

Una teoria dei generi musicali. Due applicazioni.

Relazione presentata alla Prima Conferenza Internazionale della Iaspm, Amsterdam, 1981 (versione originale italiana)

0. *Struttura di questo lavoro.* Questo lavoro si compone di tre parti. Nella prima viene enunciata e commentata una definizione di “genere musicale”; a partire da questa vengono fatte osservazioni ed esempi sui tipi di norme che concorrono alla definizione di un genere e sulle modalità della loro accettazione da parte di diverse collettività. Nella seconda parte vengono analizzati i generi che oggi, in Italia, sono caratterizzati dalla forma “canzone”, nell’accezione larga che le è riconosciuta: questa analisi sincronica è volta a delineare la struttura di una parte consistente dell’attuale sistema musicale italiano, e ad esemplificare la possibilità di distinguere tra loro generi simili, normalmente confusi nella definizione comune di “musica leggera”. Nella terza parte, uno di questi generi, la “canzone d’autore”, viene analizzato nel suo decorso temporale: questa analisi diacronica è volta a indagare le modalità attraverso le quali un genere viene codificato, e le sue possibili trasformazioni.

1.1. *Definizione.* Un genere musicale è “un insieme di fatti musicali, reali e possibili, il cui svolgimento è governato da un insieme definito di norme socialmente accettate.” La nozione di insieme, per il genere come per il suo apparato definitorio, implica

che si possa parlare di sottoinsiemi come i “sottogeneri”, nonché di tutte le operazioni previste dalla teoria degli insiemi: in particolare un certo “fatto musicale” può trovarsi nell’intersezione tra due o più generi, e quindi appartenere contemporaneamente a tutti questi. Per “fatto musicale” può valere la definizione di “musica” data dal semiologo italiano Gino Stefani (Stefani, 1978: 112): “qualunque tipo di attività intorno a qualunque tipo di eventi sonori”. Questa definizione è controversa, ma ciò che l’ha fatta mettere in questione è proprio quello che serve in questo caso, e cioè il fatto di essere semmai troppo ampia: chi non è d’accordo, insomma, può rifarsi a un insieme di norme che definisca un insieme più ristretto, ma non può impedire che una collettività, pur ristretta e screditata, consideri “fatto musicale” ciò che per lui musica non è. L’ampiezza eccessiva è un difetto anche di questa mia definizione di genere, che consente di chiamare genere qualsiasi insieme di generi, e quindi anche entità che abitualmente vanno sotto altri nomi: i sistemi musicali, le musiche etniche, al limite la “musica terrestre” (unione di tutti i tipi di produzione e consumo musicale sul pianeta) o “galattica”. A questo difetto non ho saputo trovare rimedio, se non quello di decidere volta per volta se di un certo insieme di fatti musicali ci si sta occupando in relazione ad altri insiemi ad esso contrapposti – e allora lo chiameremo genere – o in relazione a suoi sottoinsiemi – e allora lo chiameremo sistema: in ogni caso questo difetto è preferibile al rischio opposto, quello di non riconoscere come genere qualcosa di cui magari milioni di uomini parlano come tale. L’accenno alla realtà o alla possibilità dei fatti musicali può apparire ridondante: non si riferisce solo alla caratteristica propria dei generi di raccogliere opere esistenti e nello stesso tempo di invitare alla realizzazione di opere future, ma alla questione se, ad esempio, una partitura sia un’opera “reale” o “virtuale”, questione che mi sembra già implicita nella definizione di fatto musicale scelta. Tuttavia questo accenno permette di evitare una forzatura che potrebbe derivare da un’applicazione meccanica della teoria degli insiemi: il genere vuoto, corrispondente all’insieme vuoto. Un genere simile implicherebbe, secondo la definizione, che una collettività si fosse accordata su un certo insieme di norme relative allo svolgimento di fatti musicali (reali o

possibili), e che poi questi fatti non esistessero: il che non è solo un paradosso dal punto di vista logico, ma lo è soprattutto dal punto di vista sociologico (e da molti altri). La situazione reale più simile a questa è quella che corrisponde all'enunciazione di un manifesto, di un programma estetico: in questo caso, però, il genere non è vuoto, ma è costituito almeno dai fatti musicali possibili che si possono realizzare secondo le norme di quel programma. Ecco allora che il genere vuoto può essere ridotto al puro ruolo di astrazione topologica, per garantire l'eseguibilità delle operazioni con gli insiemi, senza che sia messa in questione la sua realtà. La nozione di "svolgimento" è anche questa legata alla definizione di Stefani e al concetto di "attività" che vi è contenuto, ma questo è un fatto secondario. La natura di codice delle norme generiche è associata a un intervento regolativo sul rapporto tra piano dell'espressione e piano del contenuto (Corti, 1976: 157): ora, sia per l'aspetto del tutto particolare che assume ogni questione semantica in musica, sia per la natura performativa di quest'arte, sia, come conseguenza combinata di questi due fattori, per il rilievo che a questo riguardo assumono il contesto, la circostanza, la rete di rapporti tra tutti i partecipanti al fatto musicale, è assolutamente vano cercare di individuare un punto, un momento preciso agendo sul quale o nel quale le norme generiche svolgano il loro compito regolatore. La definizione, perciò, doveva contenere un termine polifunzionale, in grado di alludere, a seconda delle norme e del genere, alle scelte formali di un compositore dell'Ottocento come alle risposte canore dei fans in un concerto rock, alle condizioni acustiche di un jazz club come al cerimoniale di ringraziamento di un autore contemporaneo a una "prima": "svolgimento" mi è sembrato un termine adatto; toccherà alle norme di precisare i sensi in cui va inteso. Che l'insieme di norme sia "definito" mi è sembrata una condizione sufficiente per annoverare tra i generi anche le poetiche non scritte (v. Poggioli, 1965: 343-345) e soprattutto i generi che si basano su una tradizione orale, e necessaria per evitare una proliferazione all'infinito di varianti. Non ho posto limiti, invece, alla collettività sul cui accordo si basa la definizione di un genere; la sua estensione non è un problema (sarà una questione di interessi particolari decidere se occuparsi del melodramma verdiano o

della canzone politica nel 1972 nel Movimento Studentesco della Statale di Milano) né lo è la sua composizione: un genere nel quale si intrecciano relazioni complesse tra autori, esecutori, pubblico, critici, organizzatori, ciascuno con sue norme particolari, può non essere più meritevole di attenzione e analisi di un genere basato sull'accordo arbitrario di dodici giornalisti e un discografico, che vi includono fatti musicali apparentemente eterogenei secondo norme idiosincratiche poco decifrabili. Infine, sulla modalità di questa accettazione sociale, quindi sui principi della codificazione: è ovvio che qui risiede il nocciolo dello sviluppo diacronico dei generi, del loro costituirsi in sistemi dove i singoli generi assumono di volta in volta funzioni diverse, e in essi i fatti musicali. Questo aspetto sarà trattato più avanti, ed esemplificato nell'ultima parte di questo studio. Prima mi sembra opportuno esaminare i diversi tipi di norme che concorrono alla definizione di un genere.

1.2. Tipi di norme generiche. È necessario precisare che, per quanto aspiri alla completezza, l'elenco che segue non pretende di esaurire la tipologia delle norme che possono essere coinvolte nella definizione di un genere. Non si tratta, insomma, di costruire delle categorie fuori dalla storia, ma di ricercare quelle che oggi sembrano effettivamente operanti: non si tratta di risolvere una volta per tutte il problema dell'analisi dei generi, ma di indicare la sua complessità. Ciò che dovrebbe emergere da questo panorama è la necessità di un approccio interdisciplinare, in modo che ogni consuetudine, musicale e non, tra quelle che costituiscono un genere, sia esaminata con gli strumenti teorici più appropriati. Questo non impedisce che, identificato un insieme di norme che sembrano particolarmente rilevanti, un sistema musicale o una sua parte possa essere analizzato soltanto alla luce di quelle: un sistema apparirebbe così come una matrice, ordinata per generi e norme, nella quale ogni singolo elemento a_{ij} indicherebbe il valore della norma i per il genere j . È inutile dire che una simile matrice non pretenderebbe di essere altro che un aiuto per la memoria del ricercatore. L'ordine nel quale i diversi tipi di norme saranno qui di seguito presentati non corrisponde ad alcuna gerarchia: d'altra parte nella definizione di ogni singolo

genere alcune norme sono importanti, e alcune molto più importanti di altre, al punto che queste altre possono essere considerate talvolta marginali e trascurate. In questo caso si può anche postulare l'esistenza di una sorta di "ipernorma" che stabilisca questa gerarchia, ipernorma alla quale, senza forzature, possiamo attribuire il nome di "ideologia" di quel genere. In altri casi si tratterà di differenze nella forza di codificazione.

1.2.1. *Norme di tipo tecnico-formale.* Le considerazioni appena fatte sull'ideologia di un genere e sulle gerarchie che questa istituisce si applicano senza dubbio alle norme tecnico-formali. In gran parte della letteratura musicologica che ha affrontato il problema dei generi, a partire da quella positivista per giungere fino a esempi molto recenti, le norme tecnico-formali sembrano essere le uniche prese in considerazione, al punto che genere, stile e forma diventano sinonimi. In mezzo a tanta confusione scientifica non si può pretendere che il senso comune sia più preciso, e infatti anche nell'uso quotidiano i termini vengono facilmente scambiati: bisogna dire, però, che un adolescente acquirente di dischi oggi ha le idee più chiare su cosa sia un genere musicale di gran parte dei musicologi che vi hanno polemizzato attorno. È indubbio, comunque, che i generi abbiano le loro forme canoniche, anche se non è vero il contrario, e cioè che una forma sia sufficiente a definire un genere. Ed è altrettanto assodato che esistano stili di genere; ma la pratica della citazione stilistica è divenuta così familiare che nessuno è più disposto ad accettare uno stile di genere come documento di identità. In ogni caso le norme tecnico-formali, al livello compositivo, hanno un ruolo notevole in tutti i generi musicali, non solo in quelli cosiddetti "colti". Ci sono norme che vengono codificate per iscritto, nei trattati teorici o nei manuali di insegnamento, e altre, non meno importanti, che si trasmettono per tradizione orale o attraverso opere modello. Questo vale anche per le norme che si riferiscono a tecniche di esecuzione, a caratteristiche degli strumenti, a capacità richieste ai musicisti. Il suonatore di tromba di un'orchestra classica e quello di una big band sono certamente su uno stesso piano dal punto di vista della capacità di lettura e di memoria, ma sull'imboccatura, sull'estensione, sull'improvvisa-

zione non vanno d'accordo, e la stessa interpretazione di una battuta come questa:



li trova discordi. Il chitarrista di un complesso punk e Andrès Segovia hanno idee diverse sul concetto di accordatura, e anche su quello di memoria, e su tutto il resto. La banalità stessa di questi esempi mostra quanto le norme di genere a cui si riferiscono siano radicate nella nostra cultura musicale. Ma, tornando al livello della struttura compositiva, non si può fare a meno di osservare quante siano le convenzioni sottaciute, i codici che regolano questi aspetti della musica in modo talmente radicato da apparire banali, e che però mostrano la loro importanza al confronto con altre culture musicali, o nei momenti in cui vengono messi in discussione dallo sviluppo storico, o anche, come in questo caso, quando si cerca di coglierne le sfumature. È il caso della selezione tra “suoni musicali” e “rumori”, dei sistemi notali, della concezione del tempo musicale, dell'importanza da assegnare a vari elementi (melodici, armonici, ritmici), del livello di complessità che un intero sistema musicale, o un singolo genere, è disposto ad ammettere. Vi è un dato comune a questi aspetti, ed è che ogni istante di un fatto sonoro contiene una quantità di informazione enorme rispetto a quella umanamente elaborabile: i codici musicali riducono questa quantità indicando cosa è significativo e cosa no, cosa merita di essere posto in relazione con altri fatti e cosa va considerato rumore di fondo (come nella stessa definizione di silenzio). Il disagio tipico di chi affronta per la prima volta un genere o un sistema musicale sconosciuto consiste proprio nel fatto che “non si sa che cosa ascoltare”; il danno che deriva alla musica nuova dalle cattive esecuzioni è riconducibile in questo quadro. Affrontando generi musicali caratterizzati dalla presenza di un testo, vanno prese in considerazione, naturalmente, anche le norme tecnico-formali che ad esso si riferiscono. L'uso della sintassi, della metrica, le scelte lessicali contribuiscono a identificare un genere non meno di quanto individuino lo stile di un singolo autore; più in generale, la concezione

del rapporto testo-musica e le soluzioni formali attraverso le quali questo è affrontato, nonché la stessa ideologia attorno a questo argomento, sono estremamente diverse da genere a genere.

1.2.2. *Norme di tipo semiotico.* Naturalmente tutte le norme di genere sono di tipo semiotico, trattandosi di codici che istituiscono una qualche relazione tra il piano dell'espressione di un fatto musicale e il suo contenuto. Ma in una classificazione delle norme mi è sembrato più opportuno chiamare con questo nome quelle più vicine ai tradizionali campi di ricerca di questa disciplina o di alcune sue branche. Visto che è stato appena citato il caso dei generi con testo, si può aggiungere che non solo un testo per musica può essere studiato dal punto di vista delle strategie narrative, oggetto della semiotica testuale, e del valore dei mondi possibili creati da testi di tipo narrativo, ma che su questi argomenti esistono delle regole di genere, molto circostanziate anche se non scritte. La stessa narratività in alcuni generi è in discussione, sia nel testo che, in particolare, nella musica: il fatto che in quest'ultimo campo le ricerche sul controllo dell'attenzione e sugli accorgimenti retorici non siano ancora molto sviluppate non toglie che certe differenze nel concetto di svolgimento musicale tra epoche e generi diversi appaiano lampanti e assai codificate. Vi sono poi norme che riguardano le funzioni comunicative, quelle indicate da Roman Jakobson nei suoi studi linguistici (Jakobson, 1978: 189): referenziale, emotiva, imperativa, fática, metalinguistica, poetica. Jakobson precisa che in ogni messaggio più o meno tutte sono contemporaneamente presenti, salvo che una sola di esse prevale sulle altre. Le norme di genere orientano su questa prevalenza: una musica prevalentemente fática è la "musica di sottofondo" (caso interessante di genere che può raccogliere opere concepite originariamente per un altro contesto), mentre l'attenzione al fattore estetico, poetico, in diversi gradi e con diverse pretese, distingue la musica "d'arte" dalle altre, come distingue il "rock progressivo" dallo "hard rock", la "canzone d'autore" dalla "canzonetta". La funzione metalinguistica è fondamentale nel definire le "avanguardie" (che non stabiliscono confini tra il "parlare di musica" – anche in musica – e il "fare

musica”), così come quella imperativa predomina nella musica da ballo e quella emotiva nella musica da film e nei jingles pubblicitari. Si tratta di norme di genere, beninteso: esiste un tacito accordo, ad esempio, sul livello di sollecitazione emotiva che è consentito nella musica contemporanea, superato il quale si cade nel “pompiertismo” o nel “neoromanticismo”. Non necessariamente le norme di tipo semiotico riguardano il testo musicale (o quello verbale che vi è connesso) in senso stretto: proprio la definizione di “fatto musicale” scelta, con la sua ampiezza, invita a considerare codici paralleli o riferiti al contesto. Quest’ultimo è il caso delle norme prossemiche, che riguardano cioè la disposizione spaziale dei partecipanti al fatto musicale. Ogni genere ha un suo spazio strutturato in modo particolare, e non sarebbe il caso di parlarne qui se questa caratteristica non contribuisse alla definizione del significato del fatto musicale: la relazione tra questo spazio, la comunità che lo occupa, l’intensità del suono e la “forza sintetica” della musica è stata affrontata, prima che dal giornalismo attuale a proposito dei grandi festival rock, da Paul Bekker nel suo studio sulla sinfonia e ripresa da Adorno nel suo saggio sull’impiego musicale della radio (Adorno, 1975: 252-253). Le distanze tra musicisti e pubblico, tra spettatore e spettatore, le dimensioni complessive del fatto sono elementi spesso fondamentali nel definire un genere, e non di rado orientano i partecipanti, in modo giusto o sbagliato, sulle aspettative relative ad altre norme di genere: spesso “come ci si siede” dice di più sulla musica che ci sarà di un manifesto. Codici paralleli a quelli musicali in senso stretto, invece, sono ad esempio quelli mimico-gestuali: non solo quelli ovvii e fortemente codificati delle varie forme di danza, ma anche quelli che si riferiscono agli atteggiamenti e ai movimenti di cantanti, strumentisti, naturalmente dei direttori d’orchestra, ma anche degli stessi ascoltatori e, perché no, dei critici. Simili nel loro effetto principale, che consiste nel rassicurare sull’identità del fatto musicale che si sta svolgendo, e quindi nell’orientare sulla scelta di altri codici, sono le norme che riguardano l’abbigliamento. Ma con la moda ci spostiamo ai confini tra il campo abituale della semiotica e quelli delle scienze del comportamento e della sociologia.

1.2.3. *Norme comportamentali.* I metodi di approccio a questo tipo di norme possono essere i più diversi, da quelli delle varie scuole psicologiche a quelli della cosiddetta “microsociologia”: ma è indubbio che molti degli studi di questo tipo indirizzati in campo musicale hanno riscontrato, anche quando non le ricercavano, delle regolarità all’interno di uno stesso genere. Buona parte di questi studi hanno come oggetto la psicologia dei musicisti, in particolare concertisti e professori d’orchestra o sessionmen, dei quali sono state analizzate le reazioni di fronte al pubblico o ad una partitura sconosciuta: ma anche per quello che riguarda il pubblico ci sono reazioni psicologico-comportamentali codificate da genere a genere. Vediamo, ad esempio, che la “sincerità” dell’artista è diversamente percepita e valutata in generi differenti. Inoltre è noto a chiunque abbia consuetudine con più di un genere che ogni genere è caratterizzato da regole di conversazione, piccoli e grandi rituali, che forse più di ogni altra norma contribuiscono a fare di un genere una cerchia esclusiva e a rivelare, in brevissimo tempo, il non adepto intruso.

1.2.4. *Norme di tipo sociale. Norme ideologiche.* Ogni genere è definito da una comunità, variamente strutturata, che ne accetta le norme e che partecipa, in forme diverse, allo svolgimento dei fatti musicali. La distinzione tra generi a seconda delle loro funzioni sociali, della loro struttura sociale interna, o delle classi o gruppi o generazioni che li preferiscono, però, non è compito di questo paragrafo: è noto che questa è stata per molto tempo la prospettiva privilegiata dello studio sui generi, fin dai primi autorevoli studi di sociologia della musica. Ma ci sono casi in cui questi dati sociologici entrano a far parte del repertorio di norme di un genere: casi, del resto frequenti, nei quali l’analisi del sociologo è anticipata dalla precisa consapevolezza dei partecipanti al fatto musicale del significato e della struttura sociale di ciò a cui partecipano. Ad esempio, la divisione del lavoro tipica di un genere è anche una norma; e ancora, il legame di un genere con determinati gruppi di età, strati o classi sociali può diventare una norma, al punto che singoli individui possono essere portati a negare il proprio gruppo o classe di appartenenza proprio attraverso l’adozione di un particolare genere. Un discorso analogo a

quello delle norme di tipo sociale può essere fatto a proposito delle norme ideologiche. Ma, ricordando quanto si è detto sulle cosiddette “ipernorme” che istituiscono gerarchie tra le altre norme di genere, sembra più interessante ricondurre l’ideologia al suo significato originario di “falsa coscienza”, piuttosto che limitarsi a osservare le connotazioni ideologiche o politiche di questo o quel genere. In questo senso va notato che la coscienza delle norme di genere da parte di un suo partecipante è quasi sempre di natura ideologica, e questo tra l’altro ha impedito a molta critica militante (militante, spesso, in un solo genere) di affrontare senza pregiudizi uno studio scientifico sui sistemi musicali e sui generi. L’ideologia, infatti, non solo può mettere in rilievo certe norme rispetto ad altre, ma addirittura occultarne alcune, quando queste si trovino a contrastare con altre ritenute più “nobili”. È da sottolineare, comunque – ancora una volta – che una gerarchia di norme può anche non essere di natura ideologica, e dipendere dalla forza della codificazione di ciascuna di quelle (ammetto che questa possa essere considerata un’“ideologia scientifica”).

1.2.5. *Norme economiche e giuridiche.* Tra le norme di genere queste, per quanto più facilmente accessibili all’analisi critica, sono spesso le più soggette all’oscuramento ideologico: non ci si aspetta da un musicista o anche da un ascoltatore di un certo genere di conoscere i retroscena economici o giuridici che ne garantiscono la sopravvivenza e la prosperità, ma piuttosto da un critico accanito di quel genere. Questo è anche un esempio molto rappresentativo della differenza tra gerarchie ideologiche e gerarchie dovute alla forza della codificazione: queste norme, la cui forza e importanza è addirittura trascritta in leggi dello Stato, possono restare occultate dietro l’“indipendenza dell’artista” o la “rabbia generazionale”. Naturalmente può avvenire anche il contrario: è il caso di certe indagini pseudosociologiche o pseudopolitiche nelle quali l’importanza della struttura economica viene accresciuta a dismisura, e gli altri elementi vengono dichiarati accessori non in base a un’analisi scientifica, ma perché non influenzino le conclusioni già tratte a priori.

1.3. *La collettività musicale.* Un fatto musicale può coinvolgere collettività variamente strutturate. Grazie al tipo di definizione di genere e di fatto musicale che abbiamo accettato, la collettività che ne è coinvolta non coincide necessariamente con quella fisicamente presente nel momento in cui si possono ascoltare i suoni. Ciò è banale, ma indica chiaramente che uno studio dei generi non può coincidere con una sociologia del consumo musicale (con la quale viene spesso confuso in ambito giornalistico), anche se la può includere; a conferma di quanto ho appena detto, si può osservare che non necessariamente un genere, per essere tale, deve avere quello che comunemente si intende come un pubblico. Quest'ultima precisazione è opportuna. La struttura della collettività musicale è tipica di un genere, al punto da entrare a far parte, piuttosto spesso, del repertorio delle sue norme (come abbiamo visto al paragrafo 1.2.4.). Ma si deve tener conto della storicità delle categorie attraverso le quali analizziamo questa struttura e, a maggior ragione, di quelle che entrano fra le norme di genere. Le nozioni comuni di autore, esecutore, impresario, ascoltatore, critico, eccetera, sono fin troppo evidentemente legate ad un periodo e a un'area culturale definita: possiamo usarle per studiare fenomeni che avvengono al di fuori di quell'area, ma solo per comodità e precisando le condizioni di quell'uso. Non è necessario allontanarsi troppo, cercando riferimenti alla storia antica o all'etnomusicologia, per trovare esempi di inadeguatezza di queste categorie: basta vedere quanti distinguo occorrono per usare la stessa categoria di interprete o di esecutore per Arthur Rubinstein o per Keith Emerson, o per i due suonatori di tromba citati come esempio al paragrafo 1.2.1.. La soluzione migliore di questo problema mi sembra quella di riferirsi sempre con la maggior precisione possibile alla funzione svolta dal singolo partecipante al fatto musicale, anche se questo può spingere a qualche pedanteria eccessiva. Oltre alle funzioni legate alla divisione dei compiti all'interno di un genere, vi sono le funzioni caratteristiche dei diversi generi all'interno di un sistema musicale. A che scopo si formano le collettività musicali? Esistono nessi di qualche tipo tra queste collettività e quelle nelle quali la società è suddivisa rispetto ad altri scopi o in base ad altri criteri di analisi? Mi sembra evidente che la sociologia della mu-

sica non possa rispondere a queste domande “classiche” se non tenendo conto di tutte le componenti che entrano a far parte della definizione di un genere, rifiutando la contrapposizione fra gli strumenti di analisi basati sull’inchiesta e quelli di natura ermeneutica. Si tratta, credo, di riconoscere la validità di procedimenti diversi in campi di indagine diversi. Dovrebbe essere noto, ormai, che le differenze profonde di funzione sociale e differenze nella partecipazione di strati o classi sociali si possono riscontrare anche tra generi che i primi studi di sociologia della musica avrebbero confuso sotto un’unica etichetta: il contributo dato a questi risultati dai diversi metodi di analisi è indistinguibile. Ciò che invece ha danneggiato in varia misura gli studi a carattere sociologico è quel tipo di sociologismo che attribuisce all’oggetto dell’analisi la stessa consapevolezza dell’analista: secondo questa prospettiva le classi, i gruppi, le generazioni agirebbero sempre nella realtà musicale con una coscienza del proprio ruolo che sarebbe veramente difficile attribuire loro in altri campi. Questo, però, è un rischio ben presente anche a questo studio, e alla nozione di collettività musicale che ne sta alla base: in che modo vengono codificate le norme di genere? Che coscienza ha la collettività musicale di questa codificazione? Questa coscienza è uniforme per tutti i membri della collettività? Cerchiamo di chiarire immediatamente questi interrogativi.

1.3.1. *Le condizioni di codificazione.* Un genere nuovo non nasce nel vuoto, ma all’interno di un sistema musicale già strutturato. Una parte considerevole delle norme che lo definiscono, perciò, è comune ad altri generi esistenti nel sistema, mentre sono relativamente poche, una specie di nocciolo, quelle che lo individuano. In questo quadro è comprensibile che il nocciolo di norme caratteristiche nasca in seguito alla codifica di quelle che inizialmente non sono che trasgressioni a norme di altri generi. La natura di queste trasgressioni può essere molto varia, a seconda delle norme implicate e, di conseguenza, a seconda dell’intenzionalità: si va dall’applicazione di una tecnica nuova, resa possibile dallo sviluppo tecnologico, all’enunciazione di una poetica (e cioè alla trasgressione che contiene in sé la sua codifica), passando per infiniti punti intermedi. Quello che conta è che –

quasi sempre in seguito al successo di un singolo fatto musicale – queste innovazioni vengono prese a modello ed erette a norma. Ma non bisogna incorrere nell'errore di pensare che la codifica di un genere consista semplicemente nella ratifica di un successo. Secondo questa interpretazione prima vengono fatte delle trasgressioni a norme inviolabili, il risultato viene messo in una scatola nera della quale non si conosce il funzionamento, e se questa scatola indica "successo", poi le trasgressioni vengono codificate. Il modello più attendibile, invece, è che, presso alcuni componenti della collettività musicale, alcune norme di genere comincino a dare segni di usura, nonostante continuino ad essere rispettate. Si crea così un'aspettativa, che configura ancora in modo vago le nuove norme. Il "successo" non è altro che l'atto di codifica di quelle norme, attraverso l'esemplificazione che ne è data e da parte della collettività che lo decreta. Come dice il luogo comune, quindi, il successo – che non ha nulla a che vedere con il valore estetico – consiste nella risposta a delle aspettative. In certi momenti queste aspettative coincidono con il rispetto di norme già codificate, altre volte con l'attesa di una nuova codifica. Ciò che è misterioso, o meglio, ciò che vale la pena di studiare, non è quindi il successo, ma il suo contrario: il motivo per cui fatti musicali che sembrano avere tutte le caratteristiche per funzionare (soddisfacendo le norme di genere) vanno incontro all'insuccesso. Insomma, perché le norme si deteriorano?

1.3.2. *La coscienza della codificazione.* Come è noto, la competenza analitica di un codice non è necessaria al suo uso: tutti impariamo a parlare prima che ci venga insegnato a formalizzare la nostra conoscenza delle regole grammaticali, sintattiche, retoriche e semantiche. Lo stesso si può dire, ovviamente, per il codice di un genere. Nel caso di codici come quelli linguistici l'esperienza ci dice che la competenza analitica costituisce un arricchimento, un mezzo per penetrare più a fondo nell'infinita varietà dei messaggi che si possono realizzare in quel codice. Ma lo stesso non si può dire a proposito di tutte le norme di genere. Ci sono codici musicali che, al pari e forse più di quelli linguistici, offrono una tale varietà di combinazioni che la stessa competenza analitica completa non è alla portata della vita di un uomo. Ma ci

sono altri codici che hanno possibilità combinatorie estremamente ridotte, al punto che non solo la competenza analitica, ma addirittura la conoscenza di tutti i messaggi possibili è accessibile in un tempo relativamente breve. Sembra esserci, quindi, una soglia che divide i codici “ricchi” da quelli “poveri”: al di sopra di questa soglia la competenza analitica permette – per ricorrere ad un termine abusato – di ridurre l’eccesso di informazione, e quindi aumenta l’interesse per i messaggi; al di sotto di questa soglia la competenza analitica rende tutti i messaggi prevedibili e quindi molto poco interessanti. Il deterioramento delle norme di genere, quindi, può essere interpretato come legato al processo di apprendimento analitico di codici “poveri”: non appena una parte consistente della collettività musicale è in grado di prevedere con grande approssimazione ciò che fino a poco prima era oggetto di un’aspettativa orientata, ma non analitica, il fatto musicale che verifica quella previsione perde di interesse, e si crea invece un’attesa per qualcosa che la smentisca. Un fatto che si può collegare a questa interpretazione è il seguente: quanto più un genere si regge su un insieme di norme complesso, quanto più tra esse prevalgono codici “ricchi”, e tanto maggiore è la durata delle norme di genere. Viceversa, nei generi o nei sistemi nei quali sono presenti in maniera preponderante codici “poveri”, il ricambio delle norme è molto più accelerato. Tuttavia questo fatto, assolutamente familiare agli osservatori del succedersi delle mode musicali nell’occidente capitalistico, non è generalizzabile ad altre aree culturali o ad altri periodi storici. Ma il fenomeno è spiegabile, se consideriamo che ciò che abbiamo definito come “interesse”, o meglio l’opposizione “interesse/disinteresse”, è un’unità culturale che rientra nelle motivazioni dell’attività musicale di alcune collettività, non di altre: per fare degli esempi, di quelle che mettono in risalto l’aspetto comunicativo, non di quelle per le quali la musica è un rituale. Questa è una dimostrazione del fatto che alcune norme di genere (perché di questo si tratta) condizionano non solo l’uso di altre norme, ma il loro stesso processo di codificazione e l’influenza che su questo ha la competenza analitica. Il livello di interdipendenza tra tutti questi fattori, poi, è accresciuto dal fatto, già accennato, che il tipo di competenza delle norme di genere non è lo stesso, in uno

stesso momento, per i diversi componenti della collettività musicale.

1.3.3. *Le diverse competenze.* Come è stato osservato fin dalla celebre “tipologia dell’ascolto” di Adorno, la competenza dei codici non varia solo da un genere all’altro, ma addirittura all’interno di una sola componente, il pubblico, di un certo genere. È scontato, quindi, che la competenza sia diversa per componenti come gli autori, gli esecutori, i critici, gli organizzatori e così via. Ciò che è problematico, invece, è come inquadrare questa diversità alla luce di quanto si è detto finora. Quello che sembra più evidente è che a variare, da una componente all’altra, sia quella che abbiamo definito come l’ideologia del genere. Vi sarebbero, cioè, norme considerate più importanti da una componente e meno importanti da un’altra. Ma il riferimento all’ideologia non può essere separato da quello all’opposizione competenza d’uso/competenza analitica. La competenza d’uso, cioè, può assumere un carattere ideologico, nel momento in cui il codice cui si riferisce venga negato come tale (come convenzione) e venga presentato come un dato “naturale” (v. Fiori, 1980). D’altra parte sembra plausibile che un’opposizione competenza d’uso/competenza analitica tra componenti diverse della collettività musicale possa essere legata alla particolare funzione di queste componenti anche in modo non ideologico. La conseguenza principale di queste disparità, comunque, è la possibilità di decodifica aberrante, cioè di ricorso a codici diversi da quelli dell’emittente: ma più che una sventura scientifica, questa sembra essere una tra le cause principali del movimento storico e della ricchezza della vita musicale. Supponiamo, infatti, che si presenti all’attenzione un fatto musicale nuovo; una parte della collettività musicale, poniamo la critica, può, in base alla sua competenza analitica dei codici, considerarlo una variante consentita in un genere già noto: ma un’altra parte, diciamo il pubblico, può ritenere una particolare combinazione di norme alle quali il fatto si conforma talmente insolita da urtare significativamente contro l’ideologia consolidata, rendendo necessaria la creazione di un genere nuovo. Viceversa la critica può non riconoscere, per deformazione ideologica, gli elementi di regolarità che collocano un fatto

nuovo in un genere già accettato. Se estendiamo questi esempi a tutte le relazioni possibili all'interno di una collettività musicale, vediamo che la vita dei generi non è per niente simile ad un teutonico rispetto di regolamenti, ma che si alimenta proprio del rapporto tra diverse leggi, della loro trasgressione e, soprattutto, dell'equivoco.

2. *Il sistema della canzone oggi in Italia.* L'uso del termine "canzone" implica che si definisca un insieme di norme di genere. Per fare questo, però, non è necessario che si enuncino tutte le norme una per una: la teoria degli insiemi permette alcune operazioni che ci consentono di abbreviare questo processo, altrimenti lunghissimo, a condizione che siamo in grado di accettare come già definiti alcuni particolari insiemi. Questo è ciò che avviene normalmente per qualsiasi unità culturale, anche per evitare un regresso infinito. La definizione che segue esemplifica questa possibilità.

2.1. *La canzone.* La canzone è un fatto musicale di breve durata (in media intorno ai 3-4 minuti) fornito di un testo. Il sistema-canzone fa proprie le convenzioni selettive, notali e strutturali del sistema musicale della tradizione europea scritta, includendo le varianti che derivano dalla contaminazione con la musica afro-americana e latino-americana e con lo stesso folklore europeo. All'interno di questo sistema, le cui caratteristiche principali per brevità diamo per conosciute, la canzone può essere definita come una breve composizione strofica (intendendo questo termine nel senso più vasto che allude a una ripetizione di parti simili) consistente in una melodia fortemente influenzata dalla scansione ritmica del linguaggio parlato, normalmente accompagnata. Il carattere melodico, armonico, ritmico, timbrico della canzone può variare liberamente all'interno del sistema descritto (con differenze da genere a genere), ma con la precisa esclusione della polifonia e delle tecniche della cosiddetta "nuova musica" del secondo dopoguerra. Le norme di tipo tecnico-formale non sono sufficienti da sole a isolare il sottosistema-canzone: appare evidente che quanto si è detto finora può valere anche per alcune forme o generi della musica colta – all'interno

del sistema musicale considerato – che nessuno accetterebbe di annoverare tra le canzoni, pur riconoscendo la relazione storica e culturale che esiste, ad esempio, tra la canzone e l'aria, la romanza o il Lied. Dato che lo scopo di questo studio sulla canzone non è quello di enunciare tutte le norme in base alle quali si può distinguere il sistema della musica colta da quello della musica popolare, o leggera, o di massa – distinzione che in questo contesto si può ritenere nota, o oggetto di approfondimenti specifici – credo che si possa accettare, in base a quello che ho detto nella sezione precedente, una definizione che restringa l'insieme di norme tecnico-formali che si sono enunciate al solo campo della musica popolare. L'operazione è scientificamente corretta, e ciò è quello che interessa in questa sede: non è necessario, come abbiamo visto, dare un elenco completo delle norme del sottosistema "canzone", ma mostrare 1) che è possibile definire la canzone nei termini teorici visti finora e 2) che alcune cautele sono necessarie. A dimostrazione di quest'ultimo punto, basti il fatto che mentre in italiano il termine "canzone", ad eccezione del riferimento a forme vocali o strumentali rinascimentali, è senza dubbio circoscritto all'area popolare, lo stesso non si può certo dire del suo equivalente in altre lingue. Il fatto stesso che Lied non sia traducibile con "canzone", a meno di tutta una serie di precisazioni, prova che già solo in una discussione tra italiani e tedeschi una definizione moderatamente pignola come quella appena data è necessaria.

2.2. I generi della canzone. Nel sistema musicale italiano attuale sono presenti i generi principali seguenti: la canzone italiana tradizionale, la canzone pop, la canzone "sofisticata", la canzone d'autore, la canzone politica, la canzone rock, la canzone infantile. Questo non esclude che possano esistere altri generi, che però vengono attualmente considerati come sottogeneri di quelli elencati; è anche frequente il caso di fatti musicali che vengono riferiti a più generi contemporaneamente: canzone d'autore e canzone rock, canzone d'autore e canzone politica, e così via. Le differenze tra un genere e l'altro verranno analizzate qui di seguito in riferimento ai tipi di norme generiche elencati nella prima parte di questo studio.

2.2.1. *Norme di tipo tecnico-formale.* Dal punto di vista della struttura formale complessiva, solo per la canzone tradizionale esiste una norma che orienta verso l'uso di una forma particolare, derivata dalla romanza: per gli altri generi non esistono forme specifiche. Tuttavia la forma è influenzata da norme tecniche che investono anche altri aspetti strutturali, e che sono legate alle norme semiotiche: si tratta di norme che riguardano il livello di complessità strutturale dei singoli generi. Si va da un massimo di semplicità – quantificabile attraverso il numero e la regolarità di ripetizione di elementi simili – per la canzone infantile e la canzone pop, al massimo di complessità della canzone sofisticata. Si deve tener conto che lo stesso criterio non vale sempre per il testo: in questo caso è la canzone d'autore che si trova al massimo livello di complessità, per ricchezza lessicale, sintattica e retorica. Sia nella musica che nel testo i diversi livelli di complessità si esplicitano anche proprio nella sintassi, intesa nell'accezione più vasta di relazione tra parti: paratattiche sono la canzone infantile, pop, rock, sintattiche la canzone tradizionale e sofisticata, mentre la canzone politica e quella d'autore lo sono rispetto al testo ma non necessariamente rispetto alla musica. Dal punto di vista melodico e armonico il riferimento più esemplare per la canzone tradizionale è Puccini, mentre sono esclusi risolutamente tutti gli apporti stilistici posteriori agli anni '50: in questo senso la canzone tradizionale è, anche solo sotto il profilo musicale, conservatrice e nazionalista. La canzone sofisticata, invece, è cosmopolita, e fa immediatamente propri gli stilemi musicali più di moda anche in altri generi, così come la canzone pop: rispetto a quest'ultima, però, la canzone sofisticata è decisamente più ricca, specialmente dal punto di vista armonico. La canzone infantile e quella rock rispettano, nella scelta dei materiali musicali, le norme internazionali di genere: nel primo caso, l'uso delle funzioni tonali elementari con incisi melodici basati su arpeggi e frammenti della scala maggiore, nel secondo caso l'uso di blocchi accordali in congiunzione con incisi melodici spesso modalizzati, influenzati dal blues. Bisogna dire, però, che queste norme formali riferite alla canzone rock, già vaghe in sé, sono anche deboli rispetto a quelle piuttosto rigide della canzone tradizionale: il ge-

nere rock, insomma, può ammettere addirittura canzoni che rispettino lo schema formale della canzone tradizionale, ma non può avvenire il contrario. Lo stesso grado di tolleranza formale, sotto il profilo melodico-armonico, è proprio della canzone d'autore e di quella politica: in entrambi i casi, comunque, oggi si può parlare di una preferenza per l'uso di blocchi accordali e di incisi melodici mediati da varie tradizioni folkloristiche europee, oltre che dal country blues americano. Dal punto di vista ritmico, la maggior varietà di tempi e metri si riscontra nella canzone sofisticata e in quella tradizionale: quest'ultima però rifugge dall'abbondanza di sincopi che si trovano nella canzone sofisticata, la quale accoglie più di ogni altra le influenze jazzistiche. La tendenza a rispettare gli accenti forti è massima nella canzone infantile, mentre la canzone pop e la canzone rock sono quelle dove la pulsazione ritmica di base deve risultare sempre evidente. La canzone d'autore è piuttosto aperta su questo punto, mentre la canzone politica è generalmente ben ritmata. Con uno stretto legame con queste convenzioni ritmiche, e passando alla strumentazione, si osserva che la canzone pop, la canzone rock e quella infantile affidano la scansione ritmica alla batteria, così come la canzone sofisticata (ma con una distribuzione degli accenti più varia); la canzone politica tende a farne a meno, accettando invece percussioni legate al folklore (violazioni a queste norme sono molto recenti); la canzone d'autore oscilla tra le norme di altri generi, mentre la canzone tradizionale tende ad accettare la batteria solo se sommersa dai violini. La canzone tradizionale non è quasi pensabile senza un organico parasinfonico: fino al momento in cui si è trasformato in una passerella di canzoni di vari generi, ad uso promozionale dell'industria discografica, il Festival di Sanremo, culla della canzone tradizionale, aveva un'orchestra con quintetto d'archi, legni, ottoni, più una sezione ritmica moderna. Le canzoni venivano anche ripetute da un piccolo complesso da night club, per mostrare la loro riproducibilità da piccole formazioni, ma nella versione su disco non mancava mai la grande orchestra. Anche la canzone sofisticata ha un organico strumentale ricco, ma sarebbe meglio dire lussuoso: il concetto "musicale" che deve trasparire è che nell'arrangiamento non si è badato a spese. La canzone pop non ha norme specifiche,

se non che rifiuta un'eccessiva povertà così come un eccesso di virtuosismo strumentale, accettato invece nella canzone rock. La canzone rock ha una timbrica molto caratteristica, e anche quella infantile. La canzone d'autore, oggi, accetta principalmente l'organico strumentale del rock (batteria, basso, chitarra elettrica, tastiere) in aggiunta alla chitarra acustica, che è lo strumento preferito dalla maggior parte degli attuali cantautori. Nella canzone politica si riscontra un dominio assoluto della chitarra acustica, eventualmente accompagnata da strumenti della tradizione popolare; l'elettrificazione è ancora considerata una violazione. Le capacità tecniche degli strumentisti sono appropriate agli organici strumentali: per le sezioni di archi e legni e per i corni, sia nella canzone tradizionale che in quella sofisticata, si usano elementi di orchestre sinfoniche, in attività o in pensione; gli altri ottoni, i sassofoni e la sezione ritmica hanno una formazione jazzistica o provengono dalle orchestre da ballo. Nella canzone pop e in quella infantile, nel rock, nella canzone d'autore predominano gli autodidatti. Come negli altri paesi dove esiste un'industria musicale sviluppata, il lavoro di incisione dei dischi, che influenza poi anche le esecuzioni dal vivo, è affidato a una cerchia piuttosto ristretta di sessionmen, per i quali è un vanto il fatto di saper affrontare generi diversi. Le competenze tecniche sono quindi standardizzate. Va da sé che, lasciati liberi di suonare quello che gli piace, questi musicisti tendano a quella che un po' dappertutto si conosce con il nome di fusion music. Per le numerose parti non scritte, il produttore, il cui compito è di organizzare il rispetto o la violazione delle norme di genere, comunica con questi sessionmen per mezzo di citazioni di genere, ad esempio: "Questa è una canzone pop: non fare quel basso alla Jaco Pastorius!" Lo statuto dilettantistico della canzone politica separa nettamente le competenze tecniche dei suoi strumentisti (e anche il feticismo per lo strumento di marca) da quelle dei sessionmen; il cantautore (non i suoi accompagnatori) può anche essere un modestissimo suonatore del suo strumento. Gli autori di canzoni tradizionali o sofisticate lavorano generalmente al pianoforte, gli altri più spesso alla chitarra: per gli altri generi il pianoforte non è escluso, salvo che nella canzone politica (dove l'autore è spesso anche esecutore) per ovvii motivi di reperibilità. Lo

strumento connota, in tutti questi casi, la maggiore o minore conoscenza delle tecniche di composizione classiche. Differenze molto marcate si riscontrano dal punto di vista della vocalità. Nella canzone tradizionale i requisiti di intonazione, estensione, potenza della voce sono vicini a quelli dell'operetta, specialmente per le voci maschili, mentre nella canzone sofisticata si aggiunge la competenza di tecniche di emissione di derivazione jazzistica e tipicamente femminili: il cantante "bravo" maschio è un tenorino, e canta canzoni tradizionali, la cantante "brava" femmina è una star del musical (che però in Italia non esiste), e canta canzoni sofisticate. La canzone infantile è cantata da bambini o da cantanti di altri generi che imitano la voce che secondo molti grandi bisognerebbe usare quando si parla a dei bambini. La canzone pop non richiede doti vocali particolari, mentre la canzone rock prevede un'estensione notevole verso gli acuti, e una maschera vocale molto accentuata timbricamente. Nella canzone politica c'è un'attenzione ideologica verso i modi di emissione della tradizione folklorica, ma la pratica tende al modello operistico, pur accettandone una deformazione popolaesca. Nella canzone d'autore, quelli che in altri generi verrebbero considerati errori di intonazione, di emissione, difetti di pronuncia, sono invece accettati come caratterizzazioni della personalità individuale, che in questo genere è di primaria importanza. Venendo, in conclusione di questo paragrafo, alle norme che riguardano il testo, possiamo osservare che la tendenza della canzone d'autore alla caratterizzazione individuale si manifesta soprattutto nel lessico, che è più ricco e più aperto ad accogliere suggestioni letterarie. Negli altri generi, un lessico ricco si riscontra anche nella canzone sofisticata e in quella politica, dove è pure evidente l'influenza della lingua scritta, ma, ovviamente, di altri tipi di letteratura. Certi espedienti che connotano una poeticità di bassa lega, come la collocazione dell'aggettivo prima del sostantivo, o l'apocope (amor invece di amore) sono, però, più tipici della canzone tradizionale, e costituiscono nella canzone d'autore solo varianti individuali. La poeticità della canzone d'autore si basa più che altro su un uso preferenziale della metafora, mentre non si può dire che il verso subisca un trattamento particolare, diverso dagli altri generi. Un problema che affligge tutti i generi della

canzone italiana è quello delle tronche, tanto più forte là dove si sente l'influenza della musica inglese e americana. L'ideologia del genere della canzone rock, ad esempio, è che l'Italiano non sia adatto a questa musica, e che si canti in Italiano solo per una dubbia convenienza commerciale: il cantante rock italiano non vede l'ora di convincere i suoi discografici a lasciargli conquistare il mercato mondiale cantando in inglese. Molti compositori di canzoni rock, pop, e forse qualche cantautore compongono le loro melodie cantando in un falso inglese, e poi "traducono" in italiano. Il risultato è un'infinità di parole tronche: dato che queste in italiano sono molto limitate di numero, le ripetizioni e l'impoverimento del lessico sono automatici.

2.2.2. *Norme di tipo semiotico.* Le strategie testuali dei diversi generi di canzone sono differenti. Per la canzone politica, non deve esistere dubbio che il mondo delineato nel testo è il mondo reale, così come si presenta ora o come si è presentato in un particolare momento storico. La canzone tradizionale, la canzone pop, la canzone rock, la canzone sofisticata delineano un mondo possibile che è una variante elementare del mondo reale, una sceneggiatura nella quale l'ascoltatore può entrare sostituendosi al protagonista della canzone. Cambiano, tra questi generi, le connotazioni generazionali e sociologiche del mondo possibile, non il meccanismo di identificazione. Questo, del resto, vale anche per la canzone infantile, dove il mondo possibile coincide in modo più chiaro con l'immaginario infantile, al quale non si può negare uno statuto di realtà paragonabile al mondo reale di un adulto. Diverso è il caso della canzone d'autore: l'ascoltatore deve sempre tener presente che il soggetto della canzone è un altro, e l'identificazione, se scatta, è direttamente con il cantautore, non con il soggetto della singola canzone. Il cantautore è un poeta, col quale l'ascoltatore si confronta: si vedrà più avanti che questa è una norma relativamente recente. A questa si può collegare la funzione estetica, e anche metalinguistica, che predomina nella canzone d'autore; anche la canzone tradizionale e quella sofisticata sono oggetto di attenzione estetica, ma la funzione comunicativa principale è quella emotiva, come nella canzone pop, in quella infantile e in quella rock; nel rock vi è una grossa com-

ponente imperativa, mentre la canzone politica ha spesso funzione referenziale ed emotiva, e si sottrae di regola al giudizio estetico. Dato che la canzone è un sistema di segni complesso, le diverse funzioni comunicative sono sostenute in misura diversa dai segni componenti: nel fatto musicale costituito da una singola canzone, l'attenzione estetica è concentrata principalmente sul testo di una canzone d'autore (oggi), sull'interpretazione vocale di una canzone tradizionale, sulla musica di una canzone sofisticata (anche col concorso di altri elementi, naturalmente). È ovvio, poi, che di qualsiasi canzone si può dire che è "bella", ma ciò che si è voluto sottolineare è che in alcuni generi la ricerca di una particolare autoriflessività è indispensabile perché una certa canzone vi possa appartenere. Alle funzioni comunicative citate si adeguano anche i codici iconografici delle copertine dei dischi e delle foto dei cantanti. I codici prossemici sono legati alla struttura spaziale dei luoghi in cui si svolgono prevalentemente i fatti musicali di diversi generi: ma che si tratti di codici dello spazio, e non di semplici derivati dell'economia di un genere, lo si può capire osservando che certe distanze tipiche vengono mantenute anche in luoghi diversi da quelli deputati. Così un tipico assetto teatrale, col pubblico seduto in poltrone, si ritroverà in un concerto di canzone tradizionale o sofisticata anche all'aperto, mentre il fatto che il pubblico stia in piedi o seduto per terra segna un margine convenzionale tra uno spettacolo di canzone politica e il recital di un cantautore, mostrando che questi codici non sono legati solo all'età media del pubblico. La canzone infantile è un genere esclusivamente discografico e televisivo, mentre il concerto rock tende a proporre un rapporto spaziale tra musicisti e pubblico di tipo dittatoriale. Un aspetto interessante delle norme prossemiche nella canzone italiana è che in Italia le strutture adatte a spettacoli musicali sono molto poche, così che i diversi generi vengono presentati spesso negli stessi luoghi: questo non impedisce che le violazioni delle norme vengano colte, a dimostrazione del fatto che una norma di genere non si stabilisce come un dato statistico, ma attraverso l'opposizione con altre norme e la relazione con tutto il sistema. Ad esempio, è opinione comune di tutta la collettività della canzone d'autore che la sede più opportuna per un recital sia un teatro con un'acustica poco

risonante, in cui il pubblico possa stare vicino al palco, dominandolo dall'alto piuttosto che essendone dominato, e senza una gran dispersione del pubblico stesso. Un teatro così, in Italia, non esiste. Uno dei motivi per cui alcuni cantautori, negli anni più recenti, hanno adottato una forma di concerto più simile a quella del rock, è stata proprio l'inadeguatezza degli spazi disponibili: non si può intrattenere il pubblico tra una canzone e l'altra, non si può contare sull'effetto di una smorfia di sofferenza quando si è ridotti ad un puntino nel centro di uno stadio. Si vede, quindi, come ai codici prossemici si colleghino anche quelli gestuali e mimico facciali. In mancanza di uno studio approfondito su questi, al quale le numerosissime fotografie esistenti dovrebbero fornire materiale abbondante, l'argomento viene trattato qui nella sezione successiva, dedicata ai codici comportamentali.

2.2.3. *Norme comportamentali.* Lo strumento che rivela in modo più dettagliato questi codici è la telecamera, anche per la sua capacità di entrare nella sfera della "distanza privata" del cantante. Il cantante tradizionale e la cantante sofisticata sono perfettamente a loro agio in televisione; la loro gestualità non è diversa da quella dei presentatori (che spesso sostituiscono). Anche il cantante pop è a suo agio, ma tende ad un eccesso di sorrisi e di inarcamenti sopraccigliari, che rivelano la sua ansia di piacere, di essere simpatico. Il cantante rock e il cantautore sono a disagio: il primo perché la televisione è troppo borghese e comunque offre uno spazio troppo piccolo per la sua gestualità esagerata, il secondo perché è troppo stupida; il cantautore, comunque, deve sempre avere l'aspetto di affrontare il pubblico con disagio, essendo il privato la sua "vera" dimensione. In entrambi casi i tic sono ben accettati. Il cantante infantile non ha un volto specifico: in qualche caso è un cantautore che decide di scrivere canzoni per bambini, ma nella maggioranza dei casi è un cantante anonimo che incide la sigla di una trasmissione televisiva del pomeriggio, e non appare mai in pubblico, nemmeno in televisione. Il cantante politico non appare praticamente mai alla televisione, e la mimica che ci si aspetta da lui è quella di un comiziante, al quale sono consentite escursioni nel privato "da cantautore". Per ogni genere di canzone esistono regole di conversa-

zione ed etichette codificate. Ci sono, ad esempio, quelle che regolano il comportamento dei partecipanti a un'intervista, quelle che stabiliscono cosa succede ai cantanti dopo un concerto, quelle che si riferiscono agli atteggiamenti del pubblico, o ai rapporti tra i critici o gli organizzatori quando si incontrano. Affrontarle tutte qui richiederebbe uno spazio superiore a quello di tutto questo studio: ci si può limitare solo a dei casi di violazione patente. Umberto Eco ha osservato che la distinzione tra comico e tragico consiste nel fatto che, mentre in entrambi i casi si tratta di violazioni di norme di comportamento, nella tragedia la norma violata è enunciata più volte, mentre nella commedia è taciuta, supponendosi che tutti la conoscano (tranne, naturalmente, colui del quale si ride). Questo, sempre secondo Eco, è il motivo per cui le tragedie greche ci colpiscono ancora, mentre gran parte della comicità delle commedie (quella che non dipende da norme sopravvissute ai secoli) va persa. Se questa teoria è valida, quindi, il riso è una spia rivelatrice della trasgressione ad una norma conosciuta da chi ride, e quindi della norma stessa. In Italia si ride, ad esempio, se durante la conferenza stampa di un cantautore qualcuno gli chiede se ha intenzione di sposarsi, domanda normalissima per cantanti tradizionali, pop e sofisticati (anche se con significati diversi per gli uni e per gli altri), e proibitissima per un cantante rock (anche se il cantante rock italiano non riesce ad essere rissoso come i suoi modelli angloamericani, e di fronte ai giornalisti fa il bravo ragazzo come un cantante pop o l'intellettuale accessibile e ironico come il cantautore). Un esempio di come le norme comportamentali si intreccino con l'ideologia di un genere, e con le altre norme, è fornito proprio dalla canzone d'autore. In reazione ad un periodo nel quale la canzone d'autore era stata oggetto di un'attenzione critica molto pesante, ideologizzata, e in cui il cantautore aveva dovuto imparare a comportarsi come un politico e un filosofo, si diffuse l'opinione che in fondo si trattava solo di canzoni. La frase di un cantautore "Trattasi di canzonette", echeggiata in canzoni, interviste, articoli, addirittura nel titolo di un disco, ha sancito l'esistenza di una norma in base alla quale un cantautore non deve rilasciare dichiarazioni serie più lunghe di una frase, e poi deve scherzarci sopra; sempre per questa norma un intervistatore che citasse Adorno

verrebbe deriso né più né meno che se parlasse di nozze imminenti. Ma il carattere ideologico di questa norma si nota dal fatto che nessun cantautore rinuncia a seguire tutte le altre norme che lo distinguono dai veri produttori e cantanti di canzonette, quelli che lavorano nella canzone tradizionale e pop. Nessun cantautore, prima di tutto, rinuncia a qualificarsi per la propria sincerità. Nella canzone tradizionale e nella canzone pop la sincerità non è un problema: a nessuno interessa se il cantante soffre o gioisca come il protagonista della canzone, purché la finzione regga e non disturbi l'identificazione dell'ascoltatore con la situazione standard descritta. Ma nessuno sopporterebbe un cantautore o un cantante politico che esprimesse idee e sentimenti non suoi. I casi del rock e della canzone sofisticata sono leggermente diversi: in questi due generi il carattere sociologico dell'identificazione è più marcato, e quindi si richiede non una vera sincerità intesa come apertura d'animo, ma un grado più alto di credibilità generazionale o sociale.

2.2.4. *Norme di tipo sociale. Norme ideologiche.* Come si è già detto nella prima parte, queste norme, a livello macro-sociale, non hanno nulla a che vedere con i dati statistici di consumo. La classe operaia, ad esempio, consuma prevalentemente canzoni pop, ma per "canzone del proletariato", in senso fortemente connotativo, si intendeva fino a pochi anni fa la canzone politica, e oggi semmai la canzone tradizionale. Il consumo del rock connota l'appartenenza all'area sociale dei giovani disoccupati ed emarginati, anche se la maggioranza dei frequentatori di concerti rock sono studenti della piccola e media borghesia. La canzone sofisticata non è meno ideologica da questo punto di vista, cercando sempre (con i testi, gli arrangiamenti, le copertine dei dischi) una connotazione sociale superiore a quella degli effettivi consumatori. Meno facile affrontare la canzone infantile: è legittimo il sospetto che parte dei dischi di questo genere che salgono le classifiche di vendita siano comprati da adulti, per regalarli a bambini ai quali vengono ritenuti adatti; ma il successo è talmente grande, costituendo una fetta consistente del mercato dei 45 giri, da far pensare che la forte connotazione generazionale corrisponda ad un consumo reale. La canzone d'autore, invece,

sembra avere un'immagine sociale che corrisponde all'area di consumo reale: la piccola e media borghesia intellettuale, gli studenti, l'Italia della scolarizzazione di massa, dell'università aperta a tutti, della disoccupazione intellettuale. A livello della collettività musicale, la canzone d'autore si distingue dalle altre per l'identificazione tra il cantante e l'autore, sia del testo che della musica. Questo – è da notarsi – nonostante numerosi tentativi, nella sua storia, di qualificarla semplicemente come canzone d'arte, come canzone di qualità. È probabile che questa norma, alla quale sono tollerate pochissime eccezioni che la confermano, sia dovuta alla particolare valutazione della sincerità alla quale si è accennato: non è pensabile che il cantante possa essere sincero cantando una musica o, peggio, un testo non suo. Per fare un esempio astratto, una canzone come *You've got to hide your love away*, che secondo una celebre intervista a John Lennon segna il suo passaggio dalla canzone pop a quella che in Italia si definirebbe canzone d'autore, non avrebbe potuto essere considerata una canzone d'autore se non dopo aver accertato che Paul McCartney non ci aveva messo le mani. Ma, naturalmente, Lennon avrebbe dovuto cantarla da solo o con un gruppo di accompagnatori, non nei Beatles. I due o tre gruppi musicali italiani che rispetto a molte altre norme di genere potrebbero essere inclusi nella canzone d'autore, proprio per questo sono accettati con fatica, e quando ciò avviene si tenta di accreditare che uno dei componenti sia un cantautore e gli altri i suoi accompagnatori, anche se ciò è flagrantemente falso. Sotto altri aspetti la collettività musicale dei diversi generi della canzone è piuttosto omogenea, se si eccettua il caso della canzone politica, nella quale il cantante è di norma manager, produttore e discografico di se stesso: questa sintesi di ruoli, ma con accenni più marcati ad una divisione del lavoro, si riscontra anche in altri generi, ma non come regola.

2.2.5. *Norme economiche e giuridiche.* Con la sola eccezione di quelli politici, tutti i cantanti fanno parte dello stesso sistema economico, caratterizzato dalla presenza delle grandi case discografiche e dell'impresariato. Ma esistono differenze tra un genere e l'altro: il cantautore, grazie ai diritti d'autore, incassa circa il doppio di un altro cantante sulle vendite dei dischi e, dato che in

Italia non esiste un vero e proprio riconoscimento del diritto di esecuzione, è l'unico a guadagnare sulla diffusione radiofonica e televisiva. Questo fa sì che i cantautori siano meno dipendenti economicamente dalla possibilità di apparire in concerti dal vivo; per di più fino a qualche anno fa era norma che i cantautori si esibissero da soli: i loro concerti, quindi, non avevano altre spese che la pubblicità, il noleggio della sala, l'amplificazione e i diritti d'autore (poi recuperati dallo stesso cantautore). Oggi la tournée di un cantautore implica spese più alte, ed ha tutto sommato carattere promozionale. Lo stesso vale per i cantanti e i gruppi rock, che però subiscono in proprio spese molto più alte, dividono le royalties e gli eventuali diritti d'autore tra più persone, e possono contare su un mercato discografico piccolo in proporzione a questi costi. Se si tiene conto che il prezzo medio del biglietto per un concerto di canzone d'autore o di rock è inferiore alla metà di quello di altri paesi europei si può capire come il fenomeno dei gruppi rock in Italia non possa assumere un vero carattere professionale: anche i gruppi più noti e presenti nelle classifiche discografiche si mantengono con altri lavori, principalmente quello di sessionmen. I soli cantanti rock che possono raggiungere un certo benessere (o la ricchezza) con il loro lavoro sono, in realtà, cantautori. I cantanti pop, tradizionali e sofisticati contano soprattutto sugli spettacoli nelle sale da ballo, che possono pagare ingaggi piuttosto alti, per tutto l'anno, anche perché non ci sono particolari limitazioni nei prezzi dei biglietti. Per questi cantanti, in sostanza, è il disco ad essere un veicolo promozionale. La canzone infantile, come si è detto, è un prodotto esclusivamente discografico. Fino a qualche anno fa i concerti di canzone politica erano offerti gratuitamente dai partiti e da altre organizzazioni di massa, ed era frequente il caso che ai cantanti o ai gruppi venisse commissionata una serie di spettacoli, a volte dietro il pagamento di un vero e proprio stipendio. Poi la canzone politica è stata equiparata alla canzone d'autore, il che ha portato a una sua evidentissima crisi economica, prima ancora che artistico-ideologica, visto che tutte le altre condizioni economiche sono diverse e inferiori. Anche a questo proposito, ciò che sembra più caratteristico della situazione italiana rispetto alle norme economiche, è la rigidità nello stabilire il prezzo dei bi-

glietti per i concerti. All'interno di uno stesso gruppo di generi (canzone d'autore, rock, canzone politica da una parte, canzone tradizionale, pop e sofisticata dall'altra) l'oscillazione minima e massima è la stessa, 500 lire. Arrischiare un aumento o una diminuzione superiore può comportare disordini o la diserzione (se costa troppo poco, deve valere poco); ma anche l'aumento minimo è un rischio. C'è una coscienza precisa, nella collettività musicale, di quanto un concerto può costare: non è infrequente che la stessa persona sia disposta a spendere 7000 lire in una discoteca e protesti poi per un concerto rock a 4000 lire. Ereditata dalle componenti più economiciste del movimento politico tra il '68 e il '77, questa norma economico-ideologica affligge soprattutto quegli stessi generi musicali che più si sono identificati con quel movimento. E visto che ormai la storia è entrata tra gli oggetti di questo studio, possiamo passare ad inquadrarla in primo piano.

3. *Breve storia del genere "canzone d'autore"*. La canzone d'autore appare, alla fine degli anni '50, all'interno di un sistema della canzone molto diverso da quello attuale. I generi della canzone italiana di quel periodo sono, principalmente: la canzone napoletana o comunque dialettale, ancora molto diffusa, la canzone leggera tradizionale, la canzone da rivista (un genere che oggi è scomparso), la canzone da night club (un genere che si è trasformato frammentandosi); le ricerche sul folklore iniziano proprio in quegli anni, e non esiste una vera canzone politica come genere (è noto che la sua rinascita in Italia è legata alla riscoperta dei canti della Resistenza, all'interno delle ricerche sul folklore); non esiste una canzone infantile come genere; le canzoni rock provenienti dall'America vengono consumate in contesti non specifici, e non si può ancora parlare di una produzione intesa specificamente per il consumo contemporaneo di massa. La canzone d'autore nasce in questo sistema, da un accumulo di trasgressioni alle norme dei generi che lo costituiscono. Dato che la norma di genere più forte nel definire la canzone d'autore è, come abbiamo visto, l'unione delle figure dell'autore e del cantante (da cui il termine "cantautore"), può essere utile prendere in esame alcuni cantautori ante litteram: cantanti e autori che negli anni

immediatamente precedenti alla nascita del genere avevano svolto un lavoro simile, senza che fosse messa in discussione la loro appartenenza ai generi già noti. Tra questi la figura più nota anche fuori dall'Italia è Domenico Modugno. La carriera di Modugno è segnata, fin dall'inizio, dalla ricerca pertinace di una caratteristica che poi diventerà una norma di genere per la canzone d'autore: il fatto di essere un "personaggio", identificabile con il soggetto della canzone. Modugno persegue questa ricerca prima come cantante dialettale (pugliese, la sua prima canzone è siciliana, poi passa alla canzone napoletana), con una forte caratterizzazione vocale che accentua il carattere popolaresco dei testi e delle musiche; poi, dopo un'esperienza di cabaret a Roma, entra nell'area di produzione e consumo della canzone italiana tradizionale, giocandovi il ruolo di estroverso innovatore: il testo della sua canzone *Vecchio frac*, del '55, può apparire oggi come una metafora neanche troppo coperta dell'addio al vecchio modo di concepire lo spettacolo e la canzone. Paradossalmente, però, il successo del personaggio Modugno, decretato dal trionfo mondiale di *Nel blu dipinto di blu*, mette in secondo piano le sue caratteristiche di creatore autonomo: *Volare*, anziché essere la prima canzone di un nuovo genere, diventa l'ultimo grande successo mondiale della canzone tradizionale italiana, un'edizione aggiornata di *O sole mio*. Il personaggio Modugno, da allora in poi, sarà più utile alla televisione, al cinema, al teatro, che alla canzone d'autore. Di provenienza diversa sono Renato Carosone e Fred Buscaglione. Nessuno dei due, a dire la verità, è autore esclusivo delle proprie canzoni (questo vale, del resto, anche per molte canzoni di Modugno), nessuno dei due è un solista (sono entrambi leaders di complessini da night-club) e il loro personaggio è più simile a quello dell'intrattenitore da varietà che a quello letterario del cantautore. Ciò che li avvicina alla nascente canzone d'autore è il fatto di cogliere il deterioramento dei generi esistenti, di esprimere la volontà di rinnovare gli schemi consunti della canzone italiana: in Carosone e Buscaglione questo avviene attraverso la satira o la parodia, sia nel testo che nella musica. Tra i due ci sono differenze notevoli: se Carosone mescola elementi napoletani e americani, in una satira talvolta moralistica della dipendenza degli Italiani da modelli culturali stranieri, o nella pa-

rodia della canzone tradizionale più lacrimosa, Buscaglione accetta il ruolo dell'Humphrey Bogart di periferia, stravolgendo il cliché americano proprio nel modo in cui lo fa proprio e italiano. Ma nonostante il grande successo, nonostante la modernità e il realismo delle loro canzoni, dopo Carosone e Buscaglione non nasce un genere: per quanto innovativa, la loro proposta è legata a meccanismi di consumo in decadenza (il night-club), mentre sono ancora lontani nel tempo quelli che potrebbero far rendere al massimo il loro impatto scenico. È significativo che oggi i dischi di Carosone e Buscaglione siano oggetto di culto da parte di un pubblico, pur ristretto, che li considera inconsapevoli anticipatori non della canzone d'autore ma di Frank Zappa e del rock-cabaret. La canzone d'autore nasce in un momento in cui l'immagine visuale di un cantante è fornita prevalentemente dalle riviste a rotocalco, parzialmente dalle copertine dei dischi (molti 45 giri vengono venduti in busta standard, senza foto), mentre le ore di trasmissione dell'unico canale televisivo nazionale dedicate alla musica leggera sono occupate da spettacoli di rivista o da interventi di ospiti già famosi. I media attraverso i quali l'industria può raggiungere il pubblico per un intervento promozionale sono principalmente due: la radio e il juke box. La radio, saldamente nelle mani del potere democristiano, ha una "commissione di ascolto" che esercita (e lo farà ancora per molti anni) una vera e propria censura, principalmente dei testi ma anche della musica (con pretesti tecnico-esecutivi). Questo fa sì che il mezzo attraverso il quale il pubblico, e in particolare quello giovanile, può venire a conoscenza di proposte nuove sia il juke box, oltre al negozio di dischi, dove esiste ancora l'abitudine di far ascoltare al cliente un'ampia selezione dei dischi appena usciti senza particolari obblighi di acquisto. Data questa situazione, è più facile che raggiunga una diffusione di massa un prodotto che non si distacchi troppo dagli standard esistenti, che non abbia connotazioni troppo vincolanti con una situazione di consumo ben determinata, e che, se è diverso, abbia elementi di diversità facilmente percepibili attraverso i media più importanti in quel momento. La prima canzone di un cantautore ad avere successo è *Arrivederci*, di Umberto Bindi, ma non nell'interpretazione dell'autore, bensì in quella di Marino Barreto jr., un cantante da night di ori-

gine brasiliana. Oltre alla musica, molto ben costruita e ad un livello molto più alto della produzione canzonettistica corrente, ci sono due elementi che contribuiscono al successo della canzone e che istituiscono due norme di genere: 1) il testo, che sdrammatizza la situazione classica dell'abbandono di due innamorati, sostituendo emblematicamente l'addio melodrammatico con un saluto molto più quotidiano; 2) la voce: anche se non è la voce dell'autore, proprio per certe durezza di pronuncia – e per l'afonicità di Barreto – rompe con la tradizione tenorile, facendo intuire che la sincerità dell'interpretazione è un valore che può mettere in secondo piano la correttezza dell'impostazione vocale. Se le parodie di Carosone dei drammoni all'italiana (vedi *E la barca tornò sola*) avevano definito solo in negativo ciò che si poteva fare, se Modugno aveva solo aggiornato la bella vocalità italiana classica, senza rinunciarvi, il successo di *Arrivederci* mostra, in modo esemplare, due varianti nuove, in positivo, al modello della canzone, per di più all'interno del tema più diffuso, quello amoroso. Ad *Arrivederci* segue *Il nostro concerto*, interpretata da Bindi stesso, che mette in rilievo un'altra delle caratteristiche della canzone d'autore, ma in questo caso solo del primo periodo che stiamo esaminando: la ricerca di una grande qualità musicale, e comunque di una notevole alterità rispetto alla produzione di altri generi. C'è, nell'ideologia del genere nascente, una consapevolezza del compito di sottrarre la canzone italiana alla stupidità e alla standardizzazione alle quali la routine editoriale l'ha condotta: non a caso in questo fermento sono coinvolti dei letterati – come Italo Calvino, autore di testi per il collettivo dei Cantacronache – o degli autori disposti a cantarsi le proprie canzoni, come in fondo sono i cantautori, per mostrare all'editoria poco coraggiosa che possono avere successo. La nascita della canzone d'autore avviene in un momento di grandi trasformazioni per l'industria musicale: l'editoria, che fino a pochi anni prima aveva l'obiettivo di fornire canzoni ai più divesi interpreti, ottenendo tanto maggiore successo quanto più alto era il numero di interpretazioni della stessa canzone, tende ad integrarsi con l'industria discografica. È questo il riconoscimento del fatto che il successo di una canzone tende sempre più ad essere legato ad uno e un solo interprete, anzi, ad una sola interpretazione, in conse-

guenza della diffusione del disco e dei media elettronici rispetto alla esecuzione dal vivo. Entro pochi anni l'editoria diventerà quello che è sostanzialmente oggi: il mezzo attraverso il quale l'industria discografica recupera, eventualmente guadagnandoci, i costi promozionali per radio e televisione. Il fatto che con la canzone d'autore autore e interprete vengano a integrarsi (e lo stesso accadrà con i Beatles qualche anno dopo), non può essere quindi preso come una pura e semplice coincidenza. Il cantautore, magari non molto intonato, ma con una bella canzone e un buon arrangiamento, vale di più per l'industria produttrice di dischi di uno spartito, ben accetto solo alle centinaia di orchestre da ballo destinate alla fine. È comprensibile, allora, il sostanziale fallimento dell'ipotesi di rinnovamento radicale dei Cantacronache, legata all'idea vecchia della canzone come testo, con un valore indipendente dalla sua realizzazione sonora, e quindi affidata a dischi realizzati in economia (del resto forzata): è altrettanto comprensibile che l'esito principale del Cantacronache sia stato quello della rifondazione della canzone politica. Non è, però, che l'industria capitalistica fosse più lungimirante. In un primo tempo la Ricordi, la casa discografica che aveva scritturato i primi cantautori genovesi (come Bindi, Paoli, Tenco) e milanesi (Jannacci, Gaber), non mostra di puntare molto sul fenomeno, ritenendolo forse limitato ad un pubblico borghese intellettuale, per di più ristretto ai frequentatori dei cabaret. È vero che l'orizzonte culturale dei cantautori, come individui, è letterario, con influenze dall'esistenzialismo francese – dedotto attraverso gli chansonniers – o dai mondi del jazz e del rock (riservati in Italia a pochi conoscitori, e quindi intellettualizzati), ma è anche vero che esiste ormai un vasto pubblico studentesco, pronto a riconoscere in questi valori d'importazione un'alternativa alla produzione corrente. Questo pubblico non abita in soffitte da bohémien, non si innamora perché non ha niente da fare, non frequenta osterie scalciate (sono tutte situazioni descritte in canzoni di quel periodo), ma è più disponibile a confrontarsi con questo modello di vita in realtà seguito da pochi, o da nessuno, che con le mamme o i cuori infranti della canzone tradizionale. Quello che conta non è, insomma, una particolare concezione del mondo, ma un generico anticonformismo, legato a un rinnova-

mento anche musicale: sta nascendo anche in Italia un pubblico di giovani consumatori, e la caratteristica di questo consumo è anche la contrapposizione ai modelli di consumo delle altre generazioni. Non è un caso, quindi, che la vera spinta alla diffusione della canzone d'autore, oltre che l'invenzione del nome "cantautore" (nel 1960), venga dalla multinazionale Rca. I primi cantautori di punta della Rca italiana (Meccia, Vianello, Fidenco, tutti romani) sono molto più "giovanilisti" di quelli milanesi e genovesi, e il loro anticonformismo è molto meno letterario (una delle canzoni si intitola *Odio tutte le vecchie signore*). Anche la musica risulta nuova più per l'uso di tecniche particolari di arrangiamento e di registrazione che per la struttura compositiva, ed è molto più legata di quella genovese o milanese ai modelli americani: se la pronuncia di Paul Anka e Neil Sedaka non fosse catastrofica, i loro dischi in Italiano, che hanno un grande successo, potrebbero essere confusi con quelli dei primi cantautori romani. Infatti in breve tempo proprio quelli per i quali è stato coniato il nome cessano di essere dei veri cantautori, contribuendo a far nascere la moderna canzone pop italiana: alla moda, orecchiabile, realistica. Ma il genere canzone d'autore è ormai consolidato, e la Rca lo copre scritturandone alcuni fra i migliori esponenti (Paoli, Endrigo), affidandoli ai migliori arrangiatori e lanciandoli sul più vasto mercato, in un momento in cui la casa americana monopolizza la situazione italiana. Da un sistema musicale logoro, bisognoso di rinnovamento, si arriva così alla nascita di generi nuovi: la canzone pop di influenza sostanzialmente americana, che riconduce in un alveo di genere le anomalie costituite negli anni precedenti dal rock di Adriano Celentano o dei cosiddetti "urlatori", e che ripropone con poche ma sostanziali integrazioni le norme della vecchia canzone tradizionale; e la canzone d'autore, che in questo momento può essere anche definita come "canzone di qualità": le interpreti di quella che oggi si può chiamare "canzone sofisticata" iniziano a distinguersi, a emergere dal mare della canzonetta proprio cantando le canzoni dei cantautori. Per quanto i giornalisti musicali dell'epoca polemizzano sul carattere "più difficile" della canzone d'autore, contrapponendolo a quello "di evasione" di altri generi, il cantautore è ancora "uno che fa canzoni", non un "poeta": questa osserva-

zione vale sia sul piano dell'ideologia del genere, che su quello dell'obiettiva importanza del testo rispetto alla musica. Ma accadono molte cose nuove: il successo mondiale dei Beatles sposta in un'altra direzione l'attenzione per il rinnovamento musicale, mentre gli autori di professione sembrano avere capito che si può fare una canzone di qualità senza ricorrere ai vecchi schemi, e avendo a disposizione nuove interpreti. Il cantautore, quindi, vedendosi sottratta una parte consistente dello stesso pubblico giovanile e di quello borghese, si trova ad avere un'autonomia di genere limitata, e a dover concorrere con il fenomeno beat da una parte e con generi di canzone più commerciali dall'altra, nel loro stesso contesto. Il suicidio di Luigi Tenco al Festival di Sanremo del '67, dopo che la sua canzone non è stata ammessa in finale, è emblematico, mentre il successo mondiale di Bob Dylan ha già indicato una strada nuova: una canzone più vicina alla ballata popolare che al modello melodrammatico, più povera melodicamente ma per questo più libera metricamente, più ricca di sillabe per la possibilità di ribattere note e, al limite, di declamare. Il primo a seguire questo modello è Francesco Guccini: il suo primo disco esce proprio nel '67, ma alcune sue canzoni sono già state portate al successo negli anni precedenti da gruppi rock. Guccini traduce in italiano i toni del Dylan protestatario e apocalittico e dei poeti della beat generation, ed il carattere anarcoide e visionario dei suoi primi testi lo fa imporre nei confronti della protesta rigorosa della rinata canzone politica e della protesta addomesticata di altri generi (tutta la canzone italiana, in quel periodo, protesta per qualcosa). L'attenzione del pubblico studentesco della canzone d'autore ai rivolgimenti sociali e politici spinge a una concentrazione sempre maggiore sul testo, considerato il solo in grado di portare i contenuti che qualificano la canzone. Si crea, addirittura, una specializzazione di genere, così che nel rock – che si adegua ai modelli del rock progressivo inglese – il testo è un'occasione per la presenza della voce, o al più un'illustrazione fantastica della musica, mentre nella canzone d'autore, e in quella politica, la musica fa semplicemente da sfondo, solo a volte illustrativo, del testo. Nei primissimi anni '70, mentre la canzone politica sembra aver ricoperto tutta l'area della canzone d'autore, uno dei cantautori della prima genera-

zione, Giorgio Gaber, debutta in teatro con uno spettacolo di canzoni e monologhi, dimostrando di voler mantenere una specificità al suo genere, e d'altra parte confermando il rilievo predominante ormai assunto dal testo. È puntando decisamente sul testo, e su una funzione poetica contrapposta a quella principalmente referenziale della canzone politica, che la canzone d'autore ha il suo rilancio definitivo. Per un breve periodo i nuovi cantautori, Francesco De Gregori e Antonello Venditti tra i primi, vengono presentati come esponenti della "nuova canzone" (per analogia con la Nueva Canción cilena legata a Unidad Popular), ma presto questa connotazione politica è superata, e specialmente di De Gregori si comincia a parlare come di un "poeta". È dal 1974 che il genere ritrova una costituzione ufficiale, con la Prima Rassegna della Canzone d'Autore, organizzata dal Club Tenco proprio a Sanremo, rassegna che continua tuttora essendo stata affiancata, fino al 1980, da quattro congressi sulla "nuova canzone". La rinata autonomia del genere incontra qualche ostacolo: enorme impressione desta il "processo politico" al quale Francesco De Gregori viene sottoposto durante uno spettacolo al Palalido di Milano, processo che si conclude con l'invito a De Gregori a "suicidarsi come Majakowskij". Si rimprovera, sostanzialmente, a quello che si è ritenuto un cantante politico di non seguire le norme del genere, non di essere un cantautore "poco politico". Ma l'equazione cantautore = poeta si afferma rapidamente (la formula della condanna, del resto, lo implicava), manifestandosi nei modi più disparati, dalla poeticità rivendicata dagli imitatori dilettanti, alla collaborazione di un cantautore, Lucio Dalla, con un "vero" poeta, Roversi; a questa affermazione non è estraneo, naturalmente, il riflusso delle esperienze politiche dei primi anni '70, perché nella cultura dell'Italiano medio la poesia è strettamente legata alla vita privata, alla soggettività. In questa concentrazione dell'attenzione estetica non sfugge il progressivo impoverimento musicale delle canzoni: la risposta – anche alla concorrenza straniera – è affidata ad un arricchimento degli arrangiamenti. È il momento del trionfo della disco-music, e molti gruppi rock sono in crisi: Fabrizio De André, uno dei cantautori degli anni '60, va in tournée con la PFM, il gruppo rock più noto, ed è un successo. "Finalmente" – è il luogo comune – "la canzone

d'autore ha una dimensione musicale." Ma questa tournée dimostra, piuttosto, qualcos'altro: nonostante i grandi concerti rock siano stati per anni, in Italia, teatri di incidenti, al punto che i gruppi e i cantanti stranieri hanno evitato questo paese fino al '79, i cantautori possono riempire questo spazio, conservando ancora qualcosa del meeting politico ma integrandolo con i rituali del concerto rock. L'apice del successo dei cantautori, così, coincide con la colossale tournée di Dalla e De Gregori, nel '79, dove i due compaiono in stadi come rockstar, e come rockstar vengono salutati dall'accensione di migliaia di fiammiferi; la prima rockstar straniera che arriva di nuovo in Italia, prima di una lunghissima serie, è Patti Smith, presentata come una cantautrice, "la poetessa del rock". L'anno successivo, nonostante i successi delle tournées di Edoardo Bennato e Angelo Branduardi, è un anno di crisi per la canzone d'autore, almeno secondo i soci del Club Tenco, che intitolano il dibattito al loro congresso: "rock versus canzone". La canzone d'autore è stata spinta in un'area tanto vicina a quella del rock che in termini economici ne subisce pesantemente la concorrenza (nell'anno del grande rilancio mondiale del rock), e in termini teorici sente il bisogno di ridefinire i confini e l'ideologia del genere. Non è una questione che riguarda solo la critica, ma tutta la collettività della canzone d'autore: così, mentre gli addetti ai lavori discutono di una rivalutazione musicale, che respinga i connotati rock e le soluzioni in puri termini di arrangiamento, il pubblico più fedele al genere (ma coinvolgendo anche altre aree) riconosce definitivamente il successo di Enzo Jannacci e di Paolo Conte. Il primo è, tra i cantautori della prima generazione, quello decisamente meno letterario e più tendente al comico, con un personaggio arricchito dalla collaborazione con Dario Fo e da un'attività televisiva (oltre che da un tentativo cinematografico, anche quello "d'autore"); il secondo, dopo essere stato autore di canzoni leggere di successo, ha iniziato a incidere solo nel '75. Jannacci è medico, Conte avvocato, entrambi hanno più di 40 anni, entrambi cantano in modo trascurato e con un certo imbarazzo gestuale, entrambi hanno una solida preparazione musicale, anche se dilettantistica; l'uno e l'altro ricorrono a un lessico particolarmente ricco, e molto caratterizzato per estrazione sociale o per collocazione ge-

ografica, mescolano sapientemente il tono poetico con quello prosastico, si servono della metrica senza incorrere in tronche banali. Se le canzoni sono musicalmente piuttosto caratterizzate (con citazioni stilistiche frequenti da generi o periodi diversi), gli arrangiamenti appaiono deliberatamente anonimi e demodé. I due, insomma, accumulano una serie di violazioni alle norme correnti della canzone d'autore, in parte ripristinando i caratteri delle origini, in parte mostrando di rispondere alle attese di rinnovamento, pur rispettando molte delle norme fondamentali. È possibile che uno studio futuro sulla canzone d'autore ci indicherà come norme di un periodo successivo all'attuale quelle che in questi due cantautori ci appaiono come caratteristiche individuali.

- ADORNO, T.W., (1975), *Impiego musicale della radio*, in *Il fido maestro sostituto*, Einaudi, Torino.
- CORTI, M., (1976), *Principi della comunicazione letteraria, introduzione alla semiotica della letteratura*, Bompiani, Milano.
- ECO, U., (1973), *Il segno*, Isedi, Milano.
- (1974), *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- (1979), *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.
- FIORI, U., (1980),
- FRYE, N., (1969), *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino.
- JAKOBSON, R., (1978), *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano.
- POGGIOLI, R., (1965), *The Spirit of the Letter*, Cambridge (Mass.).
- STEFANI, G., (1978), *Capire la musica*, Espresso Strumenti, Milano.
- ULLMANN, S., (1966), *La semantica. Introduzione alla scienza del significato*, Il Mulino, Bologna.
- WOLF, M., (1979), *Sociologie della vita quotidiana*, Espresso Strumenti, Milano.