Networked Worlds of Popular Music*. Routledge, London – New York.