



Side A

Rock'n'roll Pop Rhythm & Blues Folk Beat Jazz Bebop Blues Rap Flamenco Fado Tango Disco

saggio

Franco Fabbri

AROUND THE CLOCK

Una breve storia della popular music

Nella storia della musica, tra Otto e Novecento si registra una frattura destinata a rivoluzionare l'intero panorama: fino a quel momento si contrapponevano musica colta e musica popolare, ma il sorgere di una società industrializzata e urbana ha permesso la nascita e il rapido sviluppo di un insieme di generi "nuovi", né colti né popolari in senso stretto. Quell'aggregato di generi, variegati e in continua evoluzione, in seguito raccolti sotto l'etichetta di "popular music".

Come spiega Franco Fabbri in *Around the Clock*, però, l'etichetta è solo in apparenza di comodo: se nella seconda metà del Novecento la popular music di maggior diffusione è stata certo quella di origine afroamericana e angloamericana, esaminando più da vicino lo stesso rock'n'roll, il funky, il rhythm & blues e gli altri generi che hanno dominato il mercato discografico, scopriamo un intreccio sorprendente di influenze, materiali comuni, coincidenze nei contesti socioculturali, tecnologici, industriali. Per capire la popular music di oggi occorre quindi fare un passo indietro, ripercorrendo tutti i generi che si sono avvicinati e differenziati dall'Ottocento in poi: dal fado e dal cabaret francese alla canzone napoletana, dal flamenco al rebetico, dalla canzone americana di Tin Pan Alley agli *chansonniers*, dal rock'n'roll alla bossa nova, dai cantautori al rock psichedelico, dal reggae al rap, dalla world music alla techno.

Nelle pagine del libro la storia della musica incontra spesso la storia tout court, la sociologia e la massmediologia. Per raccontare la popular music è infatti inevitabile misurare il ruolo che ha avuto di volta in volta nelle vicissitudini storiche e sociali di questi secoli, così come è necessario seguire gli sviluppi delle tecnologie e dei media, i vari supporti e i canali diversi attraverso cui la musica si è diffusa e commercializzata.

Una "breve storia" che rende conto del contributo di popoli, storie e culture diverse alla popular music che abbiamo ascoltato e ascoltiamo, in attesa di quella che ascolteremo.

Franco Fabbri

AROUND THE CLOCK

Una breve storia della popular music



E-BOOKS

Indice

- 3 Capitolo 1 - Premesse per una storia della popular music
- 5 Capitolo 2 - Precursori: Stephen Foster, il minstrel show, la nascita di Tin Pan Alley
- 9 Capitolo 3 - I sogni di Edison, l'industria di Berliner
- 14 Capitolo 4 - La canzone napoletana
- 20 Capitolo 5 - Dal Salone Margherita al Cafè Aman. Aristide Bruant e la canzone francese
- 25 Capitolo 6 - Origini del flamenco, del fado, del tango
- 32 Capitolo 7 - Ragtime, blues, jazz
- 37 Capitolo 8 - Musiche del Mediterraneo orientale
8.1 *Il rebetico*, p. 37 - 8.2 *Umm Kulthum e la canzone araba*, p. 39
- 42 Capitolo 9 - Il Kabarett
- 48 Capitolo 10 - Il cinema sonoro. Canzoni e musica da film
- 54 Capitolo 11 - L'età dell'oro del musical e gli «American Classics»
- 59 Capitolo 12 - Voci e musiche alla radio
- 64 Capitolo 13 - Race, hillbilly, crooners: le voci dell'America al microfono
- 69 Capitolo 14 - Musica leggera in Italia nel Ventennio
- 74 Capitolo 15 - Il dopoguerra negli USA: dal rhythm & blues al rock 'n' roll
- 79 Capitolo 16 - Il trionfo del rock 'n' roll

- 83 Capitolo 17 - Il dopoguerra in Italia. Il Festival di Sanremo
- 88 Capitolo 18 - Nuovi poeti, nuovi disturbi: gli «chansonniers», la bossa nova
- 94 Capitolo 19 - Cantacronache, cantautori, il Nuovo Canzoniere Italiano
- 101 Capitolo 20 - Dopo il rock 'n' roll: dalle alternative «perbene» a Dylan
- 106 Capitolo 21 - L'era dei gruppi
- 112 Capitolo 22 - L'Italia del boom e del bitt
- 119 Capitolo 23 - L'«estate dell'amore»
- 124 Capitolo 24 - La «Woodstock Nation» e l'altra «altra America»
- 129 Capitolo 25 - Canzone politica e canzone d'autore, intorno al '68
- 137 Capitolo 26 - Cantautori in America Latina
- 144 Capitolo 27 - Cantautori in Europa
- 153 Capitolo 28 - Psichedelici, sperimentatori: da Zappa ai Pink Floyd, al progressive rock
- 161 Capitolo 29 - Musiche urbane e post-coloniali dopo la crisi del petrolio
- 167 Capitolo 30 - Compact disc, campionatori, videoclip
- 174 Capitolo 31 - Il potere di «rappresentare»: rap e rock a confronto
- 183 Capitolo 32 - Il mondo entra in scena
- 192 Capitolo 33 - Bricolage elettronico: techno, rave, musica sulla rete
- 199 *Bibliografia*
- 203 *Indice delle canzoni, degli album, delle trasmissioni radiofoniche e televisive, dei film, delle pubblicazioni*
- 229 *Indice dei nomi*

Around the Clock

1. Premesse per una storia della popular music

Musiche destinate specificamente all'intrattenimento esistono, in diverse culture, molto prima dell'inizio di questa storia. Ma nel corso del XIX secolo, e poi in modo decisivo nei primi decenni del XX, in varie parti del mondo (prima in Europa, nelle Americhe, in Asia Minore e Medio Oriente, nel Maghreb, poi in tutto il pianeta), si determinano le condizioni di una separazione funzionale, economica, ideologica, fra musiche di intrattenimento da una parte e musiche d'arte (di tradizione scritta oppure – fuori dall'Europa – orale) dall'altra, e al tempo stesso fra musiche popolari «commerciali» e tradizionali/rituali. Schematizzando, riducendo la complessità dei fenomeni a dimensioni più facilmente maneggiabili, si può dire che alla dicotomia musica colta/musica popolare si sostituisca progressivamente una tricotomia musica colta/musica d'intrattenimento/musica popolare, dove la musica d'intrattenimento incorpora elementi precedentemente categorizzati negli altri due insiemi, segnandone la commercializzazione, e poi l'industrializzazione. Ma è tutto il campo musicale, l'universo delle musiche, che si ristrutturava, nelle funzioni e anche nelle categorie, quindi nella nomenclatura. Tracciare dei confini è impossibile, e anche poco utile, se è vero – come sostenne Iannis Xenakis – che «gli universi della musica classica, contemporanea, pop, folkloristica, tradizionale, d'avanguardia, ecc., paiono formare in sé delle unità, a volte chiuse, a volte compenstrate. Presentano diversità incredibili, ricche di nuove creazioni ma anche di fossilizzazioni, di rovine, di residui, e tutto questo in continua formazione e trasformazione, come le nuvole, così diverse e così effimere». Se le musiche sono nuvole (o così possono essere rappresentate mentalmente), ciò che si può osservare, nel periodo accennato, è un movimento che porta all'addensarsi di un nuovo aggregato di generi, individuato da nomi diversi e a loro volta in continua trasformazione: musica leggera, musica di consumo, *U-Musik*, *popular music*, *chanson*. Non c'è omogeneità

fra questi termini: alcuni sono entrati nel senso comune, altri sono tecnici; quasi tutti implicano un giudizio di valore, alcuni aspirano alla generalità, altri (come *chanson*) sottintendono una sineddoche o l'indicazione di un prototipo. A partire dagli anni Ottanta del XX secolo, si è formato un consenso fra gli studiosi di queste musiche di utilizzare il termine *popular music*, sia come riconoscimento dell'inglese (dal quale l'espressione è intraducibile in molte lingue, compreso l'italiano) come lingua franca, sia in omaggio all'importanza storico-economica della musica anglosassone e afroamericana, sia per accettare un'espressione di larga diffusione¹ che (con tutti i suoi limiti) non presenta connotazioni dispregiative e si presta meno di altre a equivoci epistemologici. Quale musica, oggi, non è «di consumo»? E quante musiche popular (dal rock 'n' roll alla bossa nova, dalla canzone d'autore al rap) sono nate proprio in opposizione alla «musica leggera»? Di conseguenza, anche qui si userà, come termine generale, *popular music*. Cercando di tener presente, e di far notare, che in molti luoghi e in diverse epoche le musiche che ci interessano sono state indicate con altri nomi, particolari e generali, e che comunque, anche nel contesto del quale ci occupiamo, è stata messa in rilievo una dialettica fra *popular culture* e *mass culture*, per rendere ancora più esplicita l'ambivalenza di una musica che ha origini e radici in ampi strati sociali e che allo stesso tempo è prodotta industrialmente su vasta scala.

¹ E che dunque d'ora in poi nel corso del testo sarà riportata in tondo, non in corsivo.

2. Precursori: Stephen Foster, il minstrel show, la nascita di Tin Pan Alley

L'importanza storica della musica degli Stati Uniti nello sviluppo e nella definizione della popular music così come oggi la conosciamo è ben rappresentata dalla figura di Stephen Foster (1826-1864), autore di canzoni che fanno parte della memoria collettiva degli americani e non solo (basti pensare a *Oh! Susanna*). Le prime canzoni di Foster – tra le quali quella appena citata – appaiono poco prima della metà dell'Ottocento, quindi in una fase ancora embrionale della separazione della musica di intrattenimento dall'universo colto e da quello popolare. In Europa sono gli anni di Johann Strauss padre (1804-1849) e dei primissimi successi del figlio (1825-1899): Offenbach (1819-1880), e Gilbert (1836-1911) e Sullivan (1842-1900), arriveranno molto dopo. Esiste, d'altra parte, un repertorio di canzoni destinato a varie forme di intrattenimento, e circola anche in America, come dimostrano le stesse trascrizioni e gli arrangiamenti che Foster ne trarrà: soprattutto brani di opere italiane (in prevalenza di Donizetti) e *Lieder* di Schubert. Questi sono anche i materiali della sua formazione come compositore, insieme a canzoni popolari (folk) appartenenti alle diverse tradizioni giunte negli USA con gli immigrati, e ai canti della popolazione di origine africana: e dato che siamo in un periodo precedente alla Guerra di Secessione, esiste ancora la schiavitù. Alle condizioni di vita dei neri, agli stereotipi che le descrivono, ai tic comportamentali che a torto o a ragione vengono loro attribuiti, specchio dei tic dei bianchi, si ispira una forma di intrattenimento che nasce e si afferma negli stessi anni della vita di Foster: il *minstrel show*. Già prima del 1830 erano comuni sia le caratterizzazioni di personaggi neri da parte di attori bianchi travestiti, sia la presenza nelle strade di cantanti neri girovaghi, che si accompagnavano col banjo. Tra il 1828 e il 1831 Thomas Dartmouth «Daddy» Rice (1808-1860) crea un personaggio di grande successo: Jim Crow, un vecchio schiavo sciancato, che con le sue canzoni e le sue danze genera una grande quantità di imitato-

ri. Al 1843 risale la prima apparizione sulla scena dei Virginia Minstrels, un quartetto fondato a New York da Daniel Decatur Emmett (1815-1904), formato da musicisti-attori bianchi travestiti da neri, che cantano e danzano accompagnandosi con violino, banjo, tamburello e *bone castanets* (sorta di nacchere di osso). Pochi anni dopo nascono i Christy Minstrels (dal nome del leader, l'attore Edwin P. Christy, 1815-1862), che codificano le regole del genere: i componenti del gruppo sono seduti in semicerchio, con il suonatore di tamburello (Mr. Tambo) seduto a un'estremità, quello di nacchere (Mr. Bones) all'altra, mentre al centro, a scambiare battute con questi, sta Mr. Interlocutor. In una prima fase (circa fino al 1850) lo spettacolo si divide in due parti, dedicate rispettivamente al dandy nero urbano e al povero schiavo delle piantagioni; poi la forte caratterizzazione afroamericana si stempera, insieme all'uso del dialetto, e il *minstrel show* tipico assume una forma tripartita: ballate sentimentali e *minstrel songs* «ripulite» (nelle quali eccelle Foster) all'inizio; una parte intermedia di varietà (denominata *olio*), con virtuosismi musicali e coreografici, parodie di opere italiane, stralci di commedia, e ospiti europei; e infine il *walk-around*, la passerella finale, con canzoni, musica strumentale, danze, eseguite da tutta la troupe in varie combinazioni, dove la caratteristica afroamericana rimane accentuata. Sebbene il *minstrel show* sia solo una delle numerose forme di intrattenimento musicale e teatrale degli USA a metà dell'Ottocento, insieme ad altre di derivazione europea, la sua particolarità precorre gli sviluppi importanti che l'intreccio fra le diverse culture presenti negli Stati Uniti consoliderà nella nascente popular music. In questo contesto, e con il movimento per l'abolizione della schiavitù e la Guerra di Secessione (1861-1865) incombente sullo sfondo, si svolge la carriera di Stephen Foster, esemplare sotto molti aspetti. Fin dal principio, oltre a romanze da salotto di stampo tradizionale, Foster compone canzoni per il *minstrel show*, dette anche *Ethiopian songs*, nelle quali si fa apprezzare sia per la convincente semplicità della musica (frutto in realtà di un meticoloso lavoro di sintesi fra tradizioni musicali) sia per il realismo compassionevole dei testi, lontani dalla brutalità caricaturale e dialettale abbastanza comune nel genere, per quanto a tratti inaccettabili per la sensibilità afroamericana di un secolo e mezzo più tardi. Il quaderno di appunti di Foster, ritrovato e conservato come uno dei documenti più importanti dell'Ottocento musicale americano, rivela quanto accanito fosse il lavoro di limatura al quale testo e musica delle sue canzoni erano sottoposti; anche i contratti editoriali (i primi nel loro genere, riferendosi alla pubblicazione di canzoni per un ampio mercato nazionale) sono vergati nella calligrafia di Foster. Vi erano certamente, al suo tempo, altri *songwriters*: anzi, molti erano anche interpreti – a differenza di Fo-

ster – delle proprie canzoni. Ma l'enorme successo di *Oh! Susanna* (eseguita dai Christy Minstrels nel 1848), e in seguito di altre canzoni entrate da allora nella memoria degli americani (*Old Folks at Home*, 1851, *My Old Kentucky Home*, *Good Night*, 1853, *Jeanie With the Light Brown Hair*, 1854), instaura contemporaneamente un modello compositivo e un modello industriale. Foster non percepì mai diritti di esecuzione, né royalties sulle edizioni di proprie canzoni pubblicate da editori diversi da quelli con i quali aveva firmato contratti, e neppure sulle stampe dei testi delle canzoni (*broad-sides*), di larghissima diffusione; ma venne riconosciuto come un *songwriter* professionista, che vendeva canzoni per la pubblicazione, addirittura ottenendo anticipi dagli editori per canzoni che non aveva ancora composto. Questo non impedì – ma soprattutto per gli effetti economici e culturali della Guerra di Secessione – che morisse in miseria a New York, avendo guadagnato nella sua carriera un'inezia rispetto a quanto avrebbe ottenuto nel contesto normativo e industriale di Tin Pan Alley, l'industria editoriale newyorkese della popular music che sarebbe fiorita nel giro di tre decenni, e che avrebbe visto in Stephen Foster il proprio precursore. C'è in effetti uno iato fra l'epoca di Foster e la nascita della moderna *popular song* americana, che pure è anticipata stilisticamente e produttivamente dall'autore di *Oh! Susanna*. Gli storici statunitensi tendono ad attribuire questo ritardo (o, viceversa, a chiamare quella di Foster una «falsa primavera») alle conseguenze della Guerra di Secessione, al cambiamento radicale nella condizione degli afroamericani (prima schiavi, ma poi cittadini privi di mezzi e di diritti). Solo una successiva stabilizzazione del ruolo dei neri, se non ancora una vera integrazione, avrebbe ristabilito quel flusso produttivo, e quella forte influenza sulla produzione dei musicisti bianchi, che si ritiene siano alla base delle nuove forme della canzone sviluppatesi nell'ultimo decennio del secolo (i *Gay Nineties*).

Il nome di Tin Pan Alley fu attribuito nel 1903 dal compositore e giornalista Monroe H. Rosenfeld (1861-1918) al quartiere di New York delimitato dalla ventottesima strada e da Broadway: «vicolo dei pentolini di latta» era una buona espressione eufemistica per una zona che risuonava incessantemente delle note di pianoforti verticali con i martelletti consumati dall'usura, per il lavoro continuo dei *songwriters* che abitavano lì, e che insieme ai *song pluggers* (i propagandisti di canzoni) popolavano gli uffici degli editori. Successi di quell'epoca erano *Bird in a Gilded Cage* (1900, se ne vendettero due milioni di copie) di Harry Von Tilzer (Harry Gumbinsky, 1872-1946), *In the Good Old Summer Time* (1902) di George Evans (1870-1915), *In the Shade of the Old Apple Tree* (1905), di Egbert Van Alstyne (1882-1951). C'era un'ovvia convenienza a riunire l'industria editoriale in uno stesso quartiere, in tempi nei quali

l'economia della popular music si basava principalmente sulla vendita degli spartiti (dieci milioni di copie negli USA nel 1900), contando sull'effetto promozionale determinato dall'inserimento di una canzone in uno spettacolo di successo. Compito dei *song pluggers* era quello di far ascoltare le canzoni nuove agli impresari, ai titolari delle compagnie, ai musicisti, ma anche di fare la *claque* agli spettacoli, applaudendo le canzoni del proprio editore. Tutto si svolgeva nello spazio ristretto del quartiere, facilitando anche gli incontri fra musicisti alla ricerca di un ingaggio o di un contratto. Anche in altre capitali dell'industria editoriale avvenne lo stesso, e un'espressione toponomastica divenne sinonimo di editoria musicale: Denmark Street a Londra, la Galleria del Corso a Milano. Ma Tin Pan Alley vuol dire anche di più: sta per l'industria, ma anche per le sue modalità di produzione tipiche, e in fin dei conti anche per un modello di canzone, basato su uno schema quadripartito di trentadue battute. Nel mondo anglosassone Tin Pan Alley rappresenta un'epoca, un modo di concepire la musica, una forma di canzone, il modello dominante nella popular music americana per più di mezzo secolo. Sotto tutti questi aspetti Tin Pan Alley si consolida proprio negli stessi anni nei quali si affaccia una nuova tecnologia e un nuovo prodotto industriale, che nell'arco di decenni minerà e quindi porrà fine all'egemonia dell'editoria musicale: il fonogramma (prima sotto forma di cilindro, poi di disco, in seguito in tutte le incarnazioni che ha assunto, dal microscolco al cd).

3. I sogni di Edison, l'industria di Berliner

Thomas Alva Edison (1847-1931) dà una prima dimostrazione del suo fonografo nel 1877, in un'epoca nella quale la diffusione della musica nel suo paese (come in Europa) è fortemente contrassegnata dalla pratica domestica, specialmente basata sul pianoforte (nel 1880 se ne fabbricano negli USA 45.000 esemplari, che si aggiungono a quelli importati dall'Europa). Mentre il prodotto della Edison Speaking Phonograph Company muove i primi passi, gli spartiti delle canzoni – sia negli Stati Uniti, sia in Europa – si vendono a centinaia di migliaia, o a milioni: è il caso di *After The Ball* di Charles K. Harris (1867-1930), pubblicata nel 1892, a cavallo fra la ballata vittoriana imbellettata e lacrimosa e le innumerevoli canzoni su amori mai nati e sogni infranti, il cui spartito si venderà in oltre cinque milioni di copie (o dieci, secondo altri dati) nell'arco di pochi anni. Il nome dell'impresa di Edison (Speaking Phonograph), del resto, rende conto della scarsa fiducia che l'inventore aveva nelle possibili applicazioni musicali del fonografo a cilindri: i seri limiti nella fedeltà di riproduzione del suono lo spingevano a immaginare soprattutto applicazioni destinate alla registrazione del parlato. E tuttavia la musica era compresa nell'elenco, che il senno di poi rende di lettura perlomeno curiosa: 1) come ausilio per la scrittura di lettere e per la dettatura senza stenografi, 2) per incidere «libri fonografici» destinati ai non vedenti, 3) per insegnare a parlare, 4) per la musica («il fonografo senza dubbio sarà dedicato con liberalità alla musica»), 5) per raccogliere le voci dei propri cari (in particolare, le ultime parole dei moribondi), 6) per creare giocattoli parlanti o musicali, 7) per orologi e sveglie parlanti, 8) per i discorsi di uomini celebri, 9) per conservare lezioni, 10) come ausilio per perfezionare «l'arte del telefono». Comunque, ci vorranno almeno cinque anni di miglioramenti perché l'apparecchio, in questa fase chiamato grafofono, raggiungesse una qualità accettabile anche solo per l'applicazione principale, il supporto alla stenografia. Alla fine

degli anni Ottanta un magnate investe quasi un milione di dollari per riunire il brevetto originale di Edison ai perfezionamenti del grafofono, e fonda la North American Phonograph Company, la cui filiale del District of Columbia – la Columbia Phonograph Company – diverrà la prima e oggi più antica etichetta fonografica. Ma al momento il mercato non risponde, principalmente per l'opposizione degli stenografi. L'applicazione alla musica si avvia quasi per caso, per l'intervento di Louis Glass (1845-1924), direttore della filiale californiana dell'azienda (la Pacific Phonograph Company), che applica dei sistemi di ascolto stetoscopici ad alcuni fonografi e li installa in un locale di San Francisco, con un sistema di pagamento a moneta. Il pubblico si diverte molto ad ascoltare i suoni registrati sui cilindri (in compagnia, guardandosi ridere attaccati con uno stetoscopio a uno strano aggeggio), e decreta il successo non solo di questo antenato del juke-box, ma del fonogramma come supporto musicale. Dato l'uso, il contesto e le caratteristiche tecniche – una banda passante limitatissima nelle frequenze medie – i primi cilindri commerciali contengono i suoni di bande, assoli strumentali (di strumenti con timbri ed estensioni adatte, come la cornetta, l'ottavino, il banjo), *coon songs* (canzoni comiche, in voga circa dal 1880 fino alla fine della Prima Guerra Mondiale, con testi scritti in un dialetto che si pretendeva fosse tipico dei neri americani, di carattere razzista) e barzellette. Fra i vari produttori si impone la Columbia, i cui maggiori successi sono rappresentati dalla U.S. Marine Band diretta da John Philip Sousa (1854-1932), autore di alcune fra le più celebri marce militari americane, e da John Yorke Atlee (1842-1910), un fischiatore virtuoso (la cui passione dilettantistica – è un impiegato statale – si sposa fortunatamente con i limiti della tecnologia, rendendo il fischio più fonogenico del pianoforte o di un'orchestra). Nel 1896 il catalogo della Columbia contiene già migliaia di titoli, e nel frattempo Edison è ritornato sul mercato col proprio marchio. Il repertorio vocale si arricchisce, sia con canzoni prelevate dal repertorio popular, anche con cantanti neri come George Washington Johnson (1850-1910), sia con romanze da salotto e arie d'opera: tra il 1897 e il 1901 debutta sui cilindri del fonografo anche Enrico Caruso. Ma per quanto i miglioramenti siano notevoli, il fonografo a cilindri soffre di un grave handicap industriale, perché i cilindri non possono essere duplicati, e la produzione su larga scala necessita della registrazione usando batterie di fonografi in serie e/o la ripetizione delle incisioni. Impegnati in una concorrenza spasmodica, Edison e la Columbia trascurano il problema, e quando finalmente (tra il 1900 e il 1901) un sistema di stampa per estrusione li metterà in grado di riprodurre illimitatamente lo stesso cilindro, il pubblico sarà già pronto a orientarsi verso un nuovo e diverso sistema, che consente la stampa

multipla in modo più semplice ed economico. Si tratta del grammofono di Emile Berliner (1851-1929), e del relativo disco. Berliner, un tedesco immigrato negli USA, aveva offerto la prima dimostrazione pubblica della sua invenzione nel 1888, e già allora aveva annunciato la possibilità di stampare un numero illimitato di copie di dischi da un'unica matrice, aveva dichiarato di puntare al mercato dell'intrattenimento domestico, e aveva preconizzato un compenso delle prestazioni musicali basato su royalties commisurate alle copie vendute, con una visione molto chiara degli sviluppi potenziali dell'industria discografica. Al volgere del secolo, Berliner è pronto a mantenere le sue promesse. Convince il direttore artistico della Columbia, Fred Gaisberg (1873-1951), a passare dalla sua parte, e contemporaneamente affida a un tecnico di valore, Eldridge R. Johnson (1867-1945), il perfezionamento tecnico e industriale del grammofono, razionalizzando la divisione del lavoro e la convergenza di fattori artistici e tecnologici che saranno alla base della discografia per tutto il secolo a seguire, e che troveranno nella popular music il campo di applicazione principale. L'espansione commerciale dell'impresa di Berliner è impressionante: alla Berliner Gramophone Company, fondata nel 1895, fa seguito nel 1898 la Gramophone Co. Ltd., con sede a Londra; nel 1899 nascono filiali in Francia, Italia, Germania (la Deutsche Gramophon), e i prodotti raggiungono anche Russia, Spagna, Austria, Ungheria. Nel 1901 la casa madre americana cambia nome, incorporando i capitali di Johnson, che ne prende la guida: si chiamerà Victor Talking Machine Company. Sotto il marchio Victor, e con l'etichetta Red Seal, vengono distribuiti negli USA i dischi di musica colta incisi in Europa. Entro il 1912 esisteranno fabbriche anche in India. Le vendite sono di tre milioni di copie solo negli USA nel 1900 (un dato stimato, e che comprende anche i cilindri), e raggiungono i trenta milioni all'inizio degli anni dieci. Altre stime indicano dieci-dodici milioni di dischi venduti in Germania nel 1907, e venti milioni in Russia nel 1915. In questo arco di tempo il disco di Berliner si impone definitivamente sul cilindro di Edison, anche perché con una decisione di carattere monopolistico – a sua volta anticipatrice – Edison, Columbia e Victor si accordano per uno sviluppo congiunto dei brevetti e dei prodotti, e sull'uso del termine *phonograph* anche per il giradischi di Berliner (il termine *gramophone*, grammofono, resterà comune in Europa). A metà del primo decennio del Novecento, il fonografo a cilindri resta ancora diffuso nelle zone rurali degli USA, mentre il grammofono a dischi ha già conquistato le classi medie urbane. Questa differenziazione di classe trova parziale riscontro nei repertori incisi, grazie alla maggiore presenza della musica colta nei cataloghi dei dischi, che così riescono a fare appello al desiderio di qualità e di prestigio culturale delle classi più agiate: uno stimolo

al quale d'ora in poi l'industria discografica ricorrerà stabilmente, ogni volta che vorrà lanciare una tecnologia nuova e più costosa. Ma se questo è particolarmente vero per l'Europa, negli USA ben presto il repertorio popolare che ha fatto la fortuna iniziale del fonografo dilaga anche su disco: la U.S. Marine Band, il fischiatore Atlee, le *coon songs* di numerosissimi cantanti bianchi *en travesti*, e solo di due artisti neri, il già citato George W. Johnson e Bert Williams (1874-1922), travolgente comico del vaudeville. Prima della Grande Guerra, c'è un solo ensemble di musicisti afroamericani che ottiene un contratto discografico: è la Syncopated Society Orchestra, diretta da James Reese Europe (1881-1919), specializzata nelle danze di moda che d'ora in poi a ondate successive (a cominciare da quella del *cakewalk*) travolgeranno l'Occidente. Insomma, i primi dieci-quindici anni dell'industria del disco negli USA prefigurano i temi principali attorno ai quali si snoderà la storia non solo della discografia ma più in generale della popular music in tutto il secolo a seguire: il favore accordato alle musiche (alle voci, agli organici strumentali, agli stili) che «suonano meglio» in un certo contesto tecnologico; il predominio delle forme brevi (legate alle limitazioni di durata del disco, almeno fino agli anni Cinquanta); all'interno di queste, il ruolo dominante della canzone, che l'altra e a lungo più potente industria musicale, quella editoriale, produce a getto continuo; l'importanza, decisiva negli USA ma di eccezionale rilievo anche in Europa, della musica afroamericana e della sua emancipazione; la sinergia fra diverse forme di intrattenimento e (in seguito) fra diversi media: il ballo, il teatro musicale (dal *minstrel show* e dal vaudeville al music hall, alla rivista, alla commedia musicale), e poi il cinema, la radio, la televisione.

D'altra parte, un contesto favorevole all'affermazione di generi musicali nuovi, e allo sviluppo definitivo di una popular music distinta sia dalla musica colta che da quella di tradizione orale, si manifesta nella seconda metà dell'Ottocento – soprattutto negli ultimi due decenni – in molti paesi, europei ed extraeuropei. Mentre oggi appare evidente che la grande varietà di fattori economici, tecnologici, sociali, culturali presenti negli Stati Uniti avrebbe fatto di quel paese, anche in questo campo, un laboratorio permanente e un modello, oltre che una potenza planetaria, è altrettanto chiaro che gli stessi fattori – sia pure in altre combinazioni – erano riscontrabili in paesi anche molto diversi, sia dagli USA sia tra loro. In alcuni fiori presto (anche prima che negli USA) un'industria editoriale, in molti – dall'Argentina e dal Brasile a Spagna e Portogallo, dalla Francia all'Italia meridionale – erano attive tradizioni diverse, colte e popolari, con un passato plurisecolare di interazioni reciproche. In un'area molto vasta, che dall'Europa del Nord si estendeva fino al Medio Oriente, gli anni della fine del secolo e quelli che prece-

dettero la Grande Guerra furono anni di espansione economica, di sviluppo dell'industria e dei commerci, di benessere mai conosciuto prima da parte di classi sociali che si potevano permettere finalmente tempo libero e intrattenimenti. E, tutto sommato, il disco si propagò molto rapidamente dal paese dove era stato inventato verso gli altri. In questo quadro si comprende come le musiche popular si siano sviluppate quasi contemporaneamente in varie parti del mondo, come abbiano potuto influenzarsi reciprocamente, lasciando il proprio segno anche sulla popular music di quello che sarebbe diventato il paese dominante, e si intuisce anche come la ricchezza (in ogni senso) degli Stati Uniti abbia finito per subordinare per un lungo periodo ai propri modelli le musiche popular del resto del mondo.

4. La canzone napoletana

Il caso della canzone napoletana, sotto il profilo appena discusso, è esemplare. In quanto musica popolare, di tradizione orale, si è sviluppata fin dal Medio Evo in una relazione molteplice con le diverse culture con le quali Napoli e tutto il meridione sono stati in contatto, conservandone e formalizzandone alcune caratteristiche (come la risoluzione di semitono discendente, di più che probabile origine araba, codificata poi nel linguaggio melodico-armonico europeo come «sesta napoletana»). Notevoli, in un ampio arco di tempo, le relazioni tra canto popolare napoletano e opera, con una successione di scambi e furti di melodie, cosicché dietro alle più note canzoni della tradizione si possono nascondere nomi che vanno da Pergolesi e Paisiello a Rossini e Donizetti, e in molti casi anche viceversa. Con l'ultimo nome (sia pure in seguito a una falsa attribuzione, dovuta a Salvatore Di Giacomo) ci si avvicina a quegli anni Quaranta dell'Ottocento che abbiamo già visto segnare l'avvio della popular music in America. *Te voglio bene assaje*, testo di Raffaele Sacco, musica di Filippo Campanella (non di Donizetti, che aveva comunque pubblicato negli anni precedenti cinque raccolte di canzoni), vince nel 1839 il primo concorso canoro abbinato alla festa di Piedigrotta. Il successo della canzone è grandissimo: la si canta ovunque, se ne vendono 180.000 *copielle* (i fogli volanti con il testo della canzone: nel mondo anglosassone questo tipo di pubblicazione si chiama *broadside*). L'editoria musicale è presente a Napoli dal 1809 (i Girard, ginevrini, e poi i Cottrau, di origine francese, la Calcografia Cali, i Fratelli Fabbricatore, i Fratelli Clausetti, milanesi, il tipografo Francesco Azzolino), e una parte rilevante dell'attività editoriale si concentra sulle canzoni, sia quelle tradizionali sia quelle prodotte da professionisti. È più che probabile che questo materiale faccia parte dei repertori che in quegli stessi anni circolano e vengono studiati anche in America, se è vero che quando nel 1854 Stephen Foster pubblicherà la sua *Social Orchestra*, una raccolta di

trascrizioni strumentali per l'intrattenimento domestico, 13 su 73 brani saranno di Donizetti, e vari altri saranno *Italian melodies*. Ma per cogliere il ruolo anticipatore che la canzone napoletana della prima metà dell'Ottocento avrà rispetto alla popular music (non solo americana) basta ascoltare *Te voglio bene assaje*: la sua concisione, l'efficacia con cui la strofa narrativa prepara (testualmente, melodicamente, armonicamente) il ritornello breve, curvilineo, memorabile, dimostrano che uno dei modelli principali della canzone – adottato fino a oggi nella popular music di numerosi paesi – è già allora perfettamente delineato. D'altra parte, sebbene per vent'anni il concorso di Piedigrotta e l'attività editoriale alimentare i repertori con canzoni che in alcuni casi vi sono sopravvissute fino a oggi – come *Santa Lucia* (1848), di Teodoro Cottrau (1827-1879) ed Enrico Cossovich – anche a Napoli bisogna aspettare gli ultimi decenni del secolo perché la produzione di canzoni assuma i connotati della modernità, individuandole come artefatti chiaramente distinti sia dalla canzone tradizionale sia dall'opera e dai suoi derivati (arie, romanze da salotto). Anche in questo caso, come in quello americano, le importanti trasformazioni sociali intercorse a partire dai rivolgimenti politici degli anni Sessanta del secolo (qui l'unità d'Italia, là la Guerra di Secessione) richiedono un tempo di incubazione perché la canzone e la sua industria prendano il corso che poi manterranno nei decenni successivi. A Napoli la caduta dei Borboni incide sulla regolarità degli intrattenimenti popolari che il vecchio regime incoraggiava: l'arrivo di Garibaldi, che assiste alla parata di Piedigrotta del 1860, segna l'inizio di una fase di transizione durante la quale la rassegna canora subisce varie interruzioni.

Il segnale della nuova stagione – anticipata dalla riapertura del concorso di Piedigrotta nel 1876, e dalla fondazione nello stesso anno della Bideri, che diventerà il nome più importante dell'editoria musicale napoletana – viene convenzionalmente identificato con il successo grandioso di *Funiculi funiculà* (1880), la canzone composta da Luigi Denza (di passaggio a Castellammare di Stabia dalla sua residenza londinese) su testo del giornalista Giuseppe Turco, il quale voleva richiamare l'attenzione dei napoletani sulla funicolare del Vesuvio, aperta pochi mesi prima e disertata dal pubblico. Grazie al formidabile incitamento del famoso «Jamme jamme ja'» la funicolare ottiene una clientela, e gli intellettuali che avevano incominciato a interessarsi alla canzone hanno un riscontro immediato della sua popolarità (l'editore Ricciardi vende nel giro di un anno un milione di *copiello*), del suo potere di influenza sull'opinione pubblica, della varietà di argomenti trattabili, della possibile contiguità fra mestieri ancora in corso di definizione: il paroliere, il giornalista, il pubblicitario. Se a tutto questo si aggiunge la fondazione a Mi-

lano della SIAE, la Società Italiana degli Autori ed Editori (1882), si comprende come i tempi siano maturi per l'affermazione definitiva di un'industria della canzone, della popular music, anche in Italia. Ne sono protagonisti, tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento, autori di varia estrazione. Fra i compositori, molti sono di formazione colta, con un catalogo – sia pure non sempre smagliante – che si estende certamente alla romanza, ma anche all'operetta e all'opera. Tra questi è particolarmente significativa la figura di Francesco Paolo Tosti (1846-1916), abruzzese, non solo per la qualità delle sue canzoni (*Marechiarè*, 1885, su testo di Salvatore Di Giacomo, *A vucchella*, 1892, su testo di Gabriele D'Annunzio), ma per l'influenza persistente che il suo stile – ampiamente esercitato nella romanza da salotto – ha esercitato sulla canzone italiana «melodica» per tutto il Novecento. Il già citato Luigi Denza (1846-1922), allievo di Mercadante, compone oltre cinquecento romanze di grande successo e un'opera (*Wallenstein*, 1876); trasferitosi in Inghilterra nel 1879, diventerà direttore della London Academy of Music e maestro di canto della Royal Academy of Music. Mario Costa (1858-1933), pugliese, oltre che per le canzoni scritte su testi di Di Giacomo (*Era de maggio*, 1885, *Lariulà*, 1888, *Catari*, 1892, *Serenata napoletana*, 1897) e di Ferdinando Russo (*Scetate*, 1887), è noto per varie operette (*Capitan Fracassa*, 1900, *Posillipo*, 1921, *Scugnizza*, 1922). Vincenzo Valente (1855-1921), calabrese, scrive dieci operette (tra cui *I granatieri*, 1889), romanze, macchiette (per Nicola Maldacea), e numerose canzoni di successo (tra cui *Comme te voglio amà*, 1887), collaborando con autori di testi come Ferdinando Russo e Pasquale Cinquegrana, ma anche scrivendo parole in proprio. Enrico De Leva (1867-1955), pianista e docente al conservatorio di San Pietro a Majella, compone su testo di Di Giacomo una delle canzoni napoletane più note, *'E spingole frangese* (1888), e numerose altre, oltre a brani pianistici, romanze, e un'opera, *La Camargo* (1898), che debutta al Regio di Torino sotto la direzione del coetaneo (e già noto) Arturo Toscanini. Altri compositori sono di formazione popolare, come Giacobbe Di Capua (1841-1913), violinista, posteggiatore, autore di varie canzoni, e suo figlio Eduardo Di Capua (1865-1917), mandolinista, che combinando gli insegnamenti del padre con la frequentazione del conservatorio consolida un artigianato sicuro e inconfondibile, alla base di canzoni come *Carcioffolà* (testo di Di Giacomo, 1893), della celeberrima *'O sole mio* (testo di Giovanni Capurro, 1898), e della serie di grandi successi composti su testi di Vincenzo Russo (fra cui *Maria Mari*, 1899, *Torna maggio*, 1900, *I' te vurria vasà*, 1900). Il più giovane Ernesto De Curtis (1875-1937) inaugura la generazione dei compositori di canzoni che si sono formati alla scuola di altri autori di canzoni (studia il pianoforte con Vincenzo Valente), e

quindi fuori sia dalla tradizione orale o familiare sia dalla formazione accademica. È autore di *Torna a Surriento* (1904, testo del fratello Gian Battista), di *Voce 'e notte* (1904, testo di Edoardo Nicolardi), e – negli anni Trenta – di canzoni in italiano, portate al successo internazionale da Beniamino Gigli (*Non ti scordar di me*, 1935, *Ti voglio tanto bene*, 1937). Salvatore Gambardella (1873-1913), autodidatta, debutta con successo come autore già nel 1893, e così ottiene che l'editore Bideri gli affianchi un trascrittore per annotare le melodie che compone a orecchio sul mandolino; le sue canzoni più famose appartengono a un periodo successivo, nel quale Gambardella – ormai capace di trascrivere le proprie composizioni – lavora con numerosi parolieri: *Lili Kangy* (1905, testo di Capurro), *Comme facette mammeta* (1906, testo di Giuseppe Capaldo), *Nini Tirabusciò* (1911, testo di Aniello Califano). Rodolfo Falvo (1873-1937) inizia la carriera come attore e cantante, senza grandi risultati, e compone le sue canzoni migliori collaborando con Libero Bovio: una lunga serie, nella quale spicca *Guapparia* (1914). Francesco Buongiovanni (1872-1940) inizia invece come poeta e narratore, e si dedica in seguito alla musica, collaborando con i più noti autori di testi dell'epoca (Di Giacomo per *Palomma 'e notte*, 1907, Capurro per *Fili d'oro*, 1912, Bovio per *Lacreme napoletane*, 1925), o scrivendo le parole in proprio.

Anche per gli autori dei testi valgono le considerazioni sulla varietà di formazione fatte per i compositori. Giuseppe Turco (1846-1903), che nel 1880 scrive *Funiculi funiculà*, è un giornalista famoso, direttore di un quotidiano e fondatore di altre due testate importanti, e la sua attività di paroliere resta comunque secondaria rispetto a quella giornalistica, seppure punteggiata di successi. Anche Giovanni Capurro (1859-1920) è da poco giornalista quando nel 1898 scrive il testo di *'O sole mio*, ma i suoi rapporti con la musica sono già consolidati da un diploma al conservatorio, in flauto, e quelli con la versificazione da raccolte di poesie, *Napulitanate* e *Carducianelle*, pubblicate rispettivamente nel 1887 e nel 1893, e da qualche canzone di successo. Il trionfo di *'O sole mio* ne fa un professionista della canzone: nella sua carriera spiccano *Lily Kangy* (1905), *Fili d'oro* (prototipo della canzone italiana strappalacrime, 1912), *Totonno e' Quagliarello* (musica di Buongiovanni, 1919), uno dei numeri più brillanti nel repertorio di Raffaele Viviani. Salvatore Di Giacomo (1860-1934) è giornalista per quattordici anni, che coincidono con quelli dei maggiori successi come autore di testi, ma viene ricordato principalmente come un letterato, come «il poeta delle più belle canzoni» (Benedetto Croce). A questo contribuisce non solo la sua attività di narratore (*Novelle napoletane*, 1914), di drammaturgo (*Assunta Spina*, 1909), di poeta in senso stretto, di teorico (responsabile anche di varie false attribuzioni nella storia della canzone napoletana); ma contribuisce

soprattutto l'equivoco – nato allora e mai più spento – che la differenza fra poesia e canzone sia di tipo gerarchico, quasi quantitativo, e che quindi un testo di canzone di grandissimo valore – come molti di quelli di Di Giacomo – possa essere o addirittura *diventare* poesia *tout court*, indipendentemente dal contesto musicale. Inevitabili, in questo quadro, i richiami pseudo-storici agli aedi omerici o ai trovatori, come se una canzone di qualità potesse riportarci per incanto a una mitica età dell'oro della poesia orale, per poi separarcene subito facendone transitare il testo sulla pagina scritta. Di fatto, in quella vera epoca aurea per la canzone (industriale) che sono gli ultimi vent'anni dell'Ottocento e il periodo precedente la Grande Guerra, è ben chiara ai poeti la differenza tecnica, di contesto, qualitativa, fra i versi destinati a essere musicati e quelli scritti per la pagina; il punto di vista del Di Giacomo poeta sul Di Giacomo paroliere di *Marechiarè* (1885) è – forse ingiustamente – critico. Sono magnifici, comunque, i testi di Di Giacomo musicati da Tosti (*Marechiarè*, appunto), Costa (*Era de maggio*, *Lariulà*, *Catari*, *Serenata napoletana*), De Leva (*'E spingole frangese*), Buongiovanni (*Palomma 'e notte*), e ne fanno (anche per il riconoscimento di autorità come Croce) un caposcuola. Ferdinando Russo (1866-1927), giornalista, narratore, autore drammatico, trova un forte impedimento alle sue ambizioni letterarie proprio nel confronto continuo con il contemporaneo Di Giacomo, e nell'ostilità di Croce. Non solo ha il «torto» di ricercare nella vita quotidiana, nei personaggi tipici di una Napoli velleitariamente moderna i protagonisti delle sue canzoni e delle macchiette che scrive per Nicola Maldacea, ma suscita scandalo con presunte nostalgie borboniche e simpatie malavitose. Tutt'altro: il suo realismo, che avrebbe sollecitato la rivalutazione da parte di Pier Paolo Pasolini, è lontano dall'eleganza letteraria di Di Giacomo, ma molto vicino a quello sguardo moderno e disincantato che la canzone del Novecento getterà sulla società, in vari paesi del mondo. Oltre che per i suoi testi di canzoni (*Scetate*, musica di Costa) e per le macchiette, è importante per l'attività promozionale ed editoriale con la Polyphon Musikwerke, società di Lipsia della cui filiale napoletana Russo è per alcuni anni, fino allo scoppio della guerra, direttore artistico. Vincenzo Russo (1876-1904) non è parente di Ferdinando; nasce in una famiglia povera e si dedica alla scrittura da autodidatta, mantenendosi con i lavori più umili: prima guantaio, poi buttafuori e maschera nel teatro di varietà. L'incontro con Di Capua, prima che il musicista abbia composto *'O sole mio*, gli apre le porte di una carriera di paroliere (purtroppo breve) che non diventerà mai professione esclusiva, nonostante le vittorie e i numerosi piazzamenti al concorso di Piedigrotta, con canzoni come *Cbitarrata* (1897), *I' te vurria vasà* (1900), *Tutt'è passato* (1903). Libero Bovio (1883-1942), figlio del filosofo Gio-

vanni, è spesso presentato come l'erede, il continuatore della poetica di Di Giacomo: l'equivalenza è sensata se si tiene conto della distanza generazionale, che permette a Bovio di lavorare in un contesto nel quale esistono un'industria e riferimenti stilistici consolidati. Bovio ha aspirazioni letterarie (soprattutto teatrali), ma in realtà è un professionista moderno della canzone, autore di testi in napoletano e – quando il mercato lo richiede – in italiano. Fra i primi *Guapparia* (1914, musica di Falvo), *Reginella* (1917, musica di Gaetano Lama), *'O paese d'o sole* (1925, musica di Vincenzo D'Annibale), *Lacreme napoletane* (1925, musica di Buongiovanni); fra i secondi *Cara piccina* (1918, musica di Gaetano Lama), *Signorinella* (1931, musica di Nicola Valente). Come si intuisce dalle date dei maggiori successi, la carriera di Bovio si pone a cavallo fra la *belle époque*, il primo conflitto mondiale e il relativo dopoguerra, gli anni del fascismo, istituendo una continuità stilistica che sfida le grandi trasformazioni politiche, sociali e culturali di quell'arco di tempo.

5. Dal Salone Margherita al Cafè Aman. Aristide Bruant e la canzone francese

Se a Napoli il concorso canoro di Piedigrotta è l'interfaccia fra il mondo della tradizione popolare e quello della nascente industria musicale, l'istituzione che segna la svolta verso le forme di consumo della modernità è il caffè concerto, o *café chantant* (lì, del resto, fin dal 1891 si trasferisce la fase preparatoria della grande festa annuale del 7-8 settembre). Si tratta, evidentemente, di un'istituzione di origine francese, soprattutto parigina, risalente addirittura alla seconda metà del Settecento (*Café d'Apollon*, *Café des Muses*), che dopo alterne fortune torna in voga nell'ultimo quarto dell'Ottocento. A Parigi negli ultimi decenni del secolo si contano più di Cinquanta di questi locali, dove gli avventori possono cenare, brindare, fumare, schiamazzare, intrecciare relazioni, assistendo ai numeri di cantanti, ballerine, comici, prestigiatori; in Italia la moda raggiunge prima Napoli (*Salone Margherita*, 1890, quindi *Umberto*) e poi altre città: Milano (*Morisetti*, *Apollo*, *Eden*, *San Martino*, *Trianon*), Torino (*Maffei*, *Romano*), Bologna (*Eden*), Firenze (*Alhambra*), Roma (*Salone Margherita*, *Orfeo*, *Sala Umberto*), eccetera. Sull'esempio della *Parisiana* di Parigi (che si aggiunge a *Scala*, *Eldorado*, *Ba-ta-clan*, *Concert européen*, *Concert parisien* e molti altri, e cui si aggiunge nel 1899 il più famoso di tutti, il *Moulin Rouge*), i caffè concerto più lussuosi offrono l'ingresso libero, ma rendono obbligatoria la consumazione. Mentre a Parigi al *café chantant*, raffinato e commerciale, si affianca il cabaret, frequentato da intellettuali e anticonformisti, senza però impedire che le carriere di cantanti e autori si svolgano nell'uno e nell'altro contesto, in Italia e soprattutto a Napoli il caffè concerto inclina verso un'ostentata, piccante, spesso volgare mondanità. Il modello parigino viene incarnato da «sciantose» locali con nomi francesi, variamente caricature nelle canzoni (*A frangesa*, 1893, *Lili Kangy*, *Nini Tirabusciò*), in realtà note per la loro bellezza temperamentosa, come Maria Borsa (1868-1926, probabilmente l'inventrice della «mossa»), o come l'amma-

liatrice Maria Campi (Maria De Angelis, 1871-1963, che della «mossa» si appropri ); irraggiungibile come Lina Cavalieri (1874-1944), la «donna pi  bella del mondo», che proseguir  la carriera come acclamata cantante lirica; esotica come Yvonne De Fleuriel (al secolo Adele Croce, 1889-1963) o come Nina De Charny (Giovanna Cardini, 1889-?); spiritosa come Anita Di Landa (1875-?), torinese, che porta al successo *La spagnola* (1906); travolgente come la *vamp* Anna Fougez (Anna Pappacena, 1899-1968), che dopo aver esordito da bambina prodigio nell'era del *caf  chantant* sar  la diva del *tabarin* e del variet , negli anni dopo la Grande Guerra. La pi  amata delle cantanti del *caf  chantant*, per ,   una donna non particolarmente avvenente, di salute incerta, dalla carriera faticosa, che si impone per la bellissima voce e la bravura nell'interpretare le canzoni che i maggiori autori scrivono per lei: Elvira Donnarumma (1883-1933). Nel palinsesto di una serata al caff  concerto rientrano vari intrattenimenti: oltre a maghi e prestigiatori, alle danze e ai *tableaux vivants*, un ruolo fondamentale   sostenuto dai comici, impegnati sia in duetti con «sciantose» (come Berardo Cantalamessa, 1858-1917, che importa dagli Stati Uniti i virtuosismi del fischiatore Atlee e duetta con la compagna della vita Olimpia D'Avigny, cantante e danzatrice) sia in numeri solistici, come la canzonetta comica, l'improvvisata, la macchietta (un monologo bozzettistico e satirico, che l'attore-cantante interpreta con trucco e costume appropriati). In quest'arte eccelle Nicola Maldacea (1870-1945), che debutta al Salone Margherita nel 1891 e per una trentina di anni a seguire sar  il protagonista del genere, al quale danno un contributo particolarmente ricco Ferdinando Russo (che si ritiene ne sia l'inventore) e Vincenzo Valente, rispettivamente per i testi e per le musiche. Altro creatore e interprete di macchiette, e cantante di grande successo,   Gennaro Pasquariello (1869-1958), uno dei pochi protagonisti dell'epoca del caff  concerto che rimarr  tale in quella successiva del variet . Come cantante e macchietista debutta anche il romano Ettore Petrolini (1886-1936), e macchietista frenetico potrebbe essere definito Leopoldo Fregoli (1867-1936), anch'egli nato a Roma: la carriera di quest'ultimo, internazionale e trionfale, si svolge soprattutto entro l'inizio della Prima Guerra mondiale, mentre Petrolini godr  di un successo crescente proprio a partire dal primo dopoguerra. Si collocano all'inizio del Novecento il debutto e i primi successi di Raffaele Viviani (1888-1950), attore, drammaturgo, cantante e compositore, che segna indelebilmente la storia del teatro italiano, ma anche quella della canzone. Infine, va ricordato il contributo che in quegli anni d  alla notorieta nazionale e internazionale della canzone napoletana Enrico Caruso (1873-1921), anche grazie alle numerose incisioni discografiche per la Victor: da *Mamma mia che v  sap * (1909) e *Core 'ngrato* (1911) a 'O

sole mio (1916), *'A vucchella* (1919), *Tu ca nun chiagne* (1919). Caruso è il primo artista di tutti i tempi del quale si vendano dischi per più di un milione di copie.

Nei decenni a cavallo fra Ottocento e Novecento, Napoli non è l'unica grande città del Mediterraneo dove fioriscano gli intrattenimenti musicali e teatrali. La moda del *café chantant* si diffonde rapidamente dall'Europa occidentale a quella balcanica, all'Asia Minore, al Medio Oriente. Al Cairo c'è una parte della città, intorno ai giardini Azbakiyya, dove sorgono chioschi e teatri all'aperto (come il *Salat Santi*), meta di cantanti e intrattenitori in cerca di successo, e *music-halls* come lo *Shabrazad* (noto negli anni Dieci per le esibizioni di ballerine europee). Nel quartiere si possono ascoltare musiche del repertorio internazionale, dalle marce di Sousa alle operette di Gilbert e Sullivan, alle canzoni di moda. Nella zona dei teatri, in via 'Imad al-Din, si assiste ad opere europee, sia negli allestimenti originali che in adattamenti in arabo, o a produzioni teatrali arabe, negli intervalli delle quali – a mo' di intermedi – si esibiscono cantanti. *Music-halls* sorgono nel distretto di Rawd al-Faraj, e nei quartieri popolari vicino alla moschea di Husayn: qui canterà, all'inizio della sua carriera, anche Umm Kulthum. Ma è nei piccoli locali che si affermano le cantanti e danzatrici a cui risalgono le origini dello stile moderno della canzone egiziana, e di cui probabilmente giungono in Europa le risonanze orientaleggianti così spesso citate (soprattutto a Napoli). Fra queste, Tawhida (?-1932), di origini siriane, protagonista fin dal 1897 sulla scena del *Alf Layla wa-Layla*, locale aperto espressamente per lei dal marito, un greco residente in Egitto, alla morte del quale la gestione passa direttamente all'artista. Un altro locale molto noto (soprattutto per il carattere anticolonialista di molti spettacoli, sgradito alle autorità inglesi) è *Nuzbat al-Nufus*, dove nei primi anni Dieci si esibisce Munira al-Mahdiyya (1884-1965), che in seguito approderà al teatro musicale, come protagonista (in versioni arabe di *Tosca*, *Carmen*, *Madama Butterfly*) e come impresaria, diventando presto un punto di riferimento per intellettuali e politici.

Il caffè concerto prospera anche nelle città che si affacciano sull'Egeo, e a Istanbul. In Grecia se ne trovano ad Atene (e al Pireo), a Larissa, a Hermoupolis sull'isola di Syros, e a Salonico (che fino al 1912 è sotto la dominazione turca). Una vita notturna particolarmente vivace si svolge a Smirne, dove – come nel resto dell'Ionia – la popolazione è in larga maggioranza greca e ortodossa, per quanto largamente influenzata dallo stile di vita e dalla cultura turca. I locali qui si chiamano *Café Aman*, forse una derivazione dal turco *Mani Kabvesi*. Nello spettacolo più comune in questi caffè due o tre cantanti improvvisano a botta e risposta, prendendo tempo fra un verso e l'altro con l'intercalare *aman*,

aman («pietà, pietà» in turco); da questo intercalare (che peraltro si diffonde anche in tutto il mondo arabo e nel Maghreb) prende il nome un genere della canzone greca, l'*amané*, che influenzerà il più longevo genere del rebetico. Nei *Café Aman* si balla: le danze più comuni sono lo *tsifteteli* (di evidenti origini turche, simile alla cosiddetta danza del ventre), la *casaska* (ispirata alla danza dei Cosacchi), l'*allegro* (di stile slavo) e lo *zibekiko*, che diventerà la danza principale del rebetico. Altri locali dove germoglia la cultura del rebetico sono i *tekéthes*, dove si fuma l'oppio col narghilé (una pratica consentita nelle città turche, vietata in Grecia ma ampiamente tollerata). Infine, un ambiente dove si sviluppa una sottocultura musicale che determinerà i caratteri della canzone greca della prima metà del Novecento è quello della malavita e del carcere. Lì, dove alla criminalità comune si mescolano gli oppositori della monarchia, le canzoni vengono accompagnate dal *baglamás*, un piccolo strumento a corde costruito artigianalmente, replica minuscola del *bouzouki*: i bulli, i mariuoli, i piccoli e grandi malavitosi, i *manghes*, i *rebetes*, amano farsi fotografare seduti al bar, impugnando il *bouzouki* e il simbolo della loro alterità, il *baglamás*.

Bassifondi, malavita e opposizione politica non sono certo una prerogativa esclusiva della canzone greca degli anni a cavallo del secolo. Del resto, si tratta (in parte) degli stessi ambienti ritratti a Napoli da Ferdinando Russo, al quale non possono essere estranei i riferimenti letterari del verismo italiano e del realismo e naturalismo francese. E tornando in Francia, patria delle raffinatezze borghesi del *café chantant*, troviamo che alle origini del termine *chansonnier* vi è una pratica – anche questa risalente al Settecento – di intonare testi satirici e sovversivi sulle musiche di note canzoni popolari, in taverne e cantine (*caveaux*) che anticipano il futuro cabaret. L'esponente principale di questa tradizione è Béranger (1780-1857), autore di testi antimonarchici e bonapartisti fin dal 1813. Sulla protesta e la satira politica e sociale (ben rappresentate dalle canzoni di Jules Jouy, 1855-1897, come *La veuve*, contro la ghigliottina) si innesta poi un filone ironico e parodistico, letterariamente raffinato, di cui sono esponenti figure di transizione come Maurice MacNab (1856-1889) e Xanrof (al secolo Léon Fourneau, 1867-1953), contemporanei di quello che si considera il primo *chansonnier* moderno, Aristide Bruant (1851-1925). Con il suo cipiglio, il mantello, la sciarpa, il cappellaccio, immortalati in un famoso manifesto di Toulouse-Lautrec, Bruant sembra aggredire il pubblico che frequenta le serate del cabaret *Le chat noir*, e più tardi di *Le mirliton*, locale da lui fondato nel 1885. C'è un'ambiguità e una dialettica caratteristica – da allora sempre presente nella canzone che oggi chiamiamo «d'autore» – fra l'universo di derelitti, di borseggiatori e ladruncoli, di prostitute e sfruttatori, che

si muovono nelle canzoni, e l'estrazione sociale borghese del pubblico al quale queste sono rivolte (non diversa da quella del «vero» Bruant, apprendista gioielliere e poi impiegato delle ferrovie): si tratta di compassione o di sollievo (e relativo senso di colpa) per la propria condizione più fortunata? Di solidarietà sociale e politica, o della predisposizione sado-masochistica che fa rabbrivire e gioire i frequentatori di locali dove si viene deliberatamente maltrattati? Cosa scatena tanto entusiasmo nel pubblico ad aggiungersi in coro nei ritornelli, come fortemente si sollecita dal palcoscenico? Certo Bruant conosce, anzi istituisce, le regole di questo gioco, che si basa fortemente sulla caratterizzazione personale, sulla voce, sull'aspetto fisico, su una credibilità complessiva che rende quasi obbligatoria l'identificazione fra autore e interprete: e Bruant è il primo (rispetto ai suoi contemporanei e precursori) a comporre testo e musica di tutte le canzoni che interpreta. *A la Bastille*, *A Batignolles*, *Rue Saint-Vincent*, *Nini peau d'chien*, *Au chat noir*, sono fra quelle che sono rimaste nella memoria dei francesi. Allo stesso periodo di Bruant (e parimenti immortalata da Toulouse-Lautrec) appartiene Yvette Guilbert (1867-1944), che si esibisce come interprete nel cabaret e nel caffè concerto (al *Divan Japonais* nel 1890, al *Concert Parisien* e alla *Scala* nel 1891, e poi in tutti i più famosi, e all'estero, fino agli USA), cantando anche le canzoni scritte per lei da Bruant: una dimostrazione della facile intercambiabilità dei generi e dei contesti. A partire dal 1913, introduce nel suo repertorio canzoni scritte su poesie di Baudelaire, di Verlaine e di altri poeti, avviando una pratica che resterà un tratto fondamentale della *chanson* fino agli anni Cinquanta e Sessanta. Come precursore degli *chansonniers* della metà del Novecento, soprattutto per l'istrionismo e una comicità surrealista, va ricordato anche Georgius (Georges Guibourg, 1891-1953), autore di un migliaio di canzoni, fustigatore svagato e tutto sommato bonario dei difetti e dei tic ridicoli della borghesia del suo tempo. Sul palcoscenico del *café chantant* e soprattutto (dopo la Grande Guerra) del *music hall* si svolge la lunga carriera di Mistinguett (Jeanne-Marie Bourgeois, 1875-1956), che insieme a Cléo De Merode (Diane Cléopâtre, 1881-1966) e alla spagnola Carolina Otero (1868-1965), figlia di un greco e di una gitana andalusa, incarna il mito della *belle époque*, costituendo il modello per un'infinità di cantanti, ballerine, dicentrici, artiste del varietà.

6. Origini del flamenco, del fado, del tango

Non di tutte le musiche popolari il carattere o l'aspetto commerciale e industriale moderno è immediatamente riconoscibile. Necessariamente la ricostruzione della storia della popular music si deve sovrapporre alla storia del folklore. Questo è particolarmente vero quando si parla del flamenco, una cultura musicale e coreutica legata ai gitani dell'Andalusia, nella quale si sono stratificate tradizioni che gli studiosi ricollegano al periodo della dominazione araba, alla presenza degli ebrei e dei mar-rani (gli ebrei convertiti al cristianesimo dopo l'espulsione decretata dalla regina Isabella nel 1492), all'influenza di varie culture musicali orali spagnole, filtrate dagli zingari giunti fin là al termine di una lunghissima migrazione dall'India, e quindi in un arco di secoli. E, nonostante tutto questo, una cultura che più di ogni altra è riconosciuta come spagnola, e che nel Novecento – e fino a oggi – si integra con lo spettacolo commerciale e con la discografia, con protagonisti equiparati alle stelle del *music-hall*, del rock, della danza moderna: da La Argentina (Antonia Mercé y Luque, 1890-1936) e La Argentinina (Encarnación López Julvez, 1892-1945, che Federico García Lorca amava accompagnare al pianoforte) a Paco de Lucía (Francisco Sánchez Gómez, 1947), a Camarón de la Isla (José Monge Cruz, 1950-1992) a Joaquín Cortés (1969). In ogni caso, quali che siano i percorsi delle complesse relazioni interculturali che portano alla sua definizione come genere, il flamenco inizia a essere chiamato con questo nome (di etimologia incertissima) a partire dal 1863; prima di quella data l'espressione più comune – che continua tuttora a essere usata per riferirsi alla sua componente musicale – è *cante jondo*. I gitani ne sono al cuore, forse perché ritenuti provenire dalle Fiandre (quindi *flamencos*), forse per la focosità (*flamancia*), cui corrisponde lo stato di intensa partecipazione emotiva, quasi di trance, essenziale per vivere questa musica: il *duende*. E non stupirà osservare che il flamenco emerge all'attenzione pubblica nella seconda metà dell'Ot-

tocento, dopo una prima fase semipubblica fra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento, e che la svolta verso la professionalizzazione è segnata dalla diffusione anche in Spagna del *café chantant* (e contemporaneamente dall'apparizione sulle scene parigine di artisti provenienti dalla Spagna). Il primo *café cantante* viene aperto a Siviglia nel 1842, e l'istituzione diventa presto uno dei centri della vita sociale e artistica spagnola: il *café* di Silverio, del Burrero, il *Filarmonico* e il *Café Concierto Novedades* a Siviglia, il *Café de la Marina*, *Los Gabrieles*, *Fornos* e una cinquantina di altri a Madrid, e molti a Barcellona, dove alla fine del secolo l'apertura di una delle strade principali, il Parallel, dà inizio alla fioritura di caffè e teatri che sarà vitale fino allo scoppio della guerra civile. Ma, tornando alle origini, è importante notare che alcuni degli elementi stilistici fondamentali del *cante jondo* si definiscono durante la fase semipubblica dei primi dell'Ottocento, legata ai cortili di Siviglia, di Cadice e di Jerez, alle fiere, alle taverne, alle feste dei benestanti: è qui che si instaura la ripartizione del repertorio in *tonás*, *seguiriyas*, *soleares* e *tangos* (le forme musicali originali del flamenco, *cantes primitivos*: da queste derivano in gran parte – con l'aggiunta di alcune di origine latinoamericana – le numerosissime forme attuali del flamenco, i *palos flamencos*), ed è al nome di uno dei protagonisti di quell'epoca, Francisco Ortega Vargas detto El Fillo (?-1878), che risale il termine *voz afillá* per descrivere la qualità arrochita della voce del *cantaor*. Una testimonianza del 1847 ci informa che quella voce venne ritenuta una novità, un'infrazione dei modi della tradizione che erano invece chiari, trasparenti (come nella *voz laína*, prima dominante e poi rimasta in alternativa): da allora, invece, rispettare il tono vetroso della *voz afillá* è un omaggio obbligatorio alla tradizione. L'idea che il flamenco sia il risultato dell'urbanizzazione del *cante jondo* deve quindi fare i conti con il fatto che gli aspetti salienti di quella che i puristi ritengono la tradizione incontaminata del *cante jondo* si definiscano proprio nel pieno del processo di urbanizzazione. In questo come in molti altri casi nella storia della popular music si osserva come la dialettica fra tradizione e innovazione, fra ragioni espressive e ragioni del commercio, sia tutt'altro che schematica e definita una volta per tutte, svolgendosi comunque all'interno dell'universo musicale popular. Dopo El Fillo, tra i pionieri del flamenco si distinguono Silverio (Silverio Franconetti Aguilar 1889-1929 o 1931), di origine italiana, e il gitano El Nitri (Tomás de Vargas Suárez, 1850-?). Entrambi sono allievi di El Fillo (del quale El Nitri è anche nipote), e fra loro si accende una fortissima rivalità, dopo che Silverio, al ritorno da una lunga permanenza in Uruguay, fonda nel 1885 il suo *café*, il più famoso di quell'epoca. Con il suo stile di canto addolcito (García Lorca scriverà che vi erano mescolati «il denso miele d'Italia col nostro limo-

ne») Silverio contribuisce a diffondere il *cante jondo* fuori dall'ambiente gitano, mentre El Nitri codifica l'atteggiamento riservato, di diffidenza verso i *payos* (i non gitani), che costituirà fino a oggi uno dei tratti antropologici tipici del flamenco, tutt'altro che dominante invece nella fase iniziale. Nel *café* di Silverio – comunque un santuario del flamenco «puro» rispetto ad altre forme di intrattenimento musicale dell'epoca – debutta a Siviglia Antonio Chacón (1869-1929), che nei primi decenni del Novecento assurgerà a fama nazionale. Tra i suoi accompagnatori figurano chitarristi come Ramón Montoya Salazar (1879-1949) e Javier Molina Cundí (1868-1956), rappresentanti di quel virtuosismo strumentale – caratterizzato anche da rivalità accese – che in quel periodo si afferma rispetto al semplice sostegno armonico e ritmico. *Cantaor* professionista, aperto alle influenze del folklore levantino e a quelle del melodramma, e per questo accusato di aver tradito la durezza primitiva del *cante jondo*, Don Antonio Chacón è protetto dall'aristocrazia, e nel 1924 sarà invitato a cantare in occasione della visita in Spagna dei reali d'Italia. Negli anni Venti, però, il flamenco è già al termine di una fase di trasformazione, istituzionalizzato e secondo molti snaturato nella cosiddetta opera flamenca, uno spettacolo di varietà intriso di roboante folklorismo (titoli come *Andalucía en fiesta*, *Españolismo*, e simili). Gli intellettuali si divideranno fra avversari di questa «chincaglieria meridionale» (Ortega y Gasset) e sostenitori di una strenua conservazione della severità originale (Manuel de Falla, Federico García Lorca).

Non meno complesse di quelle del flamenco sono le origini del fado portoghese. Anche in questo caso si stratificano e si fertilizzano reciprocamente tradizioni musicali di diversa provenienza. A Lisbona, città portuale e capitale di un impero coloniale che si estende su tutti gli oceani, c'è già all'inizio dell'Ottocento una forte presenza di una popolazione prevalentemente di origine africana o meticcica, che si concentra nel quartiere di Alfama. Molti vengono dal Brasile, paese indipendente dal 1822. In questo ambiente si diffondono due danze di chiara impronta africana, prima la *fofa* e poi il *lundum* (rimbalzato in Portogallo dal Brasile), associate a canzoni (accompagnate con la chitarra) dal linguaggio molto esplicito, che già in Brasile erano denominate fado (si diceva «battere il fado» per indicare il battito continuo dei calcagni e il movimento dei fianchi): allusioni sessuali, espressioni di desiderio o – viceversa – di disprezzo, con termini insultanti. Il termine fado (che letteralmente significa fato, ed è anche associato al titolo della prima canzone del genere di cui si abbia memoria, *Fado marinheiro*) viene utilizzato inizialmente per queste canzoni «scandalose» di derivazione afro-brasiliana, ma nel genere (nuovo per Lisbona) man mano verranno anche integrati elementi della tradizione (orale e colta) portoghese, come la *qua-*

train (quartina), e portoghese-brasiliana, come la *modinha*, che suggeriscono una forma poetica definita e contenuti più castigati al fado, mantenendo la pulsione sotterranea e il ritmo delle danze di origine afro-brasiliana. Già nella prima metà dell'Ottocento nelle taverne del quartiere di Alfama si canta il fado (il termine è in uso in Portogallo almeno dal 1840, anche se inizialmente è riferito alle «case di fado», cioè ai bordelli: a differenza che in Brasile, la parola fado riferita specificamente alla musica e alla danza è di introduzione abbastanza tarda), e la relazione proibita fra la prima interprete riconosciuta, Maria Severa (1820-1846), e il Comte de Vimioso scatena l'attenzione del pubblico. Come nel caso del flamenco, l'accompagnamento diventa sempre più importante, e si introducono elementi di virtuosismo: la formazione strumentale tipica comprende una chitarra spagnola (detta *viola* dai portoghesi) e una o due chitarre portoghesi. La *guitarra portuguesa* è uno strumento a 10 o 12 corde in sei ordini, introdotto dall'Inghilterra (dove fu inventato nella seconda metà del Settecento come derivazione del cister rinascimentale, e denominato *English guitar*). Noti virtuosi nella storia del fado sono João Maria dos Anjos (1865-1889), il suo allievo Luís Cardoso da Silva (Petrolino), e l'allievo di Petrolino Armando Augusto Freire, detto Armandinho (1891-1946). Certamente negli ultimi decenni dell'Ottocento i comportamenti tipici, le regole del gioco, sono ampiamente definiti: le cantanti si esibiscono ieraticamente avvolte in uno scialle nero, il pubblico dei caffè ascolta in silenzio e acclama alla fine le migliori esecuzioni con l'epiteto *fadista*. Non significa solo «cantante di fado», ma si riferisce a un tipo sociale, paragonabile ai guappi, agli apaches e ai *mangbes* che negli stessi anni frequentano i caffè e i cabaret, da Atene a Napoli, da Parigi a Barcellona, a Siviglia (e a Buenos Aires): quel sottobosco che al tempo stesso definisce temi e comportamenti delle canzoni e irresistibilmente attira nella sua orbita marginale e «pericolosa» la borghesia alla ricerca di emozioni. Esiste però anche una versione più raffinata e letteraria del fado, legata alla città di Coimbra, alla sua università, ai suoi studenti. Nell'arco del Novecento, già a partire dagli anni Venti e culminando in un periodo di particolare splendore tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta (segnato dal successo di Amália Rodrigues, 1920-1999), il fado andrà incontro a un processo di stilizzazione e istituzionalizzazione, del tutto simile a quello delle altre musiche nate nei bassifondi delle città portuali nel secolo precedente.

Tra queste, merita un'attenzione particolare il tango, che prima ancora del jazz travalica i confini della regione d'origine, e si impone come popular music internazionale. Anche il tango nasce in un contesto meticcio, e anche nel suo caso una delle danze che si riconosce siano alle sue origini giunge sulle sponde del Rio De La Plata – nella periferia di

Montevideo – dall’Africa attraverso il Brasile: è il *candombe* (evoluzione uruguayana del termine brasiliano *candomblé*). Danza con un’etichetta elaborata, guidata da un maestro di sala, il *candombe* suggerisce al tango i passi fantasiosi, le fermate, gli sgambetti, il ritmo marcato, anche se dopo il 1871 la popolazione nera di Buenos Aires viene decimata da un’epidemia, e questa componente africana del tango consegnata alla memoria (e spesso deliberatamente ignorata, nonostante il contributo importante di musicisti neri alla definizione del genere, già ben oltre la fase preistorica). Il termine tango con un significato non lontano da quello diventato canonico inizia a circolare fin dal 1859, ma se ne possono trovare tracce anche in precedenza, sia pure – come è comune nella storia dei termini che si riferiscono a generi musicali – con un significato diverso. Anche altri nomi che si citano abitualmente a proposito delle origini del tango rinviano a campi semantici sfumati e mobili: *habanera* è il termine con il quale i bianchi di Cuba indicano lo stesso ritmo che i neri chiamano *tango congo*; esportata in Europa dopo un soggiorno all’Avana dallo spagnolo Sebastián Yradier (1809-1865, autore nel 1857 de *La paloma*), l’*habanera* diventa alla fine dell’Ottocento lo stemma sonoro di un ispanismo convenzionale (soprattutto dopo il suo impiego nella *Carmen* di Bizet, 1838-1875, che preferisce questa musica cubana al più «autentico» flamenco). Una cellula ritmica molto simile (quella che tuttora i musicisti caraibici memorizzano con la formula «Café con pan», e che è alla base di infinite danze latinoamericane) si trova nella *milonga*, termine di origine africana (vuol dire «parola, chiacchiera»), che indica un genere cantato, evoluzione urbana della *payada*, la ballata dei cantastorie rurali. È nell’interazione fra la *milonga*, i ritmi africani del *candombe*, la stilizzazione e il successo dell’*habanera*, che nella seconda metà dell’Ottocento si definiscono i caratteri del tango; un contatto reso inevitabile dall’urbanizzazione (che trasforma in *compadres*, guappi dei bassifondi, i *gauchos* strappati dalle campagne), dall’immigrazione (centinaia di migliaia di europei, in larga parte italiani, arrivati con l’illusione di trovare terre sconfinite da coltivare, e condannati a vivere nelle periferie delle città rioplatensi), dalla presenza di una popolazione meticcica confinata ai margini, e dalla frequentazione dei luoghi di intrattenimento: dalle feste nei *conventillos*, sorta di pensionati sovrappopolati, alle bettole lungo il Rio de la Plata, dalle accademie di ballo o *peringundines* alle lussuose «case da ballo» come quelle di Laura e di Maria la Basca, in una traiettoria storica e in una stratificazione sociale dove l’«altro», il sottoproletario o il ricco, è sempre ideologicamente e spesso fisicamente presente. Non è trascurabile il contributo degli italiani, rintracciabile nella grande abbondanza di termini della nostra lingua e dialettali nel *lunfardo*, il gergo rioplatense nel quale sono scritti in tut-

to o in parte molti testi del tango; ed è credibile che i grandi successi della canzone napoletana degli ultimi due decenni dell'Ottocento circolassero tra i nostri emigranti (provenienti da tutte le regioni, con liguri e siciliani in evidenza) e si rispecchiassero nella vocalità e nei testi delle prime canzoni-tango. Il successo del tango arriva verso la fine dell'Ottocento, e dilaga nei primi anni del nuovo secolo. Dopo *El Entrerriano* (1897) di Rosendo Mendizábal (1868-1913), pianista di pelle scura e benestante (scrive tanghi sotto pseudonimo, sperando di farsi un nome per composizioni più «serie»), è il turno di *La C... de la L...* (1901) di Manuel Oscar Campoamor (1877-1941), pianista e telegrafista (*La Cara de la Luna* – La faccia della Luna – è la versione eufemistica del titolo sottinteso *La Cotorra de la Lora* – La cocorita della pappagalla – riferimento obliquo all'organo sessuale femminile: nell'uso di quei puntini, tuttora in vigore, sta l'ideologia sfacciata e insieme riservata del tango). Segue *Venus* (1902) di Alfredo Bevilacqua (1874-1942), e poi *El Choclo* (1905) di Angel Villoldo (1861-1919), compositore, autore di testi, poeta, chitarrista (scrisse un metodo per questo strumento), cantante, figura quasi più simile agli *chansonniers* francesi di mezzo secolo dopo che a quelli suoi contemporanei. Anche il testo de *La Morocha* (1905) è di Villoldo, mentre la musica è di Enrique Saborido (1877-1941). Sono questi (*El Choclo* e *La Morocha*) i due tanghi che aprono al tango la via dell'Europa: i loro spartiti, distribuiti in una crociera promozionale della nave scuola *Sarmiento*, si diffondono rapidamente. Nel 1907 arrivano a Parigi lo stesso Villoldo, Alfredo Eusebio Gobbi e Flora Rodriguez (genitori del violinista Alfredo Gobbi), invitati dai grandi magazzini Gath y Chaves: per sette anni rimarranno nella capitale francese, impegnati a diffondere la musica (Villoldo) e la danza (Gobbi e Rodriguez: la prima celebre coppia di ballerini). Nel 1912-1913 la moda del tango è al culmine, in Francia e in tutta Europa, tanto che se ne preoccupa la Chiesa: rimane ancora oggi viva nella memoria la notizia – non si sa quanto fondata – che lo stesso Papa Pio X avesse accolto in Vaticano due ballerini di tango, per sincerarsi di persona del carattere eventualmente lascivo della danza. Nel 1915 viene composta da uno studente (Gerardo Matos Rodríguez, 1897-1948) *La Cumparsita*, destinata a diventare uno dei tanghi più noti. Roberto Firpo (1884-1969), compositore e direttore d'orchestra (sarà guidata da lui una delle formazioni più apprezzate in Francia), ne rivede la partitura, integrandola con materiale proprio, e la lancia nel 1916 nel caffè *La Giralda* di Montevideo. Renderà cifre astronomiche di diritti d'autore, con il vivo dispiacere di Firpo, per non aver rivendicato il proprio contributo. Il titolo si riferisce alla «comparsa», un tipico *tableau vivant* del carnevale di Montevideo, al quale il brano strumentale era inizialmente dedicato; il testo fu aggiunto più tardi, sia

dallo stesso Matos, sia (in un'altra versione, con il titolo *Si supieras*) da Pascual Contursi (1888-1932) e Enrique Maroni (1887-1957). Contursi è anche l'autore del testo (su musica di Samuel Castriota, 1885-1932) di *Mi noche triste*, incisa da Carlos Gardel nel 1917, e considerata il primo tango-canción, dove l'interpretazione vocale ha la preminenza rispetto all'accompagnamento della danza. Carlos Gardel (1884, o 1887, o 1890-1935) è di gran lunga il cantante di tango più famoso. L'incertezza sulla sua data di nascita è legata alla vicenda romanzesca di due ipotetici Gardel, uno Carlos, nato a Tacuarembó, in Uruguay nel 1884 o 1887, l'altro Charles Romuald Gardes, nato a Toulouse, in Francia, nel 1890. Tuttavia le biografie riportano la seconda data, e accreditano la versione storica del trasferimento in Argentina nel 1893, insieme alla madre (che da quel paese proveniva). Un'inchiesta condotta in anni recenti rivelerebbe invece che Carlos, figlio naturale di un possidente e leader politico e di una delle figlie del console italiano, sarebbe stato affidato dal padre proprio alla madre di Charles, che con il possidente aveva avuto una relazione prima di partire per la Francia. Charles sarebbe poi morto in Francia, combattendo durante la Prima Guerra Mondiale. Per quanto sembri sfidare anche la più florida fantasia, la teoria dei due fratellastri Gardel (o Gardes) si basa su documenti, e spiega numerose reticenze e incongruenze nella vita di Carlos, contemporaneamente primo della classe e frequentatore di riformatori, soprannominato El Francesito e incapace di scrivere senza errori il nome della sua presunta città natale. Quando Gardel inizia a cantare, il suo repertorio è vario e tutt'altro che limitato al tango, come quello di altri cantanti del suo tempo: Ignacio Corsini (1891-1967), Agustín Magaldi (1898-1938), José Razzano «El Oriental» (1887-1960). Con quest'ultimo Gardel forma nel 1911 un duo, che accompagnerà il suo successo (con tournée in America Latina e in Spagna) fino al 1924. Debutta come solista al Teatro Goya di Barcellona nel 1925, e da quel momento ottiene successi clamorosi in tutta Europa, specialmente in Francia dove gira diversi film; nel 1933 è a New York, e negli Stati Uniti partecipa da star a trasmissioni radiofoniche e film. Muore nel 1935 a Medellin, in un incidente aereo. Con il tango e con Gardel la popular music si associa definitivamente con i miti della modernità.

7. Ragtime, blues, jazz

Come si è visto fin qui, le origini della popular music sono fortemente segnate – non solo nelle Americhe – dalla presenza di una matrice africana, e dalla rielaborazione che i canti e le danze provenienti dall’Africa hanno subito nel nuovo continente. In altre parole, la popular music americana (del Nord, del Centro, del Sud) e in parte quella europea hanno fin dalle origini radici afroamericane. Non è possibile neppure immaginare una storia della popular music che non sia anche una storia della musica afroamericana. Eppure, a un certo punto, una storia della popular music deve affrontare il problema epistemologico di una cultura musicale che è nata popular, che conosce origini e sviluppo del tutto simili a quelle di altre musiche popular (impressionanti le coincidenze temporali e socioculturali non solo col tango, ma con tutte le altre musiche meticce nate nelle periferie di città portuali a cavallo tra Ottocento e Novecento), e che nonostante questo, e nonostante sia una cultura musicale eminentemente afroamericana, non è considerata parte della popular music, ma anzi le viene spesso contrapposta. Si sta parlando del jazz, naturalmente. Non esiste una prova migliore che qualunque teoria dei generi musicali che si basi su caratteristiche immanenti, che cerchi di individuare ragioni universali in base alle quali una musica debba essere distinta da un’altra, è destinata al fallimento. Il jazz non è popular music perché in un tratto decisivo della sua storia la popular music nordamericana era saldamente in mano ai bianchi, e il jazz era soprattutto una musica dei neri. I musicisti afroamericani, e i critici (in larga parte bianchi) che ne hanno raccontato e commentato le vicende, hanno coltivato un’alterità anticommerciale del jazz rispetto a Tin Pan Alley, che era commerciale per definizione e bianca per ragioni ideologiche e di classe. D’altra parte, né un atteggiamento anticommerciale né l’aspirazione a collocare il proprio lavoro nella sfera dell’«arte» sono estranei per definizione alla popular music. In tutto il periodo che va dall’Otto-

cento fino a oggi tendenze di questo tipo sono state presenti, si sono incarnate in figure di rilievo, sono state alla base della costituzione di generi. Ma solo nel caso del jazz hanno determinato l'individuazione di una cultura musicale distinta o contrapposta rispetto all'universo delle musiche popular. Di questa distinzione (del tutto convenzionale, ma proprio perciò densa di significato) non si può fare altro che prendere atto, ricordando però alcune dissimmetrie implicite: a) che esistono generi della musica afroamericana che – in quanto non-jazz – sono considerati popular (gli esempi forse più appariscenti sono il rhythm and blues e il rap); b) che esistono musiche pacificamente riconosciute come jazz che non sono né anticommerciali né «d'arte»; c) che i «confini» fra jazz e popular music sono – in quanto ideologici – oggetto di continua rinegoziazione storico-critica.

Riportando la nostra attenzione agli Stati Uniti dei primi anni del Novecento, dovremo quindi prendere in considerazione musiche e musicisti che una razionalizzazione successiva ha annesso a un genere (o a un insieme di generi) diverso dalla popular music. Nel farlo, sarà utile tenere conto delle relazioni che comunque queste musiche e questi musicisti hanno avuto con la popular music, americana e non.

Il *cakewalk*, come si è detto a suo tempo, è la prima di una serie di danze che travolgono con le loro mode gli Stati Uniti e l'Europa. Deriva da una parodia afroamericana dei padroni bianchi (a sua volta ripresa dai bianchi travestiti da neri del *minstrel show*), e la torta (*cake*) menzionata nel nome è la ricompensa per una gara, al tempo di una goffa marcia. Si inserisce nella lunga tradizione di parodie reciproche a catena (neri che imitano i bianchi che imitano i neri) che alimenta per tutto l'Ottocento il *minstrel show* e le *coon songs*. Ciò che rende particolarmente attraente il *cakewalk* è il suo ritmo di marcia sincopato, che comunica uno stimolo motorio irresistibile. Come accompagnamento preferenziale di questo ballo si impone, al volgere del secolo, un genere di musica pianistica, che della musica originaria del *cakewalk* riprende l'implacabile meccanismo ritmico, disciplinandolo con una forma rigorosa: prima emergenza di una musica scritta da compositori afroamericani, prenderà il nome di *ragtime*. Il principale autore di *piano rags* è Scott Joplin (1868-1917), noto – oltre che per brani pianistici tuttora famosi come *Maple Leaf Rag* (1899) e *The Entertainer* (1902) – per la sua opera *Treemonisha* (1911), della quale Joplin è costretto a pubblicare in proprio lo spartito per voce e pianoforte e che non vede mai rappresentata in forma completa. L'ambizione di Joplin di fondare una musica d'arte afroamericana è frustrata dall'indifferenza degli editori di Tin Pan Alley, impegnati a sfruttare l'indiscutibile successo del *ragtime* polarizzandolo in forma di canzone. In questo compito eccelle Irving

Berlin (1888-1989, nato in Russia come Israel Baline), che dopo aver ottenuto un posto come *song plugger* presso un editore esordisce nel 1907 scrivendo il testo per *Marie from Sunny Italy* (una *ballad* convenzionale), e nel giro di pochi anni compone *Play Some Ragtime* (1909), *Stop That Rag, Dat Draggy Rag*, e *Oh, That Beautiful Rag* (1910), e, nel 1911, *Ragtime Violin* e soprattutto *Alexander's Ragtime Band*, che dà inizio con il suo successo a una delle carriere più lunghe e fortunate nella storia della popular music. Berlin non imparerà mai, nella sua lunghissima vita (è morto a 101 anni), a suonare il pianoforte «come si deve»: capace di suonare in una sola tonalità, si servirà di un pianoforte traspositore costruito appositamente, e di trascrittori per realizzare gli spartiti. Il *ragtime*, nonostante il successo che decisamente arride a quelle canzoni di Berlin (oggi ritenute stilisticamente fasulle, ma che all'epoca contribuirono a conferirgli il titolo di «padre del *ragtime*») e dà da vivere decorosamente a Joplin (il vero «padre», se ce n'è uno), non si consolida come un genere duraturo: alla morte di Joplin nel 1917 sarà già una moda passata, travolta da quella successiva (e ben più definitiva) del jazz. Ma proprio gli storici del jazz sottolineano la sua importanza come genere precursore, nel quale è stato codificato un comportamento sincopato e poliritmico e sviluppate tecniche pianistiche (lo *stride*) destinate a entrare nel linguaggio jazzistico. Del resto, «Jelly Roll» (Ferdinand Joseph) Morton (1885-1941), uno dei pionieri del pianismo jazz, esordisce come pianista *ragtime*, e la critica non esiterà a definire il jazz dei suoi Red Hot Peppers come «*ragtime* orchestrale, evoluto».

Un altro genere precursore del jazz, sostanzialmente contemporaneo del *ragtime* (i primi esempi, anche se non ancora il nome, si fanno risalire al 1890) e che negli stessi anni (i primi del nuovo secolo) emerge all'attenzione generale, è il blues. La sua collocazione nella rete di relazioni fra le culture musicali è addirittura più complessa e sintomatica di quella del jazz. Certamente nasce e si diffonde come una cultura orale, come musica folk, e sarà anzi una delle musiche popolari (rurali e urbane) al centro degli studi degli etnomusicologi americani almeno fino a metà del Novecento (di questi aspetti e dell'influenza del blues rurale sulla popular music angloamericana negli anni Cinquanta e Sessanta ci si occuperà più avanti). Diventa però, negli anni Dieci e in modo decisivo negli anni Venti, una musica popular, nella quale l'editoria e la discografia svolgono un ruolo fondamentale (ad esempio nel regolarizzare e formalizzare la struttura di dodici battute). E, indiscutibilmente, i generi forse più rappresentativi della popular music della seconda metà del Novecento derivano dal blues. E infine, il blues è una delle fonti principali del jazz, e non c'è storico del jazz che non consideri l'evoluzione del blues come un oggetto di studio scontato della propria disciplina. La

nomenclatura (non scientifica, ma comunque consolidata) riflette le diverse prospettive sotto le quali il blues può venire considerato: *country blues*, quello delle origini rurali, che permane come musica orale a lungo, *city blues*, quello dei neri urbanizzati, sulla soglia fra oralità e scrittura (o incisione), dal quale emerge una forma professionistica, spettacolarizzata e diffusa su disco, spesso descritta come blues classico (nel cui repertorio, comunque, sono presenti anche brani del blues rurale). L'attenzione popolare verso il blues, e quella di Tin Pan Alley (che ne farà ovviamente oggetto di una produzione ripetitiva, adattata da cantanti bianchi per il pubblico bianco), viene sollecitata dalle composizioni di successo di W.C. (William Christopher) Handy (1873-1958): *Memphis Blues* (1912), *St. Louis Blues* (1914), *Joe Turner Blues* (1916), *Beale Street Blues* (1917). Afroamericano, compositore con studi formali alle spalle, editore di successo della propria e di altra musica, Handy non è il «padre del blues» come rivendicherà nel titolo dell'autobiografia: tra l'altro, alcuni dei suoi blues non hanno – in tutto o in parte – la tipica struttura di 12 battute (che, a dire il vero, si consolida e standardizza nel tempo, grazie alla discografia e alle esecuzioni orchestrali, mentre nel blues rurale resteranno a lungo irregolarità e varianti tipiche di una tradizione orale). Ma il ruolo decisivo di Handy nell'affermazione del blues, che apre la strada ai grandi interpreti «classici», invita a riflettere sulla complessità e molteplicità di una cultura musicale identificata da un solo fortunato termine. La prima riconosciuta interprete del blues classico di fatto debutta in una compagnia di *minstrels* (come aveva fatto Handy, del resto): è «Ma» (Gertrude Pridgett) Rainey (1886-1939), «madre del blues», considerata la maestra di «Bessie» (Elizabeth) Smith (1894-1937), che a sua volta sarà protagonista nel decennio 1923-1933 di un successo clamoroso, accompagnato dalla vendita di oltre due milioni di dischi. A quel punto, però, il jazz sarà già nei suoi anni d'oro, e il blues classico potrà esserne considerato la forma vocale più autentica.

Il jazz si sviluppa (come al solito, ben prima che ne venga codificato il nome) nei primi anni del Novecento, soprattutto a New Orleans. Senza dubbio le culture musicali e le forme di spettacolo che ne sono all'origine sono presenti fin dalla fine dell'Ottocento in varie zone degli Stati Uniti: il blues i canti tradizionali, i rituali afroamericani, le marce di origine europea (ma rese distintamente americane da John Philip Sousa), il *minstrel show*, il *cakewalk*, il *ragtime*. Ma la città della Louisiana offre le condizioni migliori perché quelle musiche e gli uomini e le donne che le rappresentano si incontrino, si trovino a convivere in uno spazio circoscritto, abbiano anche l'urgenza di sopravvivere grazie a quelle musiche o in mezzo a quelle musiche, in locali di intrattenimento generosamente o cinicamente disposti a ospitarle. Non è un fenomeno

insolito: l'abbiamo già incontrato in forme diverse occupandoci del flamenco, del fado, del tango, del rebetico, e non vi è certo estranea una parte della storia della canzone napoletana e della *chanson* francese. Città portuali o grandi metropoli (o l'uno e l'altro), sovrappopolazione, incroci di gruppi etnici, piccola criminalità, bettole, locali di lusso, bordelli, una borghesia affascinata da ciò che è rischioso e proibito. E, a coronamento, un'industria editoriale e discografica pronta ad accogliere e a elaborare le novità. Nel caso del jazz e di New Orleans, il percorso si compie in una ventina di anni, quelli compresi fra il 1897 e il 1917, data di apertura e di chiusura di Storyville, il «quartiere a luci rosse» voluto da un politico locale, Alderman Story, dal quale prende il nome. Il 1917 è anche l'anno del primo disco di jazz: inciso dalla Original Dixieland Jass Band (con *Dixieland Jass Band One-Step* e *Livery Stable Blues*) venderà nel giro di qualche anno un milione di copie, segnando contemporaneamente il successo del disco come medium e il dilagare trionfale del jazz negli Stati Uniti e in Europa. Si ritiene che il termine *jass*, con sottintesi sessuali e intento spregiativo, fosse stato attribuito a quella musica «straniera» nel 1915 a Chicago da un funzionario sindacale, e adottato suo malgrado dalla Brown's Dixieland Band – divenuta Brown's Dixieland Jass Band – per potersi esibire in quella città; il fatto che il grande successo discografico del 1917 riporti ancora quella grafia ci dice che non solo si trattava di una musica giovane, ma che la sua identità di genere era ancora in costruzione. Non pochi testimoni dell'epoca hanno riferito che musiche stilisticamente prossime o identiche a quello che poi si sarebbe chiamato jazz si suonarono ben prima del 1915, chiamandole marce o *ragtime*. Dalle marce (spesso proprio a tempo di *ragtime*) del ritorno dai funerali di New Orleans, dalla musica che si suonava nelle bettole e nei bordelli di Storyville, dalle parate pubblicitarie delle bande che suonavano sui carri (con il suonatore di trombone a coulisse per obblighi gestuali seduto sulla sponda posteriore, *tailgate*, da cui il nome dello stile generoso di glissandi): da tutto questo si sviluppa una rigogliosa musica popular, tanto importante e influente sulla popular music di tutto il mondo da meritare un nome e una storia a sé.

8. Musiche del Mediterraneo orientale

8.1 *Il rebetico*

La Grande Guerra, più per le sue conseguenze che per lo svolgersi del conflitto (che è mondiale, ma riguarda solo marginalmente paesi importanti), segna un ovvio spartiacque anche per la storia della popular music. Oltre ai paesi dell'Europa centrale, all'Italia e alla Gran Bretagna (impegnata su diversi fronti, come potenza coloniale), ne viene toccata in modo molto profondo tutta l'Europa dell'Est, sia in seguito alla rivoluzione bolscevica, sia per la dissoluzione dell'impero ottomano. Non bisogna dimenticare, fra l'altro, che in alcuni paesi balcanici le guerre si svolgono praticamente ininterrotte per tutti gli anni Dieci, lasciando alla fine le popolazioni spossate e in condizioni economiche disastrose. Ma, soprattutto, la storia che si è svolta da allora a oggi in quella parte del mondo porta le tracce sanguinose degli errori di valutazione che vennero commessi da molte delle parti in causa, e in particolare dalle potenze occidentali, incapaci di cogliere in pieno le caratteristiche di quello stato ottomano che aveva retto le sorti di popoli così diversi per secoli, e paralizzate dal terrore che proprio lì si infiltrasse la rivoluzione di Lenin. Se si pensa che in quel periodo doveva essere promossa la costituzione di uno stato indipendente curdo, che allora vennero decise le sorti di paesi come l'Iraq, poste le premesse per un nuovo assetto della Palestina e degli Stati arabi vicini, data forma agli Stati balcanici, si comprende come molti dei disastri passati e presenti abbiano origine in quella pace mancata o confusa degli anni fra il 1919 e il 1922. Uno dei generi popular più interessanti e longevi del Novecento, il rebetico, nasce nel pieno centro di quella tragedia. La Grecia (indipendente dal 1831) aveva guadagnato dalla Grande Guerra importanti territori, e specialmente la riconoscenza degli inglesi, dopo che un colpo di stato promosso dal liberale Eleftherios Venizelos (1864-1936) aveva posto fine alla politica di

neutralità della monarchia ellenica. Ne ricavò un appoggio alla cosiddetta *Meghali Idhea*, la Grande Idea, quella di un ricongiungimento alla madre patria dei territori e delle città dell'Ionia, a cominciare da Smirne (con il sogno mai abbandonato di riprendere anche Costantinopoli). La stessa Italia, che dal 1912 aveva sovranità sul Dodecanneso, era pronta a restituirne tutte le isole tranne Rodi. Fra un'indecisione e l'altra degli alleati occidentali, Venizelos strappò l'invio di una missione militare a Smirne, in vista di un protettorato e di un futuro referendum di annessione. Ma gli eventi della politica greca precipitarono in modo imprevisto, e un governo filomonarchico succeduto inaspettatamente a Venizelos e non gradito agli alleati si trovò a gestire una campagna militare sul suolo turco. Fra difficoltà e voltafaccia degli alleati, l'esercito ellenico che era arrivato a 80 chilometri da Ankara dovette affrontare una ritirata disastrosa, che culminò l'8 settembre del 1922 con l'incendio di Smirne, il massacro di oltre trentamila cittadini, l'imbarco tragico dei superstiti (un giovane Ernest Hemingway ne scrisse la cronaca orribile, divenuta poi il racconto *Sul molo di Smirne*). Pochi mesi dopo, nel 1923, un trattato sanciva lo scambio etnico: circa un milione di ortodossi che vivevano sul suolo anatolico (non pochi di lingua turca, e comunque molti parlanti un greco fortemente contaminato col turco) dovettero lasciare la Turchia, e circa trecentomila musulmani di Grecia (in Tracia e a Creta, soprattutto) dovettero a loro volta emigrare. Fu la *katastrofí*, la catastrofe, come la chiamano da allora i greci (usando lo stesso termine che in ebraico si traduce shoah).

La maggioranza dei profughi da Smirne si trasferisce al Pireo, il porto di Atene, e a Salonico; una parte emigra negli Stati Uniti. Sono persone che hanno perso tutto, molte delle quali conducevano una vita moderatamente agiata, gestivano i propri commerci, frequentavano i *Café Aman* o i club dove si articolava l'intensa vita musicale della grande città cosmopolita; ci sono anche cantanti e musicisti di professione. Alcuni non parlano una parola di greco: è la religione (sulla quale si è sempre basata l'amministrazione ottomana, quindi i registri anagrafici) ad averli discriminati. Moltissimi devono adattarsi a una vita marginale, dove si sviluppa la criminalità e il bullismo, un codice d'onore di strada: ne sono protagonisti i *manghes* (forse da «manica», in italiano: portano una manica della giacca infilata, e una no, per essere più svelti col coltello), i *rebetes* (sembra da una parola turca che vuol dire «fogna»). In quell'ambiente nasce un genere di canzone influenzato da elementi orientali, con un canto melismatico, struttura modale basata su *dromi* («vie») imparentati con i *maqamat* della musica islamica (e ottomana), introduzioni strumentali (*taximi*) che rimandano al *taqsım* arabo, strumenti derivati dalla tradizione ottomana (*bouzouki*, *baglamás*) o generalmente orienta-

le (*sandúri, outi, canonaki*). Spesso nelle canzoni si sente nominare un «derviscio», che non è un mistico islamico ma un fumatore di hascish, un dongiovanni, un ganzo; si parla spesso di oppio, sia celebrandolo, sia deprecandolo come causa della rovina delle famiglie: droga, ubriachezza, carcere vengono rimproverati ai *rebetes* dalle loro donne, protagoniste di molte canzoni e della scena. Ma si celebrano anche le gesta dei borseggiatori, dei giocatori a carte, dei discografici («sono tutti dei *manghes* e dei furbacchioni»). Come in molti altri casi, questa musica circola a lungo, prima di venire riconosciuta con un nome univoco: rebetico (ρεμπετικά τραγούδια, canzoni dei *rebetes*). Quando questo avviene (all'inizio degli anni Trenta, anche se il termine circolava già negli anni Dieci) la musica è già cambiata molto: gli elementi orientali dell'*amané* e della musica di Smirne (portati dai professionisti immigrati dopo la *katastrofi*) sono penetrati nella musica più rudimentale del sottobosco malavitoso, perdendo alcuni connotati. Il canto è sillabico, molto scandito, le interiezioni *amán amán* sono limitate o scomparse, chitarra, bouzouki e baglamás dominano. Al primo periodo, orientaleggiante e strettamente imparentato con l'*amané*, appartengono Andonis Diamantidis, detto Dalgas (tra le canzoni più famose, *Manghas*, 1927), Marika Frantzeskoulou, detta Politissa, Rita Abatsi (1914-1969), Rosa Eskenazi (circa 1890-1980), grande diva della canzone greca. Al periodo della fioritura e dell'ufficializzazione del genere appartengono Anestos Delias, detto Artemis (1912-1944), Stratos Payoumdzis, detto Stratos (1904-1971), Yiorgos Batis (1890-1967), e soprattutto Markos Vamvakaris (1905-1972). Sono questi quattro musicisti a debuttare nel 1932 con la loro *compagnia* (gruppo) di «rebetico del Pireo»: Vamvakaris, nato nell'isola di Siroi, sarà poi uno dei più prolifici e famosi autori e interpreti di tutta la storia del genere. Altri protagonisti sono Vangelis Papazoglou (1897-1943), un esule di Smirne, e più tardi Vassilis Tsitsanis (1917-1983), che addolcirà il rebetico anche sotto l'influsso della canzone italiana, trasformandolo in un genere di largo consumo popolare, e Sotiria Bellou (1921-1997), considerata la più grande cantante di rebetico, venerata in patria al pari di Maria Callas e onorata con funerali di Stato. La sua interpretazione più famosa è quella di *Synnefiasméni Kyriakí* (domenica nuvolosa), scritta da Tsitsanis, ispirata da un eccidio di patrioti durante l'invasione nazista e considerata dai greci una sorta di inno nazionale non ufficiale.

8.2 *Umm Kulthum e la canzone araba*

Ancora più vasta è la popolarità di un'altra cantante, accomunata a Sotiria Bellou dal paragone con Maria Callas: Umm Kulthum (o Oum Kal-

soum, a seconda delle traslitterazioni, 1904-1975), «la Callas del mondo arabo». Ai suoi funerali, al Cairo, partecipò una folla di tre milioni di persone, ma non è leggenda che quando era in vita si interrompessero le riunioni del parlamento egiziano, per permettere ai deputati di ascoltare i suoi concerti del primo giovedì del mese trasmessi in diretta radiofonica. Nata in un villaggio del delta del Nilo, Umm Kulthum arriva al Cairo nel 1923, e si fa notare rapidamente per la potenza e l'equilibrio nei vari registri della sua voce, e per la pronuncia esemplare dei testi, maturata attraverso la recitazione del Corano. La metropoli egiziana è ricca di attrazioni spettacolari e di musicisti: proprio in quell'anno muore Sayed Darwish (1892-1923), cantante e compositore estremamente popolare (anche nello stile, in contrasto rispetto a quello aristocratico che dominava in precedenza), autore di 26 operette e dell'inno nazionale egiziano, e sono già ben avviate le carriere di Zakariyya Ahmad (1896-1961), cantante e compositore, influenzato dallo stile turco, e della cantante Fathiyya Ahmad (1898-1976), a sua volta formatasi nello stile turco. Umm Kulthum, severa, non bella, spesso da ragazza scambiata per un giovane beduino, si impone per il carattere marcatamente nazionale. Già nel 1923 ottiene un contratto discografico dalla Odeon, alla quale subentra nel 1926 la Gramophone, e poi ancora (nel 1930) la Odeon: anche in Egitto, in quegli anni, il disco è diventato un mezzo di comunicazione di massa, e quelli di Umm Kulthum hanno un vastissimo mercato. Seguirà la crisi degli anni Trenta, della quale (come nel resto del mondo) è concausa l'apertura della stazione radio nazionale, che inizia le trasmissioni nel 1934, dopo l'esperienza di qualche anno di stazioni commerciali. Nel 1937 iniziano i concerti radiofonici di Umm Kulthum, protagonista della vita egiziana e di quella dei paesi arabi confinanti fino al ritiro, avvenuto nel 1973. Un concerto di Umm Kulthum, accompagnato a partire dal 1926 da un *takht* – gruppo formato da violino, 'ud (liuto), *qanun* (salterio a pizzico), *riqq* (tamburello) – si compone di solito di due o tre *qasa'id*, composizioni basate su poesie (in maggioranza scritte da Ahmad Rami, 1892-1981), di durata compresa fra mezz'ora e un'ora, con lunghi intervalli fra l'una e l'altra, nelle quali la cantante mette alla prova la sua capacità di definire il modo (*maqam*), le sue tecniche di variazione del testo, ripetuto ogni volta in una maniera diversa, e qualità vocali come *bahha* (una certa opacità, come di una voce stanca, ma espressa in piena potenza) e *ghunna* (un'intonazione nasale). Il gruppo strumentale contribuisce con il *taqsīm* (il preludio improvvisato di un singolo strumento, che definisce il *maqam*), e accompagnando la voce con una variegata eterofonia. Dopo i *qasa'id*, il repertorio si fa più lieve, con brevi composizioni come *taqatiq* e *adwar*. Grazie a Umm Kulthum l'industria musicale egiziana conquista una posizione preminente

nel mondo arabo, che dura tutt'oggi, sostenuta per un lungo periodo da una produzione cinematografica (di film musicali, in buona parte) che coinvolge, oltre alla stessa Umm Kulthum, cantanti e compositori come Muhammad 'Abd al-Wahhab (1910-1991), autore di molte composizioni per altri interpreti, virtuoso dell'*'ud*, e Farid al-Atrash (1910-1974), divo incontrastato del cinema egiziano e cantante idolatrato (tuttora) al pari della leggendaria Kulthum.

9. Il Kabarett

Tornando ancora indietro agli anni della Prima Guerra Mondiale, possiamo rivolgere la nostra attenzione all'area che più notoriamente ne subisce conseguenze devastanti, sia per l'asprezza delle battaglie, sia per l'instabilità politica aggravata dalle condizioni della pace, una delle cause dell'altra guerra che scoppierà poco più di vent'anni dopo. Il clima politico dell'Europa centrale inevitabilmente si riscalda, nel contrasto fra ambizioni di riscossa e l'influenza ravvicinata della rivoluzione bolscevica.

Quando si pensa alla scena musicale, teatrale e letteraria della Germania uscita dalla Grande Guerra, il riferimento più immediato è quello del *Kabarett*. Le sue origini risalgono ai primi anni del secolo, per influenza diretta del cabaret parigino (sia pure con una quindicina di anni di ritardo rispetto all'epoca d'oro dello *Chat Noir* e del *Mirliton*). Già a metà dell'Ottocento, però, esistevano in Germania locali dove, oltre a bevande e cibo, venivano offerti ai clienti spettacoli di canzoni e balli popolari; si chiamavano *Singspielhallen*. Da questi spettacoli deriva più tardi – anche per l'influsso del *music-hall* – il genere del *variété* (indicato proprio così, con il termine francese), che fiorisce in Germania negli anni Settanta. A Berlino soprattutto tre grandi teatri – il *Wintergarten*, l'*Apollo* e il *Passagentheater* – organizzano in quegli anni programmi di *variété*, spesso con il concorso di attrazioni internazionali, come la ballerina Saharet o le inglesi Five Sisters Barrison (il cui maggiore successo è *Meine kleine Katze*, cantata indossando sottovesti bianche). Il nome di *variété* copre (come del resto i suoi omologhi in altri paesi europei, mediterranei e in America) una certa diversità di forme di intrattenimento musicale: dal *Tingeltangel* (un varietà d'infimo ordine) agli spettacoli lussuosi dei *Variétépalasts*, dalla cantante sentimentale alla soubrette, dall'umorista satirico ai gruppi di *sisters* più o meno *piquants*. Tra i protagonisti del *variété* sono però gli umoristi – come Otto Reutter (1870-

1931), autore e cantante di *couplets* – quelli che, per il loro linguaggio allusivo e lo sguardo critico all'attualità, vengono considerati i veri precursori del *Kabarett*.

Anche se la Germania guglielmina non offre un ambiente libero come quello di Parigi, negli anni Novanta la fama dei cabaret di Montmartre attraversa la frontiera. Nel 1890 lo scrittore Otto Julius Bierbaum (1865-1910), sostenitore di una *Gebrauchsliryik* («lirica applicata») che prende come modello la *chanson* francese, pubblica la raccolta di poesie cantabili *Deutsche Chansons*, che include testi di Richard Dehmel (1863-1920, autore di testi musicati da Reger e Richard Strauss, e poi da Schönberg, Zemlinsky, Alma Mahler e Webern), Arno Holz (1863-1929, autore di testi musicati da Zemlinsky e altri compositori del Novecento tedesco), Detlev von Liliencron (1844-1909, autore di testi musicati da Brahms, Richard Strauss, e in seguito da Zemlinsky e Webern), Frank Wedekind (1864-1918, poeta e drammaturgo, autore de *Il vaso di Pandora* cui sarà ispirata la *Lulu* di Berg) e altri, fra i quali Ernst von Wolzogen (1855-1934). A Monaco Albert Langen, Frank Wedekind e altri fondano nel 1896 il settimanale satirico *Simplicissimus*, modellato sul parigino *Gil Blas Illustré*. Come si vede, c'è già nelle origini del *Kabarett* tutto il fermento della trasformazione radicale che investirà la musica colta nei due decenni che seguono, le cui connessioni con il mondo «volgare» della piccola scena e della *chanson* sono fondamentali.

Il primo locale viene aperto nel 1901: è l'*Überbrettel* del «barone» Ernst von Wolzogen, battezzato parodiando l'*Übermensch*, il superuomo di Nietzsche. La «superscenetta» non dura a lungo: lo stesso von Wolzogen (autore della prima canzone del *Kabarett* tedesco: *Madame Hélène*) se ne separa un anno dopo, per diventare sovrintendente della Komische Oper, e ciò che resta del primo *Kabarett* (diretto musicalmente dall'austriaco Oscar Nathan Straus, 1870-1954, all'inizio di una lunga carriera di compositore di operette e di musica da film) chiude nel 1903. Nel periodo tra il 1901 e il 1905 nascono a Berlino una quarantina di *Kabarett*, dove a volte il carattere del varietà si impone sullo spirito originario – polemico, realista – del genere. Ma c'è spazio per una vena letteraria dirompente e originale, nella quale si impegnano gli autori già citati e altri più giovani, come Christian Morgenstern (1871-1914), autore dei *Galgenlieder* («canti della forca»), scritti in una forma di ballata cabarettistica, o l'innovativo *Palmström*, che sarà musicato da Hanns Eisler (1898-1962), uno degli autori colti più vicini ai temi e allo stile del *Kabarett*. Proprio per raccogliere fondi a favore di Morgenstern, ricoverato in sanatorio, i suoi amici affittano una sala, e l'occasione benefica si trasforma in un locale stabile che conserva il nome sarcastico con cui era stato aperto: *Schall und Rauch*, «rumore e fumo». Nello stesso periodo

nasce anche *Die bösen Buben* («i ragazzacci»), locale dove si esibisce come pianista Leo Fall (1873-1925), un altro prolifico compositore di operette. A Monaco di Baviera nasce il *Kabarett Die elf Scharfrichter*, «gli undici giustizieri», fondato (tra gli altri) da Frank Wedekind.

La moda del *Kabarett* si diffonde anche in altre metropoli: nel 1901 lo scrittore e critico teatrale Felix Salten (1869-1945, sarà nel 1926 l'autore di *Bambi*) fonda, sul modello dell'*Überbrettl* di Berlino, il primo cabaret viennese, il *Jung-Wiener Theater zum Lieben Augustin*. Nel 1906 un gruppo di artisti legati al già chiuso *Elf Scharfrichter* di Monaco – Marc Henry (al secolo Achille Georges d'Ailly-Vaucheret, date di nascita e morte sconosciute), la cantante Marya Delvard (1874-1965) e il compositore Hannes Ruch (pseudonimo di Hans Richard Weinhöppel, 1867-1928) – apre il cabaret *Nachtlicht*, al quale partecipano alcuni dei protagonisti del mondo artistico viennese, come il comico Roda Roda (pseudonimo di Alexander Friedrich Rosenfeld, 1872-1945) e il poeta Peter Altenberg (1859-1919, sue liriche saranno musicate da Berg e da Eisler). Nel 1907 il *Nachtlicht* si trasforma nel più noto cabaret di Vienna, il *Fledermaus*, arredato in stile *Sezession*, immediato polo d'attrazione delle notti cittadine (con frequentatori come Klimt, Kokoschka, e con le musiche di Oscar Straus). Nel *Fledermaus* si rappresentano, fra gli altri, testi di Peter Altenberg, Egon Friedell (1878-1938) e Alfred Polgar (1873-1955). Marc Henry e Marya Delvard cantano *chansons* francesi (indimenticabile il ritratto che ne darà Franz Kafka in una pagina del suo diario, il 21 febbraio 1911). Tra i cabaret viennesi dell'anteguerra sono anche da ricordare il *Simplicissimus* (fondato nel 1912), il *Hölle* e il *Budapester Orpheum* (più conosciuto come *Budapester*).

Durante gli anni della guerra l'avvenimento più significativo nella storia del cabaret è l'apertura, all'inizio del 1916, del Cabaret Voltaire a Zurigo, luogo di ritrovo di numerosi intellettuali di varia provenienza rifugiatisi in Svizzera. Tra i fondatori del locale ci sono Hugo Ball, poeta tedesco (1886-1927), e la sua compagna Emmy Hennings, attrice, cantante, danzatrice (1885-1948); Jean «Hans» Arp, pittore, scultore e poeta alsaziano (1888-1966); e due rumeni: Marcel Janco, pittore (1895-1984), e Tristan Tzara, poeta (1896-1963). Avrà come tutti i cabaret vita breve, ma sarà la culla del movimento dadaista.

Al termine della guerra il clima politico in Germania è incandescente. Nel gennaio del 1919, dopo settimane di scontri nelle strade di Berlino, i fondatori del Partito Comunista tedesco Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht vengono uccisi dai militari formalmente incaricati di arrestarli, ma in realtà espressamente istruiti all'assassinio: si apre così, nel modo più feroce, un periodo di duri confronti, quello della cosiddetta repubblica di Weimar (ufficialmente fondata nell'agosto del 1919), che

condurrà quattordici anni dopo alla presa del potere da parte di Hitler. Gli intellettuali e il pubblico del *Kabarett* non si sottraggono certo all'esasperazione dello scontro. La canzone del cabaret, da sempre attenta all'attualità sociale e politica, trova continuamente nuovi argomenti. Il nuovo *Schall und Rauch* apre alla fine del 1919; nel 1920 si inaugura il *Grössenwahn*, e nel 1922 la *Rampe*; nel 1922 ci sono 38 *Kabarett* a Berlino e circa 140 in altre città tedesche. Tra gli autori di testi più attivi e politicamente impegnati ora ci sono Kurt Tucholsky (1890-1935), moltissime canzoni del quale saranno musicate da Hanns Eisler, ed Erich Weinert (1890-1953), attore e cabarettista in prima persona al *Retorte* di Lipsia nel 1922 e al *KüKa* di Berlino nel 1923. Tra i musicisti uno fra i più noti è Friedrich Holländer (1896-1976), compositore residente del nuovo *Schall und Rauch*, le cui canzoni trionfano nelle riviste: *Raus mit den Männern aus dem Reichstag*, dalla rivista *Mund zu Mund* del 1926, e *Zwei dunkle Augen*, da *Bei uns um die Gedächtniskirche rum* del 1927. Ma il suo nome è legato soprattutto alle canzoni che scriverà per il film *L'angelo azzurro* (1930): *Ich bin die fesche Lola* e *Ich bin von Kopf bis Fuss*, interpretate da Marlene Dietrich (1901-1992). Come vari altri colleghi, Holländer sarà costretto dal nazismo all'emigrazione, e proseguirà la sua attività a Hollywood, portando al cinema americano la sua esperienza e il suo linguaggio di compositore europeo, di formazione colta.

Verso la fine degli anni Venti lo scontro sociale coinvolge anche istituzioni della cultura «alta» e musicisti che fino ad allora hanno coltivato soprattutto le innovazioni emerse dall'esaurimento del linguaggio tonale tardoromantico: dal già citato Eisler, che abbandona l'insegnamento di Schönberg per dedicarsi a cori operai, canzoni, colonne sonore di film e musiche di scena per l'amico Bertolt Brecht (1898-1956), a Kurt Weill (1900-1950), che a sua volta inizia a collaborare con Brecht nel 1927 per *Mahagonny (Ein Songspiel)*, e nel 1928 trionfa con *L'opera da tre soldi*. Sia Eisler, sia Weill sono evidentemente sensibili al clima musicale del *Kabarett*, al jazz, alla popular music; Weill, dopo l'emigrazione negli Usa, separatosi da Brecht diventerà un acclamato compositore di commedie musicali, Eisler, che proseguirà la collaborazione con Brecht fino al ritorno nella Repubblica Democratica Tedesca nel secondo dopoguerra, sarà uno dei teorici più influenti della canzone politica. L'uno e l'altro – per quanto compositori colti – lasceranno in vari generi della popular music canzoni esemplari: Weill con *Alabama Song* (da *Mahagonny*, 1927), *Die Moritat von Mackie Messer* (da *L'opera da tre soldi*, 1928), *Surabaya-Johnny* (da *Happy End*, 1929), *September Song* (da *Knickerbocker Holiday*, 1938), *Speak Low* (da *One Touch Of Venus*, 1943), Eisler con il *Solidaritätslied* (1930), *l'Einheitsfrontlied* (1934),

Das Lied von der Moldau (da *Schweyk nella Seconda Guerra Mondiale*, 1943) e le canzoni dello *Hollywood Songbook* (1942-1943), come *An den kleinen Radioapparat*.

Con la presa del potere da parte dei nazisti nel 1933 comincia in Germania un periodo di persecuzioni politiche e razziali contro gli artisti del *Kabarett*, periodo che si prolungherà fino alla chiusura nel 1935 (per ordine di Goebbels) dei locali *Die Katakombe* e *Tingeltangel*. Molti musicisti, cantanti, attori e scrittori sono obbligati a prendere la strada dell'esilio. Per questi artisti il cabaret si rivela come un'arma efficace di propaganda antifascista, sia per l'immediatezza, sia per il suo potere allusivo. Nei paesi d'accoglienza svolgono la loro attività artistica e politica alcuni *Kabarett* organizzati da immigrati tedeschi e austriaci, dove la situazione in Germania (la vita dei prigionieri, le informazioni che arrivano sui Lager) è l'argomento principale, seppure non l'unico, di testi e canzoni che si rivolgono sia ai concittadini, sia al pubblico locale.

Comunque nei nuovi insediamenti il cabaret incontrerà spesso resistenze da parte delle autorità e perfino aperta opposizione. Questo è il caso, per esempio, del cabaret *Die Pfeffermühle*, fondato a Monaco nel 1933 da Erika Mann (1905-1969), figlia di Thomas Mann, e dall'attrice Therese Giehse (1898-1975), chiuso dopo due mesi, riaperto a Zurigo nel settembre dello stesso anno, che nonostante il grande successo (o forse proprio per quello), subisce attacchi violenti dai *Frontisten* svizzeri, di simpatie naziste, e alla fine chiude a causa di una nuova legge (chiamata appunto *Lex Pfeffermühle*) che proibisce agli stranieri di essere coinvolti in attività artistiche di contenuto politico (nel 1934, però, nasce il *Cornichon*, cabaret fondato da svizzeri e critico non solo verso il nazismo, ma anche verso la società elvetica). A Praga il cabaret *Studio 1934*, fondato da Hedda Zinner (1905-1994) e animato dalla *voice-band* del compositore ceco Emil Frantisek Burian (1904-1959), percorre la stessa strada e, perseguitato dalla censura, chiude nel 1935. L'anno dopo però Gerda Kohlmey (autrice della canzone antinazista *Mein Vater wird gesucht*) fonda il cabaret *Freie deutsche Spielgemeinschaft*, diretto dall'attore Erwin Geschonneck (1906), attivo fino al 1938.

In Austria, dopo una fase del dopoguerra nella quale il *Kabarett* è più orientato all'intrattenimento, lontano dalla vivacità berlinese, a partire dal 1931 appaiono nuovi locali che segnano la rinascita del filone politico-letterario: *Der liebe Augustin*, *Die Stachelbeere*, *Literatur am Naschmarkt*, *ABC*. Dopo il 1933 i *Kabarett* viennesi accolgono anche artisti tedeschi, come Friedrich Holländer o il librettista Kurt Robitschek (1890-1950), che avevano lasciato la Germania nazista. Nel marzo del 1939, solo alcuni giorni prima dell'occupazione tedesca, il *Literatur am Naschmarkt* chiude.

Nel 1934 viene fondato a Parigi il cabaret *Die Lanterne*, che chiuderà nel 1938: lo frequentano, fra gli altri, lo scrittore e sceneggiatore Henryk Keisch (1913-1986) e il compositore Joseph Kosma (1905-1969), nato in Ungheria, emigrato da Berlino nel 1933, che sarà autore di *Les feuilles mortes* (1950), su testo di Jacques Prévert. Quasi lo stesso nome, *Die Lanterndl*, viene scelto nel 1939 da alcuni immigrati austriaci per battezzare il primo *Kabarett* aperto a Londra, dove, a differenza di Parigi, non esiste una tradizione cabarettistica e la parola viene associata a spettacoli erotici, allo strip-tease. Oltre a *Die Lanterndl* a Londra saranno fondati negli anni successivi i cabaret *4 & 20 Black Sheeps*, aperto nel 1939 – fra i suoi promotori va ricordato il fotografo John Heartfield (pseudonimo di Helmut Herzfeld, 1891-1968) – e *Die kleine Bühne*, aperto nel 1940 e attivo fino al 1946.

10. Il cinema sonoro. Canzoni e musica da film

Il cantante di jazz (1927) è normalmente indicato come il primo film sonoro della storia. Si tratta, in ogni caso, del primo film nel quale si trovino sia sequenze musicali sia sequenze drammatiche fornite di sonoro, ma bisogna aspettare alcuni mesi (l'estate del 1928) per avere il primo film veramente sonorizzato dall'inizio alla fine: *Lights Of New York*. Il primato di *Il cantante di jazz*, d'altra parte, è quasi casuale: doveva essere un film all'interno del quale si sarebbero trovate alcune canzoni – come vari altri film prodotti negli anni precedenti – ma il protagonista Al Jolson (1886-1950) e altri due attori improvvisano dei dialoghi prima e dopo le parti musicali, che vengono registrati. Sebbene le tecniche del sonoro ottico – che permettono di usare la stessa pellicola come supporto per la colonna sonora – siano già state sviluppate tra il 1906 e il 1922, i primi film sonori commerciali utilizzano un sistema (Vitaphone, 1926) basato sul sincronismo tra pellicola e grandi dischi (16 pollici di diametro, 33 giri e un terzo al minuto, solchi larghi come quelli dei dischi a 78 giri, partenza dal centro). Basta un piccolo taglio nella pellicola, dovuto all'usura, per mandare definitivamente fuori sincrono immagini e sonoro. Per qualche tempo, quindi, il cinema sonoro resta una *novelty*, un'innovazione alla moda, e l'industria deve attendere che la tecnica si stabilizzi e, soprattutto, che le sale si dotino delle nuove apparecchiature. *Blackmail* di Alfred Hitchcock (1929), il primo film sonoro prodotto in Inghilterra, viene realizzato in due versioni, muta e sonora: nella seconda l'assassino si intrattiene lungamente al pianoforte a cantare una canzone prima di commettere il delitto, e l'attrice principale (Anny Ondra, cecoslovacca), una diva del film muto che non parla una parola di inglese, viene doppiata da un'altra attrice, nascosta dietro una quinta. Già nel 1930 i sistemi concorrenti (Vitaphone, basato su disco, e Phonofilm, su pellicola) si sono diffusi in varie parti del mondo: convivranno per qualche anno, prima dell'affermazione definitiva del sonoro su pellicola (e,

più tardi, su banda magnetica), aprendo la strada a un nuovo settore dell'industria cinematografica e musicale, quello della colonna sonora.

La storia della musica per il cinema, in realtà, inizia nei primi anni del secolo. Le proiezioni del cinema muto vengono accompagnate al pianoforte, all'armonium, o con altri strumenti. Presto le soluzioni più comuni, che legano oggetti musicali definiti (frasi, intervalli, accordi, modi esecutivi) a situazioni o stati emotivi ricorrenti, si codificano in cliché, ampiamente e disinvoltamente ispirati al repertorio semantico a sua volta (sia pure non schematicamente) codificato nell'opera, nei poemi sinfonici tardoromantici e nell'impressionismo. Dagli appunti personali dei «maestri di sala» si passa ad antologie e manuali, come la *Sam Fox Moving Picture Music* (1913) e soprattutto la *Kinothek* (1919) di Giuseppe Becce (1877-1973), vera monumentale enciclopedia semantica degli «affetti» cinematografici, che avrà un'influenza notevolissima sui compositori attivi negli anni di formazione del linguaggio della colonna sonora. Non mancano, nei primi tre decenni del Novecento, casi anche importanti di partiture scritte appositamente per accompagnare film, a cominciare da quella realizzata per *The Birth Of A Nation* (1915) di D.W. Griffith (1875-1948), ma solo nella seconda metà degli anni Venti, quindi a ridosso dell'introduzione del cinema sonoro, alcuni compositori mettono a fuoco quella capacità di commentare, sottolineare, contrappuntare con precisione lo svolgimento delle immagini che distingue la musica da film dalla musica da concerto o dalla stessa musica di scena, e che l'improvvisazione dei «maestri di sala», guidata dai manuali se non dall'estro personale, aveva già consolidato. È anche questo, va sottolineato, uno dei passaggi chiave della separazione fra musica colta e popular music: salvo rare eccezioni (Eisler, Hindemith, Prokof'ev, Šostakovič) l'incompatibilità dichiarata con le esigenze del cinema, in nome delle ragioni della musica «assoluta», indurrà i protagonisti della musica colta del Novecento a un rapporto di estraneità se non di diffidenza nei confronti dei media, e del cinema in particolare.

D'altra parte, l'industria cinematografica americana ormai fiorente degli anni Trenta ha bisogno, per le sue colonne sonore, di compositori dotati di un mestiere solidissimo, e li trova soprattutto fra i musicisti europei, formati alla scuola del tardo romanticismo, espatriati negli Stati Uniti in cerca di fortuna o – dopo l'avvento del nazismo – per sfuggire alle persecuzioni razziali. Per una confluenza di fattori (la loro formazione, l'influsso della *Kinothek*), questi compositori lasceranno un segno indelebile sul linguaggio della musica da film, e attraverso questo sulla popular music, fino al termine del secolo, e oltre. Come è stato osservato, la musica da film (e più avanti quella dei telefilm) è efficacissima nell'istituire associazioni fra elementi del discorso musicale e immagini o conte-

nuti affettivi: una volta codificate, queste associazioni restano nell'enciclopedia semantica degli ascoltatori, e nel vocabolario dei musicisti, ben oltre i «confini» della musica cinematografica. Si determina così un percorso curioso e contraddittorio, ma di grande precisione, che da Debussy, Mahler e Strauss, attraverso i repertori del cinema muto e le colonne sonore, porta ai codici semantici di una parte consistente della popular music angloamericana, aggirando (se così si può dire) gli sviluppi che il linguaggio tardoromantico avrebbe avuto nella musica colta del Novecento. I nomi sono rivelatori: Max Steiner (1888-1971), nato a Vienna, ragazzino prodigio, direttore d'orchestra a sedici anni, si trasferisce nel 1905 in Inghilterra e da lì, nel 1914, negli Stati Uniti, dove inizia subito a scrivere partiture di accompagnamento al cinema muto; nel 1929 è già al lavoro per il sonoro, e sviluppa una tecnica di composizione di dettagliata aderenza all'immagine, che gli meriterà la critica di *mickeymousing* (con riferimento alle musiche per i cartoni animati). I grandi successi iniziano con *Cimarron* (1930), proseguono con un ritmo travolgente (nel 1932 Steiner lavora a 32 colonne sonore!) con *King Kong* (1933), *Piccole donne* (1933), e poi (omettendone molti) *È nata una stella* (1937), *Via col vento* e *Ombre rosse* (1939), *Casablanca* (1942), *Arsenico e vecchi merletti* (1942), *Il grande sonno* (1946), *Sentieri selvaggi* (1956) su su fino a *Provaci ancora, Sam* (1972), e con gli Oscar vinti nel 1942 e 1944 per *Perdutoamente tua* e *Since You Went Away*. Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), nato a Brno, allievo tra gli altri di Alexander von Zemlinsky, autore di musica sinfonica e da camera, di un'opera di un certo rilievo (*Die tote Stadt*, 1920), e dal 1935 impegnato a Hollywood, a partire da *Captain Blood* con Errol Flynn, passando per i premi Oscar attribuiti alle colonne sonore di *Avorio nero* (1936) e *Robin Hood principe dei ladri* (1938), e con numerosi successi negli anni Quaranta e Cinquanta. Franz Waxman (1906-1967), nato a Königshütte (oggi Chorzow, Polonia), autore di colonne sonore in Germania (*L'angelo azzurro* con Marlene Dietrich, 1930), fuggito nel 1934 dopo un'aggressione nazista, collaboratore nello stesso anno di Fritz Lang in Francia, e dal 1935 a Hollywood, dove scrive da allora in poi più colonne sonore ogni anno, da *La moglie di Frankenstein* (1935) a *Un giorno alle corse* (1937) dei Fratelli Marx, fino ai premi Oscar nel 1950 e 1951, rispettivamente per *Viale del tramonto* e *Un posto al sole*, e ininterrottamente fino alla morte. Miklos Rozsa (1907-1995), nato a Budapest ma formatosi come compositore a Lipsia, si sposta nel 1931 a Parigi per proseguire gli studi, e da lì a Londra e poi a Hollywood; compone le musiche per *Le quattro piume* (1939), *Il ladro di Bagdad* (1940), *Vogliamo vivere* (1942), *I giorni perduti* (1945), *Io ti salverò* (1945, premio Oscar), *Doppia vita* (1947, Oscar), *Giungla d'asfalto* (1950), *Ben Hur* (1959, Oscar), fino a *Il mistero del cadavere scompar-*

so (1982). E, con una lieve variazione sul tema germanico e austro-ungarico, Dimitri Tiomkin (1894-1979), nato a Pietroburgo, allievo nel conservatorio di quella città di Aleksandr Glazunov, emigrato negli Stati Uniti nel 1925, coinvolto nella composizione di colonne sonore fin dal 1929, legato ai successi di *È arrivata la felicità* (1937), *Orizzonte perduto* (1937), *L'eterna illusione* (1938), *La vita è meravigliosa* (1946), *Fiume rosso* (1948), *La cosa da un altro mondo* (1951), *Mezzogiorno di fuoco* (1952, premio Oscar), *Prigionieri del cielo* (1954, Oscar), *Il gigante* (1956), *Sfida all'OK Corral* (1957), *Il vecchio e il mare* (1958, Oscar), *Un dollaro d'onore* (1959), *La battaglia di Alamo* (1960), *I cannoni di Navarone* (1961). Non c'è genere cinematografico che non sia rappresentato fra quelli ai quali questi musicisti di formazione colta ed europea conferirono un'immagine sonora in molti casi definitiva: scorrendo l'elenco dei film western, solo a fatica si può pensare a una magnificenza diversa da quella associata alla cadenza dal settimo grado abbassato alla dominante, o a un esotismo più rappresentativo delle melodie pentatoniche associate agli «indiani». Ma, in un caso come nell'altro, si tratta di invenzioni, che non hanno nulla a che vedere con le musiche autentiche del Far West o dei «pellerossa», eppure sono ormai stabilmente radicate nei codici di ascolto.

Anche grazie a un gran numero di collaboratori sconosciuti ma importantissimi (orchestratori, copisti, assistenti, tecnici del suono), l'artigianato virtuosistico dei primi maestri della musica da film si è trasmesso ad almeno due generazioni successive, prima che la disponibilità dei sintetizzatori e delle tecniche di produzione digitali rendesse molto più accessibile il mestiere del compositore per il cinema. È impossibile nominare tutti i protagonisti che si sono succeduti a Steiner e agli altri pionieri, ma sono certamente da citare Adolph Deutsch (1897-1990), inglese, nonostante il nome, attivo a New York come direttore nelle produzioni teatrali di Broadway fin dagli anni Venti, autore delle musiche di *Vendetta* (1937), *Il falcone maltese* (1941), *Il padre della sposa* (1950), *A qualcuno piace caldo* (1959), *L'appartamento* (1960), e direttore musicale di numerose versioni cinematografiche di musical, come *Show Boat* (1951), *Sette spose per sette fratelli* (1954), *Oklahoma* (1955); Bernard Herrmann (1911-1975), nato a New York, compositore e direttore d'orchestra a lungo impegnato nella vita concertistica e teatrale della città; viene portato a Hollywood da Orson Welles, con il quale ha collaborato alla radio: la sua carriera di compositore per il cinema inizia quindi con *Quarto potere* (1941), cui seguono – fra i moltissimi film di successo – *Ultimatum alla terra* (1951), *La congiura degli innocenti* (1955), primo dei numerosi film di Alfred Hitchcock musicati da Herrmann, *L'uomo che sapeva troppo* (1956), *La donna che visse due volte* (1958), *Intrigo in-*

ternazionale (1959), un certo numero di colonne sonore per la serie televisiva *Ai confini della realtà* (1959-1963), *Psycho* (1960), *Il promontorio della paura* (1962), *Gli uccelli* (1963), *Marnie* (1964), *Fahrenheit 451* (1966), *Taxi Driver* (1976); Nino Rota (1911-1979), attivo contemporaneamente come compositore di opere, musica sinfonica, balletti, e come autore di musiche per il cinema fin dagli anni Trenta, con *Treno popolare* (1933), e numerosi altri film, fino agli anni del neorealismo e alla collaborazione con Fellini, Visconti, Zeffirelli, Coppola, con *Lo sceicco bianco* (1952), *I vitelloni* (1953), *La strada* (1954), *Le notti di Cabiria* (1957), *La dolce vita* (1960), *Rocco e i suoi fratelli* (1960), *Il gattopardo* (1963), *8 e 1/2* (1963), *Giulietta degli spiriti* (1965), *Romeo e Giulietta* (1968), *Satyricon* (1969), La serie de *Il padrino* (1972-1974-1990), *Amarcord* (1974); Ernest Gold (1921-1979), nato in Austria, autore delle musiche di *Testimone d'accusa* (1957), *L'ultima spiaggia* (1959), *Exodus* (1960), *Il processo di Norimberga* (1961), *Questo pazzo, pazzo, pazzo, pazzo mondo* (1963); Elmer Bernstein (1922-2004), autore di numerosissime colonne sonore, fra le quali *L'uomo dal braccio d'oro* (1955), *I dieci comandamenti* (1956), *I magnifici sette* (1960), *Il buio oltre la siepe* (1962), *La grande fuga* (1963), *I figli di Katie Elder* (1965), *Animal House* (1978), *The Blues Brothers* (1980), *L'aereo più pazzo del mondo* (1980), *Ghostbusters* (1984), *L'età dell'innocenza* (1993); Jerry Goldsmith (1922-2004), che dopo aver debuttato scrivendo alcune delle musiche per la serie televisiva *Ai confini della realtà* (1960) lavora a *Solo sotto le stelle* (1962), *Sette giorni a maggio* (1964), *Il pianeta delle scimmie* (1968), *Patton, generale d'acciaio* (1970), *Chinatown* (1974), *Alien* (1979), *Sotto tiro* (1983), *Basic Instinct* (1992), *LA Confidential* (1997); Maurice Jarre (1924), compositore per *Ventimila leghe sotto i mari* (1954), *Il giorno più lungo* (1962), *Lawrence d'Arabia* (1962), *Il dottor Zivago* (1965), *La caduta degli dei* (1969), *Un anno vissuto pericolosamente* (1982), *Witness* (1985), *Attrazione fatale* (1987), *Fearless* (1993); Ennio Morricone (1928), che affianca all'attività di compositore colto quella di originalissimo arrangiatore di canzoni e soprattutto quella di autore di colonne sonore, con *Il federale* (1962), *Per un pugno di dollari* (1964), *I pugni in tasca* (1965), *Per qualche dollaro in più* (1965), *La battaglia di Algeri* (1966), *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966), *C'era una volta il West* (1968), *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970), *Allonsanfan* (1973), *Novecento* (1976), *Il vizietto* (1978), *C'era una volta in America* (1984), *Mission* (1986), *Gli intoccabili* (1987), *Nuovo Cinema Paradiso* (1988), *La leggenda del pianista sull'oceano* (1998); Henry Mancini (1924-1994), autore delle colonne sonore de *Il mostro della laguna nera* (1954), *All'inferno e ritorno* (1955), *L'infernale Quinlan* (1958), *Colazione da Tiffany* (1961), *La pantera rosa* (1964), *Victor Victoria* (1982); Manos Hatzidakis

(1925-1994), prolifico autore greco di canzoni, e delle colonne sonore di *Mai di domenica* (1960) e *Topkapi* (1964); John Barry (1933), autore delle colonne sonore dei «classici» di James Bond, e di *Un uomo da marciapiede* (1969), *La mia Africa* (1985), *Balla coi lupi* (1990); John Williams (1932), autore delle musiche per *Il lungo addio* (1973), *Inferno di cristallo* (1974), *Lo squalo* (1975), *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (1977), l'intera serie di *Guerre stellari*, *Il cacciatore* (1978), l'intera serie di *Indiana Jones*, *ET* (1982), fino a *Schindler's List* (1993), *Salvate il soldato Ryan* (1998), la serie di *Harry Potter*.

Molti altri eccellenti compositori per il cinema non sono stati nominati, ma il già lungo elenco di film e di colonne sonore dovrebbe rendere l'idea di quanto queste musiche, nate all'interno di una particolarissima interazione fra formazione accademica, cliché artigianali, innovazione tecnologica, distribuzione di massa, abbiano irradiato la loro influenza su tutto l'universo della popular music nel Novecento.

11. L'età dell'oro del musical e gli «American Classics»

Il debutto del cinema sonoro negli Stati Uniti coincide con l'inizio della fase culminante della commedia musicale, il musical: un genere tipicamente americano, destinato a sua volta – al pari della musica da film – a influenzare la popular music per un lungo periodo. La storia del musical e quella del cinema sonoro, del resto, si incontrano e si intrecciano più volte: Al Jolson (1886-1950), protagonista de *Il cantante di jazz*, aveva debuttato nel 1906 come intrattenitore *en travesti* (ebreo, si iscriveva nella lunghissima serie di attori e cantanti bianchi col volto pitturato di nero), e dal vaudeville era passato al musical, facendo di una delle prime canzoni di George Gershwin (1898-1937), *Swanee* (1919), un grande successo (si vendettero un milione di copie dello spartito e oltre due milioni di copie del disco, edito dalla Columbia); si è visto come alcuni fra i principali autori di colonne sonore fossero stati a lungo attivi nei teatri di Broadway; infine, ma non da ultimo, la trasposizione in film dei musical di successo, e in seguito la creazione di musical prodotti direttamente ed espressamente per il cinema, è alla base di un genere cinematografico importante, reso possibile dalla vivacità e dalla solidità dell'industria della colonna sonora di Hollywood.

Il musical, però, muove i suoi primi passi nell'era del cinema muto, evolvendosi dalle forme precedenti di spettacolo teatrale e musicale. Il *minstrel show* aveva una struttura definita, ma non una trama, e anche nel vaudeville i numeri musicali non avevano di norma alcun collegamento fra di loro o con il resto dello spettacolo: anche nei casi nei quali un abbozzo di trama faceva da tenue filo conduttore tra una gag e l'altra, le canzoni o i numeri di danza ne interrompevano il flusso. Erano di solito materiali musicali importati – spesso già molto noti, o tradizionali – e intercambiabili. Naturalmente una parte del pubblico era abituata alla coerenza drammatica dell'opera e dell'operetta (notevole il successo americano di quelle di Gilbert e Sullivan, come *The Mikado*, 1885), ma

l'intrattenimento popolare era lontano dai modi e dagli argomenti, quand'anche leggeri, del teatro musicale tradizionale. Questo è il contesto nel quale si inserisce l'opera di George M. Cohan (1878-1942), figlio di un attore di *minstrel show* e di vaudeville, protagonista da ragazzo su quelle scene insieme ai genitori e alla sorella (nel gruppo The Four Cohans), e autore nei primi anni del Novecento di una serie di *musical plays*, nei quali il libretto (scritto dallo stesso Cohan) guida lo spettatore nel fluire della trama, punteggiata da canzoni scritte appositamente e sia pur labilmente collegate all'argomento. Con le commedie di Cohan (a partire da *The Governor's Son*, 1901) il pubblico inizia ad abituarsi all'idea che un nuovo spettacolo introduca canzoni nuove, il cui successo si riverbera su quello della commedia, e viceversa. In *Little Johnny Jones* (1904) compaiono *Give My Regards to Broadway* e *The Yankee Doodle Boy*; in *Forty-Five Minutes from Broadway* (1906) si affermano *Mary's a Grand Old Name* e *So Long Mary*. Nonostante questo schema sia apparentemente contrario alle pratiche correnti dell'industria di Tin Pan Alley (orientata piuttosto a favorire l'introduzione delle proprie canzoni negli spettacoli con ogni mezzo, dalla propaganda alle bustarelle), il successo della nuova forma di teatro musicale spinge un numero sempre maggiore di musicisti di Tin Pan Alley a misurarsi con l'obiettivo ambizioso dell'opera completa: compositori di canzoni, *song pluggers*, coltivano il sogno di apparire sui manifesti di Broadway come autori di un *musical play*. Dopo Cohan ci riesce Jerome Kern (1885-1945), nato a New York ma emigrato per qualche tempo a Londra, dove nei primi anni del secolo si familiarizza con le produzioni musicali e teatrali del West End. I primi contributi di Kern alla definizione delle «regole del gioco» del nuovo genere, dopo il ritorno a New York, sono *Nobody Home* (1915) e soprattutto *Very Good, Eddie* (1915), dove è già delineato quel realismo ironico e raffinato – contrapposto sia alla sguaiatezza del vaudeville sia all'esotismo e alla deliberata implausibilità dell'operetta – che diventerà uno dei tratti fondamentali del musical (e della stessa commedia cinematografica) per molti decenni. Nel 1917 Kern ha tre spettacoli in scena, scritti insieme al librettista Guy Bolton (1884-1979), e con la collaborazione per i testi delle canzoni di P.G. Wodehouse (1881-1975), il celebre umorista.

Sono proprio i *lyricists*, gli autori dei testi, a svolgere un compito molto importante nella caratterizzazione del musical: nel passaggio dalle canzoni lacrimevoli di fine Ottocento a quelle scattanti, urbane, attuali di Broadway è fondamentale l'influenza esercitata dal *society verse* (dal francese *vers de société*), una forma di poesia leggera, spiritosa e vicina all'attualità, coltivata anche negli ambienti letterari, dai poeti «seri», ma molto diffusa e popolare negli USA negli anni tra fine Ottocento e primo Novecento. I giornali americani riportano in versi cronache monda-

ne, perfino resoconti di eventi sportivi, e nella sterminata provincia, che si considera con orgoglio e frustrazione il retroterra della grande metropoli, l'immagine di New York portata dai versi sapidi e concisi del *society verse* è più vicina ed efficace di un articolo. Gli autori dei testi delle canzoni che già alla fine degli anni Dieci formano lo scheletro del musical e da lì si diffondono in tutto il paese (e nel mondo) importano nella canzone, in modo tecnicamente raffinato e spesso virtuosistico, il modello di questa poesia leggera ampiamente popolare.

Il contributo dei compositori va nella stessa direzione: dalle ballate a più strofe, statiche dal punto di vista drammatico, si passa a composizioni agili, dove al recitativo del *verse* – destinato come nell'opera a delineare il contesto narrativo della scena – segue una successione di *choruses*, ritornelli agili e melodicamente accattivanti, spesso sostenuti dai ritmi sincopati e ballabili di origine afroamericana, e intercalati da incisi (*bridges*) che ne dosano sapientemente l'intensità. Si definisce, insomma, un meccanismo retorico efficace, seducente, intrinsecamente teatrale, che i testi incarnano con naturalezza e attualità.

La transizione dalle forme tipiche del vaudeville a quelle del musical è incarnata negli anni Dieci da Irving Berlin, che abbiamo incontrato come compositore di *ragtime*. Berlin è un ottimo autore di canzoni, che adatta man mano allo stile del momento, passando dalle ballate sentimentali irlandesi e dalla nostalgia del vecchio Sud (da interpretare con la faccia tinta di nero) ai ritmi sincopati, al nuovo stile metropolitano: è tra i primi, insieme a Kern, a collaborare alle riviste, spettacoli che ingigantiscono e rendono più lussuoso il varietà, portandolo dal vaudeville ai grandi teatri di Broadway. Tra le più famose, le annuali *Follies* dell'impresario Florenz Ziegfeld (1867-1932), che iniziano nel 1907 e si prolungano oltre la morte dell'inventore, con edizioni anche nel 1934-1936-1943-1957, e gli *Scandals* di George White, produttore e librettista (1892-1968), che andranno avanti quasi ogni anno dal 1919 al 1939. Lo stesso Berlin, poi, scrive interamente le proprie *Music Box Revues* dal 1921 al 1924, riempiendole di alcune fra le sue canzoni migliori: *Say It with Music* (1922), *What'll I Do?* (1924), *All Alone* (1924). La carriera di Berlin è eccezionalmente lunga: comprende alcune delle canzoni più note della storia della popular music non solo americana, come *Cheek To Cheek* (1935) e *White Christmas* (1941) e musical di grande successo come *Annie Get Your Gun* (1946).

Negli anni venti, mentre Kern perfeziona il suo artigianato che otterrà pieno riconoscimento nel 1927 con *Show Boat* (che contiene *Ol' Man River*, *Make Believe*, *Can't Help Loving Dat Man*), e nel 1933 con *Roberta* (*Smoke Gets In Your Eyes*, *Yesterdays*), raggiunge successo e maturità George Gershwin. Il primo musical interamente composto da lui è *La*,

La, Lucille (1919), al quale seguono i *George White's Scandals* del 1920, 1921, 1922 (con la canzone *I'll Build A Stairway to Paradise*) e 1924, dei quali compone tutte le musiche, per arrivare a *Lady, Be Good!* (1924), il primo dei musical «classici», dove si inaugura la collaborazione di George con il fratello Ira (1896-1983), autore dei testi. Compaiono qui alcuni dei più grandi successi della storia della canzone americana, che entreranno stabilmente nel repertorio che un buon jazzista deve conoscere (gli standard): *Lady, Be Good!*, *Fascinating Rhythm*, *The Man I Love*. Quest'ultima ha una sorte curiosa e significativa: dopo qualche recita viene eliminata dal musical, perché non sembra funzionare in quel contesto (tutto sommato, il musical è solo appena più rigoroso della rivista, dal punto di vista della coerenza drammatica: solo dopo *Oklahoma!* di Rodgers e Hammerstein II, del 1943, le canzoni saranno pienamente integrate e indispensabili allo sviluppo della trama); inserita in una prima versione (1927) di *Strike Up The Band*, che non raggiunge le scene newyorkesi, e similamente in *Rosalie* (1928), sarà recuperata qualche tempo più tardi nel repertorio dei night-club, a Londra, e da lì inizierà il suo cammino come una delle più famose e più riuscite canzoni nella storia della popular music.

Se *The Man I Love* è l'eccezione, la regola è che a partire da *Lady, Be Good!* tutti i musical dei fratelli Gershwin contengano canzoni di immediato successo. Ecco qualche esempio: *That Certain Feeling in Tip-Toes* (1925); *Someone To Watch Over Me* in *Oh, Kay!* (1926), *S'Wonderful* in *Funny Face* (1927), *How Long Has This Been Going On?*, in *Rosalie* (1928), *But Not For Me*, *Embraceable You* e *I Got Rhythm* in *Girl Crazy* (1930). A partire dalla seconda versione di *Strike Up The Band* (1930), che precede di qualche mese il successo «classico» di *Girl Crazy*, i fratelli Gershwin si orientano verso una struttura drammatica più articolata, con numeri ispirati alla tradizione dell'operetta (e a Gilbert e Sullivan in particolare, sostengono i critici malevolenti). Già dal 1924, dopo la *Rhapsody in Blue*, il *Concerto in Fa* e gli altri lavori concertistici e sinfonici, George Gershwin è impegnato in un lavoro di difficile integrazione tra le forme della tradizione colta e la già miracolosa fusione da lui stesso operata tra i linguaggi di Tin Pan Alley e del jazz: di questa ulteriore integrazione l'esito più ambizioso è nell'opera *Porgy and Bess* (1935). Anche da lì escono degli standard, fra i quali *Summertime* e *It Ain't Necessarily So*. Ma è Hollywood che offre ai Gershwin altre occasioni per scrivere canzoni nella vena dei loro successi di Broadway: con Fred Astaire come protagonista, i musical cinematografici *Voglio danzare con te* (1937) e *Una magnifica avventura* (1937) contengono *They Can't Take That Away From Me* e *Let's Call the Whole Thing Off* (il primo) e *Nice Work If You Can Get It* (il secondo).

Un'altra coppia di autori che trionfa a Broadway, a Tin Pan Alley e a Hollywood è quella formata da Richard Rodgers (1902-1979) e Lorenz Hart (1895-1943). Fra i primi successi c'è *You Took Advantage Of Me*, da *Present Arms* (1928), e fra i moltissimi che seguono non si possono dimenticare *Blue Moon* (1935), che sopravvive a tre mancati inserimenti in altrettanti film, finché non viene lanciata indipendentemente, e poi *The Lady Is A Tramp*, *My Funny Valentine*, *Where Or When*, da *Babes In Arms* (1937), e *Bewitched, Bothered and Bewildered*, da *Pal Joey* (1940). Dopo la morte di Hart, Hollywood dedica un film musicale (*Parole e musica*, 1948) alla vita dei due: l'infelice e sfortunato paroliere e il musicista baciato dalla sorte. Rodgers proseguirà la sua attività insieme a Oscar Hammerstein II (1895-1960), già autore dei testi di *Show Boat* di Kern, con una serie di musical di grandissimo successo, subito ripresi in versione cinematografica: il già citato *Oklahoma!* (1943), *Carousel* (1945, contiene *You'll Never Walk Alone*), *The King And I* (1951), *The Sound Of Music* (1959, contiene *My Favorite Things*) dal quale viene tratto il film omonimo (in italiano *Tutti insieme appassionatamente*, 1965), la cui colonna sonora resterà, negli anni del beat e del rock, uno degli album più venduti.

Un altro protagonista dell'era del musical, autore di musiche e di testi, è Cole Porter (1891-1964). Debutta nel 1916 con un'operetta, *See America First*, alla quale segue la rivista *Hitchy-Koo* (1919), con la canzone *Old Fashioned Garden* che ottiene immediatamente cinque versioni discografiche. Dopo qualche incertezza, ottiene il successo con la commedia musicale *Paris* (1928), che contiene *Let's Do It, Let's Fall In Love* e *Let's Misbehave* (tagliata prima del debutto a New York); seguono *Wake Up And Dream* (1929), con *What Is This Thing Called Love?*; *Fifty Million Frenchmen* (1929), con *You Do Something To Me*; *The New Yorkers* (1930), con *Love For Sale*; *Gay Divorce* (1932), con *Night And Day*; *Anything Goes* (1934), con la canzone eponima, *You're The Top*, *I Get A Kick Out Of You*; *Jubilee* (1935), con *Begin The Beguine*; il musical hollywoodiano *Nata per danzare* (1936), con *I've Got You Under My Skin*; il musical *Leave It To Me* (1938), con *My Heart Belongs To Daddy*; e dopo varie produzioni più o meno fortunate nel periodo della guerra (compresa *Seven Lively Arts*, 1944, una rivista con musiche per il balletto composte da Stravinsky), i grandi successi di *Kiss Me Kate* (1948), con *So In Love* e *Too Darn Hot*; *Can-Can* (1953), con *I Love Paris* e *C'est magnifique*; e il film *Alta società* (1956), con *True Love*.

12. Voci e musiche alla radio

Gli anni Venti del Novecento sono gli anni nei quali si diffonde il jazz (e anche il tango), nei quali si compie la maturazione della commedia musicale americana, nei quali il mercato discografico del 78 giri raggiunge il culmine, nei quali iniziano il loro cammino il cinema sonoro e la musica da film. È difficile immaginare un periodo così ricco di fermenti musicali e di innovazioni tecniche tutte orientate all'ascolto, e già si è visto come l'intreccio di queste componenti abbia sviluppi che si estendono (anche con le conseguenze più strettamente musicali) fino al tempo presente. Ma non ci siamo ancora soffermati su un'altra decisiva innovazione degli anni Venti: la radio. Con la fine della Prima Guerra Mondiale l'invenzione di Guglielmo Marconi può trovare applicazioni civili, pubbliche. Marconi, almeno altrettanto brillante come imprenditore che come inventore, è pronto a sfruttare l'occasione come monopolista, ma i governi – seppure abbastanza incerti e confusi sugli sviluppi che il mezzo potrà avere – sono abbastanza rapidi a proteggere gli interessi nazionali, e a far sì che l'inglese Marconi Company o le sue filiali locali non si impadroniscano del mercato. Così, mentre negli USA ci si orienta verso un sistema basato sulla concorrenza commerciale, in Europa la radio si avvia a un destino di monopolio pubblico: eppure, se si confrontano i primi atti legislativi del governo degli Stati Uniti e quelli dell'Italia fascista (distanziati di cinque anni: 1919-1924), li si trova contrassegnati dalla stessa preoccupazione, quella di sottrarre alle società di Marconi il controllo della radiofonia. Nonostante in una prima fase sia ben poco chiaro come sia possibile guadagnare dalla radio, i grandi gruppi industriali sono certi fin dal principio che ciò avverrà: se si aggiungono le implicazioni legate al controllo dell'informazione, e il successo formidabile che il grammofono ha ottenuto proprio negli stessi anni, si comprende come la radio nasca – per così dire – sotto i riflettori, in modo ben diverso dallo sviluppo lento, da bottega artigianale, del disco. Le prime tras-

missioni avvengono nell'autunno del 1920 dalla stazione Marconi a Chelmsford, in Cornovaglia, e due settimane dopo dalla KDKA di Pittsburgh, prima delle stazioni americane a farsi conoscere dal pubblico generico attraverso le *Call Letters*, l'identificativo basato su tre o quattro lettere alfabetiche, istituito fin dagli anni Dieci per le stazioni radio destinate all'assistenza alla navigazione (una sorta di «targa», in parte assegnata d'ufficio, in parte a richiesta, che diventerà il richiamo dei conduttori radiofonici americani fino a oggi). Nell'arco di due-tre anni le stazioni negli USA sono quasi seicento; nel 1926 la Radio Corporation of America (RCA), la holding fondata a suo tempo per far confluire nel mercato delle comunicazioni via etere gli interessi di General Electric, Westinghouse e AT&T, fonda la prima società dedicata esclusivamente alla radiodiffusione pubblica, la National Broadcasting Company (NBC); nel 1927 – inizialmente sostenuta dalla casa discografica Columbia – nasce una società concorrente, battezzata Columbia Phonograph Broadcasting System, che diventa poi Columbia Broadcasting System (CBS). In Inghilterra la British Broadcasting Company (BBC) viene fondata nel 1922 (diventerà British Broadcasting Corporation nel 1927). In Italia l'URI (Unione Radiofonica Italiana) nasce nel 1924, dall'integrazione della Radiofono (di proprietà di Marconi) e della Sirac, una società nata con la benedizione del ministro delle comunicazioni Costanzo Ciano e mirata principalmente alla diffusione sul mercato nazionale degli apparecchi riceventi costruiti dall'americana Westinghouse. Le trasmissioni iniziano quello stesso anno. Nel 1926 la BBC ha già più di un milione e ottocentomila abbonati, l'italiana URI 26.000. In quello stesso anno negli USA la fondazione della NBC sancisce il passaggio della radiofonia dalla prima fase di subalternità all'industria delle telecomunicazioni a quella di impresa commerciale autosufficiente.

Che relazione ha tutto questo con la musica? Si è già visto che il successo del grammofono è stato uno stimolo ai promotori della radio: ancora nel 1916 un giovane dipendente della American Marconi, già noto per aver mantenuto i contatti con il Titanic durante le fasi drammatiche dell'affondamento, aveva scritto in un memorandum per i suoi superiori: «Ho in mente un piano di sviluppo che farà della radio uno strumento domestico, allo stesso modo del piano o del fonografo. L'idea è di portare la musica nelle case via etere». Quel giovane era David Sarnoff (1891-1971), futuro presidente della RCA dal 1930 fino al 1969, uno degli uomini più potenti nella storia dell'industria elettronica e delle comunicazioni. Fin dal principio la radio trasmette musica, in larghissima parte ripresa dal vivo nei propri studi o nei saloni di grandi alberghi (la trasmissione di dischi commerciali è espressamente vietata). Per fare un esempio, scorrendo i programmi delle stazioni della costa orientale de-

gli USA il 10 dicembre 1928, si trova che quasi tutte iniziano le trasmissioni intorno alle 18 per terminarle intorno a mezzanotte, l'ultima ora di trasmissione è dedicata alla musica da ballo, all'opera, a non meglio precisata musica orchestrale, e tutto il palinsesto è disseminato di *dinner music*, *neapolitan nights*, *musical portfolio*, *gypsy melodies*, *soprano and piano*, *musical variety*. Per comprendere l'influenza della radio su altri media e consumi musicali, non c'è che da scorrere i dati del mercato discografico statunitense negli anni Venti: 106 milioni di dollari nel 1921, 92 nel 1922, e poi 79, 68, 59 negli anni successivi. Il valore risale a 75 milioni di dollari nel 1929, l'anno della Grande Crisi, per poi precipitare a 46, 18, 11, 6. Ancora nel 1937 il valore del mercato discografico americano sarà di soli 13 milioni di dollari, il dodici per cento rispetto alle cifre del 1921. Decisamente la radio si presenta da subito come un concorrente formidabile del disco, e diventa poi largamente prevalente negli anni della gravissima crisi economica. Risulta chiaro, poi, che gli interessi economici legati alla musica non sono più sotto il controllo di un'unica industria, e il conflitto fra le parti in causa (editori, discografia, radio, spettacolo dal vivo) segnerà i decenni successivi, risultando spesso determinante nell'affermazione dei generi musicali legati alla parte temporaneamente vincente.

Negli USA tutto comincia già nel 1909, quando sotto la spinta di alcuni compositori (tra i quali John Philip Sousa) viene approvata una legge sul copyright che stabilisce un compenso per i diritti di riproduzione fonomeccanica, da pagare per ogni disco, cilindro, rullo di pianola confezionato. E per tutelare ulteriormente la propria attività rispetto alle nuove applicazioni commerciali, nel 1914 gli autori e gli editori di Tin Pan Alley fondano l'ASCAP (American Society of Composers, Authors and Publishers), l'equivalente dell'italiana SIAE, attiva dal 1882. Già nel 1919, quando uno sciopero dei tipografi interrompe a lungo la stampa delle edizioni musicali, l'ASCAP può distribuire ai propri associati cifre sostanziose derivate dai diritti fonomeccanici. Ma è la natura commerciale della radio, di lì a poco, a scatenare il conflitto. Sotto la spinta degli investitori pubblicitari, le stazioni radio (e i *networks* concorrenti che presto si costituiscono) imparano che un pubblico particolare, un target commerciale, può essere identificato e reso fedele alle trasmissioni proprio attraverso la scelta del genere musicale. Sia pure in un contesto radiofonico che oggi si definirebbe generalista (in cui un'emittente trasmette un po' di tutto) cominciano a specializzarsi i programmi, si fa strada l'idea di un *format* radiofonico che grazie alla musica, a una certa musica, cattura più ascolto, o un certo tipo di ascolto. Oltre a porre le premesse per una frammentazione sempre più dettagliata dei generi, questo processo non può non attirare l'attenzione dell'ASCAP: la musi-

ca più usata nelle trasmissioni è popular music, appartenente al repertorio di Tin Pan Alley, e il fatto che grazie al suo utilizzo le radio ricavano utili pubblicitari fa ricadere la trasmissione radiofonica nella casistica del Copyright Act del 1909 (che impone il pagamento di royalties se la musica viene utilizzata a fini di profitto). Le richieste dell'ASCAP alle radio sono molto stringenti, e considerate esose dalla controparte (che proprio per questo si organizza nel 1923 nella National Association of Broadcasters, NAB). Autori e editori accusano la radio di aver danneggiato gravissimamente, attraverso l'offerta di musica «gratis», il mercato discografico, di aver distrutto il vaudeville, di «uccidere la popular music». Le royalties raccolte dall'ASCAP per l'utilizzo radiofonico del proprio repertorio ammontano a 35.000 dollari nel 1923, 130.000 nel 1924, salgono a 850.000 nel 1934, a quasi sei milioni di dollari nel 1937. Alla fine degli anni Trenta, i diritti radiofonici costituiscono due terzi delle entrate dell'industria editoriale, rivelando da un lato l'efficacia della politica di raccolta dell'ASCAP, e dall'altro la sua fragilità: senza quei diritti l'industria editoriale non starebbe più in piedi.

Nel frattempo, si apre un altro fronte. Già prima della crisi del 1929, ma in modo più consistente in seguito, alcune radio desiderose di risparmiare iniziano a violare il divieto di trasmettere dischi commerciali: nascono i primi *disc jockeys*, letteralmente «fantini» che cavalcano un disco portandolo al successo. Nel 1935 il dj Martin Block a New York raccoglie milioni di ascoltatori con il suo programma sponsorizzato (*Make Believe Ballroom*: durerà fino al 1956), che decisamente pone le basi della programmazione basata sul *format*. Il successo di questo e altri programmi costituisce ovviamente una minaccia per l'attività di molti musicisti, che negli anni della crisi economica hanno trovato nelle scritture radiofoniche la fonte principale di reddito. Le conseguenze saranno notevoli.

Ma, prima di tutto, esplose la contraddizione fra le radio e l'ASCAP. In vista della scadenza dell'accordo, le stazioni aderenti alla NAB nel 1939 finanziano la costituzione di un'altra società di raccolta dei diritti, alternativa all'ASCAP, la Broadcast Music Incorporated (BMI). Quando nel 1940 l'ASCAP rende note le proprie richieste, che comporterebbero per alcune radio una diminuzione, ma per le maggiori un aumento del 50% del costo annuale della licenza, le radio oppongono in blocco un rifiuto: se l'ASCAP non riduce le sue pretese, il suo repertorio sarà messo al bando. L'ASCAP, cioè l'industria editoriale di Tin Pan Alley, ritiene di poter trattare da un punto di forza, presumendo che le radio non potranno fare a meno delle canzoni di Gershwin, di Porter, di Berlin. E invece è così: nella BMI sono rappresentati autori ed editori finora marginali, perché non basati a New York, ma legati a generi che godono

in certe zone o in certe fasce di popolazione di una popolarità crescente: la musica country (all'epoca ancora chiamata *hillbilly*), la musica latinoamericana, il blues; aggiungendo cataloghi classici prestigiosi, come quelli di Schirmer e di Ricordi, e qualche transfuga di Tin Pan Alley, il bando della musica dell'ASCAP, lungi dal mettere in difficoltà le radio, ha un effetto dirompente nel determinare una trasformazione nei gusti musicali degli americani (e, per quello che ne risulterà, di una parte consistente del resto del mondo). Quando, dopo undici mesi, l'ASCAP sarà costretta al negoziato da un'iniziativa antitrust, il tramonto dell'epoca d'oro di Tin Pan Alley sarà sancito, e molte musiche che difficilmente sarebbero emerse all'attenzione del grande pubblico avranno consolidato le indispensabili basi economiche.

Un'altra controversia tipicamente americana, e che ugualmente ha conseguenze musicali internazionali, è quella scatenata dalla trasmissione radiofonica di dischi e dal dilagare del fenomeno dei dj. Nel 1942 alcune case discografiche – tra cui la Capitol, fondata proprio quell'anno – hanno abbandonato ogni reticenza e ogni sospetto che la radio (offrendo musica «gratis») deprima il mercato. Questo, del resto, è ridotto a valori minimi, e i dj hanno dimostrato di poter fare molto per promuovere un nuovo disco. I discografici li favoriscono in ogni modo, stampano dischi appositamente per loro, sono pronti a pagare bustarelle (*payola*) perché un disco venga «spinto» intensamente. Il sindacato dei musicisti AFM (American Federation of Musicians) dopo aver tentato di convincere l'amministrazione Roosevelt a prendere una posizione netta contro la trasmissione di dischi alla radio, gioca la carta della pressione indiretta: se le radio non smettono di trasmettere dischi, i musicisti non ne incideranno più. Lo sciopero dell'incisione dura molto a lungo: alcune case discografiche cedono (offrendo royalties di compensazione) dopo tredici mesi, altre resistono fino a due anni. Negli anni centrali della guerra, quindi, il mercato statunitense (e canadese) si alimenta di incisioni immagazzinate e di ristampe: unica eccezione i dischi dei cantanti, che aderiscono al sindacato degli attori, non coinvolto nello sciopero, e incidono cantando a cappella. Quando l'agitazione finisce, i cantanti solisti – che fino a poco tempo prima erano i musicisti più in ombra all'interno delle grandi orchestre dell'era dello swing – sono pronti ad assumere il loro ruolo di grandi divi della popular music.

13. Race, hillbilly, crooners: le voci dell'America al microfono

Con la radio, l'apparato tecnologico destinato a cambiare in modo profondo e irreversibile il rapporto con la musica è completo. Naturalmente non è da sottovalutare la televisione, né tutti gli altri media (fino a internet) che nella seconda metà del Novecento influiranno su momenti essenziali della produzione e della circolazione delle musiche. Ma ciò che distingue sotto numerosi aspetti (estetico, antropologico, sociologico, economico) il mondo musicale del Novecento da quello precedente è il fatto che in misura crescente, e alla fine largamente dominante, la musica viene ascoltata attraverso altoparlanti, e prodotta perché venga ascoltata attraverso altoparlanti. In questo senso la periodizzazione basata sul cambio di secolo è ben poco significativa. Piuttosto, forse non solo in termini musicali, è più suggestivo pensare a un periodo nel quale la musica popolare si separa da quella colta e da quella di tradizione orale, in cui diverse tradizioni e funzioni si mescolano, in cui si forma l'industria musicale, in cui le innovazioni tecniche cominciano a farsi strada (il periodo che va, grosso modo, da metà dell'Ottocento fino alla Prima Guerra Mondiale), e un periodo nel quale, con una trasformazione quasi improvvisa, i nuovi media sonori (disco, cinema, radio) prendono il sopravvento, e l'altoparlante diventa il protagonista tecnologico della circolazione e della produzione musicale. È questo il vero Novecento, e inizia alla fine della Grande Guerra. Se poi consideriamo che la successiva grande svolta è caratterizzata dalla diffusione delle tecnologie digitali, durante gli anni Ottanta, ne ricaviamo che (in modo forse non sorprendente) anche per la musica il Novecento è un «secolo breve», racchiuso – come suggerisce lo storico Eric J. Hobsbawm – tra le date della Prima Guerra Mondiale e dello scioglimento dell'Unione Sovietica.

Poiché è negli Stati Uniti che i nuovi media si diffondono più rapidamente, e poiché di conseguenza l'industria dei media e dell'intrattenimento statunitense ottiene presto la supremazia mondiale, appare quasi

naturale che la popular music americana dagli anni Venti in poi sia fortemente legata alle musiche che trenta, quaranta, cinquant'anni dopo invaderanno il mondo. E non c'è solo Tin Pan Alley, anzi. La produzione newyorkese e hollywoodiana (edizioni, teatro musicale, cinema) costituisce il cuore dell'industria musicale, e si indirizza alle classi medio-alte, ma contemporaneamente il disco e la radio riescono a portare alla luce una grande varietà di produzioni locali, che non tardano a trovare un proprio mercato fra i ceti popolari. Come accade spesso nella storia delle musiche, gli esordi sono legati al caso: è per l'indisposizione di una cantante di cabaret e di musical (Sophie Tucker, 1884-1966) che una seduta di incisione offre a una sostituta l'occasione di farsi conoscere. Mamie Smith (1883-1946), prima di una serie di cantanti di blues con lo stesso cognome (ma non imparentate), ottiene col suo primo disco *Crazy Blues* (1920) un grande successo. Ralph Peer (1928-1960), direttore della casa discografica OKeh, si rende conto che gli acquirenti di questi dischi sono in larghissima parte afroamericani (la sua sorpresa nell'osservare che i «negri» possono acquistare un prodotto voluttuario come un disco la dice lunga sul clima degli USA in quegli anni) e inventa un termine per definire questi dischi fatti da afroamericani per un mercato afroamericano: li chiama *race records*. Questa etichetta resterà in vigore, come categoria ufficiale (anche nella definizione delle classifiche di vendita) fino al 1949.

Ai grandi successi delle cantanti del blues classico, urbano (Mamie Smith, «Ma» Rainey, «la madre del blues», Bessie Smith, «l'imperatrice del blues»: erano tutte donne) si affiancano dal 1924 i dischi incisi dai protagonisti del country blues, tutti uomini, cantanti e chitarristi afroamericani con un retroterra di miseria, disordine sociale, vita dissoluta. Blind Lemon Jefferson (1897-1929), Mississippi John Hurt (1892-1966), Leadbelly (Huddie William Ledbetter, 1889-1949) e Robert Johnson (1911-1938), tra gli altri, non solo incarnano il mito del bluesman, ma attraverso le loro incisioni degli anni Venti e Trenta stabilizzano le forme del country blues, creando uno stile vocale e chitarristico essenziale per la successiva codificazione del rhythm and blues e del rock. Alle spalle di questa attività discografica – in larga parte realizzata sul campo, raggiungendo i bluesmen nei luoghi dove vivono – ci sono non solo le etichette commerciali (OKeh, Columbia, Victor, Vocalion), ma a partire dal 1933 anche la Library of Congress, che aiuta John Lomax (1867-1948) e in seguito il figlio Alan (1915-2002) a realizzare un vasto programma di ricerca sulla musica popolare, fondamentale per gli sviluppi della ricerca etnomusicologica non solo negli USA, e alle origini dei successivi movimenti di folk revival.

La musica tradizionale è alla base anche dell'altro genere che si sviluppa negli stessi anni del successo del blues, la musica country. Bisogna

evitare qualsiasi confusione terminologica: la musica country è altro dal country blues. Musica dei bianchi delle classi lavoratrici la prima, musica dei neri la seconda. Detto questo, però, i punti di contatto sono numerosi, e la distinzione di genere (come spesso succede) tende a oscurare elementi comuni. Il banjo, strumento di origini africane, ha un ruolo importante nel jazz e contemporaneamente – acquistando una quinta corda – diventa uno degli strumenti più importanti della musica contadina bianca; le tecniche della mano destra della chitarra (il *fingerpicking*) arrivano alla musica country dal modo tipicamente africano di pizzicare le corde; il violino suonato con tecnica popolare (*fiddle*), appoggiato sull'avambraccio invece che tenuto col mento, trova esecutori afroamericani di valore, e migra nel jazz. Altre tracce dell'integrazione fra culture musicali diverse sono l'adozione nella musica country del mandolino, di ovvie origini italiane, e della chitarra hawaiana, che da curiosità esotica (legata nei testi delle prime canzoni a immagini di palme, collane di fiori e spiagge oceaniche) diventa un cliché della musica country, americano e contadino più di ogni altro.

La scoperta discografica della musica country, comunque, è legata alla musica afroamericana: durante una delle sue campagne di incisione di artisti neri, nel 1923, l'intraprendente Ralph Peer registra un musicista folk bianco, Fiddlin' John Carson (1868-1949), e anche in questo caso (come in quello di Mamie Smith) le vendite superano di gran lunga le previsioni. Peer – di conseguenza – avvia un'altra collana della sua Okeh, quella della *old time music*. Due anni dopo, un gruppo di questo genere va a New York a incidere un disco per la Okeh, e si affida a Peer per la scelta del nome. «Scegli tu: siamo solo un mucchio di *hillbillies* della North Carolina e della Virginia», gli dicono. *Hillbilly* è un termine generico e peggiorativo per indicare i montanari del Sud. Peer chiama il gruppo Hill Billies, e di lì a poco *hillbilly* diventa il nome del genere (come per l'etichetta *race*, fino al dopoguerra). Questa e altre intuizioni commerciali – basate sulla capacità di sfruttare e rivolgere positivamente il senso comune e il pregiudizio – procureranno a Ralph Peer un posto importante nella storia dell'industria musicale americana: fonderà le edizioni Southern Music, il cui peso sarà determinante nel successo della BMI, e sarà a lungo uno degli uomini più influenti del *music business*.

Tra i musicisti country di maggior successo si ricordano: Vernon Dalhart (1883-1948), che prima di dedicarsi a questo repertorio aveva avuto una carriera piuttosto lunga nel vaudeville, con molte incisioni per la Edison, e che con *The Wreck of the Old 97* e *The Prisoner's Song* fu il primo musicista country a vendere (nel 1924) milioni di copie; la Carter Family (A.P. Carter, la moglie Sara, la cognata Maybelle), lanciata nel 1927 da Peer, che dalla Okeh era passato alla Victor; Jimmie Rodgers

(1897-1933), pure lanciato da Peer nel 1927, e noto per aver codificato alcuni fra i tratti stilistici della musica country, lo yodel (già in *T for Texas*, il suo primo successo) e la chitarra hawaiana.

La musica country riceve un'attenzione immediata dalla radio: il genere si presta magnificamente a selezionare un target di ascolto, e gli investitori pubblicitari non mancano. Già nel 1925 a Nashville la stazione locale WSM lancia un programma dedicato al country: si chiama *Barn Dance*, ma poi cambierà nome in *Grand Ole Opry*, un'istituzione storica di questa sottocultura; la prima grande star della trasmissione, a lungo dominatore delle classifiche discografiche *hillbilly*, sarà Roy Acuff (1903-1992). Col tempo, dall'incrocio delle radici popolari con il mito del West alimentato da Hollywood (*Ombre rosse*, di John Ford, è del 1939, e di quegli anni sono molti film nei quali l'eroe di turno afferra la chitarra e canta: il *singing cowboy* per eccellenza è Gene Autry, 1907-1998), la musica country nata nel Sudest letteralmente «si veste da cowboy» – una categoria che nella realtà aveva molto poco avuto a che fare con la musica – tanto che *western* diventerà presto un'alternativa a *hillbilly* per riferirsi al genere, e infine comparirà nella nuova dicitura *country & western*.

In quegli anni, un altro protagonista della musica americana va a Ovest: è Woody Guthrie (1912-1967), figura sotto certi aspetti affine (anche musicalmente) al vagabondo incarnato da Jimmie Rodgers, e sotto altri molto distante. Nel 1935 si unisce alle masse di emigranti interni spinti verso gli stati ricchi dell'Ovest dalla Grande Depressione, dalla siccità e dalle tempeste di sabbia che hanno tormentato gli stati centrali degli USA. Scrive canzoni (le *Dust Bowl Ballads*) che raccontano i drammi, le illusioni, lo sconforto di quegli emigranti, e nel 1937 a Los Angeles inizia a indirizzare la sua critica sociale e politica attraverso i microfoni delle radio. Nel 1939 è a New York, accolto dagli ambienti intellettuali come un eroe faulkneriano; nel 1940 Alan Lomax registra conversazioni e canzoni di Guthrie per la Library of Congress. Guthrie aderisce, sia pure tardivamente, al New Deal rooseveltiano, con canzoni «patriottiche» come *This Land is Your Land* (1940); conduce battaglie antifasciste, un tema molto vivo nella politica americana nel lungo periodo del mancato intervento contro l'Asse, fino al dicembre 1941 (ne sono testimonianze la canzone *Bound to Lose* del 1942 e la famosa scritta *This Machine Kills Fascists* sulla sua chitarra), e poi si unisce ad altri musicisti impegnati politicamente negli Almanac Singers, proseguendo la sua attività di autore e cantante (in effetti il vero antesignano dei cantautori americani, a cominciare da Bob Dylan) fino al primo ricovero nel 1954 per la malattia – la corea di Huntington – che lo porterà alla morte.

Woody Guthrie, che non ha negli anni Trenta e Quaranta la popolarità di cantanti country come Dalhart, Rodgers, Acuff, è importante nel-

la storia della popular music non solo per l'influenza decisiva sul folk revival e sui cantautori (non solo americani) dagli anni Sessanta in poi, ma per la combinazione di lucidità e realismo che risulta dai testi delle sue canzoni e dall'uso della voce, aiutata dal microfono. La sua (ma in altro modo anche quelle dei *bluesmen* e degli *hillbillies*) è una voce «vera», la voce di un americano, del popolo americano. Non è decisamente più la voce teatrale del vaudeville o del primo musical.

In altra forma, per le classi medie, la stessa trasformazione è incarnata da cantanti come Bing Crosby (Harry Lillis Crosby, 1903-1977) e Frank Sinatra (1912-1998). Sebbene la carriera del primo anticipi di una decina d'anni quella del secondo (Crosby debutta con l'orchestra di Paul Whiteman nel 1926), entrambi sviluppano una tecnica di canto che tiene conto dell'impiego del microfono. Per farsi sentire al di sopra dell'orchestra – di norma una big band, con ampie sezioni di ance e ottoni – non è necessario impostare la voce secondo le tecniche classiche, adatte all'opera: grazie all'amplificazione si può addirittura sussurrare nel microfono, mantenendo una pronuncia vicina a quella dell'espressione verbale quotidiana. Dal verbo *to croon*, «sussurrare», la tecnica viene battezzata *crooning*, e *crooners* i cantanti che la applicano. Sinatra, in particolare, si distingue non solo per il bel timbro della voce, ma anche per la pronuncia viva, sciolta, concisa, adattissima al linguaggio elegante ma quotidiano delle canzoni di Porter, di Rodgers, di Gershwin, ormai diventate degli standard. È anche, se vogliamo, la voce dell'America democratica, contrapposta ai toni minacciosi e retorici che vengono dalle dittature nazifasciste in Europa, dove l'altoparlante è usato come strumento di potere e di stupore. Come si è visto, la fortuna dei cantanti in America viene dalla controversia tra discografici e sindacato del 1942: è da allora, comunque, che Sinatra (come era già riuscito a fare Crosby) si impone come solista, non più limitato a cantare un solo *chorus*, in quanto membro sottovalutato e sottopagato di una big band. Nel 1944 il suo successo è consacrato da venticinquemila ragazzine (le *bobby-soxers*) in delirio, dando inizio alla stagione dell'isterismo adolescenziale. Curioso, se si pensa che Sinatra sarà meno di quindici anni dopo uno dei più fieri avversari del rock 'n' roll, accusandolo di stimolare «reazioni quasi totalmente negative e distruttive tra i giovani», e deplorando quel «rancido afrodisiaco».

14. Musica leggera in Italia nel Ventennio

Negli anni del grande cambiamento che segue la Prima Guerra Mondiale l'Italia è vinta – dopo un periodo relativamente breve di conflitti sociali e politici molto aspri – dall'illusione e dalla prepotenza del fascismo. Questo non impedisce, almeno nella prima parte del ventennio, che il paese sia esposto alle trasformazioni culturali e specificamente musicali indotte dai nuovi media sonori, soprattutto attraverso la circolazione dei dischi: se si osserva l'elenco dei maggiori successi del primo dopoguerra e degli anni Venti vi si incontra *Swanee* di Al Jolson (nel 1920), *St. Louis Blues* dell'Original Dixieland Jazz Band (1921), *Tiger Rag* di Ethel Waters (1922), *Baby Won't You Please Come Home* di Bessie Smith (1923), *Fascinating Rhythm* di Tommy Dorsey (1924), *Squeeze Me* di Fats Waller e *A media luz* di Carlos Gardel (1925). Anche più avanti, nemmeno le prescrizioni più ridicole (come l'italianizzazione dei nomi, grazie alla quale Louis Armstrong diventa Luigi Braccioforte) o i divieti altalenanti di programmare musica jazz alla radio impediranno che almeno i musicisti e la borghesia intellettuale restino informati su quello che succede nel mondo, e specialmente negli USA. Ma le istituzioni più importanti, prima fra tutte la radio (divenuta EIAR nel 1928), saranno controllate rigidamente, con un influsso determinante sulla circolazione di massa della musica. Il fascismo, però, non è solo prevaricazione, non è solo avvilito e persecuzione per gli antifascisti, prigionie, confino, assassinio (Matteotti, i fratelli Rosselli), non è solo le leggi razziali del 1938: è anche – per un lungo tratto della sua storia – illusione, coltivazione di valori inautentici, ai quali la maggioranza degli italiani si abbandona volentieri. In questo la musica – inevitabile qui chiamarla «leggera» – svolge un compito, solo in alcuni casi deliberatamente complice, molto spesso di elaborazione e convalida di quei valori illusori, qualche volta di garbata e poco pungente ironia. Non mancano certo i talenti compositivi e interpretativi, ci sono anche

musiche di qualità, ma è quasi assente – drammaticamente – la profondità. Alla popular music italiana del ventennio (e anche a quella colta) manca il confronto con l'altro: è una musica rassegnata a essere quello che è, a non avere ambizioni. Si prenda l'ironia brillante e scioccante di un Cole Porter, la malinconia disperata di un bluesman, l'ebbrezza spericolata del rebetico, la lucidità rabbiosa del *Kabarett*, e si confronti tutto questo con *Balocchi e profumi*, con *Portami tante rose*, con *Mamma*: si avrà l'immagine di un paese superficiale, disposto a chiudere gli occhi su tutto, fino al risveglio tragico dei bombardamenti, nonostante siano tutt'altro che superficiali (e non sempre asserviti) musicisti e parolieri.

Il 1918 è segnato dal successo de *La leggenda del Piave*, di E. A. Mario (Giovanni Gaeta, 1884-1961), autore e compositore che sviluppa la tradizione napoletana verso un modello melodico nazionale, in lingua italiana, che resterà canonico per almeno quarant'anni. Sue sono anche *Vipera* (1919), portata al successo dalla peccaminosa Anna Fougez, e – appunto – *Balocchi e profumi* (1929), che sarà cantata da Gennaro Pasquariello. Sempre nel 1918, e sempre sulla scia di un'evoluzione nazionale della canzone napoletana, appaiono *Cara piccina*, con la musica di Gaetano Lama (1886-1950) e il testo di Libero Bovio (i due avevano firmato l'anno prima un classico della canzone partenopea, *Reginella*), e *Come le rose*, musica di Gaetano Lama, parole di Adolfo Genise (1861-1936), interpretata da Pasquariello. Ancora del 1918 è *Come pioveva*, grande successo di Armando Gill (Michele Testa Piccolomini, 1877-1945), sotto molti aspetti il primo *chansonnier* italiano.

Anche Gino Franzì (1884-1958), come interprete, preferisce scegliere canzoni in lingua (come *Fili d'oro*, 1912) o addirittura tratte dal repertorio francese, coltivando un'immagine «maledetta» alla Bruant. Il successo di *Addio tabarin*, musica di Dino Rulli (1890-1930) e testo di Angelo Ramiro Borella (1887-1950), cantata da Franzì, con il suo saluto malinconico alla forma di intrattenimento che aveva sostituito negli anni Dieci il caffè concerto, avviene nello stesso anno (1922) della marcia su Roma. Più adatto al nuovo clima piccolo-borghese e antiintellettuale del fascismo è Gabré (Aurelio Cimata o Cimmati, 1888 o 1890-1945 o 1946), che dopo *La leggenda del Piave* porta al successo due fra le prime canzoni di una coppia storica della canzone italiana, il compositore Cesare Andrea Bixio (1902-1978) e Bixio Cherubini (1899-1987): sono *Miniera* (1927) e *Tango delle capinere* (1928). Un altro compositore che resterà attivo ben oltre gli anni del fascismo (nei quali si afferma, con validi motivi) è Vittorio Mascheroni (1895-1972). Sue, nel periodo a cavallo fra anni Venti e Trenta, sono *Adagio... Biagio* (1927), con testo di Angelo Ramiro Borella, *Il tango della gelosia* e *Si fa ma non si dice* (entrambe del

1930), con testo di Peppino Mendes (1892-1978), e *Bombolo* (1932) con testo di Marf (Mario Bonavita, 1899-1945).

Una figura composita e del tutto singolare nella storia dello spettacolo italiano, e che negli anni Trenta si dedica alla canzone, è quella di Rodolfo De Angelis (Rodolfo Tonino, 1893-1965), attore di varietà, commediografo, giornalista, pittore, autore e cantante. Influenzato dal futurismo e dal dadaismo, creatore di un *Teatro della Sorpresa* nel 1921, si ritira dalle scene poco dopo l'avvento del fascismo, ma nel 1931 torna come *chansonnier* originalissimo, con titoli come *Canzone pazza* (1932), *Ma... cos'è questa crisi* (1933), *Tinghe tinghe tanghe* (1934).

La vecchia guardia che è stata protagonista della stagione migliore della canzone napoletana è in parte ancora attiva: del 1930 è *Dicitencello vuie*, musica di Rodolfo Falvo, parole di Enzo Fusco, mentre l'anno successivo Carlo Buti (1902-1963), il primo divo della radio, trionfatore del mercato discografico, con una voce tenorile che farà da modello per i cantanti «melodici» all'italiana fino a tutti gli anni Cinquanta, porta al successo *Signorinella*, creazione in italiano della coppia Nicola Valente-Libero Bovio. Un'altra canzone interpretata da Buti in quel periodo è *Chitarra romana* (1934), musica di Eldo Di Lazzaro (1902-1968), testo di C. Bruno. Nel filone localistico-celebrativo si inserisce *Quanto sei bella Roma* (1934), di C.A. Bixio e Ferrante Alvaro De Torres (1895-1973). In quegli anni, oltre alla radio, si afferma il cinema sonoro, e anche in Italia la canzone è il veicolo più immediato per far apprezzare la novità tecnica. E viceversa: molte canzoni raggiungono efficacemente il pubblico grazie al cinema, a cominciare da *La canzone dell'amore* (1930), dal film omonimo, scritta dalla coppia Bixio-Cherubini, proseguendo con *Parlami d'amore Mariù* (1932), cantata da Vittorio De Sica ne *Gli uomini che mascalzoni*, musica di C.A. Bixio, parole di Ennio Neri (1891-1985); *Portami tante rose* (1934), da *L'eredità dello zio buonanima*, musica di C.A. Bixio, parole di Michele Galdieri (1902-1965); *Violino tzigano* (1934), da *Melodramma*, cantata da Carlo Buti, scritta dalla coppia Bixio-Cherubini; e ancora *Non ti scordar di me* (1935), di Ernesto De Curtis e Domenico Furnò (1892-1983), dal film omonimo, per la voce di Beniamino Gigli (1890-1957), «l'erede di Caruso»; *Vivere!* (1937), di C.A. Bixio, dal film omonimo, cantata da Tito Schipa (1888-1965), altro tenore diviso tra l'opera e la canzone; e poi *Mille lire al mese* (1938), musica di Carlo Innocenzi (1899-1962), testo di Alessandro Spropranzi (1894-1966), dal film omonimo. Quest'ultima canzone, oltre a essere rappresentativa di un filone «d'attualità» che per ovvie ragioni non può incidere a fondo sulla realtà – ma che in ogni caso segna un tardivo principio di disillusione degli italiani verso il regime – ha anche un carattere musicale che si distacca dalla tradizione melodica così ben rappresenta-

ta dalle altre dell'elenco. Alcuni compositori cercano di introdurre elementi del jazz, della «musica sincopata», nelle loro canzoni. Un tramite naturale è Dan Caslar (Donato Casolaro, 1888-1959), musicista emigrato negli USA, rientrato in Italia nel 1930, autore (con testo di Michele Galdieri) di *Quel motivetto che mi piace tanto*, del 1932. Sulle stesse tracce si muove Gorni Kramer (Kramer Gorni, 1913-1995), che nel 1936 musica a tempo di swing la filastrocca di *Crapa pelada*, e nell'incisione per la Columbia si cimenta anche in un assolo *scat*. Altre canzoni «sincopate» di Kramer sono *Pippo non lo sa* (1939), con testo di Nino Rastelli (1913-1962) e Mario Panzeri (1911-1991), e *Op op trotta cavallino* (1942), testo di Enrico Frati (1886-1971). Il ritmo non manca nelle incisioni e nelle esibizioni radiofoniche del Trio Lescano, formato dalle sorelle olandesi Giuditta, Catarina e Sandra Leschan, emule delle americane Andrews Sisters (delle quali eseguono in versione italiana *Tu-Li-Tulip-Time*), portate al successo dall'EIAR nel 1936. Fra le canzoni italiane interpretate da loro, oltre alla romantica *Tornerai* (1936), musica di Dino Olivieri (1905-1963), testo di Nino Rastelli, ci sono *Ma le gambe* (1938), musica di Giovanni D'Anzi (1906-1974), testo di Alfredo Bracchi (1897-1976), e *Maramao... perché sei morto* (1939), musica di Mario Consiglio (1902-1975), testo di Mario Panzeri. Sia D'Anzi, sia Panzeri sono fra i più prolifici e significativi autori italiani di canzoni dagli anni Trenta in poi: compositore il primo, paroliere il secondo. Di D'Anzi si ricordano: *Bambina innamorata* (1934), testo di Bracchi, *Non dimenticar le mie parole* (1937), con Bracchi, *Madonina* (1938), *Silenzioso slow* (1940), con Bracchi, *Mattinata fiorentina*, con Michele Galdieri, *Ma l'amore no* (1942), con Galdieri, cantata da Alida Valli nel film *Stasera niente di nuovo*. Panzeri, oltre ai testi già citati, scrive nel 1942 per la musica di Nino Ravasini (1900-1980) e insieme a Nino Rastelli *Il tamburo della banda d'Affori*, che gli procura qualche sospetto da parte del regime per aver forse alluso (con i suoi «cinquecentocinquanta pifferi») ai componenti della Camera dei Fasci e delle Corporazioni.

Canzoni ritmate ci sono anche nel repertorio di Alberto Rabagliati (1909-1974), il cantante più amato negli anni della guerra: fra le altre, *Ba-ba-baciami piccina* (1940), musica di Luigi Astore, testo di Riccardo Morbelli (1907-1966), e *Quando canta Rabagliati* (1941), dedicatagli dalla coppia D'Anzi-Galdieri. Comincia nettamente a intravedersi, già nei primi anni della guerra, la contraddizione fra interpreti e canzoni del genere melodico e altri che risentono dell'influenza americana: nel ritmo, nell'armonia, nell'intenzione vocale. Nel solco della tradizione ci sono canzoni come *'Na sera 'e maggio*, musica di Giuseppe Cioffi (1901-1976), parole di Gigi Egisto Pisano (1889-1973), come *Porta un bacione a Firenze* (1938) di Odoardo Spadaro (1895-1963), autore e interprete

ma soprattutto artista del varietà, come *Com'è bello fa' l'amore quando è sera* di Gino Simi (1890-1953) e Luigi Martelli (1899-1976), testo di Ennio Neri: tutte del 1938, insieme alla più moderna *Un'ora sola ti vorrei*, di Paola Marchetti (1910-1942) con parole di Umberto Bertini (1900-1987). Nel 1940 uno dei maggiori successi è l'ultratraddizionale *Mamma* (di Bixio-Cherubini), cantata da Beniamino Gigli nel film omonimo, ma ha successo anche lo *scat* di Rabagliati, e (nonostante l'ostracismo radiofonico) lo swing travolgente di Natalino Otto (Natale Codognotto, 1912-1969). Tra le canzoni che Otto incide ci sono *Mamma... voglio anch'io la fidanzata* (1942), musica di Edoardo Del Pino (1907-1975), testo di De Santis, *Op op trotta cavallino* (1942) di Kramer-Frati, e *Ho un sassolino nella scarpa* (1943), dei fratelli Fernando (1907-1986) e Marcello Valci (1914-1979). Natalino Otto sarà uno dei protagonisti della canzone italiana nel dopoguerra. L'antitesi tra swing e melodia è molto ben rappresentata anche dalle personalità di Pippo Barzizza (1902-1996) e Cinico Angelini (1901-1983), chiamati entrambi – rispettivamente nel 1935 e nel 1936 – a dirigere l'orchestra radiofonica dell'EIAR. Barzizza inclina decisamente allo swing, Angelini è più orientato a inserire nei suoi arrangiamenti il lustro degli archi. Dato che in quegli anni i direttori d'orchestra hanno un ruolo di direzione artistica e di ricerca di talenti, è chiaro che le attività dell'uno e dell'altro produrranno «scuole» ben diverse, e il successo professionale dell'uno o dell'altro avrà conseguenze di una certa portata – anche e soprattutto nel dopoguerra – sugli sviluppi della popular music in Italia.

15. Il dopoguerra negli USA: dal rhythm & blues al rock 'n' roll

Tra le numerose conseguenze della Seconda Guerra Mondiale non va dimenticata la spinta alla ricerca scientifica e all'innovazione tecnologica, che troveranno poco dopo, con l'inizio della guerra fredda, nuovi incentivi. Oltre agli scienziati missilistici e nucleari gli USA (e l'URSS) portano via dalla Germania sconfitta anche tecnici e tecnologie forse di minor valore strategico immediato, ma di grande valore economico. Una delle realizzazioni della tecnica tedesca che la vittoria degli Alleati mette rapidamente a disposizione dei media e dell'industria musicale è il registratore a nastro. La AEG/Telefunken aveva commercializzato il primo modello di *Magnetophon* nel 1937, e presto lo strumento era stato utilizzato dalla radio del Reich per montare e ritrasmettere programmi di propaganda. Fino ad allora tutte le stazioni radio incidevano le proprie trasmissioni su grandi dischi: non era sfuggito ai collaboratori di Goebbels che col nastro si potevano tagliare pause e incertezze (o notizie sgradevoli), rendendo i comunicati e i discorsi più incisivi. Già nel 1944, nel Lussemburgo liberato, i soldati alleati trovano alcuni registratori, e li spediscono negli USA e in Inghilterra per farli esaminare dai tecnici. Poco dopo la fine della guerra, non solo le radio ma anche gli studi di incisione americani e inglesi si dotano delle nuove macchine. Le conseguenze per la produzione discografica sono notevolissime: anziché cercare di ottenere nel minor numero possibile di riprese (*takes*) l'esecuzione migliore, consumando ogni volta lacche costose, ora si può ricavare un nastro master dal montaggio delle parti più riuscite – o semplicemente prive di errori – di diverse registrazioni. La pratica si estenderà a tutti i generi, anche alla musica colta. Le implicazioni sono molteplici: si abitua il pubblico a una perfezione esecutiva «innaturale», con la quale presto i frequentatori di concerti confronteranno la qualità delle esecuzioni dal vivo, e contemporaneamente si offre anche a musicisti fino a quel momento penalizzati dall'incisione (non necessariamente per inca-

pacità) la possibilità di realizzare registrazioni impeccabili. Da allora la riproducibilità tecnica del disco diventa producibilità elettronica: mentre ancora la musica concreta e quella elettronica muovono i primi passi, qualsiasi studio di registrazione commerciale diventa un luogo dove si produce «musica per altoparlanti», potenzialmente sempre più distante dalla pratica dal vivo.

Altre novità importanti si accumulano negli anni del dopoguerra. Nel 1948 la Columbia lancia sul mercato i primi dischi microsolco a 33 giri (*long playing*, lp); per far sì che il nuovo sistema diventi rapidamente uno standard, offre alla rivale RCA di partecipare al lancio, ma la RCA (che aveva cercato di diffondere invano un suo standard nel 1931) rinuncia. Sceglie invece (lanciandolo nel 1949) un altro sistema, che usa dischi «infrangibili» di vinilite, come quelli concorrenti, ma con una velocità di 45 giri al minuto e un foro grande, che dovrebbe permettere una rapida successione di brani in giradischi automatizzati. La Columbia punta al mercato della musica colta, dove l'introduzione dell'lp rende immediatamente obsolete le confezioni ingombranti e fragili di 78 giri, con i brani artificiosamente spezzettati; la RCA tiene conto dell'ascolto radiofonico e domestico (le feste da ballo) della popular music, basato su una programmazione eterogenea, con interpreti differenti. Sembra improbabile ai discografici che il pubblico della popular music voglia ascoltare lo stesso cantante per venti minuti di seguito, e per quanto il senno di poi suggerisca conclusioni ben diverse, sarà proprio la disponibilità dell'lp – nell'arco di almeno un decennio – a suggerire modalità di produzione e di ascolto nuove, basate sull'unità stilistica e tematica. E bisogna ricordare che allora l'integrazione industriale fra case discografiche e produttori di apparecchi di riproduzione è altissima: la RCA tiene a che si vendano anche i cambiadischi automatici basati sul proprio brevetto. Ragioni tecnologiche (l'intervallo fra una canzone e l'altra col cambiadischi è più lungo che su un lp), logistico-commerciali (sei-sette 45 giri occupano più spazio e richiedono più materia prima di un lp che contiene gli stessi brani), e soprattutto estetiche (il successo dei cantautori e degli album degli anni Sessanta, la maggior attrattiva della copertina di grande formato) decreteranno alla fine la vittoria del 33 giri.

Fin dai primi mesi, comunque, i contendenti nella «guerra delle velocità» concedono la propria licenza ad altre case discografiche, e prima o poi tutte producono dischi nell'uno e nell'altro formato, abbandonando gradatamente il 78 giri (alla fine degli anni Cinquanta resterà una curiosità per collezionisti, o verrà impiegato dalle discografie povere dei paesi tropicali, dove la vinilite si scioglie facilmente al sole). Negli USA sia il 33 giri sia il 45 giri ottengono un successo rapido, che si diffonde gradatamente nei paesi europei: nel 1951 in Francia, nel 1952 in Inghilterra e

in Germania, nel 1954 in Spagna. In Italia il microscolco arriva tra il 1951 e il 1952, ma diventa una realtà commercialmente significativa a partire dal 1954. Grazie al 45 giri, diventa molto ampia la disponibilità di brani offerti dal juke-box, un apparecchio già molto diffuso negli USA negli anni Trenta (trecentomila nel 1939, che assorbivano trenta milioni di dischi all'anno): cento selezioni nel 1948, duecento nel 1955 (il Select-O-Matic della Seeburg). Oltre alla varietà di musica, che ha già permesso al juke-box di diventare uno dei media più importanti per la popular music, è notevole la qualità del suono, con un'abbondanza di basse frequenze rese possibili dalle dimensioni degli altoparlanti e dall'amplificazione. L'adozione da parte di molti gruppi musicali del basso elettrico inventato nel 1951 da Leo Fender (1909-1991), al posto del contrabbasso, confluisce insieme alle sonorità del juke-box a formare una nuova estetica timbrica, un modo di ascolto che aggiunge le cavità del corpo (la cassa toracica, il basso ventre) all'orecchio come organi percettivi, suggerendo una fisicità apparentemente immediata nell'esperienza musicale. La stessa chitarra elettrica *solid-body* (Fender ne produce una nel 1948, la Broadcaster, poi Telecaster) fornisce l'occasione per un cambiamento degli equilibri timbrici nei gruppi strumentali.

Infine, nel giugno del 1946 negli USA riprende trasmissioni regolari la televisione, dopo una fase sperimentale durata dal 1936 allo scoppio della guerra. Nel 1951 ci sono già sedici milioni di televisori installati. Il risultato immediato è un travaso di investimenti pubblicitari dai network radiofonici alla televisione, che lascia le reti nazionali (legate al loro vecchio schema generalista e di trasmissioni di musica dal vivo) in una crisi irreversibile, e favorisce indirettamente le radio locali: tra il 1946 e il 1948 passano da mille a duemila. Superate le controversie di qualche anno prima, i dj sono pronti a «cavalcare» verso il successo musicale nuove. Di fatto, nel 1952 la radio per la prima volta supererà il juke-box come strumento promozionale; nello stesso anno (sempre negli USA), gli introiti discografici supereranno le edizioni come fonte di profitto per l'industria musicale. I cambiamenti all'orizzonte sono di grande portata.

Alla fine degli anni Quaranta, l'ampio rimescolamento della popolazione dovuto all'economia di guerra ha portato più afroamericani nelle grandi città e più bianchi nelle zone tradizionalmente nere. La musica country è diffusa un po' dappertutto, e ci sono buone ragioni – se non altro commerciali – perché le radio locali si indirizzino a questo o a quell'altro settore della popolazione attirandolo con la «sua» musica. Gli afroamericani sono stati essenziali nello sforzo bellico e l'alleanza antifascista della guerra ha promosso valori di tolleranza; il razzismo, dopo l'Olocausto, perde terreno negli strati moderati della società ame-

ricana. Come modesta ma significativa conseguenza, la rivista Billboard nel 1949 decide di cambiare intestazione alle sue classifiche di vendita dei dischi: non più *race records*, ma (dopo un tentativo intermedio, *ebony*, lezioso e patetico) *rhythm & blues* (inventore dell'espressione fu il giornalista Gerald Wexler, nato nel 1917); pochi anni prima *hillbilly* era diventato *country & western*. L'etichetta rhythm & blues, quindi, non vorrebbe designare necessariamente una musica diversa: indica con un'espressione nuova, non offensiva, sia il blues sia la produzione delle orchestre da ballo afroamericane. Ma, contemporaneamente, queste musiche si sono evolute. Le grandi orchestre in generale (bianche e nere) sono entrate in crisi, e non si risolleveranno più. Il loro posto nelle classifiche discografiche è preso dai *crooners*, tutti di origine italiana: dopo e insieme a Sinatra, Perry Como (Pierino Como, 1912-2001), Frankie Laine (Frank Paul Lo Vecchio, 1913-2007), Dean Martin (Dino Crocetti, 1917-1995), Tony Bennett (Anthony Dominick Benedetto, 1926), Vic Damone (Vito Rocco Farinola, 1928). Alla sera si balla molto meno di prima: gli americani delle classi medie vanno a vivere nei *suburbia*, stanno a casa, guardano la televisione, fanno figli (il boom demografico intorno al 1950, che produrrà la generazione dei cosiddetti *baby-boomers*); non ci sono nemmeno le baby-sitter, che avrebbero dovuto nascere negli anni della Depressione.

Le serate nei locali che non hanno chiuso (nei quartieri abitati dalla classe operaia afroamericana) sono animate da organici più piccoli, che suppliscono ampiamente con l'amplificazione e con i nuovi strumenti elettrificati alla diminuzione dei musicisti; in prima fila, urlando nel microfono per sovrastare il volume della sezione ritmica, sta un cantante di blues. In questo senso l'espressione rhythm & blues (r&b) è musicalmente motivata. Uno dei precursori è Louis Jordan (1908-1975), che raggiunge il successo ancora durante la guerra con *G.I. Jive* (1944) e *Choo Choo Ch'Boogie* (1946). Sono le etichette discografiche indipendenti, sostenute dalle stazioni radio e dal mercato locale, a far conoscere quello che – trovato il nome – si configura come un nuovo genere. Una di queste è la Chess, nata a Chicago nel 1949. Lì lavora come factotum (bassista, cantante, autore, produttore) Willie Dixon (1915-1992), al quale si devono canzoni come *Hoochie Coochie Man*, *I Just Want To Make Love To You*, *Little Red Rooster*, *Seventh Son*, *Spoonful*. Per la Chess incide anche Muddy Waters (McKinley Morganfield, 1915-1983), un bluesman che Alan Lomax aveva intervistato e registrato nel 1941-42, prestandogli la sua chitarra perché Muddy Waters si era dimenticato di portarla. Accompagnandosi ora con la chitarra elettrica, sulla quale inventa uno stile che sarà fatto proprio dal rock-blues degli anni Sessanta, registra *Rolling Stone* (1950), *She Moves Me* (1951), *Hoochie Coochie*

Man (1954). Un'altra etichetta indipendente che nasce in quegli anni, destinata a un futuro di grande espansione, è la Atlantic, fondata nel 1947 da Ahmet Ertegun (1923-2006), figlio di un diplomatico turco. Fra i suoi primi artisti ci sono: Ruth Brown (1928-2006), che nei primi anni Cinquanta figura spesso ai primi posti delle classifiche del r&b, e di fatto consolida le basi economiche della Atlantic; Big Joe Turner (1911-1985), con successi come *Chains Of Love* (1951), *Sweet Sixteen* (1952) e *Shake, Rattle And Roll* (1954); Ray Charles (1930-2004), che inizia alla Atlantic una lunga carriera; i Drifters, che fra il 1953 e il 1955 raggiungono con tutti i loro primi sei dischi le prime dieci posizioni delle classifiche del r&b.

Come si è visto, i responsabili principali di questi successi sono i dj delle stazioni radio locali. Abbandonato l'inglese beneducato degli annunciatori dei network nazionali (il cosiddetto *King's English*), i dj non hanno remore a usare espressioni gergali e dialettali, a parlare come il loro pubblico. Molti dj delle radio specializzate in r&b sono afroamericani, e usano cantilene ritmate che a mezzo secolo di distanza si riconosceranno come una delle origini del rap. Il fatto è che nell'America ancora segregata, dove ci sono locali per bianchi e locali per neri, la radio può essere ascoltata da tutti: i negozianti di dischi scoprono con sorpresa che un'alta percentuale dei clienti che ordinano dischi di r&b sono bianchi. E anche il più famoso e il più influente fra i dj di r&b è un bianco: Alan Freed (1922-1965). Il proprietario di un negozio di dischi di Cleveland, Ohio, incuriosito da quelle vendite, gli affida nel 1951 una trasmissione sponsorizzata, che diventerà *The Moon Dog House Rock 'n' Roll Party*. È la prima volta che quel termine gergale e sessualmente allusivo corrente nella comunità nera (rock 'n' roll) viene usato alla radio: grazie a Freed avrà una storia.

16. Il trionfo del rock 'n' roll

Un luogo comune della critica vuole che il rock 'n' roll nasca dall'incontro fra rhythm & blues e country & western (c&w). Confutato da tempo, ha avuto a lungo la funzione di sminuire l'importanza della componente afroamericana. Per quanto sia impossibile fissare e delimitare concetti nebulosi come quelli che definiscono i generi musicali, un esame senza pregiudizi della popular music americana degli anni Cinquanta finisce per dimostrare che l'espressione rock 'n' roll viene adottata per rendere meno impegnativa per il pubblico bianco l'appartenenza afroamericana del r&b: un bel paradosso, visti i sottintesi espliciti di *to rock* e *to roll*, e visto che ciò che spaventava di più del r&b era proprio la sboccata e sempre temuta disinvoltura dei neri nei confronti del sesso. Certo nel rock 'n' roll ci sono elementi che provengono dal c&w, dalla polka (l'accento sul levare, sottolineato dal rullante della batteria), dalle varie musiche da ballo latinoamericane (rumba, mambo, calypso) diffuse negli stessi anni: ma molti dei successi del r&b dei primi anni Cinquanta sono del tutto indistinguibili dal rock 'n' roll, e in molti casi l'espressione compare in qualche forma nei loro testi (come in *Sixty Minute Man* dei Dominoes, del 1951, dove il protagonista «sbatte» e «fa rotolare» le sue partner «tutta la notte»). Certo, il fatto di nominare diversamente un genere contribuisce, alla lunga, a farne un'altra musica: ma che il rock 'n' roll sia all'inizio semplicemente un altro modo di chiamare il rhythm & blues è ormai indubitabile. È vero, però, che il successo del genere viene sancito dall'ingresso dei titoli che a esso sono riferiti nella classifica generale di vendita dei dischi, oltre che in quella specialistica del r&b: a questo scopo elementi di appartenenza anche al c&w danno certamente un contributo, e visto che protagonisti come Bill Haley ed Elvis Presley suggeriscono questa appartenenza, la generalizzazione – per quanto indebita – è comprensibile.

Bill Haley (William John Clifton Haley, 1925-1981), in effetti, inizia con il c&w, si converte in seguito al r&b, raggiunge il successo nel 1954

con una versione purgata di *Shake, Rattle And Roll* di Joe Turner, e soprattutto nel 1955 con *Rock Around The Clock* (incisa l'anno prima), dopo che la canzone è stata inserita nella colonna sonora del film *Il seme della violenza*. Con il suo gruppo, The Comets, diventa molto famoso anche in Europa: le fotografie delle pose esagerate dei musicisti che si scuotono e rotolano sulla scena sono le prime a diffondere nel mondo l'immagine e il mito del rock 'n' roll. Altri successi (connotati da un cocktail di influenze musicali) sono *Mambo Rock* (1955) e *See You Later, Alligator* (1956).

Elvis Presley (1935-1977) appare subito al suo primo produttore, Sam Phillips (1923-2003), come l'incarnazione di un sogno: un cantante bianco con il timbro e il feeling di un «negro». Ma la vera ambivalenza di Presley è un'altra: quella di saper entrare in modo altrettanto convincente nel personaggio del giovanotto sovraeccitato, che quasi balzetta per l'agitazione, e del seduttore romantico. Nell'uno e nell'altro ruolo lo aiuta una tecnica di ripresa microfónica che amplifica ogni singola increspatura della voce, come se Presley stesse urlando o bisbigliando nell'orecchio di chi ascolta. Il bell'aspetto, la famosa «mossa» del bacino e l'indubbia capacità di scrivere canzoni (oltre a un gruppo di accompagnatori di grande qualità) fanno il resto. Dopo *That's All Right* (1954), presa dal repertorio del bluesman Arthur Crudup (1928-1974), *Mystery Train* (1955), e qualche altro «singolo» inciso per l'etichetta di Phillips, la Sun, Presley è scritturato dalla RCA, grazie all'iniziativa del suo nuovo manager, il colonnello Tom Parker (1909-1997). Iniziano i grandi successi: *Heartbreak Hotel* (1956), *Love Me Tender* (1956), *Hound Dog* (1956), *Jailhouse Rock* (1957), *All Shook Up* (1957), i primi di una carriera che gli conferisce prestissimo uno status leggendario. In particolare, *Heartbreak Hotel* viene ricordato come il primo disco a compiere il «salto» (*crossover*) nelle tre classifiche principali (compare sia nella classifica del r&b, sia in quella della musica c&w, sia in quella generale del «pop»), e *Hound Dog* arriva al primo posto in tutte e tre.

Ma non meno rappresentativi del genere sono i musicisti afroamericani i cui dischi in quel periodo compiono lo stesso *crossover*. Innanzitutto Chuck Berry (Charles Edward Anderson Berry, 1926), cantante, autore, chitarrista, la cui *Maybellene*, promossa da Alan Freed, nel 1955 raggiunge il primo posto nella classifica r&b, e il quinto in quella pop. È seguita da *Roll Over Beethoven* (1956), *Rock 'n Roll Music* (1957), *Sweet Little Sixteen* (1958), *Johnny B. Goode* (1958), *Little Queenie* (1959) e da altri «classici», dei quali è autore, prima dell'arresto per aver passato una frontiera con una minorene «per scopi immorali», uno degli scandali che mineranno temporaneamente non solo la sua carriera ma la stessa preminenza del genere. «Padre» del rock 'n' roll a non minore diritto di

quanto Presley ne sia «Re», Chuck Berry ha avuto un'influenza determinante sulla popular music da allora in poi. Fats Domino (Antoine Domino, 1928) è cantante, autore, pianista, noto per l'accompagnamento terzinato che diventerà un cliché in tutta la popular music negli anni Cinquanta e nei primi Sessanta, con successi come *Ain't That A Shame*, scritta nel 1953, portata al primo posto nel 1955 da Pat Boone (1934) e al decimo dallo stesso Domino, e *I'm In Love Again* (1956), *Blueberry Hill* (uno standard, in classifica col suo terzinato nel 1956), *Whole Lotta Lovin* (1956). E poi c'è Little Richard (Richard Wayne Penniman, 1935), cantante, autore, pianista, di presenza scenica eccessiva e incandescente, portato in trionfo dagli appassionati del rock 'n' roll per brani come *Tutti Frutti* (1956), *Long Tall Sally* (1956), *Rip It Up* (1956), *Lucille* (1957), *Good Golly Miss Molly* (1958). E senza dimenticare il contributo al genere dato da Ray Charles (1930-2004), cantante, autore, pianista, con i suoi brani *I Got A Woman* (1954) e *What'd I Say* (1959), o il contributo di Bo Diddley (Ellas McDaniel, 1928) con *Bo Diddley* (1955), o il ruolo di un gruppo vocale come i Platters, che seppure poco legati all'immagine scatenata del rock 'n' roll, sono protagonisti a partire dal 1955 di una serie di notevoli *crossover* dal r&b al pop, con canzoni come *Only You* (1955) e *The Great Pretender* (1955), del loro *coach* Buck Ram (1907-1991), e standard come *Smoke Gets In Your Eyes* di Kern.

E poi altri bianchi, come Carl Perkins (1932-1998), cantante e chitarrista, autore e primo interprete di *Blue Suede Shoes* (1956); Gene Vincent (1935-1971), cantante, autore, chitarrista, leader dei Blue Caps (un modello di rock 'n' roll band che verrà molto imitato), con *Be-Bop-A-Lula* (1956) e *Dance to the Bop* (1958); Jerry Lee Lewis (1935), cantante e pianista, accomunato a Chuck Berry come rappresentante della dissolutezza del rock 'n' roll (a ventidue anni sposa in seconde nozze una cugina tredicenne), famoso per *Whole Lotta Shakin' Goin' On* (1957) e *Great Balls Of Fire* (1957); Eddie Cochran (1938-1960), noto per *Summertime Blues* (1958); Buddy Holly (Charles Hardin Holley, 1936-1959), con *That'll Be The Day* (1957) e *Peggy Sue* (1957) e altri successi che colpiscono soprattutto il pubblico inglese (il nome del suo gruppo, Crickets, «grilli», suggerirà lo spunto per scegliere lo scarafaggio a rappresentare il gruppo più famoso della storia); Ritchie Valens (Richie Valenzuela, 1941-1959), chicano, interprete di una versione travolgente de *La Bamba* (1958). Holly e Valens muoiono in un incidente d'aereo nel 1959, che molti all'epoca interpretano come un segno della fine del rock 'n' roll e che nel 1971 Don McLean, nella sua canzone *American Pie*, ricorderà come «il giorno in cui è morta la musica».

In effetti, sono ancora pienamente in atto le trasformazioni nell'industria musicale che hanno prodotto il successo del rock 'n' roll, indivi-

duando per la prima volta nella storia un pubblico e un mercato specificamente giovanile (contrapposto al pubblico più adulto che continua a preferire i *crooners*). Se è vero che il rock 'n' roll è stato lanciato dai dj, negli stessi anni (a partire dal 1953) si definisce il primo vero e proprio *format* radiofonico, il cosiddetto *Top Forty*: alcune stazioni iniziano a trasmettere a rotazione le prime quaranta canzoni in classifica. Paradossalmente è proprio l'importanza del pubblico giovanile a suggerire questo *format*: per molte ore al giorno i principali compratori di dischi sono a scuola, senza accesso alla radio, quindi il tabù della ripetizione (una proibizione storica della radiofonia, dalle sue origini) può essere violato, a maggior ragione se si osserva che quando i ragazzi ascoltano musica dal juke-box fanno proprio lo stesso, «gettonando» più volte i dischi preferiti. Ma i dj obiettano che in questo modo i programmi si uniformano, togliendo spazio alle musiche ancora sconosciute: una polemica che sarà ancora viva mezzo secolo dopo. Negli anni del successo del rock 'n' roll è comunque un sintomo di tensioni fra varie componenti dell'industria e dei media, che avranno presto conseguenze clamorose.

17. Il dopoguerra in Italia. Il Festival di Sanremo

Ricostruire, recuperare il tempo perduto: questi sono gli obiettivi e lo stato d'animo degli europei alla fine della guerra. In Italia, poi, a ventitre anni dall'ascesa del fascismo, c'è una fame di notizie, di letteratura, di cinema, di musica, di tutto ciò che è arrivato in forma censurata o distorta, o non è arrivato affatto. Ma contemporaneamente c'è l'inerzia della cultura del ventennio: come negli apparati dello stato, anche nella produzione culturale ci si deve affidare a chi c'era già. Questo è certamente vero per la popular music: con qualche eccezione, il confronto fra innovatori e tradizionalisti si anima negli stessi ambienti, fra le stesse persone che l'hanno portato avanti da prima della guerra; per ascoltare qualcosa di veramente nuovo bisognerà aspettare un'altra generazione. Anche il vento del rock 'n' roll soffierà – con un certo ritardo – come una moda, senza lasciare le tracce importanti che invece resteranno in altre parti d'Europa.

Negli ultimi anni Quaranta, quindi, non ci si stupisce di trovare fra i maggiori successi canzoni come *Amado mio*, di Doris Fisher e Allan Roberts, che Rita Hayworth canta con la voce di Anita Ellis in *Gilda* (1946): in Italia nel 1947 la porta al successo Mara Mauri (Mara Fiorioli, 1930). E nel 1948 la canzone più amata dagli italiani è *La vie en rose*, scritta e cantata da Edith Piaf (1915-1963), insieme a *La mer*, scritta e cantata da Charles Trenet (1913-2001): ma nonostante questi successi, e nonostante la figura dello *chansonnier* non sia estranea alla storia della canzone italiana, ci vorranno ancora anni perché il modello della canzone francese incida di nuovo profondamente sulla nostra. La realtà della produzione italiana di questi anni è ancora quella di *Eulalia Torricelli* (1947), di Gino Redi (Luigi Pulci, 1908-1962), Olivieri (l'autore di *Tornerai*), Nisa (Nicola Salerno, 1910-1969), Gian Carlo Testoni (1912-1965); de *I pompieri di Viggiù* (1948), di Armando Fragna (1898-1972) con testo di Nino Rastelli, de *I cadetti di Guascogna* (1949), di Fragna e

Larici (Mario Gili, 1906-1996), di *Arrivano i nostri* (1949), di Fragna e Rastelli, tutte cantate da Clara Jaione (1919) una specialista di queste canzonette spensierate e a volte piene di doppi sensi innocui, già amate nel ventennio (e spesso scritte, come si vede dalle date di nascita, dagli stessi autori). Le voci che si impongono sono quelle di Nilla Pizzi (1919), in canzoni come *Cica cica bum* (1947), *O mama mama* (1948), *La raspa* (1950), *Ciliegi rosa* (1950); di Oscar Carboni (1914-1993), il cantante melodico più amato negli anni della guerra, in *Serenata Celeste* (1947), musica di Mario Ruccione (1908-1969, autore nel 1935 di *Facchetta nera*) e testo di Giuseppe Fiorelli (1904-1960); di Lidia Martorana (1928), con *Amore baciami* (1947), musica di Carlo Alberto Rossi (1921) e parole di Testoni, e *Addormentarmi così* (1948) di Mascheroni e Biri (Ornella Ferrari, 1909-1983); di Achille Togliani (1924-1995) con *La signora di trent'anni fa* (1949), di Oreste Natoli e D. Leoni. Alcune delle interpretazioni migliori di quel periodo sono quelle di Roberto Murolo (1912-2003), cantante, chitarrista e autore, che piega a uno stile da *crooner* la tradizione napoletana, ancora rinnovata da canzoni (variamente interpretate anche da altri) come *Scalinatella* (1948) di Giuseppe Cioffi ed Enzo Bonagura (1900-1980), *Anema e core* (1950), musica di Salve D'Esposito (1903-1982), testo di Tito Manlio (Domenico Titomaglio, 1901-1972), *Sciummo* (1952), di Carlo Concina (1900-1968) ed Enzo Bonagura, *La pansé* (1953, lanciata da Beniamino Maggio, 1907-1990), di Furio Rendine (1920-1987) e Gigi Egisto Pisano (il paroliere di *Na sera 'e maggio*), *Luna caprese* (1953, lanciata da Nilla Pizzi), di Luigi Ricciardi (1905-1974) e Augusto Cesareo (1905-1961), *'Na voce, 'na chitarra e 'o poco 'e luna* (1954) di Carlo Alberto Rossi e Ugo Calise (1921-1994), cantante, autore e chitarrista, che la lancia.

Altri cantanti che si affermano in quel periodo e che domineranno a lungo la scena sono: Claudio Villa (Claudio Pica, 1926-1987), il futuro «reuccio della canzone italiana» e capofila della tradizione melodica ereditata dai Buti e dai Carboni: alla fine del 1950 raggiunge il successo definitivo con *Luna rossa*, di Antonio Vian (Antonio Viscione, 1918-1966) e Vincenzo De Crescenzo (1915-1987); Sergio Bruni (1921-2003), il principale interprete napoletano del dopoguerra, nel solco della tradizione, che nel 1951 è acclamato per *Malafemmena*, di Totò (Antonio De Curtis, 1898-1967); Luciano Tajoli (1920-1996), tenore leggero, ai primi posti delle vendite di dischi nel 1949 e 1950 rispettivamente con *Lo stornello del marinaio* di C.A. Bixio e *Angeli neri* (*Angelitos negros*, musica di Manuel Alvarez Maciste, testo del poeta venezuelano Andrés Bello Blanco, tradotto da Testoni e Gili); e poi Gino Latilla (1924), Carla Boni (1925), Flo Sandon's (Mammola Sandon, 1924-2006), Giorgio Consolini (1920), Tonina Torrielli (1934). Tutti saranno prima o poi protagonisti

sti del *Festival della canzone italiana*, che si inaugura a Sanremo nel gennaio del 1951, presentato da Nunzio Filogamo (1902-2002).

La manifestazione è organizzata dalla RAI, l'ente che ha ereditato la gestione della radiofonia dall'EIAR, e che in quel momento sta organizzando la produzione in due reti nazionali – la «rete rossa» e la «rete azzurra» – sul modello statale e generalista della BBC, proprio nel periodo in cui negli USA, come si è visto, i network nazionali cedono il passo alle radio locali. Al modello di un controllo centralizzato e gerarchico corrisponde l'istituzione di una commissione d'ascolto, che fino agli anni Settanta valuterà la trasmissibilità dei dischi, riservandosi il diritto (per ragioni tecniche o per giudizi morali o politici sui testi) di escluderli del tutto dalla messa in onda, o di concederla solo previa autorizzazioni specifiche o presentazioni adeguate. Quanto al festival, è sempre la RAI a riservarsi la selezione delle canzoni inviate (240, alla prima edizione), la direzione artistica – affidata fino al 1957 al maestro Giulio Razzi (1904-1976), redattore del primo regolamento e potente direttore artistico della stessa RAI – e la direzione musicale, che viene affidata a Cini-co Angelini. Tutto collima: c'è la guerra fredda, il controllo dei media e della cultura di massa è essenziale, e di fronte alle censure che in quegli stessi anni il sottosegretario Giulio Andreotti indirizza al cinema neorealista, è perfino banale che fra i candidati principali alla direzione dell'orchestra e dei cantanti di Sanremo – fra Barzizza e Angelini – si scelga il più conservatore. Angelini dirigerà per i primi quattro anni, poi nel 1957, nel 1958, nel 1960, nel 1962. A partire dal 1953, comunque, due complessi musicali e due direttori si alternano: fra gli altri, oltre ad Angelini, Armando Trovajoli (1917), che inizia in quegli anni la sua carriera di compositore per il cinema (è a Sanremo nel 1953 e nel 1957) e Alberto Semprini (1908-1990, a Sanremo nel 1954, 1955 e 1958), chiamati a fornire un'interpretazione più vicina allo stile dei complessi da nightclub, che costituiscono un mercato importante per gli editori.

Con formule organizzative che si evolvono, ma in un clima culturale omogeneo, il Festival passa dalla semiclandestinità della prima edizione (sia pure trasmessa in diretta radiofonica) alla visibilità crescente di quelle successive; dai pochi cantanti fissi (Nilla Pizzi, Achille Togliani, il Duo Fasano) a un numero più ampio (5 interpreti nel 1952, 8 nel 1953, 11 nel 1954, fino agli abbinamenti due a uno o uno a uno che iniziano nel 1955); dalla celebrazione di un rito quasi familiare alle polemiche mediatiche. Le canzoni vincitrici dei primi anni sono: *Grazie dei fiori* (1951), di Saverio Seracini (1905-1969), Testoni e Panzeri, cantata da Nilla Pizzi; *Vola colomba* (1952), di Concina e Cherubini, cantata da Nilla Pizzi; *Viale d'autunno* (1953), di D'Anzi, cantata da Carla Boni e Flo Sandon's; *Tutte le mamme* (1954), di Edoardo Falcochio (1921) e

Umberto Bertini (1900-1987), cantata da Giorgio Consolini e Gino Lattilla; *Buongiorno tristezza* (1955), di Ruccione e Fiorelli, cantata da Tullio Pane (1926-2001) e Claudio Villa; *Aprite le finestre* (1956), di Virgilio Panzuti (1919-1994) e Pinchi (Giuseppe Pecotti, 1900-1971), cantata da Franca Raimondi; *Corde della mia chitarra* (1957), di Ruccione e Fiorelli, cantata da Nunzio Gallo (1928-2008) e Claudio Villa.

Già allora si inaugura uno schema ricorrente: che le canzoni meglio costruite per attirare rapidamente l'attenzione delle giurie (anche queste formate nel tempo con criteri diversi) non siano quasi mai quelle più premiate dal successo nei mesi successivi al festival. Un primo elenco di successi commerciali non vincenti comprende *Papaveri e papere* (1952) di Mascheroni e Panzeri, *Vecchio scarpone* (1953), di Carlo Donida (1920-1998) e Calibi (Mariano Rapetti, 1911-1997), *Aveva un bavero* (1954), di Virgilio Ripa (1897-1958) e Panzeri, *Casetta in Canada* (1957), di Mascheroni e Panzeri. L'apparato ideologico-organizzativo del festival (il genere-festival, si potrebbe dire) sembra non poter offrire altra scelta che quella fra il melodismo trito delle canzoni vincenti e la spensieratezza insulsa delle canzonette piazzate.

E il pubblico sceglie altri palcoscenici: nel 1955 una delle canzoni più vendute è *Arrivederci Roma* (1954), di Renato Rascel (1912-1991), scritta con Pietro Garinei (1919-2006) e Sandro Giovannini (1915-1977), autori di riviste, commedie musicali, spettacoli televisivi di grande successo negli anni Cinquanta e Sessanta. Nello stesso anno si afferma con *La donna riccia* scritta da Domenico Modugno (1928-1994) – del quale presto si parlerà molto – il cantante, autore, pianista e *bandleader* Renato Carosone (1920-2001): altre sue canzoni sono *Maruzzella* (1955), scritta con Bonagura, *Tu vuoi fa' l'americano* (1957), *'O sarracino* (1958), *Torero* (1958), tutte scritte con Nisa. Un altro rappresentante della musica dei night-club è Fred Buscaglione (1921-1960), che insieme a Leo Chiosso (1920-2006) scrive canzoni come *Teresa, non sparare!* (1955), *Che bambola!* (1955), *Eri piccola così* (1958). La sua morte in un incidente automobilistico interrompe, a giudizio di molti, lo sviluppo di un filone che avrebbe potuto far evolvere la canzone italiana in senso moderno ma non intellettualistico.

Va ricordato che negli stessi anni di Sanremo (a partire dal 1952) si svolge a Napoli il *Festival della canzone napoletana*, con la stessa organizzazione (RAI), lo stesso direttore d'orchestra (Cinico Angelini), lo stesso presentatore (Nunzio Filogamo), più o meno gli stessi cantanti. Visto da Napoli, il Festival di Sanremo appare come il ricettacolo delle influenze nefaste della musica straniera (americana, francese): in questo senso il festival partenopeo contribuisce a rafforzare l'immagine tradizionalista e *mainstream* della canzone napoletana. Emergono protagonisti

sti come Aurelio Fierro (1923-2005), Giacomo Rondinella (1923), Sergio Bruni, Nunzio Gallo, e canzoni come *Guaglione* (1956), di Fanciulli (Pasquale Giuseppe Fucilli, 1915) e *Nisa*, e *Lazzarella* (1957), di Modugno e Riccardo Pazzaglia (1926-2006).

Nel frattempo, dal gennaio del 1954, sono iniziate in Italia le trasmissioni televisive regolari. Uno dei programmi di maggiore successo (dal 1957) è *Il Musicchiere*, ripreso dall'americano *Name That Tune*, dove i concorrenti devono riconoscere una canzone dalle prime note, alzandosi da una sedia a dondolo e correndo a suonare una campanella. *Domenica è sempre domenica* (1957), di Kramer, Garinei e Giovannini, è una delle prime sigle televisive a raggiungere il mercato discografico, nelle interpretazioni del presentatore del *Musicchiere*, Mario Riva (1913-1960) e di Renato Rascel. Certo beneficia dell'esposizione televisiva anche il Quartetto Cetra, formatosi durante la guerra, con Tata Giacobetti (1922-1988), Lucia Mannucci (1920), Felice Chiusano (1922-1990) e Virgilio Savona (1920), con canzoni che da *Il visconte di Castelfombrone* (di Ganne, Malatesta, Nizza, Morbelli, ripresa dalla trasmissione dell'EIAR *I quattro moschettieri*, del 1934) a *In un palco della Scala* (1952), musica di Kramer, testo di Garinei e Giovannini, a *Aveva un bavero* (1954), a *Musetto* (di Domenico Modugno, in gara a Sanremo nel 1956), alle parodie televisive del 1963 ricapitolano virtuosisticamente e con spirito la storia della musica leggera italiana in quei decenni.

Nel 1957 il mercato discografico italiano è dominato dai Platters (con *Only You* e *My Prayer*), da *Rock Around The Clock* di Bill Haley And his Comets, da altri successi esteri. Ma l'anno seguente la situazione si ribalta: il disco più venduto è *Nel blu dipinto di blu*, di Domenico Modugno e Franco Migliacci (1930), che dopo la vittoria al Festival di Sanremo conquisterà (caso unico nella storia della popular music) il primo posto nelle classifiche americane (in agosto e settembre, nella versione originale in italiano di Modugno, risultando anche disco dell'anno e canzone dell'anno ai Grammy Awards) e i vertici di quelle inglesi (seconda in ottobre, interpretata da Dean Martin). È più che giustificata, quindi, l'opinione corrente degli studiosi della canzone italiana che il 1958 e *Nel blu dipinto di blu* (o *Volare*, come molti la ricordano) segnino il momento di un grande cambiamento, il primo dalla fine della guerra.

18. Nuovi poeti, nuovi disturbi: gli «chansonniers»¹, la bossa nova

L'ambiente di Sanremo e dell'industria musicale, popolato da compositori e parolieri navigati, digiuni del palcoscenico e del microfono, la cui carriera risale anche a più di vent'anni prima, accoglie con sconcerto la vittoria di Domenico Modugno, cantante e co-autore di *Nel blu dipinto di blu*. È una finta sorpresa, come dovrebbe aver dimostrato la stessa rapida ascesa di Modugno, e il successo che riscuotono anche in Italia i cantanti francesi, spesso autori delle proprie canzoni. Lo ha fatto già a lungo, a quel punto, Charles Trenet (1913-2001), che pure ha scritto in collaborazione i suoi primi successi, come *Je Chante* (1937), con musica del futuro prolifico autore di canzoni e di colonne sonore Paul Misraki (1908-1998), *Y' a d'la joie* (1937), con musica di Michel Emer (1906-1984), e *Vous oubliez votre cheval* (1937), con musica di Arcady (Arcady Brachlianoff, 1912-2001), che anticipa di quindici anni lo stile e i temi di Georges Brassens; ma dopo *Boum!* (1938), che è solo sua, e con l'intervallo di *Que reste-t-il de nos amours* (1944), su musica di Léo Marius Chauviac, Trenet scrive da solo due grandi successi come *Douce France* e *La mer* (entrambi del 1946). Jacques Brel, includendo nel plurale tutti gli *chansonniers* francofoni, dichiarerà: «Senza di lui saremmo stati tutti dei contabili». Si potrebbe estendere la citazione a molti altri, anche non francesi. Lo spirito, la leggerezza, la scioltezza verbale e musicale di Trenet influenzerà direttamente e indirettamente (attraverso Brassens e lo stesso Brel) molti autori-interpreti, a cominciare da quelli che in Italia si chiameranno cantautori.

¹ Il termine è improprio: i francesi usano la locuzione *auteur-interprète*, e chiamano *chansonnier* il cantante di varietà. Ma in italiano si è sempre usato *chansonnier* per indicare artisti come Trenet o Brassens. In questo testo si aderisce all'improprietà italiana, che offre numerosi altri esempi, soprattutto in inglese (smoking al posto di *dinner jacket*, box al posto di *garage o pit*, eccetera).

Nel dopoguerra e nei primi anni Cinquanta i francesi (e anche un vasto pubblico internazionale) acclamano soprattutto Edith Piaf (1915-1963), Yves Montand (Ivo Livi, 1921-1991) e Juliette Gréco (1927). Il successo alla Piaf è già arrivato nel 1937, prima sul piccolo palcoscenico del *Bobino*, poi su quello dell'*ABC*, il più importante music-hall di Parigi, e anche su disco, con *Mon légionnaire* di Marguerite Monnot (1903-1961) e Raymond Asso (1901-1968). Seguono fra le altre numerosissime incisioni *Je n'en connais pas la fin* (1939), degli stessi autori, *Embrasse-moi* (1940), musica di Voldemar Wal-Berg (1901-1994) su un testo del poeta Jacques Prévert (1900-1977), *L'accordéoniste* (1940) di Michel Emer, *Les trois cloches* (1946), di Jean Villard-Gilles (1895-1983), *La vie en rose* (1947), musica di Louiguy (Louis Guglielmi, 1916-1991), testo della stessa Piaf, *Hymne à l'amour* (1950), musica di Marguerite Monnot, testo della Piaf, *Sous le ciel de Paris* (1954), musica di Hubert Giraud (1920), testo di Jean Dréjac (1921-2003); gli ultimi grandi successi saranno *Milord* (1959), di Georges Moustaki (1934), *Non, je ne regrette rien* (1960) di Charles Dumont (1929) e Michel Vaucaire (1904-1980), *Mon Dieu* (1960), di Dumont e Vaucaire.

Yves Montand, che viene accompagnato alla ribalta dalla Piaf – la quale se ne innamora, nel primo di una serie di eccessi del suo insopprimibile complesso di Pigmalione – non è autore delle proprie canzoni, e nel seguito della carriera sarà soprattutto impegnato come attore (primo grande successo: *Vite vendute*, 1953). Ma il suo nome è legato ad alcune canzoni nate dalla collaborazione fra Jacques Prévert e il compositore Joseph Kosma (1905-1969), che riprende la tradizione della *chanson* di un rapporto diretto con la poesia «alta» (dai tempi di Yvette Guilbert), e la proietta verso altri sviluppi. *Les feuilles mortes*, *Dans ma maison*, *Les enfants qui s'aime* (tutte del 1946), *Barbara* (1947), sono della coppia Kosma-Prévert; un altro successo internazionale è *C'est si bon* (1947), di Henri Betti (1917-2005) e André Homez.

Juliette Gréco è l'affascinante punto di riferimento della vita notturna e degli incontri fra intellettuali del dopoguerra parigino. Jean-Paul Sartre (1905-1980), Simone de Beauvoir (1908-1986), Albert Camus (1913-1960), Jean Cocteau (1889-1963) la incrociano nei locali di Saint-Germain-des-Prés, le danno suggerimenti: è Sartre a proporle di cantare su testi di poeti dell'Ottocento, come Tristan Corbière (1845-1875) e Jules Laforgue (1860-1887), e viventi, come Paul Claudel (1868-1955) e Raymond Queneau (1903-1976), e le raccomanda di farli musicare da Kosma. Frequenta il poliedrico Boris Vian (1920-1959, memorabile la sua *Le déserteur*, del 1954, armonizzata da Harold Berg) e Charles Aznavour (1924), che le offre una delle sue prime canzoni, *Je hais les dimanches* (1951). Presto la sua silhouette diventa l'immagine dell'esisten-

zialismo. Fa parte del gruppo di intellettuali della *Bande Sagan*, e nel 1957 ha una parte come cantante di night-club nel film tratto dal romanzo *Bonjour tristesse* (1955) di Françoise Sagan (1935-2004), dove compare l'omonima canzone (musica di Georges Auric, 1899-1983, testo dello sceneggiatore Arthur Laurents, 1918, nulla a che vedere con la *Buongiorno tristezza* cantata da Villa a Sanremo nel 1955). Il soggiorno hollywoodiano (anche con ruoli di protagonista) è segnato dall'episodio dello sputo sulla mano di un maitre d'hotel razzista, che si rifiuta di servire l'amico di Juliette Miles Davis (1926-1991). Juliette Gréco canta anche canzoni di Georges Brassens e di Jacques Brel.

Georges Brassens (1921-1981) debutta *Chez Patachou*, un altro dei locali parigini famosi nel dopoguerra, e sorprende subito per l'acutezza e l'altissimo artigianato verbale con cui ritrae la vita francese, urbana e provinciale. La sua figura di bell'uomo con la pipa, burbero e ironico, fornisce ai francesi un modello maschile non meno influente di quanto non lo siano quelli femminili – antitetici fra loro – della Piaf e della Gréco. Diventano presto un modello anche le sue canzoni, come *Le gorille* (1952), *La mauvaise réputation* (1952), *Il n'y a pas d'amour heureux* (1953, su testo del poeta Louis Aragon, 1897-1982), *Brave Margot* (1953), *Chanson pour l'Auvergnat* (1954, portata al successo dalla Gréco), e poi *Marinette* (1956), *Le testament* (1956), *Le nombril des femmes d'agents* (1956), e più avanti *La guerre de 14-18* (1960), *Mourir pour des idées* (1972), *Les passantes* (1972, su testo del poeta Antoine Pol, 1888-1971). Brassens – autore di musica e parole, cantante, chitarrista – avrà un'influenza determinante sulla prima generazione di cantautori italiani. Al di là del valore intrinseco della sua produzione, il successo dei suoi album a 33 giri (prima da 25 centimetri di diametro, poi nel grande formato da 30 centimetri) suggerisce ai discografici che l'album può essere adatto anche alla canzone, se la sua qualità e omogeneità tematica nell'arco dell'lp offre all'ascoltatore una ragione di continuità. Questo sarà un elemento molto importante negli sviluppi successivi del mercato del disco.

Altra figura-modello per i francesi degli anni Cinquanta, e anche in seguito, è Gilbert Bécaud (1927-2001). Compone la musica delle canzoni che interpreta con formidabile energia istrionica, ma per i testi si affida a parolieri. Sue sono *Mes mains* (1953), *Je t'appartiens* (1955), *Et maintenant* (1961), *Nathalie* (1964), tutte su testo di Pierre Delanoë (1918-2006), *L'important c'est la rose* (1967), testo di Louis Amade (1915-1992), e *L'indifférence* (1977), testo di Maurice Vidalin (1924-1986).

Negli stessi anni Cinquanta inizia la carriera del prolifico Charles Aznavour (1924), segnata da canzoni (in molti casi tradotte e interpretate

anche in altre lingue, fra cui soprattutto l'italiano) come *Parce que* (1954), *Après l'amour* (1955), *Sur ma vie* (1955), *Tu t'laisses aller* (1960), *Il faut savoir* (1961), *La mamma* (1963), *Avec* (1964), *Que c'est triste Venise* (1964), *La bohème* (1965), *Mourir d'aimer* (1971).

Solo poco più avanti inizia la parabola di Jacques Brel (1929-1978), belga, la cui capacità di scrivere canzoni intense, drammatiche, è superata forse solo dalla sua presenza scenica formidabile, che dà ancora maggior risalto alla decisione di non esibirsi più, nel 1966. Dopo una parentesi cinematografica, e un ritiro (1975-1977) alle isole Marchesi, registrerà un ultimo album, poco prima della morte. Il primo era stato registrato nel 1954, ma le canzoni più note arrivano alla fine degli anni Cinquanta: *La valse a mille temps*, *Les Flamandes*, *Ne me quitte pas* (tutte del 1959), *Les bourgeois* (1961), scritta con il suo fisarmonicista Jean Corti (1929), *Le plat pays* (1962), *Amsterdam* (1964), *Les vieux* (1964), scritta con Corti e col pianista Gérard Jouannest (1933), *La chanson des vieux amants* (1967).

Molto più ampio, per concludere questa panoramica sugli *chansonniers* emersi prima degli anni Sessanta, è l'arco della carriera di Léo Ferré (1916-1993), segnata da un inizio difficile a Saint-Germain-des-Prés nel periodo 1947-1952 (documentato da canzoni come *La vie d'artiste* o *A Saint-Germain-des-Prés*), e da grandi ambizioni, a partire dal successo di *Paris canaille*, cantata da Catherine Sauvage (1929-1998) nel 1952. Anarchico e milionario, Ferré si cimenterà anche come autore di musica per balletto, come direttore d'orchestra (stroncato dalla critica), scriverà anche una canzone che cita nel titolo la celebre annotazione beethoveniana *Muss es sein? Es muss sein*. Certamente anche Ferré è un pioniere nell'uso dell'album a 33 giri come equivalente discografico del recital. Fra le sue canzoni si ricordano *La chanson du mal aimé* (1954, incisa nel 1957), *L'homme*, *Monsieur William*, e *Graine d'ananas* (1955), *L'été s'en fout* e *Mon camarade* (1958), *Franco la muerte*, *Sans façon* e *Mon piano* (1964), *Comme une fille*, *L'été 68* e *Les anarchistes* (1969), *Avec le temps* (1970); fra i progetti di ampio respiro *Les Fleurs du Mal chanté par Léo Ferré* (1957), su testi di Baudelaire, *Les Chansons d'Aragon* (1961), e l'album *Solitude* (1970) registrato insieme al gruppo rock Zoo.

Lo stile degli *chansonniers* francesi e dei loro interpreti è tutt'altro che omogeneo, ma si può dire certamente che fin da Trenet la lezione del *crooning* abbia fatto presa: in particolare, anche per il rilievo che viene dato al testo, la pronuncia è asciutta, i vocalizzi sono ridotti al minimo o del tutto assenti, le consonanti sono marcate, fino all'eccesso. Conta la comprensibilità e una corrispondenza alla propria immagine: per quanto Frank Sinatra e Georges Brassens rappresentino tipi sociali molto diversi, i rispettivi concittadini riconoscono in quelle voci, in

quelle lingue, la propria voce, la propria lingua (e lo stesso avviene tra i rocker e il loro pubblico di adolescenti). Negli USA, in Francia, nessuno si riconoscerebbe in una vocalità come quella che negli stessi anni domina ancora la canzone italiana. Avviene anche altrove.

Nel 1958 il cantante e chitarrista João Gilberto (1931) incide a distanza di pochi mesi due canzoni del compositore (e a sua volta interprete) Antonio Carlos («Tom») Jobim (1927-1994): *Chega de saudade*, su testo del poeta Vinicius de Moraes (1913-1980) e *Desafinado*, scritta a quattro mani con il pianista Newton Mendonça (1927-1960). Gilberto canta con un filo di voce, dando senso sia alla malinconia e all'intimità del testo di de Moraes, sia all'insolita rivendicazione del protagonista di *Desafinado* («stonato»): all'amata che lo rimprovera di stonare, che insiste a classificare il suo comportamento come antimusicale, risponde che questa è *bossa nova*, *muito natural*, «una moda nuova, molto naturale», e che anche gli stonati hanno un cuore. Questa ironia propriamente scanzonata, questa sofisticazione, non sono una novità nella canzone brasiliana, nel *samba-cancão*: il Brasile è uscito dagli anni della guerra (nella quale non è stato coinvolto) con ampie riserve di ricchezza e modernità, che in breve saranno sperperate. Una canzonetta di quegli anni mette in guardia: «Attenti con questo indio, che non è uno scherzo: ha già un appartamento con radio e frigorifero». Ma la *bossa nova* (come presto viene chiamato il genere) ha qualcosa in più, forse proprio quella qualità sfuggente tipica dell'uso gergale della parola *bossa*, che significa letteralmente bozza, bernoccolo, ma che connota qualcosa di nuovo, di fascinioso, che disturba il benpensante. Ma ci sono aspetti specificamente musicali, come il ritmo sincopato scandito dalla chitarra e dalla batteria, e le armonie elaborate.

Nel 1959 il film di Marcel Camus (1912-1982) *Orfeo negro*, basato su un racconto di Vinicius de Moraes, vince la Palma d'oro al Festival di Cannes e il Premio Oscar come miglior film straniero; la colonna sonora è di Tom Jobim, e contiene la canzone *A felicidade*, con testo di de Moraes. Nello stesso anno esce il primo lp di João Gilberto, *Chega de saudade*, e la *bossa nova* diventa una moda mondiale. Fra le altre canzoni di Jobim si ricordano *Samba de uma nota só* (1959), composta insieme a Mendonça, testo di de Moraes, *Corcovado* (1960), *Água de beber* (1961), testo di de Moraes, *Garota de Ipanema* (1962), testo di de Moraes, e più avanti *Águas de março* (1972). Nel 1963 l'album *Getz/Gilberto*, registrato negli USA da João Gilberto, l'allora moglie Astrud (1940) e il sassofonista americano Stan Getz (1927-1991), fa della *bossa nova* una fonte di nuovi standard per il jazz.

Se è una «nuova moda», non è una moda passeggera. Da allora gli interpreti e gli autori della *bossa nova*, e più in generale della *musica popu-*

lar brasileira, saranno fra le forze più vitali, più apprezzate e più influenti della popular music mondiale, formando per decenni uno dei pochi centri di interesse alternativi al dominio della musica angloamericana, con musicisti come Chico Buarque de Hollanda (1944), Milton Nascimento (1942), Caetano Veloso (1942), Gilberto Gil (Gilberto Passos Gil Moreira, 1942), Elis Regina (1945-1982), Maria Bethânia (sorella di Caetano Veloso, 1946).

19. Cantacronache, cantautori, il Nuovo Canzoniere Italiano

Sul finire degli anni Cinquanta, dunque, esistono in vari paesi esempi anche molto consistenti e diffusi di una produzione popolare nella quale i testi delle canzoni hanno un carattere «poetico» e realistico (o comunque ispirato a una non meglio definita autenticità), anticonvenzionale; nella quale la musica è sottratta ai cliché della produzione industriale, spesso attraverso il rapporto con stili e generi non popolari (il folklore, il jazz, la musica classica); nella quale l'interpretazione richiede un investimento personale, mette in gioco l'individualità del o della cantante – e non solo una più o meno raffinata capacità tecnica – al punto da tollerare voci imperfette o «stonate». Non è necessariamente una produzione anticommerciale, ma certo esiste nella comunità dei produttori e degli ascoltatori di queste musiche la consapevolezza di un'alterità rispetto alla produzione seriale. Sono musiche che nascono in ambienti frequentati dalla borghesia intellettuale; si è al culmine della guerra fredda, e l'evoluzione monopolistica dei media, sul modello americano, è guardata con preoccupazione; escono in quel periodo scritti importanti di Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969) molto critici nei confronti dell'impiego musicale dei media, del jazz, della popular music: *Dissonanze*, che contiene il saggio *Il carattere di feticcio in musica e la regressione dell'ascolto*, esce nel 1958 in Germania e nel 1959 in Italia. Si costituisce una composita opposizione musicale, che ha i suoi cardini nelle canzoni di Brassens e nelle invettive adorniane contro la musica leggera, e che però ammette anche (con precauzione, e non sempre) la ribellione generazionale del rock 'n' roll.

Non tutti gli aspetti di questo contesto sono definiti quando nasce a Torino, nel 1957, il gruppo dei Cantacronache, ma convergeranno in un periodo relativamente breve. Il gruppo di lavoro ha come obiettivo la produzione di canzoni che si contrappongono alla banalità e alla mistificazione ideologica della musica leggera italiana, che in quell'anno trova

i suoi vertici in un'edizione del Festival di Sanremo particolarmente accanita in quel senso, caratterizzata da canzoni come *Casetta in Canada*. Ne fanno parte musicisti come Sergio Liberovici (1931-1991), Michele L. Straniero (1936-2000), Fausto Amodei (1935), Margot (Margherita Galante Garrone, 1941) e scrittori come Emilio Jona (1927), e vi fanno riferimento scrittori come Italo Calvino (1923-1985), Franco Fortini (Franco Lattes, 1917-1994), Umberto Eco (1932), che collaborano alla scrittura di testi, avendo ben presente l'esperienza di Sartre, Queneau, Prévert e altri con i protagonisti della *chanson* parigina. Un modello importante è anche quello costituito dalle canzoni di Brecht e Eisler (e Weill): è dopo un viaggio a Berlino, dove assiste a uno spettacolo al Deutsches Theater, che Liberovici si convince definitivamente della possibilità di «evadere dall'evasione». Ignorati o respinti dalle case discografiche, trovano ascolto sia negli ambienti letterari (si esibiscono nel 1958 al Premio Viareggio, dove incontrano l'etnologo Ernesto De Martino, 1908-1965) sia nelle case del popolo e nei circoli operai. Durante i concerti, invitano il pubblico a ricordare canzoni popolari, di lotta, partigiane, e ne nascono le prime ricerche su quei repertori. Italia Canta, un'etichetta discografica emanazione del PCI, pubblica alcuni dischi (*Cantacronache 1 e 2*, nel 1958, *3 e 4*, nel 1959: sono 45 giri Extended Play, con 4 canzoni). Nonostante la povertà tecnica – imposta dalla necessità ma anche da una prevenzione ideologica verso l'arrangiamento e le tecniche di produzione sofisticate, e nonostante i dischi del modello Brassens siano sotto questo profilo impeccabili – mostrano che l'obiettivo del gruppo è raggiungibile, con canzoni come *Dove vola l'avvoltoio?* (1958) e *Oltre il ponte* (1959), entrambe di Liberovici su testo di Calvino, *La zolfara* (1958), musica di Amodei, testo di Straniero, e la serie di canzoni di Fausto Amodei, il più originale interprete italiano dello spirito di Brassens, che già nel 1960 firma una delle più note canzoni politiche italiane, *Per i morti di Reggio Emilia*.

Quando Modugno trionfa a Sanremo (anche nel 1959, con *Piove*, di Modugno e Dino Verde, 1922-2004), nel mondo della canzone italiana sono (schematicamente) riconoscibili varie galassie: una che fa capo agli ambienti più conservatori e tradizionalisti (legata al festival di Sanremo e a quello di Napoli, e all'industria editoriale); una – sostenuta dai discografici – che vede in Modugno un battistrada, da imitare sotto ogni aspetto (per qualche anno molti cantanti riprendono addirittura la dizione di Modugno); una che appare stilisticamente (e qualche volta contenutisticamente) influenzata dal rock 'n' roll; una sensibile alla lezione degli *chansonniers* e della *bossa nova*, ma diffidente o insensibile alla politicizzazione; e il gruppo dei Cantacronache. Nessuna di queste galassie è inconsapevole delle altre, ma molte ragioni economiche, sociali e cul-

turali fanno sì che i contatti siano rari, anche quando si potrebbero ipotizzare delle convergenze: semmai accade a volte che qualche musicista migri dall'una all'altra.

È quello che succede a Giorgio Gaber (Giorgio Gaberscik, 1939-2003), a Enzo Jannacci (1935), a Luigi Tenco (1938-1967), i cui esordi avvengono in un contesto vicino al rock 'n' roll e alla popular music di matrice americana, e che poi saranno fra i primi rappresentanti di quella che solo in seguito si chiamerà canzone d'autore.

Gaber ottiene il primo successo con *Ciao ti dirò* (1958), un rock scatenato firmato da Gianfranco Reverberi (1934) per la musica e Giorgio Calabrese (1929) per il testo, anche se lo stesso Gaber affermerà di aver scritto le parole insieme a Luigi Tenco. La controversia è significativa di quegli anni, nei quali gli autori più giovani entravano a contatto con l'industria editoriale senza ancora essere iscritti alla SIAE: quale che sia la verità su *Ciao ti dirò*, molte canzoni dell'epoca risultano firmate da prestanome. Mentre Tenco incide sotto pseudonimo qualche canzone americana in traduzione, Gaber e Jannacci, col nome di I due corsari, registrano *Non occupatemi il telefono* (1958), di Gianfranco Reverberi e Franco Franchi (1929), e *Una fetta di limone* (1960), musica di Gaber, testo di Umberto Simonetta (1926-1998). Fra i primi dischi di Gaber ci sono anche *Geneviève* (1959) e *Non arrossire* (1959).

Intanto, sempre nel 1959, ha successo (raggiungendo la testa delle classifiche discografiche, ufficialmente istituite in Italia proprio quell'anno) una canzone scritta da Umberto Bindi (1933-2002) e Giorgio Calabrese, *Arrivederci*. La canta Don Marino Barreto jr (1925-1972), un cantante da night club nato a Cuba, che accentua con il suo filo di voce e la pronuncia incerta il carattere dimesso della separazione tra due innamorati, segnata da un saluto quotidiano e non da un addio melodrammatico. Anche la versione di Bindi ha un certo successo, che prelude a quello ben più consistente de *Il nostro concerto* (1960), una canzone lunga ed elaborata, con citazioni colte, dove Bindi mette in mostra le sue qualità di compositore e di pianista, e la vocalità anticonvenzionale. Il testo è firmato da Calabrese. Dopo Modugno, è la prima volta che un autore-interprete si impone in modo così deciso. Nella lunga e non sempre felice carriera di Bindi, discriminato dalla televisione per la sua omosessualità, ci sarà anche un grande successo internazionale, *Il mio mondo* (1963), su testo di Gino Paoli (1934).

Proprio una canzone di Gino Paoli toglie a *Il nostro concerto* il primo posto in classifica, nell'estate del 1960: è *Il cielo in una stanza*, cantata da Mina (Anna Maria Mazzini, 1940). Si tratta di un incontro felice, fra la cantante che fino a quel momento è stata una *rockeuse* sbarazzina, e l'autore che finora ha inciso *La tua mano* (1959) e *La gatta* (1960), in-

fluenzata da *Après de mon arbre* di Brassens e premiata da un buon successo. Anche Paoli incide una prima volta *Il cielo in una stanza*, con un curioso arrangiamento misto di *bossa nova* e fugati classicheggianti, al quale il pubblico preferisce (anche grazie alla voce superlativa di Mina) l'arrangiamento più scorrevole e «americano» di Tony De Vita (1932-1998).

In quelle stesse settimane viene lanciato pubblicamente il termine «cantautore», a quanto pare coniato scherzosamente dalla cantante Maria Monti a proposito dell'amico Paoli. Ne sono fautori due funzionari della RCA Italiana, Ennio Melis (1926-2005) e Vincenzo Micocci (1928), alla ricerca di un termine adatto a promuovere la figura dell'autore-interprete, ma che non abbia le risonanze intellettuali (e forse anche la connotazione politica) di *chansonnier* (si dice che Maria Monti abbia pronunciato il termine durante una cena con i due discografici). Non a caso, il cantautore che Melis e Micocci stanno lanciando è Gianni Meccia (1931), col suo 45 giri *Il barattolo* (cui seguirà nel 1961 *Il pullover*). Niente che rimandi alla pensosità di Paoli, alla sofisticazione di Bindi, alla lucida profondità dei Cantacronache. Ma, per un'immediata nemesi, è proprio a Bindi e a Paoli (autori e interpreti dei due più grandi successi dell'estate 1960) che i giornalisti iniziano ad applicare il termine. «Cantautore», che doveva essere un'espressione scherzosa, diventerà sinonimo di impegno. Altri discografici che si mettono in gioco a favore dei nuovi autori e interpreti sono Franco Crepax (1928) e Nanni (Carlo Emanuele) Ricordi (1928), incaricati dalla neonata etichetta discografica di Casa Ricordi di scoprire nuove energie per la canzone. A volte, grazie al loro incoraggiamento, quelli che si ritenevano soltanto degli autori si trasformano in cantautori anche solo perché i cantanti tradizionali, di queste nuove canzoni, non ne vogliono sapere.

Se Mina con l'interpretazione de *Il cielo in una stanza* si impone definitivamente come una cantante di alta classe, Gino Paoli riceve dal successo di Mina una conferma di attendibilità commerciale, sancita da canzoni come *Grazie* (1960), *Sassi* (1960), *Senza fine* (inclusa nell'lp *Gino Paoli*, del 1961), *Anche se* (inclusa ne *Le cose dell'amore*, 1962, dove compare anche una traduzione di *Ne me quitte pas* di Brel), e soprattutto con *Sapore di sale* (1963) e *Che cosa c'è* (1964, in *Basta chiudere gli occhi*).

Anche Giorgio Gaber nel 1960 ha un successo: è *La ballata del Cerutti*, su testo di Simonetta, con la quale trasporta nelle periferie milanesi il neofolk americano del Kingston Trio; seguiranno (prima di un intermezzo televisivo, e dei successivi e decisivi sviluppi teatrali) *Benzina e cerini* (1961), *Le strade di notte* (1961), *Trani a gogò* (1962, ancora scritta con Simonetta) e *Porta Romana* (1963). Il suo collega rocker Enzo Jan-

nacci si avvia prima sulla strada del cabaret; le sue canzoni di quegli anni sono *Passaggio a livello* (1960), *Il tassì* (1961), *El portava i scarp del tennis* (1964), *T'ho compra i calsett de seda* (1964), con testo di Dario Fo (1926), *L'Armando* (1964), *Sfiorisci bel fiore* (1965), *Veronica* (1965), testo di Dario Fo e Sandro Ciotti (1928-2003).

Sergio Endrigo (1933-2005) si affaccia nel 1960 con *I tuoi vent'anni*, ma la serie delle sue canzoni più note inizia nel 1962 con *Io che amo solo te*, *Aria di neve*, *Via Broletto*, 34, tutte incluse nell'lp *Sergio Endrigo*; seguono *Se le cose stanno così* e *Era d'estate* (1963), *Mani bucate*, *Teresa*, *Adesso sì* (1965). Nel 1968 vincerà il Festival di Sanremo, caso del tutto anomalo a quei tempi per un cantautore, con *Canzone per te*.

A Sanremo, invece, inizia la sua carriera Pino Donaggio (1941), in seguito soprattutto autore di colonne sonore, con una canzone aiutata dall'interpretazione di Mina, *Come sinfonia* (1961), cui fanno seguito *Giovane giovane* (1963) e il successo internazionale *Io che non vivo* (1965). Poco più tardi arrivano i primi successi per un altro cantautore, Bruno Lauzi (1937-2006), il più critico della sua generazione nei confronti dell'impegno politico che molti suoi colleghi cominciano a manifestare già a metà degli anni Sessanta. Sono notevoli *Ritornerai* (1963), un'elaborazione non precisamente femminista del bolero di *Et maintenant*, e *Il poeta* (sempre incisa nel 1963).

Di altro orientamento è Fabrizio De André (1940-1999), che dopo un esordio semiclandestino con *Nuvole barocche* (1961), nel quale sembra fare il verso al concittadino Bindi, incide canzoni che pur non essendo trasmesse dalla radio (in quanto considerate «scabrose») raggiungono anche proprio per la spregiudicatezza del linguaggio un crescente pubblico giovanile: *La ballata del Miché* (1961), *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers* (1963), scritta con Paolo Villaggio (1938), l'antimilitarista *La guerra di Piero* (1964), *La canzone di Marinella* (1964), e *La città vecchia* (1965), dove l'influenza di Brassens (*Le bistrot*) è particolarmente evidente.

Anche Luigi Tenco incappa subito nella censura della commissione d'ascolto della RAI. Dopo il successo di *Quando* (1961) solo due delle canzoni dell'lp *Luigi Tenco* (1962) vengono giudicate trasmissibili: *Angela* e *Mi sono innamorato di te*. La poetica di Tenco inclina ulteriormente negli anni successivi verso un realismo desolato, che per riservatezza non si fa esplicitamente politico: *Ragazzo mio* (1964), *Un giorno dopo l'altro* (1966), *Lontano, lontano* (1966), *Vedrai, vedrai* (1966). Convinto che la canzone possa contribuire ad aprire le coscienze, ma ostinato a perseguire una strada interna, non contrapposta, all'industria e ai media, nel 1967 accetterà di partecipare al Festival di Sanremo: un passo forse inadeguato al progetto di emulare il successo americano di Bob

Dylan, che in tutt'altre circostanze è riuscito nel frattempo a piegare a suo favore una delle più grandi case discografiche del mondo. *Ciao amore, ciao* (in una versione adattata alle esigenze sanremesi) verrà eliminata, e in circostanze ancora oscure Luigi Tenco – come tuttora risulta – si suiciderà. L'avvenimento scuoterà l'industria musicale, i musicisti, il pubblico, in un anno già segnato dalle prime avisaglie del Sessantotto.

Tornando all'inizio del decennio, e all'esperienza alternativa di Italia Canta e dei Cantacronache, ritroviamo il nucleo torinese del gruppo impegnato in contatti e collaborazioni con gli studiosi della musica e delle tradizioni popolari attivi nello stesso periodo a Milano: Gianni Bosio (1923-1971), fondatore nel 1949 della rivista *Mondo operaio* e Roberto Leydi (1928-2003), che insieme a Diego Carpitella (1923-1990) ha accompagnato Alan Lomax nelle sue ricerche etnomusicologiche in Italia nel 1954. Leydi è fin da allora anche uno studioso della canzone popolare e di protesta americana. Nel 1962 inizia la pubblicazione della rivista *Il Nuovo Canzoniere Italiano*, e contemporaneamente nascono I Dischi del Sole. Si evidenzia anche qualche contrasto, che l'anno dopo si risolve nell'ingresso di Fausto Amodei e di Michele L. Straniero nel gruppo promotore della rivista, e nel sostanziale scioglimento dei Cantacronache. L'ultimo, ma importante esito di quell'esperienza sarà il libro *Le canzoni della cattiva coscienza* (1964), di Straniero, Liberovici, Jona e Giorgio De Maria, un'analisi pionieristica e spietata della produzione industriale di canzoni, viziata da un eccesso di zelo adorniano (che l'introduzione di Umberto Eco affettuosamente mette in luce).

Mentre proseguono le ricerche sulla canzone popolare e sociale, raccogliendo moltissimo materiale, la rivista diventa un'associazione, e il Nuovo Canzoniere Italiano (NCI) diventa il soggetto principale in Italia sia della ricerca sia della composizione di nuove canzoni, ispirate alla tradizione e di forte impegno politico. Nel 1964 il NCI viene invitato a partecipare con uno spettacolo sul canto popolare all'importante Festival dei Due Mondi di Spoleto. Curato da Leydi insieme a Filippo Crivelli (1928), con la partecipazione di Caterina Bueno (1945-2007), Sandra Mantovani (1928), Giovanna Daffini (1913-1968), Michele L. Straniero, Giovanna Marini (1937), lo spettacolo *Bella ciao* è al centro di uno scandalo scatenato dai neofascisti, con il pretesto di una strofa ritenuta antipatriottica che Michele Straniero canta nella canzone *Gorizia*. La denuncia per vilipendio delle forze armate a carico degli autori dello spettacolo e di Straniero sollecita un ampio movimento di solidarietà, e il risultato è che le iniziative del NCI ricevono un'attenzione e un impulso formidabili. I Dischi del Sole, che già dal 1962 avevano pubblicato Extended Playing dedicati a diverse tradizioni di canti politici e di lavoro, iniziano a pubblicare lp: fra gli altri, dopo *Bella Ciao* (1964), *Ci ra-*

giono e canto (1966), tratto dallo spettacolo curato da Franco Coggiola (1939-1996) e Cesare Bernani (1937), con la regia di Dario Fo, *Io so che un giorno* (1966), primo album di Ivan Della Mea (1940), *Vi parlo dell'America* (1966), primo di Giovanna Marini.

20. Dopo il rock 'n' roll: dalle alternative «perbene» a Dylan

Polemiche e contrapposizioni ideologico-politiche, dialettica anche aspra fra tradizionalisti e innovatori, casi giudiziari, conflitti fra generi, intrecciati alla concorrenza fra imprese industriali di diverse dimensioni e interessi contrastanti, fra *majors* e indipendenti. Tutto questo accade, prima che nell'Italia avviata verso il Sessantotto, negli Stati Uniti, a metà e soprattutto alla fine degli anni Cinquanta. Il nome del genere non si era ancora stabilizzato, e già il rock 'n' roll era stato accusato dai conservatori di essere una delle cause della rovina della gioventù, colpevole di assecondare (per lo meno) quella generazione «ribelle senza motivo» cui allude il titolo del film *Rebel Without A Cause* (1955), che in Italia viene tradotto *Gioventù bruciata*. Come ha notato lo studioso della popular music americana Reebee Garofalo, non è facile cogliere allora la contraddizione implicita nello sviluppo post-bellico del capitalismo americano: mentre la produzione industriale ha bisogno di uomini e donne operosi, diligenti, rispettosi delle gerarchie, che rinuncino alle distrazioni per consacrarsi al lavoro, disposti a tornare pazientemente nei loro tristi *suburbia* alla fine dell'orario e ad allestire *barbecues* nel fine settimana, la stessa industria ha bisogno di consumatori guidati dal principio del piacere. I giovani ribelli che ascoltano il rock 'n' roll sono proprio ciò di cui il capitalismo americano ha bisogno: consumatori avidi ed edonisti, anche se i conservatori li accusano di essere agenti del comunismo. Altrettanto subdola è la contraddizione fra le due grandi società di raccolta dei diritti, ASCAP e BMI. L'ASCAP ormai ha perso il controllo del mercato editoriale americano, non è più nella condizione di privilegio monopolistico; prima della guerra pochissimi editori, tutti basati a Tin Pan Alley e iscritti all'ASCAP, fornivano di musica l'intero paese; verso la fine degli anni Cinquanta quelli che «fanno» il mercato sono almeno una quarantina, in larga parte membri di BMI, sparsi in tutti gli USA. Ma l'ASCAP, forte dell'appoggio dei politici conservatori,

accusa BMI di aver raggiunto la sua posizione di privilegio grazie ai suoi rapporti con le stazioni radio: tre volte (1953, 1956, 1958), mentre nel paese infuria uno scandalo sui telequiz truccati (che fa inclinare l'opinione pubblica a ritenere che i media siano fondamentalmente disonesti), riesce a far istruire indagini dalla commissione antitrust, che si risolvono in un nulla di fatto. Nonostante il sostegno di voci autorevoli (Frank Sinatra), l'ASCAP non riesce a far dimostrare che le stazioni radio trasmettono rock 'n' roll per interessi e connivenze con BMI, e non perché la musica piace ai dj e al pubblico. Ma il colpo riesce con un'altra indagine istruita nel 1959, che punta all'anello debole, proprio i dj. Li si accusa di aver accettato varie forme di compenso per trasmettere certi dischi e non altri. La pratica, nota come *payola*, è conosciuta fin dai primi tempi della radio. Ma in questo contesto l'indagine assume toni fortemente ideologici, e rituali non dissimili a quelli dell'infame commissione McCarty sulle attività antiamericane. I risultati nel complesso sono modesti, ma in particolare (1960) viene condannato e arrestato Alan Freed, il dj che aveva battezzato il rock 'n' roll. È la fine della sua carriera, già in crisi da qualche tempo: morirà, pieno di debiti, nel 1965.

Un conflitto meno esasperato si svolge, negli stessi anni, fra case discografiche. Le etichette indipendenti hanno saputo rispondere con la necessaria elasticità ai cambiamenti negli interessi del pubblico, ma le *majors* non sono rimaste del tutto estranee al rock 'n' roll, anzi: il successo di Elvis Presley sostiene da solo l'intera RCA. Il fenomeno più interessante della competizione industriale sono le *covers*, cioè la realizzazione di edizioni discografiche diverse da quella originale, nel tentativo di approfittare del suo successo. In molti casi una *cover* riesce a superare le vendite dell'originale, vuoi per meriti artistici, vuoi per ragioni commerciali. Gli editori, che sono ancora una potenza industriale di prima grandezza, incoraggiano le *covers*, per raggiungere la massima diffusione possibile di uno stesso brano; i discografici che puntano sugli originali, ovviamente, non sono particolarmente soddisfatti. Ma c'è un aspetto del fenomeno che si lega alla questione centrale della «pericolosità» del rock 'n' roll. In molti casi le *covers* sono versioni purgate, eseguite da musicisti bianchi, di brani composti ed eseguiti da musicisti afroamericani. L'esponente principale di questa tendenza (alla quale non era estraneo nemmeno Bill Haley, all'inizio della carriera) è Pat Boone (Charles Eugene Boone, 1934). Le sue versioni benedicate di canzoni di Fats Domino e Little Richard, oltre a *ballads* romantiche come *Love Letters In The Sand* (1957), gli procurano comunque un ruolo preminente sulla scena del rock 'n' roll, secondo solo a Elvis Presley. Lo stesso «Re» Elvis, dopo la partenza per il servizio di leva (1958), si orienta verso un repertorio tutt'altro che provocatorio: *It's Now Or Ne-*

ver (1960, versione americana di 'O sole mio), *Are You Lonesome Tonight* (1960, una canzone del 1926), *Surrender* (1961, *Torna a Surriento*). Nello stesso periodo, alcune case discografiche promuovono con successo una serie di *rocker* giovanissimi, bianchi, dall'aspetto perbene, tutti di origine italiana: Fabian (Fabiano Forte, 1943), Frankie Avalon (Francis Avalone, 1939), Bobby Rydell (Robert Ridarelli, 1941), Bobby Darin (Walden Robert Cassotto, 1936-1973). Italiane anche le colleghe: Annette (Annette Funicello, 1942) e Connie Francis (Concetta Francornero, 1938). In questo processo di «ripulitura» del rock si riveleranno più duraturi i talenti di due autori e interpreti: Paul Anka (1941), che trionfa già nel 1957 con la sua *Diana*, seguita da *You Are My Destiny* (1958), *Lonely Boy* (1959), e poi *Every Night* (1963); e Neil Sedaka (1939), che subito dopo essersi affermato come autore per Connie Francis (*Stupid Cupid*, 1958) inizia a incidere in proprio canzoni come *The Diary* (1958), *Oh, Carol* (1959), *Little Devil* (1961), *Breaking Up Is Hard To Do* (1962), tutte su testi di Howard Greenfield (1936-1986). Sia Anka sia Sedaka sono accompagnati nella loro rapida carriera da innovazioni tecniche e musicali di una certa importanza: Sedaka canta due o più voci sovraincise, e il suono delle sue registrazioni anticipa di almeno un decennio quello di cantautori e cantautrici come James Taylor (1948) e Carole King (1942), la Carol della canzone di Sedaka, autrice di innumerevoli successi insieme al marito Gerry Goffin (1939); Anka e Sedaka godranno di un notevole successo in Italia, nei primi anni Sessanta, cantando nella nostra lingua.

Nella ricerca di alternative al rock 'n' roll, l'industria americana punta anche sul *calypso*, pure in questo caso in una versione edulcorata rispetto alle asprezze e alla sensualità dell'originale caraibico. Ne è portatore Harry Belafonte (1927), newyorkese, con un passato di cantante pop e folk, che ottiene un successo imprevisto e grandissimo nel 1956 con l'album *Calypso*, che comprende canzoni come *Jamaica Farewell* e *Banana Boat*.

Un altro filone promettente sembra essere quello del folk, in realtà una popular music accompagnata con strumenti acustici della tradizione folk americana (chitarra, banjo, *fiddle*), con brani ispirati alla tradizione, e cantata con un *look* da cittadino in gita in campagna. Ne sono protagonisti gruppi come il Kingston Trio (*Tom Dooley*, 1957, enormemente popolare) e i Brothers Four (*Greenfields*, 1960). Dal punto di vista dei conservatori che applaudono le svolte «perbene» della discografia e delle radio il successo di questi gruppi folk non dovrebbe essere tranquillizzante: il loro modello (sia pure edulcorato) è quello dei Weavers, il quartetto formato nel 1948 da Pete Seeger (1919), a lungo impegnato a fianco dei politici di sinistra, con un repertorio ricco di canzoni

di Woody Guthrie e dello stesso Seeger o da lui scoperte (tra queste si ricorda l'inno battista *We Shall Overcome*). Il Kingston Trio porterà al successo nel 1962 *Where Have All The Flowers Gone?*, una canzone scritta da Seeger nel 1956, che in un primo momento i componenti del gruppo depositeranno a nome proprio, ritenendola una canzone popolare. Indirettamente, sostenendo gruppi come il Kingston Trio e promuovendo presso il grande pubblico l'immagine non elettrificata del folk, in apparente alternativa ai suoni aggressivi del rock 'n' roll, i discografici delle *majors* stanno preparando la strada al folk politicizzato dei primi anni Sessanta. L'equivalente britannico del neofolk americano, lo *skiffle*, si basa sullo stesso repertorio, e l'esponente principale, Lonnie Donegan (1931-2002), offre ai ragazzi delle classi medio-basse il modello di una pratica musicale d'insieme basata su strumenti poveri: chitarre acustiche, un contrabbasso costruito con una cassa di tè, un manico di scopa e uno spago, la percussione fornita da un asse per lavare (*washboard*). Su questo modello si esercitano i futuri componenti di gruppi come Shadows, Beatles e altri. Non ha torto chi sostiene che promuovendo il folk «innocente» del Kingston Trio l'industria – se voleva chiudere la porta al rock 'n' roll – ha messo il piede sulla coda di una tigre.

Negli USA, le lotte per i diritti civili si sono sviluppate già per tutta la seconda metà degli anni Cinquanta, coinvolgendo inizialmente la comunità afroamericana (sotto la guida di leader come Martin Luther King, 1929-1968) e minoranze di *radicals* bianchi, e costringendo comunque nel 1957 il presidente conservatore Dwight «Ike» Eisenhower (1890-1969) a mandare l'esercito nella cittadina di Little Rock per sostenere l'applicazione della legge che ha imposto la cessazione della segregazione razziale nelle scuole. Con l'elezione di John Fitzgerald Kennedy (1917-1963) nel 1961, e le sue aperture progressiste in politica interna, il movimento si amplia e coinvolge gli studenti. Fin dal 1959 è stato fondato il gruppo Students for a Democratic Society (SDS), che nel 1962 adotta un documento politico, il Port Huron Statement, volto a una «democrazia partecipativa», raggiungibile attraverso una lotta non violenta, che dia ai cittadini un controllo diretto, non mediato dalle *élites* politiche, sulle decisioni che li toccano più da vicino. Mobilitati a raccogliere adesioni e fondi per le lotte per i diritti civili negli Stati del Sud, gli studenti incontreranno resistenze e censure dalle autorità accademiche, e nel 1964 nascerà a Berkeley (California) il Free Speech Movement; di lì a poco le organizzazioni studentesche saranno impegnate anche su un altro fronte, quello contro la guerra nel Vietnam.

Quindi, fin dall'inizio degli anni Sessanta negli USA esiste un movimento ampio e articolato, di bianchi politicizzati e di neri, al quale si affiancano gruppi musicali di protesta e cantanti folk, con repertori for-

mati in larga parte dalle canzoni sindacali di Woody Guthrie o da inni recuperati dalla tradizione religiosa. Registrato alla fine del 1961, nel 1962 esce per la CBS il primo album di Bob Dylan (Robert Allen Zimmerman, 1941), inizialmente (e non solo) appassionato del rock 'n' roll, fortemente colpito dalla lettura dell'autobiografia di Woody Guthrie al punto da viaggiare fino a New York per visitarlo in ospedale, presto frequentatore dei folk club del Greenwich Village, dove viene notato. Se il primo album (*Bob Dylan*) contiene canzoni del repertorio blues e folk, come *House Of The Risin' Sun* e *Man Of Constant Sorrow*, ma anche la canzone di Dylan *Song to Woody*, il secondo (*The Freewheelin' Bob Dylan*, 1963) raccoglie canzoni in maggioranza sue (*Chronicles Volume I*, la parziale autobiografia di Dylan pubblicata nel 2004 rivelerà un'influenza fondamentale e fino ad allora insospettata: quella dei testi di Brecht per le canzoni di Weill, ascoltate a New York nei primissimi anni Sessanta e studiate quasi ossessivamente). Alcune delle canzoni del secondo album, come *Blowin' In The Wind*, *Masters Of War* e *A Hard Rain's A Gonna Fall*, diventano rapidamente popolari nel movimento giovanile che si sta formando; altre, come *Don't Think Twice, It's All Right*, offrono un modo nuovo, realistico e personale, di trattare i rapporti sentimentali, in parallelo (ma senza alcun rapporto diretto) con gli *chansonniers* e i cantautori europei, e con i primi protagonisti della *bossa nova*, dello stesso periodo. *The Times They Are A-Changin'*, che esce nel gennaio del 1964, contiene la canzone forse più rappresentativa dello spirito dell'epoca, quella che dà il titolo all'album, e *Another Side Of Bob Dylan* (agosto 1964) raccoglie canzoni come *Chimes Of Freedom*, *All I Really Want To Do*, *It Ain't Me Babe*. *Bringing It All Back Home*, della primavera del 1965, mette insieme brani acustici ed elettrici (*Mr Tambourine Man*, *It's All Over Now*, *Baby Blue*), e il suo successo nella classifica pop prelude alla controversa migrazione di Dylan dall'ambito folk a quello rock. Applaudito dalla comunità folk per tre anni consecutivi (1962, 1963, 1964) al Newport Folk Festival, adorato come l'erede più brillante e autentico di Woody Guthrie, nel 1965 Dylan si presenta su quel palcoscenico accompagnato dalla Paul Butterfield Blues Band, e impugnando lui stesso una chitarra elettrica Fender Stratocaster. Il pubblico dei puristi (sobillato da Alan Lomax e da Pete Seeger in persona) ulula e lo accusa di tradimento. Ma è iniziata un'altra epoca: morto (da tempo) il rock 'n' roll, si comincia a parlare della nuova musica elettrica angloamericana con un altro nome, rock.

21. L'era dei gruppi

Il successo di molti cantanti del rock 'n' roll degli anni Cinquanta dipende anche dai gruppi che li accompagnano, a cominciare dai Comets di Bill Haley. Ma in quel periodo i gruppi strumentali non riescono a emergere in quanto tali: sono semmai alcuni gruppi vocali a conquistare la scena, come – ancora nell'epoca del r&b – gli Orioles (*Baby Please Don't Go*, 1952 e *Crying in the Chapel*, 1953), e poi i Platters o i Drifters (*There Goes My Baby*, 1959 e *Save The Last Dance For Me*, 1960), e la serie di gruppi che definiscono nella seconda metà degli anni Cinquanta lo stile *doo wop* (Cadillacs, Mello-Tones, Clefones, ecc.).

Verso la fine del decennio, però, le classifiche cominciano a essere scalate da brani strumentali. Il fenomeno interessa molti paesi del mondo e ha le sue origini nel successo dei dischi con le colonne sonore dei film, soprattutto dei western: uno dei singoli di maggiore successo nel 1959 in Italia è *De quello*, colonna sonora del film *Un dollaro d'onore*, scritta da Dimitri Tiomkin, e sempre nello stesso anno negli USA si impone *Red River Rock* di Johnny and the Hurricanes, versione rock di una romanza da salotto del 1896 di James Kerrigan, *Red River Valley*, cantata nel film omonimo (1936) da Gene Autry, il famoso *singing cowboy*.

Dello stesso periodo sono i primi successi di Duane Eddy (1938), chitarrista di rock 'n' roll caratterizzato da un suono metallico e profondo (*twang*): *Rebel Rouser* (1958), *The Lonely One* (1959), *Shazam!* e *Peter Gunn* (1960). Sempre negli USA, nel 1959 si formano i Ventures, gruppo con due chitarre elettriche, basso e batteria, e nel 1960 hanno successo con il singolo *Walk Don't Run*, un brano del chitarrista jazz Johnny Smith (1922), già riarrangiato da Chet Atkins (1924-2001), che a sua volta è una figura di primissimo piano nella musica country strumentale. I Ventures iniziano allora una carriera più che trentennale, costellata da circa duecento album.

Negli stessi mesi, in Inghilterra, incidono i loro primi dischi gli Shadows, gruppo con formazione identica a quella dei Ventures. Dopo aver praticato da dilettanti lo *skiffle*, hanno iniziato nel 1958 sotto il nome di Drifters come gruppo di accompagnamento di Cliff Richard (1940), il principale esponente del rock 'n' roll inglese; devono quasi subito cambiare nome, dopo le proteste del gruppo r&b americano. Nel 1960 incidono *Apache*, di Jerry Lordan (1934-1995), il cui titolo è ispirato a quello originale del film *L'ultimo Apache* (1954), e che in effetti sembra una colonna sonora western, ma non lo è. Il singolo degli Shadows balza al primo posto nelle classifiche di vendita inglesi ed europee, ma non negli USA (dove il brano sarà al secondo posto nel 1962 nella *cover* del chitarrista danese Jørgen Ingmann, a dimostrazione di quanto ancora sia efficace la pratica delle *covers* all'inizio del nuovo decennio). Da quel momento inizia una competizione a distanza con i Ventures, senza però che i dischi degli Shadows (o gli Shadows stessi) arrivino mai al successo negli USA. Per tre anni gli Shadows sono il più famoso gruppo inglese, e i loro singoli e album sono fra i più venduti in Europa: *Kon Tiki* (1961), *Wonderful Land* (1962), *Dance On* (1962), *Foot Tapper* (1963) vanno tutte al primo posto in Inghilterra, e gli album *The Shadows* (1961) e *Out Of The Shadows* (1962) sono i primi lp di un gruppo ad avere un ampio successo. Molti brani sono scritti dai due chitarristi, Hank Marvin (Brian Rankin, 1941) e Bruce Welch (1941); il suono chiaro e sostenuto della chitarra elettrica di Marvin diventa un modello rispetto al quale tutti i chitarristi del rock inglese degli anni successivi si dichiareranno debitori; il gruppo incide per la EMI, negli studi di Abbey Road, e per la creazione del loro *sound* sarà sviluppata una competenza tecnica di importanza fondamentale per le successive realizzazioni dei Beatles.

I Beatles – John Lennon (1940-1980), Paul McCartney (1942), George Harrison (1943-2001), Ringo Starr (Richard Starkey, 1940) – prendono le mosse da un gruppo *skiffle* fondato a Liverpool da Lennon nel 1956, i Quarrymen, al quale man mano si aggiungono McCartney e Harrison. Dopo vari cambiamenti di nome (Johnny and the Moondogs, Beatal, Silver Beatles, Beatles) si trasferiscono a varie riprese ad Amburgo, dove il gruppo – con Stuart Sutcliffe (1940-1962) al basso e Pete Best (1941) alla batteria – suona allo *Star Club* e al *Top Ten* un repertorio di classici del rock 'n' roll per ore e ore tutte le notti, acquisendo capacità musicali e sceniche preziose. Tornati a Liverpool (tranne Sutcliffe, che resta in Germania e morirà poco più tardi), le loro serate al *Cavern* hanno sempre più successo, finché li nota Brian Epstein (1934-1967), impiegato in un negozio di dischi, che propone di diventare loro impresario. Dopo qualche audizione fallita, registrano un provino alla Parlophone, un'etichetta secondaria della EMI, il cui responsabile arti-

stico è George Martin (1926), fino a quel momento impegnato soprattutto in registrazioni di comici. Alla vigilia dell'incisione del primo disco Best viene licenziato, e sostituito da Starr. *Love Me Do* (1962) raggiunge a dicembre il diciassettesimo posto in classifica, ma il successivo singolo *Please Please Me* (1963) poche settimane dopo è secondo in una delle due classifiche inglesi principali, primo nell'altra, e più avanti *From Me To You* è prima in tutte le classifiche; alla fine dello stesso anno *She Loves You* risulta il 45 giri più venduto da sempre in Inghilterra. Le canzoni sono firmate principalmente da Lennon e McCartney, sia che si tratti di vere collaborazioni o di creazioni dell'uno o dell'altro (come avverrà in misura crescente con gli anni), e in larghissima parte sono costruite secondo uno schema AABABA (A è il *chorus*, B il *bridge*), funzionalissimo per «mettere in scena» i testi, che rimanda ai classici degli anni Venti e in ogni caso allo stile di Tin Pan Alley; le armonie vocali sono derivate dall'esempio degli Everly Brothers, e le capacità strumentali individuali sono meno sviluppate di quelle degli stessi Shadows. Ma la lucidità compositiva è esemplare, le sequenze di accordi sono sorprendenti («scandalose», dirà Dylan), si fanno strada comportamenti melodici modal suggestivi, la vivacità delle esecuzioni è irresistibile, e il *sound* è particolarissimo, immediatamente riconoscibile, difficilmente imitabile. L'elenco dei singoli dei Beatles che raggiungono il primo posto nelle classifiche inglesi è lungo, e comprende fino al 1965, oltre ai brani già citati, *I Want To Hold Your Hand* (1963), *Can't Buy Me Love* (1964), *A Hard Day's Night* (1964), *I Feel Fine* (1964), *Ticket To Ride* (1965), *Help!* (1965), *Day Tripper* (1965). Ma con i Beatles si accentua, e alla fine proprio grazie a loro diventa dominante, la tendenza a considerare l'album lp più che una raccolta occasionale di canzoni che hanno già avuto successo: come è avvenuto per gli *chansonniers*, per la *bossa nova*, per i cantautori italiani, per Dylan, e perfino per gli svagati Shadows, c'è una parte crescente del pubblico che aspetta l'album, non il singolo, per giudicare se il proprio cantante o gruppo preferito ha fatto qualcosa di veramente nuovo. E il nuovo, con i Beatles, è anche il *sound*: già a partire dalla fine del 1964 (*Beatles For Sale*), ma soprattutto nel 1965 (*Help!*, e *Rubber Soul*, che esce alla fine dell'anno senza essere preceduto o accompagnato da un singolo contenente canzoni dell'album) ogni lp introduce suoni o strumenti inusitati, soluzioni al primo ascolto sconcertanti, in un gioco competitivo con gli altri gruppi, accettato dal pubblico e avvalorato dalla critica.

Fra i gruppi che competono con i Beatles assumono presto un ruolo antitetico i Rolling Stones: Mick Jagger (1943), Keith Richards (1943), Brian Jones (Lewis Brian Hopkin-Jones, 1942-1969), Bill Wyman (William Perks, 1936), Charlie Watts (1941). Per quanto l'estrazione sociale

non sia diversa da quella dei Beatles (anzi, Jones è di famiglia alto-borghese, Jagger frequenta la London School of Economics), l'immagine proletaria, *working class*, dei londinesi Rolling Stones – sostenuta dal produttore Andrew Loog Oldham (1944) – è contrapposta a quella ripulita che Epstein ha imposto inizialmente ai Beatles. La musica si rifà dichiaratamente al blues, al r&b, al rock 'n' roll «nero» dei primi anni Cinquanta, a Willie Dixon, Bo Diddley, Chuck Berry, anche nelle canzoni che Jagger e Richards iniziano a comporre insieme, nelle quali sullo sfondo è sempre rintracciabile l'architettura del blues, con *riffs* chitarristici in contrappunto o in antifona con la voce, e dove non è mai presente lo schema AABABA di Tin Pan Alley. Il primo 45 giri (1963) contiene *Come On* di Chuck Berry e *I Want To Be Loved* di Willie Dixon, ma il primo successo, alla fine dell'anno, è con una canzone di Lennon-McCartney, *I Wanna Be Your Man*. Nel 1964 esce l'album *The Rolling Stones*, dove compare una canzone di Jagger-Richards, *Tell Me*, e che raggiunge il primo posto nella classifica degli album inglesi, e più avanti il singolo *It's All Over Now* (di Bobby Womack, 1944, e Shirley Womack), che raggiunge pure il primo posto. Alla fine del 1964, ancora un primo posto con *Little Red Rooster*, di Dixon, e l'uscita su singolo del primo della serie di brani firmati Jagger-Richards, con *Heart Of Stone*. Fanno seguito *The Last Time*, *Satisfaction*, *Get Off Of My Cloud* (1965), tutte di Jagger-Richards.

Per quanto polarizzata dalla rivalità fra Beatles e Rolling Stones, che lentamente porta nell'ombra gli Shadows (ancora nei primi dieci nel 1964 con *The Rise And Fall Of Flingel Bunt*), la scena inglese è rapidamente invasa da una grande quantità di gruppi: improvvisamente sembra che la popular music si possa fare solo in gruppo, in un quadro ideologico che mette insieme l'esempio dei più famosi, il solidarismo delle gang del cinema western e dei commando di quello bellico (*I magnifici sette*, 1960, *Il giorno più lungo*, 1962), e l'incoraggiamento dell'industria discografica, che risparmia sui costi di registrazione e grazie all'importanza dell'immagine e dell'originalità contrasta efficacemente il parassitismo delle *covers*. Il fatto che i gruppi scrivano canzoni proprie, poi, oltre a contribuire alla formazione di una personalità più accentuata, ottimizza i profitti editoriali, ora sempre più sottomessi al controllo dei discografici: un rovesciamento dei rapporti di potere tra editoria e discografia – a favore di quest'ultima – che non ha precedenti nella storia dell'industria musicale. Un elenco (in ordine cronologico di ingresso nelle classifiche) dei maggiori successi dei gruppi inglesi fra la fine del 1963 (dopo il successo di *She Loves You*) e quella del 1965 può dare un'idea del cambiamento: *You'll Never Walk Alone* (Gerry and the Pacemakers, 1963), *Glad All Over* (Dave Clark Five, 1963), *Hippy Hippy*

Shake (1963, Swinging Blue Jeans), *Just One Look* (1964, Hollies), *Needles And Pins* (1964, Searchers), *Here I Go Again* (1964, Hollies), *House Of The Rising Sun* (1964, Animals), *Do Wah Diddy Diddy* (1964, Manfred Mann), *Tobacco Road* (1964, Nashville Teens, un gruppo di Weybridge, Surrey), *You Really Got Me* (1964, Kinks), *I'm Into Something Good* (1964, Herman's Hermits), *When You Walk Into The Room* (1964, Searchers), *All Day And All Of The Night* (1964, Kinks), *Go Now!* (1965, Moody Blues), *Ferry 'Cross The Mersey* (1965, Gerry and the Pacemakers), *Tired Of Waiting For You* (1965, Kinks), *I'll Never Find Another You* (1965, Searchers), *Don't Let Me Be Misunderstood* (1965, Animals), *I Can't Explain* (1965, Who), *For Your Love* (1965, Yardbirds), *Here Comes The Night* (1965, Them), *Bring It On Home To Me* (1965, Animals), *Heart Full Of Soul* (1965, Yardbirds), *We've Gotta Get Out Of This Place* (1965, Animals), *If You Gotta Go, Go Now* (1965, Manfred Mann), *Evil Hearted You* (1965, Yardbirds), *Here It Comes Again* (1965, Fortunes), *My Generation* (1965, Who).

Dopo le tourn ee negli USA di Beatles e Rolling Stones nel 1964, che per la prima volta sanciscono il successo americano di musicisti popular inglesi, il 1965   l'anno di quella che i critici musicali statunitensi battezzano la *British Invasion*. Le classifiche americane sono dominate dai gruppi britannici, alcuni dei quali quasi sconosciuti in patria, mentre i gruppi americani si adeguano allo stile, o addirittura si fanno passare per inglesi (come il Sir Douglas Quintet, proveniente da San Antonio, Texas). Nei primi anni Sessanta non sono mancati gruppi di rilievo negli USA: oltre ai Ventures e agli altri esponenti della musica strumentale, si sono distinti soprattutto i gruppi vocali femminili, come le Shirelles (*Will You Still Love Me Tomorrow?*, 1960, *Baby It's You*, 1961), le Marvelettes (*Please Mr. Postman*, 1961), le Crystals (*He's A Rebel*, 1962, *Da Doo Ron Ron*, 1963), le Ronettes (*Be My Baby*, 1963), le Chiffons (*He's So Fine*, 1963). Crystals e Ronettes sono dirette in studio da Phil Spector (1940), uno dei primi produttori discografici in senso moderno, creatore di un'immagine sonora basata su sovraincisioni molteplici alla quale egli stesso d  il nome di *Wall of Sound*, «muro del suono». Questi gruppi si intrecciano in vari modi con la storia dei Beatles: all'inizio costituiscono per loro un modello di *sound* (che viene ricreato dal vivo, quando ancora non hanno le risorse per capire come si possa costruire in studio) e forniscono brani al repertorio; Spector sar  produttore dell'ultimo album dei Beatles, dei successivi lp di John Lennon, dell'album triplo di George Harrison *All Things Must Pass* (1970); *He's So Fine* sar  oggetto di una causa di plagio ventennale contro George Harrison, che nel 1990 lo priver  di 270 mila dollari, una parte modesta dei guadagni della sua canzone di maggior successo come solista, *My Sweet Lord*, inclusa proprio in quell'album.

Ma anche la storia del gruppo americano più importante emerso all'inizio degli anni Sessanta si intreccerà con quella dei Beatles. I Beach Boys arrivano al successo con canzoni come *Surfin' Safari* (1962), *Surfin' USA* (1963), *Little Deuce Coupe* (1963), *I Get Around* (1964), *Don't Worry Baby* (1964) e *California Girls* (1965). *Barbara Ann* (inizio del 1966) viene colta come la risposta americana alla *British Invasion*, e più tardi l'album *Pet Sounds* (1966), con brani come *Sloop John B* e *God Only Knows*, e il «rivoluzionario» singolo *Good Vibrations* (1966) solleciteranno i Beatles a una competizione artistica e tecnica di conseguenze notevoli.

Lo stesso Dylan interagisce con i Beatles e con la musica che viene da oltre Atlantico. In un incontro del 1964 con i Beatles (nel quale li introduce al consumo della marijuana) critica la genericità dei loro testi, stimolandoli a scrivere storie più personali, come Lennon e McCartney iniziano a fare a partire da *Yesterday* e *You've Got To Hide Your Love Away*, e poi *In My Life* e *Norwegian Wood* (tutte del 1965). Nello stesso tempo, è colpito dalle loro scelte armoniche, e da come i gruppi inglesi (in particolare gli Animals, con *House Of The Rising Sun*) siano capaci di trattare con suoni elettrici il materiale blues e folk americano. Queste influenze sono determinanti nella scelta di Dylan di adottare una strumentazione elettrica. Dopo lo «scandalo» di Newport del luglio 1965 esce a fine agosto l'album *Highway 61 Revisited* (già registrato a giugno, in verità), con canzoni come *Like A Rolling Stone*, *Ballad Of A Thin Man*, *Desolation Row*. Nello stesso arco di tempo una canzone di Bob Dylan, elettrificata e con armonie vocali beatlesiane, conquista il pubblico negli USA e in Europa: è *Mr Tambourine Man*, dei Byrds. Alla fine del 1965, con l'uscita di *Rubber Soul* dei Beatles, il legame fra musica elettrificata innovativa e canzone «pensata» e personale è saldato.

22. L'Italia del boom e del bitt

Le ragioni per le quali gli studiosi della popular music sono poco propensi a usare l'espressione «musica leggera» o «musica di consumo» per descrivere il loro campo di studi sono piuttosto evidenti, se si prendono in esame alcuni periodi cruciali come quello appena descritto, dove categorie essenziali per la comprensione della popular music nel suo complesso si definiscono proprio nel quadro di una contrapposizione alla «musica leggera» e sulla base di istanze anticommerciali (sia pure premiate dalle vendite). Ciò non significa, d'altra parte, che una produzione strettamente legata a funzioni di intrattenimento, a sua volta sospettosa o deliberatamente ostile verso le posizioni anticonformiste dei cantautori o dei gruppi rock, non sia altrettanto importante e vitale, e comunque maggioritaria. Nel 1965 (l'anno di *Ticket To Ride*, *Satisfaction*, *Like A Rolling Stone*, *My Generation*), il terzo 45 giri più venduto in assoluto in Inghilterra è *A Walk In The Black Forest* (*Schwarzwaldenfahrt*), un brano strumentale di Horst Jankowski (1936-1998) e della sua orchestra, e all'ottavo posto c'è una *cover* della *Zorba's Dance* (di Mikis Theodorakis, scritta per il film *Zorba il Greco*, 1964), eseguita dall'italiano Marcello Minerbi (1928-1997).

Anche in Italia, nell'arco di tempo che va dall'edizione del Festival di Sanremo della prima vittoria di Modugno (1958), a quella segnata dal suicidio di Tenco (26 gennaio 1967), si verifica lo stesso: mentre nasce il fenomeno dei cantautori e rinasce la canzone sociale, mentre si diffondono i dischi dei gruppi inglesi, il Festival di Sanremo conosce la sua stagione più gloriosa, nascono il Cantagiorno (1962), il Festivalbar (1964), il Disco per l'Estate (1964), trionfa la canzone estiva.

Lo stesso Modugno dimostra come categorie rigide ed estrapolazioni troppo facili possano ingannare. Per il valore di rottura con la tradizione melodica di un brano come *Nel blu dipinto di blu*, e per il fatto che componesse le canzoni che cantava, è stato spesso associato con i cantautori,

come assoluto precursore, e del resto *Vecchio frac* (1955), *Musetto* (1956), *Notte di luna calante* (1960), insieme alle canzoni vincitrici a Sanremo nel 1958 e 1959, fanno pensare a un profilo da *chansonnier*; ma non così le melodrammatiche *Addio... addio!* e *Dio come ti amo*, vincitrici nel 1962 e 1966 rispettivamente (la prima in coppia con Claudio Villa), mentre le belle canzoni in dialetto, come *La donna riccia* (1954), *Lu pisci spada* (1954), *Resta cu 'mme* (1956), *Strada 'nfosa* (1957) e *Tu si' 'na cosa grande*, vincitrice del Festival di Napoli del 1964, suggeriscono che Modugno sia stato un continuatore di alto livello della tradizione, molto innovativo sul piano dell'interpretazione, ma forse più importante per l'incoraggiamento che il suo successo ha dato ad abbandonare strade già percorse, che per un'effettiva svolta rispetto al passato.

Indubbiamente, una delle maggiori forze propulsive nella canzone italiana di quel periodo è Mina (secondo l'immagine diffusa dalla critica di quel tempo, la «tigre di Cremona»). Un elenco parziale delle sue interpretazioni fra il 1959 e il 1966 mostra la transizione dal rock 'n' roll (per il quale, va detto, non esisteva un modello femminile, essendo il rock 'n' roll americano un genere quasi esclusivamente maschile e maschilista) al repertorio dei cantautori (con effetti benefici sulle carriere di Bindi, di Paoli, di Donaggio, e più tardi di De André) al genere quasi nuovo per l'Italia della canzone sofisticata, da *crooner* femminile: *Nessuno* (1959), *Tintarella di luna* (1959), *Una zebra a pois* (1960), *È vero* (di Bindi, 1960), *Il cielo in una stanza* (1960), *Come sinfonia* (1961), *Le mille bolle blu* (1961), *È l'uomo per me* (1964), *Città vuota* (1964), *E se domani* (1964), *Un anno d'amore* (1965), *Brava* (1965), *Sono come tu mi vuoi* (1966), *Se telefonando* (1966). Mina istituisce praticamente un genere, quello della canzone di qualità, che è a lungo sfuggito alla critica impegnata a seguire le contrapposizioni fra «melodici», «urlatori» e cantautori: fra i suoi autori c'è Paoli, l'elegante Carlo Alberto Rossi (*Le mille bolle blu*, *E se domani*), ma anche Ennio Morricone (*Se telefonando*).

Lo stesso Ennio Morricone (1928) ha un ruolo determinante nei primi anni Sessanta, con il suo lavoro di arrangiatore negli studi RCA a Roma (in parallelo con l'attività di compositore colto): dietro il successo, ma soprattutto dietro il risultato artistico di dischi come *Sapore di sale* (1963) di Paoli o *Abbronzatissima* (1964) di Edoardo Vianello (1938) – quest'ultima con clavicembalo e voci in *hochetus* a rendere irresistibile un *cha-cha-cha* da stabilimento balneare – c'è la mano di Morricone. Poco dopo le colonne sonore per i western di Sergio Leone (*Per un pugno di dollari*, 1964 e *Per qualche dollaro in più*, 1965) consacrano Morricone e lo sottraggono al suo utile lavoro per la canzone italiana; finiscono, comunque, ai primi posti delle classifiche discografiche. Altrettanto im-

portante il contributo del collega di Morricone in RCA, Luis Enriquez Bacalov (1933), che resterà più a lungo associato al mondo della canzone e del rock (da Endrigo ai New Trolls), pur svolgendo anch'egli un'attività molteplice (Oscar nel 1995 per la colonna sonora de *Il postino*).

Gli unici *crooners* italiani di quest'epoca sono Johnny Dorelli (Giorgio Guidi, 1937), vincitore a Sanremo in coppia con Modugno nel 1958 e 1959, e Nicola Arigliano (1923), interprete di *I sing ammore* (1960) e *Sentimentale* (1961). Di conseguenza, un equivalente maschile di Mina non c'è, ma per longevità artistica, per gli esordi comuni, per generazione, per il ruolo indiscutibile di riferimento nella popular music italiana le si può avvicinare Adriano Celentano (1938). All'inizio è difficile capire se il suo modello sia più Jerry Lee Lewis, il rocker, o Jerry Lewis (1926), l'attore comico (che imita perfettamente rifacendo la voce del doppiatore italiano, Carletto Romano, 1908-1975), e si potrebbe dubitare che non sapesse che si trattava di due persone diverse. Se mai l'equivoco c'è stato, è benefico: Celentano nasce come un rocker con spirito, e conquista, rispetto ad altri «urlatori», per la scanzonata leggerezza. Tra i suoi successi fino al 1966 ci sono *Il tuo bacio è come un rock* (1959), *Nata per me* (1961), *Ventiquattromila baci* (1961), *Sei rimasta sola* (1962), *Pregherò* (1962) – la *Stand By Me* di Ben E. King (ex cantante dei Drifters, 1938), che in un primo momento viene depositata a nome di autori italiani, con la disinvoltura di quei tempi – e poi *Stai lontana da me* (1962), *Ciao ragazzi* (1965), *Il ragazzo della via Gluck* (1966), *Impaz-zivo per te* (1966), *Mondo in Mi 7^a* (1966). Nel 1967 pronosticherà una rapida fine del «mondo beat», con *Tre passi avanti*.

Partner di Celentano nelle imitazioni di Lewis (prendendo il ruolo di Dean Martin) è, agli esordi, Tony Renis (Elio Cesari, 1938), che ottiene un grande successo internazionale con *Quando quando quando* (1962), scritta con Alberto Testa (1927) e presentata a Sanremo; nel 1963 Renis vince il festival con *Uno per tutte*, scritta insieme a Testa e a Mogol (Giulio Rapetti, 1936).

Tornando alle voci femminili, va detto che Mina non è sola a rappresentare la canzone sofisticata, di qualità: Ornella Vanoni (1934), anzi, la precede di qualche anno, passando da modesti ruoli di attrice al Piccolo Teatro di Milano a quello di cantante di canzoni in stile popolare, come *Ma mi*, di Giorgio Strehler (1921-1997) e Fiorenzo Carpi (1918-1997), o del repertorio dei Cantacronache (*La zolfara*), di Brel, di Brecht-Weill. Con uno spettacolo allestito da Strehler (che è in quegli anni suo compagno) arriva al Festival di Spoleto del 1959, e per qualche tempo è apprezzata (ma anche discussa, per il tono intellettuale e borghese) come «la cantante della mala». Ma dopo qualche tempo anche per lei arriva l'incontro con Gino Paoli, che le compone *Senza fine* (1961, grande suc-

cesso nel 1962), cui seguiranno *Anche se* (1963) e *Che cosa c'è* (1963). Nel 1964 vince insieme a Modugno il Festival di Napoli, con *Tu si' 'na cosa grande*, che l'aiuta a superare definitivamente, per l'evidente distanza, l'immagine milanese degli esordi. Nel 1967 sarà al Festival di Sanremo con la bella canzone di Bindi, Nisa e Franco Califano (1938) *La musica è finita*, il cui testo – date le circostanze – assumerà un carattere particolarmente struggente.

Un percorso inverso è quello di Milva (Maria Ilva Biolcati, 1939), che nasce musicalmente come «pantera di Goro», con successi come *Milord* (dal repertorio della Piaf, 1960), *Il mare nel cassetto* (1961, al Festival di Sanremo) e *Flamenco rock* (1961), sale sulla scena del Piccolo Teatro nel 1965 come interprete nello spettacolo *Canti della libertà*, e con un Pigmaliote recidivo come Strehler arriverà (1973) al ruolo di Jenny nell'*Opera da tre soldi*, e addirittura alla Scala, per *La vera storia* (1982) di Luciano Berio (1925-2003).

Iva Zanicchi (1941), «l'aquila di Ligonchio», si afferma nel 1964 con *Come ti vorrei*, una cover, e nel 1967 coglierà la prima di tre vittorie (e di varie altre partecipazioni di successo) a Sanremo.

Non trascurabile per gli sviluppi successivi della vocalità femminile nella canzone italiana è il modello di Betty Curtis (Roberta Corti, 1936-2006), alla quale dopo i successi di *La pioggia cadrà* (1958) e *Chariot* (1962), entrambe covers di originali francesi, e dopo la vittoria a Sanremo nel 1961 con *Al di là* – musica di Donida, testo di Mogol – mancano le buone canzoni.

In quel periodo (1961) il settimanale *Sorrisi e canzoni* pubblica un referendum curioso, l'elezione di un ipotetico «Parlamento della canzone». Betty Curtis fa parte del «partito» più votato dai lettori, il «Movimento juke-boxista», insieme a Mina, Celentano, Tony Dallara, Peppino Di Capri; seguono nelle preferenze il «Partito musical-moderato» (con Germana Caroli, Flo Sandon's, Carla Boni, Giuseppe Negroni), il «Partito della restaurazione melodica» (Tonina Torrielli, Nilla Pizzi, Claudio Villa), il «Partito modernista» (Johnny Dorelli, Jimmy Fontana, Miranda Martino), il «Partito italo-partenopeo» (Sergio Bruni, Giacomo Rondinella), il «Partito cantanti-compositori» (Domenico Modugno, Gianni Meccia), il «Movimento d'azione lirica» (Anna Moffo), il «Partito attori-cantanti» e il «Partito estremista dell'urlo». Con tutte le precauzioni critiche, si può prendere questo gioco come rappresentativo di un senso comune musicale, sia del pubblico che lo accetta, sia degli estensori. Colpisce, per esempio, che cantanti-compositori (e non ancora cantautori) siano considerati principalmente Modugno e Meccia (certamente beneficiato dalla campagna della RCA che lo ha indicato come il primo cantautore), nonostante all'inizio del 1961 Bindi e Paoli abbiano già

avuto i loro primi successi; ma, come è noto, le cose cambieranno presto. Ed è notevole che i cantanti più caratterizzati dal rapporto con la musica americana dello stesso periodo siano identificati dal juke-box.

Fra questi, Tony Dallara (Antonio Lardera, 1936) è il primo cantante italiano ad adottare la tecnica «singhiozzata» esibita da Elvis Presley nei brani veloci, o dai Platters anche in quelli lenti (*Only You*), con una voce opaca che porta al successo *Come prima* (1958), *Ti dirò* (1958), *Ghiaccio bollente* (1959), e che contribuisce alla vittoria di *Romantica* (in coppia con Renato Rascel) a Sanremo nel 1960.

Peppino Di Capri (Giuseppe Faiella, 1939) all'epoca del referendum di *Sorrisi e Canzoni* ha già alle spalle il successo di *Malatia* (1959), *Voce 'e notte* (1959), *Nessuno al mondo* (1960), *I' te vurria vasà* (1960), tutte in classifica nel 1960. La sua è una combinazione interessante di melodie tradizionali con un'intenzione vocale americanizzante e nasale, e l'accompagnamento di un gruppo da night-club che attinge alle ritmiche del rock 'n' roll. Non a caso, Di Capri riesce nel 1962 a imporre sul mercato italiano la propria versione (in inglese, 1961) di *Let's Twist Again* (di Dave Appel e Kal Mann), che inaugura trionfalmente la nuova moda dei balli nei quali i danzatori non si toccano mai (l'originale è di Chubby Checker, 1941), e ripete l'exploit nel 1963 con *Don't Play That Song* (di Ahmet Ertegun e Betty Nelson), portata al successo negli USA da Ben E. King nel 1962 (e registrata da Di Capri lo stesso anno). Del 1963 sono i successi di *Nun è peccato* (incisa nel 1958) e *Roberta*.

Fra i rocker vanno considerati anche Little Tony (Antonio Ciacci, 1941), con *Quando vedrai la mia ragazza* (1964), *Riderà* (1966), *Cuore matto* (1967); Michele (Gian Michele Maisano, 1944), con *Se mi vuoi lasciare* (1963) e *Ti ringrazio perché* (1964); Bobby Solo (Roberto Satti, 1945), con *Una lacrima sul viso* (1964), *Se piangi se ridi* (1965), *Non c'è più niente da fare* (1967), tutti fortemente influenzati (anche nell'immagine) da Elvis Presley. Bobby Solo viene squalificato nel 1964 dal Festival di Sanremo, per aver cantato in playback la canzone (*Una lacrima sul viso*) che risulterà la più venduta di quell'edizione; *Se piangi se ridi* vince l'edizione successiva. Nel 1964 il festival è vinto da Gigliola Cinquetti (1947), con *Non ho l'età per amarti*, di Nisa e Panzeri, che si afferma nello stesso anno all'Eurovision Song Contest (fondato nel 1956, molto seguito nel Nord Europa – tanto da essere sinonimo di «canzonetta» nel senso comune musicale degli inglesi e degli scandinavi – sarà vinto solo un'altra volta da un italiano: Toto Cutugno, nel 1990).

Fra i cosiddetti «melodici», Claudio Villa non si arrende né a Modugno né ai cantautori: nel 1959 (per il festival di Barcellona) si cimenta anche con una propria canzone, *Binario* («fredde parallele della vita»), con un'orchestrazione impressionista che sembra fatta apposta per riva-

leggiare – di lì a poco – con *Il nostro concerto*; nel 1962 vince addirittura a Sanremo insieme a Modugno, e significativamente vince anche (insieme a Iva Zanicchi) l'edizione del 1967, quella del suicidio di Tenco, con *Non pensare a me*, musica di Eros Sciorilli (1911-1981), testo di Alberto Testa. Un altro Testa, Arturo (1932), baritono, è protagonista di un grande successo nel 1959 con *Io sono il vento*, di Fanciulli (Pasquale Giuseppe Fucilli, 1915) e Testoni, seconda a Sanremo.

Una delle ragioni per cui la canzone melodica tradizionale a partire dagli anni Sessanta è sempre più confinata al Festival di Sanremo (dove manterrà sempre, evolvendosi, un posto di primo piano) è l'affermarsi di un mercato estivo, legato al nuovo benessere economico, alla presenza del juke-box negli stabilimenti balneari, al diffondersi delle radioline a transistor e dei giradischi portatili (mangiadischi): l'industria punta sempre di più a questo mercato, assistita da manifestazioni ad hoc (Cantagiuro, Festivalbar, Un disco per l'estate), e con una produzione tematicamente orientata. Qualche titolo: *Legata a un granello di sabbia* (1961) e *Con te sulla spiaggia* (1964) di Nico Fidenco (1933); *Pinne fucile e occhiali* (1961) e la già citata *Abbronzatissima* (1962) di Edoardo Vianello; *Stessa spiaggia stesso mare* (1963) di Piero Focaccia (1944); *Sei diventata nera* (1964) dei Marcellos Ferial. Ma, naturalmente, i temi estivi non sono limitati al genere pop più spensierato: basta ricordare *Sapore di sale* di Paoli, *Era d'estate* di Endrigo, o *Una rotonda sul mare* (1964) di Fred Bongusto (1935), lanciata da Un disco per l'estate. E d'altra parte, molti grandi successi estivi non sono legati a immagini balneari, come lo strumentale *Maria Elena*, de Los Indios Tabajaras (1963), o *Il mondo* (1965) di Jimmy Fontana (1934).

Ma i maggiori protagonisti italiani delle nuove forme che il mercato discografico sta assumendo all'inizio degli anni Sessanta, orientandosi a un pubblico sempre più giovane e sfruttando la promozione televisiva, sono Gianni Morandi (1941) e Rita Pavone (1945). La loro immagine pulita e sbarazzina, reminiscente dei giovanissimi americani alla Fabian e Connie Francis, assistita però da capacità interpretative più che notevoli, li impone rapidamente. Un marketing intelligente dosa i temi con lo sviluppo sentimentale post-adolescenziale. Parlano i titoli: per Morandi *Andavo a 100 all'ora* (1962), *Fatti mandare dalla mamma a prendere il latte* (1963), *In ginocchio da te* (1964), *Non son degno di te* (1964), *Se non avessi più te* (1965), fino a *C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones* (1966), scritta dal cantautore Mauro Lusini (1945), una delle prime aperture del pop italiano all'attualità internazionale. E per Rita Pavone: *La partita di pallone* (1962), *Come te non c'è nessuno* (1963), *Il ballo del mattone* (1963), *Datemi un martello* (1963), *Cuore* (1963), e poi (al culmine dalla carriera televisiva) *Il geghegè* (1966). Allo stesso

orizzonte adolescenziale appartengono i successi del 1963 di Catherine Spaak (1945), *Quelli della mia età* (versione italiana del successo francese di Françoise Hardy 1944) e *Prima di te, dopo di te*.

Mentre Morandi e Pavone «crescono», arrivano i gruppi rock italiani, o trapiantati in Italia (allora però si chiamano *beat*, e nel gergo dei collezionisti *bitt*). Sono i Rokes, inglesi, con *Un'anima pura* (1964), *C'è una strana espressione nei tuoi occhi* (1965), *Che colpa abbiamo noi* (1966), *È la pioggia che va* (1966); l'Equipe 84 con *Papà e mamma* (1964), *Ora puoi tornare* (1965), *Un giorno tu mi cercherai* (1966), *Resta/Ho in mente te* (1966), *Bang bang* (1966); i Camaleonti con *Sha-la-la* (1966); i Dik Dik con *Sognando la California* (1966), i Giganti con *Una ragazza in due* (1966) e *Tema* (1966), una delle primissime canzoni originali del *beat* italiano; tutte le altre dell'elenco sono *covers* di originali inglesi o americani, a eccezione di *Un giorno tu mi cercherai*, che l'Equipe 84 porta al Festival di Sanremo nell'edizione del 1966, alla quale partecipano anche I Ribelli, Gene Pitney (1941-2006), gli Yardbirds, i Renegades. È quella l'occasione del successo anche per Caterina Caselli (1946), formatasi con un repertorio r&b e rock, che raggiunge la popolarità lì con *Nessuno mi può giudicare*, e più avanti la conferma con *Perdono* (1966). Con i «capelloni» sul palcoscenico del Festival di Sanremo, sembra che la «musica leggera» italiana sia giunta a una svolta.

23. L'«estate dell'amore»

Nella seconda metà degli anni Sessanta si accelera il processo competitivo di innovazione che ha visto coinvolti soprattutto i gruppi rock inglesi a partire dai primi successi dei Beatles. La vivacità della scena giovanile angloamericana, il benessere, la rapida liberazione dei costumi sessuali, le passioni intellettuali (gran parte dei musicisti inglesi proviene dalle Art Schools) e politiche (soprattutto negli USA, prima del 1968) spiegano molto, ma non tutto. Si è determinato un circolo virtuoso legato alla crescita dell'industria discografica (negli USA il mercato passerà da 698 milioni di dollari nel 1963 a 1660 nel 1970, con un aumento del 138% in sette anni), alla diffusione degli apparati di riproduzione, alla razionalizzazione dei processi produttivi (con protagonisti così individualizzati, cala il fenomeno delle *covers*, e il profitto potenziale di una singola registrazione di successo sale enormemente, indirizzandosi a un vasto mercato mondiale). Inoltre, l'introduzione del transistor e la relativa miniaturizzazione dei circuiti elettronici offre apparecchiature sempre più sofisticate agli studi di registrazione, e alla fine del decennio gli studi competevano anche fra di loro per offrire registratori, banchi di missaggio ed effetti sempre più nuovi a produttori sempre più affascinati dalla tecnologia.

È un periodo fortunato per l'industria discografica in generale: nel 1966 Frank Sinatra incide di malavoglia una canzone adattata (da Charles Singleton e Eddie Snyder) su una colonna sonora di Bert Kaempfert (1923-1980), convinto che non avrà successo: è *Strangers In The Night*. Nel 1969 sarà il turno di una canzone francese del 1967, *Comme d'habitude*, di Claude François (1939-1978) e Jacques Revaux (1945), per la quale Paul Anka tradurrà il testo originale di Gilles Thibault (1927-2000), intitolandola *My Way*.

Ma se si nominano quelle date, parlando di popular music, vengono in mente altri nomi: Dylan, i Beatles, i Rolling Stones, i Beach Boys, i fe-

stival pop. Il 1966 è l'anno di *Blonde On Blonde*, doppio album di Bob Dylan (uno dei primi della storia del rock), con brani come *Rainy day women # 12 & 35*, *I Want You*, *Just Like A Woman*, *Sad-Eyed Lady Of The Lowlands*, che dura un'intera facciata; è l'anno di *Revolver*, l'album dei Beatles che contiene i trattamenti elettronici (montaggi, nastri rovesciati) di *Tomorrow Never Knows*, le sonorizzazioni di *Yellow Submarine*, il doppio quartetto d'archi di *Eleanor Rigby*, sottoposto alla lente d'ingrandimento di una ripresa microfonica ravvicinata, l'esotismo indiano di *Love You To*, l'andamento classicheggiante di *For No One*. È anche l'anno di *Aftermath* dei Rolling Stones, che «strilla» sulla copertina la durata inusitata di *Goin' Home*, più di undici minuti, e dove Jagger ironizza sulle tossicodipendenze domestiche delle casalinghe che si «tirano su» con pastiglie (*Mother's Little Helper*) in risposta alle preoccupazioni crescenti per il diffondersi delle droghe fra i musicisti e il loro pubblico. È l'anno di *Pet Sounds* dei Beach Boys, con canzoni elaborate come *God Only Knows* o *Don't Talk (Put Your Head On My Shoulder)*, dove una bellezza estatica ha sostituito lo spirito goliardico del surf, lasciando intravedere la vertigine di *Good Vibrations*, che esce come singolo alla fine dell'anno. *Good Vibrations*, costruito in studio con una serie lunghissima di versioni e rielaborazioni, contiene suoni elettronici nuovi per il rock, in particolare quelli dell'Electro-Theremin, uno strumento simile al Theremin costruito da Bob Whitsell, ideato e suonato da Paul Tanner (1917), trombonista e storico del jazz. La novità del *sound* di *Good Vibrations*, che prelude al progetto di un nuovo album, *Smile*, è così sconvolgente per l'epoca da spingere i Beatles verso un ulteriore impiego delle risorse della sovraincisione, del montaggio, dei nuovi strumenti elettronici in vista del loro prossimo album.

I primi risultati di questo lavoro sono *Penny Lane* e *Strawberry Fields Forever*, che escono insieme su un singolo nei primi mesi del 1967. È il primo 45 giri dei Beatles a non raggiungere il primo posto delle classifiche inglesi (si piazza al secondo, comunque). Ma ormai i rapporti di forza sul mercato si stanno per rovesciare: il pubblico del rock aspetta l'album, al quale anche le due canzoni del singolo erano originariamente destinate. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* esce quasi lo stesso giorno (ai primi di giugno 1967) in Nord America e in gran parte dell'Europa, mostrando che lo sforzo dell'industria discografica di controllare il mercato mondiale è almeno pari a quello artistico. L'album non contiene i due brani del singolo che lo ha anticipato; le canzoni fluiscono l'una dentro l'altra, senza solchi di separazione; il produttore George Martin e il tecnico Ken Townshend hanno usato accorgimenti nuovi per ottenere da registratori a quattro piste sincronizzati la possibilità di utilizzare otto piste contemporanee. Al di là del senso di meraviglia che le

soluzioni musicali e tecniche destano all'epoca, questo è il primo album della storia della popular music a essere creato come l'opera, come il testo primario di riferimento: non è la riproduzione di qualche esecuzione registrata, né tanto meno rimanda a uno spartito. Anzi, consapevoli della qualità nuova di questo lavoro, e dell'impossibilità (con le tecniche di allora) di ricrearlo dal vivo, oltre che stressati dall'isterismo del loro pubblico, i Beatles hanno già annunciato che non si esibiranno più in concerto, concentrandosi sulla produzione discografica.

Quasi contemporaneamente a *Sgt. Pepper's* esce il singolo di un gruppo nuovo, i Procol Harum: *A Whiter Shade Of Pale*, musica di Gary Brooker (1945), testo di Keith Reid (1946). La successione armonica è tratta dall'*Aria* della *Terza Suite* in Re maggiore (BWV 1068.2) di J.S. Bach, il basso segue una linea discendente per gradi congiunti, a compimento di un'evoluzione contrappuntistica del rock svoltasi nell'arco di un paio d'anni, e la presenza nel gruppo di due tastiere (organo Hammond e pianoforte) suggerisce sviluppi inediti, legati alla formazione musicale più rigorosa dei tastieristi rispetto ai chitarristi. Entro l'anno il gruppo avrà un altro successo, con *Homburg*. La formazione con due tastiere era già stata notata nella tournée mondiale (e anche inglese) di Bob Dylan del 1966, dove l'accompagnamento era affidato al gruppo canadese che dopo qualche tempo si sarebbe chiamato The Band. Un gruppo certamente influenzato dall'asciuttezza e dalle improvvisazioni degli accompagnatori di Dylan, i Traffic, emerge nel 1967 con i singoli *Paper Sun* e *Hole In My Shoe*: il loro cantante, Stevie Winwood (1948) è in classifica all'inizio dell'anno con un pezzo dello Spencer Davis Group, *I'm A Man*, che ha replicato quello della precedente *Gimme Some Lovin'* (1966). Un altro nome nuovo del 1967 è quello di Jimi Hendrix (1942-1970), che debutta nella classifica dei singoli a gennaio con *Hey Joe*, e avrà un album (*Are You Experienced?*) nell'elenco dei più venduti alla fine dell'anno.

Ma fra gli avvenimenti legati alla popular music del 1967, anno dell'elevazione dell'album rock al ruolo impegnativo e scomodo di opera d'arte (caratterizzata da una specifica «producibilità elettronica», piuttosto che la benjaminiana «riproducibilità tecnica», visto che non vi è nulla che venga in realtà riprodotto), due molto importanti hanno solo indirettamente a che fare con la discografia. Si svolgono entrambi in giugno. Il primo è il Monterey International Pop Music Festival, che si svolge dal 16 al 18 nella città californiana, poco a sud di San Francisco. L'elenco dei partecipanti annunciati è significativo dello spettro di proposte musicali che vengono fatte proprie dalla nascente controcultura hippy: The Mamas and The Papas (uno dei cui membri, John Phillips, 1935-2001, è fra gli organizzatori del festival), The Association, Scott

McKenzie, Canned Heat, Big Brother and The Holding Company con Janis Joplin, Jefferson Airplane, Jimi Hendrix Experience, Who, Byrds, Country Joe McDonald and The Fish, Lou Rawls, Laura Nyro, Otis Redding, Booker T. and The MG's with The Mar-Keys, Ravi Shankar, The Grateful Dead, The Steve Miller Band, The Paul Butterfield Blues Band, The Electric Flag, Hugh Masekela, Buffalo Springfield, Johnny Rivers, Quicksilver Messenger Service, Eric Burdon & The Animals, Moby Grape, Simon & Garfunkel, The Group With No Name, The Paupers, Beverly, Al Kooper, The Blues Project. Un pubblico di cinquantamila giovani assiste al festival, pubblicizzato come l'apertura della *Summer Of Love*, «l'estate dell'amore». La canzone *San Francisco (Be Sure To Wear Flowers In Your Hair)* di John Phillips, cantata da Scott McKenzie, che con puntualità sfacciata invita chi va nella città californiana a mettersi dei fiori nei capelli, è un successo mondiale; il festival, per quanto ne venga girato un documentario, non ha nel resto del mondo l'impatto formidabile che ha sui giovani americani, offrendo un modello di convivenza pacifica e di frequentazione di generi diversi, dal blues al rock al folk al jazz alla musica indiana, e includendo l'importante presenza di uno dei maggiori esponenti della musica *soul* (il termine che ha preso il posto di «rhythm and blues»), Otis Redding (1941-1967: morirà in dicembre in un incidente aereo).

L'altro avvenimento è la prima trasmissione non sperimentale via satellite in mondovisione, *Our World*, che va in onda il 25 giugno, raggiungendo 400 milioni di telespettatori. La BBC offre l'occasione pionieristica ai Beatles, che preparano una nuova canzone, *All You Need Is Love*, eseguita in diretta e successivamente pubblicata su un singolo che già a luglio è in testa alle classifiche. Sono in studio insieme ai Beatles, in un party ostentatamente gioioso che sembra celebrare il trionfo del rock come sottocultura planetaria, anche Mick Jagger, Keith Richards, Marianne Faithfull, Eric Clapton, Graham Nash (degli Hollies), Keith Moon (degli Who). Purtroppo per i Beatles, la morte del manager Brian Epstein alla fine di agosto farà sì che la festa del 25 giugno segni la fine di un'epoca, piuttosto che un inizio.

La saldatura più coerente fra televisione e popular music, però, riguarda nel 1967 un altro gruppo: sono i Monkees, formati nel 1966 per iniziativa della NBC-TV, negli USA, come protagonisti di una serie di telefilm, ispirata al successo dei film dei Beatles (*A Hard Day's Night/Tutti per uno*, 1963, *Help!/Aiuto*, 1965). Scelti per l'aspetto, sostituiti in studio da *sessionmen* esperti, raggiungono il primo posto negli USA e in Inghilterra con *I'm A Believer*, scritta da Neil Diamond (1941). Quasi in risposta, i Beatles alla fine dell'anno realizzano un film per la televisione, *Magical Mystery Tour*, memorabile più che altro per le

stroncature dei critici, le prime che colpiscono i Beatles da anni. Ma il film di 55 minuti, oltre a contribuire alla lunga al mito beatlesiano, anticipa soluzioni che diventeranno correnti nel videoclip, ed è notevole per almeno una canzone, *I Am The Walrus*, scritta da John Lennon, che intensifica l'estetica «psichedelica» di *Sgt. Pepper's* e sarà un modello per i gruppi *progressive* dei primi anni Settanta.

24. La «Woodstock Nation» e l'altra «altra America»

Tutt'altro che paradossalmente, il 1968 non è un anno particolarmente vitale per il rock angloamericano. L'intensità dell'anno precedente ha consumato molte energie, alcuni protagonisti (a cominciare dai Beatles) incontrano difficoltà inattese, sembra esserci un ripiegamento, una stanchezza, un bisogno di ricambio generazionale. L'attenzione del pubblico è distratta dalla guerra nel Vietnam, dagli assassinii di Martin Luther King (aprile) e di Robert Kennedy (giugno), dal maggio francese e dall'invasione sovietica della Cecoslovacchia (agosto). Ciò detto, il 1968 è comunque l'anno di album considerati dalla critica fra i più importanti della storia del rock, come *John Wesley Harding* di Bob Dylan (uscito il 27 dicembre del 1967), *The Beatles* (il cosiddetto «Album bianco», un doppio lp caratterizzato da una caleidoscopica varietà stilistica), *Beggar's Banquet* dei Rolling Stones, *Electric Ladyland* di Jimi Hendrix (doppio lp dove brilla la versione di *All Along The Watchtower* di Dylan, che compare anche nell'album del suo autore), anche se tutti questi (con l'eccezione dell'album di Dylan) escono verso la fine dell'anno, e quindi per quanto produttivamente vadano ascritti al 1968, la storia della loro ricezione si prolunga oppure si colloca interamente nel 1969. Restano, fra gli album pubblicati nel 1968, il doppio *Wheels Of Fire* dei Cream, *power trio* (chitarra solista, basso, batteria) che fin dal 1966 impone questa formula – adottata anche dalla Jimi Hendrix Experience – puntando sulle capacità virtuosistiche del chitarrista Eric Clapton (1945); *Cheap Thrills*, album dal vivo intestato a Big Brother and The Holding Company, il gruppo di Janis Joplin (1943-1970), che riscuote discograficamente il successo sensazionale della partecipazione al festival di Monterey dell'anno prima (contiene *Piece Of My Heart*, canzone-simbolo di Janis Joplin); *Waiting For The Sun*, dei Doors, il gruppo guidato dal cantante e autore Jim Morrison (1943-1971), ora all'apice della fama; *In A Gadda Da Vida* degli Iron Butterfly, notevole per il brano eponimo,

che introduce gli appassionati del rock all'ascolto ipnotico e ininterrotto di un'intera facciata di lp, prospettando nuove modalità d'uso della musica; *In Search Of The Lost Chord* dei Moody Blues, che sembra riprendere e addirittura proseguire (con una tinta di misticismo) il lavoro «psichedelico» dei Beatles; e *Bookends* del duo Simon & Garfunkel (Paul Simon, 1941 – e Art Garfunkel, 1942), che raccoglie il successo del film *Il laureato* dell'anno prima, dove compare la loro canzone *Mrs. Robinson*. Simon & Garfunkel hanno introdotto una variante importante al modello del cantautore alla Dylan, combinando suoni acustici, armonie vocali beatlesiane, ritmica rock, testi non banali in un'immagine folk-rock che sarà dominante per qualche anno, soprattutto negli USA.

Ma in Inghilterra l'album più venduto nel 1968 è *Sound Of Music*, colonna sonora del film omonimo (*Tutti insieme appassionatamente*, 1965), e nonostante durante l'anno siano usciti singoli notevoli – anche per l'evoluzione che suggeriscono – come *Lady Madonna* e soprattutto *Hey Jude* dei Beatles, come *Jumpin' Jack Flash* e soprattutto *Street Fighting Man* dei Rolling Stones – fra i 45 giri di grande successo alla fine risultano esserci *What A Wonderful World* di Louis Armstrong (primo assoluto nelle vendite), *Delilah* di Tom Jones (1940) e *Simon Says* di The 1910 Fruitgum Co., un caso particolarmente interessante, quest'ultimo, perché segnala una prima crisi generazionale: il genere *bubblegum*, di durata passeggera, si indirizza alla fascia più giovane degli adolescenti, che non avendo seguito l'evoluzione della musica negli ultimi tre-quattro anni fanno fatica ad appropriarsi dei prodotti del rock più maturo. E, contemporaneamente, comincia ad affacciarsi una sorta di neoclassicismo, un tentativo di conservare lo stile dei Beatles sulla soglia delle loro innovazioni più coraggiose, come se si potesse depurare l'invenzione rigogliosa di canzoni come *Yesterday* o *Ticket To Ride* dai germi evolutivi che contengono: in questa linea, primi di una lunga serie di «eredi dei Beatles» si collocano i Bee Gees, che nel 1968 hanno successo con *I Gotta Get A Message To You*.

Il 1969, viceversa, oltre a raccogliere i frutti delle produzioni dell'anno precedente, è ricco di album memorabili, dove alcune svolte significative vengono messe a fuoco: *Nashville Skyline*, il tributo di Bob Dylan alla musica country & western e alla sua sottocultura; *Abbey Road*, l'album dei Beatles ormai ridotti alla somma di personalità litigiose, e dopo il fallimento del progetto di un ritorno alle origini *skiffle* e *beat* del gruppo (doveva chiamarsi *Get Back*, uscirà nel 1970, rimissato da Phil Spector, come *Let It Be*, ultimo album ufficiale ma non in ordine di registrazione); *Green River* dei Creedence Clearwater Revival, che invece trionfano negli USA e in Europa proprio con un'idea simile di ritorno alla freschezza originaria; *The Band*, del gruppo omonimo, un ritratto reali-

stico e corale della storia e della vita della provincia americana; *Tommy* degli Who, che sarà ricordato come la prima «opera rock» (in realtà un album a tema, o *concept album*, focalizzato su un singolo personaggio); *On The Threshold Of A Dream* dei Moody Blues, *In The Court Of The Crimson King* dei King Crimson, *Stand Up* dei Jethro Tull, che rappresentano gli atti di fondazione del nuovo genere del *progressive rock*; *Blind Faith* del gruppo omonimo (il primo «supergruppo»), *Led Zeppelin* e *Led Zeppelin II* (usciti uno a gennaio, l'altro a ottobre), che insieme definiscono lo spazio di quello che si chiama da subito *hard rock*, e che poi evolverà nello *heavy metal*; *Let It Bleed*, dei Rolling Stones privi di Brian Jones (morto a luglio), che conferma l'orientamento del gruppo a perpetuare l'immagine r&b e rock 'n' roll; *Crosby, Stills & Nash*, primo album dell'altro supergruppo che emerge nell'estate di quell'anno.

L'elenco offre immediatamente un quadro della frammentazione stilistica e soprattutto della rapida suddivisione in generi alla quale la popular music e il rock in particolare stanno andando incontro: in un arco di tempo abbastanza breve il pubblico apparentemente unitario che si è consolidato attorno a fenomeni musicali già divergenti si spezzerà in pubblici, regolati da convenzioni diverse. E la nascita dei supergruppi instilla qualche dubbio nell'ideologia solidaristica («tutti per uno») che ha accompagnato la crescita del rock. In questo senso, l'avvenimento popular principale del 1969, il Festival di Woodstock che si tiene dal 16 al 18 agosto (poco meno di un mese dopo lo sbarco del primo uomo sulla Luna), rappresenta sia il culmine di quell'ideologia solidaristica – con la celebrazione della cosiddetta *Woodstock Nation*, la comunità reale e ideale che partecipa al festival – sia il segno della successiva inevitabile polverizzazione.

Scorrendo in ordine alfabetico i nomi dei partecipanti si ha la percezione del salto di qualità fra la varietà organica rappresentata due anni prima dal raduno di Monterey (con i suoi cinquantamila spettatori) e la moltitudine incontenibile – anche dal punto di vista musicale – di Woodstock (cinquecentomila spettatori): Joan Baez, The Band, Blood, Sweat & Tears, The Paul Butterfield Blues Band, Canned Heat, Joe Cocker, Country Joe McDonald and The Fish, Creedence Clearwater Revival, Crosby, Stills & Nash, The Grateful Dead, Arlo Guthrie, Tim Hardin, The Keef Hartley Band, Richie Havens, Jimi Hendrix, Incredible String Band, Iron Butterfly (che in realtà non arrivano al festival, bloccati da un ingorgo), Jefferson Airplane, Janis Joplin, Melanie, Mountain, Quill, Santana, John Sebastian, Sha-Na-Na, Ravi Shankar, Sly and the Family Stone, Bert Sommer, Sweetwater, Ten Years After, The Who, Johnny Winter, Neil Young (che si aggiunge a Crosby, Stills & Nash, previsti in cartellone, e in questo modo debutta col gruppo, che diventerà Crosby, Stills, Nash & Young).

Molti di questi nomi (fra i quali gli appena citati CSN&Y) entrano nella mitologia del rock proprio grazie a Woodstock, e più che altro grazie al film che ne viene realizzato, distribuito in tutto il mondo dalla Warner Bros nel 1970, che fa conoscere il festival rock all'aperto come istituzione a milioni di giovani che non ne sospettavano l'esistenza. Ma la lettura dell'elenco è tanto più istruttiva se si tiene conto dei molti nomi che nel film non compaiono (per lo più per ragioni contrattuali), come i Creedence Clearwater Revival – tra i maggiori protagonisti della scena americana nel 1969, acclamatissimi al festival – o The Band – protagonisti di un'esibizione in tono minore, ma autori di uno degli album più importanti e apprezzati dell'anno – o l'Incredible String Band – duo folk inglese inventivo e influente – o tanti altri. In realtà, nel film ci sono solo Richie Havens, Joan Baez, The Who, Joe Cocker, Country Joe McDonald and The Fish, Arlo Guthrie, Crosby, Stills & Nash, Ten Years After, John Sebastian, Sha-Na-Na, Sly and the Family Stone, Santana, Jimi Hendrix. Così, nel momento che sembra celebrare la potenzialità massima del rock di esprimere differenze e articolazioni, in un contatto diretto, immediato con il suo pubblico (la sua «nazione»), si attua forse non la prima, ma una delle più efficaci – e storicamente durature – manipolazioni mediatiche della sua immagine. C'era Jimi Hendrix al festival, con la sua versione leggendaria dell'inno nazionale americano, sia pure davanti agli ultimi spettatori rimasti, al termine? Sì: c'è nel film (anche se qualche inquadratura rivela impietosamente le poche migliaia, o forse solo centinaia, di spettatori presenti). C'erano i Creedence Clearwater Revival? Nel film no: ci sono stati solo nella memoria dei cinquecentomila che li hanno applauditi dal vivo. Un'inezia, confrontati alle decine di milioni che hanno visto il film.

Questo fenomeno è tanto più significativo se si esamina criticamente il luogo comune che il Festival di Woodstock rappresenti nel modo più ampio e esaustivo – se non proprio la scena mondiale – perlomeno la varietà della popular music presente negli USA in quel periodo. Non è così. Con la modesta eccezione di Richie Havens e di Sly and the Family Stone, non ci sono musicisti afroamericani a Woodstock, e comunque non c'è nessuno a rappresentare uno dei fenomeni più vivaci e musicalmente importanti di quel periodo, la *soul music*. Anche questo aspetto marca la differenza fra Monterey, dove una delle esibizioni più applaudite era stata quella di Otis Redding, e Woodstock, un festival di bianchi per bianchi, nonostante l'ideologia dichiaratamente progressista.

L'espressione *soul music* è un segno dell'accresciuta consapevolezza politica e culturale dei neri negli anni delle battaglie per i diritti civili e dei movimenti radicali, come il Black Panther. Per quanto a suo tempo l'etichetta «rhythm & blues» fosse stata un passo avanti rispetto a *race*,

era comunque una decisione dell'industria musicale, solidamente in mano ai bianchi (adottato nel 1949, il termine era stato in uso fino al 1963, anno nel quale la classifica di *Billboard* per la musica afroamericana era stata soppressa, per essere ristabilita nel 1965). Il termine *soul* si diffonde nella comunità musicale afroamericana, come una rappresentazione propria e più «autentica», e anche con una sfumatura anticommerciabile rispetto al r&b concepito come una musica fatta dagli afroamericani, ma in larga parte destinata ai bianchi (le classifiche di *Billboard*, comunque, fanno presto ad aggiornarsi: già nel 1969 viene adottata la dicitura *Soul*, che resterà in vigore fino al 1982, anno in cui si passerà al più generico *Black Music*, per poi ripristinare nel 1990 di nuovo rhythm & blues). Di fatto, molti cantanti che all'inizio degli anni Sessanta sarebbero stati raccolti sotto la categoria di rhythm & blues, alla fine del decennio vengono definiti *soul*. «Regina del *soul*», ad esempio, è Aretha Franklin (1942), celebrata nel 1968 e 1969 con album come *Lady Soul*, *Aretha Now*, *Aretha in Paris*, *Soul '69*, *Aretha Gold*: i suoi singoli di maggiore successo in quel periodo sono *I Never Loved A Man (The Way I Love You)*, *Do Right Woman*, *Do Right Man*, *Respect*, *Baby I Love You*, *A Natural Woman (You Make Me Feel Like)*, *Chain Of Fools*, tutti del 1967, (*Sweet Sweet Baby*) *Since You've Been Gone*, *Think*, *The House That Jack Built*, del 1968, *I Say A Little Prayer*, *See Saw* (del 1969).

Il 1969 è un anno di successi per Marvin Gaye (1939-1984), con *I Heard It Through The Grapevine*, per Stevie Wonder (1950), con *For Once In My Life* e *My Cherie Amour*, per Nina Simone (1933-2003), con *Ain't Got No/I Got Life* (dal musical *Hair*) e *To Love Somebody* (cover dei Bee Gees), per Martha Reeves (1941) and The Vandellas, con *Dancing In The Street*, per Diana Ross (1944) and The Supremes and The Temptations con *I'm Gonna Make You Love Me*, per Sam and Dave (Sam Moore, 1935, e Dave Prater, 1937-1988) con *Soul Sister*, *Brown Sugar*, per Solomon Burke (1936) con *Proud Mary* (cover dei Creedence Clearwater Revival). E fra gli altri cantanti *soul* ben presenti sulla scena quell'anno ci sono James Brown (1928-2006), giusto nell'intervallo fra *Say It Loud, I'm Black And I'm Proud* (1968) e *Sex Machine* (1970), The Four Tops, Wilson Pickett (1941-2005), Joe Tex (1933-1982), Percy Sledge (1941). Nessuno di tutti questi è invitato a Woodstock.

25. Canzone politica e canzone d'autore, intorno al '68

Le lotte degli studenti americani contro la guerra nel Vietnam, quelle degli attivisti afroamericani per i diritti civili, quelle degli studenti francesi nel maggio del 1968 danno il via a un periodo di confronti e trasformazioni che in Italia è stato battezzato Sessantotto, adattandovi la vecchia metafora del Quarantotto (il 1848). Come a volte si tende a ignorare, il Sessantotto si estende in Italia (a differenza di molti altri paesi) fino a oltre la metà degli anni Settanta, e forse la storia della popular music in quegli anni lo dimostra con altrettanta efficacia di uno studio critico dei movimenti politici e delle modificazioni culturali in quello stesso periodo. Anche in campo musicale, però, esiste una vulgata interpretativa che condensa nell'anno 1968 e nei suoi dintorni più immediati una fiammata di opposizione (legata alla canzone politica), che separerebbe gli anni Sessanta e i cantautori della «prima generazione» (legati alla «scuola genovese» e alla «scuola milanese») dagli anni Settanta e dai cantautori della «seconda generazione» (soprattutto della «scuola romana»). È uno schema che aiuta molto poco a interpretare la realtà dei fatti. Basterebbe ricordare che lo scandalo dello spettacolo *Bella ciao* avviene nel 1964, che i Cantacronache anticipano i primi cantautori (che si collocano comunque alla fine degli anni Cinquanta), e che viceversa alcuni dei cantautori della cosiddetta «prima generazione» sono fra i protagonisti delle turbolenze del 1968 (un nome per tutti: Enzo Jannacci e le polemiche legate alla partecipazione all'edizione di *Canzonissima* di quell'anno, dove la Rai impedisce al cantautore di cantare *Ho visto un re*, scritta con Dario Fo), e la loro attività si prolunga in modo molto significativo ben oltre l'apparire della cosiddetta «seconda generazione». La storia di quegli anni vede un conflitto ideologico articolato fra posizioni diverse, che continuano a intrecciarsi. Un modo per rendersi conto di quella dialettica, che divide ma non separa, può essere quello di scorrere la produzione discografica dei protagonisti, osservando come

anno per anno diverse posizioni siano compresenti e si confrontino, sia pure con mezzi e in contesti differenti. Con buona approssimazione sociologica, questo corrisponde a sfogliare la collezione di dischi di un giovane di quegli anni, dove certo non si trova tutto, ma a volte – e non ce ne si dovrebbe sorprendere – album molto diversi fra loro.

Si può cominciare da Giovanna Marini (1937), e dagli lp intestati a lei usciti dopo lo spettacolo *Bella ciao: Vi parlo dell'America* (1966), *Chiesa, chiesa e otto canzoni popolari* (1967), *Lunga vita allo spettacolo/Viva Voltaire e Montesquieu* (1968), *La vivazione* (1970), *La nave/La creatura* (1972), *L'eroe* (1972), *Controcanales '70* (1972), *I treni per Reggio Calabria* (1974); o dal suo collega nel Nuovo Canzoniere Italiano Ivan Della Mea (1940): *Io so che un giorno* (1966), *Il rosso è diventato giallo* (1969), *La balorda* (1972), *Se qualcuno ti fa morto* (1972), *Ringhiera* (1974), *Fiaba grande* (1975); o, per restare nello stesso ambito, da Fausto Amodei (1935): *Se non li conoscete* (1973), *L'ultima crociata* (1974).

Negli stessi anni, sia pure con un lieve sfasamento (che segnala una maggiore difficoltà a far accettare dalla discografia commerciale temi più delicati) si sviluppa la vena amara e non conformista di Fabrizio De André (1940-1999): *Fabrizio De André, Vol. 1°* (1967, contiene *Pregghiera in gennaio*, dedicata a Tenco), *Tutti morimmo a stento* (1968), *La buona novella* (1970), *Non al denaro non all'amore né al cielo* (1971), *Storia di un impiegato* (1973), *Canzoni* (1974), *Volume VIII* (1975).

E, a partire dallo stesso 1967, ma soprattutto poi all'inizio degli anni Settanta, arrivano gli album di Francesco Guccini (1940), che prima si è fatto conoscere come autore di canzoni per il *beat* impegnato (e criticato dal Nuovo Canzoniere Italiano) dei Nomadi (*Noi non ci saremo*, 1966 e *Dio è morto*, 1967) e dell'Equipe 84 (*Auschwitz*, 1966): *Folk Beat n° 1* (1967), *Due anni dopo* (1970), *L'isola non trovata* (1971), *Radici* (1972), *Opera buffa* (1973), *Stanze di vita quotidiana* (1974), *Grande Italia* (1975), *Via Paolo Fabbri 43* (1976).

Proprio dal 1968, ma tutt'altro che limitata a quell'anno (e, anzi, destinata a sviluppi significativi) si fa chiara la svolta di Giorgio Gaber (Giorgio Gaberscik, 1939-2003) verso una sorta di autoanalisi collettiva, che identifica con anticipo i cliché e i limiti della pulsione politica che agita la società italiana: *L'asse d'equilibrio* (1968), *Il signor G* (1969), *Sexus et politica* (1970), *I borghesi* (1971), *Dialogo fra un impegnato e un non so* (1972), *Far finta di essere sani* (1974), *Anche per oggi non si vola* (1975), *Libertà obbligatoria* (1976), *Polli d'allevamento* (1978). E non lontano da quei temi (ma con una vena più stralunata e meno didascalica) c'è Enzo Jannacci (1935), con i 45 giri di grande successo *Vengo anch'io no tu no* (1968) e *Ho visto un re* (1968), e con gli album *Vengo anch'io no tu no* (1969), *La mia gente* (1969), *Jannacci Enzo* (1972), *Enzo*

Jannacci (1974), *Quelli che* (1975), *O vivere o ridere* (1976), *Secondo te che gusto c'è* (1977).

Eppure, sono gli stessi anni del successo travolgente e insuperato di Lucio Battisti (1943-1998): gli album *Lucio Battisti* (1969), *Emozioni* (1970), *Amore e non amore* (1971), *Umanamente uomo: il sogno* (1972), *Il mio canto libero* (1972), *Il nostro caro angelo* (1973), *Anima latina* (1974), *La batteria, il contrabbasso, eccetera* (1976), *Io tu noi tutti* (1977), *Una donna per amico* (1978), che raccolgono canzoni destinate a entrare immediatamente nei repertori dei chitarristi dilettanti, in concorrenza con quelle di Guccini e di De André. Battisti è un cantautore in un'accezione un po' più ampia del termine, visto che (in tutto questo periodo) i testi delle sue canzoni sono scritti da Mogol (Giulio Rapetti, 1936). Per esperienza, per visione del mondo, se non per generazione, Mogol è molto distante dall'immagine dei cantautori di quegli anni: lo si è incontrato come paroliere per il Festival di Sanremo, per Adriano Celentano, per cantanti di ogni tipo, e nei primi anni del rock ha guadagnato una fortuna scrivendo le traduzioni per innumerevoli covers di successi angloamericani; a lui si deve il suggerimento di una Linea Verde nella canzone italiana, su temi genericamente ecologisti e pacifisti, cui si contrappone la Linea Rossa del Nuovo Canzoniere Italiano. È un rappresentante organico, e forse anche il maggior ispiratore, di una posizione largamente diffusa nell'industria musicale italiana, certamente antiintellettualista e che guarda con sospetto l'impegno politico di sinistra, dubitando che alle sue spalle ci sia un'incapacità artistica. Ma i suoi testi per Battisti, anche grazie alle musiche moderne, fortemente radicate nel pop e nel *soul* americano contemporaneo, e alla voce duttile ma da «ragazzo di strada» del cantautore, conquistano un pubblico amplissimo, che certamente include anche gli studenti e gli operai che partecipano alle manifestazioni politiche, dall'«autunno caldo» del 1969 in poi: la loro educazione politica si basa anche sulle canzoni del Nuovo Canzoniere Italiano, la loro educazione sentimentale sui testi di Mogol. Il fatto che nei primi anni Settanta le stesse persone cantino *Contessa* in piazza, e in privato ascoltino *Innocenti evasioni* di Mogol-Battisti, dove la medesima sofisticazione snob che nella prima viene additata al disprezzo delle masse diventa l'ambito di un godimento personale (che si indovina, in realtà, abbastanza a buon mercato), è il sintomo di contraddizioni che al momento restano del tutto nascoste. L'autore di *Contessa* è Paolo Pietrangeli (1945), e i suoi album pubblicati dai Dischi del Sole sono *Mio caro padrone domani ti sparo* (1969), *Karlmarxstrasse* (1974), *I cavalli di Troia* (1975), *Lo scontro* (1976).

Un'ispirazione musicale non lontana da quella di Battisti (più beatlesiana che americana, in realtà) è quella di Claudio Baglioni (1951), che

potrebbe definirsi in vari sensi l'alternativa di centro-sinistra alla coppia Mogol-Battisti: i suoi album di quegli anni sono *Un cantastorie dei giorni nostri* (1970), *Questo piccolo grande amore* (1972), *Gira che ti rigira amore bello* (1973), *E tu...* (1974), *Sabato pomeriggio* (1975), *Solo* (1976), *E tu come stai* (1978).

Il grande successo di Lucio Dalla (1943), che sarà una delle figure dominanti della popular music italiana anche in campo internazionale, arriva più tardi, ma dopo gli esordi in epoca *beat* e una fase dove è apprezzato in ambienti ristretti con album come *1999* (1966) e *Terra di Gaibola* (1970), viene notato al Festival di Sanremo del 1971 per *4 marzo 1943*; raggiunta una vasta popolarità, seguono gli album *Storie di casa mia* (1971), *Il giorno aveva cinque teste* (1973, scritto come i due successivi insieme al poeta Roberto Roversi, 1923), *Anidride solforosa* (1975), *Automobili* (1976), e poi *Com'è profondo il mare* (1977) e *Lucio Dalla* (1978).

Un seguito meno generalizzato, ma significativo, hanno nei primi anni Settanta Claudio Rocchi (1951), con *Viaggio* (1970), *Volo magico n. 1* (1971), *La norma del cielo* (1972), *Essenza* (1973), *Il miele dei pianeti le isole le api* (1974), *Rocchi* (1975), *Suoni di frontiera* (1976), *A fuoco* (1977) e Franco Battiato (1945) con *Fetus* (1971), *Pollution* (1972), *Sulle corde di Ariès* (1973), *Clic* (1974), *M.lle Le Gladiator* (1975), *Battiato* (1977), *Juke Box* (1978), *L'Egitto prima delle sabbie* (1978): il periodo si conclude alla vigilia del grande successo di Battiato, che dopo la fase sperimentale dei primi album sarà il cantautore più capace di cogliere ed elaborare positivamente il cambiamento del clima ideologico-politico alla fine del decennio. In un certo senso la carriera di Alan Sorrenti (1950), nel suo passaggio dallo sperimentalismo *progressive* di *Aria* (1972) e *Come un vecchio incensiere all'alba di un villaggio deserto* (1973) alla conversione neotradizionalista di *Alan Sorrenti* (1974), al richiamo più che esplicito al rientro nei ranghi di *Sienteme-It's time to land* (1976) e *Figli delle stelle* (1977), riassume meglio di altri la parabola ideologica degli anni Settanta.

Ma di ben altre dimensioni sono i successi di Antonello Venditti (1949), a partire da *Theorius Campus* (1972, con Francesco De Gregori), e poi con *L'orso bruno* (1973), *Le cose della vita* (1973), *Quando verrà Natale* (1974), *Lilly* (1975), *Ullallà* (1976), *Sotto il segno dei pesci* (1978) e di Francesco De Gregori (1951), con *Theorius Campus* (1972), *Alice non lo sa* (1973), *Francesco De Gregori* (1974), *Rimmel* (1975), *Buffalo Bill* (1976), *De Gregori* (1978). L'accostamento dei due è obbligatorio, non solo perché sono comuni gli esordi al *Folkstudio* di Roma, ma anche perché la campagna della RCA che li lancia tende ad accreditarli come rappresentanti di un movimento nuovo, dove spesso sono

collocati al fianco del già più famoso Lucio Dalla (anche lui, all'epoca, sotto contratto con la RCA). Dopo il colpo di stato dell'11 settembre 1973 in Cile, che ha in Italia una risonanza politica e culturale formidabile (è la ragione che spinge il PCI a formulare la strategia del «compromesso storico»), si diffonde – soprattutto grazie al successo del gruppo Inti-Illimani – la conoscenza del movimento della *Nueva Canción Chilena*. Forse l'equivalente più diretto in Italia di quel movimento sarebbe il Nuovo Canzoniere Italiano, ma invece viene accreditata l'immagine di una «nuova canzone italiana», che avrebbe come suoi esponenti appunto Dalla, De Gregori e Venditti. L'appoggio che una multinazionale del disco dà a una politica come questa è a suo modo un segno dell'egemonia culturale della sinistra in quel periodo (e dei suoi limiti). A prevalere, alla fine, non sarà però l'etichetta di «nuova canzone» (che avrà molta più fortuna in altri paesi) ma quella di «canzone d'autore», un'espressione introdotta sul modello di «cinema d'autore» dal critico musicale Enrico De Angelis (1948) per una rubrica sul quotidiano veronese *l'Arena*, e che nel 1974 verrà definitivamente valorizzata nel titolo della *Rassegna* organizzata a Sanremo dal Club Tenco.

In quel periodo – e in quel clima – nasce a Milano la cooperativa l'Orchestra (1974), con l'obiettivo di offrire ai musicisti più vicini ai movimenti politici risorse produttive (per l'organizzazione di concerti e per la realizzazione e la distribuzione di dischi) tecnicamente non inferiori a quelle delle multinazionali, con una critica implicita al pauperismo tecnologico dei Dischi del Sole. Di quell'esperienza sono significativi, anche per il successo commerciale che affianca la solidarietà all'«etichetta del movimento», gli album degli Stormy Six – già protagonisti di un crescendo di impegno politico allora insolito nel rock, con *Stormy Six* (1969), *l'Unità* (1972) e *Guarda giù dalla pianura* (1973) – come *Un biglietto del tram* (1975) e *l'Apprendista* (1977) e del Gruppo Folk Internazionale (dove milita Moni Ovadia, 1946), come *Festa popolare* (1975) e *Daloy Politzei* (1977). Certamente autentico, ma non appoggiato adeguatamente dall'industria multinazionale per cui incide, è l'impegno di Claudio Lolli (1950), con *Aspettando Godot* (1972), *Un uomo in crisi* (1973), *Canzoni di rabbia* (1975), *Ho visto anche degli zingari felici* (1976), *Disoccupate le strade dai sogni* (1977).

Decisamente sfortunato invece, forse proprio perché non inquadrabile nelle strategie di marketing orientate al pubblico politicizzato, è il percorso di Piero Ciampi (1934-1980): *Piero Ciampi* (1971), *Io e te abbiamo perso la bussola* (1973), *Andare camminare lavorare* (1975), *Piero Ciampi dentro e fuori* (1976). Più che significativo è il fatto che Gualtiero Bertelli (1944), esponente del Nuovo Canzoniere Italiano, scriva canzoni realistiche, fuori dagli schemi dell'agit-prop, fra le quali una bellis-

sima canzone d'amore (*Nina*), senza che la discografia commerciale mostri interesse: sono i Dischi del Sole a pubblicare *Mi voria saver* (1975) e *Nina* (1977).

Sicuramente vicini ai movimenti politici degli anni Settanta, e al circuito di spettacoli che fra il 1972 e la fine del decennio (e anche oltre) è costituito principalmente dai Festival de l'Unità, sono Roberto Vecchioni (1943), autore di *Parabola* (1971), *Saldi di fine stagione* (1972), *Il re non si diverte* (1974), *Ipertensione* (1975), *Elisir* (1976), *Samarcanda* (1977), *Calabuig, Stranamore e altre storie* (1978), e Edoardo Bennato (1949), che pubblica *Non farti cadere le braccia* (1973), *I buoni e i cattivi* (1974), *Io che non sono l'imperatore* (1975), *La torre di Babele* (1976), *Burattino senza fili* (1977); verso la fine del periodo si aggiunge la vena rock di Eugenio Finardi (1954), con *Non gettate alcun oggetto dai finestrini* (1975), *Sugo* (1976), *Diesel* (1977), *Blitz* (1978), e di Alberto Camerini (1951), con *Cenerentola e il pane quotidiano* (1977) e *Gelato metropolitano* (1978); Pierangelo Bertoli (1942-2002), con *Eppure soffia* (1976), *Il centro del fiume* (1977), *S'at vien in meint* (1978), mostra con il suo stile ormai «classico» che dopo la metà degli anni Settanta una parte della discografia è ancora disposta a investire sull'immagine del cantautore impegnato.

Sono molto popolari in quello stesso periodo, ma in modi diversi slegati dal movimento politico, Riccardo Cocciante (1946), che incide *Mu* (1972), *Poesia* (1973), *Anima* (1974), *L'alba* (1975), *Concerto per Margherita* (1976) e Angelo Branduardi (1950), nonostante l'influenza folk presente in dischi come *Angelo Branduardi* (1974), *La luna* (1975), *Alla fiera dell'Est* (1976), *La pulce d'acqua* (1977). Appartengono ai primi anni Settanta gli esordi come cantautore di Paolo Conte (1937), *Paolo Conte* (1974) e *Paolo Conte* (1975), del quale però va ricordato che la canzone italiana di gran lunga più popolare nel 1968 è *Azzurro*, cantata da Adriano Celentano.

Infine, Renato Zero (1950) rappresenta negli anni Settanta l'irruzione anticipata di temi e forme che – a lungo repressi da una politica sessuofoba e da un certo snobismo intellettuale – esploderanno più avanti, strabordando oltre i confini della comunità di fan che si è formata con *No mamma no* (1974), *Invenzioni* (1975), *Trapezio* (1976), *Zerofobia* (1977), *Zerolandia* (1978).

Sullo sfondo, naturalmente c'è la scena della popular music (inclusa la canzone politica) internazionale, dove ha un posto importante il folk rock (o il rock acustico) spesso politicizzato, come quello di Crosby, Stills, Nash & Young (in particolare nell'album dal vivo *Four Way Street*, 1971) e dei singoli componenti (*If I Could Only Remember My Name*, 1971, di David Crosby; *Stephen Stills*, 1970, *Stephen Stills* 2,

1971, *Manassas*, 1972, di Stephen Stills; Neil Young, 1968, *Everybody Knows This Is Nowhere*, 1969, *After the Gold Rush*, 1970, *Harvest*, 1972, di Neil Young); di Joni Mitchell (1943, soprattutto con *Ladies of the Canyon*, 1970, *Blue*, 1971, e *For the Roses*, 1972); e dei numerosi altri *singers/songwriters*, che a cominciare dal solito Dylan (*Self Portrait*, 1970, *New Morning*, 1970, *Pat Garrett and Billy the Kid*, 1973, *Dylan*, 1973, *Planet Waves*, 1974, *Before the Flood*, 1974, *Desire*, 1976) offrono infinito materiale come modello ai loro colleghi italiani. Simon & Garfunkel, il cui album *Bridge Over Troubled Water* (1970) domina le classifiche mondiali; il canadese (come Young e la Mitchell) Leonard Cohen (1934), già noto a partire dal 1967 per la canzone *Suzanne* (inclusa nell'album *Songs of Leonard Cohen*), con gli album *Songs from a Room* (1969) e *Songs of Love and Hate* (1971); James Taylor (1948), con *Sweet Baby James* (1970) e *Mud Slide Slim and the Blue Horizon* (1971); e l'inglese (di origini greco-svedesi) Cat Stevens (Steven Dimitri Georgiou, 1947), con *Tea For The Tillerman* (1971) e *Teaser & The Firecat* (1972). Tutti questi rendono conto di una larga parte delle sonorità che si ascolteranno nella musica dei cantautori italiani degli anni Settanta. Si è appena aggiunto a questa schiera Lou Reed (Louis Firbank, 1942), che con il successo di *Transformer* (1972) ha portato nel rock «d'autore» la vena provocatoria ereditata dal gruppo di avanguardia dal quale proviene, i Velvet Underground patrocinati da Andy Warhol (1928-1987). E naturalmente non si può trascurare – con un accento politico più marcato – l'influsso di John Lennon (1940-1980), con il singolo *Give Peace A Chance* (1969) e gli album *John Lennon/Plastic Ono Band* (1970), *Imagine* (1971), *Sometime in New York City* (1972), *Mind Games* (1973), *Walls And Bridges* (1974), *Rock 'n' Roll* (1975).

Certo meno influente, ma con una storia importante e sfortunata in patria, è il cantante politico americano Phil Ochs (1940-1976), del quale si ricordano album come *Pleasures Of The Harbor* (1967), *Tape From California* (1968), *Rehearsals For Retirement* (1970).

Sul versante della canzone politica, fra gli anglosassoni va ricordato lo scozzese Ewan MacColl (1915-1989), fondatore nel 1965 del Critics Group, un gruppo di operatori di revival che si specializza in *performances* musicali e teatrali, e che per cinque anni organizza *The Festival of Fools*, un sunto in canzoni delle notizie dell'anno. Importanti sono le *Radio Ballads*, che MacColl realizza per la BBC, montando insieme registrazioni sul campo, interviste, canzoni scritte a commento dei fatti: fra queste *Ballad Of John Axon*, vicenda ferroviaria ispirata a quella di Casey Jones, macchinista americano protagonista di un famoso incidente (1965), *Singing The Fishing*, sull'industria della pesca delle aringhe (1966), *The Big Hewer*, sull'industria mineraria inglese (1967), *On The*

Edge, sui *teenagers* inglesi (1968), *Fight Game*, sulla boxe (1967), *Traveling People*, sul nomadismo in Inghilterra (1968). Fra le produzioni discografiche (numerossime) sono notevoli *The Angry Muse* (1968), una raccolta di canzoni politiche di tutti i tempi, e *Living Folk* (1970), registrazione (eseguita da Roberto Leydi) di un concerto al Teatro Lirico a Milano (1968), influentissimo sulla comunità del folk revival e della canzone politica italiana, con Ewan MacColl, Peggy Seeger (sua moglie, 1935) e il London Critics Group.

26. Cantautori in America Latina

Un percorso analogo, accompagnato da un intreccio simile tra politica, inclinazioni autoriali e letterarie, influenze di altre scene nazionali, si delinea prima e dopo il Sessantotto in altre parti del mondo.

Molto importante, non solo in Italia ma su tutta la scena della canzone politica e «impegnata» nel mondo, è l'influsso della nuova canzone latinoamericana, che dalla fine degli anni Cinquanta percorre tutto il continente, avendo i suoi fuochi principali nel Cono Sud, a Cuba e in Brasile. Per quanto sia nata dall'interesse per il recupero del ricco patrimonio musicale popolare, che tanti dei suoi protagonisti si occupano di raccogliere e diffondere, la nuova canzone concepisce il folklore come una forza viva soggetta al rinnovamento, capace di incarnare non solo l'identità del popolo, ma anche le sue varie trasformazioni nella contemporaneità. In chiara sintonia coi movimenti politici di sinistra che emergono in quegli anni, i nuovi cantautori (il termine si diffonde a partire dalla Spagna, proveniente dall'Italia) considerano la musica uno strumento di denuncia delle ingiustizie sociali, capace di pronunciarsi in favore delle classi inferiori e delle etnie native, sistematicamente schiacciate e dimenticate dalla storia turbolenta del continente. Di fatto la vita di molti musicisti è segnata dalle svolte delle situazioni politiche dei loro paesi: molti sono perseguitati, costretti all'esilio o perfino assassinati. Comunque, le difficoltà suscitano anche uno spirito di solidarietà tra i vari movimenti – uniti nell'impresa comune al di là delle particolarità nazionali – che si manifesta in collaborazioni musicali specifiche, ma anche in raduni come il Festival Nacional de Folklore di Cosquín (Argentina), iniziato nel 1961. D'altra parte, l'amarezza dell'esilio fornisce l'occasione perché alcuni cantautori e gruppi latinoamericani si facciano conoscere in Europa, e questo spesso diventa un momento chiave delle loro carriere.

Queste caratteristiche si riscontrano nelle biografie dei due grandi precursori della nuova canzone latinoamericana: l'argentino Atahualpa

Yupanqui (Héctor Roberto Chavero, 1908-1992) e la cilena Violeta Parra (1917-1967).

Autore, cantante e chitarrista di grande talento, Atahualpa Yupanqui viaggia da giovane per le regioni del nord e per il centro dell'Argentina alla ricerca di canzoni tradizionali, identificandosi coi *payadores*, cantanti popolari della cultura *gaucha* che improvvisavano versi alla chitarra. Nel 1936 incide i primi dischi e all'epoca comincia a essere popolare e a partecipare a trasmissioni radiofoniche. Tuttavia, come membro del partito comunista, subisce la censura del governo di Juan Domingo Perón e nel 1949 parte per l'Europa. A Parigi incontra Edith Piaf e registra per la casa discografica francese Le Chant du Monde *Minero soy*, che vince il premio dell'Académie Charles-Cros: è il primo passo verso il riconoscimento sulla scena internazionale. Nel 1952 lascia il partito comunista e nel 1953 ritorna in Argentina, dove incide molti dischi. Tuttavia, dopo il colpo di stato militare del 1966, decide di stabilirsi definitivamente a Parigi, e lì continua a registrare dischi e a partecipare a concerti. Nella sua abbondantissima discografia si ricordano, tra l'altro: *Camino del indio* (1957), *Atahualpa Yupanqui et sa guitare* (1965), *El payador perseguido* (1965), *El hombre, el paisaje y su canción* (1968), *Preguntitas sobre Dios* (1969), *Recital en España* (1970), *Canción para Pablo Neruda* (1974) e *Así canta Atahualpa Yupanqui* (1981).

A sua volta, verso il 1952 Violeta Parra intraprende – incoraggiata da uno dei suoi fratelli, il noto poeta Nicanor Parra – una ricerca delle fonti del folklore tradizionale cileno, che servono a orientare la sua carriera come compositrice e cantante, accompagnata sempre alla chitarra. pubblica il primo disco singolo nel 1953 e l'anno seguente si esibisce davanti a Pablo Neruda e registra a Radio Cile le puntate della serie radiofonica *Así canta Violeta Parra*. Il suo primo viaggio in Europa avviene nel 1955: ci resta più d'un anno e mezzo e incide per Le Chant du Monde *Violeta Parra, guitare et chant. Chants et danses du Chili* (1956). Al ritorno in Cile, pubblica i quattro primi dischi della collana *El folklore de Chile* (1956-1957) e, nella stessa collana, *Toda Violeta Parra* (1960). Dopo un altro lungo soggiorno in Europa, nel 1965 si stabilisce nel suo paese, dove promuove «La Carpa de la Reina», un tendone installato alle porte di Santiago e dedicato al mondo artistico del folklore cileno, cioè alla musica e alle altre arti, alle quali era anche profondamente interessata. Comunque, l'iniziativa non riscuote troppo successo. Nel 1965 registra *Recordando a Chile (Una chilena en París)* e nel 1966, *Carpa de la Reina* e *Canta las últimas composiciones* (che include la famosa *Gracias a la vida*). Dopo il suicidio, nel 1967, vengono pubblicati alcuni dischi postumi, tra l'altro: *Décimas de Violeta Parra* (1968), *Violeta y sus canciones reencontradas en París* (1971), *Canciones*

de Violeta Parra (1971), *Le Chili de Violeta Parra* (1974) e *Un río de sangre* (1975).

La nuova canzone cilena nasce dalla spinta di Violeta Parra e dei suoi figli e collaboratori Isabel (1939) e Ángel (1943). Nel 1964, al ritorno d'Europa, Isabel e Ángel fondano a Santiago il ritrovo conosciuto come «La Peña de los Parra», presto frequentato dai nuovi cantautori, tra i quali spiccano Rolando Alarcón (1929), Patricio Manns (1937), Osvaldo «Gitano» Rodríguez (1943-1996) e soprattutto Víctor Jara (1932-1973), che aveva iniziato la sua attività musicale partecipando al gruppo folclorico Cuncumén, fondato nel 1955 e diretto fino al 1965 da Rolando Alarcón. Attivo come solista dal 1963, Jara registra il primo lp, *Víctor Jara*, nel 1966. Poi seguono *Víctor Jara* (1967), *Canciones folclóricas de América* (1968, col gruppo Quilapayún), *Pongo en tus manos abiertas* (1969, con i Quilapayún), *Canto libre* (1970, con Patricio Castillo, ex-membro dei Quilapayún, e gli Inti-Illimani), *El derecho de vivir en paz* (1971), *La población* (1972) e *Canto por travesura* (1973), oltre a due dischi dal vivo.

La qualità e vitalità dei gruppi è una caratteristica della scena contemporanea in Cile, con i già accennati Quilapayún, fondati nel 1965 e diretti tra 1966 e 1969 da Víctor Jara, e gli Inti-Illimani, che cominciano a suonare nel 1967 (saranno diretti fino al 2001 da Horacio Salinas, 1951). Oltre alle collaborazioni con Jara, i Quilapayún pubblicano nel 1968 *Por Viet-Nam*, prima registrazione della casa discografica DICAP (Discoteca del Cantar Popular, fondamentale per la diffusione del movimento), e poi *Quilapayún 3* (1969), *Basta* (1969, il loro album più noto), *Quilapayún 4* (1970) e, nel 1970, *Cantata de Santa María de Iquique*, composta da Luis Advis (1935-2004) e modello (come *La población* di Jara) della fusione di forme popolari e colte tipica di alcuni esponenti della nuova canzone cilena. Gli Inti-Illimani incidono, tra l'altro, *Canciones de la revolución mexicana* (1969), *Inti-Illimani* (1969), *Si somos americanos* (1969), *Canto al programa* (1970), che offre una versione musicale del programma di governo di Salvador Allende (il candidato di sinistra appoggiato da tanti altri rappresentanti della nuova canzone), *Autores chilenos* (1971), *Canto para una semilla* (1972) e *Canto de pueblos andinos, vol. 1* (1973).

Dal settembre del 1970, dopo la vittoria elettorale di Salvador Allende, la nuova canzone riceve un appoggio istituzionale, che comprende non solo un'ampia presenza nei media e nell'università, ma anche numerosi concerti e iniziative come il «Tren de la Cultura», che traversa il paese portando musica, poesia e altre manifestazioni culturali. Il colpo di stato dell'11 settembre 1973, che mette fine tragicamente al governo del presidente Allende, porta all'attenzione del mondo la produzione

dei nuovi cantautori e gruppi cileni, specie dopo la notizia della morte di Víctor Jara, torturato e assassinato insieme ad altri prigionieri nello stadio di Santiago del Cile dai militari golpisti di Pinochet. In seguito i suoi album vengono tolti dal mercato, e di quattro vengono distrutte le matrici; ma dal materiale recuperato dopo la sua morte verranno pubblicate in Europa e altrove varie antologie. Ángel Parra va in esilio in Messico e poi si stabilisce a Parigi. I Quilapayún sono sorpresi dal colpo militare a Parigi, dove decidono di restare; dopo il 1973 pubblicano, tra l'altro: *El pueblo unido jamás será vencido* (1975), *Adelante!* (1975), *Patria* (1976) e *Umbral* (1979). Gli Inti-Illimani l'11 settembre 1973 si trovano in Italia, dove resteranno a lungo; registrano, tra l'altro: *Viva Chile!* (1973), *La nueva canción chilena* (1974), *Canto de pueblos andinos* (1975), *Hacia la libertad* (1975), *Canto de pueblos andinos, vol. 2* (1976), *Chile resistencia* (1977) e *Canción para matar una culebra* (1979). Come si è visto, il grandissimo successo dei loro album in Italia (soprattutto i primi due) eserciterà un'influenza importante sulla canzone politica, la canzone d'autore e la stessa industria discografica del nostro paese.

In Uruguay, dopo i precursori Carlos Molina (1927-1998), detto *el payador libertario*, e Aníbal Sampayo (1926-2007), la nuova canzone è rappresentata da Alfredo Zitarrosa (1936-1989) e soprattutto da Daniel Viglietti (1939), cantante, compositore e chitarrista virtuoso. Tra il 1962 e il 1973 Viglietti svolge vari giri di concerti in Argentina, Cile, Cuba ed Europa, e registra i suoi primi dischi: *Canciones folklóricas y seis impresiones para canto y guitarra* (1963), *Hombres de nuestra tierra* (1964), *Canciones para el hombre nuevo* (1968), *Canciones para mi América* (1968, inciso a Cuba), *Canto libre* (1969), *Canciones chuecas* (1973) e *Trópicos* (1973). Arrestato nel 1972 a causa del suo coinvolgimento nella lotta politica della sinistra, dopo il colpo di stato civile e militare del 1973 è obbligato all'esilio, prima in Argentina e poi in Francia, dove pubblica *En vivo* (1978).

In Argentina la nuova canzone si propone non solo come un movimento di rinnovamento della tradizione musicale, in contrasto col cosiddetto «boom del folklore» della fine degli anni Cinquanta, ma anche come contrappeso alla preminenza, pure in campo musicale, della capitale Buenos Aires. Non è quindi casuale che tanti dei suoi protagonisti provengano dalle provincie, in particolare dal nord-ovest e dal centro-ovest del paese, come i *salteños* Eduardo Falú (1923, compositore, cantante e chitarrista) e Jaime Dávalos (1921-1981, poeta e compositore), che spesso lavorano insieme, e César Isella (1937), autore della famosa *Canción con todos* (1969), su testo del poeta, compositore e cantante Armando Tejada Gómez (1929-1992), considerata da molti un vero inno latinoamericano. O come Jorge Cafrune (1937-1978), cantante e chitar-

rista della provincia di Jujuy, noto anche per la tournée a cavallo che intraprende nel 1967 allo scopo di far conoscere le sue canzoni in tutto il paese: un giro che riscuote un grande successo, ma fallisce dal punto di vista economico. Sostenitore del governo di Perón e poi residente in Spagna per alcuni anni, Cafrune muore in circostanze poco chiare al ritorno in Argentina, sotto la dittatura del generale Videla.

La città di Mendoza, nella provincia omonima, è invece il centro del *Movimiento del Nuevo Cancionero*, lanciato nel 1963 da Armando Tejada Gómez con, tra l'altro, il musicista Manuel Óscar Matus (1927-1991) e sua moglie, la cantante Mercedes Sosa (1935), detta «La Negra», che diventerà una figura di primissimo piano della scena argentina. Dopo la registrazione del primo lp, *Canta Mercedes Sosa* (1959), il 1965 è un anno chiave della sua carriera: pubblica due dischi (*Canciones con fundamento* e *Romance de la muerte de Juan Lavalle*) ed è invitata da Jorge Cafrune al festival di Cosquín, dove ottiene grande successo. Altri suoi dischi da ricordare sono: *Yo no canto por cantar* (1966), *Para cantarle a mi gente* (1967), *Con sabor a Mercedes Sosa* (1968), *Homenaje a Violeta Parra* (1971), *Hasta la victoria* (1972), *Cantata sudamericana* (1972), *Mercedes Sosa interpreta a Atahualpa Yupanqui* (1977) e la storica collaborazione con Horacio Guarany (Heraclio Catalino Rodríguez, 1925) registrata nel singolo *Si se calla el cantor/Guitarra de medianoche* (1977). Nel 1979 va in esilio, prima a Parigi e poi in Spagna (ritornerà definitivamente in Argentina nel 1984).

Altri nomi importanti della nuova canzone argentina sono Facundo Cabral (1937), Alberto Cortez (1940) e il più giovane León Gieco (1951), che si fa conoscere negli anni Settanta ed è autore della canzone-manifesto pacifista *Sólo le pido a Dios* (1978).

A Cuba la nuova canzone è rappresentata dal movimento della *Nueva Trova Cubana*, che si afferma dopo il trionfo della rivoluzione, nel 1959. Da una parte, il nome *nueva trova* si richiama alla *trova tradicional*, che comprende solisti e gruppi, alcuni attivi già alla fine dell'Ottocento, che si accompagnano alla chitarra e con altri strumenti a corde per cantare una grande varietà di musiche di radice più o meno tradizionale, come il *son*, il *bolero* o la *guaracha*. Tra i nomi della *trova tradicional* sono da sottolineare i *santiagueros* Pepe Sánchez (1856-1918), creatore del *bolero*, Sindo Garay (1867-1968) e Miguel Matamoros (1894-1971), fondatore del Trío Matamoros e autore di *Lágrimas negras*. D'altra parte, la *nueva trova* è anche influenzata dai compositori e cantanti del *filin* – come César Portillo de la Luz (1922), José Antonio Méndez (1927-1988), Elena Burke (Romana Burgues, 1928-2002), Moraima Secada (1930-1980), Omara Portuondo (1930) e Marta Valdés (1934) – che verso la metà degli anni Quaranta arricchiscono la *trova*, e in modo

particolare il bolero, con una maggiore complessità armonica e un rapporto col pubblico più intimo e diretto. Ma soprattutto è il contesto sociale, politico e culturale postrivoluzionario a fornire nuovi soggetti letterari e a incoraggiare la nascita di nuove espressioni musicali adatte ai tempi e in sincronia col percorso della nuova canzone in altri paesi latinoamericani: espressioni nuove che saranno decisamente promosse dalle autorità cubane.

Di fatto la via della canzone politica era già stata esplorata, prima del 1959, da Carlos Puebla (1917-1989), chiamato «il cantore della Rivoluzione» e autore fra l'altro di *Hasta siempre, Canto a Camilo, Y en eso llegó Fidel*. Comunque il primo passo ufficiale verso la nascita della *Nueva Trova Cubana* sarà il «I Encuentro Internacional de la Canción Protesta», tenutosi nel luglio del 1967 a Varadero, al quale partecipano cantautori cileni, uruguaiani e argentini. Alla fine dell'incontro si decide l'istituzione del «Centro de la Canción» (nella Casa de las Américas), allo scopo sia di raccogliere materiali sulla cosiddetta *canción protesta*, sia di promuovere i nuovi talenti della canzone cubana. Più avanti, nel 1968, si crea il «Grupo de Experimentación Sonora», diretto dal compositore Leo Brouwer (1939), nel quale si inseriscono tre giovani che lavorano al «Centro de la Canción»: Pablo Milanés (1943), Silvio Rodríguez (1946) e Noel Nicola (1946-2005), i quali, nello stesso anno, si esibiscono insieme per la prima volta. L'organizzazione «Movimiento de la Nueva Trova» viene fondata nel 1972; oltre ai cantautori già nominati, partecipano altri giovani autori e cantanti, come Sara González (1949) e Amaury Pérez (1953). Negli anni Settanta i cantautori della *Nueva Trova* si presentano in tutta l'isola e offrono anche molti concerti all'estero, come ambasciatori culturali del loro paese. Pablo Milanés incide il primo disco da solo, *Versos de José Martí cantados por Pablo Milanés*, nel 1973; seguono *Canta a Nicolás Guillén* (1975), *La vida no vale nada* (1976), *No me pidas* (1978) e *Aniversarios* (1979). A sua volta, Silvio Rodríguez registra il primo lp da solo nel 1975 (*Días y flores*), al quale seguono *Cuando digo futuro* (1977), *Al final de este viaje* (1978) *Antología* (1978) e *Mujeres* (1979).

Inoltre, va ricordata in questo contesto la produzione sterminata, ma di altissima qualità, che dalla seconda metà degli anni Sessanta vede impegnati i protagonisti della musica brasiliana, a volte incarcerati o esiliati (anche verso l'Italia) dalle dittature militari che si succedono nel loro paese. Solo limitandosi a tre dei più importanti, ecco le loro discografie di quel periodo:

Chico Buarque de Hollanda: *Chico Buarque de Hollanda* (1966), *Morte e Vida Severina* (1966), *Chico Buarque de Hollanda - vol. 2* (1967), *Chico Buarque de Hollanda - vol. 3* (1968), *Chico Buarque na Itália*

(1969), *Per un pugno di samba* (1970), *Chico Buarque de Hollanda - vol. 4* (1970), *Construção* (1971), *Quando o carnaval chegar* (1972), *Caetano e Chico juntos e ao vivo* (1972), *Chico canta* (1973), *Sinal fechado* (1974), *Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo* (1975), *Meus caros amigos* (1976), *Os saltimbancos* (1977), *Gota d'água* (1977), *Chico Buarque* (1978).

Caetano Veloso: *Domingo* (1967), *Caetano Veloso* (1968), *Tropicália* (1969), *Caetano Veloso* (1969), *Barra 69 - Caetano e Gil* (1969), *Caetano Veloso* (1971), *Transa* (1972), *Araça Azul* (1973), *Temporada de verão* (con Gal Costa e Gilberto Gil, 1974), *Jóia* (1975), *Qualquer Coisa* (1975), *Doces Bárbaros* (con Gal Costa, Gilberto Gil, Maria Bethânia, 1976), *Bicho* (1977), *Muitos Carnavais* (1977).

Gilberto Gil: *Louvação* (1967), *Gilberto Gil* (1968), *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968), *Gilberto Gil* (1969), *Gilberto Gil* (inciso a Londra, 1971), *Expresso 2222* (1972), *Gilberto Gil ao Vivo* (1974), *Gil Jorge Ogum Xangô* (1975), *Refazenda* (1975), *Refavela* (1977).

27. Cantautori in Europa

La nuova canzone latinoamericana è determinante anche per la nascita di generi omologhi in Spagna. Dopo gli anni di fame e paura seguiti alla fine della guerra civile spagnola (1936-1939), negli anni Cinquanta la dittatura del generale Franco inizia a dar segni di una certa volontà di apertura, più visibili negli anni Sessanta, quelli dello sviluppo economico e degli inizi del turismo. Per quanto la censura sia tuttora attiva sia nella stampa sia nei mezzi audiovisivi – Televisión Española, la televisione statale, inizia le trasmissioni nel 1956 – nel Paese affiorano alcune forze di resistenza culturale, che in campo musicale trovano un'espressione originale e moderna nel movimento della nuova canzone spagnola.

Pienamente in linea con la canzone politica e d'autore che emerge in quegli anni in altri Paesi occidentali, la nuova canzone nasce dall'unione di diverse forze all'interno del Paese – in particolare dall'iniziativa del gruppo catalano Els Setze Jutges («I Sedici Giudici»), che comincia le attività musicali a Barcellona nel 1961, ma viene battezzato nel 1962 – e della spinta di esuli come il cantautore Paco Ibáñez (1934), che già nel 1956, a Parigi, aveva cominciato a scrivere canzoni su testi di poeti spagnoli. Per quanto il movimento prenda nomi diversi nelle varie regioni spagnole, e per quanto sia difficile individuare caratteristiche stilistiche comuni ai gruppi e ai musicisti che ne sono protagonisti, è possibile affermare che comunque tutti condividano obiettivi e influenze. Fra gli obiettivi, in primo luogo, quello di offrire una cronaca realistica e soggettiva di un periodo difficile, rendendo testimonianza delle inquietudini di quella generazione e seguendo in questo senso la strada aperta dagli *auteurs/interprètes* francesi, in particolare da Brassens, Ferré e Brel. Secondo, quello di rivendicare la propria identità culturale, non solo nelle regioni dove la dittatura aveva fatto sparire dalla scena pubblica qualsiasi manifestazione nelle lingue locali, come la Catalogna, i Paesi Baschi e la Galizia, ma anche in quelle dove il patrimonio musicale (il

flamenco e la copla andalusi, per esempio) era stato fatto proprio dal regime per la costruzione di un'idea stereotipata dell'ispanicità. Questa rivendicazione è spesso legata alla ricerca delle radici folkloriche, incoraggiata anche dalle figure del folk revival anglofono, come Pete Seeger e Bob Dylan. La nuova canzone, infatti, viene concepita come un progetto intellettuale e culturale di ampio respiro, aperto sia alla collaborazione con altre discipline artistiche (in particolare, con la poesia classica e contemporanea, che spesso fornisce i testi per le canzoni), sia alle influenze musicali straniere: oltre a quelle già accennate, il lavoro di alcuni cantautori latinoamericani, come Atahualpa Yupanqui e Violeta Parra. Infine, un altro elemento comune sono gli ostacoli posti dalle autorità, che perseguivano alcuni musicisti, obbligandoli anche all'esilio, vietano concerti e trasmissioni radiofoniche, e continuano a esercitare un controllo ancora molto tenace sulla vita culturale e politica del paese.

Per quanto riguarda la Catalogna, anche se nel 1958 erano già stati pubblicati alcuni dischi in catalano – più che altro versioni di grandi successi internazionali – nel 1959 si fanno sentire le prime voci che domandano «canzoni di adesso», cioè canzoni moderne scritte in catalano. Così nasce la *Nova Cançó*, il cui obiettivo è la creazione e diffusione di musiche in catalano, a scopo culturale e di resistenza, e che dagli inizi viene sostenuta dalla piccola borghesia e dal mondo universitario, così come dalla casa discografica Edigsa (1961-1984) e da una parte della stampa catalana. Il principale protagonista musicale dei primi anni è il gruppo Els Setze Jutges, fondato da Miquel Porter (1930-2004), Remei Margarit (1935) e Josep Maria Espinàs (1927), al quale si aggiungono successivamente altri musicisti, tra i quali Francesc Pi de la Serra (1942), Joan Manuel Serrat (1943), la maiorchina Maria del Mar Bonet (1947) e Lluís Llach (1948), il sedicesimo e ultimo «giudice». Nonostante le collaborazioni fra alcuni dei suoi membri e le presentazioni pubbliche insieme, Els Setze Jutges non funzioneranno mai come un vero gruppo musicale, ma come un collettivo di musicisti con un livello basso di professionalizzazione. D'altra parte, una delle figure di maggior successo popolare in catalano, in quegli anni e anche in anni successivi, il valenziano Raimon (Ramón Pelegrero Sanchis, 1940), che si era fatto conoscere nel 1958 con la canzone *Al vent*, non apparterrà mai ai «giudici». Nel 1963, la sua inaspettata vittoria accanto alla cantante Salomé (María Rosa Marco Poquet, 1943) nel Festival de la Canción Mediterránea di Barcellona, con la canzone in catalano *Se'n va anar* – composta da Josep Maria Andreu (1920) e Lleó Borrell (1924-1994) e registrata nella lingua originale da Mina nel 1963 – rappresenta una svolta nella storia della *Nova Cançó*, trasformata in fenomeno di massa, l'unico della cultura catalana del dopoguerra. Negli anni successivi, Raimon pubblicherà, tra

l'altro, *Disc antològic de les seves cançons* (1964), *Cançons de la roda del temps* (1966) e le registrazioni dal vivo *Raimon à l'Olympia* (1966, nella mitica sala parigina) *Raimon al Palau* (1967) e *Raimon en directe* (1968), prova della sua versatilità sul palcoscenico e dell'enorme seguito popolare dei suoi concerti, in Catalogna e in tutta la Spagna.

Tuttavia, alla fine degli anni Sessanta Els Setze Jutges si mostrano sempre più divisi di fronte alle sfide della popolarità, difficilmente compatibili con la volontà essenzialmente politica e civile dei suoi primi promotori. Una prima incrinatura è la formazione di Concèntric Promotora (1965-1972), un'altra etichetta discografica dedicata in esclusiva alla diffusione degli artisti della *Nova Cançó*, che nel suo primo anno pubblica i soli due dischi di Els Setze Jutges: *Audiència pública* (1965) e *Homenatge musical als «setze jutges»* (1965). Poi, nel 1967, si costituisce il Grup de Folk, che si presenta come alternativa critica – più vicina al folk anglosassone, al rock e al beat – ai «giudici», e al quale partecipa, tra l'altro, l'originale cantautore Jaume Sisa (1948). La crisi diventa pubblica nel 1968, quando il «giudice» Joan Manuel Serrat, già molto popolare in tutta la Spagna a partire dal successo dell'ep *Cançó de matinada* (1963) e dell'lp *Ara que tinc vint anys* (1967), decide di cantare in spagnolo, la lingua di sua madre, ricevendo molte critiche per il suo «tradimento». Dopo l'«affare Serrat» l'insegna della collettività, che aveva distinto il movimento fino allora, viene abbandonata per sempre, ed Els Setze Jutges si sciolgono intorno al 1968.

La fine degli anni Sessanta e il decennio successivo sono per la *Nova Cançó* catalana una tappa di consolidamento, in cui Raimon ed alcuni dei «giudici» più giovani – Joan Manuel Serrat, Maria del Mar Bonet, Francesc Pi de la Serra e Lluís Llach – seguono la via della professionalizzazione, ma emergono anche voci nuove, come Ovidi Montllor (1942-1995) e Joan Isaac (1953). I concerti dei cantautori si diffondono nelle provincie catalane – presentandosi a volte in altre città spagnole con enorme successo – e nasce anche il festival «Sis Hores de Cançó» di Canet de Mar (1971-1978). Joan Manuel Serrat registra dischi come *Dedicado a Antonio Machado, poeta* (1969), *Mediterráneo* (1971), *Miguel Hernández* (1972), *Per al meu amic* (1973) e *Res no és mesquí* (1977) – gli ultimi due, di nuovo in catalano – riscuotendo quasi sempre la stima del pubblico e della critica (a partire dal 1969 intraprende anche tournée in America Latina, con grandissimo successo). Negli stessi anni Raimon pubblica, tra l'altro, *Per destruir aquell qui l'ha desert* (1970), *A Victor Jara* (1974), *El recital de Madrid* (1976), *Lliurament del cant* (1977) e *Quan l'aigua es queixa* (1979). A sua volta, Maria del Mar Bonet, dopo il successo de *L'àguila negra*, versione de *L'aigle noir* della francese Barbara, incide, tra l'altro, *A l'Olympia* (1975), *Cançons de festa* (1976), *Ale-*

nar (1977), *Saba de terror* (1979) e *Quico-Maria del Mar* (1979, con Francesc Pi de la Serra). Nonostante le difficoltà politiche dei primi anni, in quel decennio Lluís Llach – autore, nel 1968, della canzone *L'estaca*, che presto diventa l'inno della lotta antifranchista – si afferma gradualmente come cantautore di grande qualità e successo, con dischi come *I si canto trist* (1974), *Viatge a Ítaca* (1975), e poi *Campanades a morts* (1977) e *Verges 50* (1980), che proporgono una ricerca musicale al di là della forma tradizionale della canzone, vicina invece ai concept album del progressive rock.

L'impresa dei «giudici» catalani serve comunque come modello per diverse iniziative in altre regioni della Spagna. Nei Paesi Baschi le attività della nuova canzone basca o *Kanta Berri* cominciano intorno al 1960, allo scopo di recuperare e diffondere il folklore tradizionale: Michel Labeguerie (1921-1980), Mikel Laboa (1934) e Julen Lekuona (1938-2003) ne sono i protagonisti principali. Il soggiorno di Laboa a Barcellona, dove prende contatto con Els Setze Jutges, lo incoraggia a fondare, intorno al 1965, il collettivo di musicisti in lingua basca Ez Dok Amairu («Non Ci Sono Tredici»), al quale partecipano, tra l'altro, Lekuona, Jozean Artze (1933), Lourdes Iriondo (1937) e Benito Lertxundi (1942). Fino alla dissoluzione del gruppo, nel 1972, i cantautori di Ez Dok Amairu – come i «giudici» catalani – compongono di solito separatamente, ma si esibiscono insieme. Provano anche nuove formule, come gli spettacoli *Baga-Biga-Higa* (1970) e *Ikimilikiliklik* (1975), prodotti tutti e due da Laboa e Artze, autori anche di *Txoria txori* («L'uccello è l'uccello»), considerata un classico della canzone basca. Negli anni Settanta Laboa registra *Euskal Kanta Berria* (1972) e l'apprezzato *Bat-Hiru* (1974). Si fa anche conoscere il cantautore Imanol (Imanol Larzábal, 1947-2004).

In Galizia il gruppo Voces Ceibes («Voci Libere») prende spunto dal primo concerto di Raimon a Santiago de Compostela, nel 1967, che è seguito (nel 1968) da un altro concerto di Benedicto (Benedicto García Villar, 1947) e Xavier (Xavier González del Valle). Accanto a Benedicto e Xavier, partecipano a Voces Ceibes Vicente Araguas (1950), Xerardo Moscoso (1945), Guillermo Roxo, e più avanti, Miro Casabella (1946), Suso Vaamonde (1950) e Bibiano (Bibiano Morón, 1950). Curiosamente sia la nuova canzone basca che la *Nova Canción Galega* sono appoggiate dalla casa discografica catalana Edigsa, che pubblica la maggior parte dei singoli dei membri di Voces Ceibes, e anche l'lp *Cerca del mañana* (1970), registrato dai galiziani insieme ad altri cantautori spagnoli, come Imanol e Lluís Llach. Duramente colpito dalla repressione politica e dalla difficoltà a offrire concerti, il collettivo si scioglie nel 1972. Tuttavia, la *Nova Canción Galega* vive ancora un certo successo negli anni

Settanta. Nel 1975 viene reso pubblico il manifesto del «Movimento Popular da Canción Galega», firmato da quasi tutti i cantautori galiziani. Tra quelli della prima generazione, Bibiano e Benedicto riescono a professionalizzarsi, ed emergono anche altri musicisti, come il cantautore galiziano-leonese Amancio Prada (1949), che in quegli anni incide *Vida e morte* (1974), *Rosalía de Castro* (1975), *Caravel de caraveles* (1976), *Cántico espiritual* (1977) e *Canciones de amor y celda* (1979).

In Castiglia la nascita della nuova canzone è invece molto influenzata dal percorso di Paco Ibáñez, che dal 1964 al 1968 pubblica a Parigi i tre dischi della serie *España de hoy y de siempre*, su testi di alcuni dei migliori poeti spagnoli, e nel 1968 offre finalmente il primo concerto in patria. Un altro stimolo importante è la diffusione della raccolta di Sergio Liberovici e Michele L. Straniero *Canti della nuova resistenza spagnola, 1939-1961*, pubblicata da Einaudi nel 1962, e contenente soprattutto parodie di canzoni popolari. Nel 1967, a Madrid, si costituisce il gruppo Canción del Pueblo, al quale prendono parte attiva Elisa Serna (1943), Hilario Camacho (1948-2006), Adolfo Celdrán (1943), Chicho Sánchez Ferlosio (1940-2003), Julia León (1945), e altri, e che viene appoggiato dalla casa discografica Edumsa, di breve vita. Nonostante le molte difficoltà create prima dalla situazione politica, e poi, dopo la morte del dittatore (nel 1975), dal mercato discografico, Serna, Celdrán e Camacho continuano a registrare e a fare concerti anche dopo la fine del gruppo. Per parte sua, Ibáñez incide *Paco Ibáñez en el Olympia* (1969), *Paco Ibáñez interpreta a Pablo Neruda* (1977) e *A flor de tiempo* (1979). Tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta si fanno anche conoscere a Madrid i cantautori periferici Pablo Guerrero (1946), Luis Pastor (1952) e Víctor Manuel (Víctor Manuel San José, 1947), quest'ultimo di grande successo popolare, e anche Luis Eduardo Aute (1943), autore di una delle canzoni più celebrate del tardofranchismo, *Al alba* (1974).

In Andalusia la nuova canzone è rappresentata dal gruppo Manifiesto Canción del Sur, fondato a Granada nel 1969 per iniziativa del poeta Juan de Loxa (1944), al quale partecipano i cantautori Carlos Cano (1946-2000) e Antonio Mata, e che viene anche appoggiato da *cantaores* come José Menese (1942), Enrique Morente (1942) e Manuel Gerena (1946). Il gruppo si scioglie nel 1976. Infine, in Aragona è da sottolineare l'attività dei cantautori José Antonio Labordeta (1935) e Joaquín Carbonell (1949).

In Francia gli anni Sessanta e Settanta sono caratterizzati dagli sviluppi della già rigogliosa scena della *chanson*, che non mancherà di generare a sua volta una *nouvelle chanson*. Oltre ai protagonisti già citati (Trenet, Brassens, Ferré, Aznavour, Brel fino all'abbandono delle scene, e poi tutti i raffinati interpreti maschili e femminili), ne appaiono di

nuovi, i cui legami col modello di canzone della *rive gauche* parigina degli anni Cinquanta si allentano progressivamente. Anche la Francia, del resto, è investita dall'ondata del beat e del rock, che produce star locali (ma di fama internazionale) come Johnny Halliday (1943) e Sylvie Vartan (1944), e autori/interpreti che sfondano la barriera generazionale rivolgendosi anche a un pubblico di adolescenti, come Françoise Hardy (1944), che nel 1962, diciottenne, vende due milioni di copie del suo singolo *Tous les garçons et les filles* e per qualche tempo rivaleggia in popolarità (non solo in patria) con i Beatles.

La continuità ideale con la *chanson* del decennio precedente è incarnata da Barbara (1930-1997), la cui carriera inizia infatti all'ombra di Brassens e Brel, delle cui canzoni è interprete (*Barbara chante Brassens et Brel*, 1960, *Barbara chante Brel*, 1961). Il vero successo però le arride quando inizia a cantare canzoni proprie, con un'acclamattissima apparizione al Bobino (1964) e poi su disco (*Barbara chante Barbara*, 1965, *Barbara*, 1966, *Ma plus belle histoire d'amour*, 1967, *Le soleil noir*, 1968, *L'aigle noir*, 1970). In quel periodo compone e interpreta brani come *Amourrir pour mourir*, *Nantes*, *Pierre* (la sua «sigla»), *Le mal de vivre*, *L'aigle noir*, uno dei suoi maggiori successi, inevitabilmente legato anche alla sua immagine sul palcoscenico di *longue dame brune*, di nero uccello da preda. Più che dell'energia agile del «passerotto» Piaf, Barbara è erede della teatralità prorompente di Brel, oltre che di Yvette Guilbert: sempre più vicina, col passare degli anni, all'immagine stereotipata ed eccessiva, quasi autocaricaturale, che i suoi fedeli appassionati sembrano esigere. Alla fine degli anni Settanta un cancro alla gola interrompe temporaneamente la carriera, che riprenderà con un ritorno trionfale nel 1981.

Allo stesso ambiente e alla stessa generazione appartiene Georges Moustaki (Giuseppe Mustacchi, 1934), nato ad Alessandria d'Egitto da genitori di origine greca e poi naturalizzato francese. Nel 1958 scrive per la Piaf uno dei suoi maggiori successi, *Milord*. Autore di canzoni anche per Yves Montand, Barbara e Serge Reggiani, ottiene nel 1969 un grande successo internazionale come autore e interprete di *Le métèque* (in italiano, *Lo straniero*), canzone semiautobiografica che evidentemente tocca la sensibilità del pubblico negli anni della Grecia dei colonnelli. Reggiani (1922-2004), a sua volta, è una figura emblematica del posto che la canzone occupa in quegli anni nella cultura francese. Nato a Reggio Emilia da una famiglia di antifascisti, emigra presto in Francia, dove studia recitazione. Attore di teatro e di cinema (in Italia sarà Robespierre nel classico sceneggiato televisivo *I giacobini*, 1961), recita per Sartre, conosce Boris Vian e ne interpreta le canzoni (1965), e viene invitato da Barbara ad aprire i concerti di una sua tournée. Da allora in poi sarà interprete delle canzoni di tutti i migliori autori francesi.

Rispetto agli altri autori e interpreti della canzone francese degli anni Cinquanta-Sessanta, tutti dotati di una presenza scenica irresistibile («spontanea» o pesantemente artefatta a seconda dei casi), Serge Gainsbourg (1928-1991) appare fin dagli inizi della carriera meno adatto a conquistare le platee: ironico, glaciale, provocatorio, maestro di doppi sensi che lasciano il pubblico nell'imbarazzo, si rivelerà alla lunga un personaggio capace di scatenare i media e gli acquirenti di dischi, più che di trascinare i frequentatori dei teatri e dei cabaret. Non a caso il suo primo grande successo è come autore di una canzone pop, *Poupée de cire poupée de son*, che vince l'Eurovision Song Contest del 1965 (l'anno dopo Gigliola Cinquetti) nell'interpretazione di una bamboleggiante France Gall (1947). Il vero successo internazionale arriva nel 1968 con *Je t'aime... moi non plus*, nella versione registrata insieme a Jane Birkin (1946), dopo che perfino l'entourage di Brigitte Bardot (1934) – alla quale Gainsbourg si era rivolto in un primo momento – aveva considerato la canzone troppo scandalosa. Con i sospiri languidi della protagonista femminile, alternati all'impassibilità didascalica della voce di Gainsbourg, *Je t'aime... moi non plus* è forse la vera colonna sonora del Sessantotto: musicalmente si basa senza particolare inventiva sulle armonie e sonorità bachiane e gospel portate alla ribalta soltanto un anno prima dai Procol Harum (Gainsbourg si servirà spesso di *sessionmen* inglesi per le sue incisioni), ma la carica erotica dell'interpretazione vocale, insieme al testo allusivo che il contesto rende esplicito, scatena censure e contrasti in tutta Europa. Tutto sommato, la poetica di Gainsbourg è già delineata qui: il ricorso (del tutto insolito per la *chanson* francese) agli stili di moda nel *mainstream* internazionale, i testi concentrati sull'erotismo e sul senso della morte, un anticonformismo provocatorio, come dimostrano i concept album *Histoire de Melody Nelson* (1971, con Jane Birkin), *Rock around the bunker* (1975), *L'homme à tête de chou* (1976), o la versione reggae della *Marsigliese*, registrata in Giamaica (*Aux armes et cætera*, 1979), che gli procurerà minacce di morte dagli *ultras* nazionalisti.

Nella Germania divisa e sconvolta del dopoguerra la nascita di un movimento di canzone impegnata paragonabile a quelli incontrati finora è ostacolata dalla memoria dell'uso che della canzone popolare aveva fatto il nazismo: nella scuola, nella propaganda, nelle organizzazioni giovanili. Ma già alla fine degli anni Cinquanta, e soprattutto all'inizio del decennio successivo, si affacciano sulla scena i primi rappresentanti del movimento dei *Liedermacher* (letteralmente, «facitori di canzoni»). Ovvie influenze sono Brassens e Pete Seeger, e prime occasioni pubbliche le marce contro la minaccia di una guerra nucleare (*Ostermarsch*), che iniziano nel 1960. Nella cultura tedesca la canzone politica di sinistra ha modelli importanti nel lavoro di Brecht e Eisler, di Tucholsky, di Ernst

Busch (1900-1980), interprete storico del Kabarett degli anni venti e dell'*Opera da tre soldi*, attivo negli anni Cinquanta e Sessanta nel Berliner Ensemble e punto di riferimento della scena teatrale e musicale di Berlino Est e della Repubblica Democratica Tedesca, anche a livello internazionale: come si è già ricordato, è dopo aver assistito a un concerto al Deutsches Theater, nell'autunno del 1957, che Sergio Liberovici viene stimolato a fondare il Cantacronache («applaudimmo Gisela May, cantante-attrice, e Ernst Busch, ex-combattente della guerra di Spagna, attore straordinario e insuperabile *chansonnier*»). Ma l'aspro conflitto politico di quel periodo, con la messa fuori legge del partito comunista nella Repubblica Federale Tedesca (1956) e la costruzione del muro di Berlino (1961) rende molto difficili i rapporti diretti tra i movimenti musicali delle due Germanie. A ovest uno dei primi *Liedermacher* è Dieter Süverkrüp (1934), ottimo chitarrista jazz e autore di alcune tra le prime canzoni contro la bomba atomica del movimento dell'*Ostermarsch*. Spesso musica i testi di Gerd Semmer, poeta, paroliere, saggista, a sua volta ispirato da Brecht e Tucholsky, e considerato il «padre delle canzoni di protesta» della Germania federale. Insieme ad altri, Süverkrüp e Semmer fondano nel 1961 la casa discografica Pläne, che sarà a lungo il punto di riferimento principale della canzone impegnata tedesca. Altri protagonisti del movimento dei *Liedermacher* sono Franz Josef Degenhardt (1931), particolarmente noto a partire dall'album *Spiel nicht mit den Schmuddelkindern* (1965), e successivamente considerato il cantore del movimento studentesco del 1968, Hannes Wader (1942), influenzato da Brassens e da Dylan, e Walter Mossmann (1941), entrambi attivi e acclamati soprattutto tra la fine degli anni Sessanta e tutto il decennio successivo. La vita e la carriera di Wolf Biermann (1938) si svolge in un percorso tortuoso che varie volte interseca la scena del *Liedermacher* della Germania federale. Nato ad Amburgo – figlio di un operaio ebreo e antinazista dei cantieri navali, poi morto ad Auschwitz – al termine degli studi si trasferisce a Berlino Est, dove frequenta l'università, conosce Eisler, lavora come assistente alla regia al Berliner Ensemble. Il suo lavoro di poeta, cantautore, saggista, impegnato a sinistra ma contrario alla burocrazia del partito, ha successo negli ambienti progressisti della Germania democratica ma gli procura l'ostilità del governo, che in varie occasioni impedisce la pubblicazione dei suoi dischi (a cominciare da *Wolf Biermann zu Gast bei Wolfgang Neuss*, 1965, registrato a Francoforte). Biermann si organizza allestendo un proprio studio di registrazione a Berlino Est e per circa un decennio è il punto di riferimento della dissidenza progressista, intoccabile per la grande popolarità che ormai ha raggiunto anche fuori dai confini delle due Germanie. Nel 1976 si trasferisce ad Amburgo rinunciando alla cittadinanza della RDT, e l'anno dopo lo raggiunge an-

che la moglie con Catharina, figlia di un matrimonio precedente, che diventerà più tardi nota come la cantante Nina Hagen. Tra gli album di Biermann: *Warte nicht auf bessere Zeiten* (1973), *aah – ja!* (1974), *Liebeslieder* (1975), *Es gibt ein Leben vor dem Tod* (1976), *Der Friedensclown* (1977), *Trotz alledem!* (1978), *Hälfte des Lebens* (1979).

Una vicenda umana non dissimile, anche se più drammatica, è quella di Vladimir Vysotskij («Volodja», 1938-1980), attore, poeta, cantautore moscovita, attivo in Unione Sovietica dall'inizio degli anni Sessanta in un contesto culturale e ideologico prossimo a quello frequentato da Biermann: entra nel 1964 al teatro Taganka diretto dall'attore e regista anticonformista Jurij Ljubimov (1917) e diventa noto per le sue interpretazioni vertiginose, che presto lo rendono invisibile ai vertici del partito. Anche come cantautore è popolarissimo, ma non vengono pubblicati i suoi dischi: le canzoni di «Volodja» circolano clandestinamente, su nastri per registratori portatili e poi su cassetta. Solo verso la fine degli anni Settanta la casa discografica di stato, Melodiya, ne pubblicherà alcune, per poi rendergli un tributo postumo, quasi alla vigilia del crollo dell'Unione Sovietica. Anche Bulat Okudzhava (1924-1997), moscovita di origine armena, ha faticato ad avere le proprie canzoni documentate su disco, nonostante fossero meno esplicitamente «problematiche» e chiaramente ispirate al modello di Brassens. È considerato il fondatore di un genere, l'*avtorskaja pesnya* (letteralmente «canzone d'autore»), i cui protagonisti, tutti marginali rispetto al potere sovietico, vengono chiamati «bardi». Oltre a Vysotskij e Okudzhava i bardi più noti sono Alexander Galich (1918-1977), uno dei più apertamente critici nei confronti del governo dell'URSS, Jurij Vizbor (1934-1984), Victor Berkovskij (1934-2005), Alexander Dolsky (1938).

Nello stesso arco di tempo in Grecia sono da ricordare figure come quelle di Stelios Kazantzidis (1931-2001), amatissimo dal grande pubblico ellenico, figlio di un membro della resistenza greca che fu torturato e ucciso dai fascisti nel 1944, interprete delle canzoni dei maggiori autori della sua epoca (da Tsitsanis a Theodorakis e Hatzidakis), e Dionysis Savvopoulos (1944), compositore e cantautore, aperto anche all'influenza della musica angolamericana, imprigionato dai colonnelli durante la dittatura del 1967-1974: insieme ad altri, colmano il periodo della transizione dal tardo rebetico degli anni Cinquanta alla canzone «d'arte» degli anni Settanta e successivi, con un'inclinazione politica paragonabile a quella che abbiamo incontrato durante il nostro lungo percorso dalle estreme propaggini dell'America del Sud fino all'Europa dell'Est.

28. Psichedelici, sperimentatori: da Zappa ai Pink Floyd, al progressive rock

La fine degli anni Sessanta segna un'importante evoluzione tecnologica, commerciale ed estetica, con la diffusione di massa della stereofonia, degli apparecchi ad alta fedeltà, dei registratori a cassette. I primi lp stereofonici risalgono al 1958, ma per qualche anno la nuova tecnica è indirizzata al pubblico più colto e abbiente, e viene applicata alle incisioni di musica classica, di jazz, di *crooners*. I primi lp dei Beatles escono solo in mono (saranno poi rimissati in una stereofonia approssimativa), ma dal 1965 anche gli album popular – proprio a partire da quelli dei Beatles – vengono missati in due versioni, e quella stereo diventa rapidamente la versione di riferimento, e poi l'unica. *Sgt. Pepper's* (1967) contiene effetti stereo confrontabili con quelli che nove anni prima venivano usati sugli lp dimostrativi per convincere gli ascoltatori delle meraviglie della nuova tecnologia: salvo che ora sono incorporati nel progetto musicale (è vero, però, che il missaggio di *Sgt. Pepper's* avviene prima in mono, poi in stereo: le due versioni contengono alcune differenze significative). I gruppi rock che usano tecnologie sempre più sofisticate contano sul fatto che una parte sempre più ampia del pubblico posseda apparecchiature in grado di coglierne le sfumature (sempre nel 1967 le cuffie stereofoniche vengono introdotte sul mercato non professionale); per converso, il pubblico (non più solo quello della borghesia medio-alta, con la fissazione dell'hi-fi) rinnova le proprie apparecchiature per ascoltare meglio gli album di quei gruppi. Intorno al 1970 anche la musicassetta – introdotta dalla Philips nel 1964 e per qualche anno usata come supporto a buon mercato in registratori portatili monofonici – diventa un supporto adatto alla circolazione della musica tecnologicamente più ambiziosa: vengono messi in commercio registratori e riproduttori stereo (anche per automobile), e le case discografiche (proprio dal 1970) adottano il sistema di riduzione del fruscio Dolby sulle proprie cassette preregistrate, trasformandole da curiosità tecnico-commerciali

a potenziale alternativa all'lp. Nell'arco di un decennio la cassetta preregistrata eguaglierà e supererà le vendite degli lp. La disponibilità della cassetta avvia la pratica della copia domestica (*home taping*), che mentre spaventa i discografici (i quali temono un calo di vendite per il passaggio di copie fra amici) diffonde un'abitudine al bricolage elettronico e una familiarità con i problemi della registrazione che attira ancora di più l'attenzione del pubblico sull'uso delle tecnologie più sofisticate da parte di musicisti e produttori. Nello stesso periodo (tra il 1967 e il 1972) negli studi di registrazione si passa da 4 a 8, a 16 piste, si inventano tecniche per la generazione di effetti (*automatic double tracking, flanging, phasing*), si diffondono i sintetizzatori, soprattutto quelli progettati da Robert Moog (1934-2005).

Parallelamente, e in un rapporto continuo con questa evoluzione tecnologica, i musicisti sono sempre più incoraggiati a esplorare con curiosità altri repertori, altre tradizioni, dalla musica elettronica a quella indiana, dal jazz al folklore, e poi tutto il repertorio eurocolto, dal madrigale al barocco, dalle scuole nazionali al tardo romanticismo, con incursioni nella musica del Novecento. L'aneddoto che riguarda Frank Zappa (1940-1993), secondo il quale, ancora adolescente, il musicista americano avrebbe trovato in una cesta di lp in svendita un album di composizioni orchestrali di Edgar Varèse (1883-1965), rimanendone folgorato, mette in luce la sua intelligenza musicale precoce, ma non è affatto isolato: moltissimi musicisti rock, in quegli anni, si comportano allo stesso modo, andando in caccia di stimoli in tutte le direzioni. McCartney e Lennon ascoltano *Gesang der Jünglinge* (1955) e *Hymnen* (1966) di Karlheinz Stockhausen (1928-2007), e ne traggono l'idea di *Revolution 9* (sul *White Album*, 1968).

Inoltre, a ridosso della generazione dei pionieri del *beat* si sta affacciando una generazione di musicisti più giovani, con una formazione musicale più ricca (molti sono tastieristi), basata sulla musica colta, sul jazz, sullo stesso rock (che comincia ad avere una tradizione, e una scuola). Nei tardi anni Sessanta emergono dei virtuosi, più giovani ma molto più esperti come strumentisti dei loro colleghi che hanno costruito i primi anni della storia del rock.

In questo contesto, maturano le forme di produzione e di consumo che a partire dal 1969 verranno etichettate ufficialmente come *progressive rock*, sulla falsariga dell'analoga definizione per un sottogenere del jazz, imparentato con la musica colta novecentesca. Il *progressive*, però, stenta a essere definito su una base puramente stilistica: la sua caratteristica come genere è proprio quella di una grande varietà, anche se alcune regole del gioco emergeranno in modo più ricorrente. Si tratta, poi, di un genere tipicamente inglese (con alcune ramificazioni non trascura-

bili, soprattutto in Italia e in altri paesi europei), anche se è certo che alcuni stimoli iniziali siano venuti dalle tournée in Inghilterra di musicisti americani, come The Band (per l'uso di due tastiere e per le lunghe rapsodiche improvvisazioni organistiche) e soprattutto come lo stesso Zappa, protagonista il 23 settembre 1967 di un concerto alla Royal Albert Hall, a Londra, che mette la comunità dei musicisti rock inglesi di fronte a un diluvio di invenzioni (e di virtuosismi) che fa impallidire l'immagine di avanguardia di *Sgt. Pepper's*, da poco pubblicato. Non si fa fatica a pensare che da quella sera in poi la ricerca dell'insolito fra i musicisti inglesi abbia preso un passo più spedito. È inevitabile, quindi, citare Zappa come un precursore del *progressive*, come un riferimento costante, anche stilistico, nonostante la saggistica su questo genere tenda a lasciarlo da parte. Se il *progressive*, poi, è uno dei generi popular che hanno più relazioni con la musica colta, anche contemporanea, la discografia sterminata e la carriera di Zappa – chitarrista, ma soprattutto compositore e *bandleader* – offrono numerosi punti di contatto: *Freak Out* (1966), *Absolutely Free* (1967), *Lumpy Gravy* (1967), *We're Only In It For The Money* (1968), *Cruising With Ruben And The Jets* (1968), *Uncle Meat* (1969), *Hot Rats* (1969), *Burnt Weeny Sandwich* (1969), *Weasels Ripped My Flesh* (1970), *King Kong* (1970, con Jean-Luc Ponty), *Chunga's Revenge* (1971), *200 Motels* (1971), *Waka/Jawaka* (1972), *The Grand Wazoo* (1972), *Overnite Sensation* (1973), *Apostrophe* (1974), *Roxy & Elsewhere* (1974), *One Size Fits All* (1975), *Bongo Fury* (1975), *Zoot Allures* (1976), *Studio Tan* (1978), *Sheik Yerbouti* (1979), *Orchestral Favorites* (1979), *Joe's Garage Act I* (1979), *Joe's Garage Act II&III* (1979), *Tinseltown Rebellion* (1981), *You Are What You Is* (1981), *Ship Arriving Too Late To Save A Drowning Witch* (1982), *The Man From Utopia* (1983), *London Symphony Orchestra, Vol. 1* (1983), *The Perfect Stranger* (Boulez Conducts Zappa) (1984), *Francesco Zappa* (1984), *Them Or Us* (1984), *Thing-Fish* (1984), *Frank Zappa Meets The Mothers Of Prevention* (1985), *Jazz From Hell* (1986), *London Symphony Orchestra, Vol. II* (1987), *The Yellow Shark* (1993, con l'Ensemble Modern diretto da Peter Rundel e Frank Zappa).

Altri precursori del *progressive* presentano con largo anticipo tratti stilistici o atteggiamenti che entreranno fra le ricorrenze del genere: per esempio, il misticismo malinconico e l'inclinazione infantile per il fantastico si trovano negli album dell'Incredible String Band: *The 5000 Spirits Of The Layers Of The Onion* (1967), *The Hangman's Beautiful Daughter* (1968), *Wee Tam, and the Big Huge* (1969); un certo tono filosofico e il sinfonismo si trovano nei Moody Blues: in *Days Of Future Passed* (1967) c'è un'orchestra sinfonica, sostituita dal Mellotron nei successivi *In Search Of The Lost Chord* (1968), *On The Threshold Of A Dream* (1969), *To*

Our Children's Children's Children (1969), *A Question Of Balance* (1970), *Every Good Boy Deserves Favour* (1971); fra i primi a introdurre una scrittura rigorosa, di ispirazione colta, ci sono i Procol Harum, con *Shine On Brightly* (1968), *A Salty Dog* (1969, dove brilla la canzone eponima, strumentata direttamente per un organico sinfonico), *Live With The Edmonton Symphony Orchestra* (1972, uno degli incontri più soddisfacenti fra un gruppo rock e un'orchestra), *Grand Hotel* (1973); precursori più immediati, non solo per la presenza del tastierista Keith Emerson (1944) sono The Nice, con *The Thoughts Of Emerlist Davjack* (1967), *Ars Longa Vita Brevis* (1968), *The Nice* (1969), *Five Bridges* (1970).

In altri casi il legame stilistico e tematico è più labile, anche se nella prima fase del *progressive* sarebbe difficile cogliere le ragioni per le quali non debbano essere considerati all'interno del genere gruppi (del resto molto importanti per le innovazioni che introducono nel linguaggio del rock) come i Traffic, con *Mr Fantasy* (1967), *Traffic* (1968), *Last Exit* (1968), *John Barleycorn Must Die* (1970), *The Low Spark Of The High Heeled Boys* (1971), *Shoot Out At The Fantasy Factory* (1973), *When The Eagle Flies* (1974) o come i Family, autori di *Music In A Doll's House* (1968), *Family Entertainment* (1969), *A Song For Me* (1970).

A conferma di quanto l'insieme di convenzioni che definisce il *progressive* sia nebuloso, c'è il rapporto fra il genere e il gruppo che a maggior diritto – insieme ai Beatles di *Sgt. Pepper's* e di *Magical Mystery Tour* – dovrebbe essere considerato un precursore, i Pink Floyd. L'importanza dell'aspetto tecnologico, l'uso di luci e scenografie, la sperimentazione timbrica, le composizioni lunghe e articolate sono tutti aspetti che i Pink Floyd mettono in gioco fin dai tempi di *The Piper At The Gates Of Dawn* (1967) e *A Saucerful Of Secrets* (1968), e i successivi *More* (1969), *Ummagumma* (1969), *Atom Heart Mother* (1970), *Relics* (1971) e *Meddle* (1971) sono sviluppi conseguenti di quella linea. Forse è l'aspirazione a fare una musica più fascinosa che «difficile», e la resistenza al virtuosismo individuale e di gruppo, a porre i Pink Floyd su un percorso parallelo, in uno spazio che solo sotto certe prospettive può essere considerato *progressive*. Curiosamente, ma molto significativamente, i Pink Floyd incarnano molte delle caratteristiche che saranno rimproverate al *progressive* come vizi capitali (il gigantismo, l'autoreferenzialità), ma mentre gruppi che non ne sono per nulla affetti subiranno le conseguenze di quelle critiche, i Pink Floyd continueranno tranquillamente a produrre successi da decine di milioni di copie, come *Dark Side Of The Moon* (1973), *Wish You Were Here* (1975), *Animals* (1977), *The Wall* (1979).

Viceversa i Jethro Tull, le cui basi nel rock-blues e nel jazz sono evidenti nei primi album *This Was* (1968) e *Stand Up* (1969), vengono rapi-

damente riconosciuti, fin da allora, come un esempio canonico delle convenzioni del genere: c'è un cantante-leader istrionico, ci sono strumenti estranei alla tradizione del rock (il flauto), c'è virtuosismo individuale e di gruppo, ci sono metri addittivi eseguiti con disinvoltura, c'è qualche spunto classicheggiante, c'è molta provincia inglese. *Benefit* (1970), *Aqualung* (1971), *Thick As A Brick* (1972), *A Passion Play* (1973), sono fra gli album che definiscono il genere, seguiti – fra gli altri – da *Minstrel In The Gallery* (1975), *Songs From The Wood* (1977), *Heavy Horses* (1978), *Stormwatch* (1979).

Ma il termine *progressive*, che pure circolava da qualche tempo, applicato a qualunque musica apparisse particolarmente innovativa, viene citato in modo definitivo (e definitorio) nel 1969, quando verso la fine dell'anno esce il primo lp dei King Crimson. Da mesi i critici inglesi li pronosticavano come successori dei Beatles, soprattutto dopo un concerto all'aperto, a Hyde Park, dove con i loro riff frenetici all'unisono avevano rubato la scena ai Rolling Stones. *In The Court Of The Crimson King* (1969) certamente condensa molti dei tratti che fino alla metà degli anni Settanta renderanno riconoscibile il genere, e il gruppo come uno dei più rappresentativi, guidato dal chitarrista e compositore Robert Fripp (1946). Seguono (con un turbine di cambi di formazione, scioglimenti e rifondazioni) *In The Wake Of Poseidon* (1970), *Lizard* (1970), *Islands* (1971), *Larks' Tongues In Aspic* (1973), *Starless And Bible Black* (1974), *Red* (1974).

Dal primo dei cambi di formazione dei King Crimson emerge il cantante e bassista Greg Lake (1948), che insieme all'organista Keith Emerson dei Nice e a Carl Palmer (1941) proveniente da un gruppo pre-*progressive*, gli Atomic Rooster, forma Emerson Lake and Palmer, un altro dei gruppi che definiscono le regole del gioco del genere, puntando su virtuosismo esibizionistico, velocità, citazioni classiche. I loro album sono *Emerson Lake and Palmer* (1970), *Tarkus* (1971), *Pictures At An Exhibition* (1972, una rilettura dei *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij), *Trilogy* (1972), *Brain Salad Surgery* (1973), *Welcome Back My Friends To The Show That Never Ends* (1974). A un ascolto disincantato brani di struttura rigorosa come *Fracture* o *Red* dei King Crimson, ispirati a un minimalismo bartokiano di grande intensità, paiono venire da universi lontanissimi rispetto al *Kitsch* programmatico delle *suites* di Emerson, ma in quegli anni è forse più significativo ciò che divide queste musiche (il *progressive*, di qualunque livello) dalle altre (cioè dal folk-rock americano, o dalla musica *soul*), rispetto a ciò che le discrimina fra di loro.

Lo stesso si potrebbe dire confrontando la produzione media dei gruppi *progressive*, che già dal 1970 cominciano a pullulare, con quella

dei Gentle Giant, un gruppo di capacità compositive ed esecutive formidabili che pone in epigrafe al secondo album l'obiettivo di «espandere le frontiere della popular music contemporanea, a rischio di diventare molto impopolari». E concludono: «Abbiamo registrato ogni composizione con un solo pensiero: che risultasse unica, avventurosa e affascinante». I loro lp sono *Gentle Giant* (1970), *Acquiring The Taste* (1971), *Three Friends* (1972), *Octopus* (1973), *In A Glass House* (1973), *The Power And The Glory* (1974), *Free Hand* (1975), *Interview* (1976), *The Missing Piece* (1977), *Playing The Fool* (1977, dal vivo), *Giant For A Day* (1978), *Civilian* (1980). Ai Gentle Giant non arride tutto il successo che meriterebbero, specialmente in patria, ma risulteranno enormemente influenti in Italia, dove il pubblico li apprezza fin dalla prima tournée. Lo stesso accade ai Van der Graaf Generator, che pubblicano *The Least We Can Do Is Wave To Each Other* (1970), *H To He, Who Am The Only One* (1971), *Pawn Hearts* (1971), *Godbluff* (1975), *Still Life* (1976). Molto lunga, ma sempre marginale, la carriera del loro cantante Peter Hammill (1948), che negli stessi anni pubblica *Chameleon In The Shadow Of The Night* (1973), *The Silent Corner And The Empty Stage* (1974), *In Camera* (1975), *Nadir's Big Chance* (1976).

Una sorte simile, all'inizio, tocca ai Genesis, un gruppo che più che sul virtuosismo individuale punta sulla voce e le capacità sceniche del cantante Peter Gabriel (1950), sulla fascinazione di allestimenti teatrali (nei quali sono pionieri) legati al carattere fiabesco – alla Lewis Carroll – dei testi, e su una musica che con molta accortezza sa farsi sfondo emotivo e descrittivo. In realtà, dopo una prima fase difficile dove il pubblico italiano sembra amarli più di quello inglese, diventeranno uno dei gruppi più famosi a livello mondiale. Gli album *progressive* sono *From Genesis To Revelation* (1969, di fatto, ancora molto poco imparentato col genere), *Trespass* (1970), *Nursery Cryme* (1971), *Foxtrot* (1972), *Genesis Live* (1973), *Selling England By The Pound* (1973), *The Lamb Lies Down On Broadway* (1974, l'ultimo con Peter Gabriel), *A Trick Of The Tail* (1976), *Wind And Wuthering* (1976), *Seconds Out* (1977, dal vivo), mentre già da *And Then We Were Three* (1978), e poi con *Duke* (1980) e *Abacab* (1981), lo stile è quello di un pop cosmopolita.

Per completare la rassegna dei gruppi che costituiscono – per così dire – il nocciolo del *progressive*, mancano gli Yes, forse i più famosi nella fase (tra il 1974 e il 1975) nella quale il genere e tutta la sottocultura che vi è associata vengono sottoposti a un tiro incrociato feroce dalla critica e dal pubblico che si sta orientando verso il punk. Questo non significa che i loro album (compresi quelli di quel periodo) non siano fra i migliori del genere: *Yes* (1969), *Time And A Word* (1970), e soprattutto *The Yes Album* (1970), *Fragile* (1971), *Close To The Edge* (1972), *Yes-*

songs (1973), *Tales From Topographic Oceans* (1973), *Relayer* (1974), mentre i successivi *Going For The One* (1977), *Tormato* (1978), *Drama* (1980), *90125* (1983), sono buone dimostrazioni (ma non molto di più) della capacità dei musicisti di mantenersi a un livello onorevole.

Al *progressive*, poi, sono riferiti una miriade di gruppi e musicisti di minore successo commerciale, ma in alcuni casi di interesse musicale superiore (e di maggiore influenza sulla stessa scena *progressive*) a quello dei gruppi canonizzati. Tra questi, i Soft Machine, più inclini al jazz, con gli album *Soft Machine* (1968), *Volume 2* (1969), *Third* (1970), *Sixth* (1973), *Bundles* (1975), *Spaced* (1969/1996), *Live At The Proms* (1970/1993), i Matching Mole con *Matching Mole* (1972), *Little Red Record* (1973), e Robert Wyatt (batterista degli uni e degli altri), con *The End Of An Ear* (1970), *Rock Bottom* (1974), *Ruth Is Stranger Than Richard* (1975); gli Henry Cow, il gruppo più politicizzato e programmaticamente consapevole, con *Legend* (1973), *Unrest* (1974), *In Praise of Learning* (1975), *Concerts* (1976), *Western Culture* (1978), ai quali faranno seguito gli Art Bears (formati da alcuni componenti degli Henry Cow), con *Hopes and Fears* (1978), *Winter Songs* (1979), *The World As It Is Today* (1980). Nel 1978 gli Henry Cow fonderanno – principalmente per iniziativa del batterista e autore Chris Cutler (1947) – Rock In Opposition, un'organizzazione di gruppi europei indipendenti, con Samla Mammass Manna (Svezia), Univers Zero (Belgio), Etron Fou Leloublan e Art Zoyd (Francia), Stormy Six (Italia), che organizzerà festival a Londra, Milano, Reims, Uppsala, Zurigo.

Una volta aggiunti altri gruppi inglesi come i Caravan, con *If I Could Do It All Over Again, I'd Do It All Over You* (1970), *In The Land Of Grey And Pink* (1971), *Waterloo Lily* (1972), i Gong, con *Continental Circus* (1971), *The Flying Teapot* (1973), *Angel's Egg* (1973), *You* (1974), e poi Hatfield and the North, con *Hatfield and the North* (1974) e *The Rotters' Club* (1975), e tenuto conto che il successo mondiale di Mike Oldfield con *Tubular Bells* (1973), *Hergest Ridge* (1974) e *Ommadawn* (1975) è imparentato non solo musicalmente con il *progressive* (Oldfield figura come tecnico del suono nei primi due lp degli Henry Cow), bisogna dire che alcune delle ramificazioni del *progressive* sul continente europeo non sono meno degne di attenzione, a cominciare dai Magma, francesi, con il loro progetto fantascientifico che inventa la lingua di un pianeta sconosciuto, il kobaiano, per superare le difficoltà fonetiche e metriche del rapporto fra musica rock e lingua francese. I loro lp sono *Magma* (1970), *1001 Degres Centigrades* (1971), *Mekanik Destruktiv Kommandöh* (1973), *Köbntarkösz* (1974), *Udu Wudu* (1976), *Attaké* (1977).

Il *progressive* italiano, fortemente ispirato in una prima fase dai gruppi inglesi più noti nel nostro paese (soprattutto King Crimson, Gentle

Giant, Van der Graaf Generator) ha comunque una sua identità stilistica, che ne farà negli anni Novanta oggetto di culto in mercati lontani, come il Giappone. Fra i gruppi e gli album principali si ricordano: The Trip, con *The Trip* (1970), *Caronte* (1971), *Atlantide* (1972), Il Rovescio della Medaglia, con *La Bibbia* (1971), *Io come io* (1972), *Contaminazione* (1973), Le Orme con *Collage* (1971), *Uomo di pezza* (1972), *Felona e Sorona* (1973), i New Trolls con *Concerto grosso per i New Trolls* (1971, composto da Luís Enriquez Bacalov), *UT* (1972), *Concerto grosso n. 2* (1976), gli Osanna con *L'uomo* (1971), *Preludio Tema Variazioni Canzona* (1972), *Palepoli* (1973), Il balletto di bronzo con *Ys* (1972), e poi i più famosi, il Banco del Mutuo Soccorso con *Banco del Mutuo Soccorso* (1972), *Darwin!* (1972), *Io sono nato libero* (1973), *Banco* (1975), *Garofano Rosso* (1976), *Come in un'ultima cena* (1976), *... di terra* (1978) *Canto di primavera* (1979), *Capolinea* (1979), *Urgentissimo* (1980), *Buone notizie* (1981), e la Premiata Forneria Marconi (PFM) con *Storia di un minuto* (1972), *Per un amico* (1972), *Photos Of Ghosts* (1973), *L'isola di niente* (1974), *Chocolate Kings* (1975), *Jet Lag* (1977), e protagonista dell'album *Fabrizio De André In concerto* (1979), che segna (insieme a *Senza orario senza bandiera* dei New Trolls, 1968) un'importante collaborazione fra rock e canzone d'autore.

Infine, generalmente non associati al *progressive* per le posizioni politiche più radicali (come spesso avviene per gli Henry Cow), vanno citati i gruppi che forse a maggior diritto si dovrebbero considerare «progressivi» sulla scena italiana: gli Area, con *Arbeit Macht Frei* (1973), *Caution Radiation Area* (1974), *Crac!* (1975), *Are(A)zione* (1975), *Maledetti (Maudits)* (1976), *1978 Gli dei se ne vanno, gli arrabbiati restano!* (1978) e gli Stormy Six con *Cliché* (1976), *l'Apprendista* (1977), *Macchina Maccheronica* (1980), *Al volo* (1982).

29. Musiche urbane e post-coloniali dopo la crisi del petrolio

Mentre i musicisti *progressive* sono impegnati, con diversa riuscita artistica, a «espandere le frontiere della popular music contemporanea», il terreno – per usare la stessa metafora – si muove sotto i loro piedi. La guerra del Kippur fra Israele ed Egitto, alla fine del 1973, determina la più violenta crisi economica dalla fine del secondo conflitto mondiale: le forniture petrolifere vengono tagliate, molte industrie (compresa quella discografica) si trovano a corto di materie prime, gli Stati occidentali varano politiche di austerità per fronteggiare la situazione. La prosperità diffusa e tollerante di qualche anno prima svanisce, e in breve tempo i giovani compratori di dischi londinesi si metteranno in fila per il sussidio di disoccupazione. I musicisti inglesi più famosi e più ricchi si trasformano rapidamente in esuli fiscali, per sfuggire alla tassazione radicalmente progressiva (ironia del termine) introdotta dal loro governo. Questa, fra l'altro, è una delle ragioni più attendibili della crisi improvvisa dei gruppi *progressive*: più che il fastidio del pubblico per l'ostentato dispiego di risorse nei concerti e nella realizzazione dei dischi, è la vita lontano da casa che prosciuga le loro energie creative. In questo contesto comincia a farsi strada nella comunità musicale un desiderio di tornare alla semplicità del rock delle origini, rinunciando alle grandi costruzioni formali, al virtuosismo, alla ricerca timbrica su strumenti tecnologicamente avanzati e costosi. L'assunto di fondo non è diverso da quello che aveva spinto i Beatles – senza successo – sulla strada del loro progetto *Get Back*; e del resto negli USA vari musicisti erano riusciti a competere suonando una musica essenziale, e sfidando vittoriosamente il virtuosismo e lo sperimentalismo del rock inglese: Canned Heat, Creedence Clearwater Revival, i cantautori folk-rock, gli stessi CSN&Y, nonostante di questi ultimi si possa dire che le loro *suites* e brani come *Deja vu* (1970) occhieggino al *progressive*, o viceversa. Ma il ritorno alla semplicità della metà degli anni Settanta, in Inghilterra, ha qualcosa di

astioso, di vendicativo, è il sintomo di un cambiamento sociale e generazionale, del quale si sente l'urgenza. È un'istanza fortemente ideologica: gli ambienti nei quali prende consapevolezza il punk inglese sono tutto sommato gli stessi (le *art schools*) in cui sono nate tutte le varianti del rock da quindici anni a quella parte, ma per la prima volta il rock non viene visto necessariamente come l'alternativa a percorsi di crescita più tradizionali. A metà degli anni Settanta il rock può anche essere un mondo di *stars* stupidite dalla ricchezza e dagli eccessi, di avvocati-sanguisughe, di *executives* discografici ultraquarantenni e sicuri di sé. Lo stesso mondo *contro* il quale era nato il rock 'n' roll. Per di più, nel 1975 si conclude, con la sconfitta degli USA, la guerra del Vietnam, che per anni aveva alimentato proteste e progetti di alternativa. L'universo hippy si dissolve, il movimento rientra nei ranghi, in vari modi: a Londra nel 1976 ci si perfora le narici con spille da balia, assistendo a concerti dove i chitarristi suonano chitarre deliberatamente scordate, e pubblico e musicisti si sputano addosso; a Milano, alla *Festa del proletariato giovanile*, si dà l'assalto alla rosticceria ambulante, e giovani «alternativi» giocano a pallone con i polli arrosto. Il punk e i movimenti paralleli fondati sulla disperazione e l'impoverimento hanno un grande rilievo sociologico e mediologico: per la prima volta, tra l'altro, un movimento giovanile e un genere musicale nascono nel quadro di una consapevolezza machiavellica dei meccanismi della comunicazione di massa. Malcolm McLaren (1946) – il proprietario di una boutique londinese che fonda un gruppo tra i suoi dipendenti dopo un'esperienza poco fortunata come manager del gruppo americano *trash* New York Dolls – è un seguace del situazionismo di Guy Debord (1931-1994), autore de *La società dello spettacolo*. Consapevole della potenza dello scandalo e del bisogno disperato di nuovi idoli, riesce a ricattare i discografici e a imporre contratti favolosi per i suoi Sex Pistols, prima ancora che sia dimostrato che un loro disco possa essere registrato decentemente. Di fatto, i singoli *Anarchy in the UK* (1976), *God Save The Queen* (1977) e l'album *Never Mind The Bollocks - Here's The Sex Pistols* (1977) hanno successo, ma le tracce lasciate dal punk nel mercato discografico internazionale sono inferiori alla risonanza, e legate soprattutto ad altri gruppi: gli americani Ramones, che precedono i Sex Pistols e li influenzano con l'album *Ramones* (1976), che contiene canzoni brevi e fulminanti come *Beat On The Brat* e *Now I Wanna Sniff Some Glue*, e i Clash, interpreti degli umori più politici (e non meno provocatori) del punk, con album come *The Clash* (1977), *Give 'Em Enough Rope* (1978), il doppio *London Calling* (1979) e il triplo *Sandinista!* (1980). Una componente non trascurabile del movimento punk è femminile, e infatti – in controtendenza con l'universo maschilista del *progressive* e dell'*hard rock* dei Led

Zeppelin – emergono gruppi punk femminili, come Siouxsie And The Banshees e The Slits, e in relazione al punk possono essere considerate figure parallele come la *singer-songwriter* americana Patti Smith (1946), con *Horses* (1976) e *Easter* (1978), o Chrissie Hynde (1951), fondatrice nel 1978 dei Pretenders.

A dispetto dell'antimusicalità proclamata, il punk ha anche una certa carica di innovazione musicale: mette il mondo della popular music di fronte alla prova incontrovertibile che l'interesse suscitato da una canzone non è necessariamente proporzionale alla sua durata o alla sua complessità (come la routine del *progressive* ormai implicava), e sollecita a scoprire forme produttive più agili, come quelle basate sui nuovi registratori multitraccia domestici, che permettono ai gruppi di base di registrare i propri dischi a bassissimo prezzo. Nascono (prima nei paesi anglosassoni, poi altrove) etichette indipendenti, che offrono ai musicisti catene di distribuzione (come l'inglese *Rough Trade*) per gli album autoprodotti. Il rapido tramonto del punk darà immediatamente spazio a una musica pop svelta, ballabile, con un'immagine ordinata e moderna, sotto l'etichetta fin troppo onnicomprensiva di new wave.

Ma proprio nello stesso periodo si affaccia all'attenzione internazionale un genere che avrà un'influenza sulle altre musiche molto più marcata: il reggae giamaicano. Il successo di Bob Marley (Nesta Robert Marley, 1945-1981), insieme al suo gruppo dei Wailers, inizia con *Natty Dread* (1975), che contiene *No Woman, No Cry*, prosegue con *Rastaman Vibrations* (1976), poi con *Exodus* (1977), *Kaya* (1978), *Babylon By Bus* (1978, dal vivo), *Survival* (1979), *Uprising* (1980). Ma fin da *Burnin'* (1973) Marley aveva sollecitato l'attenzione della comunità musicale sul reggae, che già da qualche anno circolava soprattutto per merito di Jimmy Cliff (James Chambers, 1948). Con il nome probabilmente originato da una deformazione di *regular*, il reggae si sviluppa a partire da una dilatazione dei tempi dello ska, una musica da ballo nata intorno al 1960 dalla combinazione del mento (il calypso giamaicano) col r&b americano. Caratteristica dello ska è il levare marcato dalla chitarra, con un accordo smorzato; rallentandolo, il ritmo diventa elastico e ipnotico, suggerendo una qualità di movimento sinuosa, sconosciuta al rock. Ascoltando *I Shot The Sheriff* (una delle canzoni di *Burnin'*) Eric Clapton ne resta affascinato, e ne fa uno dei maggiori successi della sua carriera da cantante-chitarrista. Da quel momento, il ritmo del reggae comincia a penetrare nel rock, aiutando i compositori a ritrovare una sensualità a lungo sacrificata. Gli interpreti più efficaci di questa integrazione saranno alla fine del decennio i Police, un *power trio* che riuscirà a riunire l'efficacia essenziale di questa formazione (abbandonata dai tempi di Hendrix), la velocità e la concisione del punk, una raffinatezza derivata

dalla frequentazione di gruppi *progressive*, e lo stimolo alla danza che viene dal reggae. Inevitabilmente (ma almeno con qualche ragione) verranno salutati come i «nuovi Beatles», per album come *Outlandos D'Amour* (1978), *Regatta De Blanc* (1979), *Zenyatta Mondatta* (1980), *Ghost In The Machine* (1981), *Synchronicity* (1983).

La danza, del resto, trionfa in questo periodo, e il successo dei Police rivela la capacità (forse insospettata) del rock di reagire all'ondata di piena della *disco music*, che proprio nel 1978 trova la sua celebrazione nel film *La febbre del sabato sera*. Come accade spesso nel mondo dei media, il film amplifica e in una fiammata improvvisa diffonde dappertutto musiche e pratiche che erano in giro da molto tempo. La *discothèque* (un nome finemente snobistico) nasce, come tipo di locale, nella Costa Azzurra degli anni Sessanta; al volgere del decennio il piccolo palco dove si esibivano prima i gruppi da night-club, poi i gruppi rock e r&b, tende a scomparire, e la programmazione musicale è affidata a uno o più *disc jockeys*. La musica più ballabile di quegli anni è il *soul*: brani come *Sex Machine* di James Brown risultano immediati e certissimi *floor fillers*, pezzi che fanno accorrere sulla pista da ballo. Per quanto il r&b e la musica *soul* abbiano sempre avuto una funzione di musiche da ballo, si cominciano a produrre dischi destinati specificamente all'uso in discoteca, tenendo presente anche la regolarità dei ritmi, la dinamica, gli effetti corali e gestuali suggeriti: nasce così la *disco music*. Una lettura delle classifiche dei dischi più venduti dal 1975 in poi ci farebbe incontrare i nomi di Barry White (1944-2003), con *Can't Get Enough* (primo nel 1975) e altri successi, Carl Douglas con *Kung Fu Fighting* (1975), vari album di Gloria Gaynor, Labelle, Diana Ross, Donna Summer, la Ritchie Family, Roberta Kelly, Amanda Lear, Boney M., Cerrone, Village People, Grace Jones, Chic, Earth Wind & Fire, Sister Sledge. Ascoltando *We are family* (1979) di queste ultime ci si rende conto che dietro la *disco music* ci può essere una maestria strumentale e compositiva di alto livello, nonostante molti musicisti rock, in quegli anni, guardino ai protagonisti della *disco* come a dei corrotti che alienano nei ritmi ripetitivi della danza la propria individualità artistica. Il fantasma di Adorno sogghigna. Non la pensano certo così i Bee Gees, che esaurita la fase rigogliosa del loro successo di emuli dei Beatles, si fanno letteralmente insegnare da musicisti e produttori afroamericani come si suona la *disco*, e diventano per alcuni anni i protagonisti di quel mercato, proprio a partire dalla colonna sonora de *La febbre del sabato sera*. Forse il più ambizioso dei gruppi rock di questo periodo, appena a lato del *progressive*, è quello dei Queen: la produzione del loro *A Night At The Opera* (1975) è la più costosa dai tempi di *Sgt. Pepper's*, e comprende la realizzazione di un filmato promozionale della canzone *Bohemian Rhapsody*, che oltre a

contribuire a uno dei massimi successi di vendita nella storia del rock, apre la strada al video musicale.

La conflittualità fra punk e *progressive*, e fra rock e *disco*, è il sintomo dell'articolazione e della proliferazione di generi che caratterizza il dopo-Woodstock: non esiste più nessuna forza che possa illudersi di tenere insieme mondi musicali divergenti, e l'industria della popular music è ormai troppo grande, troppo bisognosa di mantenere un livello produttivo frenetico. Se dal rock si era staccato l'hard rock di gruppi come Led Zeppelin e Deep Purple (molto attivi, a metà degli anni Settanta), l'estremizzazione dell'immagine gotica e poderosa presente già da anni in gruppi come i Black Sabbath porta alla definizione dello *heavy metal*, che ha in questo periodo protagonisti come i Kiss, e più avanti AC/DC e Van Halen. Si sviluppa una sociologia dei conflitti tra fan, paragonabile a quella degli *hooligans* calcistici: «metallari» e punk si odiano, e per questo motivo c'è invece tolleranza, se non simpatia, fra gli accaniti sostenitori del *progressive* e i fanatici del *metal*. Si codificano i rituali: lingue fuori, segni di «I love you» con le mani (agli italiani appaiono come «corni»), e mimare un chitarrista (*air guitar*) sono l'etichetta del concerto *metal*, mentre al concerto punk si salta (*pogo*) cascandosi addosso. Al concerto del cantautore si estrae l'accendino, e si fa una foresta di lumi. L'Italia degli anni Settanta, dopo la catastrofe del terrorismo (il rapimento e l'uccisione di Aldo Moro, 1978), e dopo una ventata creativa che porta alla nascita di qualche gruppo rock a Bologna (Skiantos, Gaznevada, Confusional Quartet), elabora il lutto della fine del Sessantotto soprattutto con i suoi cantautori, che dal 1974 hanno un punto di riferimento nella *Rassegna* organizzata a Sanremo dal Club Tenco. Dopo una fase estremamente turbolenta, durante la quale molti concerti sono occasione di scontri (con l'annullamento di tutte le tournée di musicisti stranieri), è la canzone d'autore a riportare all'ordine nel 1979, prima con la tournée *Banana Republic* di Lucio Dalla e Francesco De Gregori insieme a Ron (Rosalino Cellamare, 1953) e agli Stadio, dalla quale viene tratto un album di grande successo, poi con i concerti organizzati per Patti Smith (la «poetessa» del punk). Verso la fine del decennio e all'inizio di quello seguente si fanno notare cantautori nuovi, decisamente più orientati al rock: Ivan Graziani (1945-1997), Rino Gaetano (1950-1981), Ivano Fossati (1951), che raggiunge il successo con *La mia banda suona il rock* (1979), Pino Daniele (1955), con *Nero a metà* (1980), Vasco Rossi (1952), con *Siamo solo noi* (1981). Del resto, rispetto ai modelli francesi o del primo Dylan sui quali si sono formati i loro predecessori, qui gli interlocutori sono rocker inglesi e americani, tutti in prima fila nelle classifiche del periodo, da David Bowie (1947) a Elton John (Reginald Kenneth Dwight, 1947), dallo stesso Bob Dylan e da Neil Young a Lou

Reed, da Paul McCartney (attivissimo) all'incarnazione del nuovo canone del *singer-songwriter rock*, Bruce Springsteen (1949), che in questo periodo pubblica *Born To Run* (1975), *Darkness On The Edge Of Town* (1978), il doppio lp *The River* (1980). Manca all'appello John Lennon: l'8 dicembre del 1980 viene ucciso sotto casa da uno squilibrato.

30. Compact disc, campionatori, videoclip

Alla prima conferenza internazionale di studi sulla popular music, organizzata ad Amsterdam nel 1981, un musicologo statunitense afferma che chi avesse esaminato con cura le classifiche discografiche e le *playlists* delle radio del suo paese nei mesi precedenti non sarebbe stato sorpreso, come altri, dal larghissimo successo elettorale di Ronald Reagan (1911-2004), da poco divenuto quarantesimo presidente del suo paese. Ma mentre per la prima volta musicologi, sociologi, semiologi, massmediologi mostrano come uno studio della popular music possa contribuire a una conoscenza del mondo, oltre che della musica, gli industriali della musica vorrebbero che il mondo fornisse strumenti per capire il loro futuro. Per la prima volta dopo molti anni il mercato discografico non è cresciuto, anzi, è diminuito. Si attribuisce la causa del calo dei fatturati alla copia privata e alla pirateria (molto diffusa anche negli Stati Uniti), ma c'è il sospetto che vi siano altre ragioni fuori controllo. E ci sono. In realtà, i giovani che amano la musica, e che per sentirla dovunque e propagandarla fra gli amici duplicano cassette, continuano a comprare dischi. Ma altri, quelli meno appassionati, cominciano ad avere alternative: i videogiochi, ancora rudimentali, le videocassette, con un mercato in enorme crescita, e di lì a poco (a partire dal 1982) i personal computer. La miniaturizzazione dell'elettronica, lo sviluppo dei circuiti integrati e dei microprocessori, permettono un'accelerazione tecnologica mai vista. Una delle applicazioni musicali nelle quali l'industria ripone più speranze e più preoccupazioni è il compact disc, supporto per la memorizzazione ottica di informazioni numeriche, e quindi anche di musica trasformata in sequenze di numeri. Lo hanno sviluppato separatamente e poi congiuntamente Philips e Sony: il presidente della Sony Akio Morita (1921-1999), alla domanda dei tecnici di quanta musica il cd dovesse contenere, avrebbe ordinato che vi potesse essere registrata almeno la *Nona* di Beethoven per intero. Che l'aneddoto sia vero o no,

si tratta di una grande quantità di musica, circa una volta e mezza rispetto a un lp, e i discografici ne sono preoccupati. Un altro problema è che per fabbricare i cd ci vogliono ambienti a prova di contaminazione dal pulviscolo, e un impianto completo è costosissimo. Inoltre, negli anni Settanta sono stati fatti investimenti per realizzare dischi quadrifonici, che non hanno avuto nessun riscontro commerciale: se il cd fosse un fallimento simile? Ma c'è, almeno, un vantaggio sicuro: per molti anni i pirati non potranno permettersi una fabbrica, e nessun sistema di duplicazione che mantenga il livello di qualità del cd è disponibile. L'industria – almeno così si illude – spenderà, ma riprenderà il controllo dei suoi prodotti. I primi cd escono sul mercato nel 1982 (in Giappone) e 1983 (in Europa). Come al solito, si punta inizialmente al mercato medio-alto, e agli appassionati di musica colta.

Nel frattempo, le tecnologie digitali di memorizzazione e trattamento dei segnali (Digital Signal Processing, DSP), sviluppate per l'industria degli armamenti, si rivelano utilissime per produrre ogni tipo di sistema per l'elaborazione del suono: echi e riverberi digitali, compressori, filtri, effetti, che invadono gli studi di registrazione. E diversi ricercatori sviluppano strumenti nei quali un suono viene registrato, memorizzato e riprodotto sotto il controllo di una tastiera o di un *sequencer*, i campionatori. Dato che collegare fra loro diversi sintetizzatori e *sequencer* è ormai abituale, si elabora uno standard di interfaccia e di protocollo per questi collegamenti, la Musical Instrument Digital Interface, MIDI. Avviene tutto fra il 1981 e il 1982.

Fra i musicisti popolari attivi in quegli anni molti hanno avuto rapporti con la tecnologia: più di tutti i musicisti *progressive*, che però hanno sofferto del gigantismo degli apparati degli anni Settanta. Ora hanno a che fare con apparecchiature più piccole, più flessibili, più potenti. Uno dei primi a interessarsene è Peter Gabriel. Autore in proprio di due lp di moderato successo, usciti nel 1977 e 1978 (senza titolo), già nel 1980 ha introdotto un'innovazione nel trattamento dei suoni percussivi – di cui è responsabile assieme al tecnico del suono Hugh Padgham, al produttore Steve Lillywhite (1955), e al batterista Phil Collins (1951) – sottoponendo il rullante della batteria a un riverbero trattato con un *noise gate*, che contribuisce al successo del suo terzo lp, diventando allo stesso tempo il suono standard della batteria per un lungo arco di tempo (già a cominciare da *Face Value*, 1981, di Phil Collins, che apre la carriera di *singer-songwriter* del batterista). Anche per questo, a Gabriel viene sottoposto un nuovo strumento, il Fairlight CMI, uno dei primi campionatori. Lo usa estensivamente nel suo quarto album (1982), che a sua volta diventa un modello per le sonorità, e per il modo con cui un gruppo di percussionisti africani viene integrato in un contesto rock.

Poco prima Brian Eno (1948) e David Byrne (1952) hanno realizzato a New York un album, *My Life In The Bush Of Ghosts* (1981), dove registrazioni di voci di diversa fonte (predicatori televisivi, cantanti libanesi ripresi da dischi di folklore) vengono sincronizzate con una base rock. È uno di quei dischi che pur avendo una circolazione limitata influenzano fortemente l'ambiente musicale: con anni di anticipo, nasce il *sound* della *world music*, senza nemmeno scomodare musicisti di paesi lontani. Eno proviene dal gruppo inglese Roxy Music, e soprattutto da una fase produttiva legata alle tecniche e all'universo concettuale della *experimental music* americana (Terry Riley, 1935, La Monte Young, 1935), sulla quale nel 1974 Michael Nyman (1944) ha scritto un libro importante, nel quale si è usato per la prima volta il termine «minimalismo». Senza abbandonare un lavoro sulla canzone, che contribuisce a focalizzare l'estetica della *new wave* (*Here Come The Warm Jets*, 1974, e soprattutto *Before And After Science*, 1977), Eno ha collaborato con Robert Fripp in progetti basati su un'elettronica «leggera» (*No Pussyfooting*, 1973 e *Evening Star*, 1975), ha «inventato» la *ambient music* (*Discreet Music*, 1975, e *Music for Airports*, 1979), e ha prodotto gli album dei Talking Heads: *Talking Heads* (1977), *More Songs About Buildings And Food* (1978), *Fear Of Music* (1979) e soprattutto *Remain In Light* (1980), che con la sua fusione di elementi *new wave* e *disco* ottiene un successo internazionale. David Byrne è il cantante, chitarrista e autore dei Talking Heads, che proseguiranno con *Speaking In Tongues* (1983), *Little Creatures* (1985), *True Stories* (1986), colonna sonora di un eccellente film diretto dallo stesso Byrne, e infine *Naked* (1988).

A New York lavora anche Laurie Anderson (1950), che utilizzando con discrezione strumenti ed effetti elettronici (lo *harmonizer*) realizza un album, *Big Science* (1982), che contiene la lunga *O Superman*, successo commerciale inatteso, data la successione ipnotica di salmodie elettroniche. Presto si aggiungono *Mr Heartbreak* (1983), e poi *Home Of The Brave* (1986). In quel periodo escono anche tre album dei King Crimson riformati: *Discipline* (1981), *Beat* (1982), *Three Of A Perfect Pair* (1984). Dato che in tutte queste produzioni c'è un'ampia circolazione degli stessi musicisti (il bassista di Peter Gabriel suona nei King Crimson; il chitarrista dei King Crimson è stato con i Talking Heads e con Laurie Anderson, Peter Gabriel canta in un album di Laurie Anderson), con un'immagine uniformata dall'uso di elementi tratti dalla videoarte, dall'elettronica, dalle prime rudimentali applicazioni del personal computer, si stabilisce una sorta di classicismo dell'avanguardia popular, che resterà molto influente per tutto il decennio.

Insieme alle innovazioni legate alla sfera dell'ascolto, tutte esteticamente rilevanti (dal silenzio inaudito che il cd offre nelle pause, sugge-

rendo una trasparenza inedita al processo di registrazione, al coinvolgimento totale dell'ascolto in cuffia, generalizzato nell'uso del walkman), molte novità riguardano la sfera della visione. La piccola confezione del cd riduce la carica ideologica dell'album, legata alla forza e alla quantità delle immagini e dei testi che la copertina dell'lp porta con sé: questo è un cambiamento non trascurabile, ma si diluisce nell'arco del decennio, mentre il cd lentamente sottrae quote di mercato al disco di vinile. Invece, è relativamente immediato l'impatto della televisione, con la diffusione sempre più massiccia del videoclip.

Il filmato promozionale ha una storia che risale ai primordi della televisione, e comunque il mezzo televisivo è stato importante per la diffusione della popular music, con trasmissioni come *American Bandstand* o il varietà *Ed Sullivan Show* (l'esibizione dei Beatles, il 9 febbraio 1964, era stato uno dei momenti-chiave della loro ascesa). Ma nella seconda metà degli anni Settanta i discografici hanno compreso che il *promo* – per quanto costoso – permette di coprire la campagna di lancio di un album molto più efficacemente che con la partecipazione alle trasmissioni (a volte disastrosa e peraltro sempre più costosa, per i capricci divistici dei gruppi). Si affidano quindi a registi pubblicitari, che abbandonano immediatamente il formato «realistico» dell'esecuzione del brano, per realizzare montaggi veloci di sequenze spesso irrelate, dove si costruisce un universo di immagini fascinose, che sviluppa e amplifica le suggestioni della musica e/o del testo (non necessariamente in modo immediato e comprensibile). Si parla di una nuova forma d'arte, ed è comunque incerto se e come questi filmati possano essere usati fuori dal loro contesto promozionale, o venduti. Viene l'idea che possano essere trasmessi in un flusso continuo, con un *format* paragonabile a quello delle radio, e su queste premesse nasce a New York una tv via cavo, MTV, fondata da Robert Pittman (1953) e inaugurata il primo agosto 1981. Il primo video che va in onda è – appropriatamente – *Video Killed the Radio Star* (1979), basato su una canzone dei Buggles, e con la regia di Russell Mulcahy (1953), regista australiano che dalla pubblicità e dal videoclip approderà al cinema (*Highlander*, 1986). In breve tempo gli abbonati a MTV si moltiplicano, e le televisioni via cavo concorrenti vengono sbaragliate attraverso accordi di esclusiva con le grandi *majors* del disco. Fenomeno in una prima fase tipicamente americano (le trasmissioni in Europa iniziano il primo agosto 1987), MTV è però fortemente legata alla produzione musicale inglese, il cui incontro con la forza promozionale della televisione determina una seconda *British Invasion*, questa volta basata sui gruppi cosiddetti neoromantici come Duran Duran (*Wild Boys*, 1984, regia di Mulcahy, fisserà il canone di un'estetica post-atomica) e Spandau Ballet, o alla musica ballabile di Depeche Mode,

Soft Cell, Human League (la loro *Don't You Want Me?* diventa fra 1981 e 1982 un'ossessione sulle piste da ballo, alla radio, e su MTV). L'industria americana inizialmente è impreparata, e risponde a tono nel 1983 con *Thriller* di Michael Jackson (1978), regia di John Landis, che ha già messo alla prova le sue capacità cinematografiche al servizio della musica con il successo di *Blues Brothers* (1980). La televisione è il veicolo principale dell'ascesa di Jackson, che sarà una delle stelle principali della popular music negli anni Ottanta e Novanta. All'attenzione all'immagine, sottolineata dai gruppi inglesi, si aggiunge la cura meticolosa della scena: per la prima volta dai tempi di Fred Astaire, eseguire coreografie elaborate diventa una componente-chiave del successo, come dimostrerà un'altra star americana (ugualmente lanciata da MTV), Madonna (Madonna Louise Ciccone, 1958), a partire dall'album e dal singolo *Like A Virgin* (1984).

MTV, che dal primo *format* quasi radiofonico evolve verso una struttura di rubriche e programmi e dopo aver scorporato il canale più «adulto» VH-1 si concentra sugli adolescenti, influisce in vari modi e sempre più fortemente sull'industria musicale. Tra l'altro, aiuta i discografici a superare il problema della durata del cd, che ha sconvolto i ritmi produttivi dei musicisti (che dai 40 minuti di album all'anno degli anni Settanta devono passare a una pianificazione più lunga, col rischio di perdere la freschezza di un'invenzione concentrata). Il cd, quindi, diventa un serbatoio di canzoni spendibili su un arco di tempo molto lungo, attraverso la realizzazione di video successivi, che permettono al cd di restare sul mercato per periodi più ampi. Album che – grazie a questo sistema – restano nelle prime posizioni delle classifiche americane per più di un anno sono, fra gli altri, i citati *Thriller* di Michael Jackson e *Like A Virgin* di Madonna, *Born In The U.S.A.* (1984) di Bruce Springsteen, *Private Dancer* (1984) di Tina Turner (1938), *No Jacket Required* (1985) di Phil Collins. Fra gli altri grandi successi internazionali di questo periodo ci sono *The Dream Of The Blue Turtles* (1985) di Sting (Gordon Sumner, 1951), uscito dai Police, cui fa seguito *...Nothing Like The Sun* (1987).

Gli anni Ottanta sono segnati dalle politiche fortemente liberiste e conservatrici di Ronald Reagan e di Margaret Thatcher (1925), dalla guerra delle Falklands/Malvinas, dalla politica aggressiva verso l'Unione Sovietica, basata sulla convinzione che l'URSS non possa reggere economicamente alla corsa a nuovi armamenti (il programma detto «guerre stellari»). Nell'opinione pubblica mondiale si diffondono nuovi timori di una guerra nucleare (il film *The Day After* è del 1983), la cui immagine si proietta anche sugli scenari dei videoclip. Nello stesso tempo (gli annunci più rilevanti avvengono nel 1983), si fa strada la notizia di una

nuova malattia, l'AIDS, trasmissibile attraverso rapporti sessuali. Lo choc è grande, e implica un cambiamento radicale nei comportamenti, che pone fine alla spensieratezza inaugurata con la rivoluzione sessuale degli anni Sessanta, ma determina anche nella comunità artistica un moto di solidarietà verso gli omosessuali, che sono particolarmente colpiti dal male. Nel loro caso l'AIDS compare in una fase nella quale l'affermazione orgogliosa della diversità era particolarmente viva, anche fra i musicisti. In questo quadro, nei paesi anglosassoni governati dalle destre, si aggrega una comunità musicale animata da uno spirito solidaristico, che si impegna in battaglie contro la fame nel mondo, antirazziste, dalle quali scaturiscono alcuni fra gli eventi discografici e mediatici del decennio: il singolo *Do They Know It's Christmas* (novembre 1984), cantato da una quarantina di *stars* raccolte sotto il nome di Band Aid, promosso da Bob Geldof (1954), cantante del gruppo punk irlandese Boomtown Rats, per raccogliere fondi contro la fame nel Sahel; l'analoga iniziativa dei musicisti americani, riuniti nel gruppo USA for Africa per *We Are The World*, nel gennaio 1985; il doppio concerto *Live Aid* del 13 luglio 1985, organizzato sempre da Geldof, trasmesso in mondovisione dagli stadi di Wembley a Londra e JFK a New York, con collegamenti da Melbourne, Mosca, L'Aja, Colonia, Vienna e Belgrado; partecipano Status Quo, Style Council, Boomtown Rats, Adam Ant, INXS, Ultravox, Loudness, Spandau Ballet, Bernard Watson, Joan Baez, Elvis Costello, The Hooters, Opus, Nik Kershaw, The Four Tops, B.B. King, Billy Ocean, Ozzy Osbourne, Run-D.M.C., YU Rock Mission, Sade, Sting, Rick Springfield, Phil Collins, Reo Speedwagon, Howard Jones, Autograph, Bryan Ferry, Crosby, Stills & Nash, Udo Lindenberg, Judas Priest, Paul Young, Alison Moyet, Bob Geldof, Bryan Adams, U2, Beach Boys, Dire Straits, George Thorogood and the Destroyers/Bo Diddley/Albert Collins, Queen, David Bowie/Mick Jagger, Simple Minds, The Pretenders, Who, Santana/Pat Metheny, Ashford and Simpson/Teddy Pendergrass, Elton John & Kiki Dee & Wham!, Madonna, Paul McCartney, Tom Petty, Kenny Loggins, The Cars, Neil Young, The Power Station, Thomson Twins, Eric Clapton, Plant, Page & Jones (Led Zeppelin), Duran Duran, Patti La Belle, Hall & Oates/Eddie Kendricks/David Ruffin, Tina Turner, Bob Dylan/Keith Richards/Ron Wood.

Lo stadio di Wembley ospiterà un altro concerto gigantesco, l'11 giugno 1988, per sollecitare la liberazione del leader dell'African National Congress Nelson Mandela.

In questo stesso periodo il pubblico italiano, pure attentissimo alla produzione dei cantautori angloamericani così impegnati – Sting è primo in classifica nel 1985 e 1988, Peter Gabriel con *So* nel 1986, Bruce

Springsteen con *Tunnel Of Love* nel 1987, Tracy Chapman (1964) nel 1988 con l'album che contiene *Talkin' 'Bout A Revolution* – appare occupato ad amministrare l'ondata individualistica e imprenditoriale (l'«edonismo reaganiano») che ha seguito il «riflusso» dei movimenti politici. Politica e impegno diventano un tabù, nella stessa canzone d'autore, mentre il maggior beneficio artistico sembra tratto dai cantautori che declinano spontaneamente, senza autocensure, le istanze personali: Franco Battiato, con *La voce del padrone* (1981), *L'arca di Noè* (1982), *Orizzonti perduti* (1983), *Mondi lontanissimi* (1985), *Fisiognomica* (1988); Paolo Conte, con *Un gelato al limon* (1979), *Paris milonga* (1981), *Appunti di viaggio* (1982), *Paolo Conte* (1984), *Aguaplano* (1987); Vasco Rossi con *Vado al massimo* (1982), *Bollicine* (1983), *C'è chi dice no* (1987); Ivano Fossati con *Panama e dintorni* (1981), *Ventilazione* (1984), *700 giorni* (1986). Ma questi sono anche gli anni di alcuni lavori importanti di cantautori già molto affermati: *La donna cannone* (1983) di Francesco De Gregori, *Don Giovanni* (1986) di Lucio Battisti, realizzato con Pasquale Panella (1950), e soprattutto *Creuza de mã* (1984) di Fabrizio De André, su musiche di Mauro Pagani (1946), che mette insieme l'interazione con le musiche folkloriche sperimentata da Gabriel e da Eno-Byrne, l'uso di una lingua diversa dall'italiano (doveva essere una lingua franca inventata, come il kobaiano dei Magma: diventa il dialetto genovese), e l'apertura ai temi del *progressive* già messa a fuoco da De André con i New Trolls e la PFM (dalla quale Pagani proviene). Il direttore della casa discografica pronostica per quel disco in dialetto un massimo di un migliaio di copie vendute: da allora è considerato uno dei capolavori della popular music italiana.

31. Il potere di «rappresentare»: rap e rock a confronto

La caduta del muro di Berlino nel novembre del 1989, ma soprattutto la dissoluzione dell'URSS nel dicembre del 1991, lasciano il mondo quasi inaspettatamente privo del bipolarismo che aveva segnato gli ultimi quarant'anni di storia. Occultate a lungo dalla divisione in blocchi, le rivendicazioni nazionali, regionali, locali acquistano forza, in modi diversi: dalle diverse nazionalità dell'ex-Unione Sovietica, che diventano autonome quasi sempre in modo pacifico (o avviano guerriglie infinite, come in Cecenia), si estendono ai paesi confinanti, e già nel 1991 inizia una guerra civile sanguinosa nell'ex-Jugoslavia. Ma tutto il mondo, anche quello occidentale, è percorso dalle parole d'ordine dell'autonomia locale, basata su identità culturali alle quali già da molto tempo la musica ha offerto la sua capacità aggreganti: nel Québec francofono dello *chansonnier* Gilles Vigneault (1928) come nella Catalogna del *cantautor* Lluís Llach. La questione delicata e politicamente ambigua – rispetto ai vecchi schemi – delle minoranze, del relativismo culturale, della critica delle ideologie dominanti si fa forte di un dibattito filosofico e politico che già da tempo percorre soprattutto le università del mondo anglosassone, basandosi sulla filosofia di Jacques Derrida (1930-2004): le discussioni sulle etnie, sulle differenze di genere, sui rapporti fra culture assumono un ruolo centrale, con una forte insistenza sul linguaggio, al quale si chiede di essere rispettoso della diversità, *politically correct*. Le comunità vogliono prendere la parola, consapevoli che il controllo del linguaggio è potere.

In questo gli afroamericani hanno un vantaggio storico, legato alle lotte contro il razzismo e per i diritti civili: non è anche una questione di *political correctness* che la propria musica sia chiamata *race music*, o *rhythm and blues*, o *soul*? Ma la parola, il suo controllo, la sua rappresentatività diventano centrali con la nuova cultura che si manifesta pubblicamente negli anni Ottanta e dilaga nel decennio successivo, il rap.

Con origini che risalgono a rituali africani, ma anche agli *hollers* e ai

canti di lavoro, al *talking blues*, ai discorsi ritmati di predicatori e leader politici, e non da ultimi ai dj degli anni Cinquanta, il rap si sviluppa dalle forme di intrattenimento diffuse in alcune comunità afroamericane (i ghetti neri del South Bronx o di Harlem) fin dall'inizio degli anni Settanta. Dj come Kool Herc, Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash, interagiscono con i dischi, non limitandosi alle dissolvenze incrociate e sincronizzate fra brani successivi, ma selezionando all'interno dei brani i frammenti più ritmati, come i *break* percussivi. La musica che ne viene fuori, una sequenza quasi parossistica di stacchi e lanci, viene chiamata *break-beat music*, e la danza che i ragazzi ci improvvisano sopra è battezzata *break-dance*. La *break-dance*, così, diventa la forma di danza tipica della cultura *hip hop*, che a sua volta è un modo di distinguersi rispetto alla cultura più convenzionale e commerciale che gira intorno alle discoteche. Un gruppo di danzatori californiani, gli Original Lockers, aggiungono alla *break-dance* newyorkese i movimenti da robot che si diffonderanno soprattutto nel decennio successivo. Già nel 1976 il giradischi è diventato uno strumento che con la tecnica dello *scratching* permette di creare ritmi e timbri nuovi. Mentre il DJ (in lettere maiuscole, come vuole l'etichetta dell'*hip hop*) è impegnato sui suoi giradischi, il pubblico è intrattenuto dal maestro di cerimonie, il *Master of Ceremonies*, o MC, che commenta la situazione con linguaggio ritmato; da una formazione tipica con un DJ e un MC si passa presto a gruppi formati da vari MC, che si passano la parola, e alla fine degli anni Settanta gli MC hanno un ruolo preminente rispetto ai DJ, in gruppi come Double Trouble, Treacherous Three, Funky Four Plus One, Furious Five. I primi successi discografici per i gruppi di rap, nelle zone basse della classifica, arrivano nel 1979, con *Rapper's Delight*, della Sugar Hill Gang. La moda del rap e della *break-dance* comunque esplose, e l'industria dell'intrattenimento ne approfitterà rapidamente, suggerendo nel 1983, con il film *Flashdance*, l'idea che lo stile sia stato inventato da una danzatrice bianca. Anche i primi dischi di rap che raggiungono le vette della classifica sono di musicisti bianchi: *Rapture* dei Blondie (dall'album *AutoAmerican*, 1980), e *Wordy Rappinghood* (1981), dei Tom Tom Club; ma nel 1982 escono *Planet Rock* di Afrika Bambaataa and the Soulsonic Force e *The Message* di Grandmaster Flash. Il *Live Aid* del 1985 vede la partecipazione dei Run-D.M.C., uno dei nuovi gruppi emersi nel frattempo, primi a vendere massicciamente nel mercato *mainstream* con il loro album di esordio (1984), cui seguiranno *King Of Rock* (1985) e *Raising Hell* (1986), venduto in tre milioni e mezzo di copie. Lo stesso anno appaiono anche i Beastie Boys, primo gruppo bianco integralmente dedicato al rap e calato nella sua cultura, con *Licensed to Ill*. Il rap è ormai ampiamente visibile e riconoscibile, ben al di fuori della cultura di quar-

tiere e di gang (o *posse*) in cui è nato. Il rapper comunque parla a nome di una comunità, che rappresenta (*represent* è uno dei verbi più ricorrenti nei testi), e la credibilità è un elemento essenziale. Cantare sarebbe il sintomo di una finzione, di un artefatto, anche se il pubblico apprezza al massimo grado non solo la veridicità e la crudezza di ciò che viene detto, ma anche l'abilità metrica, ritmica, lessicale. Nuovi rapper, sempre più radicali anche nell'atteggiamento politico, emergono negli anni successivi: Ice-T, con *Six In The Morning* (1986), *Rhyme Pays* (1987), *Power* (1988), *Iceberg* (1989), *OG* (1990), *Home Invasion* (1993), *VI - Return Of The Real* (1996) e i Public Enemy, con *It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back* (1988), *Fear For A Black Planet* (1990), *Apocalypse '91: The Enemy Strikes Black* (1991), *Muse Sick -N- Hour Mess Age* (1994). Alcuni rapper danno voce agli ambienti più compromessi con la criminalità, in quello che viene rapidamente etichettato *gangsta rap*. Da questo filone emergono i N.W.A. (Niggas With Attitude), con *Straight Outta Compton* (1988), e poi – fuoruscito da quel gruppo – Ice Cube, con *Amerikka's Most Wanted* (1990), *Death Certificate* (1991), *Predator* (1992), *Lethal Injection* (1993). Negli anni Novanta il rap negli USA è un fenomeno musicale consolidato, con protagonisti spesso ai vertici delle classifiche, come M.C. Hammer, con *Please Hammer Don't Hurt 'Em* (1990), e Vanilla Ice, con *To The Extreme* (1990), *Cool As Ice* (1991), *Mind Blown* (1994), *One Fierce Beer Coaster* (1996). Su questa scia si innesta il successo planetario di Eminem (Marshall Bruce Mathers III, 1972), rapper bianco che fa del rapporto problematico ma (in termini di classe) paritario con la comunità afroamericana, dominante nel rap, l'argomento di canzoni (*White America*) e di un film autobiografico (*8 Mile*, 2002). I suoi album sono *Infinite* (1996), *The Slim Shady LP* (1999), *The Marshall Mathers LP* (2000, 22 milioni di copie vendute nel mondo), *The Eminem Show* (2002, 20 milioni), *Encore* (2004).

Se i rapper a volte si appropriano del linguaggio del rock (come fa M.C. Hammer), musicisti cresciuti nel rock, ma appartenenti alla comunità afroamericana, vi introducono elementi di rap: è il caso di Prince (Prince Roger Nelson, 1958), in album come il doppio *Sign O' The Times* (1987) o *Lovesexy* (1988). Musicista dotato di un eccezionale talento compositivo e interpretativo, Prince è responsabile di una produzione vastissima, contrassegnata da un certo momento in poi dallo scontro diretto con l'industria discografica, nel tentativo di riappropriarsi dell'identità artistica sottrattagli, a suo dire, dai vincoli contrattuali. Questo lo porta, in un periodo della sua carriera, a definirsi con l'acronimo Tefkap (The Artist Formerly Known As Prince), successivamente come The Artist, e finalmente di nuovo come Prince. Il fatto che un artista sostanzialmente isolato (equidistante, per così dire, sia dal rap sia dal

rock) e in polemica così dura con l'industria riesce alla fine a mantenere un rapporto col grande pubblico (anche attraverso iniziative di vendita diretta alla comunità dei suoi fan) aiuta a spiegare l'incipiente crisi dell'industria discografica nella seconda metà degli anni Novanta e l'importanza crescente del rapporto diretto tra artisti e pubblico, anche se è soprattutto motivata dalla grande qualità di produzioni come *Graffiti Bridge* (1990), *Diamond And Pearls* (1991), *Love Symbol* (1992), *Come* (1994), *The Gold Experience* (1995), *Chaos And Disorder* (1996), *Emancipation* (1996), *New Power Soul* (1997), più una serie di album a circolazione limitata per i membri della sua *community*, fino al ritorno al mercato più generalizzato con *Musicology* (2004).

E del resto la questione della rappresentatività nei confronti di una *community* e dell'autenticità (termine delicatissimo, carico com'è di ideologia) è centrale anche nel rock. La dialettica rock/pop con il sottinteso di autentico/commerciale è un *topos* della critica, spesso tanto schematico da non fornire il benché minimo strumento di comprensione. Ma è vero che una parte del pubblico è sensibile a questo tema, e favorisce i musicisti e i gruppi che hanno un radicamento locale riconoscibile, che mostrano indipendenza rispetto alle politiche delle case discografiche, che affrontano argomenti realistici, che nel suono limitano gli artifici produttivi. È anche una reazione al *glamour* di MTV, e dei gruppi *hard rock* e *heavy metal* che dominano soprattutto la scena americana. Così, fra la fine degli anni Ottanta e i primi Novanta, emergono gruppi di base, che il bisogno di categorie rubrica sotto l'etichetta *grunge* (un termine gergale per dire «trasandato»), anche se il nome verrà presto abbandonato, non esistendo di fatto nessun motivo per qualificare ulteriormente quello che appare come un altro (ma non per questo meno nobile o malriuscito) ritorno alle origini del rock.

Tra i gruppi più significativi, anche se non tutti riconducibili alla prima arbitraria classificazione, ci sono i precursori R.E.M., soprattutto a partire da *Green* (1989), e poi con *Out Of Time* (1991), *Automatic For The People* (1992), *Monster* (1994), *New Adventures In Hi Fi* (1996), *Up* (1999), *Reveal* (2001), i Nirvana, che con il suicidio del cantante Kurt Cobain (1967-1994) reiterano il mito del maledettismo che percorre la storia del rock, autori di *Bleach* (1989), *Nevermind* (1991, con *Smells Like Teen Spirit*), *Incesticide* (1992), *In Utero* (1993), e i Pearl Jam, con *Ten* (1991), *VS* (1993), *Vitalogy* (1994), *No Code* (1996), *Yield* (1998), *Live On 2 Legs* (1999), *Binaural* (2000), *Riot Act* (2002).

In Gran Bretagna, grosso modo nello stesso periodo – anche se con un lieve ritardo rispetto al *grunge* d'oltreoceano – il «ritorno alle origini» non può non implicare il tentativo di ricreare la freschezza dei primi Beatles e dei gruppi della loro epoca (dal beat alla psichedelia): per que-

sto fenomeno la critica inventa l'etichetta di *Britpop*. Ne sono protagonisti gli Oasis, gruppo di Manchester, con gli album *Definitely Maybe* (1994), *(What's the Story) Morning Glory?* (1995, 23 milioni di copie vendute nel mondo), *Be Here Now* (1997), *Standing on the Shoulder of Giants* (2000), *Heathen Chemistry* (2002), e i londinesi Blur, con *Leisure* (1991), *Modern Life Is Rubbish* (1993), *Parklife* (1994), *The Great Escape* (1995), *Blur* (1997), *13* (1999), *Think Tank* (2003), anche se negli ultimi tre album citati i Blur si allontanano dall'estetica revivalista e piacevole del *Britpop* e si avvicinano al suono deliberatamente sgradevole del cosiddetto *alternative* o *indie* rock. In quest'ultima direzione si muovono più decisamente i Radiohead, gruppo proveniente dall'Oxfordshire, con *Pablo Honey* (1993), *The Bends* (1995), *OK Computer* (1997), *Kid A* (2000, un album dal sound decisamente radicale, che rimanda sotto certi aspetti al progressive più ostico di gruppi come King Crimson e Henry Cow, ma che raggiunge il primo posto nelle classifiche sia britanniche sia statunitensi), *Amnesiac* (2001).

Il gruppo rock più popolare di questo periodo (con una storia che risale al decennio precedente) è quello degli irlandesi U2, che combinano in un equilibrio delicatissimo le istanze di base e quelle politiche rappresentate dal cantante Bono (Paul Hewson, 1960) con un gigantismo spettacolare (anche nel suono), ai limiti della retorica. I loro album sono *Boy* (1980), *October* (1981), *Under A Blood Red Sky* (1983), *War* (1983), *The Unforgettable Fire* (1984), *Wide Awake In America* (1985), *The Joshua Tree* (1987), *Rattle And Hum* (1988), *Achtung Baby* (1991), *Zooropa* (1993), *Pop* (1997), *All That You Can't Leave Behind* (2000), *How to Dismantle an Atomic Bomb* (2004).

Nello stesso arco di tempo, tra la fine degli anni Ottanta e il volgere del secolo, la scena angloamericana è caratterizzata dalla presenza e dal successo (a volte di nicchia, a volte davvero macroscopico) di *singer-songwriters* di qualità, punto di riferimento di un pubblico sempre più adulto. Negli Stati Uniti prosegue la carriera di Bob Dylan, nella cui ricchissima discografia si possono citare *Slow Train Coming* (1979), *Saved* (1980), *Shot of Love* (1981), *Infidels* (1983), *Empire Burlesque* (1985), *Knocked Out Loaded* (1986), *Down in the Groove* (1988), *Oh Mercy* (1989), *Under the Red Sky* (1990), *Good as I Been to You* (1992), *World Gone Wrong* (1993), *Time Out Of Mind* (1997), *Modern Times* (2007). Bruce Springsteen è in questo periodo uno degli artisti di maggior successo sulla scena internazionale, con album come *Human Touch* (1992), *Lucky Town* (1992), *The Ghost of Tom Joad* (1995), *The Rising* (2002), *Devils & Dust* (2005), *We Shall Overcome: The Seeger Sessions* (2006), *Magic* (2007). Dopo lo scioglimento dei Talking Heads, David Byrne si dedica (tra gli altri progetti, che comprendono anche musiche di scena e

per il cinema) ad alcuni album come solista, nei quali intreccia la sua vena pop straniata con una più recente passione per i ritmi latinoamericani: *Rei Momo* (1989), *Uh-Oh* (1992), *David Byrne* (1994), *Feelings* (1997), *Look into the Eyeball* (2001), *Grown Backwards* (2004).

Tra gli artisti britannici, uno di quelli di maggiore successo nell'arco di tempo che stiamo considerando è Sting: agli album citati in precedenza si aggiungono *The Soul Cages* (1991, probabilmente quello di maggior successo: primo nelle classifiche britanniche, secondo negli USA), *Ten Summoner's Tales* (1993), *Mercury Falling* (1996), *Brand New Day* (1999), *Sacred Love* (2003), fino all'insolito *Songs from the Labyrinth* (2006), una raccolta di canzoni del madrigalista inglese John Dowland (1563-1626), dove Sting è accompagnato dal liutista bosniaco Edin Karamazov (1965), pubblicata dall'etichetta «classica» Deutsche Grammophon.

Un'incursione simile nei repertori rinascimentali (e anche oltre) era già stata tentata qualche tempo prima da Richard Thompson (1949), *singer-songwriter* ed ex-componente del gruppo folk-rock dei Fairport Convention. Sollecitato da un giornalista di *Playboy* che sulla soglia del 2000 gli aveva chiesto di indicare le dieci canzoni più belle del millennio, Thompson (indicato qualche tempo prima come il miglior *singer-songwriter* inglese in un altro referendum giornalistico) aveva risposto con una lista di brani che risalgono fino al XIII secolo. Ovviamente la lista non fu pubblicata (il giornalista riteneva forse che il millennio andasse indietro di qualche decina d'anni), ma Thompson ne avrebbe fatto la scaletta di un album, *1000 Years of Popular Music*, pubblicato nel 2003. Gli altri album del cantautore londinese (preceduti da una serie di lp di ottima qualità e di buon successo realizzati insieme all'allora moglie Linda Thompson, 1947) sono: *Hand Of Kindness* (1983), *Small Town Romance* (1984), *Across A Crowded Room* (1985), *Daring Adventures* (1986), *Amnesia* (1988), *Rumor And Sigh* (1991), *Mirror Blue* (1994), *you? me? us?* (1996), *Industry* (1997, con Danny Thompson, una sorta di operina eisleriana sulla nascita e il declino dell'industrializzazione in Gran Bretagna), *Mock Tudor* (1999), *The Old Kit Bag* (2003), *Front Parlour Ballads* (2005), *Sweet Warrior* (2007).

La carriera di Elvis Costello (1954) inizia nell'epoca del punk e si svolge a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta in un contesto di crescente curiosità per tutti i generi della popular music – fonte di collaborazioni disperate – che sotto molti aspetti rimanda all'atteggiamento onnivoro (ma certamente più ingenuo) dei Beatles negli anni più creativi. Non a caso si parla di lui, intorno al 1989, come dell'unico possibile sostituto di John Lennon in caso di un'ipotetica ricomposizione del quartetto. La sua discografia sterminata comprende *My Aim Is True*

(1977), *This Year's Model* (1978), *Armed Forces* (1979), *Get Happy!!* (1980), *Taking Liberties e Ten Bloody Marys & Ten How's Your Fathers* (due album identici, pubblicati nel 1980 rispettivamente per il mercato USA e britannico), *Trust* (1981), *Almost Blue* (1981), *Imperial Bedroom* (1982), *Punch The Clock* (1983), *Goodbye Cruel World* (1984), *King Of America* (1986), *Blood And Chocolate* (1986), *Out Of Our Idiot* (1987, con vari altri artisti), *Spike* (1989), *Mighty Like A Rose* (1991), *The Juliet Letters* (1993, scritto a più mani ed eseguito insieme al Brodsky Quartet), *Brutal Youth* (1994), *Kojak Variety* (1995), *All This Useless Beauty* (1996), *Painted From Memory* (1998, le canzoni sono scritte insieme a Burt Bacharach, erede della tradizione di Tin Pan Alley, autore di numerosi successi negli anni Sessanta-Settanta), *When I Was Cruel* (2002), *North* (2003), *Il sogno* (2004), *The River in Reverse* (2006, con Allen Toussaint, produttore di rhythm & blues).

Un percorso parallelo a quello di Elvis Costello dal punk a un eclettismo pop sofisticato (esteso anche alla scrittura di partiture strumentali) si riscontra nella carriera del suo collega Joe Jackson (1954), arrivato al grande successo internazionale nel 1982 e poi gradatamente rientrato nella nicchia della canzone di qualità. I suoi album sono: *Look Sharp!* (1979), *I'm the Man* (1979), *Beat Crazy* (1980), *Jumpin' Jive* (1981), *Night and Day* (1982), *Body and Soul* (1984), *Big World* (1986), *Will Power* (1987, strumentale), *Blaze of Glory* (1989), *Laughter & Lust* (1991), *Night Music* (1994, album di canzoni con un'orchestrazione cameristica), *Heaven & Hell* (1997, sorta di mini-opera per un piccolo ensemble vocale-strumentale), *Symphony No. 1* (1999, composizione in quattro movimenti per ensemble strumentale), *Night and Day II* (2000), *Two Rainy Nights* (2002), *Volume 4* (2003), *AfterLife* (2004), *Rain* (2008).

Molti *singer-songwriters* britannici (e fra questi certamente Thompson e Costello) hanno preso pubblicamente posizioni politiche, facendone anche argomento di canzoni; sotto questo aspetto il più attivo ed esplicito è stato Billy Bragg (1957), autore di album come *Life's a Riot with Spy Vs Spy* (1983), *Brewing Up with Billy Bragg* (1984), *Talking with the Taxman about Poetry* (1986), *Workers Playtime* (1988), *The Internationale* (1990), *Don't Try This at Home* (1991), *William Blake* (1996), *Mermaid Avenue* (1998, raccolta di testi inediti di Woody Guthrie musicati da Bragg con il gruppo americano Wilco), *Mermaid Avenue Vol. II* (2000, seguito del precedente, sempre con Wilco), *England, Half-English* (2002). Per l'impegno politico (sia pure non sistematico), ma con un gusto musicale eclettico e stilisticamente riconoscibilissimo si può avvicinare a Bragg la figura e la produzione di Robert Wyatt, già incontrato nelle frange più anticommerciari del progressive inglese, con i suoi album successivi a quell'epoca: *Old Rottenhat* (1985), *Dondestan* (1991),

Flotsam Jetsam (1994), *Shleep* (1997), *Dondestan (Revisited)* (1998), *Solar Flares Burn for You* (2003), *Cuckooland* (2003), *Comicoopera* (2007).

Per quanto a lungo disprezzato dalla critica, all'insegna di un equivoco concetto di autenticità, il progressive inglese degli anni Settanta alimenta direttamente o indirettamente produzioni fra le più significative e di successo nei due decenni successivi: Peter Gabriel, diventato uno dei protagonisti del mercato internazionale nel 1986 con *So*, insiste sull'estrema raffinatezza tecnica dei suoi album e dei concerti, pubblicando da allora solo due altri album di canzoni, *Us* (1992) e *Up* (2002), oltre alla colonna sonora per il film *L'ultima tentazione di Cristo* di Martin Scorsese (*Passion: Music for The Last Temptation of Christ*, 1989) e a *Ovo* (2000), colonna sonora di un grande spettacolo multimediale. Una rarefazione produttiva simile, con esiti musicabili paragonabili, si trova nello stesso arco di tempo nella carriera di Kate Bush (1958), con *Hounds of Love* (1985), *The Sensual World* (1989), *The Red Shoes* (1993), *Aerial* (2005), soprattutto se la si confronta con i quattro album pubblicati nei primi cinque anni di attività della cantante e autrice, *The Kick Inside* (1978), *Lionheart* (1978), *Never for Ever* (1980), *The Dreaming* (1982): una dimostrazione ulteriore dell'impatto del compact disc (e di quel 70-80% di musica in più che può contenere rispetto all'lp) sui tempi di realizzazione da parte degli artisti, e non solo di quelli più autocritici come i cantanti/interpreti appena citati.

A Kate Bush si può accostare la statunitense Tori Amos (1963), che forse non a caso ha raggiunto il successo prima tra il pubblico britannico che presso quello di casa propria. I suoi album principali sono: *Little Earthquakes* (1992), *Under the Pink* (1994), *Boys for Pele* (1996), *From the Choirgirl Hotel* (1998), *To Venus and Back* (1999), *Strange Little Girls* (2001), *Scarlet's Walk* (2002), *The Beekeeper* (2005), *American Doll Posse* (2007). Prima di lei, uno dei ruoli principali fra le cantanti-autrici, negli Stati Uniti e in altri paesi, era stato interpretato dalla newyorkese (californiana di nascita) Suzanne Vega (1959), con album come *Suzanne Vega* (1985), *Solitude Standing* (1987, un grande successo internazionale, anche in questo caso più forte in Inghilterra e nel resto dell'Europa che negli USA) e *Days of Open Hand* (1990). Nel 1986 Suzanne Vega collabora come autrice all'album *Songs from Liquid Days*, un tentativo del compositore Philip Glass di realizzare canzoni scritte con tecnica minimalista: uno dei pochi casi nei quali il minimalismo letterario (la cui influenza è evidente nel più grande successo di Suzanne Vega, la canzone a cappella *Tom's Diner*) si incontra davvero col minimalismo musicale. La carriera della cantautrice prosegue con *99.9F°* (1992), *Nine Objects of Desire* (1996), *Songs in Red and Gray* (2001), *Beauty & Crime* (2007).

L'importanza sempre maggiore delle autrici/interpreti sulla scena della popular music internazionale, e in particolare nel mainstream anglofono (in un contesto industriale dominato dagli uomini), è testimoniata dalla rapida ascesa di Björk (1965), artista islandese, alla quale senza dubbio il pubblico e la critica riconoscono nel corso degli anni Novanta e all'inizio del nuovo secolo il ruolo di guida nell'innovazione (compositiva, interpretativa, produttiva, mediatica), fino ad allora ricoperto esclusivamente da artisti maschi. Dopo un lp pubblicato nel 1977 e circolato solo in Islanda, e dopo tre album come cantante del gruppo dei Sugarcubes, la sua discografia comprende *Debut* (1993), *Post* (1995), *Homogenic* (1997), *Vespertine* (2001), *Medúlla* (2004), *Volta* (2007), oltre a registrazioni in altri formati, colonne sonore, collaborazioni, dvd.

32. Il mondo entra in scena

La caduta del Muro (come evento-cardine dello smantellamento del sistema sovietico) e la globalizzazione: avvenimenti e fenomeni correlati, sotto certi aspetti, e sotto altri in sviluppo parallelo. Tornando all'inizio degli anni Novanta, è da ricordare il concerto che Roger Waters (1944), ex componente dei Pink Floyd, organizza nel 1990 a Berlino, nella Potsdamer Platz, ricostruendo il progetto dell'album che aveva scritto per il suo gruppo, *The Wall*. Il concerto ha come ospiti Bryan Adams, The Band, James Galway, gli Hooters, Cyndi Lauper, Ute Lemper, Joni Mitchell, Van Morrison, Sinèad O'Connor, gli Scorpions, Snowy White, Thomas Dolby, Marianne Faithfull, gli attori Tim Curry e Albert Finney, e la banda dell'Armata Rossa. Al termine, un muro di polistirolo lungo 80 metri e alto 25 viene abbattuto, in una delle scenografie più poderose che la musica (non solo il rock) abbia mai conosciuto.

Ma l'istanza per l'autenticità e contro la plastica (metafora forse un po' scontata nell'opera di Waters) prende in questi anni anche altre forme. Musicisti e produttori rock, alla ricerca di un rapporto diretto con musiche socialmente radicate, e consapevoli che nell'industria questo è un obiettivo forse irrealizzabile, cominciano a interessarsi a musiche di paesi extraeuropei, e in particolare a quelle musiche che costituiscono l'evoluzione in senso popolare delle culture tradizionali. In Africa è un fenomeno che risale agli anni della decolonizzazione e al loro benessere effimero, dal quale emergono stili da night club ispirati al r&b e alla musica brasiliana, in un gioco di duplice rimando fra Africa e Americhe. Lo *highlife* del Ghana, il *juju* nigeriano sono fra i primi di questi generi ad arrivare in Europa. A metà degli anni Ottanta, anche in seguito alla carestia del Sahel e alle varie manifestazioni di solidarietà, c'è una grande attenzione alla musica africana, che mobilita piccoli discografici e produttori, alcuni animati dagli intenti di cui sopra, altri solo per affari.

Nel 1987, preoccupati che il pubblico non riesca a trovare nei nego-

zi i dischi di musicisti soprattutto africani, ma ormai anche di altri continenti, alcuni critici musicali e discografici londinesi decidono di suggerire ai negozianti di allestire uno scaffale di musica del (o dal) mondo, la *world music*. Il termine è in uso da decenni fra gli etnomusicologi (e, sporadicamente, nello stesso ambito della popular music), ma si trasforma con questo atto in un'etichetta commerciale. Rapidamente, i grandi magazzini di dischi si adeguano dappertutto, e nel mondo anglofono *world music* diventa qualsiasi musica non provenga dall'Inghilterra o degli USA. Nel 1989 Peter Gabriel, dopo aver svolto un ruolo pionieristico costituendo nel 1981 la fondazione WOMAD (World Of Music Arts and Dance), che dal 1982 organizza festival con musicisti di tutto il mondo, crea Real World, un'etichetta discografica, legata all'omonimo studio di registrazione che Gabriel ha fatto costruire nelle campagne intorno a Bath. La Real World non solo porta alla fama musicisti come il pakistano Nusrat Fateh Ali Khan (1938-1997), esponente del *qawwali*, l'armeno Djivan Gasparyan (1928), virtuoso del *duduk*, e molti altri, ma accredita un'estetica della *world music* fatta di trasparenza sonora digitale, riverberazioni fascinose e apparentemente «naturali», commistioni di strumenti e di tradizioni. Si fanno strada almeno due accezioni dell'espressione *world music*: una che sottolinea il legame con culture locali, anche popular, sparse per il mondo, colte dalla registrazione digitale nella loro autonomia (un aspetto decisivo, a questo riguardo, è la diffusione dei sistemi di registrazione basati su personal computer, che rende accessibile la qualità digitale in ogni angolo del pianeta, a beneficio delle sonorità degli strumenti tradizionali); un'altra che implica la «contaminazione», termine grimaldello che può significare sia la collaborazione deliberata, fra pari, di musicisti provenienti da esperienze diverse, sia una forma subdola di neocolonialismo, dove le idee stanche o vaghe di ex-rocker esauriti vengono corroborate da nuove energie vitali, esotiche.

Di fatto, sia pure lentamente e con problemi distributivi che a volte annullano qualsiasi curiosità, le «musiche del mondo» cominciano a circolare davvero, e a imporre all'attenzione generale produzioni fino a poco prima confinate a un uso locale. Si fa conoscere il *raï* algerino, con cantanti come Cheickha Rimitti (1923-2006) con *Sidi Mansour* (1994) e *Nouar* (1999); come (Cheb) Khaled (1960), il cui album *Khaled* (1992), contenente *Didi*, vende in Francia centomila copie, seguito da *N'ssi N'ssi* (1993) e da *Sabra* (1996), che contiene il successo internazionale *Aisha*; come Cheb Mami (1966), con *Le Prince du Rai* (1989), *Saida* (1994), *Douni el Bladi* (1996). Influenzato dal *raï*, ma anche dal punk e dal rock, Rachid Taha (1958) raggiunge il successo internazionale soprattutto con gli album *Carte Blanche* (1997), *Divân* (1998), *Made in*

Medina (2000), *Tékitoi* (2004); significativamente, il suo produttore è Steve Hillage (1951), già membro del gruppo *progressive* dei Gong. A proposito dell'Algeria, non va dimenticata la figura di Lounès Matoub (1956-1998), cantautore berbero, in prima fila nella lotta per la difesa della lingua e della cultura della Cabilia e per questo invisito sia al governo algerino sia ai fondamentalisti islamici, che lo rapiscono una prima volta nel 1994 (costretti a liberarlo per l'enorme indignazione popolare) e poi lo assassinano quattro anni dopo.

Come effetto combinato della moda della *world music* e della caduta del blocco sovietico si diffondono i dischi delle «voci bulgare», come *Le Mystère des Voix Bulgares* (1990), dove la coralità a parti strette del coro della radio bulgara, che pochi cultori avevano apprezzato fin dagli anni Settanta in registrazioni di canti partigiani, suggerisce connotazioni mistiche. Nel medesimo contesto di scoperta delle musiche e dei musicisti dell'Est europeo uno dei primi artisti a raggiungere una grande popolarità anche nell'Europa occidentale è Goran Bregovic, nato a Sarajevo nel 1950, fattosi conoscere grazie alle colonne sonore dei film di Emir Kusturica (1954, a sua volta musicista), a cominciare da *Il tempo dei gitanj* (1989), e soprattutto con *Underground* (1995), Palma d'oro al Festival di Cannes.

Uno dei promotori delle contaminazioni e degli incontri con musicisti sconosciuti è il chitarrista americano Ry Cooder (Ryland Peter Cooder, 1947) il cui album *Talking Timbuktu* (1994), registrato con il musicista del Mali Ali Farka Touré (1939-2006), vince un Grammy Award nel 1995; di due anni più tardi è *Buena Vista Social Club*, l'album nel quale (non essendo arrivati all'Avana i musicisti africani che aspettava) Cooder ricrea il suono delle registrazioni degli anni Cinquanta per una schiera assortita di bravi musicisti inattivi da molto tempo. Dopo il documentario di Wim Wenders dallo stesso titolo (1999) il pubblico scoprirà questa «autentica» musica cubana, ignorando del tutto l'esistenza della *timba*, la musica che i cubani considerano la loro vera *música popular* attuale.

In questo contesto di scoperta da parte del largo pubblico di sonorità «esotiche», un tempo confinate agli interessi degli etnomusicologi, svolge un ruolo di particolare interesse l'idea di «musica mediterranea», una categoria indefinita e tuttavia presente in varie accezioni in molte culture, non solo quelle dei paesi che si affacciano sul Mediterraneo. In molti casi (come in Italia, o in Israele), l'etichetta «mediterranea» (*yam tichoni* in ebraico) ha una funzione eufemistica, dato che i caratteri musicali che il pubblico riconosce come genericamente mediterranei corrispondono ai segni diretti o indiretti dell'influenza islamica: strumenti a pizzico come il *qanun* o come il liuto (*ud*) e i suoi numerosi derivati, sca-

le e comportamenti modali provenienti dai *maqamat* arabi, comportamenti melismatici della voce, ritmi marcati dalle percussioni tradizionalmente usate nel mondo arabo od ottomano. In questo senso, l'idea di «mediterraneità» assume molto spesso una valenza politica, sottintendendo l'utopia di una convivenza pacifica dei popoli intorno al Mediterraneo, o anche la nostalgia del cosmopolitismo di alcune grandi città mediterranee nei secoli passati (Smirne, Beirut, Alessandria), all'insegna dell'interazione tra popoli e culture, prima dell'impatto mortale del nazionalismo.

Non a caso, un ruolo importante di congiunzione tra culture musicali diverse viene svolto dal flamenco andaluso (che estende ampiamente la sua influenza nel Maghreb, e anche oltre) e la canzone greca, che con la sua commistione di reminiscenze ottomane, bizantine e italiane ottiene un ampio ascolto in tutto il Medio Oriente (ed è certamente al centro dell'idea di mediterraneità a Damasco come a Tel Aviv). In tempi recenti, la distensione dei rapporti tra Grecia e Turchia ha comportato (e anzi, è stata anticipata da) una crescita delle collaborazioni tra cantanti e musicisti dei due paesi, col riconoscimento dei numerosi elementi comuni alle loro tradizioni.

In Grecia la consapevolezza di un'«anima orientale» (sempre presente nell'inconscio collettivo, si potrebbe dire) inizia a manifestarsi nuovamente in musica negli anni Ottanta. Come si ricorderà, i colori ottomani dell'*amanés* e del primo rebetico si erano stemperati nel passaggio da Smirne al Pireo, ed erano stati man mano sommersi dall'adozione di un linguaggio tonale, in parte derivato dall'influenza italiana. Quando Theodorakis e Hatzidakis rivalutano il rebetico e scrivono le loro canzoni «d'arte», il carattere orientale di quella musica (così invisibile alla borghesia greca conservatrice e ai militari delle dittature) è stato già ampiamente diluito. Tocca a una nuova generazione di musicisti, certamente più influenzati dalla canzone d'autore europea, dal rock, dalle prime suggestioni della *world music*, ricollegarsi alle fonti primarie (ottomane, arabe, balcaniche) delle diverse tradizioni popolari greche, urbane e contadine. Presto la comunità musicale ellenica troverà per questa tendenza (molto simile a quelle manifestatesi in parallelo in altri paesi, ma particolarmente ricca e profonda) il nome non originalissimo di *néo ky-ma*, «nuova onda» (o *nouvelle vague*, o *new wave*, che dir si voglia).

Analogo alla canzone d'autore italiana, il *néo ky-ma* si distingue per la maggiore flessibilità di ruoli, molto meno legati alla figura del cantautore – tanto è vero che esistono interpreti «puri» (non autori) che si dedicano al *néo ky-ma* – e per la presenza di una comunità di strumentisti di valore, specializzati anche negli strumenti tradizionali, che praticano quasi esclusivamente questo genere. Inoltre, sulla scia della tradizione

istituita da Theodorakis e Hatzidakis, è molto frequente la collaborazione con poeti professionisti o l'uso di testi di origine letteraria.

Una delle figure centrali di questa scena è Nikos Xydakis, nato al Cairo nel 1952. Il suo primo lp, *I ekdíkisi tis giftiás* (1978), presenta già molte delle caratteristiche del genere: l'album è intestato a Xydakis, ma i testi sono dello scrittore e cantante Manolis Rasoulis (1945) e le voci sono di diversi cantanti, tra i quali Nikos Papázoglou (1957), che sarà a sua volta uno dei più apprezzati cantautori del *néo kyma*. La discografia di Xydakis comprende album nei quali è solo compositore, altri nei quali è cantante (da solo o condividendo il ruolo di solista), oltre a varie colonne sonore e musiche di scena: *Ta díthen* (1979), *Proto vradi stin Athina* (1983), *Mania* (1985), *Kondá sti doxa mia stigmí* (1987), *Kairo Nafplio Hartoúim* (1989), *Pros ton kirion Georghion De Rossi* (1990), *Tenedos* (1991), *Venetsiana* (1993), *To meli ton gremon* (1994), *Imerologhio* (1995), *I voui tou mithou* (1996), *Akrotirio Tenaron* (1997), *To amártima tis mitros mou* (1999), *Sokratis Málamas-Nikos Xydakis* (1999), *Zodani ichográfisi apo to Giáline Mousiko Théatro* (2003, un triplo album con la registrazione dal vivo di un concerto-tributo, con la partecipazione di molti protagonisti del *néo kyma*), *Enotites Tris* (2005), *Imerologhio déftero* (2005), *Grígora i ora pérase* (2006, di fatto attribuito all'interprete, Elefthería Arvanitaki).

Sokratis Málamas (1957) si avvicina più di Xydakis alla figura del cantautore, ma anche nel suo caso i dischi pubblicati sotto il suo nome vedono la partecipazione di altri interpreti, e spesso i testi sono di poeti, sia contemporanei sia della grande tradizione greca novecentesca. Nella sua musica sono presenti forti elementi della tradizione (i tempi e i *dromi* del rebetico, strumenti come il *bouzouki*, il *baglamás*, il *doubelekí*), ma anche una riconoscibile base rock. Molto ricca e di grande interesse la sua discografia: *Aspromavres istories* (1989), *Paramythia* (1991), *Tis meras ke tis nychtas* (1992), *Kyklos* (1993), *Labyrinthos* (1996), *13.000 meres* (1997), *Sokratis Málamas-Nikos Xydakis* (1999), *O fylakas ki o vasilias* (2000), *Ena*, (2002), *Ádio Domatio* (2005), *Dromi* (2007).

Nikos Papázoglou (1957) condivide con Málamas l'attenzione al rock (la carriera di Málamas, del resto, inizia come chitarrista nel gruppo di Papázoglou). Alcune canzoni, amatissime dal pubblico (come *Ab Ellada s'agapó*), suonano come un curioso impasto fra le danze delle isole dell'Egeo e i Rolling Stones; sotto l'influenza di Rasoulis, i testi hanno un carattere filosofico, non dissimile da quello di molte canzoni di Franco Battiato. Gli album sono *Haratsi* (1983), *Meso nefon* (1986), *Sinerga* (1990), *Otan kindinevis pexe tin pourouda* (1995), *Ma 'issa Selini* (2005).

Altri autori/interpreti di rilievo sono Pantelís Thalassinós (1958) e Thanassis Papakonstantinou (1959). Thalassinós, dopo aver preso parte

negli anni Ottanta al duo dei Lathrepibates («Passeggeri clandestini»), si presenta come l'autore più «melodico» e influenzato dalla musica delle isole (dalle quali proviene), in album come *Nihtas kímata* (1995), *Astranámmata* (1996), *Ena krimmeno ab* (1998), *Ap' tin Tilo os ti Thraki* (1999, dal vivo, in una tournée che percorre tutta la Grecia, dall'Egeo alla Tracia), *O ayios erotas* (2001), *Stis kardias mou t'anibta* (2003), *To kalantari* (2006). Thanassis Papakonstantinou è, come compositore e coordinatore di progetti artistici, più simile a Xydakis, anche se con una decisa inclinazione verso la commistione sperimentale-*world*, come testimonia l'album *Lafyra* (1998), intestato alla cantante Melina Kaná (1966), ma composto e prodotto da Papakonstantinou con la partecipazione del gruppo turkmeno Ashkabad, già «scoperto» da Peter Gabriel. Gli album di Papakonstantinou sono: *Aghia nostalgia* (1991), *Vrabnos profitis* (2000), *Agripnia* (2004, dove cantano anche Málamas e Papázoglou), *I vrohi apó kato* (2006), *Diafanos* (2006).

Alcune delle cantanti più note nella popular music greca dagli anni Ottanta in poi sono molto coinvolte nella scena del *néo kyma*, e contemporaneamente rendono periodicamente omaggio al repertorio più tradizionale (rebetico, smirneico, canzoni della tradizione contadina o delle isole). Eleftería Arvanitaki, forse la più conosciuta, ha iniziato la propria carriera in un gruppo di revival del rebetico, ma la sua immagine si è rapidamente trasformata in quella di un'elegante interprete di classe. Tra i numerosi album a suo nome e le ancora più numerose partecipazioni ad album di cantautori si segnala soprattutto *Ta kormiá ke ta maheria* (1994), dove le canzoni sono composte dal musicista armeno-statunitense Ara Dinkjian (1958, uno dei più noti virtuosi dell'*ud*), su testi del poeta Michalis Ganás (1944) e dell'autrice di canzoni Lina Nikolakopoulou (1957): un esempio davvero paradigmatico dell'intreccio tra musiche tradizionali e colte, letteratura e popular music che sta alla base del *néo kyma*. Melina Kaná ha collaborato con vari autori del *néo kyma*: è presente in vari album di Málamas, ha cantato in *Lafyra* le canzoni di Papakonstantinou, ed è stata destinataria di un omaggio da parte di Nikos Mamangakis (1929), compositore di musica da concerto, da film (la colonna sonora del ciclo *Heimat* di Edgar Reitz, per il quale ha scritto oltre 20 ore di musica), e di canzoni d'arte nella linea di Theodorakis e Hatzidakis: *Tragoudia ghia ti Melina* (2003) è un album di vertiginosa difficoltà interpretativa. Eléni Tsaligopoulou (1963) è presente sia sulla scena del pop sofisticato che su quella del revival del rebetico e della canzone popolare: il suo album *Agapimeno mou imerologhio* (2005, registrato dal vivo) contiene alcune delle interpretazioni più intense di alcuni «classici» della tradizione urbana, contadina, delle isole, ma in altri album della sua ricca discografia si trovano non poche collaborazioni

con protagonisti del *néo kyma*. Savina Yannatou (1959), cantante e compositrice, ha studiato interpretazione della musica antica e ha collaborato con musicisti come Hatzidakis e Mamangakis prima di dedicarsi alle musiche del Mediterraneo (in particolare della tradizione sefardita) e all'improvvisazione, insieme a jazzisti europei. Tra i suoi album *Pao na po sto synnefo* (2002, raccolta di canzoni di Hatzidakis) e *Anixi sti Saloniki* (1995), primo di una serie con il gruppo Primavera en Salonico.

Sebbene la sua carriera inizi prima di quelle dei cantanti e degli autori ellenici citati finora, non si può fare a meno di ricordare Ghiorgos Dalaras (1949), figlio di un cantante di rebetico, senza dubbio il cantante greco più popolare in patria e all'estero, con una discografia sterminata che include collaborazioni con artisti come Paco de Lucía, Goran Bregovic, Sting.

Se i greci e la loro musica hanno anche un'«anima orientale», dovuta ai secoli di dominazione ottomana e alla convivenza in città multietniche come Istanbul, Salonico o Smirne, è inevitabile trovare elementi di similitudine fra la canzone greca e quella turca, che in certi casi condividono strumenti, modi, ritmi, repertori. Ma la Turchia è un paese molto più popoloso: Settanta milioni di abitanti, contro i circa undici della Grecia (la sola Istanbul ha più abitanti dell'intera Grecia). Questo significa anche una discografia più ricca: i cantanti turchi di maggior successo possono facilmente vendere uno o due milioni di copie di un album, un risultato impensabile non solo in Grecia ma anche in vari altri paesi mediterranei (Italia compresa). Inoltre, l'estensione territoriale della Turchia, che si spinge fino ai confini dell'Asia centrale, l'apertura a un'area linguistica di matrice turca che comprende stati come l'Azerbaigian, l'Uzbekistan, il Turkmenistan e così via, la presenza di importanti minoranze etniche (i curdi, soprattutto), fanno sì che il panorama dei generi e degli stili della musica turca sia estremamente articolato.

Esiste certamente una scena pop, paragonabile per mercato e funzioni a quella dei paesi europei, ma musicalmente molto connotata in senso «orientale». Di conseguenza, per l'ascoltatore europeo, star del pop come Tarkan (1972), Sezen Aksu (1954, la «regina del pop»), Mustafa Sandal (1970), Serdar Ortaç (1970), hanno un suono «esotico», e vengono spesso inseriti nella categoria commerciale della *world music*, mentre in Turchia sono considerati artisti «internazionali» (grazie anche al loro considerevole successo all'estero, dovuto in parte all'emigrazione turca), soprattutto se confrontati con gli artisti più vicini alla musica tradizionale, «folk», come Yavuz Bingöl (1946), cantante, autore, attore, in realtà molto più prossimo alla figura del cantautore italiano o al genere greco del *néo kyma*. Esistono poi musicisti vicini all'estetica *world* della «contaminazione» così come è stata elaborata in occidente negli anni

Ottanta, anche se con il beneficio di un contatto diretto con musicisti tradizionali locali: è il caso, fra gli altri, di Mercan Dede (1966), dj, suonatore di *ney* e *bendir*, compositore. Ci sono musicisti tradizionali che sono entrati nel circuito della *world music* grazie alla mediatizzazione della loro musica, che mantiene sostanzialmente i caratteri originali, come il clarinetista Selim Sesler (1957). E ci sono casi intermedi, di musicisti vicini alle tradizioni locali ma che per la loro abilità sono entrati nel circuito internazionale della *world music*, partecipando anche a progetti congiunti con musicisti occidentali, come è avvenuto al percussionista Burhan Öçal, leader di gruppi come l'Istanbul Oriental Ensemble e le Trakya All Stars. Infine, un genere deliberatamente esotico è quello dell'*arabesk*, nato durante la massiccia emigrazione interna dalle campagne verso Istanbul negli anni Settanta e divenuto una forma di resistenza all'occidentalizzazione forzata dei programmi della radio turca, che aveva escluso dalla programmazione la musica con un suono «orientale». Il termine *arabesk* è derogatorio, esprimendo il fastidio delle classi medie occidentalizzate di Istanbul nei confronti delle «nenie» degli immigrati (un atteggiamento identico a quello della borghesia ateniese verso il rebetico, a partire dagli anni Venti-Trenta): per questo viene rifiutato da alcuni dei più noti esponenti del genere stesso, come Orhan Gencebay (1944), virtuoso del *saz* e del *baglama*, cantante e autore.

Per completare, almeno parzialmente, la panoramica sulla musica mediterranea, e in particolare del Mediterraneo orientale, non può mancare un accenno alla già citata scena israeliana, dove spesso alla musica è affidato il compito difficile di gettare un ponte fra la cultura ebraica e quella arabo-palestinese, e a quella egiziana, che come ai tempi di Umm Kulthum costituisce uno dei poli principali della produzione musicale in tutto il mondo arabo.

L'artista israeliana più nota è Noa (1969), nata a Tel Aviv ma cresciuta a New York, poi trasferitasi in Israele per prestare il servizio militare obbligatorio e da allora rimastavi definitivamente. Particolarmente nota anche in Italia per la partecipazione a numerosi concerti, inclusa un'edizione del Festival di Sanremo (2006), rappresenta una sorta di incarnazione degli ideali di convivenza e dei buoni sentimenti della *world music*. Non meno importante a questi fini è stato il contributo di un gruppo strumentale, Bustan Abraham («il giardino di Abramo»: l'espressione ha la stessa pronuncia e lo stesso significato in arabo e in ebraico), fondato nel 1991, formato da musicisti israeliani sia ebrei sia arabo-palestinesi, che ha realizzato in meno di un decennio cinque album di ottima qualità (*Bustan Abraham*, 1992, *Picture Through The Painted Window*, 1994, *Abadai*, 1996, *Fanar*, 1997, *Hamsa*, 2000) che hanno avuto una certa circolazione internazionale.

In Egitto uno dei generi più popolari è lo *sha'bi* (il termine potrebbe essere tradotto approssimativamente come «ghetto»), musica popolare urbana dal linguaggio esplicito e gergale, che combina elementi della tradizione – compresa l'improvvisazione vocale iniziale, detta *mawal* – e strumenti della popular music internazionale. Diffuso a partire dagli anni Settanta grazie al boom delle musicassette, lo *sha'bi* ha avuto fra i primi rappresentanti Ahmed Adaweyah, cantante e attore cinematografico. Uno dei protagonisti della scena più recente è Hakim (1962), che ha ottenuto anche una certa popolarità in Occidente. Vastissima la popolarità anche di Hisham Abbas (1963) e di Amr Diab (1961), titolari di discografie cospicue (il secondo ha realizzato più di venti cd, e tre di questi hanno vinto il World Music Award come album in lingua araba più venduto dell'anno, nel 1996, 2002 e 2007): la loro è una musica spesso ballabile, trascinante, con elementi inequivocabilmente tradizionali mescolati a cliché della musica da discoteca internazionale.

33. Bricolage elettronico: techno, rave, musica sulla rete

La diffusione della *world music* è parte di quel fenomeno più generale del quale negli anni Novanta si parla sempre più animatamente, fino a che non diverrà uno dei temi più rilevanti (se non *il* tema) dell'agenda politica: la globalizzazione. Tutti gli elementi principali della globalizzazione sono presenti nella produzione musicale da decenni: la virtualità (il disco finge di riprodurre un'esecuzione che non esiste), l'identificazione del prodotto col marchio (l'immagine di un cantautore, di un gruppo, di un genere), l'automazione dei processi produttivi (sovraincisioni, *sequencers*, campionatori), la velocità degli spostamenti (non si spediscono prodotti finiti, ma i master per realizzarli, e durante la produzione viaggiano le registrazioni, non i musicisti), la concentrazione e la finanziarizzazione del potere economico (sempre più si trattano diritti, non prodotti concreti), tanto che si potrebbe dire che la globalizzazione iniziò quando evoluzioni tecniche, politiche ed economiche rendono possibile applicare il modello dell'industria della popular music anche alla produzione di scarpe o di automobili. Oltre al crollo delle barriere dovuto alla dissoluzione del blocco sovietico, contano in modo determinante le tecnologie informatiche, soprattutto quelle di rete: il mercato finanziario si globalizza grazie alle reti, che non ammettono ostacoli o rallentamenti. In campo musicale, il continuo aumento della potenza dei personal computer rende possibile concentrare in un'unica stazione di lavoro l'insieme di funzionalità che solo qualche anno prima richiedevano registratori digitali a 24 piste, banchi di missaggio automatizzati, effetti ingombranti. Quando Fabrizio De André tra il 1995 e il 1996 registra il suo ultimo album *Anime Salve*, gran parte del lavoro è svolta nell'appartamento del suo produttore Piero Milesi (1953), e questo è solo l'ultimo passo (certificato dall'importanza e dal carattere della produzione) di un'evoluzione iniziata molto tempo prima in un altro ambito, quello della musica da discoteca. Già negli anni Ottanta gran parte della

musica da ballo veniva realizzata con strumenti elettronici automatici a buon mercato, e già allora in questo fai da te avventuroso (che poteva rendere ricchi, se il brano aveva successo in discoteca) erano particolarmente attivi produttori italiani, per lo più dj che conoscevano i desideri del pubblico notturno. Lo stile della cosiddetta *dance* italiana era tanto caratterizzato da quelle batterie elettroniche e da quei sintetizzatori economici, che quando iniziano a diffondersi i primi software per pc che simulano e automatizzano il processo produttivo della *dance*, le sonorità pre-programmate restano quelle degli strumenti *vintage*, nonostante le tecnologie permettano di usare qualsiasi suono e timbri molto più ricchi e affascinanti.

Per la sua natura, la produzione di musica *dance* tende a sfuggire al controllo delle grandi multinazionali: i costi iniziali sono bassi, la promozione è più legata a un tam tam fra dj e frequentatori di discoteche che ai canali tradizionali, la distribuzione non ha bisogno della capillarità necessaria ai prodotti propagandati dalla televisione. Di conseguenza, questo genere musicale – anzi, un vasto e articolato insieme di generi, nel quale piccole sfumature producono continue ramificazioni – finisce per avere caratteristiche «di base», quasi clandestine, paragonabili a quelle del rock delle origini; il suo potenziale democratico, per così dire, è testimoniato dalla pratica dei *rave parties*, raduni autoconvocati e non autorizzati in fabbriche o altri edifici dismessi, dove i dj e il pubblico collaborano alla gestione dell'evento. Temuti dagli adulti non meno di quanto lo fossero i primi raduni rock degli anni Cinquanta (in questo caso per preoccupazioni sul consumo di alcolici e di *ecstasy* o altre droghe eccitanti), i *rave parties* spesso sono proprio un modo dei giovani di evadere dalle sollecitazioni delle discoteche commerciali, e dalla loro atmosfera competitiva. C'è comunque in molta musica da ballo, specialmente in quella non afroamericana, una forte simbolizzazione ed esorcizzazione dello «stare sulla cresta dell'onda», come metafora dell'incertezza e dell'instabilità sociale nelle economie di mercato neoliberiste, e questo suggerisce che il mondo della *dance*, della *techno*, della «musica elettronica» da ballo sia percorso da rituali di resistenza a volte più espliciti ed efficaci di quelli di altre musiche apparentemente più impegnate.

È, comunque, un mondo scarsamente individualizzato, anche perché se un brano non raggiunge un successo tale da rendere necessaria una versione dal vivo non c'è nessun bisogno di associare nomi di persone o volti al suo titolo. Spesso non ci sono linee melodiche o voci che si staglino come figura sullo sfondo dell'accompagnamento, suggerendo un rovesciamento dei ruoli abituali di sfondo e figura. In tempi più recenti, però, tende a diffondersi la pratica della *cover* in formato *dance* di vecchi successi della canzone d'autore, sul modello dei *medley* degli anni

Ottanta (*Stars On 45*). Nel suo insieme, comunque, il mondo della *techno* configura un'alternativa possibile a quello della discografia tradizionale, così rigido nelle sue istituzioni.

In effetti, il successo delle etichette legate alla musica da ballo trascina in Italia una rifioritura della discografia indipendente, alla quale sempre di più le major lasciano il compito di scoprire talenti nuovi. Ma il travaso dalle une alle altre è tutt'altro che scontato, e questo fa sì che l'industria della popular music in Italia, più ancora che in altre parti del mondo, tenda a concentrarsi su un numero limitato di artisti di successo, alcuni dei quali si affacciano al mercato internazionale: è il caso di Eros Ramazzotti (1963), di Laura Pausini (1974), di Zucchero (1955), mentre i cantanti e autori più visibili sulla scena interna sono soprattutto Luciano Ligabue (1960), Vasco Rossi, Carmen Consoli (1974) e Gianna Nannini (1956). Tra i gruppi, Subsonica, Elio e le Storie Tese, Baustelle. Il panorama è naturalmente molto più vasto di quello che può essere rappresentato qui, soprattutto per il numero e la qualità degli artisti (in gran parte cantautori e gruppi) sostenuti dalle etichette indipendenti.

Gli ultimi anni del secolo sono caratterizzati da una crisi sempre più accentuata dell'industria discografica mondiale, che gli addetti del settore attribuiscono alla virulenza della pirateria, alla copia privata (soprattutto da quando si diffondono masterizzatori di cd), ad altri comportamenti ritenuti illegali, come lo scambio di musica in forma di file sulla rete. Il fatto, però, è che a essere colpiti da questa crisi non sono solo i generi che dovrebbero attirare l'attenzione della malavita organizzata per le sue operazioni di duplicazione illegale, né i generi che interessano di più agli adolescenti, ma anzi, soprattutto la musica colta (che rischia di scomparire dal mercato, in forma registrata), suggerendo che ci siano altre cause. E certo è difficile, nei primi anni del Duemila, ragionare sul mercato discografico come se fosse ancora la forma dominante di intrattenimento, quale era fino alla fine degli anni Settanta: ci sono numerosissime alternative di spesa, dai computer ai videogiochi, dai film su cassetta e soprattutto su dvd ai telefoni cellulari, dall'abbigliamento ai mezzi di locomozione. Appunto: le altre industrie hanno imparato la lezione da quella della musica, e le sottraggono il mercato. E l'integrazione dei media non migliora la situazione: le concentrazioni editoriali (incoraggiate negli USA dal Telecommunications Act del 1996 e da altri provvedimenti nel 2003, e in Europa e in Italia da forti convergenze fra interessi economici e politici) creano situazioni monopolistiche nelle quali la programmazione radiofonica viene omogeneizzata, creando quell'effetto di eccesso di offerta e di barriera alle novità che i dj paventavano già nei primi anni Cinquanta. A questo si aggiunge la gestione di-

sastrosa da parte dell'industria discografica del potenziale di innovazione commerciale fornito da Internet. L'idea che le reti informatiche costituivano un canale privilegiato per la distribuzione di musica circola già nei primi anni Ottanta, quando ancora solo pochi appassionati del fai da te elettronico sanno cosa sia un personal computer. L'industria discografica ne è avvertita, e ha davanti a sé almeno quindici anni: il tempo necessario perché la velocità dei collegamenti in rete e la diffusione nelle case dei computer rendano possibile ed economicamente praticabile un canale di distribuzione basato non più sulla vendita di prodotti, ma sul traffico di dati. Ma non se ne fa niente. Nel 1992 un comitato tecnico, il Moving Picture Experts Group (MPEG), approva il progetto della porzione audio di un sistema di compressione dei dati che faciliti la trasmissione di dati audio e video: si chiama MPEG1-Audio Layer 3, o per brevità MP3. Negli anni successivi le specifiche vengono implementate nei laboratori torinesi dello CSELT, il centro ricerche della Telecom, e nel 1996 l'ingegner Leonardo Chiariglione, che fin dal 1986 aveva fondato il comitato dell'MPEG, illustra il sistema MP3. Prima che i discografici abbiano il tempo di rendersene conto, su Internet iniziano a circolare file compressi secondo le specifiche MP3, con una qualità audio difficilmente distinguibile dagli originali, e che possono essere spediti e ricevuti rapidamente, soprattutto dagli studenti americani che hanno a disposizione, in scuole e università, collegamenti a Internet su banda larga. Nascono servizi come MP3.com, un sito con una collezione di migliaia di registrazioni, ma soprattutto si diffondono sistemi *peer-to-peer* per la distribuzione dei file che gli stessi utenti hanno sui propri computer, prima attraverso un sistema centralizzato (con Napster), poi con sistemi (Gnutella, Freenet) che non richiedono di fare login e di rivelare la propria identità. Nel 2000 gli utenti di Napster nel mondo sono oltre sessanta milioni. I discografici calcolano che il traffico dei file musicali superi di gran lunga il numero di copie di cd regolarmente acquistati. Si scatena una serie di battaglie legali, guidate dall'associazione industriale americana, la RIAA (Recording Industry Association of America), basate sul principio che il diritto di duplicare le registrazioni – il copyright – è riservato a chi ne è titolare, cioè l'industria stessa. Una prima causa, intentata contro la Diamond Multimedia, una società che fabbrica Rio, un lettore portatile di file MP3, fallisce per un cavillo (Rio non è un registratore, è solo una memoria portatile). Altri lettori di file MP3 appaiono sul mercato (l'iPod della Apple viene lanciato alla fine del 2001). Poi il fuoco si sposta sul sito MP3.com, accusato di far circolare le registrazioni spedite agli utenti al suo database centrale. Nel 1999 è la volta di Napster, accusata dal gruppo dei Metallica di aver permesso a 330.000 utenti di scaricare file del nuovo disco del gruppo, prima ancora della

sua uscita; Napster accondiscende a eliminare dal suo servizio gli utenti identificati. Le cause proseguono, e si determina un'alleanza di fatto fra Napster e numerose società dell'industria informatica, preoccupate che l'offensiva dei discografici blocchi lo sviluppo dei sistemi *peer-to-peer*; prima della sentenza, viene annunciato un accordo di collaborazione fra Napster e una delle grandi *majors* discografiche, BMG, con il progetto di sviluppare servizi a pagamento, basati su abbonamenti; con queste stesse premesse MP3.com arriva a definire una transazione con l'industria discografica per 170 milioni di dollari, e riprende l'attività, ma a pagamento. Nel 2002, in seguito a conflitti interni a Napster, la BMG ritira l'offerta, e Napster fallisce. All'inizio del 2003 la RIAA annuncia di voler perseguire penalmente, uno a uno, gli scaricatori di file; nel frattempo, nonostante ripetuti annunci, non si affaccia un sistema che soddisfi economicamente e legalmente l'industria discografica, ma che offra agli utenti il beneficio di accedere a un costo ragionevole a tutte le registrazioni disponibili.

Fino a quando non appare sulla scena iTunes, un servizio offerto significativamente da un'azienda informatica, la Apple. Come nella fase iniziale della diffusione di qualsiasi nuovo mezzo di riproduzione (il grammofono, la radio) il profitto dell'operazione commerciale deriva principalmente dalla vendita dei riproduttori: alla fine del 2004 la Apple dichiara di aver venduto complessivamente dieci milioni di iPod; la cifra raggiunge i cento milioni a metà del 2007. Intanto le vendite dei cd in tutto il mondo calano, non compensate dalla crescita – pur tangibile – delle vendite di file. Sempre nel 2007 le proiezioni a cinque anni prevedono un ulteriore calo del mercato dei cd e un'ascesa della musica su file a poco meno del 50% del totale. Le major discografiche rimaste (Universal Music Group, SONY BMG Music Entertainment, EMI Group, Warner Music Group) sono costrette a ristrutturarsi, in alcuni casi con drammatici tagli al personale, e questo spinge anche musicisti di grande successo a ripensare i propri rapporti con la discografia: alla fine del 2007 Madonna firma un contratto con Live Nation, un'azienda specializzata nell'organizzazione di concerti, cedendole i propri diritti discografici; Paul McCartney annuncia che il suo nuovo album sarà commercializzato da Starbucks, una catena di caffè. Dopo il successo di *Hail to the Thief* (2003) i Radiohead attendono fino al 2007 per pubblicare il loro nuovo album, *In Rainbows*. Ma la pubblicazione avviene con modalità nuove, almeno per un gruppo di tale popolarità: prima, a partire dal 10 ottobre 2007, l'album viene messo in vendita esclusivamente sulla rete a offerta libera (nella sola prima giornata ne vengono scaricate sotto forma di file un milione e duecentomila copie); poi, il 3 dicembre, viene messo in commercio un cofanetto per collezionisti, contenente il cd del-

l'album, un altro cd con canzoni extra, la versione su vinile dell'album, e un volume illustrato, al prezzo di 40 sterline; infine, il 31 dicembre il cd dell'album raggiunge i negozi di dischi.

Forse l'industria discografica potrebbe trarre beneficio dalla rilettura della sua stessa storia, dai conflitti dello stesso genere che si sono ripetuti fra media differenti, dai compromessi che sono stati necessari, dai benefici che sempre sono risultati quando si è lasciata libertà ai musicisti e al pubblico di pensare e organizzare la popular music in modi nuovi. Forse lo farà.

Bibliografia

- AA.VV., *Il dizionario della canzone italiana*, Armando Curcio Editore, Roma 1990.
- AA.VV., *The Penguin Encyclopaedia of Popular Music*, Penguin Books, London 1989.
- ASSANTE E., CASTALDO G., *Blues, jazz, rock, pop. Il Novecento americano*, Einaudi, Torino 2004.
- ASSUMMA M.C., *Il fascino e la carne. Il flamenco racconta*, Melusina, Roma 1995.
- BERMANI C., «*Guerra guerra ai palazzi e alle chiese...*». *Saggi sul canto sociale*, Odradek, Roma 2003.
- BORNGNA G., *Storia della canzone italiana*, Mondadori, Milano 1992.
- , *L'Italia di Sanremo. Cinquant'anni di canzoni, cinquant'anni della nostra storia*, Mondadori, Milano 1998.
- CARRERA A., *Musica e pubblico giovanile. L'evoluzione del gusto musicale dagli anni Sessanta a oggi*, Feltrinelli, Milano 1980.
- CASTALDO G., *La terra promessa. Quarant'anni di cultura rock (1954-1994)*, Feltrinelli, Milano 1994.
- CERCHIARI L., *Il disco. Musica, tecnologia, mercato*, Sansoni, Milano 2001.
- CHANAN M., *Repeated Takes. A Short History of Recording and its Effects on Music*, Verso, London 1995.
- CURALNICK P., *Sweet Soul Music. Il rhythm 'n' blues e l'emancipazione dei neri d'America*, Arcana, Roma 2001.
- DANIELSON V., *The Voice of Egypt. Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*, University of Chicago Press, Chicago 1997.
- DAVIES C., *British and American Hit Singles. 51 Years of Transatlantic Hits 1946-1997*, Batsford, London 1998.
- DE LUIGI M., *Cultura & canzonette*, Gammalibri, Milano 1980.

- DEARLING R., DEARLING C., RUST B., *The Guinness Book of Recorded Sound*, Guinness Superlatives, London 1984.
- FABBRI F., *Album bianco². Diari musicali 1965-2002*, Arcana, Roma 2002. –, *Il suono in cui viviamo*, Arcana, Roma 2002.
- FIORI U., *Joe Hill, Woody Guthrie, Bob Dylan. Storia della canzone popolare in USA*, Mazzotta, Milano 1978.
- FURIA P., *The Poets of Tin Pan Alley. A History of America's Great Lyricists*, Oxford University Press, New York 1990.
- GAROFALO R., *Rockin' Out. Popular Music in the USA*, Pearson Education, Upper Saddle River 2002.
- GILLETT C., *The Sound of the City. The Rise of Rock 'n' Roll*, Dell, New York 1970.
- GRONOW P., *The record industry: the growth of a mass medium*, in «Popular Music», 3, Cambridge University Press, Cambridge 1983, pp. 53-75.
- HAMM C., *La musica degli Stati Uniti. Storia e cultura*, Ricordi-Unicopli, Milano 1990.
- HAWKINS P., *Chanson. The French Singer-Songwriter from Aristide Bruant to the Present Day*, Ashgate, Aldershot 2000.
- HOLST G., *Road to Rembetika*, Denise Harvey, Limni 1975.
- JACHIA P., *La canzone d'autore italiana 1958-1997. Avventure della parola cantata*. Feltrinelli, Milano 1998.
- JASPER T., *The Top Twenty Book. The Official British Record Charts 1955-1983*, Blandford Press, Poole 1984.
- KLOOSTERMAN R.C., QUISPEL C., *Not just the Same Old Show on my Radio: An Analysis of the Role of Radio in the Diffusion of Black Music among Whites in the South of the United States of America, 1920 to 1960*, «Popular Music», 9/2, Cambridge University Press, Cambridge 1990, pp. 151-64.
- LAING D., *Il punk – Storia di una sottocultura rock*, EDT, Torino 1991. –, *Popular Music and the Phonograph in the 1890s*, «Popular Music», 10/1, Cambridge University Press, Cambridge 1991, pp. 1-9.
- LAO M., *T come Tango*, Elle U Multimedia, Roma 2001.
- LEWISOHN M., *Beatles. Otto anni ad Abbey Road*, Arcana, Milano 1990.
- LIPERI F., *Storia della canzone italiana*, Rai-Eri, Roma 1999.
- LOMAX A., *La terra del blues. Delta del Mississippi. Viaggio all'origine della musica nera*, Il Saggiatore, Milano 2005.
- LORRAI M., SENOUCI C., *La battaglia del raï*, Zelig Editore, Milano 1998.
- LOWE L., *Music Master Directory of Popular Music*, Waterlow Information Services, London 1992.
- MACAN E., *Rocking the Classics. English Progressive Rock and the Counterculture*, Oxford University Press, New York-Oxford 1997.

- MACDONALD I., *The Beatles – L'opera completa*, Mondadori, Milano 1994.
- MARCUS G., *Mystery Train, Visioni d'America nel rock*, Editori Riuniti, Roma 2001.
- MELLERS W., *Musica nel Nuovo Mondo*, Einaudi, Torino 1975.
- MONTELEONE F., *Storia della radio e della televisione in Italia*, Marsilio, Venezia 1992.
- PADOVANO R., *Hit Parade. Classifiche, dischi, artisti dagli anni '50 ai nostri giorni*, Mondadori, Milano 1997.
- PALIOTTI V., *Storia della canzone napoletana*, Newton & Compton editori, Roma 1992.
- PIRENNE C., *Le rock progressif anglais (1967-1977)*, Librairie Honoré Champion, Paris 2005.
- PORTELLI A., *La canzone popolare in America*, De Donato, Bari 1975.
- PRATO P., *La popular music*, in FAVARO R., PESTALOZZA L., (a cura di), *Storia della musica*, Nuova Carisch, Milano 1999, pp. 121-66.
- SALVATORI D., *25 anni di Hit Parade in Italia*, Mondadori, Milano 1982.
- SAVONA V., *Gli indimenticabili Cetra*, Sperling & Kupfer Editori, Milano 1992.
- SHAW A., *The Rockin' 50s*, Da Capo Press, New York 1974.
- SOUTHERN E., *La musica dei neri americani. Dai canti degli schiavi ai Public Enemy*, Il Saggiatore, Milano 2007.
- STUMP P., *The Music's All That Matters. A History of Progressive Rock*, Quartet Books, London 1997.
- VAN DER MERWE P., *Origins of the Popular Style. The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, Clarendon Press, Oxford 1989.
- VIEIRA NERY R., *Il fado. Storia e cultura della canzone portoghese*, Donzelli Editore, Roma 2006.

Indice delle canzoni, degli album, delle trasmissioni radiofoniche e televisive, dei film, delle pubblicazioni

- 4 marzo 1943, 132
8 e 1/2, 52
8 Mile, 176
13, 178
99.9F°, 181
200 Motels, 155
700 giorni, 173
1000 Years of Popular Music, 179
1001 Degres Centigrades, 159
1978 Gli dei se ne vanno, gli arrabbiati restano!, 160
1999, 132
13.000 meres, 187
90125, 159
- A Batignolles, 24
A felicidade, 92
A flor de tiempo, 148
'A frangesa, 20
A fuoco, 132
A Hard Day's Night, 108
A Hard Day's Night/Tutti per uno, 122
A Hard Rain's A Gonna Fall, 105
A l'Olympia, 146
A la Bastille, 24
A media luz, 69
A mourir pour mourir, 149
A Natural Woman (You Make Me Feel Like), 128
A Night At The Opera, 164
A Passion Play, 157
- A qualcuno piace caldo, 51
A Question Of Balance, 156
A Saint-Germain-des-Prés, 91
A Salty Dog, 156
A Saucerful Of Secrets, 156
A Song For Me, 156
A Trick Of The Tail, 158
A Víctor Jara, 146
'A vucchella, 16, 22
A Walk In The Black Forest (Schwarzwaldenfahrt), 112
A Whiter Shade Of Pale, 121
aah – ja!, 152
Abacab, 158
Abadai, 190
Abbey Road, 125
Abbronzatissima, 113, 117
Absolutely Free, 155
accordéoniste, L', 89
Achtung Baby, 178
Acquiring The Taste, 158
Across A Crowded Room, 179
Adagio... Biagio, 70
Addio... addio!, 113
Addio tabarin, 70
Addormentarmi così, 84
Adelante!, 140
Adesso sì, 98
Ádio Domatio, 187
aereo più pazzo del mondo, L', 52
Aerial, 181
After The Ball, 9

- After the Gold Rush, 135
 AfterLife, 180
 Aftermath, 120
 Agapimeno mou imerologhio, 188
 Aghia nostalghia, 188
 Agripnia, 188
 Agua de beber, 92
 Aguaplano, 173
 Aguas de março, 92
 àguila negra, L', 146
 Ah Ellada s'agapó, 187
 Ai confini della realtà, 52
 aigle noir, L', 146, 149
 Ain't Got No/I Got Life, 128
 Ain't That A Shame, 81
 Aisha, 184
 Akrotirio Tenaron, 187
 Al alba, 148
 Al di là, 115
 Al final de este viaje, 142
 Al vent, 145
 Al volo, 160
 Alabama Song, 45
 Alan Sorrenti, 132
 alba, L', 134
 Alenar, 146
 Alexander's Ragtime Band, 34
 Alice non lo sa, 132
 Alien, 52
 All Alone, 56
 All Along The Watchtower, 124
 All Day And All Of The Night, 110
 All I Really Want To Do, 105
 All Shook Up, 80
 All That You Can't Leave Behind,
 178
 All Things Must Pass, 110
 All This Useless Beauty, 180
 All You Need Is Love, 122
 All'inferno e ritorno, 52
 Alla fiera dell'Est, 134
 Allonsanfan, 52
 Almost Blue, 180
 Alta società, 58
 Amado mio, 83
 Amarcord, 52
 American Bandstand, 170
 American Doll Posse, 181
 American Pie, 81
 Amerikka's Most Wanted, 176
 Amnesia, 179
 Amnesiac, 178
 Amore baciami, 84
 Amore e non amore, 131
 Amsterdam, 91
 An den kleinen Radioapparat, 46
 anarchistes, Les, 91
 Anarchy in the UK, 162
 Anche per oggi non si vola, 130
 Anche se, 97, 115
 And Then We Were Three, 158
 Andalucía en fiesta, 27
 Andare camminare lavorare, 133
 Andavo a 100 all'ora, 117
 Anema e core, 84
 Angel's Egg, 159
 Angela, 98
 Angeli neri, 84
 angelo azzurro, L', 45, 50
 Angelo Branduardi, 134
 Angry Muse, The, 136
 Anidride solforosa, 132
 Anima, 134
 Anima latina, 131
 anima pura, Un', 118
 Animal House, 52
 Animals, 156
 Anime Salve, 192
 Aniversarios, 142
 Anixi sti Saloniki, 189
 Annie Get Your Gun, 56
 anno d'amore, Un, 113
 anno vissuto pericolosamente, Un, 52
 Another Side Of Bob Dylan, 105
 Antología, 142
 Anything Goes, 58
 Ap' tin Tilo os ti Thraki, 188
 Apache, 107
 Apocalypse '91: The Enemy Strikes
 Black, 176
 Apostrophe, 155
 appartamento, L', 51

- Apprendista, L', 133, 160
 Appunti di viaggio, 173
 Après de mon arbre, 97
 Apres l'amour, 91
 Aprite le finestre, 86
 Aqualung, 157
 Ara que tinc vint anys, 146
 Araça Azul, 143
 Arbeit Macht Frei, 160
 arca di Noè, L', 173
 Are You Experienced?, 121
 Are You Lonesome Tonight, 103
 Are(A)zione, 160
 Aretha Gold, 128
 Aretha in Paris, 128
 Aretha Now, 128
 Aria dalla Terza Suite in Re maggiore
 BWV 1068, 121
 Aria di neve, 98
 Aria, 132
 Armando, L', 98
 Armed Forces, 180
 Arrivano i nostri, 84
 Arrivederci, 96
 Arrivederci Roma, 86
 Ars Longa Vita Brevis, 156
 Arsenico e vecchi merletti, 50
 Así canta Atahualpa Yupanqui, 138
 Así canta Violeta Parra, 138
 Aspettando Godot, 133
 Aspromavres istories, 187
 asse d'equilibrio, L', 130
 Assunta Spina, 17
 Astranámata, 188
 Atahualpa Yupanqui et sa guitare,
 138
 Atlantide, 160
 Atom Heart Mother, 156
 Attahk, 159
 Attrazione fatale, 52
 Au chat noir, 24
 Audiència pública, 146
 Auschwitz, 130
 AutoAmerican, 175
 Automatic For The People, 177
 Automobili, 132
 Autores chilenos, 139
 Aux armes et cætera, 150
 Avec, 91
 Avec le temps, 91
 Aveva un bavero, 86, 87
 Avorio nero, 50
 Azzurro, 134
 Ba-ba-baciami piccina, 72
 Babes In Arms, 58
 Baby Blue, 105
 Baby I Love You, 128
 Baby It's You, 110
 Baby Please Don't Go, 106
 Baby Won't You Please Come Home,
 69
 Babylon By Bus, 163
 Baga-Biga-Higa, 147
 Balla coi lupi, 53
 Ballad Of A Thin Man, 111
 Ballad Of John Axon, 135
 ballata del Cerutti, La, 97
 ballata del Miché, La, 98
 ballo del mattone, Il, 117
 Balocchi e profumi, 70
 balorda, La, 130
 Bamba, La, 81
 Bambi, 44
 Bambina innamorata, 72
 Banana Boat, 103
 Banana Republic, 165
 Banco, 160
 Banco del Mutuo Soccorso, 160
 Band, The, 125
 Bang bang, 118
 barattolo, Il, 97
 Barbara, 89, 149
 Barbara Ann, 111
 Barbara chante Barbara, 149
 Barbara chante Brassens et Brel, 149
 Barbara chante Brel, 149
 Barn Dance, 67
 Barra 69 - Caetano e Gil, 143
 Basic Instinct, 52
 Basta, 139
 Basta chiudere gli occhi, 97

- Bat-Hiru, 147
 battaglia di Alamo, La, 51
 battaglia di Algeri, La, 52
 batteria, il contrabbasso, eccetera, La,
 131
 Battiato, 132
 Be Here Now, 178
 Be My Baby, 110
 Beale Street Blues, 35
 Beat, 169
 Beat Crazy, 180
 Beat On The Brat, 162
 Beatles For Sale, 108
 Beatles, The, 124
 Beauty & Crime, 181
 Be-Bop-A-Lula, 81
 Beekeeper, The, 181
 Before And After Science, 169
 Before the Flood, 135
 Beggar's Banquet, 124
 Begin The Beguine, 58
 Bei uns um die Gedächtniskirche, 45
 Bella ciao, 99, 129-30
 Ben Hur, 50
 Bends, The, 178
 Benefit, 157
 Benzina e cerini, 97
 Bewitched, Bothered and Bewil-
 red, 58
 Bibbia, La, 160
 Bicho, 143
 Big Hewer, The, 135
 Big Science, 169
 Big World, 180
 biglietto del tram, Un, 133
 Binario, 116
 Binaural, 177
 Bird in a Gilded Cage, 7
 Birth Of A Nation, The, 49
 bistrot, Le, 98
 Blackmail, 48
 Blaze of Glory, 180
 Bleach, 177
 Blind Faith, 126
 Blitz, 134
 Blonde On Blonde, 120
 Blood And Chocolate, 180
 Blowin' In The Wind, 105
 Blue, 135
 Blue Moon, 58
 Blue Suede Shoes, 81
 Blueberry Hill, 81
 Blues Brothers, 171
 Blues Brothers, The, 52
 Blur, 178
 Bo Diddley, 81
 Bob Dylan, 105
 Body and Soul, 180
 bohème, La, 91
 Bohemian Rhapsody, 164
 Bollicine, 173
 Bombolo, 71
 Bongo Fury, 155
 Bonjour tristesse, 90
 Bookends, 125
 borghesi, I, 130
 Born In The U.S.A., 171
 Born To Run, 166
 Boum!, 88
 Bound to Lose, 67
 bourgeois, Les, 91
 Boy, 178
 Boys for Pele, 181
 Brain Salad Surgery, 157
 Brand New Day, 179
 Brava, 113
 Brave Margot, 90
 Breaking Up Is Hard To Do, 103
 Brewing Up with Billy Bragg, 180
 Bridge Over Troubled Water, 135
 Bring It On Home To Me, 110
 Bringing It All Back Home, 105
 Brutal Youth, 180
 Buena Vista Social Club, 185
 Buffalo Bill, 132
 buio oltre la siepe, Il, 52
 Bundles, 159
 buona novella, La, 130
 Buone notizie, 160
 Buongiorno tristezza, 86, 90
 buoni e i cattivi, I, 134
 buono, il brutto, il cattivo, Il, 52

- Burattino senza fili, 134
 Burnin', 163
 Burnt Weeny Sandwich, 155
 Bustan Abraham, 190
 But Not For Me, 57

 C'è chi dice no, 173
 C'è una strana espressione nei tuoi occhi, 118
 C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones, 117
 C'era una volta il West, 52
 C'era una volta in America, 52
 C'est Magnifique, 58
 C'est si bon, 89
 C... de la L..., La, 30
 cacciatore, Il, 53
 cadetti di Guascogna, I, 83
 caduta degli dei, La, 52
 Caetano e Chico juntos e ao vivo, 143
 Caetano Veloso (1968), 143
 Caetano Veloso (1969), 143
 Caetano Veloso (1971), 143
 Calabuig, 134
 California Girls, 111
 Calypso, 103
 Camargo, La, 16
 Camino del indio, 138
 Campanades a morts, 147
 Can't Buy Me Love, 108
 Can't Get Enough, 164
 Can't Help Loving Dat Man, 56
 Can-Can, 58
 Canción con todos, 140
 Canción para matar una culebra, 140
 Canción para Pablo Neruda, 138
 Canciones chuecas, 140
 Canciones con fundamento, 141
 Canciones de amor y celda, 148
 Canciones de la revolución mexicana, 139
 Canciones de Violeta Parra, 138
 Canciones folclóricas de América, 139
 Canciones folklóricas y seis impresiones para canto y guitarra, 140
 Canciones para el hombre nuevo, 140
 Canciones para mi América, 140
 Cançó de matinada, 146
 Cançons de festa, 146
 Cançons de la roda del temps, 146
 cannoni di Navarone, I, 51
 Canta a Nicolás Guillén, 142
 Canta las últimas composiciones, 138
 Canta Mercedes Sosa, 141
 Cantacronache 1, 95
 Cantacronache 2, 95
 Cantacronache 3, 95
 Cantacronache 4, 95
 cantante di jazz, Il, 48
 cantastorie dei giorni nostri, Un, 132
 Cantata de Santa María de Iquique, 139
 Cantata sudamericana, 141
 Canti della libertà, 115
 Canti della nuova resistenza spagnola, 1939-1961, 148
 Cántico espiritual, 148
 Canto a Camilo, 142
 Canto al programa, 139
 Canto de pueblos andinos, 140
 Canto de pueblos andinos, vol. 1, 139
 Canto de pueblos andinos, vol. 2, 140
 Canto di primavera, 160
 Canto libre (di Jara), 139
 Canto libre (di Viglietti), 140
 Canto para una semilla, 139
 Canto por travesura, 139
 canzone dell'amore, La, 71
 canzone di Marinella, La, 98
 Canzone pazza, 71
 Canzone per te, 98
 Canzoni, 130
 canzoni della cattiva coscienza, Le, 99
 Canzoni di rabbia, 133
 Capitan Fracassa, 16
 Capolinea, 160
 Captain Blood, 50
 Cara piccina, 19, 70
 Caravel de caraveles, 148
 Carcioffola, 16

- Carducianelle, 17
 Carlo Martello ritorna dalla battaglia
 di Poitiers, 98
 Carmen, 22
 Caronte, 160
 Carousel, 58
 Carpa de la Reina, 138
 Carte Blanche, 184
 Casablanca, 50
 Casetta in Canada, 86, 95
 Catari, 16, 18
 Caution Radiation Area, 160
 cavalli di Troia, I, 131
 Cenerentola e il pane quotidiano, 134
 centro del fiume, II, 134
 Cerca del mañana, 147
 Chain Of Fools, 128
 Chains Of Love, 78
 Chameleon In The Shadow Of The
 Night, 158
 chanson des vieux amants, La, 91
 chanson du mal aimé, La, 91
 Chanson pour l'Auvergnat, 90
 Chansons d'Aragon, Les, 91
 Chaos And Disorder, 177
 Chariot, 115
 Che bambola!, 86
 Che colpa abbiamo noi, 118
 Che cosa c'è, 97, 115
 Cheap Thrills, 124
 Cheek To Cheek, 56
 Chega de saudade, 92
 Chico Buarque, 143
 Chico Buarque & Maria Bethânia ao
 vivo, 143
 Chico Buarque de Hollanda, 142
 Chico Buarque de Hollanda, vol. 2,
 142
 Chico Buarque de Hollanda, vol. 3,
 142
 Chico Buarque de Hollanda, vol. 4,
 143
 Chico Buarque na Itália, 142
 Chico canta, 143
 Chiesa, chiesa e otto canzoni popula-
 ri, 130
 Chile resistencia, 140
 Chili de Violeta Parra, Le, 139
 Chimes Of Freedom, 105
 Chinatown, 52
 Chitarrata, 18
 Chocolate Kings, 160
 Choo Cho Ch'Boogie, 77
 Chronicles Volume I, 105
 Chunga's Revenge, 155
 Ci ragiono e canto, 99
 Ciao amore, ciao, 99
 Ciao ragazzi, 114
 Ciao ti dirò, 96
 Cica cica bum, 84
 cielo in una stanza, II, 96, 113
 Ciliegi rosa, 84
 Cimarron, 50
 città vecchia, La, 98
 Città vuota, 113
 Civilian, 158
 Clash, The, 162
 Clic, 132
 Cliché, 160
 Close To The Edge, 158
 Colazione da Tiffany, 52
 Collage, 160
 Com'è bello fa' l'amore quando è se-
 ra, 73
 Com'è profondo il mare, 132
 Come, 177
 Come in un'ultima cena, 160
 Come le rose, 70
 Come On, 109
 Come pioveva, 70
 Come prima, 116
 Come sinfonia, 98, 113
 Come te non c'è nessuno, 117
 Come ti vorrei, 115
 Come un vecchio incensiere all'alba
 di un villaggio deserto, 132
 Comicopera, 181
 Comme d'habitude, 119
 Comme facette mammeta, 17
 Comme te voglio amà, 16
 Comme une fille, 91
 Con sabor a Mercedes Sosa, 141

- Con te sulla spiaggia, 117
 Concerto grosso n. 2, 160
 Concerto grosso per i New Trolls,
 160
 Concerto in Fa, 57
 Concerto per Margherita, 134
 Concerts, 159
 congiura degli innocenti, La, 51
 Construção, 143
 Contaminazione, 160
 Contessa, 131
 Continental Circus, 159
 Controcanaie '70, 130
 Cool As Ice, 176
 Corcovado, 92
 Corde della mia chitarra, 86
 Core 'ngrato, 21
 cosa da un altro mondo, La, 51
 cose dell'amore, Le, 97
 cose della vita, Le, 132
 Crac!, 160
 Crapa pelada, 72
 Crazy Blues, 65
 Creuza de mă, 173
 Crosby, Stills & Nash, 126
 Cruising With Ruben And The Jets,
 155
 Crying in the Chapel, 106
 Cuando digo futuro, 142
 Cuckooland, 181
 Cumparsita, La, 30
 Cuore matto, 116
 Cuore, 117

 Da Doo Ron Ron, 110
 Daloy Politzei, 133
 Dance On, 107
 Dance to the Bop, 81
 Dancing In The Street, 128
 Dans ma maison, 89
 Daring Adventures, 179
 Dark Side Of The Moon, 156
 Darkness On The Edge Of Town,
 166
 Darwin!, 160
 Das Lied von der Moldau, 46

 Dat Draggy Rag, 34
 Datemi un martello, 117
 David Byrne, 179
 Day After, The, 171
 Day Tripper, 108
 Days Of Future Passed, 155
 Days of Open Hand, 181
 De Gregori, 132
 De guello, 106
 Death Certificate, 176
 Debut, 182
 Décimas de Violeta Parra, 138
 Dedicado a Antonio Machado, poeta,
 146
 Definitely Maybe, 178
 Deja vu, 161
 Delilah, 125
 Der Friedenschlown, 152
 Desafinado, 92
 déserteur, Le, 89
 Desire, 135
 Desolation Row, 111
 Deutsche Chansons, 43
 Devils & Dust, 178
 Diafanos, 188
 Dialogo fra un impegnato e un non
 so, 130
 Diamond And Pearls, 177
 Diana, 103
 Diary, The, 103
 Días y flores, 142
 Dicitencello vuie, 71
 Didi, 184
 Die Moritat von Mackie Messer, 45
 Die tote Stadt, 50
 dieci comandamenti, I, 52
 Diesel, 134
 Dio come ti amo, 113
 Dio è morto, 130
 Disc antològic de les seves cançons,
 146
 Discipline, 169
 Discreet Music, 169
 Disoccupate le strade dai sogni, 133
 ... di terra, 160
 Diwân, 184

- Dixieland Jass Band One-Step, 36
 Do Right Woman, Do Right Man, 128
 Do They Know It's Christmas, 172
 Do Wah Diddy Diddy, 110
 Doces Bárbaros, 143
 dolce vita, La, 52
 dollaro d'onore, Un, 51, 106
 Domenica è sempre domenica, 87
 Domingo, 143
 Don Giovanni, 173
 Don't Let Me Be Misunderstood, 110
 Don't Play That Song, 116
 Don't Talk (Put Your Head On My Shoulder), 120
 Don't Think Twice, It's All Right, 105
 Don't Try This at Home, 180
 Don't Worry Baby, 111
 Don't You Want Me?, 171
 Dondestan, 180
 Dondestan (Revisited), 181
 donna cannone, La, 173
 donna che visse due volte, La, 51
 donna per amico, Una, 131
 donna riccia, La, 113
 Doppia vita, 50
 dottor Zivago, Il, 52
 Douce France, 88
 Douni el Bladi, 184
 Dove vola l'avvoltoio?, 95
 Down in the Groove, 178
 Drama, 159
 Dream Of The Blue Turtles, The, 171
 Dreaming, The, 181
 Dromi, 187
 Due anni dopo, 130
 Duke, 158
 Dust Bowl Ballads, 67
 Dylan, 135

 È arrivata la felicità, 51
 È l'uomo per me, 113
 È la pioggia che va, 118
 È nata una stella, 50
 E se domani, 113
 'E spingole frangese, 16, 18

 E tu..., 132
 E tu come stai, 132
 È vero, 113
 Easter, 163
 Ed Sullivan Show, 170
 Egitto prima delle sabbie, L', 132
 Einheitsfrontlied, 45
 ekdíkisi tis giftiás, I, 187
 El Choclo, 30
 El derecho de vivir en paz, 139
 El Entrerriano, 30
 El folclore de Chile, 138
 El hombre, el paisaje y su canción, 138
 El payador perseguido, 138
 El portava i scarp del tennis, 98
 El pueblo unido jamás será vencido, 140
 El recital de Madrid, 146
 Eleanor Rigby, 120
 Electric Ladyland, 124
 Elisir, 134
 Emancipation, 177
 Embraceable You, 57
 Embrassemoi, 89
 Emerson Lake and Palmer, 157
 Eminem Show, The, 176
 Emozioni, 131
 Empire Burlesque, 178
 En vivo, 140
 Ena krimmeno ah, 188
 Ena, 187
 Encore, 176
 End Of An Ear, The, 159
 enfants qui s'aime, Les, 89
 England, Half-English, 180
 Enotites Tris, 187
 Entertainer, The, 33
 Enzo Jannacci, 130
 Eppure soffia, 134
 Era d'estate, 98, 117
 Era de maggio, 16, 18
 eredità dello zio buonanima, L', 71
 Eri piccola così, 86
 eroe, L', 130
 Es gibt ein Leben vor dem Tod, 152

- España de hoy y de siempre, 148
 Españolismo, 27
 Essenza, 132
 estaca, L', 147
 Et maintenant, 90, 98
 ET, 53
 età dell'innocenza, 52
 été, L', 68, 91
 été s'en fout, L', 91
 eterna illusione, L', 51
 Eulalia Torricelli, 83
 Euskal Kanta Berria, 147
 Evening Star, 169
 Every Good Boy Deserves Favour, 156
 Every Night, 103
 Everybody Knows This Is Nowhere, 135
 Evil Hearted You, 110
 Exodus (di Gold), 52
 Exodus (di Marley), 163
 Espresso 2222, 143

 Fabrizio De André in concerto, 160
 Fabrizio De André, Vol. 1°, 130
 Faccetta nera, 84
 Face Value, 168
 Fahrenheit 451, 52
 falcone maltese, Il, 51
 Family Entertainment, 156
 Fanar, 190
 Far finta di essere sani, 130
 Fascinating Rhythm, 57, 69
 Fatti mandare dalla mamma a prendere il latte, 117
 faut savoir, Il, 91
 Fear For A Black Planet, 176
 Fear Of Music, 169
 Fearless, 52
 federale, Il, 52
 Feelings, 179
 Felona e Sorona, 160
 Ferry 'Cross The Mersey, 110
 Festa popolare, 133
 fetta di limone, Una, 96
 Fetus, 132
 feuilles mortes, Les, 47, 89
 Fiaba grande, 130
 Fifty Million Frenchmen, 58
 Fight Game, 136
 Figli delle stelle, 132
 figli di Katie Elder, I, 52
 Fili d'oro, 17, 70
 Fisiognomica, 173
 Fiume rosso, 51
 Five Bridges, 156
 Flamandes, Les, 91
 Flamenco rock, 115
 Flashdance, 175
 Fleurs du Mal, Les, chanté par Léo Ferré, 91
 Flotsam Jetsam, 181
 Flying Teapot, The, 159
 Folk Beat n° 1, 130
 Foot Tapper, 107
 For No One, 120
 For Once In My Life, 128
 For the Roses, 135
 For Your Love, 110
 Forty-Five Minutes from Broadway, 55
 Four Way Street, 134
 Foxtrot, 158
 Fracture, 157
 Fragile, 158
 Francesco De Gregori, 132
 Francesco Zappa, 155
 Franco la muerte, 91
 Frank Zappa Meets The Mothers Of Prevention, 155
 Freak Out, 155
 Free Hand, 158
 Freewheelin' Bob Dylan, The, 105
 From Genesis To Revelation, 158
 From Me To You, 108
 From the Choirgirl Hotel, 181
 Front Parlour Ballads, 179
 Funiculi funiculà, 15, 17
 Funny Face, 57

 G.I. Jive, 77
 Galgenlieder, 43

- Garofano Rosso, 160
 Garota de Ipanema, 92
 gatta, La, 96
 gattopardo, Il, 52
 Gay Divorce, 58
 geghegè, Il, 117
 gelato al limon, Un, 173
 Gelato metropolitano, 134
 Genesis Live, 158
 Geneviève, 96
 Gentle Giant, 158
 George White's Scandals, 57
 Gesang der Jünglinge, 154
 Get Back, 125, 161
 Get Happy!!, 180
 Get Off Of My Cloud, 109
 Getz/Gilberto, 92
 Ghiaccio bollente, 116
 Ghost In The Machine, 164
 Ghost of Tom Joad, The, 178
 Ghostbusters, 52
 giacobini, I, 149
 Giant For A Day, 158
 gigante, Il, 51
 Gil Blas Illustré, 43
 Gil Jorge, 143
 Gilberto Gil (1968), 143
 Gilberto Gil (1969), 143
 Gilberto Gil (1971), 143
 Gilberto Gil ao Vivo, 143
 Gilda, 83
 Gimme Some Lovin', 121
 Gino Paoli, 97
 giorni perduti, I, 50
 giorno alle corse, Un, 50
 giorno aveva cinque teste, Il, 132
 giorno dopo l'altro, Un, 98
 giorno più lungo, Il, 52, 109
 giorno tu mi cercherai, Un, 118
 Giovane giovane, 98
 Gioventù bruciata, 101
 Gira che ti rigira amore bello, 132
 Girl Crazy, 57
 Giulietta degli spiriti, 52
 Giungla d'asfalto, 50
 Give 'Em Enough Rope, 162
 Give My Regards to Broadway, 55
 Give Peace A Chance, 135
 Glad All Over, 109
 Go Now!, 110
 God Only Knows, 111, 120
 God Save The Queen, 162
 Godbluff, 158
 Goin' Home, 120
 Going For The One, 159
 Gold Experience, The, 177
 Good as I Been to You, 178
 Good Golly Miss Molly, 81
 Good Night, 7
 Good Vibrations, 111, 120
 Goodbye Cruel World, 180
 gorille, Le, 90
 Gorizia, 99
 Gota d'água, 143
 Gotta Get A Message To You, 125
 Governor's Son, The, 55
 Gracias a la vida, 138
 Graffiti Bridge, 177
 Graine d'ananar, 91
 granatieri, I, 16
 Grand Hotel, 156
 Grand Ole Opry, 67
 Grand Wazoo, The, 155
 grande fuga, La, 52
 Grande Italia, 130
 grande sonno, Il, 50
 Grazie dei fiori, 85
 Grazie, 97
 Great Balls Of Fire, 81
 Great Escape, The, 178
 Great Pretender, The, 81
 Green River, 125
 Green, 177
 Greenfields, 103
 Grígora i ora pérase, 187
 Grown Backwards, 179
 Guaglione, 87
 Guapparia, 17, 19
 Guarda giù dalla pianura, 133
 guerra di Piero, La, 98
 guerre de 14-18, La, 90
 Guerre stellari, 53

- H To He, 158
 Hacia la libertad, 140
 Hail to the Thief, 196
 Hair, 128
 Hälfte des Lebens, 152
 Hamsa, 190
 Hand Of Kindness, 179
 Hangman's Beautiful Daughter, The, 155
 Happy End, 45
 Haratsi, 187
 Harry Potter, 53
 Harvest, 135
 Hasta la victoria, 141
 Hasta siempre, 142
 Hatfield and the North, 159
 He's A Rebel, 110
 He's So Fine, 110
 Heart Full Of Soul, 110
 Heart Of Stone, 109
 Heartbreak Hotel, 80
 Heathen Chemistry, 178
 Heaven & Hell, 180
 Heavy Horses, 157
 Heimat, 188
 Help! , 108
 Help!/Aiuto, 122
 Here Come The Warm Jets, 169
 Here Comes The Night, 110
 Here I Go Again, 110
 Here It Comes Again, 110
 Hergest Ridge, 159
 Hey Joe, 121
 Hey Jude, 125
 Highlander, 170
 Highway 61 Revisited, 111
 Hippy Hippy, 109
 Histoire de Melody Nelson, 150
 Hitchy-Koo, 58
 Ho un sassolino nella scarpa, 73
 Ho visto anche degli zingari felici, 133
 Ho visto un re, 129-30
 Hole In My Shoe, 121
 Hollywood Songbook, 46
 Hombres de nuestra tierra, 140
 Homburg, 121
 Home Invasion, 176
 Home Of The Brave, 169
 Homenaje a Violeta Parra, 141
 Homenatge musical als «setze jutges», 146
 homme, L', 91
 homme à tête de chou, L', 150
 Homogenic, 182
 Hoochie Coochie Man, 77
 Hopes and Fears, 159
 Horses, 163
 Hot Rats, 155
 Hound Dog, 80
 Hounds of Love, 181
 House Of The Risin' Sun, 105
 House Of The Rising Sun, 110-11
 House That Jack Built, The, 128
 How Long Has This Been Going On?, 57
 How to Dismantle an Atomic Bomb, 178
 Human Touch, 178
 Hymne à l'amour, 89
 Hymnen, 154
 I Am The Walrus, 123
 I Can't Explain, 110
 I Feel Fine, 108
 I Get A Kick Out Of You, 58
 I Get Around, 111
 I Got A Woman, 81
 I Got Rhythm, 57
 I Heard It Through The Grapevine, 128
 I Just Want To Make Love To You, 77
 I Love Paris, 58
 I Never Loved A Man (The Way I Love You), 128
 I Say A Little Prayer, 128
 I Shot The Sheriff, 163
 I si canto trist, 147
 I sing ammore, 114
 I voui tou mithou, 187
 I vrohi apó kato, 188
 I Wanna Be Your Man, 109

- I Want To Be Loved di Willie Dixon, 109
 I Want To Hold Your Hand, 108
 I Want You, 120
 I' te vurria vasà, 16, 18, 116
 I'll Build A Stairway to Paradise, 57
 I'll Never Find Another You, 110
 I'm A Believer, 122
 I'm A Man, 121
 I'm Black And I'm Proud, 128
 I'm Gonna Make You Love Me, 128
 I'm In Love Again, 81
 I'm Into Something Good, 110
 I'm the Man, 180
 I've Got You Under My Skin, 58
 Iceberg, 176
 Ich bin die fescche Lola, 45
 Ich bin von Kopf bis Fuss, 45
 If I Could Do It All Over Again, I'd Do It All Over You, 159
 If I Could Only Remember My Name, 134
 If You Gotta Go, Go Now, 110
 Ikimilikiliklik, 147
 Il n'y a pas d'amour heureux, 90
 Imagine, 135
 Imerologhio déftero, 187
 Imerologhio, 187
 Impazzivo per te, 114
 Imperial Bedroom, 180
 important c'est la rose, L', 90
 In A Gadda Da Vida, 124
 In A Glass House, 158
 In Camera, 158
 In ginocchio da te, 117
 In My Life, 111
 In Praise of Learning, 159
 In Rainbows, 196
 In Search Of The Lost Chord, 125, 155
 In The Court Of The Crimson King, 126, 157
 In the Good Old Summer Time, 7
 In The Land Of Grey And Pink, 159
 In the Shade of the Old Apple Tree, 7
 In The Wake Of Poseidon, 157
 In un palco della Scala, 87
 In Utero, 177
 Incesticide, 177
 Incontri ravvicinati del terzo tipo, 53
 Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, 52
 Indiana Jones, 53
 indifference, L', 90
 Industry, 179
 infernale Quinlan, L', 52
 Inferno di cristallo, 53
 Infidels, 178
 Infinite, 176
 Innocenti evasioni, 131
 Internationale, The, 180
 Interview, 158
 Inti-Illimani, 139
 intoccabili, Gli, 52
 Intrigo internazionale, 51
 Invenzioni, 134
 Io che amo solo te, 98
 Io che non sono l'imperatore, 134
 Io che non vivo, 98
 Io come io, 160
 Io e te abbiamo perso la bussola, 133
 Io so che un giorno, 100, 130
 Io sono il vento, 117
 Io sono nato libero, 160
 Io ti salverò, 50
 Io tu noi tutti, 131
 Ipertensione, 134
 isola di niente, L', 160
 isola non trovata, L', 130
 It Ain't Me Babe, 105
 It Ain't Necessarily So, 57
 It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back, 176
 It's All Over Now, 105, 109
 It's Now Or Never, 102
 Jailhouse Rock, 80
 Jamaica Farewell, 103
 James Bond, 53
 Jannacci Enzo, 130
 Jazz From Hell, 155
 Je Chante, 88

- Je hais les dimanches, 89
 Je n'en connais pas la fin, 89
 Je t'aime... moi non plus, 150
 Je t'appartiens, 90
 Jeanie With the Light Brown Hair, 7
 Jet Lag, 160
 Joe Turner Blues, 35
 Joe's Garage Act I, 155
 Joe's Garage Act II&III, 155
 John Barleycorn Must Die, 156
 John Lennon/Plastic Ono Band, 135
 John Wesley Harding, 124
 Johnny B. Goode, 80
 Jóia, 143
 Joshua Tree, The, 178
 Jubilee, 58
 Juke Box, 132
 Juliet Letters, The, 180
 Jumpin' Jack Flash, 125
 Jumpin' Jive, 180
 Just Like A Woman, 120
 Just One Look, 110

 Kairo Nafplio Hartoúm, 187
 Karlmarxstrasse, 131
 Kaya, 163
 Khaled, 184
 Kick Inside, The, 181
 Kid A, 178
 King And I, The, 58
 King Kong (di Zappa), 155
 King Kong (film), 50
 King Of America, 180
 King Of Rock, 175
 Kiss Me Kate, 58
 Knickerbocker Holiday, 45
 Knocked Out Loaded, 178
 Köhntarkösz, 159
 Kojak Variety, 180
 Kon Tiki, 107
 Kondá sti doxa mia stigmí, 187
 Kung Fu Fighting, 164
 Kyklos, 187

 LA Confidential, 52
 La, La, Lucille, 56
 Lacreme napoletane, 17, 19
 lacrima sul viso, Una, 116
 Ladies of the Canyon, 135
 ladro di Bagdad, Il, 50
 Lady Is A Tramp, The, 58
 Lady Madonna, 125
 Lady Soul, 128
 Lady, Be Good!, 57
 Lafyra, 188
 Lágrimas negras, 141
 Lamb Lies Down On Broadway, The,
 158
 Lariulà, 16, 18
 Larks' Tongues In Aspic, 157
 Last Exit, 156
 Last Time, The, 109
 Laughter & Lust, 180
 Labyrinthos, 187
 Lawrence d'Arabia, 52
 Lazzarella, 87
 Least We Can Do Is Wave To Each
 Other, The, 158
 Leave It To Me, 58
 Led Zeppelin, 126
 Led Zeppelin II, 126
 Legata a un granello di sabbia, 117
 Legend, 159
 leggenda del pianista sull'oceano, La,
 52
 leggenda del Piave, La, 70
 Leisure, 178
 Let It Be, 125
 Let It Bleed, 126
 Let's Call the Whole Thing Off, 57
 Let's Do It, Let's Fall In Love, 58
 Let's Misbehave, 58
 Let's Twist Again, 116
 Lethal Injection, 176
 Libertà obbligatoria, 130
 Licensed to Ill, 175
 Liebeslieder, 152
 Life's a Riot with Spy Vs Spy, 180
 Lights Of New York, 48
 Like A Rolling Stone, 111-12
 Like A Virgin, 171
 Lili Kangy, 17, 20

- Lilly, 132
 Lionheart, 181
 Little Creatures, 169
 Little Deuce Coupe, 111
 Little Devil, 103
 Little Earthquakes, 181
 Little Johnny Jones, 55
 Little Queenie, 80
 Little Red Record, 159
 Little Red Rooster, 77, 109
 Live Aid, 172, 175
 Live At The Proms, 159
 Live On 2 Legs, 177
 Live With The Edmonton Symphony Orchestra, 156
 Livery Stable Blues, 36
 Living Folk, 136
 Lizard Islands, 157
 Lliurament del cant, 146
 London Calling, 162
 London Symphony Orchestra, Vol. 1, 155
 London Symphony Orchestra, Vol. II, 155
 Lonely Boy, 103
 Lonely One, The, 106
 Long Tall Sally, 81
 Lontano, lontano, 98
 Look into the Eyeball, 179
 Look Sharp!, 180
 Louvação, 143
 Love For Sale, 58
 Love Letters In The Sand, 102
 Love Me Do, 108
 Love Me Tender, 80
 Love Symbol, 177
 Love You To, 120
 Lovesexy, 176
 Low Spark Of The High Heeled Boys, The, 156
 Lu pisci spada, 113
 Lucille, 81
 Lucio Battisti, 131
 Lucio Dalla, 132
 Lucky Town, 178
 Lulu, 43
 Lumpy Gravy, 155
 Luna caprese, 84
 Luna rossa, 84
 luna, La, 134
 Lunga vita allo spettacolo/Viva Voltaire e Montesquieu, 130
 lungo addio, II, 53

 M.lle Le Gladiator, 132
 Ma'issa Selini, 187
 Ma l'amore no, 72
 Ma le gambe, 72
 Ma mi, 114
 Ma plus belle histoire d'amour, 149
 Ma... cos'è questa crisi, 71
 Macchina Maccheronica, 160
 Madama Butterfly, 22
 Made in Medina, 184
 Madonina, 72
 Magic, 178
 Magical Mystery Tour, 122, 156
 Magma, 159
 magnifica avventura, Una, 57
 magnifici sette, I, 52, 109
 Mahagonny (Ein Songspiel), 45
 Mai di domenica, 53
 Make Believe, 56
 mal de vivre, Le, 149
 Malafemmena, 84
 Malatia, 116
 Maledetti (Maudits), 160
 Mambo Rock, 80
 Mamma, 73
 mamma, La, 91
 Mamma mia che vò sapé, 21
 Mamma... voglio anch'io la fidanzata, 73
 Man From Utopia, The, 155
 Man I Love, The, 57
 Man Of Constant Sorrow, 105
 Manassas, 135
 Manghas, 39
 Mani bucate, 98
 Mania, 187
 Maple Leaf Rag, 33
 Maramao... perché sei morto, 72

- mare nel cassetto, Il, 115
 Marechiare, 16, 18
 Maria Elena, 117
 Maria Mari, 16
 Marie from Sunny Italy, 34
 Marinette, 90
 Marnie, 52
 Marshall Mathers LP, The, 176
 Maruzzella, 86
 Mary's a Grand Old Name, 55
 Masters Of War, 105
 Matching Mole, 159
 Mattinata fiorentina, 72
 mauvaise réputation, La, 90
 Maybellene, 80
 Meddle, 156
 Mediterraneo, 146
 Medúlla, 182
 Mein Vater wird gesucht, 46
 Meine kleine Katze, 42
 Mekanik Destruktiw Kommandöh,
 159
 Melodramma, 71
 Memphis Blues, 35
 mer, La, 83, 88
 Mercedes Sosa interpreta a Atahual-
 pa Yupanqui, 141
 Mercury Falling, 179
 Mermaid Avenue, 180
 Mermaid Avenue Vol. II, 180
 Mes mains, 90
 Meso nefon, 187
 Message, The, 175
 métèque, Le, 149
 Meus caros amigos, 143
 Mezzogiorno di fuoco, 51
 Mi noche triste, 31
 Mi sono innamorato di te, 98
 Mi voria saver, 134
 mia Africa, La, 53
 mia banda suona il rock, La, 165
 mia gente, La, 130
 miele dei pianeti le isole le api, Il, 132
 Mighty Like A Rose, 180
 Miguel Hernández, 146
 Mikado, 54
 mille bolle blu, Le, 113
 Mille lire al mese, 71
 Milord, 89, 115, 149
 Mind Blown, 176
 Mind Games, 135
 Minero soy, 138
 Miniera, 70
 Minstrel In The Gallery, 157
 mio canto libero, Il, 131
 Mio caro padrone domani ti sparo,
 131
 mio mondo, Il, 96
 Mirror Blue, 179
 Missing Piece, The, 158
 Mission, 52
 mistero del cadavere scomparso, Il,
 50
 Mock Tudor, 179
 Modern Life Is Rubbish, 178
 Modern Times, 178
 moglie di Frankenstein, La, 50
 Mon camarade, 91
 Mon Dieu, 89
 Mon légionnaire, 89
 Mon piano, 91
 Mondì lontanissimi, 173
 mondo, Il, 117
 Mondo in Mi 7°, 114
 Mondo operaio, 99
 Monsieur William, 91
 Monster, 177
 Moon Dog House Rock 'n' Roll Par-
 ty, The, 78
 More Songs About Buildings And
 Food, 169
 More, 156
 Morocha, La, 30
 Morte e Vida Severina, 142
 mostro della laguna nera, Il, 52
 Mother's Little Helper, 120
 Mourir d'aimer, 91
 Mourir pour des idées, 90
 Mr Fantasy, 156
 Mr Heartbreak, 169
 Mr Tambourine Man, 105, 111
 Mrs. Robinson, 125

- Mu, 134
 Mud Slide Slim and the Blue Horizon, 135
 Muitos Carnavais, 143
 Mujeres, 142
 Mund zu Mund, 45
 Muse Sick -N- Hour Mess Age, 176
 Musetto, 87, 113
 Music for Airports, 169
 Music In A Doll's House, 156
 musica è finita, La, 115
 Musichiere, 87
 Musicology, 177
 Muss es sein? Es muss sein, 91
 My Aim Is True, 179
 My Cherie Amour, 128
 My Favorite Things, 58
 My Funny Valentine, 58
 My Generation, 110, 112
 My Heart Belongs To Daddy, 58
 My Life In The Bush Of Ghosts, 169
 My Old Kentucky Home, 7
 My Prayer, 87
 My Sweet Lord, 110
 My Way, 119
 Mystère des Voix Bulgares, Le, 185
 Mystery Train, 80

 N'ssi N'ssi, 184
 Na sera 'e maggio, 72, 84
 Nadir's Big Chance, 158
 Naked, 169
 Nantes, 149
 Napulitanate, 17
 Nashville Skyline, 125
 Nata per danzare, 58
 Nata per me, 114
 Nathalie, 90
 Natty Dread, 163
 'Na voce, 'na chitarra e 'o poco 'e luna, 84
 nave/La creatora, La, 130
 Ne me quitte pas, 91, 97
 Needles And Pins, 110
 Neil Young, 135
 Nel blu dipinto di blu, 87-88, 112

 Nero a metà, 165
 Nessuno al mondo, 116
 Nessuno mi può giudicare, 118
 Nessuno, 113
 Never for Ever, 181
 Never Mind The Bollocks - Here's The Sex Pistols, 162
 Nevermind, 177
 New Adventures In Hi Fi, 177
 New Morning, 135
 New Power Soul, 177
 New Yorkers, The, 58
 Nice Work If You Can Get It, 57
 Nice, The, 156
 Night and Day (di Jackson), 180
 Night And Day (di Porter), 58
 Night and Day II, 180
 Night Music, 180
 Nihtas kímata, 188
 Nina, 134
 Nine Objects of Desire, 181
 Nini peau d'chien, 24
 Nini Tirabusciò, 17, 20
 No Code, 177
 No Jacket Required, 171
 No mamma no, 134
 No me pidas, 142
 No Pussyfooting, 169
 No Woman, No Cry, 163
 Nobody Home, 55
 Noi non ci saremo, 130
 nombril des femmes d'agents, Le, 90
 Non al denaro non all'amore né al cielo, 130
 Non arrossire, 96
 Non c'è più niente da fare, 116
 Non dimenticar le mie parole, 72
 Non farti cadere le braccia, 134
 Non gettate alcun oggetto dai finestrini, 134
 Non ho l'età per amarti, 116
 Non occupatemi il telefono, 96
 Non pensare a me, 117
 Non son degno di te, 117
 Non ti scordar di me, 17, 71
 Non, je ne regrette rien, 89

- Nona (Sinfonia di Beethoven), 167
 norma del cielo, La, 132
 North, 180
 Norwegian Wood, 111
 nostro caro angelo, Il, 131
 nostro concerto, Il, 96, 117
 ... Nothing Like The Sun, 171
 Notte di luna calante, 113
 notti di Cabiria, Le, 52
 Nouar, 184
 Novecento, 52
 Novelle napolitane, 17
 Now I Wanna Sniff Some Glue, 162
 nueva canción chilena, La, 140
 Nun è peccato, 116
 Nuovo Canzoniere Italiano, Il, 99
 Nuovo Cinema Paradiso, 52
 Nursery Cryme, 158
 Nuvole barocche, 98

 O ayios erotas, 188
 O fylakas ki o vasiliias, 187
 O mama mama, 84
 'O paese d'o sole, 19
 'O sole mio, 16-18, 21, 103
 O Superman, 169
 O vivere o ridere, 131
 October, 178
 Octopus, 158
 OG, 176
 Ogum Xangô, 143
 Oh Mercy, 178
 Oh! Susanna, 5, 7
 Oh, Carol, 103
 Oh, Kay!, 57
 Oh, That Beautiful Rag, 34
 OK Computer, 178
 Oklahoma!, 51, 57-58
 Ol' Man River, 56
 Old Fashioned Garden, 58
 Old Folks at Home, 7
 Old Kit Bag, The, 179
 Old Rottenhat, 180
 Oltre il ponte, 95
 Ombre rosse, 50, 67
 Ommadawn, 159

 On The Edge, 135
 On The Threshold Of A Dream, 126, 155
 One Fierce Beer Coaster, 176
 One Size Fits All, 155
 One Touch Of Venus, 45
 Only You, 81, 87, 116
 Op op trotta cavallino, 72, 73
 Opera buffa, 130
 opera da tre soldi, L', 45, 115, 151
 Ora puoi tornare, 118
 ora sola ti vorrei, Un', 73
 Orchestral Favorites, 155
 Orfeo negro, 92
 Orizzonte perduto, 51
 Orizzonti perduti, 173
 orso bruno, L', 132
 Os saltimbancos, 143
 Ostermarsch, 150
 Otan kindinevis pexe tin pourouda, 187
 Out Of Our Idiot, 180
 Out Of The Shadows, 107
 Out Of Time, 177
 Outlandos D'Amour, 164
 Overnite Sensation, 155
 Ovo, 181

 Pablo Honey, 178
 Paco Ibáñez en el Olympia, 148
 Paco Ibáñez interpreta a Pablo Neruda, 148
 padre della sposa, Il, 51
 padrino, Il, 52
 Painted From Memory, 180
 Pal Joey, 58
 Palepoli, 160
 Palmström, 43
 paloma, La, 29
 Palomma 'e notte, 17-18
 Panama e dintorni, 173
 pansé, La, 84
 pantera rosa, La, 52
 Pao na po sto synnefo, 189
 Paolo Conte (1974), 134
 Paolo Conte (1975), 134

- Paolo Conte (1984), 173
 Papà e mamma, 118
 Papaveri e papere, 86
 Paper Sun, 121
 Para cantarle a mi gente, 141
 Parabola, 134
 Paramythia, 187
 Parce que, 91
 Paris canaille, 91
 Paris milonga, 173
 Paris, 58
 Parklife, 178
 Parlami d'amore Mariù, 71
 Parole e musica, 58
 partita di pallone, La, 117
 Passaggio a livello, 98
 passantes, Les, 90
 Passion: Music for The Last Temptation of Christ, 181
 Pat Garrett and Billy the Kid, 135
 Patria, 140
 Patton, generale d'acciaio, 52
 Pawn Hearts, 158
 Peggy Sue, 81
 Penny Lane, 120
 Per al meu amic, 146
 Per destruir aquell qui l'ha desert, 146
 Per i morti di Reggio Emilia, 95
 Per qualche dollaro in più, 52, 113
 Per un amico, 160
 Per un pugno di dollari, 52, 113
 Per un pugno di samba, 143
 Perdono, 118
 Perdutamente tua, 50
 Perfect Stranger, The (Boulez Conducts Zappa), 155
 Pet Sounds, 111, 120
 Peter Gunn, 106
 Photos Of Ghosts, 160
 pianeta delle scimmie, Il, 52
 Piccole donne, 50
 Picture Through The Painted Window, 190
 Pictures At An Exhibition, 157
 Piece Of My Heart, 124
 Piero Ciampi, 133
 Piero Ciampi dentro e fuori, 133
 Pierre, 149
 Pinne fucile e occhiali, 117
 pioggia cadrà, La, 115
 Piove, 95
 Piper At The Gates Of Dawn, The, 156
 Pippo non lo sa, 72
 Planet Rock, 175
 Planet Waves, 135
 plat pays, Le, 91
 Play Some Ragtime, 34
 Playing The Fool, 158
 Please Hammer Don't Hurt 'Em, 176
 Please Mr. Postman, 110
 Please Please Me, 108
 Pleasures Of The Harbor, 135
 población, La, 139
 Poesia, 134
 poeta, Il, 98
 Polli d'allevamento, 130
 Pollution, 132
 pompieri di Viggiù, I, 83
 Pongo en tus manos abiertas, 139
 Pop, 178
 Por Viet-Nam, 139
 Porgy and Bess, 57
 Porta Romana, 97
 Porta un bacione a Firenze, 72
 Portami tante rose, 71
 Posillipo, 16
 Post, 182
 postino, Il, 114
 posto al sole, Un, 50
 Poupée de cire pupée de son, 150
 Power And The Glory, The, 158
 Power, 176
 Predator, 176
 Pregherò, 114
 Preghiera in gennaio, 130
 Preguntitas sobre Dios, 138
 Present Arms, 58
 Prigionieri del cielo, 51
 Prima di te, dopo di te, 118
 Prince du Rai, Le, 184

- Prisoner's Song, The, 66
 Private Dancer, 171
 processo di Norimberga, II, 52
 promontorio della paura, II, 52
 Pros ton kirion Georghion De Rossi,
 187
 Proto vradi stin Athina, 187
 Proud Mary, 128
 Provaci ancora, Sam, 50
 Psycho, 52
 pugni in tasca, I, 52
 pulce d'acqua, La, 134
 pullover, II, 97
 Punch The Clock, 180

 Quadri di un'esposizione, 157
 Qualquer Coisa, 143
 Quan l'aigua es queixa, 146
 Quando canta Rabagliati, 72
 Quando o carnaval chegar, 143
 Quando quando quando, 114
 Quando vedrai la mia ragazza, 116
 Quando verrà Natale, 132
 Quando, 98
 Quanto sei bella Roma, 71
 Quarto potere, 51
 quattro moschettieri, I, 87
 quattro piume, Le, 50
 Que c'est triste Venise, 91
 Que reste-t-il de nos amours, 88
 Quel motivetto che mi piace tanto, 72
 Quelli che, 131
 Quelli della mia età, 118
 Questo pazzo, pazzo, pazzo, pazzo
 mondo, 52
 Questo piccolo grande amore, 132
 Quico-Maria del Mar, 147
 Quilapayún 3-4, 139

 Radici, 130
 ragazza in due, Una, 118
 ragazzo della via Gluck, II, 114
 Ragazzo mio, 98
 Ragtime Violin, 34
 Raimon à l'Olympia, 146
 Raimon al Palau, 146

 Raimon en directe, 146
 Rain, 180
 Rainy day women # 12 & 35, 120
 Raising Hell, 175
 Ramones, 162
 Rapper's Delight, 175
 Rapture, 175
 raspa, La, 84
 Rastaman Vibrations, 163
 Rattle And Hum, 178
 Raus mit den Männern aus dem Rei-
 chstag, 45
 re non si diverte, II, 134
 Rebel Rouser, 106
 Rebel Without A Cause, 101
 Recital en España, 138
 Recordando a Chile (Una chilena en
 París), 138
 Red, 157
 Red River Rock, 106
 Red River Valley, 106
 Red Shoes, The, 181
 Refavela, 143
 Refazenda, 143
 Regatta De Blanc, 164
 Reginella, 19, 70
 Rehearsals For Retirement, 135
 Rei Momo, 179
 Relayer, 159
 Relics, 156
 Remain In Light, 169
 Res no és mesquí, 146
 Respect, 128
 Resta cu 'mme, 113
 Resta/Ho in mente te, 118
 Reveal, 177
 Revolution 9, 154
 Revolver, 120
 Rhapsody in Blue, 57
 Rhyme Pays, 176
 Riderà, 116
 Rimmel, 132
 Ringhiera, 130
 río de sangre, Un, 139
 Riot Act, 177
 Rip It Up, 81

- Rise And Fall Of Flingel Bunt, The, 109
- Rising, The, 178
- Ritornelai, 98
- River, The, 166
- River in Reverse, The, 180
- Roberta, 116
- Roberta (musical), 56
- Robin Hood principe dei ladri, 50
- Rocchi, 132
- Rocco e i suoi fratelli, 52
- Rock 'n' Roll, 135
- Rock 'n Roll Music, 80
- Rock around the bunker, 150
- Rock Around The Clock, 80, 87
- Rock Bottom, 159
- Roll Over Beethoven, 80
- Rolling Stone, 77
- Rolling Stones, The, 109
- Romance de la muerte de Juan Laval-
le, 141
- Romantica, 116
- Romeo e Giulietta, 52
- Rosalía de Castro, 148
- Rosalie, 57
- rosso è diventato giallo, Il, 130
- rotonda sul mare, Una, 117
- Rotters' Club, The, 159
- Roxy & Elsewhere, 155
- Rubber Soul, 108, 111
- Rue Saint-Vincent, 24
- Rumor And Sigh, 179
- Ruth Is Stranger Than Richard, 159
- S'at vien in meint, 134
- S'Wonderful, 57
- Saba de terror, 147
- Sabato pomeriggio, 132
- Sacred Love, 179
- Sad-Eyed Lady Of The Lowlands, 120
- Sahra, 184
- Saida, 184
- Saldi di fine stagione, 134
- Salvate il soldato Ryan, 53
- Samarcanda, 134
- Samba de uma nota só, 92
- San Francisco (Be Sure To Wear Flo-
wers In Your Hair), 122
- Sandinista!, 162
- Sans façon, 91
- Santa Lucia, 15
- Sapore di sale, 97, 113, 117
- Sassi, 97
- Satisfaction, 109, 112
- Satyricon, 52
- Save The Last Dance For Me, 106
- Saved, 178
- Say It Loud, 128
- Say It with Music, 56
- Scalinatella, 84
- Scarlet's Walk, 181
- sceicco bianco, Lo, 52
- Scetate, 16, 18
- Schindler's List, 53
- Schweyk nella Seconda Guerra Mon-
diale, 46
- Sciummo, 84
- scontro, Lo, 131
- Scugnizza, 16
- Se le cose stanno così, 98
- Se mi vuoi lasciare, 116
- Se non avessi più te, 117
- Se non li conoscete, 130
- Se piangi se ridi, 116
- Se qualcuno ti fa morto, 130
- Se telefonando, 113
- Se'n va anar, 145
- Secondo te che gusto c'è, 131
- Seconds Out, 158
- See America First, 58
- See Saw, 128
- See You Later, Alligator, 80
- Sei diventata nera, 117
- Sei rimasta sola, 114
- Self Portrait, 135
- Selling England By The Pound, 158
- seme della violenza, Il, 80
- Sensual World, The, 181
- Sentieri selvaggi, 50
- Sentimentale, 114
- Senza fine, 97, 114
- Senza orario senza bandiera, 160

- September Song, 45
 Serenata Celeste, 84
 Serenata napoletana, 16, 18
 Sergio Endrigo, 98
 Sette giorni a maggio, 52
 Sette spose per sette fratelli, 51
 Seven Lively Arts, 58
 Seventh Son, 77
 Sex Machine (album), 128
 Sex Machine (canzone), 164
 Sexus et politica, 130
 Sfida all'OK Corral, 51
 Sfiorsci bel fiore, 98
 Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club
 Band, 120, 121, 123, 153, 155,
 156, 164
 Shadows, The, 107
 Shake, 110
 Shake, Rattle And Roll, 78, 80
 Sha-la-la, 118
 Shazam!, 106
 She Loves You, 108, 109
 She Moves Me, 77
 Sheik Yerbouti, 155
 Shine On Brightly, 156
 Ship Arriving Too Late To Save A
 Drowning Witch, 155
 Shleep, 181
 Shoot Out At The Fantasy Factory,
 156
 Shot of Love, 178
 Show Boat, 51, 56, 58
 Si fa ma non si dice, 70
 Si se calla el cantor/Guitarra de me-
 dianoche, 141
 Si somos americanos, 139
 Si supieras, 31
 Siamo solo noi, 165
 Sidi Mansour, 184
 Sienteme-It's time to land, 132
 Sign O' The Times, 176
 signor G, Il, 130
 signora di trent'anni fa, La, 84
 Signorinella, 19, 71
 Silent Corner And The Empty Stage,
 The, 158
 Silenzioso slow, 72
 Simon Says, 125
 Smplicissimus, 43
 Sinal fechado, 143
 Since You Went Away, 50
 Sinerga, 187
 Singing The Fishing, 135
 Six In The Morning, 176
 Sixth, 159
 Sixty Minute Man, 79
 Slim Shady LP, The, 176
 Sloop John B, 111
 Slow Train Coming, 178
 Small Town Romance, 179
 Smells Like Teen Spirit, 177
 Smile, 120
 Smoke Gets In Your Eyes, 56, 81
 So, 172, 181
 So In Love, 58
 So Long Mary, 55
 Social Orchestra, 14
 società dello spettacolo, La, 162
 Soft Machine, 159
 Sognando la California, 118
 Sogno, Il, 180
 Sokratis Málamas-Nikos Xydakis,
 187
 Solar Flares Burn for You, 181
 soleil noir, Le, 149
 Solidaritätslied, 45
 Solitude, 91
 Solitude Standing, 181
 Solo, 132
 Sólo le pido a Dios, 141
 Solo sotto le stelle, 52
 Someone To Watch Over Me, 57
 Sometime in New York City, 135
 Song to Woody, 105
 Songs from a Room, 135
 Songs from Liquid Days, 181
 Songs from the Labyrinth, 179
 Songs From The Wood, 157
 Songs in Red and Gray, 181
 Songs of Leonard Cohen, 135
 Songs of Love and Hate, 135
 Sono come tu mi vuoi, 113

- Sotto il segno dei pesci, 132
 Sotto tiro, 52
 Soul '69, 128
 Soul Cages, The, 179
 Soul Sister, Brown Sugar, 128
 Soulsonic Force, 175
 Sound Of Music, 125
 Sound Of Music, The, 58
 Sous le ciel de Paris, 89
 Spaced, 159
 spagnola, La, 21
 Speak Low, 45
 Speaking In Tongues, 169
 Spiel nicht mit den Schmutzdelkin-
 dern, 151
 Spike, 180
 Spoonful, 77
 squalo, Lo, 53
 Squeeze Me, 69
 St. Louis Blues, 35, 69
 Stai lontana da me, 114
 Stand By Me, 114
 Stand Up, 126, 156
 Standing on the Shoulder of Giants,
 178
 Stanze di vita quotidiana, 130
 Starless And Bible Black, 157
 Stars On 45, 194
 Stasera niente di nuovo, 72
 Stephen Stills 2, 134
 Stessa spiaggia stesso mare, 117
 Still Life, 158
 Stis kardias mou t'anihta, 188
 Stop That Rag, 34
 Storia di un impiegato, 130
 Storia di un minuto, 160
 Storie di casa mia, 132
 Stormwatch, 157
 Stormy Six, 133
 stornello del marinaio, Lo, 84
 Strada 'nfosa, 113
 strada, La, 52
 strade di notte, Le, 97
 Straight Outta Compton, 176
 Stranamore e altre storie, 134
 Strange Little Girls, 181
 Strangers In The Night, 119
 Strawberry Fields Forever, 120
 Street Fighting Man, 125
 Strike Up The Band, 57
 Studio Tan, 155
 Stupid Cupid, 103
 Sugo, 134
 Sul molo di Smirne, 38
 Sulle corde di Aries, 132
 Summertime, 57
 Summertime Blues, 81
 Suoni di frontiera, 132
 Sur ma vie, 91
 Surabaya-Johnny, 45
 Surfin' Safari, 111
 Surfin' USA, 111
 Surrender, 103
 Survival, 163
 Suzanne Vega, 181
 Suzanne, 135
 Swanee, 54, 69
 Sweet Baby James, 135
 Sweet Little Sixteen, 80
 Sweet Sixteen, 78
 (Sweet Sweet Baby) Since You've Be-
 en Gone, 128
 Sweet Warrior, 179
 Symphony No. 1, 180
 Synchronicity, 164
 Synnefiasméni Kyriakí, 39

 T for Texas, 67
 T'ho compra i calsett de seda, 98
 Ta dithen, 187
 Ta kormiá ke ta maheria, 188
 Taking Liberties, 180
 Tales From Topographic Oceans, 159
 Talkin' 'Bout A Revolution, 173
 Talking Heads, 169
 Talking Timbuktu, 185
 Talking with the Taxman about Poe-
 try, 180
 tamburo della banda d'Affori, II, 72
 tango della gelosia, II, 70
 Tango delle capinere, 70
 Tape From California, 135

- Tarkus, 157
 tassi, Il, 98
 Taxi Driver, 52
 Te voglio bene assaje, 14-15
 Tea For The Tillerman, 135
 Teaser & The Firecat, 135
 Teatro della Sorpresa, 71
 Tékitoi, 185
 Tell Me, 109
 Tema, 118
 tempo dei gitani, Il, 185
 Temporada de verão, 143
 Ten Bloody Marys & Ten How's Your
 Fathers, 180
 Ten Summoner's Tales, 179
 Ten, 177
 Tenedos, 187
 Teresa, 98
 Teresa, non sparare!, 86
 Terra di Gaibola, 132
 testament, Le, 90
 Testimone d'accusa, 52
 That Certain Feeling, 57
 That'll Be The Day, 81
 That's All Right, 80
 The 5000 Spirits Of The Layers Of
 The Onion, 155
 Them Or Us, 155
 Theorius Campus, 132
 There Goes My Baby, 106
 They Can't Take That Away From
 Me, 57
 Thick As A Brick, 157
 Thing-Fish, 155
 Think Tank, 178
 Think, 128
 Third, 159
 This Land is Your Land, 67
 This Was, 156
 This Year's Model, 180
 Thoughts Of Emerlist Davjack, The,
 156
 Three Friends, 158
 Three Of A Perfect Pair, 169
 Thriller, 171
 Ti dirò, 116
 Ti ringrazio perché, 116
 Ti voglio tanto bene, 17
 Ticket To Ride, 108, 112, 125
 Tiger Rag, 69
 Time And A Word, 158
 Time Out Of Mind, 178
 Times They Are A-Changin', The,
 105
 Tinghe tinghe tanghe, 71
 Tinseltown Rebellion, 155
 Tintarella di luna, 113
 Tip-Toes, 57
 Tired Of Waiting For You, 110
 Tis meras ke tis nyctas, 187
 To amártima tis mitros mou, 187
 To kalantari, 188
 To Love Somebody, 128
 To meli ton gremon, 187
 To Our Children's Children's Chil-
 dren, 155
 To The Extreme, 176
 To Venus and Back, 181
 Tobacco Road, 110
 Toda Violeta Parra, 138
 Tom Dooley, 103
 Tom's Diner, 181
 Tommy, 126
 Tomorrow Never Knows, 120
 Too Darn Hot, 58
 Topkapi, 53
 Torero, 86
 Tormato, 159
 Torna a Surriento, 17, 103
 Torna maggio, 16
 Tornerai, 72, 83
 torre di Babele, La, 134
 Tosca, 22
 Totonno e' Quagliarello, 17
 Tous les garçons et les filles, 149
 Traffic, 156
 Tragoudia ghia ti Melina, 188
 Trani a gogò, 97
 Transa, 143
 Transformer, 135
 Trapezio, 134
 Travelling People, 136

- Tre passi avanti, 114
 Treemonisha, 33
 treni per Reggio Calabria, I, 130
 Treno popolare, 52
 Trespass, 158
 Trilogy, 157
 Trip, The, 160
 trois cloches, Les, 89
 Tropicália, 143
 Tropicália ou Panis et Circensis, 143
 Trópicos, 140
 Trotz alledem!, 152
 True Love, 58
 True Stories, 169
 Trust, 180
 Tu ca nun chiagne, 22
 Tu si' 'na cosa grande, 113, 115
 Tu t'laisses aller, 91
 Tu vuò fa' l'americano, 86
 tua mano, La, 96
 Tubular Bells, 159
 Tu-Li-Tulip-Time, 72
 Tunnel Of Love, 173
 tuo bacio è come un rock, Il, 114
 tuoi vent'anni, I, 98
 Tutt'è passato, 18
 Tutte le mamme, 85
 Tutti Frutti, 81
 Tutti insieme appassionatamente, 58,
 125
 Tutti morimmo a stento, 130
 Two Rainy Nights, 180
 Txoria txori, 147

 uccelli, Gli, 52
 Udu Wudu, 159
 Uh-Oh, 179
 Ullallà, 132
 ultima crociata, L', 130
 ultima spiaggia, L', 52
 ultima tentazione di Cristo, L', 181
 Ultimatum alla terra, 51
 ultimo Apache, L', 107
 Umanamente uomo: il sogno, 131
 Umbral, 140
 Ummagumma, 156

 Uncle Meat, 155
 Under A Blood Red Sky, 178
 Under the Pink, 181
 Under the Red Sky, 178
 Underground, 185
 Unforgettable Fire, The, 178
 Unità, L', 133
 Uno per tutte, 114
 Unrest, 159
 uomini che mascalzoni, Gli, 71
 uomo che sapeva troppo, L', 51
 uomo da marciapiede, Un, 53
 uomo dal braccio d'oro, L', 52
 Uomo di pezza, 160
 uomo in crisi, Un, 133
 uomo, L', 160
 Up (Peter Gabriel), 181
 Up (R.E.M.), 177
 Uprising, 163
 Urgentissimo, 160
 Us, 181
 UT, 160

 Vado al massimo, 173
 valse a mille temps, La, 91
 vaso di Pandora, Il, 43
 vecchio e il mare, Il, 51
 Vecchio frac, 113
 Vecchio scarpone, 86
 Vedrai, vedrai, 98
 Vendetta, 51
 Venetiana, 187
 Vengo anch'io no tu no, 130
 Ventilazione, 173
 Ventimila leghe sotto i mari, 52
 Ventiquattromila baci, 114
 Venus, 30
 vera storia, La, 115
 Verges 50, 147
 Veronica, 98
 Versos de José Martí cantados por
 Pablo Milanés, 142
 Very Good, Eddie, 55
 Vespertine, 182
 veuve, La, 23
 VI - Return Of The Real, 176

- Vi parlo dell'America, 100, 130
 Via Broletto, 34, 98
 Via col vento, 50
 Via Paolo Fabbri 43, 130
 Viaggio, 132
 Viale d'autunno, 85
 Viale del tramonto, 50
 Viatge a Ítaca, 147
 Víctor Jara (1966), 139
 Víctor Jara (1967), 139
 Victor Victoria, 52
 Vida e morte, 148
 vida no vale nada, La, 142
 Video Killed the Radio Star, 170
 vie d'artiste, La, 91
 vie en rose, La, 83, 89
 vieux, Les, 91
 Violeta Parra, guitare et chant. Chants
 et danses du Chili, 138
 Violeta y sus canciones reencontradas
 en París, 138
 Violino tzigano, 71
 Vipera, 70
 visconte di Castelfombrone, Il, 87
 vita è meravigliosa, La, 51
 Vitalogy, 177
 Vite vendute, 89
 vitelloni, I, 52
 Viva Chile!, 140
 vivazione, La, 130
 Vivere!, 71
 vizietto, Il, 52
 Voce 'e notte, 17, 116
 voce del padrone, La, 173
 Vogliamo vivere, 50
 Voglio danzare con te, 57
 Vola colomba, 85
 Volare, 87
 Volo magico n. 1, 132
 Volta, 182
 Volume 2, 159
 Volume 4, 180
 Volume VIII, 130
 Vous oubliez votre cheval, 88
 Vrahnos profitis, 188
 VS, 177
 Waiting For The Sun, 124
 Waka/Jawaka, 155
 Wake Up And Dream, 58
 Walk Don't Run, 106
 Wall, The, 156, 183
 Wallenstein, 16
 Walls And Bridges, 135
 War, 178
 Warte nicht auf bessere Zeiten, 152
 Waterloo Lily, 159
 We are family, 164
 We Are The World, 172
 We Shall Overcome, 104
 We Shall Overcome: The Seeger Ses-
 sions, 178
 We're Only In It For The Money,
 155
 We've Gotta Get Out Of This Place,
 110
 Weasels Ripped My Flesh, 155
 Wee Tam, and the Big Huge, 155
 Welcome Back My Friends To The
 Show That Never Ends, 157
 Western Culture, 159
 What A Wonderful World, 125
 What Is This Thing Called Love?, 58
 What'd I Say, 81
 What'll I Do?, 56
 (What's the Story) Morning Glory?,
 178
 Wheels Of Fire, 124
 When I Was Cruel, 180
 When The Eagle Flies, 156
 When You Walk Into The Room, 110
 Where Have All The Flowers Gone?,
 104
 Where Or When, 58
 White Album, 154
 White America, 176
 White Christmas, 56
 Who Am The Only One, 158
 Whole Lotta Lovin, 81
 Whole Lotta Shakin' Goin' On, 81
 Wide Awake In America, 178
 Wild Boys, 170
 Will Power, 180

- Will You Still Love Me Tomorrow?, 110
 William Bloke, 180
 Wind And Wuthering, 158
 Winter Songs, 159
 Wish You Were Here, 156
 Witness, 52
 Wolf Biermann zu Gast bei Wolfgang Neuss, 151
 Wonderful Land, 107
 Wordy Rappinghood, 175
 Workers Playtime, 180
 World As It Is Today, The, 159
 World Gone Wrong, 178
 Wreck of the Old 97, The, 66

 Y en eso llegó Fidel, 142
 Y' a d'la joie, 88
 Yankee Doodle Boy, The, 55
 Yellow Shark, The, 155
 Yellow Submarine, 120
 Yes Album, The, 158
 Yes, 158
 Yes-songs, 158
 Yesterday, 111, 125
 Yesterdays, 56
 Yield, 177
 Yo no canto por cantar, 141

 You Are My Destiny, 103
 You Are What You Is, 155
 You Do Something To Me, 58
 You Really Got Me, 110
 You Took Advantage Of Me, 58
 You, 159
 you? me? us?, 179
 You'll Never Walk Alone (*cover* di Gerry and the Pacemakers), 109
 You'll Never Walk Alone (di Rodgers), 58
 You're The Top, 58
 You've Got To Hide Your Love Away, 111
 Ys, 160

 zebra a pois, Una, 113
 Zenyatta Mondatta, 164
 Zerofobia, 134
 Zerolandia, 134
 Zodani ichográfisi apo to Gíalino Mousiko Théatro, 187
 zolfara, La, 95, 114
 Zooropa, 178
 Zoot Allures, 155
 Zorba il Greco, 112
 Zorba's Dance, 112
 Zwei dunkle Augen, 45

Indice dei nomi

- 1910 Fruitgum Co., The, 125
- Abatsi, Rita (1914-1969), 39
- Abbas, Hisham (1963), 191
- Acuff, Roy (1903-1992), 67
- AC/DC, 165
- Adam Ant (1954), 172
- Adams, Bryan (1959), 172, 183
- Adaweyah, Ahmed, 191
- Adorno, Theodor Wiesengrund (1903-1969), 94, 164
- Advis, Luis (1935-2004), 139
- Afrika Bambaataa (1957 o 1960), 175
- Afrika Bambaataa and the Soulsonic Force, 175
- Ahmad, Fathiyya (1898-1976), 40
- Ahmad, Zakariyya (1896-1961), 40
- Aksu, Sezen (1954) (Fatma Sezen Yildirim), 189
- Alarcón, Rolando (1929), 139
- al-Atrash, Farid (1910-1974), 41
- Ali Farka Touré (1939-2006), 185
- Allende, Salvador (1908-1973), 139
- al-Mahdiyya, Munira (1884-1965), 22
- Almanac Singers, The, 67
- Altenberg, Peter (1859-1919), 44
- Alvarez Maciste, Manuel, 84
- al-Wahhab, Muhammad ‘Abd (1910-1991), 41
- Amade, Louis (1915-1992), 90
- Amodei, Fausto (1935), 95, 99, 130
- Amos, Tori (Myra Ellen Amos) (1963), 181
- Anderson, Laurie (1950), 169
- Andreotti, Giulio (1919), 85
- Andreu, Josep Maria (1920), 145
- Andrews Sisters, The, 72
- Angelini, Cinico (1901-1983), 73, 85-86
- Animals, The, 110-11, 122
- Anka, Paul (1941), 103, 119
- Annette (Annette Funicello) (1942), 103
- Appel, Dave, 116
- Aragon, Louis (1897-1982), 90
- Araguas, Vicente (1950), 147
- Arcady (Arcady Brachlianoff) (1912-2001), 88
- Area, 160, 198
- Argentina, La (Antonia Mercé y Luque) (1890-1936), 25
- Argentinita, La (Encarnación López Julvez) (1892-1945), 25
- Arigliano, Nicola (1923), 114
- Armândinho (Armando Augusto Freire) (1891-1946), 28
- Armstrong, Louis (1901-1971), 69, 125
- Arp, Jean “Hans” (1888-1966), 44
- Art Bears, 159
- Art Zoyd, 159
- Artemis (Anestos Delias) (1912-1944), 39
- Artze, Joxean (1933), 147

- Arvanitaki, Elefthería (1957), 187-88
 Ashford and Simpson, 172
 Ashkabad, 188
 Association, The, 121
 Asso, Raymond (1901-1968), 89
 Astaire, Fred (1899-1987), 57, 171
 Astore, Luigi, 72
 Atkins, Chet (1924-2001), 106
 Atlee, John Yorke (1842-1910), 10, 12, 21
 Atomic Rooster, 157
 Auric, Georges (1899-1983), 90
 Aute, Luis Eduardo (1943), 148
 Autograph, 172
 Autry, Gene (1907-1998), 67, 106
 Avalon, Frankie (Francis Avalone) (1939), 103
 Aznavour, Charles (1924), 89-90, 148
 Azzolino, Francesco, 14
- Bacalov, Luis Enriquez (1933), 114, 160
 Bacharach, Burt (1928), 180
 Bach, Johann Sebastian (1685-1750), 121
 Baez, Joan (1941), 126-27, 172
 Baglioni, Claudio (1951), 131
 Balletto di bronzo, Il, 160
 Ball, Hugo (1886-1927), 44
 Banco del Mutuo Soccorso, 160
 Band Aid, 172
 Band, The, 121, 126-27, 155, 183
 Barbara (Monique Andrée Serf) (1930-1997), 146, 149
 Bardot, Brigitte (1934), 150
 Barreto jr, Marino (1925-1972), 96
 Barry, John (1933), 53
 Barzizza, Pippo (1902-1996), 73, 85
 Batis, Yiorgos (1890-1967), 39
 Battiato, Franco (1945), 132, 173, 187
 Battisti, Lucio (1943-1998), 131-32, 173
 Baudelaire, Charles (1821-1867), 24, 91
 Baustelle, 194
 Beach Boys, The, 111, 119-20, 172
 Beastie Boys, 175
 Beatals, 107
 Beatles, The, 104, 107-11, 119-25, 149, 153, 156-57, 161, 164, 170, 177, 179
 Beauvoir, Simone de (1908-1986), 89
 Bécaud, Gilbert (1927-2001), 90
 Becce, Giuseppe (1877-1973), 49
 Bee Gees, The, 125, 128, 164
 Belafonte, Harry (1927), 103
 Bellou, Sotiria (1921-1997), 39
 Benedicto (Benedicto García Villar) (1947), 147-48
 Bennato, Edoardo (1949), 134
 Bennett, Tony (Anthony Dominick Benedetto) (1926), 77
 Béranger (1780-1857), 23
 Berg, Alban (1885-1935), 44
 Berg, Harold, 89
 Berio, Luciano (1925-2003), 115
 Berkovskij, Victor (1934-2005), 152
 Berliner, Emile (1851-1929), 11
 Berlin, Irving (Israel Baline) (1888-1989), 33-34, 56, 62
 Bermani, Cesare (1937), 100
 Bernstein, Elmer (1922-2004), 52
 Berry, Chuck (Charles Edward Anderson Berry) (1926), 80-81, 109
 Bertelli, Gualtiero (1944), 133
 Bertini, Umberto (1900-1987), 73, 86
 Bertoli, Pierangelo (1942-2002), 134
 Best, Pete (1941), 107-108
 Bethânia, Maria (1946), 93, 143
 Betti, Henri (1917-2005), 89
 Beverly, 122
 Bevilacqua, Alfredo (1874-1942), 30
 Bibiano (Bibiano Morón) (1950), 147, 148
 Bideri, editore, 15, 17
 Bierbaum, Otto Julius (1865-1910), 43
 Biermann, Wolf (Karl Wolf Biermann) (1938), 151-52
 Big Brother and The Holding Company, 122, 124
 Bindi, Umberto (1933-2002), 96-98, 113, 115

- Bingöl, Yavuz (1946), 189
 Biri (Ornella Ferrari) (1909-1983), 84
 Birkin, Jane (1946), 150
 Bixio, Cesare Andrea (1902-1978),
 70, 71, 73, 84
 Bizet, Georges (1838-1875), 29
 Björk Guomundsdóttir (1965), 181
 Black Sabbath, 165
 Blanco, Andrès Eloy, 84
 Blind Faith, 126
 Blind Lemon Jefferson (1897-1929),
 65
 Block, Martin, 62
 Blondie, 175
 Blood, Sweat & Tears, 126
 Blue Caps, The, 81
 Blues Project, The, 122
 Blur, 178
 Bolton, Guy (1884-1979), 55
 Bonagura, Enzo (1900-1980), 84, 86
 Boney M., 164
 Bongusto, Fred (1935), 117
 Boni, Carla (1925), 84-85, 115
 Bono (Paul Hewson) (1960), 178
 Booker T. and The MG's, 122
 Boomtown Rats, 172
 Boone, Pat (Charles Eugene Boone)
 (1934), 81, 102
 Borella, Angelo Ramiro (1887-1950),
 70
 Borrell, Lleó (1924-1994), 145
 Borsa, Maria (1868-1926), 20
 Bosio, Gianni (1923-1971), 99
 Bovio, Giovanni, 18
 Bovio, Libero (1883-1942), 17-19, 70-
 71
 Bowie, David (1947), 165, 172
 Bracchi, Alfredo (1897-1976), 72
 Bragg, Billy (1957), 180
 Brahms, Johannes (1833-1897), 43
 Branduardi, Angelo (1950), 134
 Brassens, Georges (1921-1981), 88,
 90-91, 94-95, 97-98, 144, 148-52
 Brecht, Bertolt (1898-1956), 45, 95,
 105, 114, 150-51
 Bregovic, Goran (1950), 185, 189
 Brel, Jacques (1929-1978), 88, 90-91,
 97, 114, 144, 148-49
 Brodsky Quartet, 180
 Brooker, Gary (1945), 121
 Brothers Four, The, 103
 Brouwer, Leo (1939), 142
 Brown, James (1928-2006), 128, 164
 Brown, Ruth (1928-2006), 78
 Brown's Dixieland Band, 36
 Brown's Dixieland Jass Band, 36
 Bruant, Aristide (1851-1925), 23-24,
 70
 Bruni, Sergio (1921-2003), 84-85, 115
 Bruno, Cherubin, 91
 Buarque de Hollanda, Chico (1944),
 93, 142
 Bueno, Caterina (1945-2007), 99
 Buffalo Springfield, 122
 Buggles, 170
 Buongiovanni, Francesco (1872-1940),
 17-19
 Burdon, Eric (1941), 122
 Burian, Emil Frantisek (1904-1959),
 46
 Burke, Elena (Romana Burgues)
 (1928-2002), 141
 Burke, Solomon (1936), 128
 Buscaglione, Fred (1921-1960), 86
 Busch, Ernst (1900-1980), 150-51
 Bush, Kate (1958), 181
 Bustan Abraham, 190
 Buti, Carlo (1902-1963), 71, 84
 Byrds, The, 111, 122
 Byrne, David (1952), 169, 173, 178
 B.B. King (Riley B.King) (1925), 172
 Cabral, Facundo (1937), 141
 Cadillacs, The, 106
 Cafrune, Jorge (1937-1978), 140-41
 Calabrese, Giorgio (1929), 96
 Calibi (Mariano Rapetti) (1911-
 1997), 86
 Califano, Aniello, 17
 Califano, Franco (1938), 115
 Calise, Ugo (1921-1994), 84
 Cali, editore, 14

- Callas, Maria (Maria Kalogeropoulou) (1923-1977), 39, 40
 Calvino, Italo (1923-1985), 95
 Camacho, Hilario (1948-2006), 148
 Camaleonti, 118
 Camarón de la Isla (José Monge Cruz) (1950-1992), 25
 Camerini, Alberto (1951), 134
 Campanella, Filippo, 14
 Campi, Maria (Maria De Angelis) (1871-1963), 21
 Campoamor, Manuel Oscar (1877-1941), 30
 Camus, Albert (1913-1960), 89
 Camus, Marcel (1912-1982), 92
 Canción del Pueblo, 148
 Canned Heat, 122, 126, 161
 Cano, Carlos (1946-2000), 148
 Cantacronache, 94-95, 97, 99, 114, 129, 151
 Cantalamessa, Berardo (1858-1917), 21
 Capaldo, Giuseppe, 17
 Capurro, Giovanni (1859-1920), 16, 17
 Caravan, 159
 Carbonell, Joaquín (1949), 148
 Carboni, Oscar (1914-1993), 84
 Caroli, Germana (Germana Mozzetti) (1931), 115
 Carosone, Renato (1920-2001), 86
 Carpitella, Diego (1923-1990), 99
 Carpi, Fiorenzo (1918-1997), 114
 Carroll, Lewis (Charles Lutwidge Dodgson) (1831-1898), 158
 Cars, The, 172
 Carter Family, The, 66
 Caruso, Enrico (1873-1921), 10, 21-22, 71
 Casabella, Miro (1946), 147
 Caselli, Caterina (1946), 118
 Caslar, Dan (Donato Casolaro) (1888-1959), 72
 Castillo, Patricio (1946), 139
 Castriota, Samuel (1885-1932), 31
 Cavaliere, Lina (1874-1944), 21
 Celdrán, Adolfo (1943), 148
 Celentano, Adriano (1938), 114-15, 131, 134
 Cerrone (Jean-Marc Cerrone) (1952), 164
 Cesareo, Augusto (1905-1961), 84
 Chacón, Antonio (1869-1929), 27
 Chapman, Tracy (1964), 173
 Charles, Ray (1930-2004), 78, 81
 Chauliac, Léo Marius, 88
 Cheb Khaled (1960), 184
 Cheb Mami (1966), 184
 Checker, Chubby (1941), 116
 Cherubini, Bixio (1899-1987), 70-71, 73, 85
 Chiariglione, Leonardo, 195
 Chic, 164
 Chiffons, The, 110
 Chiosso, Leo (1920-2006), 86
 Chiusano, Felice (1922-1990), 87
 Christy Minstrels, 6, 7
 Christy, Edwin P. (1815-1862), 6
 Ciampi, Piero (1934-1980), 133
 Ciano, Costanzo (1876-1939), 60
 Cinquegrana, Pasquale (1850-1939), 16
 Cinquetti, Gigliola (1947), 116, 150
 Cioffi, Giuseppe (1901-1976), 72, 84
 Ciotti, Sandro (1928-2003), 98
 Clapton, Eric (1945), 122, 124, 163, 172
 Clash, 162
 Claudel, Paul (1868-1955), 89
 Clausetti, Fratelli, 14
 Clefones, The, 106
 Cliff, Jimmy (James Chambers, 1948), 163
 Cobain, Kurt (1967-1994), 177
 Cocciantè, Riccardo (1946), 134
 Cochran, Eddie (1938-1960), 81
 Cocker, Joe (John Robert Cocker) (1944), 126, 127
 Cocteau, Jean (1889-1963), 89
 Coggiola, Franco (1939-1996), 100
 Cohan, George M. (1878-1942), 55
 Cohen, Leonard (1934), 135

- Collins, Albert, 172
 Collins, Phil (1951), 168, 171-72
 Comets, The, 80, 106
 Como, Perry (Pierino Como) (1912-2001), 77
 Concina, Carlo (1900-1968), 84-85
 Confusional Quartet, 165
 Consiglio, Mario (1902-1975), 72
 Consolini, Giorgio (1920), 84, 86
 Consoli, Carmen (Carmela Carla Consoli) (1974), 194
 Conte, Paolo (1937), 134, 173
 Contursi, Pascual (1888-1932), 31
 Cooder, Ry (Ryland Peter Cooder), (1947), 185
 Coppola, Francis Ford (1939), 52
 Corbière, Tristan (1845-1875), 89
 Corsini, Ignacio (1891-1967), 31
 Cortés, Joaquín (1969), 25
 Cortez, Alberto (1940), 141
 Corti, Jean (1929), 91
 Cossovich, Enrico, 15
 Costa, Gal (Maria da Graça Costa Penna Burgos) (1945), 143
 Costa, Mario (1858-1933), 16, 18
 Costello, Elvis (Declan Patrick MacManus) (1954), 172, 179
 Cottrau, editori, 14
 Cottrau, Teodoro (1827-1879), 14
 Country Joe McDonald and The Fish, 122, 126-27
 Cream, 124
 Creedence Clearwater Revival, 125-28, 161
 Crepax, Franco (1928), 97
 Crickets, The, 81
 Critics Group, 135
 Crivelli, Filippo (1928), 99
 Croce, Benedetto (1866-1952), 17-18
 Crosby, Bing (Harry Lillis Crosby) (1903-1977), 68
 Crosby, David (1941), 134
 Crosby, Stills & Nash, 126-27, 172
 Crosby, Stills, Nash & Young, 126, 134, 161
 Crudup, Arthur (1928-1974), 80
 Crystals, The, 110
 Cuncumén, 139
 Curry, Tim, 183
 Curtis, Betty (Roberta Corti) (1936-2006), 115
 Cutler, Chris (1947), 159
 Cutugno, Toto (Salvatore Cutugno) (1943), 116
 Daffini, Giovanna (1913-1968), 99
 Dalaras, Ghiorgos, 189
 Dalgas (Antonis Diamantidis), 39
 Dalhart, Vernon (1883-1948), 66-67
 Dallara, Tony (Antonio Lardera) (1936), 115-16
 Dalla, Lucio (1943), 132, 133, 165
 Damone, Vic (Vito Rocco Farinola) (1928), 77
 Daniele, Pino (1955), 165
 Darin, Bobby (Walden Robert Casotto) (1936-1973), 103
 Darwish, Sayed (1892-1923), 40
 Dávalos, Jaime (1921-1981), 140
 Dave Clark Five, The, 109
 Davis, Miles (1926-1991), 90
 De André, Fabrizio (1940-1999), 98, 113, 130-31, 173, 192
 De Angelis, Enrico (1948), 133
 De Angelis, Rodolfo (Rodolfo Tonino) (1893-1965), 71
 De Charny, Nina (Giovanna Cardini) (1889-?), 21
 De Crescenzo, Vincenzo (1915-1987), 84
 De Curtis, Ernesto (1875-1937), 16, 71
 De Curtis, Gian Battista (1860-1926), 17
 De Fleurriel, Yvonne (Adele Croce) (1889-1963), 21
 De Gregori, Francesco (1951), 132-33, 165, 173
 De Leva, Enrico (1867-1955), 16, 18
 de Loxa, Juan (Juan García Pérez) (1944), 148
 de Lucía, Paco (Francisco Sánchez Gómez) (1947), 25, 189

- De Maria, Giorgio, 99
 De Martino, Ernesto (1908-1965), 95
 De Merode, Cléo (Diane Cléopatre) (1881-1966), 24
 De Santis, 73
 De Sica, Vittorio (1901-1974), 71
 De Torres, Ferrante Alvaro (1895-1973), 71
 de Vimioso, Comte, 28
 De Vita, Tony (1932-1998), 97
 Debord, Guy (1931-1994), 162
 Debussy, Achille-Claude (1862-1918), 50
 Deep Purple, 165
 Degenhardt, Franz Josef (1931), 151
 Dehmel, Richard (1863-1920), 43
 del Mar Bonet, Maria (1947), 145, 146
 Del Pino, Edoardo (1907-1975), 73
 Delanoë, Pierre (1918-2006), 90
 Della Mea, Ivan (1940), 100, 130
 Delvard, Marya (1874-1965), 44
 Denza, Luigi (1846-1922), 15-16
 Depeche Mode, 170
 Derrida, Jacques (1930-2004), 174
 Destroyers, The, 172
 Deutsch, Adolph (1897-1990), 51
 Di Capri, Peppino (Giuseppe Faiella) (1939), 115-16
 Di Capua, Eduardo (1865-1917), 16, 18
 Di Capua, Giacobbe (1841-1913), 16
 Di Giacomo, Salvatore (1860-1934), 14, 16-19
 Di Landa, Anita (1875-?), 21
 Di Lazzaro, Eldo (1902-1968), 71
 Diab, Amr (1961), 191
 Diamond, Neil (1941), 122
 Diddley, Bo (Ellas McDaniel) (1928), 81, 109, 172
 Dietrich, Marlene (1901-1992), 45, 50
 Dik Dik, 118
 Dinkjian, Ara (1958), 188
 Dire Straits, 172
 Dixon, Willie (1915-1992), 77, 109
 Dolby, Thomas, 183
 Dolsky, Alexander (1938), 152
 Dominoes, The, 79
 Domino, Fats (Antoine Domino) (1928), 81, 102
 Donaggio, Pino (1941), 98, 113
 Donegan, Lonnie (1931-2002), 104
 Donida, Carlo (1920-1998), 86, 115
 Donizetti, Gaetano (1797-1848), 5, 14-15
 Donnarumma, Elvira (1883-1933), 21
 Doors, The, 124
 Dorelli, Johnny (Giorgio Guidi) (1937), 114, 115
 Dorsey, Tommy (1905-1956), 69
 dos Anjos, João Maria (1865-1889), 28
 Double Trouble, 175
 Douglas, Carl, 164
 Dowland, John (1563-1626), 179
 Dréjac, Jean (1921-2003), 88
 Drifters, The, 78, 106, 114
 Due corsari, I, 96
 Dumont, Charles (1929), 89
 Duran Duran, 170, 172
 Dylan, Bob (Robert Allen Zimmerman) (1941), 67, 98, 105, 108, 111, 119-21, 124-25, 135, 145, 151, 165, 172, 178
 D'Annibale, Vincenzo, 19
 D'Annunzio, Gabriele (1863-1938), 16
 D'Anzi, Giovanni (1906-1974), 72, 85
 D'Avigny, Olimpia, 21
 D'Esposito, Salve (1903-1982), 84
 Earth Wind & Fire, 164
 Eco, Umberto (1932), 95, 99
 Eddy, Duane (1938), 106
 Edison, Thomas Alva (1847-1931), 9-11
 Eisenhower, Dwight (1890-1969), 104
 Eisler, Hanns (1898-1962), 43-45, 49, 95, 150-51
 Electric Flag, The, 122
 Elio e le Storie Tese, 194

- Ellis, Anita, 83
 Els Setze Jutges, 144-47
 Emerson Lake and Palmer, 157
 Emerson, Keith (1944), 156-57
 Emer, Michel (1906-1984), 88, 89
 Eminem (Marshall Bruce Mathers III) (1972), 176
 Emmett, Daniel Decatur (1815-1904), 6
 Endrigo, Sergio (1933-2005), 98, 114, 117
 Eno, Brian (1948), 169, 173
 Ensemble Modern, 155
 Epstein, Brian (1934-1967), 107-108, 122
 Equipe 84, 118, 130
 Ertegun, Ahmet (1923-2006), 78, 116
 Eskenazi, Rosa (circa 1890-1980), 39
 Espinàs, Josep Maria (1927), 145
 Etron Fou Leloublan, 159
 Europe, James Reese (1881-1919), 12
 Evans, George (1870-1915), 7
 Everly Brothers, The, 108
 Ez Dok Amairu, 147
 E. A. Mario (Giovanni Gaeta) (1884-1961), 70

 Fabbricatore, Fratelli, 14
 Fabian (Fabiano Forte) (1943), 103, 117
 Fairport Convention, 179
 Faithfull, Marianne (1946), 122, 183
 Falcocchio, Edoardo (1921), 85
 Falla y Matheu, Manuel de (1876-1946), 27
 Fall, Leo (1873-1925), 44
 Falú, Eduardo (1923), 140
 Falvo, Rodolfo (1873-1937), 17, 19, 71
 Family, 156
 Fanciulli (Pasquale Giuseppe Fucilli) (1915), 87, 117
 Fasano, Duo, 85
 Fellini, Federico (1920-1993), 52
 Fender, Leo (1909-1991), 76
 Ferré, Léo (1916-1993), 91, 144, 148

 Ferry, Bryan, 172
 Fiddlin' John Carson (1868-1949), 66
 Fidenco, Nico (1933), 117
 Fierro, Aurelio (1923-2005), 87
 Fillo, El (Francisco Ortega Vargas) (?-1878), 26
 Filogamo, Nunzio (1902-2002), 85, 86
 Finardi, Eugenio (1954), 134
 Finney, Albert (1936), 183
 Fiorelli, Giuseppe (1904-1960), 84, 86
 Firpo, Roberto (1884-1969), 30
 Fisher, Doris, 83
 Five Sisters Barrison, 42
 Flynn, Errol (1909-1959), 50
 Focaccia, Piero (1944), 117
 Fontana, Jimmy (1934), 115, 117
 Ford, John (1894-1973), 67
 Fortini, Franco (Franco Lattes) (1917-1994), 95
 Fortunes, The, 110
 Fossati, Ivano (1951), 165, 173
 Foster, Stephen (1826-1864), 5-7, 14
 Fougez, Anna (Anna Pappacena) (1899-1968), 21, 70
 Four Cohans, The, 55
 Four Tops, The, 128, 172
 Fo, Dario (1926), 98, 100, 129
 Fragna, Armando (1898-1972), 83-84
 Franchi, Franco (1929), 96
 Francis, Connie (Concetta Franconero) (1938), 103, 117
 Franco, Francisco (1892-1975), 144
 Franklin, Aretha (1942), 128
 Franzi, Gino (1884-1958), 70
 François, Claude (1939-1978), 119
 Frati, Enrico (1886-1971), 72-73
 Freed, Alan (1922-1965), 78, 80, 102
 Fregoli, Leopoldo (1867-1936), 21
 Friedell, Egon (1878-1938), 44
 Fripp, Robert (1946), 157, 169
 Funky Four Plus One, 175
 Furious Five, 175
 Furnò, Domenico (1892-1983), 71
 Fusco, Enzo, 71

- Gaber, Giorgio (Giorgio Gaberscik, 1939-2003), 96-97, 130
 Gabré (Aurelio Cimata o Cimmati) (1888 o 1890-1945 o 1946), 70
 Gabriel, Peter (1950), 158, 168-69, 173, 181, 184, 188
 Gaetano, Rino (1950-1981), 165
 Gainsbourg, Serge (Lucien Ginzburg) (1928-1991), 150
 Gaisberg, Fred (1873-1951), 11
 Galdieri, Michele (1902-1965), 71-72
 Galich, Alexander (1918-1977), 152
 Gallo, Nunzio (1928-2006), 86-87
 Gall, France (1947), 150
 Galway, James (1939), 183
 Gambardella, Salvatore (1873-1913), 17
 Ganás, Michalis (1944), 188
 Ganne, 87
 Garay, Sindo (1867-1968), 141
 García Lorca, Federico (1898-1936), 25-27
 Gardel, Carlos (1884, o 1887, o 1890-1935), 31, 69
 Gardes, Charles Romuald (1890-?), 31
 Garfunkel, Art (1942), 125
 Garibaldi, Giuseppe (1807-1882), 15
 Garinei, Pietro (1919-2006), 86-87
 Garofalo, Reebee, 101
 Gasparyan, Djivan (1928), 184
 Gaye, Marvin (1939-1984), 128
 Gaynor, Gloria (1949), 164
 Gaznevada, 165
 Geldof, Bob (1954), 172
 Gencebay, Orhan (1944), 190
 Genesis, 158
 Genise, Adolfo (1861-1936), 70
 Gentle Giant, 158-59
 Georgius (Georges Guibourg) (1891-1953), 24
 Gerena, Manuel (1946), 148
 Gerry and the Pacemakers, 109-10
 Gershwin, George (1898-1937), 54, 56-57, 62, 68
 Gershwin, Ira (1896-1983), 57
 Geschonneck, Erwin (1906), 46
 Getz, Stan (1927-1991), 92
 Giacobetti, Tata (1922-1988), 87
 Gieco, León (1951), 141
 Giehse, Therese (1898-1975), 46
 Giganti, 118
 Gigli, Beniamino (1890-1957), 17, 71, 73
 Gilberto, Astrud (1940), 92
 Gilberto, João (1931), 92
 Gilbert, William Schwenck (1836-1911), 5, 22, 54, 57
 Gill, Armando (Michele Testa Piccolomini) (1877-1945), 70
 Gil, Gilberto (Gilberto Passos Gil Moreira) (1942), 93, 143
 Giovannini, Sandro (1915-1977), 86-87
 Girard, editori, 14
 Giraud, Hubert (1920), 88
 Glass, Louis (1845-1924), 10
 Glass, Philip (1937), 181
 Glazunov, Aleksandr (1865-1936), 51
 Gobbi, Alfredo, 30
 Gobbi, Alfredo Eusebio, 30
 Goebbels, Paul Joseph (1897-1945), 46, 74
 Goffin, Gerry (1939), 103
 Goldsmith, Jerry (1922-2004), 52
 Gold, Ernest (1921-1979), 52
 Gong, 159
 González, Sara (1949), 142
 Grandmaster Flash (Joseph Saddler, 1958), 175
 Grateful Dead, The, 122, 126
 Graziani, Ivan (1945-1997), 165
 Gréco, Juliette (1927), 89-90
 Greenfield, Howard (1936-1986), 103
 Griffith (1875-1948), D.W., 49
 Group With No Name, The, 122
 Grup de Folk, 146
 Gruppo Folk Internazionale, 133
 Guarany, Horacio (Heraclio Catalino Rodríguez) (1925), 141
 Guccini, Francesco (1940), 130-31

- Guerrero, Pablo (1946), 148
 Guilbert, Yvette (1867-1944), 24, 89, 149
 Guthrie, Arlo (1947), 126-27
 Guthrie, Woody (1912-1967), 67, 104-105, 180
 Hagen, Nina (Catharina Hagen) (1955), 152
 Hakim (1962), 191
 Haley, Bill (William John Clifton Haley) (1925-1981), 79, 87, 102, 106
 Hall & Oates, 172
 Halliday, Johnny (Jean-Philippe Smet) (1943), 149
 Hammerstein II, Oscar (1895-1960), 57-58
 Hammill, Peter (1948), 158
 Handy, W.C. (William Christopher Handy) (1873-1958), 35
 Hardin, Tim (1941-1980), 126
 Hardy, Françoise (1944), 118, 149
 Harrison, George (1943-2001), 107, 110
 Harris, Charles K. (1867-1930), 9
 Hart, Lorenz (1895-1943), 58
 Hatfield and the North, 159
 Hatzidakis, Manos (1925-1994), 52, 152, 186-89
 Havens, Richie (1941), 126, 127
 Hayworth, Rita (Margarita Carmen Cansino) (1918-1987), 83
 Heartfield, John (Helmut Herzfeld) (1891-1968), 47
 Hemingway, Ernest (1899-1961), 38
 Hendrix, Jimi (1942-1970), 121, 124, 126-27, 163
 Hennings, Emmy (1885-1948), 44
 Henry Cow, 159-60, 178
 Henry, Marc (Achille Georges d'Ailly-Vaucheret), 44
 Herman's Hermits, 110
 Herrmann, Bernard (1911-1975), 51
 Hill Billies, The, 66
 Hillage, Steve (1951), 185
 Hindemith, Paul (1895-1963), 49
 Hitchcock, Alfred (1899-1980), 48, 51
 Hitler, Adolf (1889-1945), 45
 Hobsbawm, Eric J. (1917), 64
 Hollies, The, 110, 122
 Holly, Buddy (Charles Hardin Holley) (1936-1959), 81
 Holländer, Friedrich (1896-1976), 45, 46
 Holz, Arno (1863-1929), 43
 Homez, André, 89
 Hooters, The, 172, 183
 Human League, 171
 Hynde, Chrissie (1951), 163
 Ibáñez, Paco (1934), 144, 148
 Ice Cube, 176
 Ice-T, 176
 Imanol (Imanol Larzábal) (1947-2004), 147
 Incredible String Band, 126-27, 155
 Indios Tabajaras, Los, 117
 Ingmann, Jørgen, 107
 Innocenzi, Carlo (1899-1962), 71
 Inti-Illimani, 133, 139-40
 INXS, 172
 Iriondo, Lourdes (1937), 147
 Iron Butterfly, 124, 126
 Isaac, Joan (1953), 146
 Isella, César (1937), 140
 Istanbul Oriental Ensemble, 190
 Jackson, Joe (David Ian Jackson) (1954), 180
 Jackson, Michael (1958), 171
 Jagger, Mick (1943), 108-109, 120, 122, 172
 Jaione, Clara (1919), 84
 Janco, Marcel (1895-1984), 44
 Jankowski, Horst (1936-1998), 112
 Jannacci, Enzo (1935), 96-97, 129-30
 Jara, Víctor (1932-1973), 139-40
 Jarre, Maurice (1924), 52
 Jefferson Airplane, 122, 126
 Jethro Tull, 126, 156
 Jimi Hendrix Experience, 122, 124

- Jobim, Tom (Antonio Carlos Jobim) (1927-1994), 92
 Johnny and the Hurricanes, 106
 Johnny and the Moondogs, 107
 Johnson, Eldridge R. (1867-1945), 11
 Johnson, George Washington (1850-1910), 10, 12
 Johnson, Robert (1911-1938), 65
 John, Elton (Reginald Kenneth Dwight) (1947), 165, 172
 Jolson, Al (1886-1950), 48, 54, 69
 Jona, Emilio (1927), 95, 99
 Jones, Brian (Lewis Brian Hopkin-Jones) (1942-1969), 108-109, 126
 Jones, Grace (Grace Mendoza) (1948), 164
 Jones, Howard (1955), 172
 Jones, John Paul (John Baldwin) (1946), 172
 Jones, Tom (1940), 125
 Joplin, Janis (1943-1970), 122, 124, 126
 Joplin, Scott (1868-1917), 33-34
 Jordan, Louis (1908-1975), 77
 Jouannest, Gérard (1933), 91
 Jouy, Jules (1855-1897), 23
 Judas Priest, 172

 Kaempfert, Bert (1923-1980), 119
 Kafka, Franz (1883-1924), 44
 Kaná, Melina (1966), 188
 Karamazov, Edin (1965), 179
 Kazantzidis, Stelios (1931-2001), 152
 Keef Hartley Band, The, 126
 Keisch, Henryk (1913-1986), 47
 Kelly, Roberta, 164
 Kendricks, Eddie, 172
 Kennedy, John Fitzgerald (1917-1963), 104
 Kennedy, Robert (1925-1968), 124
 Kern, Jerome (1885-1945), 55-56, 58, 81
 Kerrigan, James, 106
 Kershaw, Nik (1958), 172
 Kiki Dee (Pauline Matthews) (1947), 172
 King Crimson, 126, 157, 159, 169, 178
 Kingston Trio, The, 97, 103, 104
 King, Ben E. (1938), 114, 116
 King, Carole (1942), 103
 King, Martin Luther (1929-1968), 104, 124
 Kinks, The, 110
 Kiss, 165
 Klimt, Gustav (1862-1918), 44
 Kohlmey, Gerda, 46
 Kokoschka, Oskar (1886-1980), 44
 Kool Herc, 175
 Kooper, Al (1944), 122
 Korngold, Erich Wolfgang (1897-1957), 50
 Kosma, Joseph (1905-1969), 47, 89
 Kramer, Gorni (Kramer Gorni) (1913-1995), 72-73, 87
 Kulthum, Umm (1904-1975), 39-41, 190
 Kusturica, Emir (1954), 185

 la Basca, Maria, 29
 La Belle, Patti (Patricia Louise Holt) (1944), 172
 Labeguerie, Michel (1921-1980), 147
 Labelle, 164
 Laboa, Mikel (1934), 147
 Labordeta, José Antonio (1935), 148
 Laforgue, Jules (1860-1887), 89
 Laine, Frankie (Frank Paul Lo Vecchio) (1913-2007), 77
 Lake, Greg (1948), 157
 Lama, Gaetano (1886-1950), 19, 70
 Landis, John (1950), 171
 Langen, Albert, 43
 Lang, Fritz (1890-1976), 50
 Larici (Mario Gili) (1906-1996), 84
 Lathrepibates, 188
 Latilla, Gino (1924), 84, 86
 Lauper, Cyndi (Cynthia Ann Stephanie Lauper) (1953), 183
 Laura, 29
 Laurents, Arthur (1918), 90
 Lauzi, Bruno (1937-2006), 98
 Leadbelly (Huddie William Ledbetter) (1889-1949), 65

- Lear, Amanda (1946), 164
 Led Zeppelin, 162, 165
 Lekuona, Julen (1938-2003), 147
 Lemper, Ute (1963), 183
 Lenin (Vladimir Ilyic Ulyanov) (1870-1924), 37
 Lennon, John (1940-1980), 107-11, 123, 135, 154, 166, 179
 Leone, Sergio (1929-1989), 114
 Leoni, D., 84
 León, Julia (1945), 148
 Lertxundi, Benito (1942), 147
 Leschan, Catarina, 72
 Leschan, Giuditta, 72
 Leschan, Sandra, 72
 Lewis, Jerry Lee (1935), 81, 114
 Lewis, Jerry (1926), 114
 Leydi, Roberto (1928-2003), 99, 136
 Liberovici, Sergio (1931-1991), 95, 99, 148, 151
 Liebknecht, Karl (1871-1919), 44
 Ligabue, Luciano (1960), 194
 Liliencron, Detlev von (1844-1909), 43
 Lillywhite, Steve (1955), 168
 Lindenberg, Udo (1946), 172
 Little Richard (Richard Wayne Penniman) (1935), 81, 102
 Little Tony (Antonio Ciacci) (1941), 116
 Ljubimov, Jurij (1917), 152
 Llach, Lluís (1948), 146-47, 174
 Loggins, Kenny (1948), 172
 Lolli, Claudio (1950), 133
 Lomax, Alan (1915-2002), 65, 67, 77, 99, 105
 Lomax, John (1867-1948), 65
 London Critics Group, 136
 Lordan, Jerry (1934-1995), 107
 Loudness, 172
 Louiguy (Louis Guglielmi) (1916-1991), 88
 Lusini, Mauro (1945), 117
 Luxemburg, Rosa (1870 o 1871-1919), 44
 MacColl, Ewan (1915-1989), 135-36
 MacNab, Maurice (1856-1889), 23
 Madonna (Madonna Louise Ciccone) (1958), 171-72, 196
 Magaldi, Agustín (1898-1938), 31
 Maggio, Beniamino (1907-1990), 84
 Magma, 159
 Mahler, Alma (1879-1964), 43
 Mahler, Gustav (1860-1911), 50
 Málamas, Sokratis (1957), 187-88
 Malatesta, 87
 Maldacea, Nicola (1870-1945), 16, 21
 Mamangakis, Nikos (1929), 188-89
 Mamas and The Papas, The, 121
 Mancini, Henry (1924-1994), 52
 Mandela, Nelson (1918), 172
 Manfred Mann, 110
 Manifiesto Canción del Sur, 148
 Manlio, Tito (Domenico Titomaglio) (1901-1972), 84
 Manns, Patricio (1937), 139
 Mannucci, Lucia (1920), 87
 Mann, Erika (1905-1969), 46
 Mann, Kal (1917-2001), 116
 Mann, Thomas (1875-1955), 46
 Mantovani, Sandra (1928), 99
 Marcellos Ferial, Los, 117
 Marchetti, Paola (1910-1942), 73
 Marconi, Guglielmo (1874-1937), 59-60
 Marf (Mario Bonavita) (1899-1945), 71
 Margarit, Remei (1935), 145
 Margot (Margherita Galante Garrone) (1941), 95
 Marini, Giovanna (1937), 99-100, 130
 Marley, Bob (Nesta Robert Marley) (1945-1981), 163
 Maroni, Enrique (1887-1957), 31
 Martelli, Luigi (1899-1976), 73
 Martino, Miranda (1933), 115
 Martin, Dean (Dino Crocetti) (1917-1995), 77, 87, 114
 Martin, George (1926), 108, 120
 Martorana, Lidia (1928), 84
 Marvelettes, The, 110

- Marvin, Hank (Brian Rankin) (1941), 107
- Marx, Fratelli, 50
- Mascheroni, Vittorio (1895-1972), 70, 84, 86
- Masekela, Hugh (1939), 122
- Matamoros, Miguel (1894-1971), 141
- Mata, Antonio, 148
- Matching Mole, 159
- Matos Rodríguez, Gerardo (1897-1948), 30, 31
- Matoub, Lounès (1956-1998), 185
- Matteotti, Giacomo (1885-1924), 69
- Matus, Manuel Óscar (1927-1991), 141
- Mauri, Mara (Mara Fiorioli) (1930), 83
- May, Gisela (1924), 151
- McCartney, Paul (1942), 107-109, 111, 154, 166, 172, 196
- McKenzie, Scott (1939), 121-22
- McLaren, Malcolm (1946), 162
- McLean, Don (1945), 81
- Meccia, Gianni (1931), 97, 115
- Melanie (Melanie Ann Safka-Scheke-ryk) (1947), 126
- Melis, Ennio (1926-2005), 97
- Mello-Tones, The, 106
- Mendes, Peppino (1892-1978), 71
- Méndez, José Antonio (1927-1988), 141
- Mendizábal, Rosendo (1868-1913), 30
- Mendonça, Newton (1927-1960), 92
- Menese, José (1942), 148
- Mercadante, Giuseppe Saverio Raffaele (1795-1870), 16
- Mercan Dede (Arkin Ilıcalı) (1966), 190
- Metallica, 194
- Metheny, Pat (1954), 172
- Michele (Gian Michele Maisano) (1944), 116
- Micocci, Vincenzo (1928), 97
- Migliacci, Franco (1930), 87
- Milanés, Pablo (1943), 142
- Milesi, Piero (1953), 192
- Milva (Maria Ilva Biolcati) (1939), 115
- Mina (Anna Maria Mazzini) (1940), 96-98, 113-15, 145
- Minerbi, Marcello (1928-1997), 112
- Misraki, Paul (1908-1998), 88
- Mississippi John Hurt (1892-1966), 65
- Mistinguett (Jeanne-Marie Bourgeois) (1875-1956), 24
- Mitchell, Joni (1943), 135, 183
- Moby Grape, 122
- Modugno, Domenico (1928-1994), 86-88, 95, 112-17
- Moffo, Anna (1930-2006), 115
- Mogol (Giulio Rapetti) (1936), 114, 115, 131-32
- Molina Cundí, Javier (1868-1956), 27
- Molina, Carlos (1927-1998), 140
- Monkees, The, 122
- Monnot, Marguerite (1903-1961), 89
- Montand, Yves (Ivo Livi) (1921-1991), 89, 149
- Monti, Maria (1935), 97
- Montllor, Ovidi (1942-1995), 146
- Montoya Salazar, Ramón (1879-1949), 27
- Moody Blues, The, 110, 125-26, 155
- Moog, Robert (1934-2005), 154
- Moon, Keith (1946-1978), 122
- Moore, Sam (1935), 128
- Moraes, Vinicius de (1913-1980), 92
- Morandi, Gianni (1941), 117-18
- Morbelli, Riccardo (1907-1966), 72, 87
- Morente, Enrique (1942), 148
- Morgenstern, Christian (1871-1914), 43
- Morita, Akio (1921-1999), 167
- Moro, Aldo (1916-1978), 165
- Morricone, Ennio (1928), 52, 113-14
- Morrison, Jim (1943-1971), 124
- Morton, "Jelly Roll" (Ferdinand Joseph Morton) (1885-1941), 34
- Moscoso, Xerardo (1945), 147

- Mossmann, Walter (1941), 151
 Mountain, 126
 Moustaki, Georges (Giuseppe Mustacchi) (1934), 89, 149
 Moyet, Alison (1961), 172
 Muddy Waters (McKinley Morganfield) (1915-1983), 77
 Mulcahy, Russell (1953), 170
 Murolo, Roberto (1912-2003), 84
 Musorgskij, Modest (1839-1881), 157
 M.C. Hammer (Stanley Kirk Burrell) (1962), 176

 Nannini, Gianna (1956), 194
 Nascimento, Milton (1942), 93
 Nashville Teens, The, 110
 Nash, Graham (1942), 122
 Natoli, Oreste, 84
 Negroni, Giuseppe, 115
 Nelson, Betty, 116
 Neri, Ennio (1891-1985), 71, 73
 Neruda, Pablo (1904-1973), 138
 New Trolls, 114, 160, 173
 New York Dolls, 162
 Nice, The, 156-57
 Nicolardi, Edoardo (1878, 1954), 17
 Nicola, Noel (1946-2005), 142
 Nietzsche, Friedrich (1844-1900), 43
 Nikolakopoulou, Lina (1957), 188
 Nirvana, 177
 Nisa (Nicola Salerno) (1910-1969), 83, 86-87, 115-16
 Nitri, El (Tomás de Vargas Suárez) (1850-?), 26-27
 Nizza, 87
 Noa (Achinoam Nini) (1969), 190
 Nomadí, 130
 Nuovo Canzoniere Italiano, 99, 130-31, 133
 Nusrat Fateh Ali Khan (1938-1997), 184
 Nyman, Michael (1944), 169
 Nyro, Laura (Laura Nigro) (1947-1997), 122
 N.W.A. (Niggas With Attitude), 176

 Oasis, 178
 Ocean, Billy (Leslie Sebastian Charles) (1950), 172
 Ochs, Phil (1940-1976), 135
 Offenbach, Jacques (1819-1880), 5
 Okudzhava, Bulat (1924-1997), 152
 Oldfield, Mike, 159
 Oldham, Andrew Loog (1944), 109
 Olivieri, Dino (1905-1963), 72, 83
 Ondra, Anny (Anna Sophie Ondráková) (1903-1987), 48
 Opus, 172
 Orchestra, l', 133
 Original Dixieland Jass Band, 36
 Original Dixieland Jazz Band, 69
 Original Lockers, 175
 Orioles, The, 106
 Orme, Le, 160
 Ortaç, Serdar (1970), 189
 Ortega y Gasset, José (1883-1955), 27
 Osanna, 160
 Osbourne, Ozzy (John Michael Osbourne) (1948), 172
 Otero, Carolina (1868-1965), 24
 Otto, Natalino (Natale Codognotto) (1912-1969), 73
 Ovadia, Moni (1946), 133
 Öçal, Burhan, 190
 O' Connor, Sinéad (1966), 183

 Padgham, Hugh, 168
 Pagani, Mauro (1946), 173
 Page, Jimmy (1944), 172
 Paisiello, Giovanni (1740-1816), 14
 Palmer, Carl (1941), 157
 Panella, Pasquale (1950), 173
 Pane, Tullio (1926-2001), 86
 Panzeri, Mario (1911-1991), 72, 85-86, 116
 Panzuti, Virgilio (1919), 86
 Paoli, Gino (1934), 96-97, 113-15, 117
 Papakonstantinou, Thanassis (1959), 187, 188
 Papázoglou, Nikos (1957), 187-88
 Papazoglou, Vangelis (1897-1943), 39

- Parker, Tom (1909-1997), 80
 Parra, Ángel (1943), 139-40
 Parra, Isabel (1939), 139
 Parra, Nicanor (1914), 138
 Parra, Violeta (1917-1967), 138-39, 145
 Pasolini, Pier Paolo (1922-1975), 18
 Pasquariello, Gennaro (1869-1958), 21, 70
 Pastor, Luis (1952), 148
 Paul Butterfield Blues Band, The, 105, 122, 126
 Paupers, The, 122
 Pausini, Laura (1974), 194
 Pavone, Rita (1945), 117-18
 Pazzaglia, Riccardo (1926-2006), 87
 Pearl Jam, 177
 Peer, Ralph (1928-1960), 65-66
 Pendergrass, Teddy (1950), 172
 Pérez, Amaury (1953), 142
 Pergolesi, Giovanni Battista (1710-1736), 14
 Perkins, Carl (1932-1998), 81
 Perón, Juan Domingo (1895-1974), 138, 141
 Petrolini, Ettore (1886-1936), 21
 Petrolino (Luís Cardoso da Silva), 28
 Petty, Tom (1950), 172
 Phillips, John (1935-2001), 121-22
 Phillips, Sam (1923-2003), 80
 Pi de la Serra, Francesc (1942), 145-47
 Piaf, Edith (1915-1963), 83, 89-90, 115, 138, 149
 Pickett, Wilson (1941-2005), 128
 Pietrangeli, Paolo (1945), 131
 Pinchi (Giuseppe Pecotti) (1900-1971), 86
 Pink Floyd, 156, 183
 Pinochet Ugarte, Augusto José Ramón (1915-2006), 140
 Pio X (Giuseppe Melchiorre Sarto) (1835-1914), 30
 Pisano, Gigi Egisto (1889-1973), 72, 84
 Pitney, Gene (1941-2006), 118
 Pittman, Robert (1953), 170
 Pizzi, Nilla (1919), 84-85, 115
 Plant, Robert (1948), 172
 Platters, The, 81, 87, 106, 116
 Polgar, Alfred (1873-1955), 44
 Police, The, 163-64, 171
 Politissa, Marika (Marika Frantzeskopoulou), 39
 Pol, Antoine (1888-1971), 90
 Ponty, Jean-Luc (1942), 155
 Porter, Cole (1891-1964), 58, 62, 68, 70
 Porter, Miquel (1930-2004), 145
 Portillo de la Luz, César (1922), 141
 Portuondo, Omara (1930), 141
 Power Station, The, 172
 Prada, Amancio (1949), 148
 Prater, Dave (1937-1988), 128
 Premiata Forneria Marconi (PFM), 160, 173
 Presley, Elvis (1935-1977), 79-81, 102, 116
 Pretenders, The, 163, 172
 Prévert, Jacques (1900-1977), 47, 89, 95
 Prince (Prince Roger Nelson) (1958), 176
 Procol Harum, 121, 150, 156
 Prokof'ev, Sergei Sergeevic (1891-1953), 49
 Public Enemy, 176
 Puebla, Carlos (1917-1989), 142
 Quarrymen, The, 107
 Quartetto Cetra, 87
 Queen, The, 164, 172
 Queneau, Raymond (1903-1976), 89, 95
 Quicksilver Messenger Service, 122
 Quilapayún, 139-40
 Quill, 126
 Rabagliati, Alberto (1909-1974), 72, 73
 Radiohead, 178, 196
 Raimon (Ramón Pelegero Sanchis) (1940), 145-47
 Raimondi, Franca (1932-1988), 86

- Rainey, "Ma" (Gertrude Pridgett Rainey) (1886-1939), 35, 65
 Ramazzotti, Eros (1963), 194
 Rami, Ahmad (1892-1981), 40
 Ramones, 162
 Ram, Buck (1907-1991), 81
 Rascel, Renato (1912-1991), 86-87, 116
 Rasoulis, Manolis (1945), 187
 Rastelli, Nino (1913-1962), 72, 83-84
 Ravasini, Nino (1900-1980), 72
 Rawls, Lou (1933-2006), 122
 Razzano, José ("El Oriental") (1887-1960), 31
 Razzi, Giulio (1904-1976), 85
 Reagan, Ronald (1911-2004), 167, 171
 Red Hot Peppers, 34
 Redding, Otis (1941-1967), 122, 127
 Redi, Gino (Luigi Pulci) (1908-1962), 83
 Reed, Lou (Louis Firbank) (1942), 135, 165
 Reeves, Martha (1941), 128
 Reger, Max (1873-1916), 43
 Reggiani, Serge (1922-2004), 149
 Regina, Elis (1945-1982), 93
 Reid, Keith (1946), 121
 Reitz, Edgar (1932), 188
 Rendine, Furio (1920-1987), 84
 Renegades, The, 118
 Renis, Tony (Elio Cesari) (1938), 114
 Reo Speedwagon, 172
 Reutter, Otto (1870-1931), 42
 Revaux, Jacques (1945), 119
 Reverberi, Gianfranco (1934), 96
 Ribelli, I, 118
 Ricciardi, editore, 15
 Ricciardi, Luigi (1905-1974), 84
 Rice, Thomas Dartmouth ("Daddy") (1808-1860), 5
 Richards, Keith (1943), 108-109, 122, 172
 Richard, Cliff (1940), 107
 Ricordi, Nanni (Carlo Emanuele Ricordi) (1928), 97
 Riley, Terry (1935), 169
 Rimitti, Cheickha (1923-2006), 184
 Ripa, Virgilio (1897-1958), 86
 Ritchie Family, 164
 Riva, Mario (1913-1960), 87
 Rivers, Johnny (1942), 122
 Roberts, Allan, 83
 Robitschek, Kurt (1890-1950), 46
 Rocchi, Claudio (1951), 132
 Rock In Opposition, 159
 Roda Roda (Alexander Friedrich Rosenfeld) (1872-1945), 44
 Rodgers, Jimmie (1897-1933), 66-67
 Rodgers, Richard (1902-1979), 57-58, 68
 Rodriguez, Amália (1920-1999), 28
 Rodriguez, Flora, 30
 Rodríguez, Osvaldo ("Gitano") (1943-1996), 139
 Rodríguez, Silvio (1946), 142
 Rokes, The, 118
 Rolling Stones, The, 108-10, 119, 120, 124-26, 157, 187
 Romano, Carletto (1908-1975), 114
 Ron (Rosalino Cellamare) (1953), 165
 Rondinella, Giacomo (1923), 87, 115
 Ronettes, The, 110
 Roosevelt, Franklin Delano (1882-1945), 63
 Rosenfeld, Monroe H. (1861-1918), 7
 Rosselli, Carlo (1899-1937), 69
 Rosselli, Sabatino (Nello) (1900-1937), 69
 Rossini, Gioachino Antonio (1792-1868), 14
 Rossi, Carlo Alberto (1921), 84, 113
 Rossi, Vasco (1952), 165, 173, 194
 Ross, Diana (1944), 128, 164
 Rota, Nino (1911-1979), 52
 Roversi, Roberto (1923), 132
 Rovescio della Medaglia, Il, 160
 Roxo, Guillermo, 147
 Roxy Music, 169
 Rozsa, Miklos (1907-1995), 50
 Ruccione, Mario (1908-1969), 84, 86
 Ruch, Hannes (Hans Richard Weinhöppel) (1867-1928), 44

- Ruffin, David (1941-1991), 172
 Rulli, Dino (1890-1930), 70
 Rundel, Peter (1958), 155
 Run-D.M.C., 172, 175
 Russo, Ferdinando (1866-1927), 16, 18, 21, 23
 Russo, Vincenzo (1876-1904), 16, 18
 Rydell, Bobby (Robert Ridarelli) (1941), 103
 R.E.M., 177
- Saborido, Enrique (1877-1941), 30
 Sacco, Raffaele, 14
 Sade (Sade Adu Obe) (1959), 172
 Sagan, Françoise (1935-2004), 90
 Saharet, 42
 Salinas, Horacio (1951), 139
 Salomé (María Rosa Marco Poquet) (1943), 145
 Salten, Felix (1869-1945), 44
 Sam and Dave, 128
 Samla Mammás Manna, 159
 Sampayo, Aníbal (1926-2007), 140
 Sánchez Ferlosio, Chicho (1940-2003), 148
 Sánchez, Pepe (1856-1918), 141
 Sandal, Mustafa (1970), 189
 Sandon's, Flo (Mammola Sandon) (1924-2006), 84-85, 115
 Santana, Carlos (1947), 126-27, 172
 Sarnoff, David (1891-1971), 60
 Sartre, Jean-Paul (1905-1980), 89, 95, 149
 Sauvage, Catherine (1929-1998), 91
 Savona, Virgilio (1920), 87
 Savopoulos, Dionysis (1944), 152
 Shipa, Tito (1888-1965), 71
 Schubert, Franz Peter (1797-1828), 5
 Schönberg, Arnold (1874-1951), 43
 Sciorilli, Eros (1911-1981), 117
 Scorpions, 183
 Scorsese, Martin (1942), 181
 Searchers, The, 110
 Sebastian, John (1944), 126-27
 Secada, Moraima (1930-1980), 141
 Sedaka, Neil (1939), 103
 Seeger, Peggy (1935), 136
 Seeger, Pete (1919), 103-105, 145, 150
 Semmer, Gerd (1919-1967), 151
 Semprini, Alberto (1908-1990), 85
 Seracini, Saverio (1905-1969), 85
 Serna, Elisa (1943), 148
 Serrat, Joan Manuel (1943), 145, 146
 Sesler, Selim (1957), 190
 Severa, Maria (1820-1846), 28
 Sex Pistols, 162
 Shadows, The, 104, 107-109
 Sha-Na-Na, 126-27
 Shankar, Ravi (1920), 122, 126
 Shirelles, The, 110
 Silver Beetles, The, 107
 Silverio (Silverio Franconetti Aguilar) (1889-1929 o 1931), 26-27
 Simi, Gino (1890-1953), 73
 Simon & Garfunkel, 122, 125, 135
 Simonetta, Umberto (1926-1998), 96, 97
 Simone, Nina (1933-2003), 128
 Simon, Paul (1941), 125
 Simple Minds, 172
 Sinatra, Frank (1912-1998), 68, 77, 91, 102, 119
 Singleton, Charles, 119
 Siouxsie And The Banshees, 163
 Sir Douglas Quintet, 110
 Sisa, Jaume (1948), 146
 Sister Sledge, 164
 Skiantos, 165
 Sledge, Percy (1941), 128
 Slits, The, 163
 Sly and the Family Stone, 126-27
 Smith, Johnny (1922), 106
 Smith, Mamie (1883-1946), 65-66
 Smith, Patti (1946), 163, 165
 Smith, "Bessie" (Elizabeth Smith) (1894-1937), 35, 65, 69
 Snowy White, 183
 Snyder, Eddie, 119
 Soft Cell, 171
 Soft Machine, 159
 Solo, Bobby (Roberto Satti) (1945), 116

- Sommer, Bert (1949-1990), 126
 Sopranzi, Alessandro (1894-1966), 71
 Sorrenti, Alan (1950), 132
 Sosa, Mercedes (1935), 141
 Šostakovič, Dmitrij (1906-1975), 49
 Sousa, John Philip (1854-1932), 10, 22, 35, 61
 Spaak, Catherine (1945), 118
 Spadaro, Odoardo (1895-1963), 72
 Spandau Ballet, 170, 172
 Spector, Phil (1940), 110, 125
 Spencer Davis Group, 121
 Springfield, Rick (1949), 172
 Springsteen, Bruce (1949), 166, 171-72, 178
 Stadio, 165
 Starr, Ringo (Richard Starkey) (1940), 107-108
 Status Quo, 172
 Steiner, Max (1888-1971), 50-51
 Steve Miller Band, The, 122
 Stevens, Cat (Steven Dimitri Georgiou) (1947), 135
 Stills, Stephen (1945), 135
 Sting (Gordon Sumner) (1951), 171-72, 179, 189
 Stockhausen, Karlheinz (1928-2007), 154
 Stormy Six, 133, 159-60
 Story, Alderman, 36
 Straniero, Michele L. (1936-2000), 95, 99, 148
 Stratos (Stratos Payoumdzis) (1904-1971), 39
 Strauss, Johann, jr (1825-1899), 5
 Strauss, Johann, sr (1804-1849), 5
 Strauss, Richard (1864-1949), 43, 50
 Straus, Oscar Nathan (1870-1954), 43-44
 Stravinsky, Igor (1882-1971), 58
 Strehler, Giorgio (1921-1997), 114-15
 Style Council, 172
 Subsonica, 194
 Sugar Hill Gang, 175
 Sugarclubes, The, 182
 Sullivan, Arthur (1842-1900), 5, 22, 54, 55
 Summer, Donna (Donna Andrea Gai-nes) (1948), 164
 Supremes, The, 128
 Sutcliffe, Stuart (1940-1962), 107
 Sweetwater, 126
 Swinging Blue Jeans, The, 110
 Syncopated Society Orchestra, 12
 Süverkrüp, Dieter (1934), 151
 Tafkap, 176
 Taha, Rachid (1958), 184
 Tajoli, Luciano (1920-1996), 84
 Talking Heads, 169, 178
 Tanner, Paul (1917), 120
 Tarkan (Tarkan Tevetoglu) (1972), 189
 Tawhida (?-1932), 22
 Taylor, James (1948), 103, 135
 Tejada Gómez, Armando (1929-1992), 140, 141
 Temptations, The, 128
 Ten Years After, 126-27
 Tenco, Luigi (1938-1967), 96, 98-99, 112, 117, 130
 Testa, Alberto (1927), 114, 117
 Testa, Arturo (1932), 117
 Testoni, Gian Carlo (1912-1965), 83-85, 117
 Tex, Joe (1933-1982), 128
 Thalassinós, Pantelís (1958), 187
 Thatcher, Margaret (1925), 171
 Them, 110
 Theodorakis, Mikis (1925), 112, 152, 186-88
 Thibault, Gilles (1927-2000), 119
 Thompson, Danny (1939), 179
 Thompson, Linda (1947), 179
 Thompson, Richard (1949), 179-80
 Thomson Twins, 172
 Thorogood, George (1951), 172
 Tiomkin, Dimitri (1894-1979), 51, 106
 Togliani, Achille (1924-1995), 84-85
 Tom Tom Club, 175

- Torrielli, Tonina (1934), 84, 115
 Toscanini, Arturo (1867-1957), 16
 Tosti, Francesco Paolo (1846-1916),
 16, 18
 Totò (Antonio De Curtis) (1898-1967),
 84
 Toulouse-Lautrec, Henri de (1864-
 1901), 23-24
 Toussaint, Allen (1938), 180
 Townshend, Ken, 120
 Traffic, 121, 156
 Trakya All Stars, 190
 Treacherous Three, 175
 Trenet, Charles (1913-2001), 83, 88,
 91, 148
 Trio Lescano, 72
 Trío Matamoros, 141
 Trip, The, 160
 Trovajoli, Armando (1917), 85
 Tsaligopoulou, Eléni (1963), 188
 Tsitsanis, Vassilis (1917-1983), 39, 152
 Tucholsky, Kurt (1890-1935), 45, 150-
 51
 Tucker, Sophie (1884-1966), 65
 Turco, Giuseppe (1846-1903), 15, 17
 Turner, Tina (1938), 171-72
 Turner, "Big" Joe (1911-1985), 78,
 80
 Tzara, Tristan (1896-1963), 44

 U2, 172, 178
 Ultravox, 172
 Univers Zero, 159
 USA for Africa, 172
 U.S. Marine Band, 10, 12

 Vaamonde, Suso (1950), 147
 Valci, Fernando (1907-1986), 73
 Valci, Marcello (1914-1979), 73
 Valdés, Marta (1934), 141
 Valens, Ritchie (Richie Valenzuela)
 (1941-1959), 81
 Valente, Nicola, 19, 71
 Valente, Vincenzo (1855-1921), 16,
 21
 Valli, Alida, (1921-2006), 72

 Vamvakaris, Markos (1905-1972), 39
 Van Alstyne, Egbert (1882-1951), 7
 Van der Graaf Generator, 158, 160
 Van Halen, 165
 Van Morrison (George Ivan Morri-
 son) (1945), 183
 Vandellas, The, 128
 Vanilla Ice (Robert Matthew Van
 Winkle) (1968), 176
 Vanoni, Ornella (1934), 114
 Varèse, Edgar (1883-1965), 154
 Vartan, Sylvie (1944), 149
 Vaucaire, Michel (1904-1980), 89
 Vecchioni, Roberto (1943), 134
 Vega, Suzanne (1959), 181
 Veloso, Caetano (1942), 93, 143
 Velvet Underground, 135
 Venditti, Antonello (1949), 132-33
 Venizelos, Eleftherios (1864-1936),
 37, 38
 Ventures, The, 106-107, 110
 Verde, Dino (1922-2004), 95
 Verlaine, Paul (1844-1896), 24
 Vianello, Edoardo (1938), 114, 117
 Vian, Antonio (Antonio Viscione)
 (1918-1966), 84
 Vian, Boris (1920-1959), 89, 149
 Víctor Manuel (V́ctor Manuel San
 José) (1947), 148
 Vidalin, Maurice (1924-1986), 90
 Videla Redondo, Jorge Rafael (1925),
 141
 Viglietti, Daniel (1939), 140
 Vigneault, Gilles (1928), 174
 Village People, 164
 Villaggio, Paolo (1938), 98
 Villard-Gilles, Jean (1895-1983), 88
 Villa, Claudio (Claudio Pica) (1926-
 1987), 84, 86, 90, 113, 115-16
 Villoldo, Angel (1861-1919), 30
 Vincent, Gene (1935-1971), 81
 Virginia Minstrels, 6
 Visconti, Luchino (1906-1976), 52
 Viviani, Raffaele (1888-1950), 17, 21
 Vizbor, Jurij (1934-1984), 152
 Voces Ceibes, 147

- Von Tilzer, Harry (Harry Gummbin-
sky) (1872-1946), 7
Vysotskij, Vladimir (1938-1980), 152
Wader, Hannes (1942), 151
Wailers, The, 163
Wal-Berg, Voldemar (1901-1994), 89
Waller, Fats (Thomas Wright Waller)
(1904-1943), 69
Warhol, Andy (1928-1987), 135
Waters, Ethel, 69
Waters, Roger (1944), 183
Watson, Bernard, 172
Watts, Charlie (1941), 108
Waxman, Franz (1906-1967), 50
Weavers, The, 103
Webern, Anton (1883-1945), 43
Wedekind, Frank (1864-1918), 43-44
Weill, Kurt (1900-1950), 45, 95, 105,
114
Weinert, Erich (1890-1953), 45
Welch, Bruce (1941), 107
Welles, Orson (1915-1985), 51
Wenders, Wim (1945), 185
Wexler, Gerald, 77
Wham!, 172
Whiteman, Paul (1890-1967), 68
White, Barry (1944-2003), 164
White, George (1892-1968), 56
Whitsell, Bob, 120
Who, The, 110, 122, 126-27, 172
Wilco, 180
Williams, Bert (1874-1922), 12
Williams, John (1932), 53
Winter, Johnny (1944), 126
Winwood, Stevie (1948), 121
Wodehouse, P.G. (1881-1975), 55
Wolzogen, Ernst von (1855-1934), 43
Womack, Bobby (1944), 109
Womack, Shirley, 109
Wonder, Stevie (1950), 128
Wood, Ron (1947), 172
Wyatt, Robert (1945), 159, 180
Wyman, Bill (William Perks) (1936),
108
Xanrof (Léon Fourneau) (1867-
1953), 23
Xavier (Xavier González del Valle),
147
Xenakis, Iannis (1922-2001), 3
Xydakis, Nikos (1952), 187-88
Yannatou, Savina (1959), 189
Yardbirds, The, 110, 118
Yes, 158
Young, La Monte (1935), 169
Young, Neil (1945), 126, 135, 165,
172
Young, Paul (1956), 172
Yradier, Sebastián (1809-1865), 29
YU Rock Mission, 172
Yupanqui, Atahualpa (Héctor Rober-
to Chavero) (1908-1992), 137-38,
145
Zanicchi, Iva (1941), 115, 117
Zappa, Frank (1940-1993), 154-55
Zeffirelli, Franco (1923), 52
Zemlinsky, Alexander von (1871-
1942), 43, 50
Zero, Renato (1950), 134
Ziegfeld, Florenz (1867-1932), 56
Zinner, Hedda (1905-1994), 46
Zitarrosa, Alfredo (1936-1989), 140
Zoo, 91
Zucchero (Adelmo Fornaciari) (1955),
194

Franco Fabbri insegna materie collegate alla storia e all'estetica della popular music e ai rapporti fra musica e media all'università di Milano, al Conservatorio di Parma e all'estero. È stato tra i fondatori della Iaspm (International Association for the Study of Popular Music) e ne è stato chairman internazionale. Fa parte delle redazioni delle riviste "Musica/Realtà", "Popular Music", "Radical Musicology". I suoi libri più recenti sono *L'ascolto tabù. Le musiche nello scontro globale* (2005), *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music* (2008) e *Album bianco. Diari musicali 1965-2010* (2011).

Progetto grafico: X^XY studio

 utetlibri

 utetlibri

www.utetlibri.it

«Al centro dell'attenzione di Fabbri è la fitta rete di rapporti tra musica, tecnologia e società, che ricompona con precisione e intelligenza nel suo consueto stile trasparente e leggero. Per chiunque sia interessato a vedere almeno per una volta il rock e la popular music come espressione prima della società che del genio degli artisti.»

— *Ondarock*

«Franco Fabbri è il pioniere italiano degli studi accademici sulla musica che, dopo lunghi e dolorosi dibattiti, va sotto l'etichetta di "popular music", tradizionalmente accettata nei paesi anglosassoni, meno diffusa da noi. Ma è il taglio che rende unico *Around the Clock*, del tutto diverso dalle "storie" che potete trovare in giro. Più riflessivo e meno giornalistico, e per questo più profondo. Consigliato a chi ha voglia di pensare, oltre che di leggere.»

— *Rockol*

€ 15,00

ISBN 978-88-511-3766-3



9 788851 137663

U7253110