

I gruppi raccontano la storia

Intervento presentato al seminario “Cantare la storia”, Università di Urbino, 23 e 24 marzo 2004, pubblicato in Storia e problemi contemporanei, n. 39, a. XVIII, maggio-agosto 2005, Clueb, Bologna.

Fra i gruppi musicali italiani, gli Stormy Six sono stati quelli che più di ogni altro hanno dedicato canzoni ad argomenti di storia o di cronaca contemporanea: il loro album più noto, *Un biglietto del tram* (1975), è interamente dedicato alla Resistenza, dalla battaglia di Stalingrado alla Liberazione, mentre il precedente *l'Unità* (1972) è dedicato per metà a episodi che vanno dall'impresa dei Mille alla cosiddetta guerra al brigantaggio, e contiene altre canzoni riferite, sia pure in modo non specifico, a episodi delle lotte studentesche dei primi anni settanta. Ancora in un album come *l'Apprendista* (1977), proiettato verso una ricerca musicale fuori dai canoni della canzone d'autore o del rock politico, si trovano accenni alla legge-truffa, ai proletari in divisa, alla morte di Mao Tse Tung (come si scriveva allora), alle ronde operaie della Milano dell'antifascismo militante; perfino un album strumentale come *Cliché* (1976) contiene pezzi come *1789*. All'interno di un fenomeno ampio e generalizzato (quello descritto da Pivato 2002), gli Stormy Six rappresentano – negli anni sessanta e settanta, ma anche oltre – un'anomalia perlomeno quantitativa. Essendo stato uno dei partecipanti a quell'avven-

tura musicale, ed essendo al tempo stesso uno storico (sia pure della popular music: quindi un musicologo, non uno storico “vero”), vorrei mettere insieme ciò che so per rendere conto dell'altra anomalia, di natura qualitativa, che può servire a spiegare la particolare insistenza, quasi la fissazione degli Stormy Six per la storia. Si tratta, sostanzialmente, di un'anomalia nella relazione fra gli Stormy Six e il sistema dei generi della musica italiana, che trova riscontro anche nella loro collocazione particolare nei confronti dell'industria discografica, dell'impresariato, e più in generale delle istituzioni che di quel sistema di generi costituiscono l'ossatura economico-organizzativa.

Negli anni sessanta, quando gli Stormy Six iniziarono a produrre canzoni e dischi, affrontare temi diversi da quelli sentimentali o comici codificati nel decennio precedente dal Festival di Sanremo (da *Grazie dei fiori* alla famigerata *Casetta in Canada*), per non dire dalla “musica leggera” del ventennio fascista,¹ non era facile. Editori e discografici scoraggiavano apertamente qualsiasi inclinazione anche moderatamente eterodossa, temendo l'intervento della Commissione d'ascolto della Rai, che aveva il potere di escludere un disco dalla programmazione, in modi più o meno diretti: già l'indicazione che una canzone potesse essere trasmessa solo “con adeguata presentazione” poteva creare ostacoli, per non dire del crescendo censorio rappresentato dalle formule “previa autorizzazione del capo servizio”, o “della Direzione Generale”, fino alla definitiva esclusione. È noto che le prime canzoni di Tenco (sentimentalmente realiste, come *Mi sono innamorato di te*) vennero escluse, e così i primi dischi di De André, ricchi di espressioni esplicite, fino alla *Dio è morto* di Guccini (incisa dai Nomadi) che portò le pratiche nascoste della commissione fondata da Giulio Razzi (1904-1976, potente direttore artistico della Rai, primo direttore artistico del Festival di Sanremo e redattore del relativo regolamento, più tardi aderente alla loggia P2) all'attenzione del grande pubblico. Qualcuno riusciva a non tener conto delle censure della Rai: sicuramente i

¹ L'espressione “musica leggera”, lo ricordo, entra nell'uso in Italia nel ventennio fascista, come categoria radiofonica.

Cantacronache, anche perché i dischi di Italia Canta erano programmaticamente destinati a una circolazione militante e molto male si sarebbero prestati ad essere mischiati con “le canzoni di Sanremo” alla “Rai-televisione” (Fausto Amodei, *Il ratto della chitarra*); in più, qualche discografico non conformista come Antonio Casetta della Bluebell (che si servì del tam-tam liceale per lanciare De André, volgendo a suo favore le censure radiofoniche), o come Nanni Ricordi e Franco Crepax. Ma, in generale, l’industria musicale italiana era talmente succube della Commissione d’ascolto Rai da anticiparne quasi sempre le decisioni, attraverso direttori artistici e galoppini zelanti che suggerivano agli autori di moderare i termini (anche tecnico-musicali),² pena l’esclusione. Ed era molto forte, come si può immaginare, l’auto-censura. Gli effetti della sciagurata commissione – sulla quale, non è la prima volta che lo scrivo (Fabbri 2003), andrebbe fatta una ricerca seria, sempre più difficile man mano che i protagonisti scompaiono – proseguirono fino alla seconda metà degli anni settanta, quando la riforma della Rai finì per smantellare quell’ultimo baluardo del controllo democristiano dell’informazione e della cultura. Come ho riferito altrove (Fabbri 2002), ancora nel 2002 l’archivio informatico delle discoteche Rai portava le tracce del lavoro della Commissione, segnalando per ogni canzone le eventuali clausole di esclusione (tutte le canzoni di *Un biglietto del tram* degli Stormy Six, ad esempio, risultavano ancora programmabili solo dietro autorizzazione del capo servizio).³

Quando, alla fine del 1966, gli Stormy Six registrano il primo 45 giri, sono uno dei numerosi gruppi di dilettanti che cercano di riprodurre in Italia il suono del beat inglese. Più dilettanti di altri, sotto molti aspetti, perché nessuno dei componenti del “complesso” si immagina una futura carriera nella musica. Ma proprio per questo, come studenti liceali o universitari, probabilmente

² Mi è stato riferito, ma non ho mai potuto controllare (a quanto pare, non esistono “atti” della Commissione), che *Satisfaction* dei Rolling Stones venne esclusa dalla Commissione non per il testo allusivo, ma perché la chitarra “era distorta”.

³ Per esempio: DANTE DI NANNI, COMPL VOC STRUM STORMY SIX CANTA U RITMO LENTO, CANZONE ITALIANA NON-BALLABILE LINGUA ITALIANA, NOTE: PREVIA AUTORIZZAZIONE DEL CAPO SERVIZIO (v. Fabbri 2002).

più informati e vicini agli sviluppi della musica angloamericana rispetto a molti professionisti della musica. I professionisti (salvo eccezioni) si rassegnano facilmente alla pratica e all'ideologia delle cover, accettando che i testi realistici, espliciti, spesso politici o proto-psichedelici delle canzoni angloamericane (che buona parte di loro non capisce o non si preoccupa di capire) vengano stravolti o edulcorati dai traduttori di professione; anche agli Stormy Six capita di subire la traduzione di *All Or Nothing* in *Oggi piango* (testo di Mogol), ma sul lato B c'è *Il mondo è pieno di gente*, che mima il sound e anche i contenuti critici e libertari delle canzoni degli Animals (a loro volta debitori del rhythm & blues). La canzone non passa attraverso le maglie della commissione Rai, ma al gruppo pare già troppa grazia di averla incisa (e il discografico è Casetta, lo stesso di De André). Negli anni successivi (per i quali rimando anche a Fabbri 2002), man mano che il gruppo si stabilizza come un'entità riconosciuta per quanto anomala nell'ambiente discografico, la tensione fra il desiderio di introdurre temi nuovi (rispetto alla canzone italiana) e la richiesta di produrre materiale "vendibile" colloca gli Stormy Six in una specie di limbo professionale: la casa discografica continua a far incidere nuovo materiale e a produrre dischi, il gruppo risponde sempre inadeguatamente, senza presentarsi né come una fabbrica di successi da classifica, né come un collettivo d'avanguardia (che la discografia immediatamente abbandonerebbe al suo destino). In quel periodo (tra il 1967 e il 1971) si stanno definendo concetti e generi come quello della canzone d'autore (diverso dal contesto produttivo associato esclusivamente ai cantautori) e del rock progressivo, e gli Stormy Six non hanno un genere che li rappresenti in Italia. Il fenomeno, nei suoi lineamenti generali, riguarderebbe in realtà tutti o quasi tutti i gruppi italiani (ed è per questo che ha potuto diffondersi l'idea che il "rock italiano" sia nato molto più tardi, nel 1977), ma molti sono comunque in grado di creare successi da classifica (con cover di brani stranieri o pezzi di cantautori italiani: si pensi alla mirabile produzione dell'Equipe 84), e sono solidamente inseriti nel circuito delle serate o delle manifestazioni canore (da Sanremo al Cantagiorno): per loro, si potrebbe dire, l'aspirazione a una produzione originale (sistematicamente originale, come quella

dei Beatles o degli altri gruppi inglesi) è un sogno, forse una pretesa, da coltivare dopo aver soddisfatto altre esigenze più pressanti. Per gli Stormy Six è l'unico obiettivo: hanno un'arroganza anticommerciale da cantautori, che c'entra poco con l'ambiente dell'ex-beat (e ora rock) italiano. Vengono in mente due paragoni possibili: con i Giganti, la cui traiettoria tra la fine degli anni sessanta e l'inizio dei settanta è molto simile a quella degli Stormy Six, sia pure su una base di notorietà di gran lunga più ampia, e i Genesis della fase iniziale (quegli stessi anni), una "cooperativa di autori di canzoni" – come si definivano – incapace di produrre quello che i discografici e gli editori volevano, e che con immensa fortuna degli uni e degli altri decise di trasformarsi in gruppo rock e di incidere quelle stesse canzoni che nessun altro interprete aveva voluto accettare. Agli Stormy Six manca sia la collaudata bravura d'insieme dei Giganti, sia la determinazione e il talento dei Genesis (e del loro discografico Tony Stratton Smith): di conseguenza, l'aspirazione a produrre materiale interamente firmato (testo, musica, produzione) all'interno del gruppo naviga fra l'immaturità e la timidezza del primo lp (*Le idee di oggi per la musica di domani*, 1969),⁴ il ritorno obbligato alla cover (dai Creedence Clearwater Revival), l'ipotesi di un pop-rock leggero e furbetto, come quello che avrebbero cavalcato i cantautori degli anni novanta (nei 45 giri dei primissimi anni settanta, *Alice nel vento* e *Rossella*).

Nel frattempo, però, è avvenuto un altro fatto anomalo e decisivo. Gli Stormy Six (per un lungo periodo come individui, non come gruppo) incontrano la politica militante. All'inizio si tratta della quasi inevitabile partecipazione (come studenti universitari, a Milano) agli avvenimenti del '68 e degli anni seguenti. *La manifestazione*, scritta nel dicembre del 1969, rappresenta bene questo processo: non diventa patrimonio del gruppo fino ai primi mesi del 1971, essendo comunque dato per scontato che la casa discografica non la produrrebbe, perlomeno come singolo; nel 1971 diventa (ma insieme a *Rossella*...) il fulcro della parteci-

⁴ Come ho ricordato altrove, il titolo sciaguratamente immodesto fu imposto dal direttore artistico della casa discografica, Giuseppe Tarozzi.

pazione del gruppo al primo festival rock all'aperto, nella pineta di Viareggio (e, subito dopo, al primo festival di Re Nudo); alla fine di quell'anno diventa una specie di test di esame (fallito) per l'ammissione al repertorio della Commissione artistica del Movimento Studentesco, che si è appena costituita. Se si aggiunge, come commenteremo tra poco, che gli Stormy Six a quel punto hanno appena finito di comporre le canzoni del loro secondo lp, *l'Unità*, vediamo aggiungersi altri elementi fondamentali all'anomalia di cui si è parlato: rispetto al mondo dei musicisti rock professionisti (al quale ormai appartengono, sia pure non a tempo pieno) gli Stormy Six sono gli unici che militano in un'organizzazione politica, e viceversa fra i musicisti che partecipano al rinnovato interesse alla canzone politica di quel periodo sono gli unici musicisti rock professionisti, con tanto di contratto discografico e di lp in uscita.

Questa collocazione equivoca, con un piede dentro l'industria e uno fuori, si riflette di nuovo nella scelta dei modelli: proprio mentre la critica e il pubblico italiano si orientano decisamente verso il nascente progressive rock inglese (che coglierà in Italia i primi successi in assoluto), gli Stormy Six guardano alla scena americana, in particolare a The Band (e inevitabilmente a Bob Dylan, comunque già frequentato a lungo) e a Crosby, Stills, Nash & Young. Gruppi esoterici, intorno al 1970: The Band in assoluto (il gruppo di Robbie Robertson, celebrato negli Usa come uno dei più importanti nella storia del rock, è sempre stato quasi sconosciuto in Italia), CSN&Y per una lunga significativa fase, quella fra il festival di Woodstock del 1969 dove sono una delle novità principali, e l'uscita del documentario in Italia nell'autunno del 1970. Per tutto quel periodo, e anche oltre, l'ambiente musicale italiano è quasi del tutto indifferente a CSN&Y e alla musica americana, affascinato com'è dai primi lavori di King Crimson, Jethro Tull, Emerson, Lake & Palmer, Van der Graaf Generator, Gentle Giant, Yes, Genesis. È in America, non altrove, che gli Stormy Six scoprono la storia. Ed è nel rock, non nella musica tradizionale.

Canzoni riferite a fatti o personaggi della storia e della cronaca, ben identificati, abbondano nei repertori dei cantastorie e

dei folksinger: per restare in ambito anglosassone, canzoni di quel tipo (rievocazioni di disastri ferroviari, minerari, di naufragi, delle imprese di banditi, ecc.) percorrono tutta la carriera di Woody Guthrie (che a sua volta le eredita dalla tradizione del country blues) e sono l'ossatura della produzione di Ewan MacColl (1915-1989), il revivalista britannico ancora molto attivo alla fine degli anni sessanta. Ma l'uno e l'altro saranno, per gli Stormy Six, "scoperte" successive, in larga parte dovute all'incontro con Umberto Fiori (nel 1971) e al suo ingresso nel gruppo (1973). Gli ambienti del folk revival e della canzone militante, a Milano, hanno intorno al volgere del decennio una buona familiarità sia con Guthrie, sia soprattutto con MacColl, grazie all'attività di Roberto Leydi, che prima ha pubblicato insieme a Tullio Kezich la storica raccolta di "canti dell'altra America" (Leydi, Kezich, 1954), quindi si è fatto promotore con l'etichetta Albatros della pubblicazione di *Living Folk* (1970), registrazione dello storico concerto (1968) del London Critics Group di MacColl al Teatro Lirico di Milano, e negli anni successivi di vari album con canzoni di Guthrie. Ma il mondo del rock non ha rapporti facili con quello del folk revival: vale la pena di ricordare che era stato Alan Lomax (maestro di Leydi, sotto molti aspetti) a scatenare la gazzarra del Festival di Newport (1965) contro il Dylan "elettrico", che Ewan MacColl detestava Dylan, che fin dai tempi delle invettive di Sergio Liberovici contro il "terzinato" (in Straniero, Liberovici, Jona, De Maria, 1964) la popular music americana e in particolare il rock 'n' roll godeva di pessima stampa nei circoli della canzone militante.⁵ Soprattutto, la comunicazione era scarsa, e in larga parte basata sulla mediazione di Bob Dylan, di gruppi di folk-rock (come erano stati definiti i Byrds) o di country-rock (Buffalo Springfield, The Band). Ed è in questo ambito, infatti, che gli Stormy Six incontrano alcuni modelli fondamentali: *John Wesley Harding* (Bob Dylan, 1968), bandito "amico dei poveri" (*John Wesley Harding was a friend to the poor, he trav'led with a gun in ev'ry hand. All along this countryside, he opened many a door, but he was never known to hurt*

⁵ Ricordo, comunque, che sia Roberto Leydi sia Michele Straniero sarebbero stati in seguito affettuosi commentatori, consiglieri e sostenitori dell'attività degli Stormy Six e della cooperativa l'Orchestra.

an honest man), *The Night They Drove Old Dixie Down* (The Band, 1969, scritta da Robbie Robertson), rievocazione della Guerra Civile americana dalla parte degli sconfitti (*Virgil Caine is the name, and I served on the Danville train, till Stoneman's cavalry came, and tore up the tracks again. In the winter of '65, we were hungry, just barely alive: by May the tenth Richmond had fell, it's a time I remember oh so well...*), e *Ohio* (Crosby, Stills, Nash & Young, 1970, scritta da Neil Young), cronaca degli scontri alla Kent State University del 4 maggio 1970, con quattro vittime fra gli studenti (*Tin soldiers and Nixon coming, we're finally on our own, this summer I hear the drummin', four dead in Ohio*), che è di circa sei mesi posteriore a *La manifestazione*, ma ne influenza fortemente l'arrangiamento quando gli Stormy Six la incidono la prima volta come "provino" per il festival di Viareggio, nel '71, con gli esordienti Alberto Camerini alla chitarra e Eugenio Finardi al pianoforte e alla seconda voce. È l'incontro fra questi modelli (musicali e testuali), la militanza politica, le letture e le discussioni sui temi politici e culturali dominanti (la questione meridionale, la Resistenza come "secondo Risorgimento" e come rivoluzione mancata, il movimento studentesco, la repressione poliziesca) a far scaturire, nell'estate-autunno del 1971, l'album *l'Unità*, che viene pubblicato all'inizio del 1972. Fra le canzoni dell'lp, oltre a *La manifestazione*, quella destinata a durare di più nel repertorio degli Stormy Six e a lasciare le tracce più riconoscibili nella produzione successiva è *Pontelandolfo*. Composta sotto l'influenza diretta di *The Night They Drove Old Dixie Down* (dalla quale riprende il tema dei rintocchi delle campane nel ritornello), se ne distacca per la sistematicità dei riferimenti storici, ottenuta attraverso un collage di citazioni da documenti di varia natura e di varia epoca sulla sollevazione di Pontelandolfo e la successiva sanguinosa repressione (nell'agosto 1861),⁶ ricavati dal volume di Aldo De Jaco (1969) sul brigantaggio meridionale.⁷ L'italianista Gabriella Cartago (2005) ha condotto di recente un'analisi minuziosa delle fonti e dei riscontri nel testo della can-

⁶ Non nel 1863, come erroneamente ho scritto in Fabbri 2002.

⁷ Si confronti il titolo dell'album degli Stormy Six con il sottotitolo del libro di De Jaco: *Cronaca inedita dell'Unità d'Italia*.

zone, alla quale rimando. Vale la pena di aggiungere che proprio in quegli stessi mesi Leonardo Sciascia e Florestano Vancini lavoravano alla sceneggiatura di *Bronte, cronaca di un massacro*.

Come ho accennato, *La manifestazione*, *Pontelandolfo* e altre canzoni da *l'Unità* vengono sottoposte (probabilmente quando l'lp è ancora in fase di realizzazione, e comunque prima della sua uscita sul mercato) all'ascolto della Commissione artistica del Movimento Studentesco, un' "istanza" politico-organizzativa che ha da poco iniziato a portare nelle scuole, nelle fabbriche occupate, alle manifestazioni, nei circoli culturali, spettacoli nei quali la "linea" dell'MS viene illustrata o commentata da canzoni della tradizione popolare italiana o provenienti dal repertorio del folk revival e della canzone politica internazionale (da Guthrie e MacColl a Viglietti, Puebla e Yupanqui, ma senza trascurare Dylan). Ne fanno parte, tra gli altri, Aleardo Caliarì (che a lungo dirigerà la Commissione artistica), Umberto Fiori (che compone testi ad hoc su musiche di Guthrie e più tardi di MacColl), Marco Tutino (il futuro compositore neoromantico, che traduce *Masters of War* di Dylan e varie canzoni latinoamericane), Jemima Zeller, Roberta Zanuso, e nel periodo immediatamente successivo numerosi altri, dal sottoscritto a Tommaso Leddi e Carlo De Martini, Alessandra Zanuso, Giorgio Politi, Nadia Furlon eccetera. Curiosamente, di questa organizzazione (e della produzione relativa, documentata in vari 45 giri e un lp, *La guardia rossa*) non si trova la benché minima traccia negli studi sulla canzone militante in Italia, nemmeno nell'altrimenti esaustivo saggio di Cesare Bermanni sul canto sociale (Bermanni 2003). E si tratta, forse, dell'organizzazione più strutturata (dopo il Nuovo Canzoniere Italiano), certamente responsabile a Milano e in Lombardia, ma anche in altre regioni italiane, della diffusione della canzone politica nei primi anni settanta, con centinaia di spettacoli realizzati (nella fase di maggiore espansione) da quattro gruppi musicali indipendenti ("squadre di propaganda musicale", intitolate – se non ricordo male – a Gorkij, Lu Hsun, Brecht, Majakovskij). Non è ancora così nell'autunno del '71, quando le canzoni de *l'Unità* vengono ascoltate e criticate per la "scarsa coscienza politica" che si ritiene esprimano. Nessuna canzone degli Stormy

Six entrerà mai nel repertorio della Commissione artistica e delle sue squadre di propaganda. Viceversa, alcune canzoni della Commissione (di Fiori, in realtà) vengono adottate dagli Stormy Six nel periodo tra la primavera del 1972, quando il gruppo viene scritturato dal Pci per la campagna elettorale, e l'estate del 1973, quando il gruppo subisce la più radicale riorganizzazione della sua storia, con l'ingresso di tre nuovi elementi (Umberto Fiori, Carlo De Martini, Tommaso Leddi) a fianco di tre componenti della formazione originale (Franco Fabbri, Luca Piscicelli, Antonio Zanusso). È sostanzialmente a questo periodo di poco più di un anno che si deve la fama (più volte rievocata, anche di recente) degli Stormy Six come "gruppo del Movimento Studentesco milanese". In realtà, non solo non vi è mai stato un collegamento organico, ma a partire dalla primavera del 1973 i rapporti diventano sempre più tesi: culmineranno nel 1975 con la "scomunica" di *Stalingrado* (nientemeno) accusata di "formalismo" in un articolo pubblicato su *Fronte Popolare*. È vero, però, che nel 1972-73 si assiste a una certa confusione di ruoli: il sottoscritto partecipa all'incisione del primo 45 giri dell'MS, con due canzoni scritte e interpretate da Umberto Fiori (*Chi ha ucciso Saltarelli?/Un discorso fine e antifascista*), che può capitare di ascoltare sia dalla voce dell'autore, sia dalla mia, in concerti della Commissione o degli Stormy Six. Più avanti sarà pubblicato un ep dell'MS con quattro canzoni: *Palestina* (di Fiori e Leddi, nella quale compare lo stesso giro di accordi che sarà alla base di *Stalingrado*), *Dimitrov* (di Fiori, su musica di MacColl, una ballata storica sull'incendio del Reichstag, molto influente sul progetto di *Un biglietto del tram*), più altri due brani (*I padroni possono perdere la testa* e *Come Yu Kung rimosse le montagne*). La registrazione avviene negli stessi studi dell'Ariston dove gli Stormy Six hanno inciso *l'Unità*, e il sottoscritto è responsabile della produzione (che ha un sound decisamente più popolare ed elettrico rispetto alla parsimonia ostentata dal primo 45 giri). Infine, nella primavera del '73, la formazione che registra *Compagno Franceschi* è – con qualche aggiunta⁸ – quella che pochi mesi dopo di-

⁸ Giorgio Politi, Roberto Voltolini e Michele Mozzati. L'ultimo è noto oggi come componente del duo di autori comici Gino & Michele.

venterà la formazione degli Stormy Six; il suono è sostanzialmente quello dell'album *Guarda giù dalla pianura* (che sarà registrato alla fine dell'anno), e nonostante la canzone (della quale sono l'autore) diventi uno degli inni di piazza più cantati in Italia in quei mesi, l'MLS (nuova formazione politica emersa dall'MS) sostanzialmente sconfessa il disco appena pubblicato, affidando alla più ortodossa *All'ombra delle bandiere rosse* la memoria dello studente assassinato.

L'Unità è stato, nel 1972, uno degli album italiani più apprezzati; critici autorevoli lo hanno considerato il migliore album rock italiano dell'anno, insieme al primo della PFM. Ma l'Ariston, la casa discografica degli Stormy Six, è forse la meno orientata al rock nell'ambito dell'industria musicale italiana, e non ha saputo fare di meglio per sfruttare la buona esposizione del gruppo (perlomeno sulla stampa) che cercare di lanciarlo goffamente al Disco per l'Estate, avviandolo alla disavventura censoria di *Sotto il bambù* (v. Fabbri 2002). Tutte le canzoni de *l'Unità*, del resto, sono sottoposte alla clausola della "autorizzazione del capo servizio". Prima che gli Stormy Six tornino in uno studio di registrazione passa più di un anno, e a quel punto si è già concretizzato il progetto di un album che riprenda il filo della narrazione storica iniziato con *l'Unità*, ma dedicato alla Resistenza. Dal modello di *Pontelandolfo* (e di *Dimitrov*) sono nate altre canzoni tratte o ispirate da libri di storia: *La fabbrica* dalla *Storia del Partito Comunista Italiano* di Paolo Spriano, *Dante Di Nanni* da *Senza tregua* di Giovanni Pesce. *Stalingrado* e *La fabbrica* sono state composte tra agosto e settembre del 1973, e sono già entrate nel repertorio dei concerti quando il gruppo inizia a registrare *Guarda giù dalla pianura*, un album programmaticamente interlocutorio, dove gli Stormy Six si cimentano con "classici" della canzone politica nel tentativo (dai risultati oscillanti) di "lavare via" i cliché del rock. Alcuni dei colori strumentali più tipici della produzione futura (l'orchestrazione vivaldiana dei violini, il frullato di mandolini e mandole) vengono collaudati qui, anche come conseguenza di un consistente lavoro di esplorazione delle canzoni di Mikis Theodorakis eseguite per un certo periodo insieme a un cantante greco, Spiros Nikolaou, esule dalla dittatura

dei colonnelli. Tuttavia, l'album dedicato alla Resistenza (annunciato nelle note di copertina di *Guarda giù dalla pianura*) non vedrebbe mai la luce se l'anomalia degli Stormy Six non si manifestasse un'altra volta. Nonostante il contemporaneo successo degli Inti Illimani, nonostante il risultato del referendum sul divorzio e i segni evidenti di un'avanzata delle sinistre, i discografici dell'Ariston non sembrano (alla fine del 1974) avere nessuna fiducia nel progetto degli Stormy Six, neppure in prospettiva del trentennale della Liberazione. È a questo punto che il gruppo propone alla cooperativa l'Orchestra, che ha contribuito a fondare, di forzare i tempi di un'attività che avrebbe dovuto svolgersi più che altro nel campo dell'organizzazione di concerti, e di trasformarsi da subito (quasi prima ancora della costituzione legale) in una casa discografica. *Un biglietto del tram* esce, alla fine di aprile del 1975, come primo della cinquantina di album che l'Orchestra pubblicherà nell'arco di otto anni.⁹ Non è il lavoro di un canzoniere politico, ma di un gruppo rock (che come tale sarebbe stato poi riconosciuto in Europa fino al 1982, anno dell'ultimo lp in studio). Di un gruppo rock, però, che ha assorbito la teoria e la pratica della canzone militante, espurgandone i pregiudizi nei confronti dell'arrangiamento, della tecnologia, della discografia. È interessante confrontare, in quel periodo, le posizioni dei tre gruppi che più di altri catalizzano l'attenzione del "movimento": gli Area, un gruppo rock di professionisti che non hanno mai avuto (né mai avranno) un coinvolgimento politico da militanti, ma che affida alla fervida creatività del produttore Gianni Sassi un'immagine assai più radicale rispetto agli altri; il Canzoniere del Lazio, gruppo nato nella militanza culturale con il Nuovo Canzoniere Italiano e vivacemente redarguito e frustrato nel proprio ambiente di origine per aver cercato di procedere verso sonorità e pratiche rock; e gli Stormy Six, gruppo rock di semiprofessionisti che si è tuffato nel movimento e ne è riemerso trasformato, anche in senso professionale (di fatto, i componenti del gruppo "vivono di musica" dal 1975 in poi, e quasi tutti fino a oggi). Il fatto che tra questi, e molti altri, gli Stormy

⁹ Il catalogo completo è consultabile all'indirizzo www.francofabri.net/pagine/Orchestra_Discografia.htm

Six risultino il gruppo più legato ai temi storici, in anticipo di trent'anni rispetto alla fioritura di rivisitazioni della Resistenza che costellano la preparazione del sessantesimo anniversario, conferma il senso e l'importanza di quella anomalia.

Non c'è dubbio che il pubblico degli Stormy Six (e il loro produttore discografico, se non fossero stati loro stessi a prodursi) avrebbe voluto, nel 1976, un altro *Biglietto*, un'altra *Stalingrado*. Invece arriva un album strumentale, *Cliché*, con brani tratti da musiche di scena. E quando ritornano le canzoni lo sguardo è rivolto all'attualità, ma più ancora alla riflessione. Dopo l'avvento delle "radio libere", dopo la nascita di un rock politico di ampio impatto commerciale, dopo la frantumazione della stessa idea di "controinformazione" implicata dall'ondata terroristica, dopo che lo stesso circuito alternativo rappresentato dai Festival dell'Unità ha perso i connotati di alterità rispetto al circuito commerciale, per gli Stormy Six e per tutti i musicisti militanti si pone il problema di quale senso possa avere una comunicazione politica attraverso la musica. Le testimonianze più esplicite di questa riflessione nella produzione del gruppo si trovano in *Rosso*¹⁰ (ne *l'Apprendista*, 1977), in *Megafono*¹¹ e *Verbale* (in *Macchina Maccheronica*, 1980), e – tutto sommato – in tutte le canzoni di *Al volo* (1982). Non più canzoni "sulla storia", ma che riflettono se sia possibile raccontare "una storia".

BIBLIOGRAFIA

- Bermani, C., 2003, "Guerra guerra ai palazzi e alle chiese...". *Saggi sul canto sociale*, Odradek, Roma
- Cartago, G., 2005, "Pontelandolfo degli Stormy Six", Relazione presentata al convegno *Italiano e musica*, organizzato dall'Associazione per la Storia della Lingua Italiana, Sanremo, 29-30 aprile 2004, pubblicata in Tonani, E. (a cura di), *Storia della lingua italiana e storia della musica. Italiano e musica nel melodramma e nella canzone*, Franco Cesati Editore, Firenze.

¹⁰ "Cerco la tua allegria, colore della compagnia, nella canzone che non ti consola, senza ritmo né armonia."

¹¹ "Perché non piace la sua voce tenorilsocionasale? Se va in falsetto rischia il fischio, la maschera vocale."

- De Jaco, A., 1969 *Il brigantaggio meridionale. Cronaca inedita dell'Unità d'Italia*, Editori Riuniti, Roma
- Fabbri, F., 2002, *Album Bianco*², Arcana, Roma
- Fabbri, F., 2003, Recensione de *La storia leggera*, in *Storia e problemi contemporanei*, n. 34, Clueb, Bologna
- Leydi, R., Kezich, T., 1954, "Ascolta, Mister Bilbo!" *Canzoni di protesta del popolo americano*, Il Gallo, Milano
- Pivato, S., 2002, *La storia leggera*, Il Mulino, Bologna
- Straniero, M.L., Liberovici, S., Jona, E., De Maria, G., 1964, *Le canzoni della cattiva coscienza*, Bompiani, Milano