Ci vuole

MARCO PERONI

orecchio

Come le canzoni raccontano la storia

Esistono molti libri che, a modo loro, cercano di fare luce sul rapporto tra storia e musica. Si tratta, spesso, di saggi storiografici che non esitano a riconoscere alla musica leggera un ruolo importante nella definizione dell'identità collettiva in determinati passaggi della nostra storia, e dunque un alto valore documentario[1]. Tuttavia, essi utilizzano le canzoni come una sorta di intermezzo narrativo in grado di colorare una ricostruzione comunque compiuta, non mettendole così nella condizione di lasciare affiorare le tracce che una data epoca ha lasciato in esse, anche al di là delle intenzioni del loro stesso autore. In questi libri, delle canzoni è preso in considerazione quasi sempre il testo, isolato dalla musica ed utilizzato come una sorta di efficace istantanea in cui alcuni aspetti del cambiamento culturale sarebbero rimasti per incanto catturati. Raramente si considera come quelle parole non siano state scritte per essere *lette*, ma per essere *cantate* e *ascoltate*.

Non si tratta di una differenza di poco conto, come potrebbe sembrare. Infatti, quest'impostazione rimanda ad una sorta di ripartizione più o meno conscia fra cultura *alta* (letteratura, poesia, arte, musica classica e via dicendo) e *bassa* (fra cui, ovviamente, la musica leggera)[2]: da una parte essa fa sì che in ambito storiografi-

[1] Fra i molti esempi possibili, basti considerare l'ottimo saggio di Silvio Lanaro, *Storia dell'Italia repubblicana*, Marsilio, 1992. In esso, l'autore dedica ampio spazio alla letteratura, al giornalismo, al cinema e alle canzoni, riuscendo a lasciare affiorare in modo narrativamente efficace lo "spirito" dell'epoca di cui, di volta in volta, si occupa: tuttavia, delle canzoni vengono utilizzati solamente i testi, e quelli dalla maggiore capacità di proiettare immediatamente il lettore in un determinato periodo storico (si pensi, ad esempio, al rapporto strettissimo fra *Sapore di sale* di Gino Paoli e gli anni sessanta).

[2] Da un punto di vista artistico, il *Pavarotti and Friends* è stato un esempio clamoroso di tutto questo: quasi un viaggio generosamente concesso agli artisti pop sull'olimpo della musica classica. Invece, non è per nulla assodato che un grande tenore sappia cantare una *ballad*: l'interpretazione di *Certe notti* di Ligabue da parte di Luciano Pavarotti è stata in questo senso fulminante.

zione invece che di fiducia. È da qui che possiamo partire per superare definitivamente quel vizio di fondo che ha condizionato fino ad oggi il rapporto fra musica e ricerca storica: la canzone può accogliere nella maniera più spontanea e efficace la tensione fra modelli culturali diversi – quel «precipitato congiunto di diversi processi, temporalmente sfasati»[3] che è l'oggetto di studio degli storici della contemporaneità – solamente *in virtù* della sua natura stratificata. Quello che cercherò di spiegare in queste pagine è come le informazioni più importanti che possiamo ricavare dall'analisi si nascondano nel rapporto fra i diversi strati espressivi e principalmente tra linguaggio verbale e linguaggio dei suoni: a volte, infatti, è proprio *quel* verso su *quegli* accordi in *quegli* anni, a lasciare affiorare non soltanto una determinata identità musicale, ma anche qualcosa di più profondo e socialmente rilevante. Inoltre, l'idea che sia possibile analizzare storicamente una canzone senza tenere conto della sua natura di prodotto, del supporto attraverso cui è stata diffusa, della porzione di mercato alla quale si è rivolta e dunque della "veste" che di conseguenza le è stata data (arrangiamento, *sound*, copertina del disco, immagine dell'artista) è per lo meno fuorviante.
Ci accorgeremo di come la forza di una fonte dipenda in larga misura dalla forza delle nostre domande: banalmente, una canzone non nasce come documento storiografico ma "soltanto" come canzone, e ciò significa che dobbiamo renderla documento interrogandola, trasportandola su di un piano diverso da quello in cui essa solitamente è fruita. Dobbiamo analizzarla, scomporla, piegarla alle nostre esigenze scientifiche, senza dimenticarci di relazionarla puntualmente al contesto discografico e culturale di cui essa fa parte: riusciremo dunque a formulare un questionario davvero incisivo soltanto se riusciremo ad abbattere gli steccati che dividono i diversi saperi, ad appropriarci del cospicuo patrimonio di riflessioni della critica musicale, ma anche delle scienze sociali che con la musica si sono confrontate in modo serrato.
In un bellissimo saggio in cui si mescolano amabilmente musicologia e narrazione, Evan Eisemberg ha scritto che «con i dischi, la metamorfosi a ritroso della musica da farfalla a crisalide si è completata»[4], evidenziando come – per opera della fonografia – il concetto del disco come supporto di diffusione di "musica registrata" sia effettivamente superato da almeno quarant'anni:

[3] Peppino Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Loescher, 1991, p. 31.
[4] Evan Eisemberg, *L'angelo con il fonografo: musica, dischi e cultura da Aristotele a Zappa*, Instar Libri, 1997, p. 35.

Soltanto le registrazioni al vivo registrano un avvenimento; quelle prodotte in studio, vale a dire la stragrande maggioranza, non registrano nulla. Assemblate pezzo per pezzo ricucendo assieme brandelli di avvenimenti reali, costruiscono un avvenimento ideale. Sono come il fotomontaggio di un minotauro[5].

È comprensibile come, grazie all'importanza rivestita dall'evoluzione tecnologica, il carattere innovativo della musica leggera si manifesti sempre di più nel *sound*.

Ormai esiste una letteratura critica piuttosto vasta – ha scritto il musicologo Franco Fabbri – che articola in maggiore dettaglio le ragioni per le quali l'oggetto di studio [...] deve essere la musica così come viene percepita, e non come appare sulla carta. [...] Chi produce una registrazione, insomma, lavora per creare un suono d'insieme, *quel* suono d'insieme, con *quella* voce, *quei* timbri strumentali, *quell'* ambiente artificiale generato da processori di segnale echi, riverberi e così via. La canzone come insieme di parole, melodia, armonia, ritmo è solo una parte dell'opera. Non è un pretesto, come qualcuno vorrebbe, ma spesso è un pre-testo, destinato a subire trasformazioni radicali durante il lavoro di produzione[6].

Se consideriamo che l'esibizione dal vivo, per secoli l'unico modo possibile per ascoltare musica, è diventato negli ultimi decenni una piccola parte del suo consumo complessivo[7], ci accorgiamo di come, per portare proficuamente le canzoni nel territorio della ricerca storica, siamo chiamati ad analizzare attentamente anche tutto ciò che "ricopre" l'ossatura del brano melodia-parola.
Senza un confronto profondo con la storia e la critica musicale, quindi, qualsiasi lavoro di ricostruzione storica basata sulle canzoni è destinato a confermare conoscenze già precedentemente acquisite, quando non a franare in un vero e proprio precipizio intellettuale. Grazie a questi studi possiamo portare le canzoni sul terreno della ricerca sia in quanto strumenti espressivi squisitamente artistici, sia in quanto prodotto dell'industria discografica destinato al mercato. Da essi possiamo attingere il necessario bagaglio di classificazioni di genere, comparazioni e valutazioni; possiamo collocare la nostra fonte all'interno della storia della musica e di quella di uno stesso artista; ma possiamo anche disporre di essa in quanto progetto economico, destinato ad un determinato pubblico e promosso mediante determinate strategie commer-

[5] Ivi, p. 152.
[6] Franco Fabbri, *Il cantautore con due voci*, in AA.VV., *Fabrizio De Andrè. Accordi eretici*, Eurisis, 1997, pp. 157-158.
[7] I dati Siae relativi al 1996 rivelano un rapporto di 1:4 fra il guadagno generato dalla vendita di biglietti per la partecipazione ad eventi musicali, e la vendita di musica registrata (500 miliardi contro 2.000). Questi dati sono analizzati in Paolo Prato, *Suoni in scatola*, Costa & Nolan, 1999, p. 94.

ciali (giova ripeterlo: *sound*, costruzione dell'immagine dell'artista, caratteristiche del supporto).
Nostro prezioso strumento di lavoro sono anche tutte quelle riflessioni di matrice sociologica che – seppur con ritardo e fatica – cominciano a ricostruire il quadro delle relazioni esistenti tra determinati comportamenti e *identità* da una parte, ed un determinato *suono* dall'altra.
Quanto più a fondo siamo in grado di penetrare queste corrispondenze, tanto maggiori saranno le possibilità di rivolgere alle nostre fonti domande pertinenti, in grado di metterle in condizioni di dirci davvero qualcosa di nuovo sull'oggetto della nostra ricerca storica. Ancora Franco Fabbri ha scritto:

> Il suono della popular music è particolarmente importante, ed è quasi ridicolo sottolinearlo. Ma non pochi dei valori sociali e comportamentali che vengono associati a questa musica dai suoi ascoltatori sono legati più al suono d'insieme che ai singoli elementi: nel rock il suono della voce può essere talora più importante del testo, il timbro della chitarra e la sua stessa accordatura possono connotare pratiche sociali, oltre che musicali, diversissime[8].

Altro elemento sul quale è d'obbligo fare affidamento è quello – estremamente variegato – delle altre fonti (cinema, letteratura, articoli di giornale e così via): infatti, uno dei rischi metodologici più rilevanti, in un percorso di ricerca basato sulla musica, è senza dubbio quello di instaurare con questa un rapporto eccessivamente appiattito sui canoni estetici che ci appartengono in quanto uomini del presente. Cercare di intercettare la sensibilità del pubblico a cui quella musica si rivolgeva deve aiutarci a collocare il documento nel suo giusta dimensione.
In buona sostanza, non potremo in alcun caso concederci di considerare le canzoni come uno *specchio* della realtà storica – «che rischia in quanto tale di essere mitica»[9] – ma come sue *rappresentazioni*, prodotte e recepite all'interno di una collettività che condivide un codice comune.

> Gli storici sanno oggi [...] che affrontano una società straniera o antica non quale essa è, ma quale dice di essere. I testi non sono stralci di vita, sono discorsi costruiti secondo regole precise la cui non osservanza li farebbe passare dalla condizione di testo alla stato di seguito di parole senza destinatario[10].

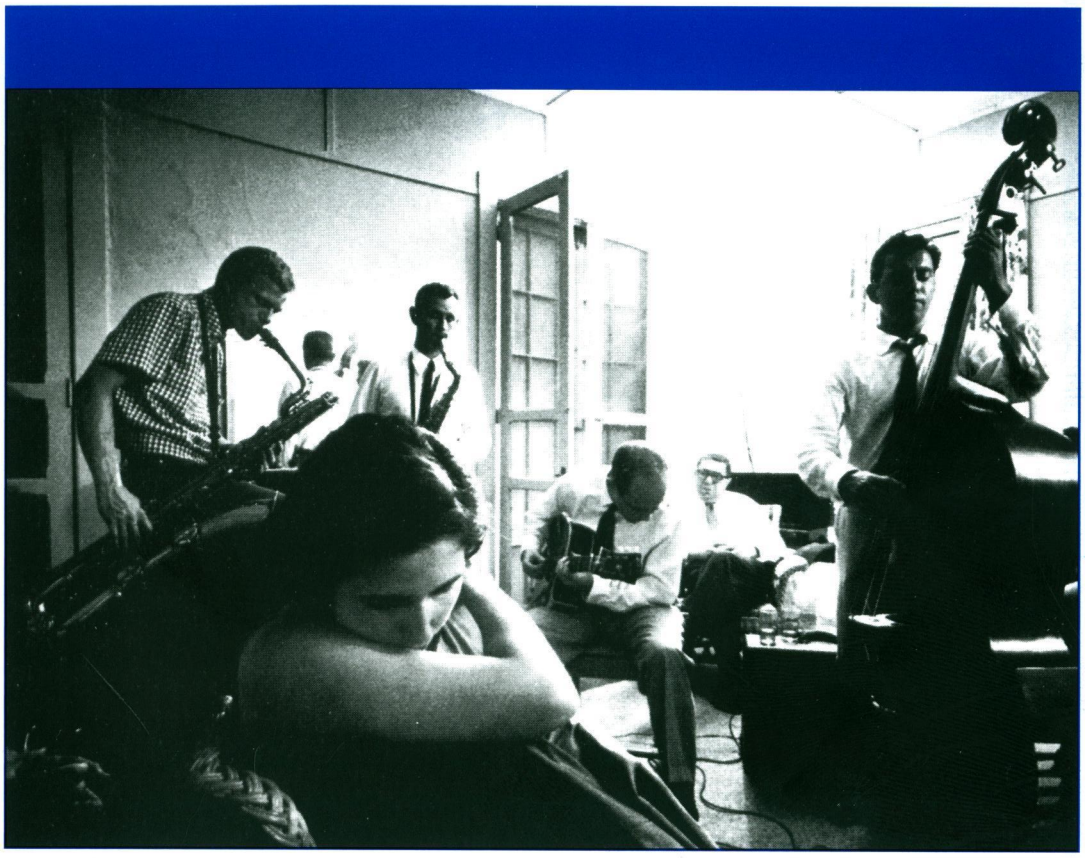
[8] F. Fabbri, *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica*, Feltrinelli, 1996, p. 95.
[9] P. Ortoleva, *Cinema e storia*, cit., p. 99.
[10] Pierre Sorlin, *Sociologia del cinema*, Garzanti, 1999, p. 309.

Dovremo stare bene attenti ad avvicinarci alla musica come «parte del sistema di mediazioni e di filtri attraverso i quali quella società, ogni giorno, ha letto se stessa»[11]. Solo in questo sarà possibile intercettare in modo meno generico ed arbitrario possibile quella sovrapposizione, quella tensione di modelli culturali diversi in cui consiste – come abbiamo visto – la "mentalità" di una data epoca.

La canzone come fonte per la ricerca storica

Il rapporto tra canzone e storia può essere declinato lungo tre versanti: la musica come agente di storia (ossia come elemento in grado di partecipare ai mutamenti, per lo più costruendo identità: si pensi, ad esempio, al ruolo ricoperto dal jazz nello strutturarsi di una cultura compiutamente afroamericana), come strumento di narrazione storica (ossia come elemento in grado di narrare efficacemente il passato: si pensi al valore che hanno le canzoni che parlano di Resistenza) e infine come fonte per la ricerca. Concentriamoci su di quest'ultimo versante. La complessità costituisce una sorta di "dimensione" con la quale siamo obbligati a confrontarci, dal momento che investe di sé tutti gli elementi che incontriamo sul nostro percorso: dalla canzone come fonte stratificata, alla mentalità come oggetto di studio della storia contemporanea e, fatalmente, al rapporto tra fonte ed oggetto, che non si esaurisce certo in un'ipotetica *corrispondenza* fra i due termini.
È necessario avvicinare per quanto possibile l'organicità degli studi che ormai da più di vent'anni la storia contemporanea produce nel confronto con altre fonti relativamente nuove, in particolare con il cinema: ancorando il più saldamente possibile le intuizioni della critica musicale e gli studi di matrice sociologica ai principi metodologici della "nuova storia".
Sempre più interessato ad una disciplina capace di intercettare lo "spirito" di una data epoca, messo di fronte ad un insieme sempre più vasto ed eterogeneo di fonti, lo storico della contemporaneità è costretto a mettere pesantemente in gioco la propria sensibilità, la propria esperienza ed il proprio vissuto per poter dialogare efficacemente con esse. Ovviamente, non è solo ad una sensibilità generica a cui faccio riferimento: ci stiamo misurando con delle canzoni e la scommessa di una loro lettura storica si gioca prima ancora sul piano della nostra sensibilità strettamente musicale, in altri termini della nostra *competenza*. Una delle maggiori possibilità circa l'u-

[11] Ivi, p. 98.



tilizzo delle canzoni nella ricerca scaturisce dalla sua capacità di intercettare la dialettica fra vecchie e nuove coordinate culturali, accogliendo al proprio interno la sovrapposizione fra la dimensione della continuità e quella del rinnovamento in un periodo storico di transizione: ebbene, solo una conoscenza solida della fonte può consentire di muoversi efficacemente in questa direzione. Le canzoni sono documenti stratificati (parole, armonia, melodia, arrangiamento, suono, voce dell'artista e persino la sua immagine), e ad un orecchio poco esperto la coesistenza in un medesimo brano di elementi di innovazione ed elementi di conservazione non sarebbe probabilmente nemmeno avvertita. Inoltre, talvolta l'intensità di uno o più canzoni può essere tale da far registrare un vero e proprio *scarto espressivo* rispetto a quanto il panorama musicale aveva offerto sino a quel momento: anche questo può essere notevolmente interessante per lo storico, e tuttavia solo a patto che tale salto in avanti sia pienamente avvertito.

Un esempio di analisi

Proverò a dare sostanza a tutte queste riflessioni di carattere metodologico in un esempio concreto di analisi storica di un brano, in modo da rendere quanto sostengo il più chiaro possibile. Ho scelto *Esagerata* – una canzone del 1961 del cantante americano Neil Sedaka – perché si tratta di un documento che consente di osservare nitidamente: come la natura stratificata delle canzoni consenta loro di "ospitare" la tensione dialettica fra vecchi e nuovi modelli culturali compresenti in una medesima società in un periodo di transizione (in questo caso, il "miracolo" economico); come, di conseguenza, queste fonti possano aiutarci a comprendere qualcosa di quella società in modo nuovo, mettendo cioè in gioco sensibilità e strumenti analitici solitamente non utilizzati; ancora, come una canzone di scarso rilievo artistico possa costituire un documento importante per la ricerca (anzi, come vedremo, proprio la sua capacità di accogliere alcune tracce di un'epoca *al di là* delle intenzioni dell'autore la rende una fonte particolarmente interessante). Ma non è tutto: la scelta di questa canzone – che non è altro che la versione italiana di *Little Devil*, successo dello stesso autore nello stesso anno – ci offre anche la possibilità di una suggestiva comparazione con la versione originale del documento[12].

Esagerata è allegra e divertente: semplicità di struttura, costruzione del suono e persino l'accento americano del cantante fanno di questo brano un esempio tipico della musica d'oltreoceano che stava in quegli anni scalando le classifiche di vendita italiane. La Rca distribuiva anche in Italia i successi di Elvis Presley. Pat Boone, Gene Pitney e, Neil Sedaka registravano canzoni in italiano. Trasmissioni radiofoniche come *Il discobolo*, *Bandiera gialla* e *Per voi giovani* – e programmi televisivi come *Alta pressione* – contribuivano nel medesimo tempo ad aumentare e soddisfare la fame di musica moderna. Se gli anni cinquanta avevano dunque visto riemergere con forza la tradizione melodica italiana (a danno dei ritmi americani come il boogie-woogie, che la guerra aveva portato nel paese), negli anni del "boom" i giovani decretarono il grande successo di ritmi più eccitanti, che almeno all'inizio venivano proposti da cantanti americani.

[12] Un'analisi storica assai più approfondita del brano, come esempio di una proposta metodologica più generale, è contenuta nel mio libro *Il nostro concerto. La storia contemporanea nella musica leggera e nella canzone popolare*, Bruno Mondadori, 2005, pp. 117-149.

Il testo

Esagerata se troppi baci mi dai
Lo sai che tutto matto mi ridurrai?
Così, un grande amor
Tu bacerai in me
Esagerata, nessuna è esagerata come te.

Esagerata capire proprio non vuoi
Che non posso tenerti fra le braccia quanto vorrai
Tonight, riposerai,
non hai pietà di me
Esagerata, nessuna è esagerata come te...

No no no esagerata non mi puoi cacciare nei guai
Se non la smetti certo mi perderai
Così deluso di te per questa Waterloo
Esagerata per sempre nella nebbia sparirò [...]

Cominciamo a costruire la nostra riflessione prestando attenzione al testo della canzone, pure all'interno del complesso della fonte: in altre parole, è bene che fin da subito le nostre considerazioni scaturiscano dall'*ascolto* di parole che, sono state scritte per essere ascoltate e non per essere lette. Senza addentrarci ancora in un'analisi profonda, possiamo dire con sicurezza che il testo della canzone si segnala fin da subito:

1) per la vicinanza ai modi del parlato: lontana dall'italiano aulico, dal tono melodrammatico delle canzonette in stile San Remo degli anni cinquanta. Se pensiamo a come veniva descritto il bacio solo pochi anni prima in *Cos'è un bacio*, un tipico motivo all'italiana preparato da Rovi e Boneschi per il Festival di San Remo del 1958 («Or definire è semplice / il bacio ricordate / "l'unione di due anime / che sono innamorate"»), non è difficile capire come *Esagerata* – da un punto di vista squisitamente linguistico – non faccia parte soltanto di un altro genere, ma soprattutto di un'altra generazione. Certo, non mancano espressioni come "un grande amor" che in un twist scoppiettante come questo destano quanto meno una certa perplessità (è innegabile che i primi cantautori – Luigi Tenco, Gino Paoli, Sergio Endrigo, Fabrizio De Andrè, Bruno Lauzi, Umberto Bindi – si stessero spingendo molto più avanti in quest'operazione di rinnovamento della lingua usata nei testi): tuttavia è evidente lo sforzo del paroliere Leo Chiosso, famoso autore di versi di Fred Buscaglione, di imprimere al brano tutta l'immediatezza e la freschezza possibili. Non dimentichiamo, infatti, che si trattava di una canzone destinata al crescente mercato discografico giovanile.

2) per l'esser sensibilmente ancorata, da un punto di vista dei valori cui essa sottende, alle coordinate della morale dominante. Certo, si tratta di una canzone leggera e frizzante, ma le «esagerazioni» della donna descritta non sono

che baci: tuttavia il protagonista della canzone si dichiara pronto a fuggire «nella nebbia» per non finire, a causa sua, «nei guai».
Senza troppa fatica da parte nostra, *Esagerata* si sta già rivelando un documento suggestivo: è come se la canzone celebrasse la modernità, sul piano linguistico, attraverso il tentativo anche un po' goffo di abbracciare uno stile parlato, giovanile, apparentemente trasgressivo e in linea dei modelli di importazione imperanti in quel momento (il rock'n'roll e i film americani che dalla metà degli anni cinquanta – a partire da grandi classici come *Il selvaggio* e *Gioventù bruciata* – riempivano i juke-box e le sale italiane: assoli di chitarra elettrica, primi piani, giubbotti di pelle, ciuffi sulla fronte, sigarette sulle labbra, acuti, ritornelli e battute che incendiavano l'immaginario giovanile); lasciando trasparire tuttavia, sul piano dei contenuti, una sostanziale adesione ai valori tradizionali. Anche questo cavallo di battaglia di Neil Sedaka sembra dunque essere in qualche modo "segnato" dalla medesima sovrapposizione di vecchi e nuovi modelli culturali che, più in generale, attraversava la società italiana a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta.

La musica

Per quanto riguarda il discorso squisitamente musicale, *Esagerata* si inserisce senza ombra di dubbio in quella sorta di "restaurazione" che il rock'n'roll stava conoscendo a partire per lo meno dal 1958: l'intento primariamente commerciale dell'autore della canzone e della casa discografica di produzione si riconosce senza difficoltà sia nella struttura della canzone quanto nella costruzione del suono. Introduzione strumentale con i coretti di voci femminili, due strofe, speciale[13], altre due strofe e finale che ripete l'introduzione: siamo insomma di fronte alla più semplice e collaudata delle strutture, in cui l'andamento melodico è volutamente facile e immediatamente riconoscibile. La canzone è stata dunque composta e prodotta secondo le regole vincenti sul mercato discografico in quel momento. Un ulteriore indicatore della preminenza di interessi commerciali (del tutto legittimi, sia chiaro) rispetto ad ogni velleità espressiva è l'assenza di "sorprese musicali": al momento dello strumentale, ad esempio, il sax tenore in primo piano si limita a riprodurre i motivetti d'accompagnamento senza ombra

[13] Tecnicamente, viene chiamato speciale quell'unico momento in cui la canzone "esce" dall'intreccio melodico e armonico delle strofe e del ritornello.

di interpretazione, di cambiamento se non d'improvvisazione di un assolo. Terminato questo piccolo spazio strumentale, il cantato riprende salendo di un tono, secondo un consolidato schema funzionale a rilanciare la dinamica del brano. Anche per quanto riguarda l'arrangiamento, la scelta della strumentazione rientra in questo tipo di *filosofia produttiva*: al classico quartetto voce, chitarra, basso e batteria si aggiungono un sax tenore e tutto il consolidato campionario di contrappunti d'orchestra come coretti di voci femminili, campanelli, e via dicendo: nel complesso, tutto contribuisce alla costruzione di un'atmosfera frizzante, squillante e scorrevole, ma anche assolutamente rassicurante nella sua prevedibilità. Anche la difficoltà di Sedaka nel pronunciare correttamente il testo italiano ha per noi un certo rilievo, dal momento che testimonia la consapevolezza del fascino che l'accento americano esercitava sui giovani da parte dei produttori del disco. Un fascino che è confermato, del resto, anche dal fatto che gli stessi cantanti di rock'n'roll italiani si producevano spesso e volentieri in un improbabile accento americano. Si trattava di una consolidata strategia commerciale: basti pensare che Bobby Solo e Little Tony – i rispettivi protagonisti dei film *Una lacrima sul viso* e *Viva le donne* – venivano all'inizio realmente spacciati per italo americani.
Ma cos'è, allora, che rende il nostro documento tanto interessante da renderlo appetibile alle nostre domande? Ascoltato con rinnovata attenzione, *Esagerata* si segnala proprio per la presenza di quelle *ambiguità* alle quali ho già fatto più volte cenno; per una sorta di dissonanza fra linguaggio verbale e musicale che – ben al di là delle intenzioni di compositore, autore del testo ed *equipe* di produzione – può custodire per noi un punto di osservazione privilegiato dell'impatto della trasformazione economica sul costume degli italiani.

I "punti di frizione"

Un motivo leggero, ammiccante, fisico ed allegro: Neil Sedaka sembra cantare con il sorriso sulle labbra un testo che in alcuni istanti ben precisi suona all'opposto serio, grave, pesante. Concentriamoci per un attimo sulla versione originale di *Esagerata*: la prima cosa di cui facilmente ci accorgiamo è come in essa la storia fosse profondamente diversa, perché diverso è il comportamento che il Sedaka americano dice di voler tenere nei confronti del "piccolo demonio" (una versione appena più audace del collaudato tipo femminile della Baby Doll, rappresentato da star come Peggy Lee e Connie Francis: una bellezza senza sba-

vature, ma pervasa da un senso di innocenza maliziosa). Il duro Sedaka è certo di poterla "domare":

Hey little devil you're always runnin' around
It's time that someone started bringing you down
There'll be some changes made
Your rovin' days are through
Hey little devil I'm gonna make an angel out of you[14]

Nella loro confezionata semplicità, il testo ed il "ritmetto" twist vivace si sposano perfettamente, facilmente, imprimendo al tutto un senso di divertita leggerezza. Questo incide sui "contenuti" della canzone: il proposito di trasformare la «little devil» in «angel» non sottende certo indignazione o paura, ma una divertita "ammirazione" per la ragazza più "sveglia", dal comportamento scanzonato e piacevolmente equivoco. La canzone non esprime certo un pudibondo desiderio di "normalizzazione", ma un giovanilistico, ironico e persino romantico desiderio di "sfida".
Cosa può raccontarci ancora il nostro documento, alla luce di quanto abbiamo detto sulla sua versione originale? Partiamo dalle più vistose differenze contenutistiche: per prima cosa, se di fronte agli atteggiamenti poco inibiti del "piccolo demonio" il Sedaka americano in qualche modo rilancia la sfida, dobbiamo constatare che quello italiano si dice pronto, piuttosto, a sparire «nella nebbia». Non è una differenza di poco conto, perché si intreccia al fatto che il fascino, l'eccitazione divertita con cui la giovane donna tutto sommato è descritta nel testo in inglese, non trova altrettanto spazio nella versione italiana. Certo, va anche detto che questo può essere almeno in parte imputabile allo stile di Leo Chiosso: del resto, la fuga nella nebbia rientra perfettamente nelle corde della sua sensibilità artistica spiccatamente autoironica. Ma *l'ambiguità* che ci raggiunge riascoltando la canzone non riguarda tanto la diversità delle due storie, quanto un crescente e significativo "attrito" fra linguaggio verbale e musicale. Di verso in verso il testo italiano si fa sempre meno vago:

Esagerata capire proprio non vuoi
Che non posso tenerti fra le braccia quanto vorrai...

[14] «Hey piccolo demonio corri sempre di qua e di là / è tempo che qualcuno cominci a "tenerti buona" / qualcosa sta per cambiare / i tuoi giorni da vagabonda stanno per finire / Hey piccolo demonio io farò di te un angelo». Il testo integrale è disponibile per tutti sul sito www.lyricsdownload.com/neil-sedaka-little-devil-lyrics.html (controllato 18/10/2006).

Mentre la passione della "Baby Doll" trova sulla sua strada quella altrettanto forte di un uomo che si prepara alla conquista, quella della nostra «esagerata» – che pure si manifestano a conquista avvenuta – incontra solo un muro di inibizioni profondamente sedimentate («non posso»), una sorta di resa incondizionata alla morale sessuale ufficiale:

No no no esagerata non mi puoi cacciare nei guai
Se non la smetti certo mi perderai
Così deluso di te per questa Waterloo
Esagerata per sempre nella nebbia sparirò

Incastrate all'interno di questo twist facile e frizzante, alcune parole stridono sensibilmente. Se "minacciare" la sorella italiana del «piccolo demone» con le parole «nella nebbia sparirò» può avere una precisa funzionalità all'interno del testo (perché soccorre Chiosso rispetto all'esigenza di andare in rima con Waterloo), altrettanto non si può dire per il termine «deluso», che ha un significato forte e preciso, difficilmente sintonizzabile al complesso della canzone e tanto meno al punto della melodia in cui è inserito. Se suono e contenuti non certo progressisti di *Little Devil* sono comunque perfettamente amalgamati dall'ironia che rende il pezzo credibile, artisticamente plausibile in ogni suo passaggio, il nostro documento in qualche punto lascia trasparire in alcuni punti una *serietà* che stona sensibilmente: se pensiamo che il termine «deluso» non qualifica lo stato d'animo di chi non è stato considerato sufficientemente da una donna, ma da chi ne è stato letteralmente subissato dai baci, si capisce la severità di questa parola, il suo intrecciarsi in modo viscerale alla morale sessuale ufficiale, a quel complesso sistema di valori che ruotavano intorno alla verginità femminile. In questo passaggio della canzone, di cui finalmente riusciamo ad intuire l'importanza documentaria, si sovrappongono e anzi scontrano la leggerezza frivola – e, come tale, in un certo senso "liberatoria" del prodotto musicale americano – e le tracce di una morale sessuale ancora pesantemente pervasiva: l'allegria di un twist, e la spontanea difficoltà di aderirvi da parte di una lingua profondamente ancorata alla tradizione canora italiana, la quale aveva sempre rappresentato la sessualità in termini per lo più celestiali o volgarmente allusivi. Proprio l'interpretazione singhiozzata ed ammiccante da parte di Sedaka di espressioni a tratti rigide e pesanti – come appunto «deluso di te» – conferisce all'attrito fra linguaggio verbale e musicale una proporzione e un'evidenza se possibile maggiori. Sarebbe un errore da parte nostra considerare tutto questo come il semplice frutto di una scelta stilisticamente poco felice: questi singolari "punti di frizione" sono tracce che quell'epoca ha lasciato nel brano al di là

delle intenzioni degli autori, e proprio per questo particolarmente interessanti. Essi devono essere interpretati alla luce del quadro complessivo, culturale e musicale di quegli anni. A questo punto ci è chiaro come il senso profondo di una lettura storica delle canzoni non stia nella ricerca al loro interno di una "visione del mondo", bensì di una «stratificazione di nessi che dal testo rimandano al contesto storico ed alle *attrezzature mentali* dei suoi autori e dei suoi ricettori»[15].

Le conclusioni

Un lavoro che volesse interrogare seriamente le canzoni per lasciare affiorare l'impatto della modernizzazione industriale sul costume negli anni del "boom", troverebbe dunque nella sterminata produzione dei cosiddetti urlatori (dai più ai meno conosciuti, da Bobby Solo all'ultima delle "giovani promesse" del mercato discografico) un insieme di documenti di grande suggestione. All'interno di questo grande insieme, *Esagerata* è uno di quelli più ricchi di informazioni: vera e propria "canzone-ossimoro", nei suoi più rilevanti "punti di frizione" ci parla del *rapporto di forza* esistente fra entrambi i termini della coppia arcaismo/modernità; ci fa *ascoltare* le resistenze più intime di una società di fronte al cambiamento, la sua immediata disponibilità ad accogliere la modernità sul piano dei consumi, delle nuove abitudini veicolate dalla pubblicità, ma non ancora su quello più profondo ed impegnativo della morale sessuale: una società, dunque, permeabile ai "nuovi" ritmi ed ai nuovi *suoni* d'oltreoceano in misura significativamente maggiore di quanto lo fosse rispetto alle parole, ai *contenuti* d'avanguardia dei cantautori (Luigi Tenco su tutti). Lette storicamente, canzoni come questa dimostrano come per incontrare un'autentica modernizzazione culturale siamo obbligati a guardare ben oltre gli anni del "miracolo". Solo negli anni settanta, infatti, gli italiani daranno prova in massa di aver superato gli angusti orizzonti culturali sedimentati nelle loro coscienze non solo da un sistema di vita fino a poco prima largamente rurale, ma anche dal preciso progetto esistenziale del fascismo e dalla continuità degli elementi di questo paradigma identitario nella vicenda repubblicana. Non a caso, nei primi anni sessanta la canzone politica del Cantacronache[16]

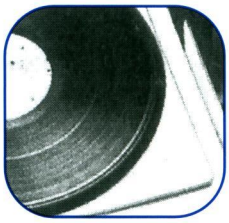
[15] P. Ortoleva, *Cinema e storia*, cit., p. 98.

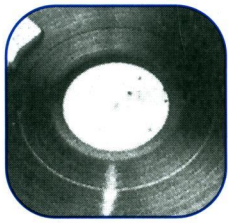
[16] Sotto questo nome si riunivano a Torino fra il 1958 ed il 1962 intellettuali ed artisti di grande importanza, provenienti da studi ed esperienze artistiche diverse, ma impegnati nel comune tentativo di restituire la canzone italiana alla realtà sociale circostante. Uniti dal proposito di «evadere dall'evasione» imposta dalla canzonetta sanremese, Fausto Amodei, Michele Straniero, Sergio Liberovici, Emilio Jona, Italo Calvino, Franco Fortini ed altri ancora scrissero in quegli anni moltissime canzoni in cui il lavoro, le lotte operaie, gli aspetti considerati meno edificanti della vita degli uomini e delle donne trovassero una qualche forma di rappresentazione. Fu anche di estrema importanza il loro lavoro di ricerca sulla canzone popolare.

rimase un fatto elitario, mentre i primi cantautori non ebbero certo il seguito che Guccini, De Gregori, Venditti e De Andrè avrebbero incontrato nel decennio successivo, quando parlare esplicitamente di sesso, rabbia e politica riempirà gli stadi di migliaia di persone.

In queste poche pagine ho cercato di rendere in qualche maniera "misurabile" la mia proposta metodologica, poiché parlare di complessità della fonte-canzone, del suo essere costituita da parole, ritmo, armonia, melodia, arrangiamento, produzione artistica, voce del cantante, produzione economica, immagine del cantante, caratteristiche del supporto (e sostenere che è in questa complessità che possono annidarsi le risposte alle domande dello storico) senza proporre esempi concreti sarebbe stata un'operazione a mio avviso poco utile. È chiaro che, per essere credibile, una più approfondita ricerca dovrebbe partire dall'analisi di un cospicuo numero di documenti, scelti sulla base della loro funzionalità a rischiarare l'oggetto di studio. Ancora, è bene sottolineare come anche per non soccombere di fronte all'oceano di documenti disponibili (non solo le registrazioni vere e proprie ma, come abbiamo detto, anche tutte le informazioni che possono riguardare la loro esistenza in quanto prodotto) sia irrinunciabile il confronto strettissimo con la critica musicale, la musicologia e la sociologia che si è interessata al rapporto fra musica e identità: solo così è infatti possibile allo storico costruirsi un quadro solido all'interno del quale orientare la scelta dei documenti di riferimento.

DIETRO LE QUINTE





Mi occupo da anni del rapporto tra canzoni e storia. Tuttavia, il rapporto che ho con le canzoni è molto stretto. Le ascolto, le scrivo, ne scrivo. Quando la passione prende il timone succede di trovarsi molto più avanti di quello che si era sperato nel proprio intimo, e io mi sono lasciato guidare volentieri. Oltre alla mia attività di autore di testi, e ad aver pubblicato *Il nostro concerto* (in cui le riflessioni che ho proposto in questo saggio sono dispiegate in modo più completo e articolato), sono curatore con Giovanni De Luna di un progetto editoriale che si chiama *Le voci del tempo*: una collana di libri più Cd che racconta la storia italiana attraverso le canzoni dei cantautori più importanti. La mia attività di autore e quella di saggista sono tuttavia strettamente correlate: aver avuto la fortuna di vivere in prima persona tutti i passaggi attraverso i quali una canzone, per come la sentiamo su un disco, diventa tale (composizione, arrangiamento, produzione in studio) mi ha aiutato moltissimo ad analizzarle in sede storiografica. Avere un po' di dimestichezza con gli strumenti del mestiere, con la tecnica della composizione aiuta a "sentire" da vicino le intenzioni di un autore, ad avere una maggiore facilità nel seguirne le traiettorie espressive, a scovarne le intenzioni più nascoste e, come si è visto in queste pagine, tutto questo ha una ricaduta positiva sul valore di una ricerca.

Anche ciò che alimenta due così diversi processi creativi (scrivere una canzone, scrivere di una canzone) non è forse così distante come può sembrare: in un certo senso, è sempre un po' una lotta contro il tempo, con la polvere che con esso si deposita su persone ed emozioni, che facciano parte di una storia privata o collettiva. Quando mi occupo di storia la mia speranza è quella di aiutare a sentire il passato un po' meno alle nostre spalle e un po' di più al nostro fianco, come un compagno di viaggio più esperto da cui farsi raccontare sogni, serate memorabili e persone speciali di un mondo diverso e lontano nel tempo, ma non così tanto da non riguardarci, da non poterci ancora divertire oltre che migliorare. In una società tentata continuamente dall'oblio, abituata ad assorbire sensazioni pensando già a quella che luccica nella vetrina dopo, il rischio minimo è quello di perdersi la bellezza, d'innamorarsi di una confezione, di comprare le caramelle e mangiarsi la carta: quello che mi auguro è di contribuire nel mio piccolo a far viaggiare memoria e passione a braccetto su un'altra strada.

WORLDMUSIC MAGAZINE
BIMESTRALE DI PAROLE E MUSICA DALLA TERRA

n. 82, Gennaio-Febbraio 2007

L'editoriale

Nel ventennale della invenzione del termine «world music», World Music Magazine, divenuta una delle più resistenti pubblicazioni europee del suo campo, sviluppa internazionalmente il proprio progetto avviando con il 2007 una partnership con la rivista inglese Songlines, la più prestigiosa pubblicazione mondiale del settore. La partnership garantisce da questo numero nuovi contenuti e immagini in esclusiva italiana. L'accordo con Songlines allarga lo sguardo del lettore a una prospettiva globale, quella che pulsa nel cuore anglofono del mercato mondiale del disco e della musica live.

L'inchiesta: compilation, ti amo e ti odio, Daniele Bergesio

Hanno sconvolto le classifiche di vendita di mezzo mondo, e attraverso le tecnologie moderne sono la nuova frontiera per 'personalizzare' il proprio ascolto musicale: sono le raccolte, croce e delizia del mercato discografico.

Quarant'anni di folk elettrificato, Guido Festinese, Ciro De Rosa

Era il 1967 quando in Inghilterra uscivano i primi dischi di band che avrebbero intriso di rock la musica popolare locale: Fairport Convention, Pentangle, Steeleye Span, Incredible String Band, per citare le punte di diamante. Oggi, il nuovo Burlesque dei Bellowhead si riallaccia a quella tradizione con una modernità disarmante: una buona occasione per 'tirare i fili' di quel meraviglioso periodo.

Siamo ancora in piedi, Simon Broughton, Luca Gricinella

Dal Libano alla Palestina, il Medio Oriente subisce le conseguenze dei conflitti tra Hezbollah e Israele; ma c'è chi, come Clotaire K o i DAM, porta avanti caparbiamente il proprio messaggio musicale utilizzando la lingua dei giovani - il rap.

Studiare la world a scuola, Vincenzo Perna

L'insegnamento della musica a scuola in Italia, si sa, latita. Eppure da un po' di anni l'ascolto della world music nelle scuole medie ha preso piede, spesso finalizzato all'interculturalità e all'integrazione. Da dove traggono spunti gli insegnanti? Che materiali musicali prediligono? Come maneggiano la world music?

Recensioni