



UNIVERSITA' DEGLI STUDI "ROMA TRE"

Facoltà di Scienze della Formazione
Collegio Didattico Educativo-Pedagogica
Corso di Studio in Scienze dell'Educazione - Modalità FAD

Prova finale in: Storia della letteratura per l'infanzia

**"Sono solo canzonette?
Parole in musica tra storia, pensiero, educazione"**

Candidata
Cristiana Ioghà

Relatore
Prof. Lorenzo Cantatore

Anno Accademico 2009 / 2010

A zia Marisa.

SONO SOLO CANZONETTE?

**PAROLE IN MUSICA TRA STORIA, PENSIERO,
EDUCAZIONE.**

INDICE

SONO SOLO CANZONETTE? PAROLE IN MUSICA TRA STORIA, PENSIERO, EDUCAZIONE	3
INTRODUZIONE.....	6

CAPITOLO I - LA CANZONE ITALIANA NELLA STORIA DEL 900.

1.1. Il secolo nuovo: dal futurismo alla grande guerra.....	12
1.1.1 La canzone popolare, la canzone napoletana.....	14
1.1.2 Le canzoni più rappresentative del periodo.....	16
1.2 Il ventennio fascista: cenni storici	19
1.2.1 Le canzoni di regime e non.....	22
1.2.2 Le canzoni più rappresentative del periodo	24
1.3 La Seconda guerra mondiale e la Ricostruzione: cenni storici	30
1.3.1 La canzone di guerra, la liberazione, fino al festival di Sanremo.....	33
1.3.2 Le canzoni più rappresentative del periodo.....	37
1.4 La fine del dopoguerra, gli anni del boom: cenni storici.	40
1.4.1 Gli anni '60, la musica .dei giovani. La rottura con la tradizione, gli urlatori.....	42
1.4.2 Le canzoni più rappresentative del periodo.....	48
1.5 Gli “anni di piombo”: cenni storici.....	57
1.5.1 La musica di protesta e <i>la popular music</i> . Dalla nuova canzone d’autore al <i>progressive rock</i>	60
1.5.2 Le canzoni più rappresentative del periodo.....	66
1.6 Dalla svolta degli anni 80 ad oggi. Cenni storici	71
1.6.1 Dal <i>reflusso del movimento del '77</i> agli anni Ottanta. Il nuovo nichilismo della società dell’immagine	73
1.6.2 A cavallo tra due millenni, fra la storia e la cronaca, <i>media</i> e società tecnologica.....	79
1.6.3 Nuovi valori e valori <i>altri</i>	81
1.7 La canzone come fonte storiografica.....	85

CAPITOLO II - EDUCARE CON LE CANZONI

2.1 Il <i>canto</i> : significato e sviluppi interpretativi	90
2.2 La <i>canzone</i> : significato e sviluppi interpretativi	94
2.3 Breve viaggio nella <i>popular music</i> . Una discussione sulla musica di consumo.....	99
2.4 La canzone nella scuola e la sua valenza pedagogica nell'educazione musicale. Un percorso accidentato fra tradizione e rinnovamento.....	105
2.5 Gianni Rodari e la musica: la lingua si fa gioco e invenzione e diventa incantata. L'uomo e le opere nella storia.....	111
2.5.1 La musica nell'opera di Rodari	113
2.6 World music e didattica interculturale della musica.....	118
2.7 Un'indagine sui gusti e la fruizione musicale nel mondo giovanile contemporaneo.....	122
2.7.1 I risultati della ricerca.....	125

CAPITOLO III - PER UN PROGETTO DI EDUCAZIONE AL CANTO CORALE NELLA SCUOLA PRIMARIA.

3.1 Le indicazioni per il curricolo.....	146
3.2 Le ragioni pedagogiche del progetto.....	149
3.3 Presentazione del progetto. Il problema – finalità del progetto.....	153
3.3.1 Destinazione, obiettivi e tempi.....	156
3.3.2 Materiali e attività.....	158
3.3.3 Verifica in itinere e valutazione sommativa del progetto.....	159
3.4 Che significa “organizzare uno spettacolo”.....	162
3.5 La formazione degli insegnanti.....	165
NOTE CONCLUSIVE.....	169
BIBLIOGRAFIA.....	171

Introduzione

Le canzoni sono grandi e piccole: grandi perché si lasciano dimenticare, piccole perché ti possono offendere: le canzoni sono la dignità di un popolo, il suo quotidiano e la sua storia e, in una notte di un milione di anni fa, sotto un cielo di tutte le stelle, con una chitarra in mano, il suo futuro.

Lucio Dalla

La prima cosa che mi viene in mente, nel presentare una trattazione di argomento musicale, è una sua grande lacuna: l'assenza dell'elemento sonoro. Non basta parlare di canzoni: per capirle a fondo bisognerebbe ascoltarle. “Una poesia può essere semplicemente letta o ascoltata dalla voce di un lettore, una canzone si compone di musica, parole, interpretazione, ed è la sommatoria di questi elementi che ne restituisce appieno il significato”¹.

Il momento dell'ascolto, che produce sensazioni e aumenta la valenza emozionale, arricchisce di significato una canzone. Ma capisco che in questa sede è impossibile fornire tale importante supporto.

“Sono solo canzonette” non è solo il titolo di una famosa canzone, è una provocazione che, con un punto interrogativo posto al termine della questione, diventa una domanda retorica che trasforma la frase in sfida.

Trovo che sia, in un certo senso, audace parlare di canzoni ; il rischio che si corre è quello di non essere presi abbastanza sul serio; la canzone, nell'immaginario comune è sinonimo di superficiale oggetto di consumo destinato al passatempo. Si avverte il pericolo di calcare la mano su cose

¹ S. Pivato, *La storia leggera, l'uso pubblico della storia nella canzone italiana*, Il Mulino, Bologna, 2002, p. 33.

apparentemente banali. In fondo, il mondo accademico si è sempre scagliato contro la musica “gastronomica”, e non a torto, considerate le condizioni storico e sociali e in cui essa si è affermata e le modalità con cui si è manifestata.

Da sempre la canzonetta ha esaltato i facili entusiasmi del tempo, a partire dall’innodia bellica del primo conflitto mondiale, a quella di propaganda fascista del ventennio, fino a pervenire alla musica leggera che proponeva improbabili modelli di vita “in rosa”. Nel dopoguerra le canzoni continuano ad essere sentimentali, stucchevoli, appiattite da messaggi di amori languidi ma casti, di mamme dal volto sacro e votate al perenne sacrificio, di patetiche nostalgie per il paese natio. Negli anni Sessanta, il culmine di valori ipocriti si raggiunge attraverso la strumentalizzazione dell’emergenza “giovanile”: la canzone si fa portavoce del bisogno di affermare un’identità generazionale, ma la società stessa se ne serve per contribuire a sostenere le nuove logiche del benessere, proponendo mode, stili di vita che alimentino il circuito dei consumi. Solo alla fine degli anni Sessanta si racconta la verità, senza mezzi termini, adattando il linguaggio e le tematiche verso la vita reale: nasce la canzone di autore che per generazioni sovverte il carattere delle canzonette, elevando la musica leggera a un rango di maggiore dignità, oltre che di qualità.

Succede spesso, durante la visione di documentari di storia del XX secolo, d’imbattersi nell’ascolto di un tema musicale che accompagna il commento della voce narrante: si tratta di una carrellata di canzoni dell’epoca di cui il documentario tratta. Non si può negare come questo sottofondo musicale abbia il potere di provocare una ulteriore “immersione” storica nello spettatore. Questo accade perché anche le canzoni, come le foto, o un qualsiasi documento scritto, sono *fonti*. La loro potenzialità consiste nella fusione tra lingua e musica che in ogni brano proposto sono indissolubilmente legate in un unico corpo: la canzone.

Le “parole in musica” sono parole di una lingua in evoluzione con i tempi, parole che raccontando una storia, ma esse raccontano anche *la* storia, nel modo che le è proprio, senza pretese intellettualistiche. Sono una testimonianza, come lo sono le opere letterarie, al di là del fatto di possedere o no il medesimo valore artistico, in quanto, ciò che viene preso in considerazione è il fatto che le canzoni fanno parte della cultura di un popolo, secondo la più accreditata definizione di E. B. Taylor: “La cultura è il complesso unitario che include la conoscenza, la credenza, l’arte, la morale, le leggi e ogni altra capacità e abitudine acquisita dall’uomo come membro della società”.

Lungi dall’intenzione di accostare la canzone ad alcunché di accademico e consapevole, dell’eventuale pericolo di dare troppa importanza a un argomento che può apparire di scarsa pertinenza in campo educativo, ho tentato di proporre una carrellata del “Secolo breve”, con la mediazione delle canzoni.

Nel primo capitolo “Le canzoni nella storia italiana del 900”, vengono presentate, in sei paragrafi, diverse epoche che si susseguono dall’inizio alla fine del XX secolo. All’interno di ogni paragrafo il percorso prevede la presentazione di un quadro generale storico del periodo, il carattere che assumono le canzoni dell’epoca e il loro “riscontro” nei valori sociali di quel periodo e una serie di canzoni rappresentative ove, di alcune, sono riportati altrettanti stralci di testo più significativi.

Nel settimo paragrafo si spiegano le ragioni per cui la canzone è da considerarsi una fonte storiografica allorché, nel binomio tradizionale *documento – storico*, entra un terzo elemento che è il *rapporto reciproco*. Quest’ultimo s’instaura tra storico e documento attraverso il contatto con l’ascolto e la successiva contestualizzazione e interpretazione del brano da parte dello storico.

Nel secondo capitolo “Educare con le canzoni” si tratta la genesi e lo sviluppo dei due termini: canto e canzone. Successivamente, la storia con i suoi avvenimenti epocali si fa da parte e lascia intravedere gli elementi semiotici, letterari ed evolutivi nel significato dei termini. La canzone si profila, ora, non solo come documento della grande storia, bensì come portavoce della *piccola* storia: la storia di ognuno di noi, dall’esperienza prenatale alla nascita e la crescita, una storia raccontata anche attraverso le canzoni che da sempre abbiamo ascoltato e ascoltiamo, per riconoscere l’impronta che esse lasciano come segni di riconoscimento di momenti della nostra vita.

Un intero paragrafo tratta della canzone popular, allorquando si stacca dall’aria del melodramma dopo l’avvento della discografia e con la nascita della filodiffusione, quando la canzone inizia a delinarsi come prodotto di consumo. Si passerà ad analizzare, in particolare, il pensiero di T. W. Adorno che nella sua opera “Sulla popular music” pronuncia un’invettiva contro la musica di consumo, per cui si cercherà di spiegare anche le ragioni di questa avversione, interpretandole alla luce dei tempi, anche attuali.

Educare con le canzoni non significa che le canzoni educano, ma che l’azione educativa si può avvalere del canto per avvicinare a valori urgenti: ci si chiede in che misura la scuola, come agente d’istruzione ed educazione, si avvalga di questa disciplina per il raggiungimento di grandi obiettivi di fondo: dalla socializzazione del canto corale, alla dimensione multiculturale della world music portata a scuola, fino alla consapevolezza dello schema corporeo, perché il canto è affettività ma anche un atto fisico. La dimensione affettiva, nel prendere coscienza del proprio corpo, viene rafforzata dall’ascolto della propria e altrui voce, quando questa è “voce musicale”.

Il secondo capitolo, si conclude con uno spazio dedicato ad una ricerca empirica condotta nel 2002 dalla SIEM, Società Italiana per l’Educazione Musicale tra adolescenti di due città campione, Messina e Bologna, per

esaminare il loro rapporto con la musica nella sua dimensione cognitiva e sociale.

Dal momento che si parla di lingua, musica e infanzia, non viene trascurata l'opera pedagogica di Gianni Rodari e il suo apporto, sempre attuale nella vita scolastica. Il grande giornalista, scrittore, pedagogo, ha sempre avuto uno stretto rapporto con la musica, deducibile anche dalle sue opere in cui sempre emerge la musicalità, non a caso, la grande fantasia poetica e verbale delle sue filastrocche è stata, negli anni, molto usata per essere messa in musica.

In un modesto cameo, ho cercato di ricordare, evitando una mera e speculativa celebrazione, il grande maestro dell'arte d'inventare storie, mettendo in risalto anche l'uomo tormentato dalla vuotezza dei suoi tempi, l'intellettuale dalle definite posizioni politiche, il quale non si sottrae alla polemica sugli anacronismi di una certa letteratura e cultura, anche musicale.

Nel terzo capitolo sono trattati i punti fondamentali dell'insegnamento della musica nella scuola primaria ed ho elaborato una progettazione didattica della durata di un anno scolastico destinata alle classi prime e seconde. Il progetto realizzato per essere messo in opera, sorge lì dove affiora un problema, problema dove il nostro discorso precedente ha condotto: rivalutare il valore dell'espressione vocale in un mondo dove i suoni sono sempre più artificiali sofisticati, sintetizzati, e, spesso, in un mondo sempre più dominato dalla comunicazione scritta, dagli SMS a Internet, addirittura estromessi. Assieme a questo valore, insegnare ai bambini e alle bambine un uso corretto della voce, anche perché, negli ultimi anni, le sale d'attesa degli ambulatori di terapia foniATRica sono sempre più piene di giovanissimi pazienti.

Il recupero del valore della voce, però, non è l'unica finalità del progetto. A tal proposito mi preme fare una considerazione importante: il mondo della canzone moderna, ha sempre tenuto il passo con quello del mercato, mantenendo sempre viva la diatriba tra arte e business; la televisione, che è stato il primo mezzo tecnologico, dopo aver scavalcato la radio, ad

impossessarsene, a cominciare dalle prime “Canzonissima” e festival. Essa continua a decretare il successo delle canzoni, non più tramite trasmissioni di varietà, ma attraverso i *talent*, i reality legati alla musica e ai cantanti emergenti. Il medium televisivo con le sue programmazioni “ad hoc” si pone pericolosamente come “vivaio” di talenti musicali, purtroppo anche in età infantile.

Si sfruttano passioni individuali, capacità canore, per farne spettacolo, offrendo l’abbaglio di un piccolo momento di gloria a tutto guadagno degli indici di ascolto, lasciando dietro di sé il progressivo oblio e la disillusione di chi ha coltivato il sogno, effimero della visibilità televisiva. Rimane aperto un inquietante interrogativo a cui la scuola in sinergia alla altre agenzie educative, prima fra tutte la famiglia, è chiamata a dare la risposta: Si può restituire ad un atto naturale nella natura umana, come il canto, il suo valore di atto espressivo – comunicativo – socializzante, che non venga inquinato da inutili ambizioni, frenesie e aspettative del tutto inadeguate per un bambino o bambina in età scolare?

Il progetto presentato potrebbe contribuire ad offrire risposte attraverso i reali obiettivi di una disciplina artistica come è il canto: l’acquisizione di una nuova potenzialità espressiva, l’autoconsapevolezza di un io corporeo che agisce in sinergia ad attività psicologiche, il raggiungimento di benessere psico – fisico, l’esercizio dell’interazione sociale attraverso la coralità, la gestione delle emozioni, il potenziamento dell’autostima.

L’educazione vocale e nello specifico l’esperienza corale, diventano paradigmatiche dei temi cari alla scuola moderna, già accennate: l’accettazione di sé e dell’altro, l’accoglienza e il riconoscimento della diversità come valore nel processo d’inclusione, la meta cognizione delle proprie disponibilità e capacità attivate dall’esperienza scolastica.

Capitolo 1 – La canzone italiana nella storia del 900

*Tu m'hai amato. Nei begli occhi fermi
rideva una blandizie femminile.
Tu civettavi con sottili schermi,
tu volevi piacermi, Signorina:
e più d'ogni altra conquista cittadina
mi lusingò quel tuo voler piacermi.*

G. Gozzano

1.1 Il secolo nuovo: dal futurismo alla Grande guerra.

Il XIX secolo si chiude con le cannonate del generale Bava Beccaris a Milano nel 1898 e con l'assassinio di Re Umberto I a Monza nel 1900. Eventi sintomatici di un diffuso malessere sociale derivato dal preponderante sopravvento di una borghesia, formata in seno alla nascita dello Stato unitario, sempre più imbrigliata nella macchina burocratica e di un sistema di corruzioni. Essa sarà la classe sociale che nei primi anni del secolo deterrà le redini della nazione, con una cronica incapacità di assicurare una seria riforma allo Stato.

Tale debolezza essenziale lascerà penetrare facilmente le "emergenti" ideologie più estreme del periodo: irredentismo, nazionalismo, razzismo, che porteranno il Paese, da lì a poco, nel vortice degli eventi drammatici che tutti conosciamo.

Nei primissimi anni del Novecento un gruppo di intellettuali si fece portavoce di un fenomeno culturale, il futurismo. La parola stessa riconduce alla fidelizzazione nella scienza e nella tecnica portata a livelli estremi: retaggio di una mentalità positivista tipica del secolo precedente, il futurismo si pone, almeno apparentemente come un protendersi verso il progresso.

L'eredità degli ideali risorgimentali portò ad un profondo desiderio di rinnovamento, in cui si rafforzò sempre di più l'idea della "nazione" come fondamento di identità.

I giovani rifiutavano l'Italia giolittiana priva di principi e ideali, di una cultura retorica così vacuamente soddisfatta dei suoi modesti traguardi raggiunti di media potenza continentale che aveva rinunciato a quel destino di grandezza paventato da un Risorgimento di impronta prettamente romantica. Da qui al prevalere della posizione interventista, alla vigilia dell'entrata in guerra, nel 1915, il passo fu inevitabile: si stava progressivamente formando una generazione di figli di piccoli borghesi, insicura e insoddisfatta della loro posizione per difendere lo Stato "etico" depositario unico dell'unità nazionale. Alberto De Bernardi nel saggio "Il mito della gioventù e dei giovani" ricorda:

Attorno a tale nucleo si depositarono valori come l'elitarismo sociale, il virilismo vitalista, l'antipacifismo, il razzismo culturale, il populismo antipolitico, la sacralizzazione del capo politico.²

Si stavano creando le premesse al fascismo che dopo la Grande guerra, trovò terreno fertile per attecchire e proliferare in tutta la sua forza spietata.

Con l'entrata in guerra, l'Italia si era avviata in quella fase di "completamento" del Risorgimento nazionale che pagò a caro prezzo, in milioni di perdite di vite umane.

La guerra di trincea non aveva nulla a che vedere con le battaglie frontali e repentine delle guerre d'indipendenza, si trattava di un'esperienza del tutto nuova: estenuante, sconvolgente anche sul versante psicologico. Considerata l'arretratezza degli armamenti italiani rispetto alla tecnologia bellica degli altri paesi, la vittoria italiana fu, a maggior ragione considerata una vittoria mutilata.

² A, De Bernardi, *Il mito della gioventù e dei giovani*, in P. Sorcinelli, G. Varni, *Il secolo dei giovani*, Donzelli editore, 2004, p.71.

1.1.1 La canzone popolare, la canzone napoletana.

Parlare della canzone italiana del 900 significa prima di tutto mostrare che in questo periodo anche la canzone, come la letteratura in genere, si fa carico, dell'unificazione della lingua. Si sa bene che dopo l'Unità d'Italia, un grande ostacolo c'era ancora da rimuovere: la comprensione e l'uso di un idioma uguale per tutti. Da Torino a Messina, l'Italiano parlato era un fatto pressoché sporadico. Il popolo in gran parte analfabeta, sapeva comunicare esclusivamente nella forma dialettale della regione d'appartenenza.

Come ricorda Tullio De Mauro,

l'Italiano era una sorta di sanscrito o di latino medievale, una lingua letta e scritta ma non parlata. E letta e scritta da starti esigui di popolazione pienamente alfabetizzati, cioè, al momento dell'unificazione politica nazionale, da meno dell'1% della popolazione³

Possiamo dire che la canzone italiana nasce dal momento che viene abbandonato il linguaggio aulico della romanza, per esprimersi con testi in forma più colloquiale. Nella letteratura italiana Guido Gozzano e con lui tutti i crepuscolari, sarà il precursore di queste nuove forme che segnarono il passaggio dall'italiano aulico e dai dialetti all'italiano popolare unitario, anche se, come ricorda Gianni Borgna la prima canzone italiana può essere considerata *Santa Lucia* “ Sul mare luccica/l'astro d'argento”, un brano, addirittura del 1848. In esso non si trovano elementi di melodia popolare, né di romanza colta ma di un italiano già sufficientemente prossimo ai modi del parlato⁴.

Sulla scia dell'enfasi futurista nascono i caffè – concerto, piena espressione della *Belle Epoque* che ricalcano i “cafèchantant” francesi.

Il primo è il Salone Margherita di Napoli, aperto nel 1890; l'omologo e omonimo di Roma vede la luce nel 1908.

³ T. De Mauro, *Note sulla lingua dei cantautori dopo la rivoluzione degli anni 60*, in Lorenzo Còveri, *Parole in musica, lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Interlinea, Novara, 1996, p.38.

⁴ G. Borgna, *Storia della canzone italiana*, Mondadori, Milano 1992.

L'atmosfera e le canzoni dei caffè concerto manifestano l'euforia e l'entusiasmo per l'uscita dalla crisi grazie al contributo del liberismo giolittiano, inoltre le conquiste coloniali in Libia e in seguito a esse una legislazione sociale che introdusse il suffragio universale (limitatamente ai maschi) conferivano l'illusione di vivere in una sorta di modernità e progresso mai raggiunti fino ad allora.

Contemporaneamente si stava diffondendo sempre più l'uso di cantare le arie delle opere più famose come brani a sé stanti: le romanze da salotto. Si trattava di composizioni strutturalmente molto complesse, tuttavia bastava un amico o un familiare dalla voce ben impostata, l'accompagnamento al pianoforte, e ogni famiglia borghese poteva così permettersi il "lusso" di un concerto nella propria casa.⁵

Al fenomeno dei caffè concerto e delle romanze da salotto, si accompagnava la "canzone sociale". Brani meno noti che parlavano di povertà, sfruttamento al lavoro, emigrazione e spesso si esprimevano con parodie di brani celebri, sovvertendone il significato, spesso in senso anticolonialistico e antimilitaristico.

Con l'avvento del conflitto, la canzone è utilizzata come "antidolorifico".

Come ricorda Gianni Borgna nella sua "Storia della canzone italiana", *Canta che ti passa* diventa la parola d'ordine per i soldati al fronte logorati dalla fame e dal freddo.

La testimonianza più indicativa sul canto dei soldati in trincea, proviene da Agostino Gemelli nel suo opuscolo del 1917, *"Il nostro soldato- Saggi di psicologia militare"* frutto di uno studio dal vivo sui processi di mutamento della personalità del soldato durante la guerra. Secondo Gemelli il repertorio cantato dai soldati "si limita a oggetti comuni: rievocazione della casa, degli affetti familiari, della moglie, della fidanzata".

⁵ *Ivi*, p. 35.

1.1.2 Le canzoni più rappresentative del periodo.

Nei caffè – concerto, a farla da padrone, fu la canzone napoletana, melodica, orecchiabile, di facile memorizzazione e consumo. La più significativa: Ninì Tirabusciò, celeberrimo successo dell'epoca che parla di una popolana insofferente del noioso marito e in cerca di gloria come “sciantosa”: ancora una volta prevale il senso di sfrenata euforia totalmente irrazionale e incontrollata, ben inserita nei canoni della Belle Epoque: Vero inno al progresso, che anticipa gli entusiasmi del governo giolittiano è “Funiculì, funiculà” composta da Giuseppe Turco e Luigi Denza, canzone “simbolo” dei caffè concerto del 1880 che nel solo primo anno di vita vende oltre un milione di spartiti.

Gea Della Garisenda con la sua “Tripoli”, canzone inneggiante alle conquiste coloniali del periodo e Lina Cavalieri, prima grande “vedette” della canzone italo-napoletana, si annoverano tra le più famose “chanteuse” dei caffè concerto.

La canzone napoletana manterrà uno status di tutto rispetto nel panorama nazionale.

L'8 settembre 1839 veniva inaugurato il Festival di Piedigrotta, vero e proprio altare consacrato alla canzone napoletana che conobbe i suoi anni d'oro tra il 1890 e il 1910 e che vide il trionfo di canzoni come “O sole mio” “Core ‘ngrato” “Santa Lucia luntana”. Queste e altre canzoni, ancora oggi rappresentano l'archetipo della melodia partenopea, nonché della musica popolare, che parla di storie della gente comune, molto spesso narranti amori difficili, povertà, emigrazione..

Nel panorama canzonettistico di inizio secolo, non si può evitare di fare riferimento all'eredità lasciata dalla tradizione melodrammatica, sia nelle tematiche trattate, sia nel modo stesso di cantare. Gli strascichi risorgimentali del “Va' pensiero” lasciano gradualmente il posto a canzoni dove amore e amor di Patria s'intrecciano in vicende sentimentali di “spose promesse e

spose mancate che affollano i drammi ottocenteschi e intrecciano le loro vicende con quelle della rivendicazione di terre natie, di regni perduti o riconquistati”⁶.

Nell’esecuzione delle romanze da salotto ci si rifà al repertorio di Francesco Paolo Tosti e delle sue canzoni scritte dal famoso librettista Salvatore Di Giacomo, e di Enrico Caruso, la cui voce fu la prima ad entrare nel mercato discografico tra il 1905 e il 1920 con i suoi famosi dischi *Made in Usa*.

Nel repertorio di canzoni propriamente “sociali”, si possono definirne due tipologie: la canzone “legale”, portavoce delle istanze ufficiali e la canzone “reale”, quella della voce del popolo e delle sue vere esigenze e rivendicazioni.

Nel primo punto possiamo inserire a pieno titolo gli Inni. Veri e propri documenti, non solo musicali, essi testimoniano il difficile percorso dell’affermazione dello Stato Nazione e delle dialettiche politiche che si sviluppano al loro interno. Nell’Italia post unitaria, pur essendo già noto l’Inno di Mameli, allora conosciuto con il titolo “Il canto degli Italiani”, fu “La marcia reale” scritta dal capobanda del Reggimento nazionale, Giuseppe Gabetti ad essere assunta come inno. “La marcia” esprimeva un filone di tendenza diverso da quello de “Il Canto”: infatti, mentre il primo esaltava la dinastia sabauda, il secondo, d’ispirazione mazziniana, si rifaceva più al “risveglio del popolo”, e questo non piaceva all’Italia moderata dell’unificazione, tra l’altro i versi riferiti metaforicamente alla Roma dei Cesari (dell’elmo di Scipio/ s’è cinta la testa, / dov’è la vittoria? / le porga la chioma / che schiava di Roma / Iddio la creò) erano di difficile interpretazione al popolo in larga parte analfabeta. L’Inno di Mameli, verrà ignorato per molti anni ancora, fino a diventare un canto clandestino degli antifascisti durante il ventennio. Anche dopo la caduta di Mussolini, infatti, il governo Badoglio, per sostenere la conseguente caduta di credibilità dei Savoia, assurge ad Inno

⁶ S. Pivato, *Bella Ciao, canzone e politica nella storia italiana*, Laterza, Roma – Bari, 2007, p. 38.

nazionale “La Leggenda del Piave”. Solo dopo il 2 giugno 1946, finalmente il re-intitolato, “Fratelli d’Italia” entra a pieno titolo a rappresentare, quale inno ufficiale, la conquista dei valori democratici della nazione.

Nel repertorio della canzone “reale” si denunciano le condizioni di vita del popolo, dei più poveri. Entra a far parte della tradizione, un filone canzonettistico legato alle dinamiche in evolversi, dei modelli produttivi di un paese ancora rurale. E’ il caso di ricordare “Gli scariolanti” (anonimo 1881) che narra delle condizioni di vita dei braccianti cui è affidata la bonifica del ravennate, pur senza alcun riferimento al conflitto sociale (A mezzanotte in punto/ si sente un gran rumor / sono gli scariolanti lerì lerà/ che vengono al lavor). Progressivamente entra nella canzone popolare anche la denuncia che si fa sempre più aspra, fino ad arrivare ai canti che venivano fatti eseguire alle operaie delle filande perché non si distogliessero, chiacchierando, dal lavoro loro assegnato; altre canzoni, come “La lega” o “la malmaritata” evidenziano una condizione sociale femminile, tra le più difficili, anche nella sfera privata. Altro filone è quello dei canti di emigrazione, uno dei fenomeni di più drammatici che contraddistinguono il periodo a cavallo fra i due secoli. Canti che tuttavia ignorano qualsiasi attenzione realistica nei confronti dell’emigrazione come problematica sociale vera e propria, lasciando spazio a sentimenti lamentosi e malinconici che associano l’amor patrio della terra natia “lontana” alla sofferenza dell’abbandono degli affetti familiari, secondo i canoni tipici dell’esperienza di stampo melodrammatico.

Ma la canzone “simbolo” d’emigrazione resta la famosa “Mamma mia dammi cento lire”: essa, in realtà fonda le sue radici su un tema musicale che narra di una sciagura in mare dal titolo “Maledizione della madre”. La sovrapposizione dei due testi trova un’analogia tra le due situazioni: nella ballata originale, la madre nega alla figlia il permesso di sposare un nobile; nel canto d’emigrazione, il figlio chiede i soldi alla madre per emigrare ricevendone un netto rifiuto. In entrambi i casi, i protagonisti disobbediscono

al divieto materno e s'imbarcano per raggiungere l'oggetto dei loro rispettivi desideri: il promesso sposo nel primo caso, l'America nel secondo. Ma il bastimento su cui viaggiano affonda e prima di annegare, ai due ragazzi rimane il tempo di concludere amaramente (in entrambe le versioni)“la parole della mamma son venute a verità”⁷.

Durante il primo conflitto mondiale, accanto alla *legale* “leggenda del Piave”, che esalta l'eroismo dei soldati e la grandezza della nazione, si affiancano i canti dei soldati di trincea, canti che evocano la sofferenza e la nostalgia per le persone care. Tra esse ricordiamo la famosa “Tapum”, la cui origine risale a un canto di minatori di fine Ottocento e che l'onomatopea del rumore delle mine per i lavori di scavo (dalle sei, le sei e mezza/ minatori che v`a a lavor`a / Tapum), si trasforma in quella dei fucili e l'eco che questo produce nelle valli (E domani si va all'assalto/ soldatino non farti ammazzar, ta pum, ta pum, ta pum...). Nella famosa canzone “O surdato ‘nnamurato”(Cannio – Califano, 1915) viene efficacemente espressa la rabbia e la malinconia dei soldati al fronte, contemporaneamente si manifesta con altrettanta intensità il vagheggiamento per un amore lontano.

Ed è proprio in questi canti che si disvela la vera essenza del soldato, giovane, troppo giovane e dotato di sentimenti e debolezze umane per poterlo assurgere a figura rappresentativa, ideale di virtù ed eroismo: qualità costruite da propagande nazionalistiche e rappresentate dal Milite ignoto che tanto piacerà al fascismo da lì a pochi anni.

1.2 Il ventennio fascista: Cenni storici

Considerati i presupposti enunciati nel precedente paragrafo, non si può fare a meno di chiedersi se la nascita del fascismo, sia la diretta conseguenza delle spinte irrazionali dei futuristi – interventisti, che con le loro avveniristiche idee di nazione, gettarono l'Italia nel vortice del 1° conflitto mondiale.

⁷Ivi, p. 100.

In realtà sia le cause sia gli effetti della guerra appena conclusa, furono determinanti nel favorire il sorgere della dittatura.

Nel 1921, avviene la cerimonia di traslazione della salma del milite ignoto, in un'atmosfera quasi incantata, le masse assistono attonite al passaggio della salma e intonano il canto del Piave. “Mille fresche voci infantili, - si legge sul “Corriere della sera” del 28 ottobre 1921, - hanno intonato il canto del Piave con un ritmo di baldanza e di fede che ricordava bene opportunamente la resistenza degli adolescenti sul fiume sacro nel novembre di Caporetto”.⁸

Gli eventi della Prima Guerra mondiale, alimenteranno, da qui agli anni a venire, i sentimenti patriottici e di nazione in modo così energico fino a portarli ai livelli più estremi. Così, i reduci di guerra, porteranno la loro esperienza di combattenti ed eroi e saranno elevati a modelli, mentre coloro che non c'erano, i giovanissimi, guarderanno con rammarico e con rimpianto per “l'occasione mancata” a questi modelli di amor patrio e virtù.

La guerra finisce così “per diventare uno stile politico, fattore di attrazione per la gioventù, pilastro della nazione risorta e rinnovata”.⁹ I giovani, saranno inevitabilmente coinvolti nella mobilitazione del partito nascente che pone a suo baluardo questi ideali che affollano in modo incalzante le loro menti: su queste basi si organizzeranno le squadre punitive, le “camicie nere”, che finalmente potranno dare libero sfogo, durante le loro missioni, al “desiderio di combattere per la patria”.

Come sappiamo, il fascismo si mobilitò immensamente in una campagna pedagogica a pieno titolo per l'indottrinamento delle masse, facendo leva proprio sulle generazioni più giovani: a partire dalle varie forme di assistenzialismo, necessarie per provvedere alle esigenze dei numerosi orfani di guerra, fino alle forme di associazionismo distinte per fasce d'età e sesso (ONB, GUF, GIL): vere e proprie organizzazioni para – militari che avevano

⁸ A. Gibelli, *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande Guerra a Salò*, Einaudi, Roma, 2005, p.181.

⁹ *Ivi*, p. 186.

come standardo la vita sana, all'aperto, l'educazione fisica, funzionali alla formazione del futuro soldato - padre e della futura massaia- madre.

Il mito della giovinezza è asservito alle logiche del nazionalismo, dell'intolleranza, del razzismo e, soprattutto, dell'esigenza di uniformare il pensiero di uomini e donne verso l'obiettivo di unità – nazione – potenza militare. Tutto ciò coordinato sotto la guida di un capo carismatico capace di diffondere con un'oratoria enfatica e ridondante i principi sopra elencati ad un popolo praticamente sprovvisto di strumenti conoscitivi adeguati per vegliare criticamente le allettanti promesse di grandezza della nazione.

Dopo la marcia su Roma, come si sa, Mussolini riesce a penetrare nelle alte sfere politiche con una facilità sorprendente, (mettendo fin da subito in evidenza la cronica debolezza della monarchia sabauda) facendosi nominare presidente del Consiglio. Dalla scomparsa e il successivo ritrovamento del cadavere dell'onorevole socialista Giacomo Matteotti, avvenuto nel giugno 1924 (il quale, ricordiamo, aveva “denunciato” l'esistenza di brogli elettorali, all'indomani delle elezioni che avevano decretato la vincita del partito fascista), all'instaurarsi della dittatura vera e propria, il passo fu breve.

Progressivamente l'opera di “fascistizzazione” va a coinvolgere la società e in tutti i suoi aspetti, soprattutto nella riforma scolastica, che lo stesso Mussolini definisce “la più fascista delle riforme”. Così anche le fonti primarie d'istruzione sono manipolate dal regime, a partire dall'imposizione del Testo unico di Stato, unico libro di testo concesso all'adozione nelle scuole elementari. Il fatto stesso che il “Ministero dell'Istruzione” è rinominato “dell'Educazione” riporta a quella che è stata la vera natura e finalità di un regime che utilizzava i giovani al fine di diffondere in maniera più capillare le idee di cui ne era la matrice.

Per certi versi, il fascismo è stato letto come movimento di protesta giovanile. Si ritiene tale accezione poco convincente: in realtà “la gioventù non venne considerata in qualità di soggetto sociale, in qualche modo titolare di una sua

positiva autonomia". "Il giovane fu soggetto di attenzioni costanti e specifiche, ma per finalità politiche, con inevitabili manipolazioni e rappresentazioni retoriche".¹⁰

Si dovrà arrivare al 10 giugno 1940 per raggiungere l'apoteosi della retorica e dell'asservimento più cieco ad uno Stato che annulla i valori dell'individualità persona, fino a che esso precipiti, in caduta libera, verso la sua fine.

1.2.1 Le canzoni del regime e ... non.

Nel romanzo "La misteriosa fiamma della regina Loana" di Umberto Eco, il protagonista, Yambo, perde la memoria in seguito a un incidente. In un baule reale e metaforico, della sua casa d'infanzia, egli rovista in ricerca d'indizi che lo riportino verso il suo passato, con la speranza di recuperare la memoria.

Volevo Nizza italiana o mille lire al mese di cui non conoscevo il valore? Un ragazzo che gioca coi fucili e i soldatini, vuole liberar la Corsica fatal e non maramaldeggiare tra tulipani e pinguini innamorati"¹¹.

Nel suo percorso a ritroso, Yambo ritrova oltre a libri, giornalini ed altri oggetti del suo passato anche della musica, la musica che racconta gli anni della sua infanzia, ed egli non può fare a meno di rievocarli con la stessa ingenuità di allora, ma con una nuova consapevolezza degli eventi successivi a quegli anni..

Le canzoni del ventennio ereditano in larga parte i temi del periodo lasciato alle spalle, tuttavia, la peculiarità che le contraddistingue è che esse sono per lo più diventate strumento di propaganda investendo la vasta gamma di argomentazioni della vita sociale del tempo, tra le più disparate: dalla campagna di lotta al celibato, all'esaltazione del vigore e della militanza più

¹⁰ M. Degl'Innocenti, *Giovani e giovanilismo tra società e politica*, in P. Sorcinelli e G. Varni, *op. cit.*, p. 148.

¹¹ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Bompiani, Milano, 2004, p.175.

assolute; il tutto proteso verso una “rinascita” dalle ceneri della grande guerra, verso mete di grandezza e supremazia dello Stato-Nazione.

I “Caffè concerto”, lasciano il posto ai più moderni “Tabarin” in cui meglio s’identificava, rispetto alla precedente

una nuova borghesia senza blasoni...irrequieta, vogliosa di vivere...di guardare al di sopra del proprio ceto e delle sue reali possibilità e di differenziarsi, più che mai prima, dagli operai e dai contadini...Era questa una nuova borghesia che tentava di imitare lo stile di vita di Parigi – città del vizio e della lussuria.¹²

lo spirito che anima gli intrattenimenti è decadente, languido e nostalgico, in perfetto stile dannunziano, tanto in voga all’epoca. La caricatura più rappresentativa del tabarin c’è senz’altro data da Ettore Petrolini e dal suo *Gastone*, il viveur nichilista frequentatore del “bel mondo”.

A Roma, il più famoso Tabarin fu per molti anni L’”Apollo”, situato in Via Nazionale, a ridosso dell’attuale Teatro Eliseo, ma anche la Sala Umberto e il Salone Margherita erano Tabarin molto in auge.

Le canzoni, come si è detto, mantengono ancora i canoni tradizionali di amori da romanzo rosa, dove di solito l’uomo si strugge per una donna perfida e fatale, oppure di una donna vittima delle circostanze che cade nella perdizione e (solitamente in punto di morte) si redime davanti all’amato piangente al suo capezzale. Nel caso la cantante sia donna, invece il ruolo femminile cambia. La protagonista è una donna virtuosa, innocente, che bamboleggia, quasi gioca con l’amore, ammettendo la sua levità e fragilità davanti ad un uomo pronto a difenderla dai “pericoli della vita” sotto l’ala protettrice di una promessa di matrimonio: massima aspirazione destinata al genere femminile. Altro filone, il principale, della propaganda è quello delle canzoni elevate a inno.

¹² G. Borgna, *op. cit.*, p. 78.

Trattasi di temi musicali già noti (come nel caso di “Giovinezza”) in cui i testi sono stati riadattati al fine di diffondere entusiasmo e ardore nei confronti del regime.

Ma il richiamo più frequente è quello del Risorgimento in continuità con le glorie della prima Guerra mondiale, il tutto rielaborato con riferimento alla grandezza della romanità imperiale che, come sappiamo, aveva connotato in pieno tutte le caratteristiche del regime a partire dalle icone e dai caratteri grafici di propaganda. Tal esaltazione troverà la sua summa nella metà degli anni Trenta, in seguito ai successi conseguiti alle campagne coloniali; così, una canzone come *Faccetta nera*, rappresenterà il prototipo di canzoni “apparentemente neutre ma che, di fatto divengono strumenti che veicolano ed esprimono adesione agli ideali del fascismo”¹³ Infine, non possiamo non tener conto di due elementi fondamentali che da questo periodo influenzeranno notevolmente l’aspetto mediatico delle canzonette: La nascita della radio (EIAR) nel 1924 e la sua progressiva diffusione nelle famiglie italiane e l’avvento del cinema sonoro. “Il cinema degli anni Trenta rende famosi brani destinati a durare ben oltre quel decennio e ad entrare nella leggenda della canzone: Beniamino Gigli è l’interprete di *Non ti scordar di me* (1936), motivo conduttore dell’omonimo film; Tito Schipa canta *Vivere!*” e *Torna piccina!*, composte da Bixio per il film *Vivere!*”¹⁴

1.2.2. Le canzoni più rappresentative del periodo

Le prime canzoni tipiche di tabarin sono *Vipera* del 1919 di Anna Fougez, dove si narra di una donna malvagia e “di un uomo che altrettanto immancabilmente trae un piacere masochistico nel sentirsi completamente in

¹³ S. Pivato, *La storia leggera, l’uso pubblico nella storia della canzone italiana*, Il Mulino, Bologna 2004, p. 70.

¹⁴ *Ivi*, p. 76.

balia di lei”¹⁵ e *Scettico Blues* di Gino Franzi che narra di disillusione verso i sogni e la vita. La canzone più significativa in tale frangente è *Addio Tabarin* del 1922 cantata sempre da Franzi : “...come una ribellione al nichilismo di quegli anni, in cui altro si faceva se non piangersi addosso (Addio,tabarin!/beffa atroce dell’uman dolor/Vituperio della povera gente/che di miseria muor)”¹⁶

Dal punto di vista dell’innovazione linguistica, non possiamo tralasciare Armando Gill (pseudonimo di Michele Testa), il primo vero cantautore della musica italiana. Il suo brano più famoso, *Come pioveva*, rientra perfettamente negli standard della canzone italiana “moderna” ”...depurata dagli arcaicismi e dai moduli letterari”¹⁷ In essa sono presenti i toni colloquiali intrisi di argomentazioni della quotidianità, già sondati dai crepuscolari e da Guido Gozzano come già esposto nel precedente paragrafo.

Negli anni 30 cominciano a prender forma le orchestre di musica leggera che accompagneranno gli artisti più famosi. Ricordiamo l’orchestra di Carlo Benzi che nel 1929 si era esibita nei giardini Diana di Milano con un gruppo “che aveva già le caratteristiche di una grande orchestra”¹⁸ L’anno seguente è la volta di Gigi Ferracioli e del suo gruppo e nel 1931 del maestro Cinico Angelini e della sua Orchestra Angelini. Il repertorio delle orchestre era per lo più musica Jazz, Swing e Fox Trott, musica cantata e ballabile, che il fascismo tollerava appena fino a bandire, nel 1938, ogni stranierismo anche in campo musicale (come era già accaduto per le opere letterarie con l’istituzione di una commissione per la Bonifica libraria, nello stesso anno)¹⁹. Venne eliminata la divulgazione di brani orchestrali Jazz adducendo come motivo, oltre all’idea che fosse musica per “smidollati gagà” anche la bolla

¹⁵ G. Borgna, *op. cit.*, p. 84.

¹⁶ <http://cronologia.leonardo.it/storia/tabe>

¹⁷ *Ivi* p.82.

¹⁸ *Ivi*, p.129.

¹⁹ Cfr. P Boero, C. De Luca, *La letteratura per l’infanzia*, Laterza, Roma – Bari, 2006, p.172.

razziale di musica tribale e “negroide”. Tra gli italiani che avevano introdotto i moderni ritmi oltreoceano, ricordiamo Natalino Otto, al secolo Natale Codognotto, all’epoca vero e proprio “borderline” per gli atteggiamenti esterofili, di cui ricordiamo le spiritose “*Mamma...voglio anch’io la fidanzata*”²⁰ e “*Ho un sassolino nella scarpa*”, e Alberto Rabagliati, celebre interprete swing di cui ricordiamo “*Mattinata fiorentina*” e “*Ba-ba-baciami piccina*”. Ma le vere protagoniste delle swing italiano sono tre sorelle olandesi Caterinetta, Giuditta e Sandra Leschan, note come Trio Lescano. Tra le loro canzoni e la Radio, sarà un connubio che durerà per molti anni. Le tre sorelline dall’aria gracile e dal viso truccatissimo non erano certo il prototipo della bellezza femminile dell’epoca, ma avevano un talento incredibile, soprattutto Caterinetta, (mentre Sandra e Giuditta inizialmente si dedicano alla danza acrobatica); d’altra parte erano “figlie d’arte”, il padre, ungherese, era contorsionista di circo, la madre, olandese, cantante d’operetta. Con le loro voci infantili e bamboleggianti, intonavano canzoncine polifoniche molto orecchiabili che in qualche modo lasciavano trasparire un’embrionale esigenza di emancipazione femminile nei toni trasgressivi e sbarazzini. Tra le canzoni più famose del Trio ricordiamo *Ma le gambe* (Bracchi-D’Anzi, 1938), ove si ricorre ad una fisicità della donna, mai sondata fino ad ora, e *La gelosia non è più di moda* (Schisa, Rastelli, Panzeri, 1939) in cui s’inneggia allo “stile Novecento” come richiamo alla “modernità” anche in certi sentimenti. *Maramao perché sei morto*, sempre del 1939, attirò le attenzioni della censura, perché scritta pochi mesi dopo la morte di Costanzo Ciano e considerata derisoria. Con l’arrivo della guerra le sorelle non ebbero vita facile, anche perché la loro madre era ebrea. Nel 1943 furono proscritte dalla radio ma continuavano ad esibirsi nei locali finché durante una retata vennero arrestate a Genova.” - Con quel naso non potete essere che ebreo - disse loro

²⁰ Nel 1998 il duo hip hop e crossover, Articolo 31, lancerà il brano *La fidanzata*, il cui tema ruota attorno al ritornello di *Mamma...voglio anch’io la fidanzata* di Natalino Otto

un capitano tedesco. E Sandra, di rimando: - Se la razza dipende dal naso, allora anche lei è ebreo -. "Furono imprigionate con l'accusa di spionaggio, perché cantando "*Tuli- tuli- tulipan*", mandavano in realtà messaggi al nemico"²¹. Finita la guerra, ripararono in Argentina e chiusero definitivamente con la canzone italiana.

La maggior parte delle canzoni dell'epoca e degli interpreti, resta tuttavia legata all'adesione fascista e ai suoi principi: così che *Reginella campagnola* del 1938 (Oh campagnola bella /tu sei la reginella...) evoca il ritorno alla ruralità (onde scoraggiare i processi d'importazione dei cereali) evocato da Mussolini durante la battaglia del grano

Anche la canzone napoletana continua a produrre brani di successo portati ai festival di Piedigrotta. Dopo *Reginella* del 1917 e *Santa Lucia luntana* del 1919, uno dei più celebri è '*O paese d'o sole* di Bovio e d'Annibale, 1925 e *Lacreme napoletane* di Bovio e Buongiovanni, canzoni che parlano di emigrazione. Ma gli anni '20 sono anche gli anni d'oro della canzone romana: le famosissime *L'eco der core* di Oberdan Pettrini e *Barcarolo Romano* di Pio Pizzicaria, entrambe musicate da Romolo Balzani, e di *Casetta de Trestevere* di Alfredo Del Pelo e *Nannì...una gita alli Castelli* di Franco Silvestri, spaziano tra malinconia, eventi luttuosi per pene d'amore, attaccamento familiare e inneggiamenti all'allegria, il tutto scandito dagli arpeggi della chitarra alla maniera degli *stornelli* romani.

Per ultimo, non possiamo dimenticare il filone relativo all'innodia fascista.

[...] mi sono imbattuto in dischi di inni fascisti, che il nonno aveva riunito con uno spago, come a volerli proteggere, o segregare. Il nonno era fascista, antifascista, o nessuno dei due?²²

Con queste parole inizia la rievocazione di Yambo, nel romanzo di Eco, degli inni fascisti.

²¹ G. Borgna, *op. cit.*, p.158.

²² U. Eco, *op. cit.*, p.171.

L'inno più famoso, *Giovinazza*, trae origine da un inno goliardico del 1909 di Nino Oxilia musicata da Giuseppe Blanc che portava il titolo di *Commiato*. Nulla nel testo originale lascia presagire la futura evoluzione che, rielaborata nel 1919 su versi di Marcello Nanni viene adottata dalle prime squadre fasciste. La canzone subirà nel corso degli anni degli adattamenti e, dalla versione del 1923 recante il sottotitolo "Inno degli arditi" fino a quella con le parole di Salvator Gotta dal sottotitolo ufficiale di "Inno trionfale del partito fascista". In questa evoluzione si nota il passaggio del fascismo "violento" degli squadristi evocato dai versi riferiti a Felice Orsini, autore dell'attentato a Napoleone III nel 1858 ("degli Orsini ho qui la bomba / / ho il pugnale del terrore") verso un fascismo più "neutro", che meglio s'identifica con la "rispettabilità" di un partito di Stato, giunto al governo²³; così i versi dedicati all'attentatore lasciano il posto alla figura di Dante Alighieri, simbolo dell'italianità che contraddistingue da sempre lo spirito mussoliniano (Il valor dei tuoi guerrieri / la virtù dei tuoi pionieri / la vision dell'Alighieri / oggi brilla in tutti i cuor).

Per un regime che aveva particolarmente a cuore l'adesione dei più piccoli, c'era anche spazio per un inno ufficiale dei fanciulli fascisti: *Balilla*. I toni sono più pacati e riferibili ai valori risorgimentale con richiami a De Amicis e alle lotte garibaldine (su, lupetti, aquilotti! / come i sardi tamburini / come i siculi picciotti / bruni eroi garibaldini!). sempre Eco, con la pungente ironia ricorda in merito a questo brano:

[...] ho seguito il canto, come se recitassi a memoria". L'inno esaltava di quel giovane coraggioso (fascista in anticipo, visto che come fanno le enciclopedie, Giovan Battista Perasso era vissuto nel Settecento) che aveva lanciato il suo sasso contro gli austriaci scatenando la rivolta di Genova²⁴

Verso la metà degli anni Trenta, gli inni fanno maggiormente riferimento alla romanità e alla grandezza imperiale. La canzone più famosa, *Faccetta nera*.

²³ S. Pivato *Bella ciao, op. cit.*, p. 150.

²⁴ U. Eco, *ibidem*.

Stefano Pivato ricorda: “ Scritta in dialetto romanesco nel 1935, la canzone è successivamente tradotta in italiano e conosce un successo clamoroso fino a divenire la canzone simbolo del fascismo degli anni Trenta. ”... Sono motivi che avvicinano emotivamente gli italiani all’impresa africana”. Anche perché nei loro versi mettono in risalto la giustificazione ideologica della guerra che assume – secondo una vulgata propagandistica allora assai in voga – le caratteristiche di missione civilizzatrice, miscelando non di rado i temi d’amore con quelli della propaganda politica²⁵

Accanto agli inni ufficiali, non mancano in questo periodo anche i motivi detti “della fronda”, cioè quelli sovversivi, antifascisti. Si trattava sovente di vere e proprie parodie che facevano il verso alle canzoni più famose di propaganda. La parodia più clamorosa resta quella di *Giovinezza*, ribattezzata dai rivoluzionari e dai democratici con il nome di *Delinquenza*: (“Delinquenza, delinquenza / del fascismo sei l’essenza / col delitto e la violenza / tu oltraggi la civiltà”). Ma spesso erano considerate di fronda anche canzoni “innocenti” come *Bombolo* (“era alto così, / era grosso così, / lo chiamavan Bombolo”) considerata offensiva verso Guido Buffarini Guidi, membro del Gran Consiglio del fascismo, e la già citata *Maramao...*, solo per fare qualche esempio, vennero bandite dalla censura.

Con l’avvento del secondo conflitto mondiale, le canzonette, soprattutto del teatro di varietà, continuavano a scandire i loro ritmi. Sui fronti guerra si scatenava l’inferno e un giovanissimo Renato Rascel cantava *E’ arrivata la bufera*; una sensuale e, nel contempo innocente Alida Valli, già affermata attrice, cantava *Ma l’amore no*, rinnovando quella incessante ricerca di ciò che era stato precocemente loro negato, già vagheggiata da altri soldati in un’altra guerra, ancora recente.

²⁵ S. Pivato, *op cit.*, p.161.

1.3 La seconda guerra mondiale e gli anni della ricostruzione:cenni storici.

La strada intrapresa dalle conquiste coloniali d’Etiopia, aveva portato l’Italia ad una politica imperialistica e di difesa degli “spazi vitali” . Con questo pretesto si era avvicinata sempre più alla Germania di Hitler, fino a dividerne la follia delle leggi razziali, nel 1938. Il “Patto d’acciaio” del 1939, trascinò il Paese nel baratro della guerra più sanguinosa del secolo. Una “guerra lampo”, come aveva promesso Mussolini quel pomeriggio del 10 giugno 1940 a Piazza Venezia, per arginare, come stabilito dall’alleanza, la reazione di Francia e Inghilterra nel Mediterraneo, in seguito all’invasione della Polonia, pianificata dalla Germania, in gran segreto, all’indomani della firma del Patto con l’Italia. In realtà Mussolini avrebbe potuto rifiutarsi d’intervenire in quanto la mancata consultazione dell’alleato, era motivo, contemplato dal Patto, di non assolvere all’obbligo di collaborazione. Tuttavia, Mussolini, dopo nove mesi di “forzata non belligeranza”, decise di entrare in guerra a fianco dei tedeschi.

Ma gli italiani, dietro a quelle grida di esultanza che inondavano Piazza Venezia, cosa pensavano veramente? Così ricorda Alberto Asor Rosa, nel romanzo autobiografico “L’alba di un mondo nuovo”.

“nelle persone intorno a me sentivo svegliarsi un’ostilità fino a quel momento inespresa e confusa ... la radio gracchiava qualcosa,... era il discorso di Mussolini in Piazza Venezia ... Prima che il clamore delle approvazioni salisse dalla Piazza a coprire il seguito del discorso ... Una ragazza che aiutava mia zia a fare i lavori di sarta, ... sporgendosi drammaticamente verso l’apparecchio, sibilò a mezza voce – Te possin’ammazzatte!- Rimasi sbalordito”.²⁶

L’esperienza fallimentare della campagna di Grecia e, successivamente della Russia, durante i primi due anni di una guerra che si era rivelata essere tutt’altro che un fatto repentino, contribuì, poco a poco, a modificare la

²⁶ A. Asor Rosa, *L’alba di un mondo nuovo*, p.168, ed. Mondolibri su licenza Einaudi, Torino 2002, p.168.

mentalità degli italiani. Essi che erano stati educati secondo valori che coglievano nella guerra il mito della giovinezza come simbolo di energia, legata al senso della morte, “che non è morte ma sacrificio e resurrezione”²⁷,cominciavano a fare i conti con le perdite e le privazioni più dure.

La nuova tragedia, sembra ripercorrere sentieri già tracciati dal precedente conflitto e pesantemente rinnovati. Come ricorda Antonio Gibelli,²⁸ la progressiva tendenza a far prevalere il pubblico sul privato, nel concetto di “offrire la propria vita per la Patria”, frutto di un ripetuto indottrinamento delle masse, iniziato proprio con la Grande guerra e portato a compimento dal fascismo, fino a culminare con il secondo conflitto mondiale, comincia, dopo quei primi due anni, a sgretolarsi e, insieme a tanto impianto ideologico, anche la credibilità del Duce, colpevole di aver portato il Paese al massacro. L’esaltata ” Giovinezza” fascista si era rivelata un alibi dietro cui si celavano gli interessi del regime. “Giovinezza” come metafora del vigore e dell’instancabilità, piegati agli scopi ambiziosi dei politici.

Nonostante vent’anni di pedagogia radicalmente militare, non fu solo a causa dell’arretratezza e dell’equipaggiamento e degli armamenti, che l’Italia si avviava verso la disfatta, ma ad un vero e proprio modo di essere radicato nella cultura più profonda di un popolo che nella sua storia non porta con sé la veste del conquistatore; significativa al riguardo è ancora la testimonianza di Asor Rosa: “il soldato italiano ha sempre portato la divisa come una maschera scomoda e provvisoria: dietro di essa resta sempre visibile la radice originaria del singolo individuo, il muratore, il contadino, l’operaio, il laureato”.²⁹

L’armistizio con gli Stati Uniti dell’8 settembre porta l’illusione della fine della guerra, il re all’indomani parte alla volta di Brindisi, lasciando di fatto,

²⁷ P. Sorcinelli, *Un secolo di guerre*, in P. Sorcinelli e AA VV , *Identikit del 900*, Donzelli, Roma, 2004, p. 64.

²⁸ A. Gibelli, *op. cit.*, p.347.

²⁹ A. Asor Rosa, *op. cit.*, p.163.

l'esercito italiano allo sbando. Conseguenza: l'Italia "traditrice" resta in balia della feroce reazione dei tedeschi che la occupano per tutto il Centro Nord. Mussolini, sotto la "protezione" di Hitler costituisce la Repubblica Sociale di Salò, una sorta di governo "fantoccio", affinché si ricostituisca un esercito fascista che contrasti le numerose associazioni partigiane che, in clandestinità organizzano rappresaglie contro le milizie tedesche. Tutto il Nord Italia è ormai in mano ai tedeschi che in breve occupano anche la capitale. Con l'arrivo degli alleati americani che avviene in concomitanza a ripetuti insuccessi militari del Reich, all'indomani della capitolazione di Berlino e della morte di Hitler finalmente l'Italia è liberata.

I soldati americani entrano trionfalmente a Roma il 25 aprile 1945 con i loro carri armati sono portati in trionfo dalla folla esultante; cioccolata, chewing gum e Boogie woogie i primi simboli della rinascita e delle modernità che per prima si manifesterà proprio verso il recupero delle influenze straniere (che il regime aveva tanto aborrito), nei costumi e nell'arte degli italiani.

Il 9 maggio 1946 Vittorio Emanuele III abdica in favore del figlio Umberto II. Ma i Savoia avevano ormai perso di credibilità agli occhi degli italiani, e dopo meno di un mese, viene indetto il referendum del 2 giugno che segnerà definitivamente la vittoria della Repubblica.

L'intervento dell'America per la liberazione e gli aiuti finanziari erogati con il piano Marshall, contribuirà in maniera sostanziale ad indirizzare la leadership politica della nuova Repubblica in senso anticomunista, cosicché le sinistre vengono progressivamente "licenziate" dal governo.

Si stava delineando "un nuovo Occidente ricostruito sotto l'egemonia americana al cui centro non stava più lo Stato-nazione, ma il mercato internazionale, i consumi di massa, l'omologazione culturale del campo anticomunista"³⁰

³⁰ A. De Bernardi *cit.*, in P. Sorcinelli e G. Varni, *Il secolo dei giovani*, p.75.

1.3.1 dalla canzone di guerra alla Liberazione, fino al festival di Sanremo.

Durante il conflitto continuavano ad imperversare alla radio le canzonette di regime, per contro, dato il clima di austerità dovuto ai numerosi lutti di guerra, era stato vietato il ballo nei locali pubblici. La musica americana, soprattutto il Jazz nero, completamente bandita e con essa tutte le produzioni, anche italiane, di autori ebrei.

Fino al 1943 la popolazione civile continuava a scandire i ritmi quotidiani dai toni più patetici e melensi di *Mamma!* ai più ritmati e spensierati di *Ho un sassolino nella scarpa*. In entrambi i casi le canzoni continuavano a proporre i cliché tipici del regime, quello del cinema dei telefoni bianchi e del varietà più spassoso. Ma gli italiani ormai non cantavano più *Giovinetta* e *Vincere!* se non nelle residuali, e ormai forzate, adunate del sabato pomeriggio.

Disparate compagnie teatrali itineranti, che su imitazione dei varietà e delle esibizioni dell'icona Wanda Osiris, si proponevano di allietare, con repertori anche scollacciati e volgari, i soldati in licenza. Il famoso film *Polvere di Stelle* diretto e interpretato da Alberto Sordi nel 1973, ci offre egregiamente uno spaccato di questa Italia decadente. Dopo la liberazione, dimenticare la guerra diventa un implicito imperativo degli italiani, e con essa le lotte partigiane che avevano il sapore di bolscevismo che alla nuova Repubblica, fondata sulla democrazia e sugli aiuti americani, non piaceva ricordare. Mentre il cinema si stava avviando verso la felice stagione del neorealismo di Rossellini e De Sica, e le arti figurative si esprimevano attraverso i dipinti di Guttuso, il mondo della canzone rimane estraneo al rinnovamento, sia nel linguaggio usato che nei contenuti. “Forse mai come negli anni del secondo dopoguerra la canzone merita quell’aggettivo di “leggera” che in una approssimativa distinzione dei generi e nel senso comune, designa certa produzione musicale”.³¹ Certamente, finito il mito fascista, cambia il tono: ora più intimista rispetto al passato, ma decisamente immutato nello stile. Come

³¹ S. Pivato, *La storia leggera*, cit., p.79.

anche Gianni Borgna ricorda, “dalla guerra non nasce una nuova canzone”³². Eppure la Resistenza crea diverse occasioni, prima fra tutte la famosa *Bella Ciao*; tuttavia, si tratta di canzoni “sociali” relegate al solo scopo di allietare le varie “Feste dell’Unità” negli anni successivi e non certo destinate ad entrare nel quotidiano dell’Italia rinnovata. L’Italia della resistenza è un Paese allo stremo, che non risparmia nessuno agli orrori della guerra, come Pin, l’adolescente aspirante partigiano, protagonista de “Il sentiero dei nidi di ragno”³³, o la piccola “Immatella” di Michele Prisco³⁴, la bambina prostituta che vive il dramma dei bombardamenti di Napoli all’indomani dello sbarco alleato. Personaggi di finzione, è vero, ma calati in una realtà che è esistita. Non c’è dunque da stupirsi di tanto desiderio di oblio, benché opinabile.

Anche le canzoni del filone neorealista francese, Georges Brassens, Jacques Brel e Juliette Greco, che raccontavano della quotidianità della gente comune, (a cui s’ispirerà Fabrizio De Andrè), trovarono in Italia solo un limitato pubblico colto e raffinato. Restava così la canzonetta d’amore, egregiamente rappresentata dalle trasmissioni radiofoniche di successo tra le quali spopolò nel 1951, il neonato Festival della canzone italiana. L’iniziativa nasce proprio per risollevare l’economia della “città dei fiori” uscita piuttosto malconcia dalla guerra. Così, la riapertura ufficiale del Casinò municipale di Sanremo, principale attrazione turistica, veniva allietata dall’accompagnamento di una serie di canzoni in concorso. Il 29 gennaio del 1951 la radio diffonde le prime canzoni del Festival, unici partecipanti, i cantanti Nilla Pizzi, Achille Togliani e il Duo Fasano. Vince la Pizzi con *Grazie dei fior.* . Non è casuale, ancora oggi, parlare di tipiche canzoni sanremesi riferendosi a standard qualitativi modesti, proprio perché tali erano le canzoni cantate, già all’epoca, in

³² G. Borgna, *op cit.*, p.183.

³³ Vedi in: I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, I Cap. pp.6,7. Mondadori, Milano, 1993 – Pin intona dei versi in un’osteria, i canti di Pin altro non sono che un richiamo disperato, alla sua condizione di miseria e degrado. Tale condizione raggiunge il culmine quando egli inizia a cantare, a squarciagola, una canzone oscena.(nota personale).

³⁴ Vedi M. Prisco, “*Immatella*” : *Fuochi a mare*, Rizzoli, Milano 1982, pp. 7-85.

occasione di tale evento; Gianfranco Baldazzi nella sua “La canzone italiana del 900”, parla di canzoni che si muovono in due direzioni: Riferendosi a canzoni come “Grazie dei fior” o “L’edera”, dice: “Questi slow, questi tanghi, queste beguine segnano il ritmo dei tempi e danno una voce “poetica” all’eros ritrovato del dopoguerra, al gioco dei corteggiamenti di un popolo assetato di normalità, e che affronta i sentimenti con brusca rozza timidezza”³⁵ Riferendosi invece alle canzoni più spensierate afferma che le interpretazioni “sociali” che vogliono “Casetta in Canadà” rappresentativa della chimera del benessere raggiunta dalla nostra emigrazione dell’epoca, oppure “Papaveri e papere come metafora politica del “è meglio lasciar perdere i grandi che stanno al potere”, sono troppo indirette. “Lo svolgimento del tema letterario e musicale banale. A cercare di farne una lettura sociologica, si potrebbe concludere che l’utente avesse un livello mentale di un bambino di sei anni. Ma non è così. Siamo di fronte a filastrocche dalla consistenza esclusivamente ludica, ad inviti alla danza e alla risata, che non hanno altra pretesa che farsi cantare e fischiare”³⁶.

Anche la canzone napoletana proseguirà a produrre brani di successo con il repertorio di Roberto Murolo, autore e cantante dallo stile “sussurrato e confidenziale”, sobrio, elegante,(a cui si deve la pubblicazione, nel 1963 di un prestigiosa antologia di canzoni napoletane dal 1200 all’epoca contemporanea)³⁷e Sergio Bruni dalla caratteristica voce ricca di vibrati e di modulazioni tipiche del canto partenopeo, “fino a recuperare l’eco d’influssi arabi e spagnoli”.³⁸ Ma sono gli ultimi bagliori di un astro destinato a spegnersi; nel 1952 nasce il festival di Napoli che soppianta la Piedigrotta, tale genere perde progressivamente d’identità, fondendosi con musicalità e

³⁵ G. Baldazzi, *La canzone italiana del 900, da Piedigrotta al festival di Sanremo, dal caffè concerto, all’opera rock, una storia della società italiana attraverso le sue canzoni più belle e i loro grandi interpreti: da Enrico Caruso a Eros Ramazzotti*. Newton Compton, Roma 1989, p. 87.

³⁶ *Ivi*, p. 88.

³⁷ F. Liperi, *op. cit.*, p. 173.

³⁸ *Ivi*, p. 174.

ritmi extrapartenopei e non per questo di minor effetto. Uno degli artefici di questo cambiamento è Renato Carosone³⁹ un giovane napoletano, talentuoso musicista, che saprà rivoluzionare il panorama canoro partenopeo, mescolando ritmi nordamericani, jazz e blues in canzoni allegre e ironiche che spezzano la tradizione tutta melodrammatica del repertorio tradizionale napoletano.

Nello stesso periodo prende consistenza un nuovo fenomeno meno conosciuto e, senz'altro, non destinato alla produzione commerciale: il *Cantacronache*. Il gruppo è fondato a Torino nel 1957 da un gruppo di intellettuali, tra i quali spiccano i nomi di Fausto Amodei, Sergio Liberovici e Michele Straniero. Altri nomi eccellenti collaborarono alle produzioni dei brani musicali di Cantacronache: Italo Calvino, Franco Fortini, Umberto Eco e Gianni Rodari. Scopo principale del movimento era quello di riportare alla memoria i fatti della Resistenza troppo presto dimenticati, dalla cultura conservatrice degli anni Cinquanta che cercava in tutti i modi di porre l'oblio sull'esperienza partigiana. Periodo contraddittorio, infatti, caratterizzato da un comune senso di reticenza nel ricordare l'evento della Liberazione a partire dall'educazione dei giovani.⁴⁰

L'esperienza di Cantacronache ha vita breve e si chiude nel 1962 "... di fronte all'impossibilità di trovare un adeguato supporto organizzativo ed economico che faccia uscire dalla stretta cerchia degli addetti ai lavori una canzone dal forte timbro di carattere politico.

Il popolo, dunque, che voleva dimenticare e divertirsi amava incontrarsi nelle "balere". In una società tradizionale e sessuofobica, dove i giovani non hanno ancora acquisito una propria fisionomia culturale autonoma e distinta da

³⁹ *Ivi*, p. 176.

⁴⁰ Cfr In P. Boero, G. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma- Bari, 2005, p.220. Rodari torna a prestare attenzione ai libri di lettura ... Non soltanto trova la conferma della consuetudine sa tacere, per un malinteso senso dell'educazione, sulle vicende ultime della nazione (in particolare la guerra di Liberazione viene completamente rimossa), ma addirittura rileva casi di vero e proprio stravolgimento della verità storica.

quella dell'adulto,⁴¹ genitori e figli, si ritrovavano insieme in sale da ballo ricavate da sale interne di edifici dove hanno sede circoli e dopolavoro vari, ci si poteva incontrare e socializzare sotto lo sguardo attento dei "grandi".⁴²

Per contro, quella parte d'Italia più benestante e per i *Vip*, nasce la moda dei "night".. Il night⁴³ era il locale "alla moda", un mondo che si muoveva in piccoli locali fumosi animati da uno spettacolo composto da numeri di vario tipo: dal complesso jazz, al cabaret, al balletto⁴⁴. Il tutto ispirato ai venti di americanismo che dai giorni della Liberazione avevano prepotentemente ispirato le istanze di modernità dell'Italia tutta da rifare e, di questa modernità erano gli aspetti più trasgressivi, che l'eco della vita notturna, suggeriva di cogliere.

1.3.2 Le canzoni più rappresentative del periodo

Durante il conflitto continuavano ad imperversare alla radio le canzonette di regime, per contro, dopo il 10 giugno era stato vietato il ballo in pubblico, la musica americana, e gli autori ebrei. Si trasmettevano canzoni sentimentali e melense (come al regime, sempre più impopolare, non dispiaceva) ma in *Caro papà* di Filippini e Manlio 1941, l'apparente inneggiare alla guerra fascista, lascia trasparire un accorato senso di tragedia, motivo per cui veniva trasmessa raramente.⁴⁵

Natalino Otto proponeva nel 1943 la spassosa *Ho un sassolino nella scarpa*, e per il cinema, del 1941 è *Voglio vivere così*, interpretata da Ferruccio Tagliavini per l'omonimo film; più lacrimosa, invece, è la famosissima *Mamma!* (Bixio – Cherubini, 1940) cantata da Beniamino Gigli .

⁴¹ L. Gorgolini, *Un mondo di giovani. Culture e consumi dopo il 1950*, In P. Sorcinelli e AAVV *op. cit.*, p. 280.

⁴² *Ivi*, p. 211

⁴³ F. Liperi, *Storia della canzone italiana*, RAI ERI, Roma, 1999, p. 179.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Gianni Borgna, *op. cit.*, p.170.

Tra le canzoni napoletane si ricorda la famosa *Tammuriata nera*, (E. Nicolardi – G. Gaeta, pseudonimo di E.A. Mario, 1944) una ballata allegramente ritmata e dalla ricchezza interpretativa; essa racconta una serie di “inspiegabili” eventi che si verificavano a Napoli, durante l’occupazione dei militari americani, la nascita di diversi bambini di colore. (*E’ nato ‘no criaturu niro niro / e ‘a mamma ‘o chiamma Giro*). Roberto Murolo annovererà questa canzone, nel suo repertorio, insieme alla famosa *Munasterio ‘e Santa Chiara* (Barberis – Galdieri 1945) lanciata da Giacomo Rondinella e che continuerà ad essere rappresentata dai più importanti gruppi di musica folk – revival degli anni ’70.

La Resistenza e il dopoguerra portano con se il ritorno della canzone sociale, la più famosa rappresentativa è *Bella Ciao*. Le sue origini sono a tutt’oggi molto controverse: la versione più accreditata è quella che sostiene derivi da un canto di mondine d’inizio 900. Il fatto che il canto delle mondine appaia soltanto posteriore alla *Bella Ciao* che tutti conosciamo, fa pensare che “sarebbe stato il canto partigiano ad avere ispirato quello di risaia, non viceversa”⁴⁶.

Le canzoni simbolo degli anni della Ricostruzione, legate al repertorio sentimentale sono quelle di Luciano Tajoli, Carlo Buti, Narciso Parigi, Giorgio Consolini, che si esibiscono con tonalità tenorili e vibrati di stampo melodrammatico, tra le donne, oltre a Nilla Pizzi, Clara Jaione (“specializzata” in canzoni allegre come *I pompieri di Viggiù*). Carla Boni, Julia De Palma. Fa quasi tenerezza il commento di Baldazzi sul *look* di questi personaggi: “i volti e l’abbigliamento sono quelli dell’impiegato di concetto, vestito a festa, capitato per caso sul palcoscenico”⁴⁷

⁴⁶ S. Pivato, *op. cit.*, p.186.

⁴⁷ G. Baldazzi, *op. cit.*, p. 85.

Tra questi nomi, emerge in breve tempo quello di un giovane romano di modeste origini, Claudio Pica, meglio conosciuto come Claudio Villa⁴⁸. I suoi primi successi, *Serenata celeste*, *Borgo antico*, *strada della mimose* venivano eseguiti in falsetto, come alla maniera degli stornellatori romani, anche a causa della tubercolosi contratta in tempo di guerra per cui poteva servirsi di un solo polmone. Nel 1952, guarito definitivamente dalla malattia, riuscì a far sentire il suo splendido acuto tenorile con la voce inconfondibile, “ricca di sfumature leggere, agili, giocate tutte in gola, sulle vocali aperte, una voce – quella tipica dei posteggiatori romani – che era un incanto”⁴⁹.

Claudio Villa rappresenta l’archetipo dell’italiano della rinascita e del riscatto sociale. Villa eredita lo stile di Gigli e Buti con un repertorio per un pubblico appartenente alla piccola borghesia e al proletariato; di giovani che, “per lo più digiuni di musica operistica, soddisfacevano così il loro istinto melodrammatico ... tra ritrosi amori paesani e rissose passioni rionali”⁵⁰. Le sue canzoni esprimono i valori tradizionali della società italiana: famiglia, paese, amici. Basti pensare a questi versi: *Serenata celeste*, / *celeste come gli occhi di una donna*, / *che rassomiglia tanto a una Madonna*.

Per superare il “ritardo sostanziale nel linguaggio della canzonetta rispetto all’evoluzione linguistica della società italiana”⁵¹, bisognerà aspettare il 1958, quando l’inaspettato successo di un “volo” d’autore, decreterà la fine della canzone del dopoguerra e l’inizio degli anni del boom, nonché di una svolta epocale nella società italiana.

⁴⁸ Cfr G. Borgna, *cit.*, p. 201.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ G. Borgna, *L’italiano “cantato”* in L. Coveri, *Parole in musica, lingua e poesia nella canzone d’autore italiana*, Interlinea, Novara 1996, p. 70.

⁵¹ L. Coveri, *Per una storia linguistica della canzone italiana* in L. Coveri, *Ivi*, p. 15.

1.4 La fine del dopoguerra, gli anni del “boom”. Cenni storici

Il primo segno della svolta epocale che si verifica nella società italiana, nel quinquennio 1959-1963, è rappresentato da una crescita economica dai ritmi impressionanti. Essa aveva trovato una spinta determinante da una serie di emendamenti della CEE, entrati in vigore nel 1958, che agevolavano i processi produttivi e di esportazione, per i paesi membri (allora, solo sei)⁵²; i salari, rispetto all'inflazione corrente, erano di gran lunga aumentati, e il forte impulso del settore secondario chiamava a sé tanta manodopera, da provocare l'abbandono delle campagne, avviando la popolazione ad un progressivo inurbamento. Si verifica, così una vera e propria rivoluzione anche nel campo sociale e culturale: l'urbanizzazione crescente, le migliorate condizioni di vita e la scolarizzazione più diffusa e permanente, sono fattori che concorrono a innescare una maggiore coscienza di classe ma soprattutto di generazione.

Nel secondo dopoguerra manca nell'italiano, dopo anni di regno sabauda, la consapevolezza di una “identità nazionale repubblicana” a cui non è preparato proprio per la mancanza di un maturo progetto di “pedagogia patriottica”⁵³ che il fascismo aveva a lungo rappresentato con proclami e discorsi vacui e retorici, in cui l'azione del popolo era stata pressoché nulla.

Negli anni immediatamente successivi alla guerra, l'Italia è debitrice degli USA e risente degli echi della Guerra Fredda, in bilico tra le forze social comuniste che avevano lottato contro il fascismo, e il mondo emergente del partitismo cattolico- popolare monolitico di matrice degasperiana. Quest'ultima linea politica si faceva portavoce dei valori della democrazia e del rinnovamento, tuttavia tendeva a frenare in maniera consistente le istanze della Costituzione; Dorianò Pela parla di “democrazia bloccata” riferendosi

⁵² Cfr I. Montanelli, G. Cervi, *Storia d'Italia, l'Italia del Novecento*, Fabbri, Milano 2001, p. 420. – Gli anni '60 sono definiti “anni di gomma”, gli anni '70 “di piombo”, gli anni '80 fino al 1992 “di fango”.

⁵³ D. Pela, *L'identità politica tra pubblico e privato*, in Paolo Sorcinelli *Identikit del 900*, Donzelli, Roma 2004, p. 226.

ad un “corollario di pratiche clientelari e atteggiamenti discriminatori, anche gravi, rispetto, rispetto a un reale accesso paritario di tutti i cittadini ai diritti sanciti formalmente dalla carta costituzionale”⁵⁴. In tale contesto si crea in Italia una frattura ideologica tra destre e sinistre che sembra ricalcare le dinamiche della Guerra Fredda; così, dopo il fallito tentativo (concluso con repressioni violente e spargimento di sangue), del governo Tambroni, di lanciare il partito neofascista Msi, al fine di contrastare l’azione dei Comunisti, inizia un progressivo scongelamento del blocco verso le sinistre. Dopo le dimissioni di Tambroni, viene chiamato Fanfani a formare il cosiddetto governo delle “convergenze parallele”, dominato da una DC sempre più ambigua, dove convivono diverse realtà: destre, sinistre, cattolici conservatori, che conferiscono tutti insieme un’unica tendenza: il netto rifiuto e il non ritorno verso il fascismo. Le scelte politiche degli italiani saranno così polarizzate attorno due partiti, veri e propri pilastri ideologici, Pci e Dc. Mentre il primo sarà sempre portavoce degli intellettuali, portando avanti con forza i valori della Resistenza come memoria storica irrinunciabile dei valori della democrazia e libertà (rinunciando così alla sua primaria impostazione leninista), il secondo deterrà le redini della nazione per quarant’anni e dunque agirà sul piano delle istituzioni e della prassi di governo.

La costituzione dei due partiti “pilota”, offre la possibilità di identificarsi in un gruppo di persone che condividono idee e valori, sotto un’unica bandiera, quella “laica” da una parte e quella “cattolica” dall’altra; sommando a questa costante, i grandi cambiamenti che si verificano nella società italiana, attraverso nuovi veicoli, prodotti di consumo (soprattutto musica e abbigliamento), e i fenomeni di urbanizzazione e scolarizzazione di massa, si può comprendere perché si crei la tendenza dei giovani, a ritrovarsi e aggregarsi verso un’identità collettiva comune. Essi, dalla seconda metà degli

⁵⁴ *Ivi*, p. 230.

anni '60, si allontaneranno sempre di più dal mondo adulto , come non era mai avvenuto in epoche precedenti .

Grandi e rapidi cambiamenti, dunque, nella scolarizzazione, nei consumi, nella famiglia, convivono con quella “modernizzazione bloccata”⁵⁵ che si riferisce, sia ad un galoppante aumento dei consumi, cui, tuttavia , non corrisponde una effettiva estensione dei diritti di cittadinanza, che alla cronica incapacità dello Stato di proteggere tutti i cittadini e garantire loro la legalità democratica (come avviene in intere aree del Sud, in balia della criminalità organizzata); accanto a tali fattori si fa strada la secolarizzazione che al di là dell’abbandono della dimensione religiosa, si estende a vere e proprie pratiche di comportamenti legate sia alla sfera pubblica che privata.

1.4.1 Gli anni '60, la musica dei giovani. La rottura con la tradizione, gli “urlatori”.

Il dopoguerra, per la canzone italiana, finisce nel 1958: durante il festival di Sanremo, un cantante, già noto al pubblico, Domenico Modugno, si esibisce con il brano *Nel blu dipinto di blu*: è l’inizio di una nuova fase della canzone italiana. Come ricorda Lorenzo Coveri, quando parla di una “fase pre-Modugno” riferendosi alle canzoni melodiche di stampo melodrammatico e ad una fase successiva, caratterizzata da canzoni dal linguaggio colloquiale, quotidiano, finalmente in linea con l’evoluzione linguistica della società italiana⁵⁶.

Tutto il decennio 1960 – 1970 è caratterizzato dunque, dalla nascita del fenomeno musicale come fenomeno di massa che ben s’inserisce nell’introduzione e diffusione del mezzo televisivo. In questo contesto la generazione dei più giovani si appropria di una definita identità sociale, come

⁵⁵ *Ivi*, pp. 234 -5.

⁵⁶ L. Coveri,(Saggio introdutt.) *Per una storia linguistica della canzone italiana*, in L. Coveri, *op. cit.*, pp. 15-6.

mai prima era accaduto, distaccandosi in maniera netta dalla società adulta. La scelta e il consumo di musica diventano sintomatici di questa tendenza.

Il conflitto generazionale che si è presentato nella cultura occidentale negli anni cinquanta ha avuto come conseguenza immediata la nascita di due fenomeni strettamente collegati tra loro, difficilmente considerabili secondo il criterio di causa effetto:

- il bisogno di alcuni giovani con la loro musica la loro differenza e distanza dal mondo degli adulti,
- l'offerta da parte dell'industria commerciale di un tipo di repertorio presentato come "musica giovanile", realizzata da e per i giovani⁵⁷

La distanza tra genitori e figli si fa sempre più evidente. I giovani si sentono davvero molto lontani dagli adulti, vissuti in tutt'altra epoca che la loro origine contadina e la scarsa istruzione mette in evidenza. Tra l'altro, gli adolescenti degli anni Sessanta nascono e si formano proprio in quell'ambiente della Ricostruzione che tanto voleva dimenticare la guerra, valori della Resistenza compresi. Motivo per cui, non possono capire un passato che a loro stessi è stato occultato, dunque, lo rifiutano a priori, e con esso, la generazione precedente con tutti i suoi valori.

L'arrivo del rock, in Italia, e con esso le mode, in ogni campo, travolge con il suo ritmo frenetico le giovani generazioni; per avere meglio un'idea della portata di questo genere musicale, occorre risalirne alle origini:

Prima che il rock nascesse, la musica americana era suddivisa in tre differenti tipologie di consumatori: la musica commerciale (*Popular music*) che si rivolgeva in modo pressoché esclusivo alla borghesia urbana; la *country music* seguita in particolare dalle masse contadine del Sud e del Sud – ovest e dagli operai di recente inurbamento; il *rhythm and blues* che era la musica "urbana" della popolazione di colore...la nuova musica – prodotto della fusione di tutti i tre i generi precedenti – non ha più per destinatario un gruppo socialmente definito (in termine di classe, di religione, di area geografica), ma

⁵⁷ L. Marconi e D. Tripputi, *Musiche giovanili del Novecento* in Paolo Sorcinelli e Guido Varni, *op. cit.*, p. 258.

un gruppo la cui identificazione avviene esclusivamente a livello generazionale⁵⁸

Rock 'roll significa scuotimento, contorsione, del corpo s'intende, e queste parole non piacciono all'Italia moralista dell'epoca. Si diffonde da parte del mondo adulto una ventata di antiamericanismo improvviso che unisce destre e sinistre: i primi perché i nuovi comportamenti offendevano la morale religiosa, i secondi per la preoccupazione che l'eccessivo consumismo a cui tale musica faceva da colonna sonora, li portasse ad abbracciare i valori capitalistici tipici del mondo statunitense.

Dopo Modugno, la canzone "di consumo",⁵⁹ è rappresentata dai cosiddetti "urlatori": giovani cantanti, molti dei quali provenienti da i più svariati concorsi canori che si tenevano nelle storiche "piazze" italiane⁶⁰; e, tra queste ricordiamo *Castrocaro* dedicato alle "voci nuove", iniziato nel 1957, *Festival degli sconosciuti* di Ariccia, ideato da Teddy Reno (Ferruccio Ricordi), del 1962 e il *Festivalbar* di Vittorio Salvetti del 1964; capostipiti del genere sono Tony Dallara e Betty Curtis. Al seguito, Adriano Celentano, Mina (inizialmente conosciuta con il nome di Baby Gate), e tutti quei cantanti come Bobby Solo, Little Tony, Don Backy che nei loro nomi e nell'immagine ricordavano i miti americani dell'epoca tra cui spopolava Elvis Presley.

Parlando di musica di consumo, alla metà degli anni 60, si delinea completamente un filone musicale destinato ai giovani, con canzoni nei cui versi e frequentissimo l'uso del pronome "noi" in contrapposizione al "voi" con riferimenti allo scontro generazionale. I giovani, imitano i modelli, ora americani, ora inglesi, ballano il *rock'n roll*, il *twist*, lo *shake*; ascoltano i

⁵⁸ L. Gorgoglioni, *Un mondo di giovani. Culture e consumi dopo il 1950*, in P. Sorcinelli *op. cit.*, p. 285.

⁵⁹ U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1997, pp.275 -94. Nel presente volume, riguardante lo studio dei fenomeni di massa, un saggio è dedicato alla canzone, definita appunto "di consumo" e ai suoi fruitori, ricercandone la valenza pedagogica nel suo essere, "veicolo" di valori conformistici e "rassicuranti", nonostante l'apparente messaggio di ribellione.

⁶⁰ Molte di queste manifestazioni avranno lo stesso destino di altre, naufragate per l'entrata del mezzo televisivo che oggi ha completamente sostituito la "piazza" come luogo d'incontro e di scoperta dei talenti, con impietosi show di dubbio gusto, come i reality. Così la funzione del canto e della *performance*, viene indirizzata ai massimi livelli di commercializzazione e consumo e identificata, all'eccesso, con l'immagine del cantante.

Beatles⁶¹ e i Rolling Stone. Sono gli anni di “Bandiera Gialla”, fortunata trasmissione radiofonica “vietata ai superiori di anni 18” e, lasciata la frequentazione della balere, si riuniscono in locali chiamati *club*. Locale simbolo è il *Piper Club* di Roma attorno al quale nasce il Piper –banca,⁶² tutto il mondo dei consumi che ruota attorno alla moda per i giovani. Il fenomeno “beat” investe l’intero costume sociale dei giovani, si manifesta anche attraverso una rivista specializzata rivolta ai giovani, un taglio di capelli, una scarpa appuntita, una gonna troppo corta, magari portata furtivamente in borsetta e indossata una volta entrate nel locale da ballo. “Beat”, termine anglosassone, si rifà alla battuta in levare della batteria tipica del rock, ma allo stesso tempo è anche sinonimo di *beatnik*,⁶³ termine che si riferisce ad un movimento di filosofie e di pensiero statunitense, che rivela lo stato d’animo del depresso – ribelle, dalla fine degli anni ’50. Eppure, in loro, c’è ancora “quello che oggi si chiamerebbe affidabilità ... Non sono ragazzacci sbandati e senza timor di Dio, come certi personaggi che Inghilterra e Stati Uniti vorrebbero propinarci nello stesso periodo. Nonostante la diffusione del “sogno americano” insomma, la hit-parade continua a premiare la favola italiana”⁶⁴

L’ormai consolidato uso della televisione e il crescente mercato discografico con l’introduzione del disco in vinile a 45 giri, crea un nuovo marketing con tanto di rete di nuove professionalità. Dunque, i nuovi prodotti da lanciare devono essere tassativamente vagliati da esperti di mercato al fine di ottenere la massima fruibilità sul piano dei profitti. La radio e la televisione

⁶¹ I Beatles sono forse il gruppo che meglio rappresenta il fenomeno di aggregazione giovanile accompagnato per la prima volta a veri e propri fenomeni d’isteria collettiva. Anche i teen - ager italiani subiscono il fascino dei quattro baronetti. In un articolo de *Il Messaggero*, 28 giugno 1965, in M. Pastonesi, *Beatles*, Gammalibri, Milano, 1980, viene riportato il resoconto del concerto dei Beatles tenutosi al Teatro Adriano, a Roma il 27 giugno 1965 “C’era, nel settore sinistro, una ragazza ... Questa ragazza non ha fatto altro che piangere: in piedi, le mani tremanti levate a mezza altezza, esitanti, il petto squassato dai singhiozzi, il viso bagnato, gli occhi strizzati ...”p. 69.

⁶² L. Gorgolini, *I consumi*, in Paolo Sorcinelli e Guido Varni, *Op. cit.*, p. 236. La definizione Piper banca riportata da Gorgolini, è del giornalista Sergio Saviane in un articolo intitolato *E’ nato il Piper –banca* in “L’Espresso”, 17 luglio 1966, 29.

⁶³ Cfr in G. Baldazzi, *op. cit.*, p. 154.

⁶⁴ *Ivi*, p. 124.

concorrono a proporre sempre più spettacoli musicali d'evasione e intrattenimento, già da allora demonizzate sia da parte del mondo laico che cattolico⁶⁵, nascono le prime *hit parade* le classifiche di vendita, che alimentano la diffusione dei singoli a 45 giri. Ed è proprio dalla lettura di alcune di queste *hit* che si denota un'assoluta eterogeneità di generi musicali diversi, tra brani strumentali, canzoni napoletane melodiche e "rinnovate", canzoni degli urlatori, dei cantautori più impegnati. Contrariamente a ciò che si è portati a pensare, la musica degli anni 60, è prima di uniformità e ciò non è da attribuirsi solo all'avvento delle influenze straniere del mercato discografico, ma alla conseguente affermazione della musica per giovani e della canzone d'autore.

Di quest'ultima è opportuno soffermarsi per riflettere ancor di più su ciò che stava a significare, nel suo profondo, la svolta di modernità che questi anni portano con sé.

La "scuola genovese" tra cui spiccano i nomi di Fabrizio De Andrè, Gino Paoli, Luigi Tenco, Bruno Lauzi, Umberto Bindi, Sergio Endrigo e Piero Ciampi, nasce dopo il 1960 dall'iniziativa di due discografici anticonformisti, Nanni Ricordi e Franco Crepax che decidono di dar vita ad una etichetta discografica alla casa editrice Ricordi e prendono l'occasione al volo per lanciare nuovi talenti. Tra le molte richieste, brani scritti da giovani sconosciuti che s'intitolavano *La gatta*, *Arrivederci*, *Non arrossire* che i due decidono di far interpretare agli stessi autori di musica e testo. Da qui nascono i nuovi cantautori italiani. La caratteristica della nuova canzone d'autore,

⁶⁵ Cfr, a tal proposito U. Eco in *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1997, p.334, afferma: "La maggior parte delle indagini psicologiche sull'ascolto televisivo tendono invece a definirlo come un particolare tipo di ricezione nell'intimità che si differenzia dall'intimità critica del lettore per assumere l'aspetto di una resa passiva, di una forma d'ipnosi". Dall'altra parte in: R. M. Postiglione, *Lorenzo Milani, scrittura e educazione*, Anicia, Roma,2000, l'autore riferisce il concetto milaniano in *Esperienze pastorali*, di "Dedizione ad un universo di valori" tra i quali viene evidenziato che: "... il consumismo è l'orizzonte di valori connesso con l'affermazione dell'economia fluente, e nel suo orizzonte si scrivono comportamenti di massa come il tifo calcistico o il fanatismo musicale, fenomeni anch'essi di tipo religioso, fenomeni di dedizione ad un universo di valori, *quali essi siano*"(p.66) I due concetti di Eco e Don Milani, benché autori agli antipodi, emergono e convergono, anche dopo cinquant'anni, manifestando tutta la loro inquietante attualità.

differisce sia nei contenuti, che rifiutano di aderire al romanticismo “zuccheroso” della canzone tradizionale e scelgono di parlare di amori tormentati e difficili perché reali, calati nel quotidiano, come quotidiano deve essere anche l’uso del linguaggio. Sono questi gli anni in cui “s’impone l’abbandono dell’italiano sdolcinato, astratto, artificioso ... e diventa d’obbligo l’adozione di una lingua concreta e immediata, affrancata dalle astrattezze stucchevoli e languide”⁶⁶ che abbandona definitivamente i “famigerati troncamenti di tradizione melodrammatica” per adottare “l’adozione di una ritmica più libera e flessibile, un lessico che accoglie la parola di tutti i giorni”⁶⁷. Sorti sulla scia dell’esperienza di Cantacronache, questi cantautori, alcuni dei quali meno fortunati, apriranno la strada ai “grandi” che spopoleranno negli anni ’70.

E’ l’inizio di una realtà del tutto nuova, perché il cantautore esprime nella sua canzone veramente se stesso, i suoi pensieri, le sue emozioni e porta con sé “una carica di anticonformismo e di spregiudicatezza”⁶⁸ nell’Italia di quegli anni, che si rifugiava nel moralismo rassicurante delle canzonette. Ma “Se la gente nell’arco degli anni Sessanta - per quanto distratta dal fiorire continuo di prodotti e di artisti di livello più basso – arriverà ad accettare di buon grado anche il sarcasmo, i malumori, e gli slanci di questi cantautori, bisognerà concludere che l’ambiente socio – culturale si era andato rapidamente trasformando”⁶⁹

⁶⁶ P. Boero, C. De Luca, *Op. Cit.*, p. 260. La citazione si riferisce ad un paragrafo del volume, dedicato a Gianni Rodari, il quale dichiara “io considero il mio committente il movimento operaio e democratico più che il mio editore”, riferendosi all’esigenza di divulgare la sua opera letteraria, non solo bambini di fortunate famiglie benestanti, ma anche bambini del ceto popolare.

⁶⁷ P. Tirone – P. Giovannetti, *Poesia e inganno nei cantautori anni 70* in L. Coveri, *op. cit.*, p.122

⁶⁸ G. Borgna, *op. cit.*, p. 275.

⁶⁹ G. Baldazzi, *op. cit.*, p. 134.

1.4.2 le canzoni più rappresentative del periodo

Dopo Modugno, anche la canzone italiana prende il volo e con essa le fantasie e i sogni dell'Italia del benessere. *Nel blu dipinto di blu* il cui successo attraversa anche le frontiere nazionali, è un testo linguisticamente più che indovinato per l'epoca. La forma è finalmente liberata dalla compostezza dei brani liricheggianti che usavano termini obsoleti in forme auliche e lontane dal quotidiano, mai esplicitato nelle canzoni del passato. Modugno sovverte, non solo nel linguaggio ma anche nella gestualità, gli atteggiamenti compassati dei cantanti tradizionali, con le braccia rigide lungo i fianchi. Egli alza le braccia al cielo e le agita, più volte, come per simulare il "volo" (interpretato, tra l'altro, secondo varie accezioni simboliche) in un vero e proprio atto liberatorio, lontani dall'arretratezza e dalla tradizione soffocanti.

Un tentativo di rottura con la tradizione, come già accennato nel paragrafo precedente, c'era stato anche da parte di Renato Carosone, che utilizzando il canale "privilegiato" della napoletanità, ancora tanto in voga negli anni 50, non perdeva occasione di bersagliare il cinismo, la volgarità e l'americanismo trionfante, "per colpire una società che santificava il denaro, celebrava il suo spreco e nuotava in un mare di cambiali"⁷⁰. Possiamo dire che l'eccessivo, oltre che ingenuo americanismo, esploso nel secondo dopoguerra, cominciava a erodersi proprio in queste vere e proprie "barzellette in musica"⁷¹ come in *Tu vuo' fa' l'americano* di R. Carosone e Nisa, 1957 (Tu giochi a beisebòl/ tu abballi 'o roccheròl/ ma i soldi p'è camèl /chi te li dà? La borsetta di mammà). Altro esponente del rinnovamento è Peppino di Capri, un giovane occhialuto compositore, che mantiene ancora viva la canzone napoletana, ormai in declino nella sua linea melodica, rinnovandola di ritmi ispirati alla nuovissima musica rock che in quel periodo cominciava a farsi strada. Con Di

⁷⁰*Ivi*, p. 92.

⁷¹*Ibidem*.

Capri, la canzone napoletana non sarà più la stessa. Vastissimo il suo repertorio tra cui ricordiamo *Malatia, Nun è peccato, Voce 'e notte*. anche se la più emblematica dello stile rockeggiante di Di Capri è la famosa *Saint Tropez*.

Il fenomeno degli “urlatori”, rientra a pieno titolo nel clima di rottura con il vecchio mondo, ma questa volta in piena aderenza alle influenze straniere; esso nasce in concomitanza di un oggetto–culto per i giovani dell’epoca: il juke box, “adatto ai luoghi chiassosi e dispersivi (come bar, sale da gioco, night) non si addice ai sospiri vellutati dei *crooners* o ai cesellati gorgheggi dei cantanti all’italiana. Richiede voci potenti, ruvide magari, ma capaci di catturare immediatamente l’ascolto”⁷². Si chiamano “urlatori” perché la loro voce è praticamente “lanciata”, gettata a mo’ di urlo, proprio per imitare i grandi idoli di allora della musica statunitense. Il capostipite di tale dinastia è Tony Dallara (al secolo, Antonio Lardera) egregio imitatore del canto “canto singhiozzato” alla maniera di Tony Williams, voce solista dei Platters, che sulla scia di *Only you*, esordisce con *Come prima*: un grande successo. Dopo Dallara, esordirono cantanti come Joe Sentieri, Betty Curtis, fino ai più “scatenati” Little Tony, Adriano Celentano e Mina.

Little Tony (Antonio Ciacci) fin da giovanissimo si dedica ad un repertorio di *cover*⁷³ dei grandi interpreti del rock, come Bill Haley e Elvis Presley, per poi dedicarsi a brani originali popolarissimi colonne sonore dei corrispondenti “musicarelli”, film in cui è protagonista dove canta le sue canzoni. Il fenomeno della canzone di consumo è così abbinato a produzioni cinematografiche di altrettanto modesto spessore, destinate per lo più a consolidare l’immagine del cantante “protagonista “ del film. Molti altri

⁷² G. Borgna, *op. cit.*, p. 241.

⁷³ La diffusione delle cover evidenzia quanto, negli anni Sessanta, sia forte la tendenza di consumare musica internazionale, anche per la diffusione del mezzo televisivo che, con il supporto dell’immagine, veicola in maniera più accattivante i nuovi idoli musicali. La moda di incidere cover, riesce così a coniugare, offrendo la versione in italiano della canzone originale, il sempre più crescente desiderio di “novità” provenienti dall’estero, con una diffusa e sostanziale carenza nella conoscenza e nell’uso della lingua inglese, anche tra i più giovani.

cantanti degli anni Sessanta interpreteranno dei musicarelli. Gianni Morandi, Rita Pavone, Al Bano, Mario Tessuto.

Questi ultimi nomi, vanno evidenziati, non solo perché celeberrimi, ma quanto significativi per la loro valenza mediatica. Adriano Celentano, si esibiva contorcendosi in movimenti convulsi che portavano con se una forte carica sessuale, Gianni Borgna, parlando di *24mila baci*, ricorda:

... canzone bomba per come Celentano la interpreta: con strafottenza, con rabbiosi e isterici contorcimenti e soprattutto, per la prima volta, mostrando la schiena in pubblico.

I rabbiosi e isterici contorcimenti erano anche nel suo caso un modo per dissimulare il più possibile un incontenibile furore sessuale che i coetanei di Celentano avevano fino a quel momento dovuto reprimere. Per dissimularlo o, magari, per alludervi sempre più sfacciatamente.⁷⁴

Celentano sarà per lungo tempo l'emblema del ragazzo tipico degli anni del boom, con gli atteggiamenti ora da bullo, ora da bel tenebroso, con un'ostentata mancanza di cultura e l'aria da quello che si crede il "più furbo" ma è sempre un gran simpatico, il suo mito permarrà negli anni, sebbene adombrato dalla tendenza a predicare improbabili filosofie pseudo ecologiche e di spicciola moralità e perbenismo, senz'altro inadeguate alla sua immagine di irresistibile mascalzone. A canzoni "spensierate" come *24mila baci*, *Il tuo bacio è come un rock* caratterizzate da una voce tecnicamente non eccelsa, saranno affiancate canzoni più godibili, anche sul piano dei significati, come *Il ragazzo della via Gluck* e *Azzurro*.

Altro mito legato alla canzone italiana è quello di Mina, al secolo Mina Anna Mazzini. La sua voce possiede indubbie qualità tecniche: raggiunge un'estensione di oltre due ottave (come dimostra nella canzone- virtuosismo *Brava*). Nelle canzoni di Mina si rappresenta, come in Celentano, la progressiva liberazione della sessualità; negli anni a venire, Mina, da giovane, magra urlatrice si trasformerà in una vera e propria *sex symbol*, dalle forme

⁷⁴ Ivi, p. 251.

morbide, che unisce voce e immagine in un personaggio altamente carismatico; per la prima volta la donna si appropria totalmente della sua fisicità e può liberamente esprimersi. Il repertorio della, forse più famosa cantante italiana è vastissimo e sarebbe degno di essere nominato per intero, ma per evidenti ragioni, preferisco limitarmi a *Il cielo in una stanza* di Gino Paoli, del 1960, cantata da Mina nel 1962. Si tratta di una canzone, che rende in poesia, il resoconto di un rapporto amoroso che si consuma in una “stanza dal soffitto viola. L’interpretazione al femminile, in quegli anni, è certamente di maggior impatto, come Gianfranco Baldazzi ricorda:

“Anche Paoli ne aveva fornita la sua interpretazione ma, in bocca a lui, il brano, per quanto splendido, appariva in linea con un certo “maschilismo” d’epoca, che si auto compiace nel riconoscersi romantico e rude al tempo stesso.

Non è un caso che sia l’interpretazione di Mina a vincere. La donna degli anni Sessanta riconosce in lei la legittimità delle sue pretese: anche Mina come Paoli, vuole vivere l’amore fino in fondo”⁷⁵.

Sulla scia di Mina, nasce la grande canzone al femminile” , quella della dirimpente Iva Zanicchi, l’aristocratica Ornella Vanoni, la trasgressiva Patti Pravo, la raffinata e giovanissima Milva (che avrà maggior fortuna dopo l’incontro con Giorgio Strehler e tornerà alla ribalta negli anni 80 in una nuova veste, a lei più consona, d’intellettuale).

Accanto alla realtà degli urlatori, si profilano due personaggi, Gianni Morandi e Rita Pavone, che incarnano i desideri e le aspirazioni degli adolescenti che esprimono tutto il candore di un’età “in fiore” che si affaccia ai primi turbamenti amorosi, pur rimarcando la frenesia della modernità ormai pienamente avviata. Il loro mito si attesta proprio in virtù della giovanissima età. In particolare Rita Pavone (scoperta da Teddy Reno, suo pigmalione e futuro marito), al Festival degli sconosciuti di Ariccia, fa furore proprio per il suo non essere donna, ma neanche più bambina, tanto evidenziato dalle sue

⁷⁵ G. Baldazzi, *op. cit.*, p. 116.

canzoni. In *Apocalittici e integrati*, Umberto Eco traccia un profilo caratteristico del personaggio.

Il fascino della Pavone stava nel fatto che in lei quanto sino ad allora era stato argomento riservato per i manuali di pedagogia e gli studi sull'età evolutiva, diventava elemento di spettacolo. I problemi dell'età dello sviluppo, quello per il quale la fanciulla soffre di non essere più bambina e di non essere ancora donna, i turbamenti di una tempesta glandolare che solitamente hanno esiti segreti e sgraziati, diventavano in lei dichiarazione pubblica, gesto, e teatro e si facevano stato di grazia. Questa ragazza che camminava verso il pubblico con l'aria di domandare un gelato, e le uscivano di bocca parole di passione; questa voce ineducata il cui timbro, la cui intensità ben si addiceva a chiamar la mamma dal cortile, e che trasmetteva messaggi di passione sgomenta; quel volto, da cui ormai, passato il primo spaesamento, si attendevano ammiccamenti maliziosi, e dichiarava all'improvviso un mondo fatto di semplicità e calze di lana bianche [...].⁷⁶

La Pavone diventerà un vero e proprio mito, un mito con cui le tante brave ragazze di famiglia s'identificano, in bilico tra innocenza e impeto passionale, tra gioia e dolore. La canzone *Cuore* ne offre un significativo esempio (mio cuore / tu stai soffrendo / cosa posso fare per te / mi sono innamorata / per te, per me più pace non c'è / al modo, se rido, se piango / tu batti dentro di me... Sto vivendo con te, i miei primi tormenti / le mie prime felicità / da quando l'ho conosciuto / per te, per me, più pace non c'è). *La partita di pallone*, è un simpatico sfogo di una ragazza trascurata dal tifo calcistico del suo boy, e che minaccia di lasciare per tornare "dalla mamma": una, molto edulcorata, pretesa di emancipazione. In *Come te non c'è nessuno*, l'eterno dilemma della difficoltà di approccio tra ragazza e ragazzo, dovuta alla timidezza.

Gianni Morandi, si può definire l'alter ego al maschile della Pavone che insieme a lei raggiungerà una popolarità incredibile. Dotato di un timbro tenorile particolarmente squillante, anche se un po' sguaiato, diviene in breve

⁷⁶ U. Eco, *op. cit.*, p. 289.

tempo l'idolo delle ragazzine, per la simpatia e la bellezza dei lineamenti, e delle mamme, per l'aria rassicurante da bravo ragazzo. Nelle canzoni di Morandi, come per la Pavone, si canta il mito che vive nel pieno della modernità dei suoi tempi, come in *Andavo a cento all'ora* (1962), le sue prime esperienze amorose espresse in *Fatti mandare dalla mamma* (1962), fino ad approdare, negli anni verso l'amore più passionale come in *Quando si fa sera* (1965).

Sostanzialmente, la musica “gastronomica”⁷⁷ accoglie in se, nonostante la ventata di modernità, valori assolutamente tradizionali, persino all'interno del repertorio beat considerato più duro come quello di Caterina Caselli. Ella inneggia alla sua indipendenza e fierezza di essere se stessa in *Nessuno mi può giudicare*, ma, poco dopo è pronta a chiedere *Perdono* al boy friend tradito (perché lui la trascura). Un esempio ancor più lampante ce lo fornisce Neil Sedaka⁷⁸, che nella canzone *Esagerata* (cover di *Little devil*, l'originale americano cantata dallo stesso Sedaka). Nella versione originale, “la diavoletta” viene in qualche modo sfidata dal tono ironico e giocoso dell'interprete, che senza pretese moralistiche, vuole misurarsi e provare a domare l'irruenza di una ragazza un po' sopra le righe. Nella traduzione italiana di Leo Chiosso, invece, l'intento è più moralistico (*Esagerata capire proprio non vuoi / che non posso tenerti fra le braccia quanto vorrai.../no no no esagerata non mi puoi cacciare nei guai/ se non la smetti certo mi perderai*). Insomma la “sorellina italiana “ di *Little devil* è severamente ammonita dal partner che si sente quasi minacciato dalla tentazione e, anche se scherzosamente, raccomanda alla ragazza, comportamenti più pudibondi. Si perpetra, in versione “moderna”, l'immagine antica della donna tentatrice e responsabile dei comportamenti peccaminosi del maschio.

⁷⁷ Il termine “gastronomica” riferito alla canzone è citato da Eco in *Apocalittici e Integrati*, in realtà ,coniato dagli autori di Cantacronache, S. Liberovici , M.L Straniero, E.Jona , si riferisce alla “cattiva musica”, “volta alla soddisfazione di esigenze, che per definizione sono banali, epidermiche, immediate, transitorie e volgari”p. 275.

⁷⁸ M. Peroni, *op. cit.*, p. 146 -7.

La musica d'autore, rappresentata dai cantautori della scuola genovese, meriterebbe uno spazio a se, sia per l'innovazione degli intenti e dei contenuti, sia nella rinnovata veste linguistica. Ci soffermeremo accennando alla matrice intellettuale di Cantacronache e di un brano molto importante: *Per i morti di Reggio Emilia*, composto da Fausto Amodei⁷⁹ all'indomani degli incidenti del luglio 1960 a seguito delle proteste contro il governo Tambroni. Idealmente, gli operai morti negli scontri, vengono identificati con i partigiani morti per la Resistenza. (Son morti sui vent'anni / per il nostro domani/ son morti come vecchi partigiani).

Le canzoni d'autore sono taglienti come questi inni politici. Anche quando parlano d'amore, e ne parlano spesso, la storia raccontata è sempre immediata, sofferta, cruda, terribilmente reale. Gino Paoli, forse il più famoso tra di loro, ha al suo seguito una vastissima produzione: ritroviamo *Sassi*, una malinconica ballata in cui l'autore rimpiange un amore perduto per la sua incapacità di amare. Le sue parole d'amore sono consumate come i sassi del mare. In *Senza fine* viene rotto lo schema rigido di strofa come "il solito crescendo d'attesa pronta a sfociare nel ritornello"⁸⁰; la canzone viene cantata tutta d'un fiato, le parole dette sono concatenate e vengono espresse freneticamente come in "uno sfogo liberatorio"⁸¹. Umberto Bindi, il vero musicista del gruppo, diploma di conservatorio al pianoforte, preferisce far scrivere i suoi testi da altri. La quotidianità e colloquialità con il largo uso del "tu", come *Il nostro concerto* o *Il pullover*, Bindi⁸² mantiene nascosta, dietro le parole di un romanticismo estremo, l'impossibilità di manifestare la propria "diversità" in un mondo moralista, non ancora pronto ad accettare una condizione di artista omosessuale. In *Arrivederci* (Bindi – Calabrese, 1959), in cui l'esecuzione si destreggia a fatica fra tradizione e desiderio di

⁷⁹ Cfr in S. Pivato, *Bella ciao*, op. cit., p. 208.

⁸⁰ G. Borgna, op. cit., p. 278.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² G. Baldazzi, op. cit., p. 148.

rinnovamento, esce fuori tutta questa dolcezza malinconica di semplicità e poesia che mai lascia trasparire il suo dramma, che resta tutto dentro le note. Luigi Tenco, il vero “intellettuale” del gruppo, vanta un ottimo curriculum accademico a cui unisce spiccate doti di artista. La sua immagine da “bel tenebroso” scontroso e lunatico, è uno stereotipo con cui una certa stampa pettegola e superficiale del tempo, tende a liquidarlo. In realtà, in base a varie testimonianze, Tenco era altrettanto consapevole delle “leggi del mercato” e sufficientemente autoironico e per questo non si spiegano ancora le ragioni del suo gesto di quella tragica serata sanremese del 26 gennaio 1967. A più di quarant’anni dalla sua morte, tra i cantautori della scuola genovese, Tenco è quello che ancora oggi viene considerato ancora molto attuale. Nelle sue canzoni, Tenco rivela amarezza, disgusto e sprezzo per la società borghese del suo tempo, nelle sue canzoni esprime appieno tutto il disagio dei giovani, nati intorno alla fine della guerra, una generazione confusa, svuotata di ideali, che si trova immersa nella “volgarità consumistica degli anni del boom”⁸³. In *Mi sono innamorato di te*, l’autore rivela tutta la sua inquietudine, un “mal di vivere” anche in un momento bello che dovrebbe essere l’innamoramento, (Mi sono innamorato di te/ perché non avevo niente da fare / il giorno volevo qualcuno da incontrare/ la notte volevo qualcosa da sognare). In *Vedrai, vedrai*, dedicato alla madre, si coglie tutta l’essenza del carattere della canzone d’autore, che rifiuta la retorica sdolcinata di altre canzoni “storiche” del passato come la famosa *Mamma!* di Gigli; essa lascia spazio ad una riflessione angosciata sull’amore incondizionato della madre nonostante il figlio non sappia darle le soddisfazioni che meriterebbe. (Preferirei sapere che piangi/ che mi rimproveri d’averti delusa/ e non vederti sempre così dolce/ accettare da me tutto quello che viene).

In *Io sì*, Tenco avanza una vera e propria lotta per l’emancipazione dei costumi sessuali, opponendosi ad una cultura sostanzialmente maschilista e

⁸³ *Ivi*, p. 138.

guadagnandosi in cambio problemi con la censura della Rai⁸⁴, che impedì di trasmettere canzoni come questa: (Io sì da te avrei voluto/ quella voce calda/ che a lui fa paura ... io sì che t'avrei insegnato / qualcosa dell'amore che per lui è peccato). In *Un giorno ti sposerò*, ancora una volta viene attaccata una società contraddistinta da una “cultura sessuofobica di matrice cattolica e contadina - dalla trasformazione del paese – che non ammetteva rapporti sessuali prima delle nozze”⁸⁵. L'artista fa, con tono tristemente rassegnato, ma di chi non condivide lo stato delle cose, una “promessa di matrimonio” alla sua donna: (Un giorno di questi ti sposerò, stai tranquilla/ così la smetterai di darmi il tuo amore col contagocce/ un giorno di questi ti sposerò, stai sicura/ così la smetterai di rinfacciarmi quello che dice il mondo). Ma la polemica investe anche la società in ogni altro settore, come in *Cara maestra* di chiara denuncia politica verso le ineguaglianze sociali e verso coloro che, per ambizione di potere, rinnegano un passato vergognoso e si adeguano a nuove posizioni politiche (Cara maestra/ un giorno m'insegnavi / che a questo mondo siamo tutti uguali./ ma quando entrava in classe il direttore/ tu ci facevi alzare in piedi/ e quando entrava il bidello/ ci permettevi di restar seduti ... Egregio sindaco/ Mi hanno detto che un giorno tu gridavi alla gente/ “vincere o morire” ora vorrei sapere come mai / Vinto non hai eppure non sei morto/ e al posto tuo è morta tanta gente/ Che non voleva né vincere né morire). Sulla stessa linea anche la più famosa *Ragazzo mio*: un vero e proprio testamento in poesia: un padre “mette in guardia” il suo ragazzo dalla vuotezza dei suoi tempi, dal rampantismo e dall'indifferenza verso la difesa della propria individualità e i valori autentici.

Sergio Endrigo, più degli altri, ha cercato il confronto con le culture musicali di altre nazioni, e, nel contempo, non ha disdegnato di partecipare a manifestazioni nazionali popolari, come Sanremo e Canzonissima, ottenendo

⁸⁴ Cfr in M. Peroni, *op. cit.*, p. 57.

⁸⁵ *Ivi*, p. 113.

grande successo senza mai cadere nella banalità e nel cattivo gusto. Il suo primo successo è del 1963, *Io che amo solo te*. E' del 1965 *Teresa* che riconferma la tendenza della canzone d'autore a far prevalere l'aspetto contenutistico su quello fonetico che ricerca a tutti i costi la formazione della rima, pur riuscendo sapientemente a posizionare in "primo piano melodico" le frasi - chiave del testo, "non sono mica nato ieri" "per te non sono stato il primo", oppure "non devo perdonarti niente"⁸⁶. La canzone che richiama il ritmo di una *saudade* brasiliana, s'inserisce nel tentativo, già avviato da Tenco di opporsi alla morale ufficiale che penalizzava la donna "navigata". Teresa è una donna vera, che ha avuto le sue esperienze e il suo uomo non sente di doverla condannare per questo. Dopo i successi degli anni 60 Endrigo proseguirà la fortunata carriera, collaborando con autori come Ungaretti, Pasolini, Vinícius De Moraes, stringerà una lunga amicizia con Gianni Rodari e da questo sodalizio nascerà la famosissima *Ci vuole un fiore*. Anche con De Moraes, comporrà canzoni per bambini, come *La casa e Il pappagallo*

La nuova canzone d'autore, entrata quasi in punta di piedi nella scena caotica e roboante del boom economico, si farà sempre più strada, e si andrà trasformando. In un' Italia sommersa dalle cambiali e dalle varie "bancarotte" sempre meno ricca e sempre più in crisi, servirà a denunciare sempre più, le conseguenze di un malcostume sociale che l'improvviso benessere, ora in discesa, aveva contribuito a determinare.

1.5 Gli anni di piombo. Cenni storici.

Il 1968, con le contestazioni studentesche accompagnate da un sempre più crescente impegno politico, segna l'inizio di uno dei periodi più bui della storia del XX secolo. Da ogni parte del mondo, fatti drammatici, sconvolgono e sovvertono ulteriormente la società nei suoi, ormai residuali, valori fondanti.

⁸⁶ *Ivi*, p. 140.

Ricordiamo l'assassinio di Martin Luther King e la fine della "Primavera di Praga" inaugurata nel gennaio e stroncata dai carri armati del Patto di Varsavia, nell'agosto dello stesso anno. L'Italia inaugura la sua "stagione di violenza" il 12 dicembre 1969⁸⁷. Un ordigno posto all'interno della banca dell'Agricoltura, a Milano, in Piazza Fontana, deflagra, causando una strage. Lo stesso giorno, altri ordigni scoppiano nella capitale. Una nel sottopassaggio della Banca Nazionale del Lavoro di via San Basilio, e due sull'altare della Patria. L'attacco alla capitale è una chiara dichiarazione di guerra alla sede del governo e a tutto il mondo politico. Di colpo la contestazione viene completamente politicizzata: è l'inizio delle violenze di ambigua attribuzione tra anarchici, estremisti di destra e di sinistra, dei lunghi processi e dei casi mai risolti. La tensione tra i due blocchi partitici si fa sempre più aspra e il bersaglio numero uno delle frange giovanili dei militanti politici è la DC, simbolo del potere borghese, del ceto medio delle professioni e della proprietà. Sull'altro versante troviamo "la classe operaia, compatta, in crescita, sempre più sindacalizzata"⁸⁸ verso cui convergono le attenzioni e gli interessi di giovani studenti contestatori dell'ordine costituito e sostenitori dei diritti del proletariato. Tra l'altro, le ideologie pacifiste e egualitarie dei più giovani coincidono più con le utopie di un comunismo ormai alla deriva, mentre si cerca di scongiurare il "terrorismo nero e le minacce di golpe".⁸⁹

Il termine "anni di piombo", è dovuto alla forte carica di violenza che contraddistingue gli anni Settanta: sono gli anni delle stragi e delle "esecuzioni". Si diffonde una violenza generalizzata, che paradossalmente nasce in seno ad un clima antimilitaristico e pacifista in cui i giovani di sinistra si vogliono riconoscere per ripudiare i valori del consumismo, frutto della società capitalistica e filoamericana. Così ad un distacco generazionale,

⁸⁷ Cfr in I. Montanelli, G. Cervi, *op. cit.*, p. 458.

⁸⁸ D. Pela, *op. cit.*, p. 239.

⁸⁹ G. Baldazzi, *op. cit.*, p. 191.

avviato dalla metà degli anni Sessanta, se ne aggiunge uno politico che allontana ancor di più i figli dai padri, i quali erano cresciuti ideologicamente sotto l' "egida" statunitense nell'immediato dopoguerra e che oggi si riconoscevano nel partito democristiano. Questo ulteriore allontanamento e presa di violenza, parte proprio dal 1968, all'indomani del "Progetto Gui"⁹⁰, una proposta di riforma universitaria che intendeva stabilire nuovi limiti di accesso e introdurre tre differenti livelli di laurea. Si deludevano in questo modo le aspettative degli studenti rivolte ad ampliare le opportunità di studio e ridurre la distanza esistente tra chi studiava "a tempo pieno" e chi doveva dividersi tra studio e lavoro. L'università, alla fine degli anni Sessanta, era rimasta sostanzialmente invariata dal dopoguerra, sempre meno efficiente, con picchi altissimi di assenteismo da parte dei docenti, i quali, con gli studenti non avevano nessun rapporto se non quello basato sull'adempimento dei doveri da "sbrigare" in occasione degli esami. Per lo studente, tutto ciò significa trovarsi in uno stato di subordinazione incondizionata ad un'autorità concessa "dall'alto" che non ammetteva nessuna forma flessibile del percorso di studi, preordinato e immutato da anni. Le occupazioni delle università e gli scontri armati con la polizia, di propagano a macchia di leopardo, in tutti i principali atenei italiani, con risvolti talora drammatici, come nello scontro avvenuto a Valle Giulia, a Roma, nel marzo 1968.

Sempre di più i giovani sono coinvolti anche nella partecipazione alla cosa pubblica e si sentono investiti di responsabilità. Nel 1975 i diciottenni per la prima volta votano alle elezioni amministrative; L'Italia risentiva in pieno della crisi petrolifera e dilagava lo spettro della disoccupazione; il Pci, che da quelle elezioni aveva beneficiato, propone, "al fine di uscire dal tunnel della crisi economica oltre alla salvaguardia del quadro istituzionale democratico definitosi nel corso del trentennio repubblicano"⁹¹, un compromesso storico,

⁹⁰ Cfr. L. Gorgolini, *Un mondo di giovani. Culture e consumi dopo il 1950*, in P. Sorcinelli, *op. cit.*, p. 336.

⁹¹ *Ivi*, p. 349.

dando vita all'esperienza dei governi di unità nazionale. In quest'arco di tempo, dopo la sconfitta alle politiche del '76 la sinistra di governo comincia a vacillare generando un diffuso senso di sfiducia oltre che un grande vuoto di rappresentanza significativa. In questo clima il terrorismo trova un ambiente favorevole per svilupparsi e scatenare i drammatici eventi culminanti con l'assassinio di Aldo Moro nel 1978. Ma la perdita di credibilità del partito "leader" degli animi giovanili infuocati dal mito di Che Guevara e di Mao Tse Tung, determina anche una progressiva caduta e inversione di tendenza. Nel 1977 si vive in piena crisi economica, il lavoro è sempre più difficile da trovare, e comunque, nella maggior parte dei casi, i giovani neolaureati, trovano solo impieghi fittizi e non corrispondenti alle loro ambizioni. Si crea così un'inversione di tendenza: viene rivendicato il "diritto al lusso", a quel superfluo tanto ripudiato. I giovani tornano così a rifugiarsi nelle soddisfazioni procurate dal consumo, di abbigliamento, cibo, e soprattutto, svaghi fatti solo e per i giovani, proprio come negli anni sessanta, ma con una mentalità totalmente diversa, in quanto provvista di consapevolezza e disillusione per la caduta di ideali certamente grandi e di indubbio valore, come l'uguaglianza, il cosmopolitismo, la non violenza, ma utopistici in una società non ancora pronta ad accogliere i grandi cambiamenti. Con "il movimento del 77" si chiude così il "ciclo politico" della contestazione giovanile e se ne aprono di nuovi che portano ulteriormente alla separazione dei giovani "dal resto del mondo".⁹²

1.5.1 La musica di protesta e la "popular music". Dalla nuova canzone d'autore al progressive rock.

Il percorso intrapreso dagli autori della scuola genovese, degli anni Sessanta, prosegue e si evolve e si modifica, distaccandosi sempre di più dai toni garbati di Paoli e dalla sobrietà di Endrigo, per approdare verso un linguaggio

⁹² D. Pela, *L'identità politica tra pubblico e privato*, in *op. cit.*, p. 260.

sempre più informale e, soprattutto proteso a comunicare il dissenso politico. La lingua si fa sempre più quotidiana, che “parla di cose vere”.⁹³

I giovani ascoltano e fanno musica per affermare la condivisione di ideali che essi comunicano, primo fra tutti, l’antimilitarismo. D’importazione americana, anche questa realtà (alla fine degli anni Sessanta, la società americana viveva il dramma della guerra in Vietnam) facilmente assimilata dai giovani italiani, sarà il pretesto per lanciare nuove mode che ricordano l’aberrazione per il mondo borghese: per indicare l’appartenenza a un gruppo di “sinistra”, i giovani indossano jeans, maglie attillate, sciarpe e il caratteristico “eschimo”. Le donne sostanzialmente simili agli uomini nell’abbigliamento indossano gonne lunghe alla “zingara”, lunghi scialli, capelli sciolti e assoluta assenza di trucco. Il tutto scelto “a caso”, per mostrare “sciatteria di chi ha altro per la testa e vuole comunicarlo al mondo intero”.⁹⁴ I luoghi d’incontro, spesso all’aperto, piazze cittadine, parchi pubblici, scuole occupate, ambienti improvvisati, ricavati da uno stile di vita ramingo, dove l’unico valore è la vita comunitaria e la condivisione di ciò che si ha. Suonare e cantare perdono così lo spessore melodico e propriamente “tecnico” per occuparsi di problemi più “urgenti” che i giovani devono assolutamente esternare per protestare. Le canzoni d’autore, in tale situazione s’inseriscono a pieno titolo, con i nomi di Francesco Guccini e Fabrizio De Andrè, Lucio Dalla. Intanto, nei primi anni 70, emergevano giovani leve passate per il Folk studio di Roma, Francesco De Gregori e Antonello Venditti, i precursori. In occasione del loro esordio, è coniato il termine di “cantautore”. La denominazione “Folk studio”, è un chiaro richiamo allo

⁹³ T. De Mauro, *Note sulla lingua dei cantautori*, in L. Coveri, *op. cit.*, pp. 41-2. L’uscita definitiva dal linguaggio della canzone tradizionale, è segnata dall’abolizione di uso e abuso dei troncamenti (frequenti nelle canzoni di Claudio Villa). Viene così denunciato “un gusto linguistico ancora vivo in quelle zone sociali e di produzione di canzoni ancora preda della degenerazione libresco della cultura, collegata alle modeste possibilità e inclinazioni alla lettura e conoscenze indotte da una scuola ferma al povero Valentino vestito di nuovo e all’infame “Cuccurucù / E’ nato Gesù”, presente nei democristiani testi obbligatori di lettura per le patrie scuole elementari”.

⁹⁴ L. Gorgoglioni, *I consumi*, in *op. cit.*, p. 240.

spirito che anima questa nuova generazione di cantautori: il ritorno ad una musica essenziale, tipica della tradizione orale. Secondo Richard Middleton, il significato di musica Folk⁹⁵ è abbastanza variegato. Va dalla “espressione autentica di uno stile di vita passato”, al “popolo nel senso di essenza di una nazione”, comunque ogni posizione converge verso il significato di continuità, tradizione, trasmissione orale, anonimato, concetti che divergono, nella maniera più assoluta, dallo spirito della canzone “di consumo”, ma anche dalla musica classica caratterizzata dalla necessità di una notazione scritta altamente rigorosa, dunque” lontana” dal popolo .

Nel 1975 nascono le radio private, veri e propri focolai, di idee in continuo fermento, che divulgano le canzoni del dissenso e della protesta verso le ipocrisie del mondo borghese e le sue corruzioni. Parlare di “radio libera” riporta alla mente la drammatica vicenda di Peppino Impastato, un giovane palermitano che pagò con la vita la sua denuncia, attraverso le trasmissioni radiofoniche, delle attività illecite mafiose della sua città⁹⁶. La radio privata, diventa strumento libero dal monopolio dello Stato e lascia spazio alle canzoni e ad un linguaggio verso il quale “cadono tutte le censure”⁹⁷

Il cantante più rappresentativo di questa nuova ondata è Francesco Guccini, il cantautore anticonformista per antonomasia; egli mantiene la coerenza della proprie idee, nelle sue canzoni, “malumori, entusiasmi, provocazioni, sete d’amore e di giustizia e una difesa continua dell’integrità dell’uomo dagli assalti del consumismo e dell’ipocrisia”⁹⁸. Guccini non inciderà mai 45 giri ma solo degli album – concept. Il primo è l’indimenticabile Folkbeat n°1 del 1967. L’accompagnamento della chitarra nelle canzoni di Guccini, resta funzionale al testo, che acquisisce la centralità di una vera e propria poesia,

⁹⁵ R. Middleton, *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 1994, pp. 182 -3..

⁹⁶ La vicenda di Peppino Impastato è raccontata dalla canzone “I cento passi” dei Modena City Ramblers <http://www.youtube.com/watch#!v=KUpxdg2Iqs&feature=related> . e dall’omonimo film del 2000, interpretato dall’attore Luigi Cascio <http://www.mymovies.it/trailer/?id=29253>

⁹⁷ G. Baldazzi, *op. cit.*, p. 197.

⁹⁸ *Ivi*, p. 208.

cantata con voce ruvida e pronuncia proletaria, come cita Baldazzi: “capace di mescolare con disinvoltura Carducci e Stecchetti e Francois Villon e a Jacques Brel”⁹⁹; in secondo piano la qualità della voce, l’importante è l’intonazione, il resto non conta.

Generalmente i cantautori “impegnati” sono culturalmente più preparati rispetto le generazioni precedenti: De Andrè porterà nel suo repertorio quella musica colta della scuola francese di Brel e Brassier. De Gregori, figlio di un dirigente della biblioteca vaticana, nella natura introspettiva dei suoi versi, rivela letture di Cronin , Joyce, Hemingway, Marcuse. Venditti, figlio di professori liceali, laureato in giurisprudenza , riesce ad associare all’impegno politico nelle sue canzoni, una personalità brillante, altamente comunicativa. Il tutto, unito in una voce di grande suggestione¹⁰⁰, farà di lui un cantautore dalla lunga carriera, che fino ai giorni nostri, produrrà bellissime canzoni.

Ma gli anni 70 non sono soltanto anni di contestazione. Parallelamente alla musica d’autore, anche la musica più commerciale si evolve. Se il decennio precedente era già eterogeneo, in questo periodo la divulgazione musicale è assai più diversificata. Ma questa volta la resa è un prodotto di elevata qualità: insomma, molti artisti, emersi dopo la seconda metà degli anni Sessanta, continuano una brillante carriera, come Lucio Battisti, Claudio Baglioni, Riccardo Cocciante che, insieme a Venditti rientrano a pieno titolo nella categoria dei *vocalist*:, non solo autori, “ma anche degli interpreti di notevole caratura”¹⁰¹. Con Battisti, la musica “non politica”, continua a svilupparsi verso nuove sonorità e nuove ricerche ritmiche nei testi. Gianni Borgna, nel saggio “l’Italiano cantato”, ricorda:

Con gli anni 60 la canzonetta si affianca alla canzone d’arte (o d’autore). Con Battisti (tra la fine dei 60 e l’inizio dei 70) si opera una sintesi straordinaria tra queste due forme....Nelle canzoni di Mogol - Battisti, irresistibile impasto di

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 211.

¹⁰¹ G. Borgna, *Storia della canzone italiana*, op. cit., p. 376.

kitsch e di sublime...La poesia più alta, il messaggio più complesso vengono come ritradotti e portati al livello della massa. Ma l'impressione che se ne ricava non è tanto quella di una banalizzazione. L'operazione non procede dall'alto verso il basso.¹⁰²

e definisce la canzone di Battisti, "canzone anfibia"¹⁰³. Lucio Battisti raggiunge negli anni 70 una popolarità straordinaria, rappresentando la nuova canzone italiana che non necessita di doti vocali, ma di testi e melodie in perfetta sintesi che producono dei risultati estetici di alto livello, pur rimanendo sempre nel settore della musica di consumo. La scelta di questo autore, (che avviene in concomitanza di quella di Mina), di abbandonare la scena televisiva e i concerti dal vivo, nel 1978, apparentemente "inspiegabile", si può, in realtà, facilmente comprendere: infatti il mezzo televisivo e le esigenze del mercato discografico, possono intervenire, tentando di manipolare a scopi commerciali l'immagine di un cantante privandolo della possibilità di offrire al pubblico la sua "immagine privata" in cui risiede la vera persona che egli è. Probabilmente, sia Battisti che Mina, hanno scelto di sottrarsi al pericolo di rinunciare a loro stessi, e soprattutto alla loro arte.

Gli anni 70 sono anche gli anni dell'*exploit* di cantanti di genere femminile, anche autrici. Sono gli anni in cui la donna riesce ad emanciparsi rispetto ad un passato ormai lontano, dove anche l'istituzione familiare rientrava in quel "far prevalere del pubblico sul privato" e costringeva i vari componenti a rientrare in ruoli predefiniti che penalizzavano l'autorealizzazione della donna relegata al ruolo di moglie e madre. Così sulla scia dell'enfasi del femminismo americano, cominciano a formarsi nelle grandi città gruppi femministi, composti per lo più da donne della classe media¹⁰⁴ che si fanno portavoce per il raggiungimento di diritti fin ora negati: dall'equiparazione

¹⁰² G.Borgna, *L'italiano cantato* in L. Coveri *op. cit.* p.72.

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ D. Pela, *op. cit.*, p. 258.

degli stipendi (l'articolo dello Statuto dei lavoratori, del 1970, che vieta ingiuste discriminazioni sul lavoro, non fa invece, alcun riferimento a quelle basate sul sesso)¹⁰⁵ alla richiesta di legalizzazione dell'aborto e al referendum per la legge sul divorzio. In questo clima, sempre più carico di rabbia e desiderio di riscatto, cambia anche la canzone al femminile. Così la rivoluzione sessuale avviata da Mina, dalla sua originale gestualità, fino alla "scandalosa" vita privata, viene proseguita e subisce ulteriori evoluzioni, con le performance di cantanti " già al confine tra due epoche"¹⁰⁶ come Patty Pravo e Ornella Vanoni, e l'arrivo di artiste di alto spessore, come Mia Martini, sensibile, intelligente e discreta¹⁰⁷, perfettamente rispondente al nuovo modello di donna moderna, pur mantenendo sempre riserbo e umiltà. Loredana Bertè, più trasgressiva, nelle sue canzoni riflette i temi dell'"emarginazione metropolitana"¹⁰⁸. Gabriella Ferri, spesso erroneamente circoscritta a un fenomeno di folklore¹⁰⁹, anche per il repertorio in dialetto romanesco, è attrice di cabaret nonché dotata di una voce vigorosa, caratterizzata da una personalità espressiva poliedrica.

Anche il "rock" si evolve. Tra l'altro è un momento di "cambio della guardia" anche da parte dei modelli anglofoni. Dopo lo scioglimento dei Beatles, avvenuto nel 1970, sia John Lennon che Paul McCartney continueranno per la loro strada con brani di successo, ma il panorama cambia. La musica rock si arricchisce di nuove sonorità dovute all'introduzione di elementi orchestrali e all'introduzione di accorgimenti elettronici¹¹⁰: se confrontiamo *Strawberry Fields* dei Beatles che è del 1967 con le canzoni degli esordi (ad esempio *Please please me*), ci si può accorgere delle differenze tra i due generi di rock. Che il *Progressive rock* s'introduca come "rock della controcultura"¹¹¹,

¹⁰⁵ Cfr, *Ivi*, p. 257.

¹⁰⁶ G. Borgna, *op. cit.*, p. 340.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 346.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 347.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 390.

¹¹⁰ Cfr in R. Middleton, *op. cit.*, p. 51.

¹¹¹ *Ivi*, p. 50.

considerato il periodo che si sta attraversando, dunque, è più che comprensibile.

Alla fine degli anni 60 inizia la grande stagione dei complessi *Progressive*. Alcuni di essi scompariranno nel giro di pochi anni: *I Corvi*, *I Camaleonti*, *i Dik Dik*; altri produrranno brani di successo fino agli anni 80: la *Premiata Forneria Marconi*, *I Banco*, gli *Equipe 84*, *i New Trolls*, *i Nomadi*; altri ancora saranno destinati ad una lunghissima carriera approdando fino ai giorni nostri come *i Pooh*.

Con l'avvento del *progressive*, l'impegno politico si assottiglia sempre più, pur lasciando ampi spazi alla trattazione di problemi sociali legati all'emarginazione, alla droga, alle devianze, come avviene nel repertorio di Renato Zero, al secolo Renato Facchinetti. Intorno alla metà degli anni 70, lancia il "pop en travesti"¹¹² che, giocando sull'ambiguità sessuale, intende colpire l'ipocrisia e il perbenismo, acquisendo in breve tempo una miriade di proseliti, soprattutto tra i giovani di bassa estrazione sociale, con i quali ha stabilito da sempre un rapporto di empatia, rappresentando per essi un vero punto di riferimento. Ma nonostante alcuni casi isolati, la musica, negli anni successivi, tenderà sempre a diventare meno *popular* e più *pop*.¹¹³

1.5.2 Le canzoni più rappresentative del periodo

Nel 1967 i Nomadi cantano una canzone scritta da Guccini due anni prima: *Dio è morto*¹¹⁴: Nelle prime due strofe emerge un angoscioso richiamo agli errori del passato e del presente, "i miti della razza, l'arrivismo politico,

¹¹² G. Borgna, *op cit.*, p. 383.

¹¹³ Cfr in N.d.C. Marco Santoro in T.W. Adorno, *Sulla Popular music*, Armando editore, 2006, p 64: Nel definire il significato di *popular music*, l'autore riferisce "Insoddisfacente sarebbe stata anche la scelta del termine "pop", originariamente contrazione di *popular* ma ormai acquisita come parola identificativa di un non bene identificabile sottoinsieme (genere?) della musica *popular*, più facile e commerciale di altri.

¹¹⁴ Il pezzo, ritenuto blasfemo dalla RAI e subito censurato, fu invece messo in onda da Radio Vaticana, non nuova ad azioni di questo tipo. La storia dice che successivamente anche Papa Paolo VI dichiarò di apprezzare questo pezzo, il quale non ha di certo intenzioni antireligiose, ma richiama sani principi morali.

l'ipocrisia sociale, il consumismo esasperato"¹¹⁵ ma nell'ultima strofa si fa riferimento a un mondo nuovo pronto ad accogliere il rinnovamento: (Ma penso / che questa mia generazione è preparata/ a un mondo nuovo e a una speranza appena nata/ ad un futuro che ha già in mano/ a una rivolta senza armi/ Perché noi tutti ormai sappiamo/ che se Dio muore è per tre giorni/ E poi risorge). Tutte le canzoni d'autore derivate dal movimento studentesco, poco note si rifanno a fatti di cronaca come lo scontro di Valle Giulia in *Valle Giulia* composta, musica e testo da Paolo Pietrangeli ed interpretata insieme a Giovanna Marini: *No alla scuola dei padroni / via governo, dimissioni!* Questa ed altre canzoni quasi sconosciute perché non commerciali, ma diffusissime dalle radio libere.

Fabrizio De Andrè, che raggiungerà l'inaspettato successo solo alla fine degli anni 60 ha la particolarità di usare frequentemente la forma della *ballata* come in *La canzone di Marinella* o in *La guerra di Piero*. In *Volta la carta* l'autore crea una sorta di mistura di spezzoni di filastrocche popolari collegate tra di loro dalla rima e dall'intercalare della frase "Volta la carta". Le canzoni di De Andrè sono state da sempre annoverate come il lato "colto" della musica leggera italiana, soprattutto per il riferimento agli chansonniers francesi (vedi par 4) molto presente nella sua musica.

Francesco De Gregori, si forma nelle atmosfere intellettuali del Folkstudio. Tra le sue canzoni del periodo, *Le storie di ieri*, del 1975 (incisa anche da De Andrè) "evidenzia la fatale incomunicabilità tra la generazione dei padri, educata nella retorica fascista, e quella dei figli"¹¹⁶: (Mio padre ha una storia comune / condivisa dalla sua generazione / la mascella al cortile parlava .../ ma mio padre è un ragazzo tranquillo / la mattina legge molti giornali / è convinto di avere delle idee / e suo figlio è una nave pirata). In questo periodo e per tutto il decennio successivo, De Gregori comporrà bellissime canzoni,

¹¹⁵ S.Pivato, *Bella Ciao, op cit.*, p. 222.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 293.

caratterizzate sempre tra una sorta di conflitto tra l'impegno politico e per i continui riferimenti autobiografici:

... L'impegno politico soggettivamente vissuto (ricordiamo in particolare i suoi legami con Lotta Continua e i Circoli ottobre) ha sempre cozzato con la vena intimistica del cantante; a sua volta, il desiderio di divulgare un'esperienza autentica viene imbrigliato e reso vano dalla povertà degli strumenti espressivi, che devono affidarsi quasi coattivamente alle risorse di un oscuro metaforizzare¹¹⁷.

A tal proposito, il suo primo successo, *Alice* è una canzone emblematica. L'eterogeneità semantica del brano resa evidente dai versi che riportano squarci di vita quotidiana, legati tra loro senza alcun nesso logico in due strofe, le quali si concludono entrambi con quel *ma tutto questo Alice non lo sa*. L'indifferenza di Alice regna sull'intero brano, dunque, rendendo l'idea dell'immobilità di una tragedia assurda e incompiuta. Il testo della canzone sembra così ispirato a un modello letterario tra l'impressionista e il surrealista, di grande effetto poetico¹¹⁸.

Lucio Dalla, muove i primi passi alla fine degli anni 50, ma un personaggio così particolare non poteva emergere negli anni della canzone di massa. Il suo primo vero successo è *4 marzo 1943*, (Pallottino - Dalla 1971), il cui titolo originale era *Gesù bambino*. La canzone viene lanciata “proprio da Sanremo, tempio della canzonetta per antonomasia”¹¹⁹. Essa “ha il sapore delle ballate dei cantastorie”¹²⁰, con l'intento esplicitamente autobiografico, grazie al riuscitissimo arrangiamento primo violino e chitarra classica e degli archi, in crescendo sulla seconda strofa, riesce a trasformare un racconto di vita vissuta in condizioni di degrado, in canto di rara bellezza poetica.

¹¹⁷ P. Tirone e P. Giovannetti, *op. cit.*, p. 125.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 126.

¹¹⁹ G. Borgna, *op. cit.*, p. 357.

¹²⁰ *Ibidem*.

Un altro cantante, Antonello Venditti, inizia la sua lunga carriera secondo i canoni della protesta con *Sora Rosa*, brano eseguito in dialetto: (A Sora rosa me ne vado via/ ciò er core a pezzi pe' la vergogna/ de questa gente che nun t'aiuta mai / de questa gente che te sputa 'faccia / che nun ha mai preso 'na farce in mano/ che se distingue pe' 'na cravatta...). fino ad approdare a toni più elegiaci con *Campo de' fiori*, composta in lingua nel 1974 e la più famosa *Roma capoccia* del 1972. Riguardo a questo brano Venditti, nei primi tempi, si rifiutò a lungo di cantarlo in quanto non lo riteneva sufficientemente "impegnato"; oggi è considerato uno dei più belli e suggestivi della produzione in dialetto dell'autore. Ma anche i brani in lingua sono emblematici del suo tempo come *Bomba o non bomba* del 1978, che nonostante sembri un richiamo agli eventi terroristici di quegli anni, è in realtà una sorta di "risposta" a coloro che accusavano il cantautore (insieme a Francesco De Gregori), di essersi "venduto" alle logiche del mercato discografico. Il "viaggio" evocato dai versi della canzone, è quello dell'artista che insieme alla sua Band deve riuscire a raggiungere la sua meta (Roma) per poter finalmente suonare e cantare in concerto. Importanti temi sociali come quello della droga in *Lilly* (1975) o della gravidanza extramatrimoniale, come in *Sara*, o dell'inquietudine derivante dalla consapevolezza di un vuoto esistenziale e la necessità di vivere "pienamente" in *Sotto il segno dei pesci*¹²¹ (1978), vengono affrontati con mano felice dall'autore, fino ai successi più recenti dei nostri giorni. Nella seconda metà degli anni Settanta, un altro cantautore che passa per il Folkstudio lascerà una traccia indelebile nel panorama delle canzoni

¹²¹ Una canzone generazionale che tenta di fare un bilancio sulla vita dei coetanei del cantautore, che avevano vissuto il '68 e gli anni dell'impegno e che si stavano preparando ad affrontare gli anni del reflusso, e nasce anche come risposta alle accuse rivoltegli da parte di un certo tipo di pubblico politicizzato di essersi "venduto al mercato". Il titolo fa riferimento al segno zodiacale del cantautore (che è nato l'8 marzo del 1949), come a volere accomunare tutti i suoi compagni di gioventù sotto un'unica matrice, peraltro fittizia in quanto non è certo un segno zodiacale che può garantire il concetto di "amore ed unità...".

d'autore, prima di scomparire definitivamente dalla scena a causa di un tragico incidente d'auto nel 1981: Rino Gaetano. Proveniente da una famiglia di emigranti, porterà sempre con sé questa immagine, che in quegli anni era ancora stigmatizzata e proprio in virtù di questo ruolo, l'autore "giocherà" a farsi portavoce degli "ultimi", con il look e toni clowneschi di *Gianna*, a *Ma il cielo è sempre più blu*, che "presenta" in qualche minuto (inizialmente 8 minuti, poi, tagliata dalla censura, in varie parti), un variegato, nonché impietoso, spaccato di umanità che mette in rilievo le ineguaglianze sociali, contrapponendo l'intercalare del titolo, quasi per creare l'illusione di un ottimismo ritrovato. In *Nuntereghe più*, Gaetano s' inoltra nella satira politica. Merita attenzione il pensiero di Stefano Pivato al riguardo:

“Tormentoni di culto come *Nuntereghe più* di Rino Gaetano, per il periodo in cui fu scritta (1978) era certamente una canzone di graffiante satira politica (“pci psi pli pri / dc dc dc dc [...] mentre vedo tanta gente / che non c'è l'acqua corrente”). Riletta e riascoltata oggi acquista il valore di documento che fa luce (anzi anticipa in maniera profetica) quella crisi di rigetto della politica che a partire dagli anni ottanta attraversa la società italiana. Cioè a dire uno dei mutamenti più importanti della psicologia collettiva degli italiani dell'ultimo ventennio del Novecento.¹²²

Non si può fare a meno di pensare, che il '68 con i suoi strascichi era giunto al termine e la mentalità corrente era ormai quella che avviava alla fine dell'impegno politico e alla caduta dei relativi valori e a una sorta di nichilismo che, dopo l'esplosione del “movimento del '77” contraddistinguerà gli anni Ottanta.

¹²² S. Pivato, *La storia leggera, op. cit.*, p. 31.

1.6 Dalla svolta degli anni 80 a oggi. Cenni storici.

Gli anni Settanta si concludono con fatti sconvolgenti , dal rapimento e l'omicidio di Aldo Moro, alla morte, considerata inquietante per la repentinità, di Papa Giovanni Paolo I e proseguono con una nuova stagione di esecuzioni da parte di gruppi estremisti in cui perdono la vita altri personaggi: dal giornalista del *Corriere della sera*, Walter Tobagi, “che aveva studiato a fondo, con spirito di comprensione, i fenomeni della contestazione e del terrorismo”¹²³, ritenuto dalle BR un personaggio scomodo, all'autorevole prefetto Carlo Alberto Dalla Chiesa, assassinato a Palermo, il 3 settembre 1982, per mano della mafia.¹²⁴

Nuovi turbini sconvolgono anche la scena internazionale: il comunismo, anche quello più autoritario si sgretola. Dall'avvento del movimento sindacale polacco di *Solidarnosch*, enfatizzato anche dalla presenza di una grande figura religiosa di nazionalità, papa Giovanni Paolo II, Mons. Carol Wojtila, arcivescovo di Cracovia, l'Europa dell'Est va progressivamente scongelandosi dallo spettro del Comunismo sovietico; i paesi del Baltico (Estonia, Lettonia, Lituania) ceduti alla Russia nel 1939, dopo il patto Molotov - Ribbentrop, chiedono l'indipendenza dall'URSS , e il 21 agosto del 1989, a cinquant'anni da quell'accordo, più di due milioni di persone dei tre paesi formano una catena umana lunga 600 chilometri¹²⁵. La politica di “apertura” chiamata *Perestrojka*, adottata, dall'allora leader sovietico, Mikhail Gorbačëv, favorisce questi cambiamenti che sfociano, il 16 novembre 1989 con la caduta del muro di Berlino, simbolo della divisione della

¹²³I. Montanelli, G. Cervi, in *op. cit.*, p. 497.

¹²⁴. A proposito del fenomeno della violenza mafiosa negli ultimi anni del secondo millennio: “C’era stato un tempo in cui la mafia patriarcale e contadina, surrogato perverso ma a suo modo efficiente dello Stato assente e carente, s’era astenuta dal suscitare clamore e le reazioni violente ch’erano inevitabili quando veniva scelto, come bersaglio, un esponente di primo piano delle istituzioni. Quel tempo era passato da un pezzo. Legata a reti criminali internazionali per il traffico di droga, fortemente collegata alla politica e all’amministrazione nella speculazione edilizia e nell’assegnazione degli appalti,[...] la mafia s’era, se possibile, imbarbarita. Anche quella in doppiopetto. *Ivi*, p. 515

¹²⁵ <http://www.storico.org/baltici.htm>

Germania,(che aveva così duramente pagato i crimini del nazismo), tanto fisica quanto ideologica. I crimini causati dall'intolleranza avevano travalicato, in tempi recenti, i confini europei: infatti, si erano succeduti regimi militari, guerre e genocidi, dalla Cambogia di Pol Pot all'Argentina di Videla, personaggi rimasti effettivamente impuniti dai tribunali internazionali per i crimini commessi contro l'umanità.

La sempre più accentuata indifferenza verso i temi del pacifismo, proseguirà purtroppo fino a tutti gli anni Novanta. Paolo Sorcinelli nel saggio "Un secolo di guerre", compie, al riguardo, un'acuta osservazione:

[...] un disinteresse dimostratosi subito produttivo di effetti: all'occorrenza – come nel caso della guerra del Golfo – i governanti si sono sentiti autorizzati a decidere per la guerra senza preoccuparsi troppo delle reazioni dell'opinione pubblica. D'altro canto, come nel caso della guerra nella ex Jugoslavia, politici spregiudicati non hanno esitato a promuovere massacri o "pulizie etniche" locali, fidando proprio nell'accresciuta indifferenza e insensibilità ai temi della pace e del disarmo che le generazioni degli anni ottanta e novanta hanno mostrato in più occasioni. Così, quasi paradossalmente, proprio mentre a livello istituzionale si sono create quelle strutture – come i tribunali internazionali per i diritti umani – in grado di offrire ai popoli una maggior tutela (anche in sede propriamente locale), il decrescente sostegno offerto da movimenti e opinioni di massa ha prodotto una diminuzione delle effettive possibilità d'impiego e di autorevolezza di tali enti e organismi internazionali.¹²⁶

In pratica, rispetto alla generazione che aveva vissuto il Vietnam, si rivela una mancanza di reazioni di protesta indicative. Solo all'inizio del XXI secolo si assisterà a un ritorno di ampi schieramenti contro la guerra, in concomitanza dell'attacco a anglo – americano all'Iraq di Saddam Hussein.

¹²⁶ P. Sorcinelli, *op. cit.*, in *Identikit del Novecento*, pp. 91 -2.

1.6.1 Dal “reflusso” del movimento del 77 agli anni Ottanta. Il nuovo nichilismo della società dell’immagine.

Come accennato nel precedente paragrafo, alla fine degli anni Settanta si era prodotta una nuova inversione di tendenza: dopo la sconfitta del 76, le sinistre perdono terreno. La situazione economica è drammatica e la disoccupazione, soprattutto per i giovani al termine degli studi, è quasi all'ordine del giorno. Il cosiddetto “movimento del 77” si muove su tre richieste comuni¹²⁷: 1) la diffusione dei temi legati alla teoria dei bisogni; 2) la riaffermazione dei propri desideri; 3) l’attenzione non più alle esigenze primarie, ma alle aspirazioni complessive dell’individuo. In altre parole, si assottiglia fino a estinguersi, l’impegno politico e per contro si rivendica il “diritto al lusso”. Il lavoro non c’è, ma al tempo stesso viene rifiutato come valore; per contro, si afferma una nuova ideologia del consumo “estremizzata, affermata come un diritto ad accedere alle merci al di là della condizione economica e sociale”¹²⁸. La cultura di sinistra è ormai incapace di ricomprendere nei suoi schemi i motivi della nuova ribellione generazionale che rivendica il superfluo e un accentuato individualismo; tra l’altro queste nuove rivendicazioni, non partono dal ceto medio, acculturato, come negli anni precedenti, bensì dalle fasce marginali e proletarie. Anche lo scontro generazionale si attenua, poiché la famiglia, sempre più de – istituzionalizzata (*dèmariage*)¹²⁹ privilegia al rapporto di coppia, il rapporto genitore – figlio. I genitori non sono l’ostacolo alla realizzazione dei desideri dei figli; con essi stabiliscono una relazione sempre più affettiva, basata sulla reciproca comprensione e negoziazione, che purtroppo, nella maggior parte dei casi va a sfociare nella tendenza di genitori, soprattutto separati, a soddisfare i desideri materiali dei figli per tentare di colmare una sorta di senso di colpa che s’innesca nei loro confronti, quando il tempo da dedicare loro, diminuisce. Insomma, nell’ultimo scorcio

¹²⁷ D. Pela, in *op. cit.*, p. 261.

¹²⁸ *Ivi*, p. 262.

¹²⁹ D. Calanca, *Gruppo e famiglia*, in *Il secolo dei giovani*, *op. cit.*, p. 185.

di secolo si va estinguendo la demarcazione tra generazione giovanile e adulta, e con essa, le derivate conflittualità, così “gli adulti, sedotti dal mito pre moderno dell’eterna giovinezza, inseguono i giovani, imitano i loro comportamenti e il loro stile di vita”.¹³⁰

I luoghi di ritrovo dei giovani sono le discoteche, portate in auge dal noto film *Saturday night fever* del 1978. Luca Gorgoglino fa notare:

E con la disco music scoppia la “febbre del sabato sera”[...] che fa scoprire il piacere fine a se stesso e lancia la nuova abitudine delle serate in discoteca che in breve tempo diventa il passatempo preferito dai ragazzi e dalle ragazze italiane. Sorgono così un po’ ovunque questi nuovi locali – nel solo 1978 vengono aperte 500 discoteche – che presentano al loro interno novità attraenti come specchi, moquette, e luci stroboscopiche. La musica non è più suonata dal vivo come nei locali beat degli anni sessanta, ma è “sparata” da potenti impianti di diffusione e gestita dalla nuova figura del *disc – jockey*.¹³¹

La società dei consumi è ormai consolidata e asservita alle esigenze dei più giovani. La presenza di testimonial sempre più attraenti e detentori di uno status ben definito, (nello sport o nello spettacolo), conferma l’imperativo della cura maniacale del proprio corpo, allo scopo di raggiungere fama e ricchezza. La televisione commerciale che si fa portavoce di questi nuovi disvalori, muove i primi passi alla fine degli anni 70 e nel giro di due decenni diventa un vero e proprio impero, il cui fautore, oggi, è stato posto alla dirigenza di un Paese. Paese che ha assunto i connotati di una catena di montaggio che alimenta i valori dell’edonismo e del rampantismo con i suoi programmi “pilota”, televisivi e non.

Nel saggio sorprendentemente attuale, seppur datato, *Appunti sulla televisione*, in *Apocalittici e integrati*, Eco delinea la funzione mediatica della televisione..

[...] Il *mass medium* tende a secondare il gusto medio del pubblico e si sforza di determinarlo statisticamente, [...] esso è l’immagine statistica, attuata con vari

¹³⁰ L. Gorgoglino, *I consumi*, in *op. cit.*, p. 249.

¹³¹ *Ivi*, p. 244.

mezzi, intesa a determinare quali strati di pubblico seguano un certo programma e quale fortuna esso incontri. I responsi del *rating* sono oggetto di una fiducia quasi religiosa da parte dei committenti che regolano su di essi la loro partecipazione finanziaria a un dato programma¹³²

Essa si rivela nodo principale attorno cui si dipanano interessi sottesi alla mera divulgazione e comunicazione le quali non risultano mai fine a se stesse, ma facenti parte di una rete di meccanismi volti a “inquadrare” una determinata fascia di pubblico pronta ad accettare passivamente le proposte di consumo presentate dal mezzo privilegiato che è.

Si è resa necessaria questa lunga premessa sulla società e gli aspetti legati ai *media*, in un trattato che parla di musica e canzoni, giacché ormai, è un fatto inequivocabile che a loro modo, le canzoni raccontano il loro “tempo” e parlare di canzoni, dagli anni Ottanta ad oggi, significa parlare soprattutto di televisione.

Un significativo brano di un gruppo britannico musicale del 1979, i Buggles, *Video killed the radio star*, mette in evidenza come la televisione, con l'avvento dei *videoclip* si approprii definitivamente del ruolo di distributore di musica, “musica da vedere” che assume i connotati di un prodotto spendibile al di là della sola sensazione sonora. Si porta avanti un discorso legato all'effetto e alla sensazione (l'immagine, adulterata da effetti speciali “strabilianti”) che riconduce all'idea di *Kitsch*¹³³ espressa da Eco in *Apocalittici e integrati*. Tra i video italiani maggiormente *kitsch*, (la cui regia, addirittura, porta la firma di Michelangelo Antonioni) è senz'altro da nominare *Fotoromanza* (1984), di Gianna Nannini.

Come già detto, va scemando l'impegno politico e anche i cantautori vi si adeguano. Lucio Dalla, dopo la sfortunata parentesi di collaborazione con il

¹³² U. Eco, *op. cit.*, p. 337.

¹³³ U. Eco, *La struttura del cattivo gusto*, in *op. cit.* p. 66. Al proposito, ne viene tratta la definizione, nel prodotto d'arte, di “prefabbricazione e imposizione dell'effetto”. La cultura tedesca, talmente ossessionata, da questo “fantasma”, lo ha riassunto in una categoria, quella del *Kitsch*. Il termine, risultato intraducibile, è stato trasportato di peso anche nelle altre lingue.

poeta Roberto Roversi, inizia un memorabile tour con Francesco De Gregori che segna l'abbandono del connubio tra musica e politica, pur senza rinunciare all'intento di veicolare, attraverso le canzoni, l'impegno morale, la circolazione delle idee, l'esigenza di poesia, in prodotti di alta qualità, oltre che testuale, anche sul piano degli arrangiamenti musicali, seguiti da un team di musicisti molto preparati: il gruppo degli *Stadio* di Gaetano Curreri, cantante, oltre che compositore per Vasco Rossi, Patty Pravo (per la quale ha scritto la musica di "*E dimmi che non vuoi morire*"), Irene Grandi.

All'abbandono dell'"impegno", si assiste, nei primi anni '80 ad un interesse per il *revival*, contrassegnato anche dal successo di produzioni cinematografiche ambientate negli anni Sessanta. D'altronde, gli anni della dolce vita, ben si adattano alla nuova ideologia del consumo, anch'essa "rivisitata", attraverso la riesumazione di quei modelli e stili di vita. Tale parentesi si rivelerà, tra l'altro, un toccasana per l'industria discografica inflazionata e in crisi, infatti, contribuirà a risollevarla di non poco, oltre che a rilevare le nuove tendenze dei più giovani che ormai rifiutano e guardano con diffidenza al passato "tanto triste" dei loro "fratelli maggiori" sessantottini. Ma non mancano, in questo periodo, residuali "frange" di protesta, come nel rock demenziale degli *Skiantos*. Essi stessi affermano che il concetto di *demenza*, si identifica con "comportamento contestatario", tale da "stravolgere gli schemi nei quali quotidianamente viene proposto di riconoscerli". Nel testo *Diventa demente*, (edito dall'LP *Mono Tono*, 1978), si assiste ad una sorta di "violenza" sul testo, basata su "un' esasperata serie di rime bacciate e assonanze prese dal campo semantico della opposizione cultura/non cultura: *demente / sapiente / deficiente / deludente / ignorante / imponente / niente*".¹³⁴

Nel corso degli anni 80, si rinnova l'interesse per manifestazioni canore tipiche la televisione si appropria ormai definitivamente del Festival di

¹³⁴ M. Corti, *Parola di rock* in L. Coveri, *op cit.*, p. 47.

Sanremo. A conferma di tutto il suo potere promozionale, spopolano le canzonette nazionali - popolari “falsamente etniche”¹³⁵ dei vari Cutugno, Christian e Ricchi e Poveri ma lancia anche un Vasco Rossi, che in *Vita spericolata* (1983), con uno “sguardo canzonatorio e la voce roca da sigarette e alcool ... inneggia a un anticonformismo non privo di vera disperazione”¹³⁶ in cui si anticipano le nuove inquietudini dovute ad un sempre più crescente consapevolezza di vuoto esistenziale¹³⁷.

Mentre i grandi complessi “storici” (fatta eccezione per i Pooh) vanno perdendo autorevolezza, si afferma sempre di più la canzone solista. Una nuova ondata d'interpreti femminili si fa strada: la camaleontica Anna Oxa, altrettanto versatile nel genere di canzoni. Ella esordisce giovanissima, nel 1978, con un look *punk*, “addomesticato” in *Un'emozione da poco*; infatti la canzone è molto ben interpretata, ma che nel contenuto non corrisponde all'aggressività dell'immagine, che la cantante trasmette, anche se per il pubblico del teatro Ariston, è comunque una provocazione. Negli anni, la Oxa si fa sempre più femminile e sofisticata, fino allo sfoggio di *mise* tanto clamorose quanto di dubbio gusto, (che hanno contribuito a far passare in secondo piano, le effettive qualità vocali dell'artista).

Alla popolarità della Oxa si contrappone una *rocker*, di cui si è già accennato: Gianna Nannini, cantautrice trasgressiva, stavolta, non solo nel look trasandato, quanto nelle tematiche affrontate nelle sue canzoni; lei stessa definisce il suo stile “spezzati ritmico melodico”, con chiara allusione alla romanza all'italiana da lei amata¹³⁸. La cantautrice esordisce con *California*, brano significativo del 1979 in cui viene messo in discussione il mito americano della controcultura giovanile¹³⁹ di quegli stessi anni. Grazie a

¹³⁵ G. Baldazzi, *op. cit.*, p. 270.

¹³⁶ *Ivi*, p. 278.

¹³⁷ Motivo per cui, ritengo, la canzone inizialmente non venne capita e valorizzata, (arrivò ultima in classifica) considerato il clima artificiosamente “spensierato” del festival.

¹³⁸ G. Borgna, *op. cit.*, p. 351.

¹³⁹ *Ibidem*.

questi e altri autori, progressivamente la canzone “leggera” cercherà di essere sempre più all’altezza di originalità e stile che ne elevino la qualità, insomma, si percorre quella breccia aperta da Lucio Battisti, con la sua canzone “anfibia” (cfr par 4), dove il confine tra canzone “intellettuale” e “canzonetta”, si fa più labile. Accade così, che la canzone d’autore si commercializza quel tanto che basta per arrivare al pubblico e la “canzonetta” si va progressivamente “problematizzando”, dunque diventa più “culturalizzata” e “intellettualizzata”¹⁴⁰.

Un inaspettato successo lo ottengono artisti “redivivi” degli anni 60, come Gino Paoli, con brani intensi che parlano di amore, di valori, di amicizia, con un alto tono poetico, mai scadente nel patetismo, e di Gianni Morandi, in una veste maggiormente raffinata rispetto al repertorio giovanile, con brani bellissimi firmati Mogol come *Canzoni stonate*. Mentre l'ex “caschetto d’oro” simbolo del beat italiano, Caterina Caselli, già legata ad un noto discografico, fonda una sua etichetta, la *Sugar* e, negli anni Novanta, lancerà dei veri talenti come la giovanissima Elisa e un gruppo pop- Jazz chiamato “La piccola orchestra degli Avion Travel”.

Riguardo alla musica dialettale, un occhio di riguardo va a Pino Daniele, interprete partenopeo, per nascita ma anche per vocazione, ma la sua napoletanità è intrisa di elementi multietnici, dal *ritm’ n’ blues* e *funky* americani, armonie arabe e ritmiche africane,¹⁴¹ e dalla composita presenza di musicisti stranieri che lo accompagnano nei suoi concerti. La caratteristica delle sue canzoni intrise di elementi multiculturali, anticiperà il fenomeno della *world music*¹⁴² in Italia.

¹⁴⁰ Cfr in G. Borgna, *op cit.*, p. 429.

¹⁴¹ G. Baldazzi, *op cit.*, p. 246.

¹⁴² Vedi in: P. V. Bohlman, *World Music, una breve introduzione*, EDT, Torino, 2002, pp IX – XX. Nella prefazione all’opera, l’autore colloca la nascita di questo stile all’inizio degli anni Ottanta e elenca i motivi dell’uso e abuso fatto intorno a questa espressione: da musica “africana” e “folclorica” proveniente dai paesi non occidentali, al rischio di assimilazione nei canoni commerciali della musica di consumo, fino ad approdare al suo legame indissolubile con il fenomeno della globalizzazione. “Musica del mondo”, ma non di un “altro” esotico, perchè “Il nostro contatto con il mondo è diventato un fatto quotidiano, e, che noi ne siamo o meno consapevoli, è spesso mediato dalla musica. La pubblicità televisiva abbonda ormai di suoni e

La canzone rappresentativa, di questo periodo, è *Cosa resterà di questi anni Ottanta* (1989) di Raf (Raffaele Riefoli). Un chiaro riferimento al tempo che è passato tra l'inizio di un decennio e la sua fine: decennio denso di avvenimenti politici importanti (Anni ballando ballando Reagan, Gorbaciov / danza la fame nel mondo, un tragico rondò) e per questo, interminabile (sembra già degli anni ottanta per noi /quasi ottanta anni fa). Non manca il richiamo allo stile di vita tipico di quegli anni: (anni vuoti come lattine abbandonate là / ora che siamo alla fine noi, che cosa resterà...anni rampanti dei miti sorridenti da wind surf / son già diventati graffiti ed ognuno pensa a se...anni veri di pubblicità, ma che cosa resterà / anni allegri e depressi di follia e lucidità) all'insegna di un crescente materialismo e nichilismo, portato dalla caduta di valori, sempre idealizzati e, purtroppo, mai effettivamente realizzati da un'umanità ancora oggi in cammino.

1.6.2 A cavallo tra due millenni: fra la storia e la cronaca, “media” e società tecnologica.

Nel corso degli anni Novanta, si assiste a una nuova inversione di tendenza: i giovani non sono più attratti dagli eccentrici movimenti punk e dei modi “barocchi” di qualche anno prima. La tempesta *Tangentopoli*, ha scosso l'opinione pubblica che vede uniti giovani e meno giovani, in una linea di pensiero univoca che dimostra totale sfiducia verso la classe politica, la quale, perderà sempre più autorevolezza agli occhi della gente comune. Gli anni “di fango” si concludono, altrettanto tragicamente, come erano iniziati, con due eventi drammatici: le stragi di Capaci e di via D'Amelio, in cui perdono la vita due esponenti illustri della lotta alla mafia: Giovanni Falcone il 27

di percussioni provenienti dall'Africa e dal Sud – est asiatico, e le colonne sonore cinematografiche utilizzano con sempre maggior frequenza brani di world music”. p. XVII.

maggio 1992 e Paolo Borsellino il 12 luglio dello stesso anno, oggi veri e propri simboli del nuovo eroismo italiano.

Il 1991, con la guerra del Golfo, intrapresa da Bush (padre) contro l'Iraq, segna l'inizio di una serie di nuovi conflitti; a breve distanza dall'Italia, l'Est europeo vive la tragedia della guerra assurda tra Serbia, Croazia e Bosnia – Erzegovina, sorta per “necessità” di “pulizia etnica”, proprio come avveniva, nel 1994, in Ruanda¹⁴³.

In Italia, negli anni a venire, si assiste a un'accresciuta attenzione verso il fenomeno migratorio, che le indigenze numerose, nei paesi in via di sviluppo, anche limitrofi a quelli interessati dai conflitti, hanno determinato. Accanto ad una sempre presente diffidenza verso lo straniero, convive un genuino spirito di accoglienza che anima oltre alle grandi associazioni umanitarie, anche la macchina statale, attraverso l'istituzione di nuove politiche di accoglienza. La scuola, per prima, si è mobilitata per favorire l'integrazione degli stranieri in Italia, motivo per cui, sono proprio i più giovani a dimostrarsi maggiormente sensibili verso un'esigenza di stabilità nei riguardi dell'altro e il riconoscimento di culture “altre” come valore aggiunto.

La musica più “impegnata” dagli anni Novanta a oggi, racconta, come è stato per tutte le epoche precedenti, anche questo ultimo scorcio di storia, che estende fino a sconfinare nella cronaca degli ultimi anni e si è occupata anche di questo aspetto: è il caso della diffusione della world music.

Ma accanto alla consapevolezza di nuove realtà convive un galoppante progresso tecnologico, vero e proprio paradosso, davanti alle sacche di arretratezza, ancora presenti in molte aree urbane a rischio, oltre che alla presenza di culture “povere”. . La nascita del compact disc, segna il declino

¹⁴³ Il genocidio del Ruanda fu uno dei più sanguinosi episodi della storia del XX secolo scatenatosi dal 6 aprile alla metà di luglio del 1994. Le vittime furono in massima la parte di popolazione definita Tutsi dai colonizzatori belgi; i Tutsi erano una minoranza rispetto agli Hutu, gruppo di popolazione maggiore a cui facevano capo i due gruppi paramilitari principalmente responsabili dell'eccidio.

definitivo dei dischi in vinile e l'inizio dell'era dei supporti digitali che progressivamente mettono in secondo piano anche l'utilizzo di videoclip tramite la televisione (Mtv e simili), privilegiando Internet¹⁴⁴ (youtube) anche se la televisione continua a veicolare modelli accattivanti per i più giovani.

1.6.3 Nuovi valori e “valori altri”.

Nell'ultimo ventennio del secolo scorso, si sviluppa un nuovo genere che incontrerà un ampio consenso, fino ai giorni nostri: l'*hip hop*, la musica da ballo di strada insieme al *rap*. Quest'ultimo trattasi di musica in cui il testo è interamente, o quasi, parlato, secondo toni e cadute di accento che si fondono perfettamente con il ritmo della base musicale pur essendo, la parola, totalmente svincolata dalla melodia. Al proposito, ritengo importante citare Massimo Depaoli, con le parole di un suo saggio. Egli esprime al riguardo:

[...] L'esito è quello di una prosa ritmata (e non cantata perciò) secondo la musica , in cui la forte scansione delle sillabe e gli attacchi dei vocaboli spesso scanditi dal colpo di glottide vogliono rendere l'effetto di un'energia repressa e compatta che preme per uscire dalla gola. La velocità di pronuncia è anch'essa condizionata dalla ritmica, che costringe ad accelerazioni e sincopi oppure, viceversa, a riempimenti con formule fisse, di solito assunte dal parlare quotidiano.¹⁴⁵

Sempre dalla metà degli anni Ottanta fino ai giorni nostri, si può notare la nascita di un percorso musicale che unisce e musica *pop* e musica etnica: soprattutto di paesi in via di sviluppo, le cui sonorità e ritmi, in un mondo sempre più depauperato delle tradizioni musicali di un popolo, vengono considerate, da musicisti particolarmente sensibili, una ricchezza da coltivare

¹⁴⁴ Cfr in G. Gasperoni, L. Marconi, M. Santoro, *La musica e gli adolescenti*, EDT, Torino, 2004, p. 96. In un'indagine condotta in due città campione (Bologna e Messina), dalla SIEM (Società Italiana per l'Educazione Musicale): “ Decisamente meno frequenti, almeno oggi, sono l'acquisto di audio e videocassette, mentre colpisce la grande diffusione di una pratica molto recente di scaricamento di file mp3 da internet. Prevale, in generale, come può notarsi, la riproduzione (giuridicamente illegittima) di supporti, siano essi cd, dischi o audiocassette, sull'acquisto; certo, anche a causa dei prezzi dei supporti originali, non sempre alla portata delle tasche di un adolescente”.

¹⁴⁵ M. Depaoli, *Passaparola*, in L. Coveri, *op. cit.*, p. 88.

e da conservare, attraverso produzioni musicali di eccellente resa. In Italia, un egregio “esperimento” volto a tale scopo, lo effettua Fabrizio De Andrè, nel suo album *Crêuza de mã* (1984), interamente in dialetto genovese, dove abbonda, negli arrangiamenti musicali arabeggianti, l’uso di strumenti tipici mediterranei. In realtà anche Pino Daniele, Tullio De Piscopo, come ricordato sopra, si erano già cimentati in operazioni del genere. Negli anni Novanta, il cantautore Mango, nel suo album *Come l’acqua* (1992) rivela sonorità dalle ampie sfaccettature e dalla resa brillante, dovuta alla combinazione di elementi di varie provenienze, favorendo quelli tipici dell’area mediterranea. Anche Jovanotti, (Lorenzo Cherubini), artista tipico del *rap* giovanile dei primi anni Novanta, in età più matura, si muove verso altre mete, più impegnate, avvantaggiando l’attenzione verso i problemi del mondo globalizzato e delle ripercussioni che tale fenomeno ha esercitato nei paesi più poveri. Nell’album *L’albero* (1997), inciso in Sudafrica, dimostra l’uso di strumenti e stili africani e sudamericani e palesa una emergente attenzione verso i problemi dell’ambiente in un mondo sempre più “in movimento”. *Cancella il debito* (2000) è una delle più significative canzoni che egli ha scritto al riguardo, tenendo anche conto dell’evento mondiale del giubileo che si svolgeva in quel periodo. Utilizzando ancora una volta il canale del *rap* che lo ha da sempre contraddistinto, l’artista pronuncia un appello, all’allora presidente del consiglio D’Alema, ribadendo anche le parole di papa Wojtila, circa la necessità di fermare la forte pressione a cui i paesi del Terzo Mondo, già sconvolti da povertà e guerre, sono sottoposti, per via dei debiti nei riguardi dei paesi industrializzati; questi debiti non hanno più senso di esistere, per Paesi che vivono con “un dollaro al giorno”, mentre le superpotenze, i paesi creditori, vivono quotidianamente nel consumo del superfluo e nello spreco.

Ma la world music non riesce a penetrare nelle sensibilità della gente comune, se non ad un livello superficiale di suggestione fugace e passeggera che

l'ascolto produce. Troppo lontane le realtà che essa evoca e, forse, troppo dolorose per lasciare un segno nella società dei consumi, queste nuove sonorità sono recepite sostanzialmente come un elemento di "coloritura" della musica, destinata a sbiadire nel tempo. E' la musica *pop*, quella dei videoclip, delle Mtv awards e della nuova moda di assurgere gli artisti a "icone", i modelli cui ispirarsi, non per i presunti messaggi veicolati dalle loro *performance*, quanto per il senso di arrivismo che il loro successo e conseguente popolarità, trasmettono.

In sostanza, si assiste a una rinnovata ricerca della qualità nello stile, della capacità di produrre gorgheggi e virtuosismi vocali d'effetto: così, giovani artisti, da Andrea Bocelli, intensa voce tenore, a Laura Pausini, nata già immersa nel mondo della musica, modello delle adolescenti dei primi anni 90 fino Giorgia, "figlia d'arte", già affermata corista, nonché virtuosa, ispirata dalla grande voce di Whitney Houston, vengono eletti, a furor di popolo, tra i più rappresentativi in fatto di bravura.

Ma anche la nuova attenzione rivolta al talento vocale, a lungo andare è stata manipolata dalla televisione, sia "di Stato", che commerciale. Essa ne ha distorta la reale connotazione, per volgerla ai fini di un'ennesima occasione di consumo, attraverso l'imperversare di trasmissioni o *reality* che decretano il lancio e il futuro successo di giovani cantanti. Per essi, la visibilità televisiva lanciata da *Amici* o *X Factor*, anticipa e decreta un successo, dovuto più alle morbose curiosità dello spettatore sul privato del personaggio, piuttosto che ad una gavetta, più o meno prolungata. Per un artista già consolidato nella tecnica oltre che nella conoscenza critica del mercato discografico e nella consapevolezza degli effetti, non sempre piacevoli, della popolarità, dovrebbe aver già percorso una "scuola" che non è certo quella dello spettacolo televisivo. Il meccanismo che avviene è il classico "bruciare le tappe", per cui succede che molti giovani, più o meno talentuosi, pur di realizzare un (più che legittimo) sogno, quale quello di cantare, scelgono di prender la "scorciatoia"

della trasmissione televisiva, nella speranza di ottenere in breve la popolarità, la quale lo porti a “poter cantare”, sempre continuando ad apparire in televisione, e incidere dischi di successo. Tutto questo, è evidente, si cerca di ottenere attraverso un percorso “al contrario” i cui approdi sovente, sono quelli di una fama legata al “personaggio del momento” più che ad un’ “artista” che si possa definire tale.

Ma l’epilogo più sconcertante, forse è proprio quello riferito ai *talent* per bambini. Con una gestione affidata ad abili conduttori, scelti non a caso, per la prerogativa di evocare figure affabulatorie come *magò pancione* o *fata smemorina*, il fenomeno del *talent* televisivo sta purtroppo incorporando bambini di ogni fascia di età. Questi bambini, comunque ben preparati perché provenienti da vere scuole di canto, vengono trasformati in adulti in miniatura, fatti cimentare in repertori di musica totalmente estranea al loro mondo, anche perché quasi sempre *revival*, e, comunque, destinata ad un utente adolescente o adulto. Con tanto d’inquadratura a mamme e papà in lacrime, come da buona regola del peggiore kitsch televisivo, bimbi e bimbe, lindi, pinti e ben impostati, eseguono diligentemente, davanti alle telecamere, il loro compitino della giornata ... anzi, della serata.

Per finire, mi preme citare le parole di Nina Zilli, (cantautrice proveniente da percorsi professionali di tutt’ altra caratura), in un’intervista pubblicata da una nota testata televisiva. Alla domanda “Non ama i *talent*”? La cantante risponde: “Non sono musica, è televisione, l’arte non c’entra”.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Cfr. in *Sorrisi e canzoni tv*, n° 24, anno LIX, p. 60.

1.7 - La canzone come fonte storiografica

L'espressione, già di per sé, suona come una provocazione: come può misurarsi un accademico con una canzone di Little Tony? La canzone leggera, o popolare o, meglio identificata come "canzonetta", è stata da sempre il connotato di un'attività ludica che trova la sua collocazione grazie proprio a quella che è da sempre considerata la "funzione" della canzonetta: procurare evasione. Quei tre, quattro minuti di ascolto rientrano, da sempre, in quel momento della nostra giornata dedicato a occupazioni intellettualmente poco impegnative, o, addirittura ai momenti di svago; dalle feste tra amici al più assoluto stato di riposo da godere nell'intimità della propria casa, la canzone popolare, leggera, orecchiabile è oggetto di ascolto senza pretese.

Eppure la canzone, nel corso dei decenni, ha raccontato, attraverso le sue melodie, i testi, una storia: la Storia con i suoi eventi, soprattutto drammatici, sconvolgenti, tali quelli che hanno contraddistinto il Novecento.

Non si tratta di un semplice "rispecchiamento" della società, come si sarebbe tentati di pensare. Certo, la canzone nella storia, si colloca come fatto *sociale*, questo è fuor di dubbio, tuttavia questa acquisisce una sua validità scientifica, nella misura in cui si considera tenendo presente *il momento attivo della fruizione* e non solo quello della produzione. In altri termini:

la musica non riflette una "visione del mondo", ma accoglie al suo interno quella sovrapposizione di modelli culturali che caratterizza la situazione storica e le attrezzature mentali dei suoi autori e dei suoi ricettori.¹⁴⁷

Innanzitutto, è necessario partire dal presupposto che testo e musica vanno letti come un tutt'uno inscindibile (non si può indicare il testo come "poesia cantata": la musica che lo accompagna determina la percezione propria della canzone come tale). Leggere il testo avulso dalla base musicale, certamente

¹⁴⁷ M. Peroni, *op. cit.*, p. 13.

lascia a metà, se non addirittura distorce il messaggio che l'artista vuol comunicare; in secondo luogo, non ci si può esimere dal contributo della sociologia; nel corso dei decenni, la musica, nel suo connotato simbolico, si è posta sempre di più come fattore aggregante, raccoglitore di valori condivisi dai giovani che progressivamente hanno conquistato il diritto di essere considerati soggetti sociali a pieno titolo.

Ed è proprio alla luce di uno studio sulla cultura giovanile che s'impiana la valenza sociologica della canzone, soprattutto dal secondo dopoguerra, quando questa divenne prodotto destinato al consumo di una determinata fascia generazionale, quella appunto, dei più giovani. La canzone, da espressione di sentimenti e ricerca poetica, dove *cuor* fa rima con *amor*, a strumento di propaganda assoggettato al potere totalitario e all'esaltazione bellica, infine a un ritorno di quel vagheggiamento amoroso e sognante che tanto evoca la volontà di dimenticare gli orrori della guerra.

Dagli anni 50, con l'avvento del *rock'n'roll*, la canzone arriverà a diventare portavoce di un mondo esclusivo di una generazione che si allontana sempre di più da quella adulta e richiede una identità più definita.

Il conflitto generazionale in questo periodo ha avuto come conseguenza immediata la nascita di due fenomeni strettamente collegati tra di loro, difficilmente considerabili secondo il criterio di causa – effetto:

- Il bisogno di alcuni giovani di esprimere con la musica, la loro differenza e distanza dal mondo degli adulti;
- L'offerta da parte dell'industria commerciale di un repertorio presentato come “musica giovanile”, realizzata da e per i giovani¹⁴⁸.

Perché si possa realizzare un utilizzo della canzone come fonte storiografica, è necessario “oltrepassare” l'intenzionalità dell'autore della canzone, scritta in

¹⁴⁸ L. Marconi e D. Tripputi, *Musiche giovanili del Novecento*, in P. Sorcinelli e G. Varni, *op. cit.*, p. 255.

un tempo determinato e in un contesto altrettanto circoscritto; per re – interpretarla bisogna trasportarla su un piano diverso da quello in cui essa è solitamente fruita: analizzarla, scomporla, piegarla alle nostre esigenze scientifiche tenendo sempre presente il contesto discografico e culturale di cui essa fa parte. Prezioso il contributo delle scienze sociali che si sono sempre confrontate in modo serrato con la musica. Con tutto ciò, analisi di parole, musica, strumentazione e immagine dell’artista (fortemente legata alle dinamiche di mercato), consentirà allo storico di portare questi studi all’interno del suo laboratorio, costruendoli come *fonti*.

Ma entro quanti limiti la canzone popolare ha contribuito a formare un senso comune storico che, particolarmente negli ultimi trent’anni si è affiancato, oltre a quello dei saggi e i manuali di storia, ai mezzi di comunicazione di massa e alle nuove tecnologie?

Nonostante l’autorevolezza di alcuni giudizi, la musica come “produttrice” di un senso comune storico è curiosamente rimasta ai margini di uno dei dibattiti più espressivi che ha animato la comunità scientifica negli anni recenti: quello sull’uso pubblico della storia.

Per “uso pubblico della storia” s’intende un fenomeno iniziato verso gli anni ’30, periodo che segna la “nascita” della musica leggera perché divulgativa e di consumo, grazie alla sua diffusione attraverso i mezzi di comunicazione di massa, primo tra tutti, la radio.

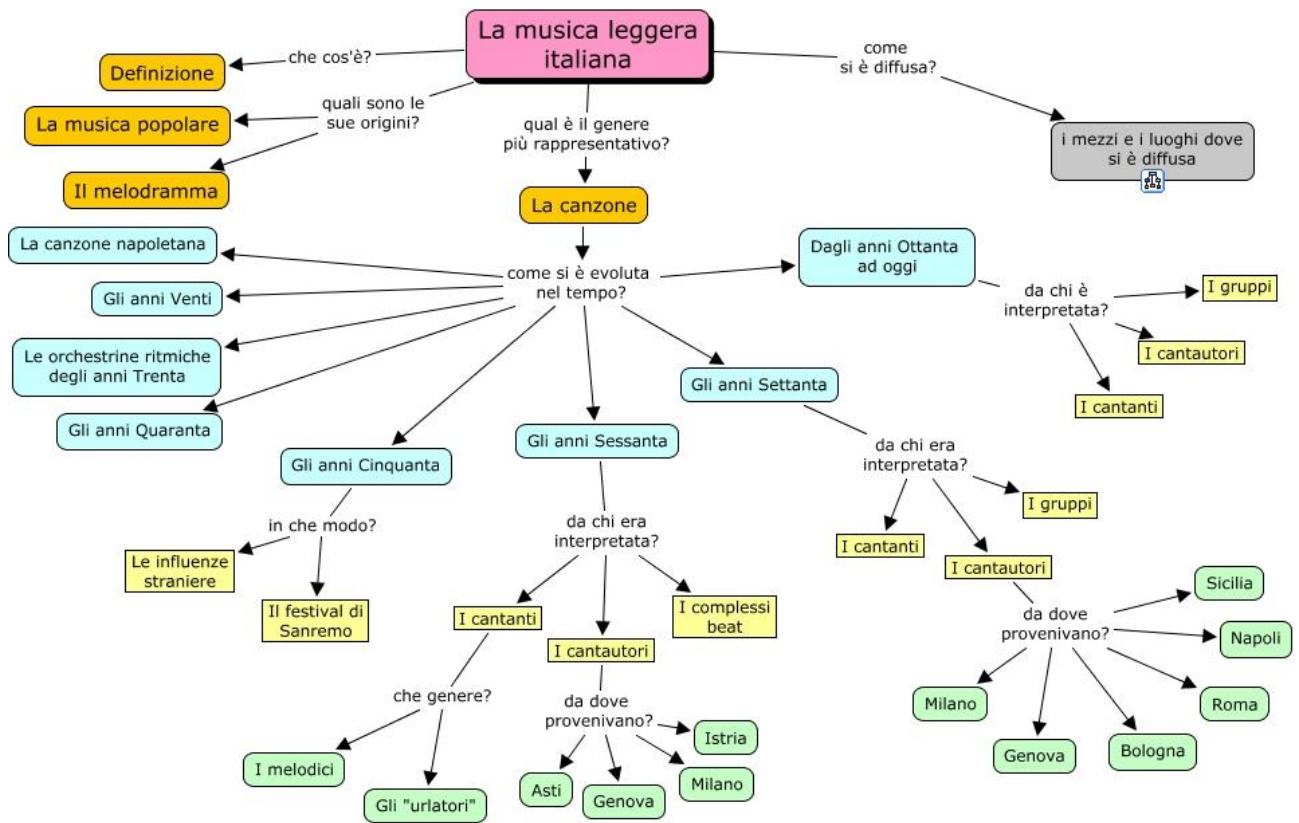
Tornando al nostro discorso sulla canzone come fonte storica, ricordiamo che è necessario considerare il trinomio avanzato da J Topolsky *storico / documento / rapporto reciproco*, (vd. J. Topolsky, *La storiografia contemporanea*, Editori Riuniti, Roma, 1981) che va a sostituirsi al tradizionale binomio *storico / documento*. Il terzo elemento, mette in interazione reciproca lo storico con il documento creando un circolo virtuoso di interpretazione e contestualizzazione del brano, al periodo storico inserito in quello che è il più ampio processo del *cambiamento sociale*. In questo

senso, va collocata su un diverso piano la critica sulla qualità estetica della canzone, ecco in cosa consiste “oltrepassare l’intenzionalità dell’autore” nell’utilizzo della canzone come fonte.

L’elemento del rapporto reciproco s’inserisce quando entra in gioco la “soggettività” dello storico. Non lasciamoci fuorviare dall’inefficacia del termine quando si parla di ricerca: per soggettività s’intende l’esperienza immediata all’ascolto, la costruzione di un primo rapporto empatico, necessaria ed insostituibile affinché “solo dopo aver fruito della canzone “come tutti gli altri” sarà possibile ripetere l’operazione in modo più consapevole, storicizzando il proprio punto d’ascolto, rischiarendo l’emozione alla luce del proprio progetto intellettuale”.¹⁴⁹

Grazie alla storia e alla critica musicale sarà possibile portare la canzone sul terreno della ricerca per verificarne la complessità, la variegatura espressiva e comunicativa che ne risalta lo spessore squisitamente artistico e l’impatto sulla società e sull’economia, quando viene considerata quale oggetto di fruizione e consumo, dunque come prodotto mediatico e commerciale.

¹⁴⁹ M. Peroni, *op. cit.*, p. 107.



Tab. 1.1. <http://www.oradimusica.it/sitopub/index.htm>

Capitolo secondo – Educare con le canzoni

*Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
le cortesie, l'audaci imprese io canto,*
Ludovico Ariosto.

2.1 Il “canto”: significato e sviluppi interpretativi.

Il canto è la produzione di suoni musicali mediante lo strumento naturale della voce umana. La parola, si riferisce, così, all’arte vera e propria cui si dedica il cantore (quando si parla di colui che compie l’atto del cantare) o il cantante (riferito alla dimensione professionale), e che comprende in sé l’insieme delle conoscenze tecniche ed espressive per usare la voce seguendo una notazione musicale predefinita in armonia ad una base, cioè, la musica. “Canto”, dunque, è anche un tipo di educazione che si occupa di fornire acquisizioni necessarie per il corretto uso della voce e la padronanza della tecnica vocale.

Come tutte le arti, la sua origine è remota e risale ai tempi delle società arcaiche che non possedevano l’uso della scrittura; il canto era strumento di trasmissione, orale, per l’appunto, delle “cronache” del tempo. Un documento che testimonia quella che era la funzione del “rapsodo”, ci viene fornita da Platone¹⁵⁰ nella sua opera *Ione*. Protagonista, come in molte altre sue opere, è Socrate, che in un dialogo con Ione, dimostra che e il rapsodo non parla di Omero per arte o per scienza, bensì perché “ispirato” dalla Musa, con la mediazione del poeta. Si opera dunque una distinzione fra il rapsodo quale “cantore” e il rapsodo in quanto “parlatore”. Il canto, in questa situazione, significa lirica, poesia, e la sua sonorità, consiste nel ritmo delle strofe e nell’interpretazione vocale. Da poemi come l’*Iliade*, dove il “canto” è già

¹⁵⁰ Cfr in B. Lorè, *Omero, l’educatore orale*, Monolite, Roma, 2004.

formula (*Cantami, o Diva*)¹⁵¹, ma anche nelle opere più recenti, delle società letterate, la parola canto è riferita a “poesia”, che alle sue origini però, ha una funzione fonetica e prosodica¹⁵², che lavora sull’incessante ripetizione delle parole di cui si sottende l’aspetto semantico, il quale passa in secondo piano. Tutto ciò avviene in virtù di quella che è definita come “memoria collettiva”. Nelle società preletterarie, essa è necessaria per impedire il rischio dell’oblio, pericolo ricorrente dal momento che non esiste alcuna formula di codificazione scritta che permetta il fissaggio delle parole. Questo non toglie che il significato, globalmente inteso, percorra l’intero tessuto linguistico, senza tuttavia dominarlo. “Se il nostro pensare di alfabetizzati da quasi tremila anni è un pensare *significante*, il pensare del Greco orale era un pensare *sonoro*”¹⁵³. Il canto nella poesia arcaica è legato a una funzione di magia, di atmosfere che scuotono sentimento, emozione. “ sono i termini stessi – *aoidé*, canto ed *ep – aoidè*, incantesimo – a esprimere il coincidere di atto ed effetto¹⁵⁴ .

“Canto”, dunque come “magia”, “fascino” e “attrazione” nel testo poetico. Anche la parola latina *incantatio* (formula magica) deriva da *cantare*, così come l’inglese *charm* (incantesimo) e il francese *charme* (fascino) deriveranno da *carmen* (canto, in latino)¹⁵⁵. Nella Grecia orale di Omero, il canto del poeta è *thélxis*, “potere che ammalia chi ascolta anche contro la sua volontà cosciente”, ed ecco che entriamo nel mito: dal rievocazione del canto di Circe che “ammalia “ i compagni di Ulisse per trasformarli in maiali, (Odissea, libro X,221-225), al ricordo delle Sirene, figure antitetiche delle

¹⁵¹ *Cantami, o Diva, del Pelide Achille / l’ira funesta... e Musa, quell’uom di multiforme ingegno/ dimmi...* Iliade, Canto I

¹⁵² C. Balbo, S. Chiesa, *Intrecci sonori, laboratori d’ascolto fra musica e parola*, EDT/SIEM, Torino, 2007, p. 2. “Sono quelle sfumature, i tratti cosiddetti *soprasedimentali* della comunicazione (la *pros – odia*, appunto, termine che etimologicamente ci rimanda al concetto di vicinanza al canto), ossia i suoi aspetti più squisitamente musicali, e allo stesso tempo quelli che trattengono - e ci rammentano – la natura potentemente corporea della comunicazione orale, basata su autentici (per quanto invisibili) gesti degli organi fonatori”.

¹⁵³ *Ivi*, p. 34.

¹⁵⁴ *Ivi* p. 3.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

Muse, le quali, “inizialmente creature ibride con testa di donna su corpo volatile, perdono la capacità di volare in una gara di canto contro le Muse, che le spennano, irritate dal loro orgoglio”¹⁵⁶. Le sirene, trasformate in creature simili a pesci, con busto di donna, incarnaeranno così, secondo la tradizione omerica, la malvagità, con il loro canto che ammalia, ma conduce alla perdizione, alla morte. Le Muse, invece cantano per gli dei e rappresentano la bellezza e il bene del canto che immortala le gesta degli uomini. Figlio della Musa Calliope è Orfeo, il suo canto è ritenuto *phàrmakon* “rimedio salvifico che guarisce”. Orfeo, con il suo canto, riesce a commuovere gli animi delle divinità inferie, per riportare in vita l’amata sposa Euridice, ma fallisce nella sua impresa, poiché non mantiene la promessa di non guardare l’amata dietro di sé, mentre la riporta alla luce, perdendola per sempre. Tanti, dunque, i miti legati al canto, i quali riportano tutti all’idea che esso agisca potentemente nell’animo umano, sia in veste salvifica, sia di perdizione. Non esistono mezze misure, è questo il linguaggio che fa leva sulla sensazione, lo stupore, l’emozionabilità.

E’ di Sant’Agostino (354-430), il pensiero: “Chi canta prega due volte”¹⁵⁷, tuttavia, egli annovera, tra le tentazioni da combattere, il piacere evocato dal canto, strumento di preghiera, ma al tempo stesso minaccia per i sensi, come ricorda il seguente brano estratto da *Le Confessioni*.

Così sono alquanto incerto tra il pericolo che può portare quel godimento e l’esperienza della sua utilità: e, pur senza voler dare un giudizio categorico, inclino ad approvare il canto nelle chiese, affinché il piacere delle orecchie risollevi gli animi alquanto deboli verso il fervore. Tuttavia se mi accade di essere commosso più dal canto che dalle parole, confesso di peccare e di meritare punizione: allora preferisco non sentir più cantare. (Sant’Agostino, 1991, p. 293)

Ecco che anche in Sant’Agostino è chiaro il rischio di sovrapporre il piacere dell’ascolto, all’ambiente semantico in cui è calato il canto liturgico. Anche in

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 4.

¹⁵⁷ Cfr S. Agostino, *Enarratio in Psalmos*.

una società alfabetizzata, il canto, per sua natura e per la sua funzione primitiva di trasmissione orale, ha continuato nei secoli a essere considerato più per l'aspetto fonetico della lingua, con le sue sonorità e i suoi ritmi, rispetto al significato dei termini.

In origine la parola “canto” si riferiva, sopra alla declamazione di versi con l'accompagnamento della cetra, la quale conferiva un sottofondo musicale; poesia in musica, dunque, dove quest'ultima ha un ruolo secondario a quello investito dalla concezione moderna di quest'arte. Nell'epica classica e medievale il canto è ciascun “capitolo” di un poema: da Omero a Virgilio, Dante, Ariosto, Tasso, i grandi poeti utilizzano il termine per scandire le parti in cui si suddivide la narrazione. E anche un solerte lettore, non potrà negarne la maggior bellezza, prodotta dall'ascolto (magari della lettura fatta da un bravo attore!), rispetto all'effetto della semplice lettura individuale, limitata, proprio per l'assenza dell'elemento sonoro. Il canto è tale, anche senza accompagnamento musicale, in quanto altri elementi, come il ritmo, generato dal verso usato, e lo stesso strumento “voce”, utilizzato con la sapiente modulazione espressiva, a seconda della situazione narrata (e qui entra in gioco anche l'elemento semantico), contribuiscono a determinare l'effetto dell'in – canto. Vorrei rilevare, al proposito, una distinzione tra i due atti: “*udire* è un atto fisiologico, mentre *ascoltare* è un atto psicologico”¹⁵⁸. Quest'ultimo rispetto al primo ha la peculiarità di captare con l'orecchio, al fine di individuare dei *segni*, mentre, nell'udire, questo non si verifica, infatti, in genere, quello che si ode è un *rumore*, è un atto finalizzato a qualcosa che già conosco e non ho bisogno di “analizzare”; ad esempio, il suono del campanello di casa, si ode, non si ascolta, perché già so cosa mi deve comunicare. Mentre un canto, va ascoltato, non solo perché melodico nelle sonorità o perché suscita emozioni, dunque atti psicologici, ma per la sua capacità di evocare, al suo ascolto, molti altri atti di pensiero (percezione,

¹⁵⁸ B. Lorè, *op. cit.*, p. 36.

associazione, memoria), conseguentemente al modo in cui vengono interpretati quei *segni*.

Nella scuola, un ascolto selezionato e programmato, oltre ai suoi scopi didattici, può intervenire in aiuto a riflettere sui propri sentimenti. Ascolto e successivo uso della voce nel canto, ancor di più amplifica tale resa, perché potenziata dall'attività diretta e dunque, ulteriore presa di coscienza delle proprie potenzialità e possibilità che vanno sempre valorizzate e indirizzate non solo verso la correttezza formale ma anche nella loro valenza emotivo – motivazionale.

2.2 La “canzone”. Significato e sviluppi interpretativi

La “canzone” nasce nella prima metà del XIII secolo, per opera dei *Trovatori*, poeti provenzali, che diffondono la moda della lirica amorosa, accompagnata dalla musica.

Essa ha il compito ben definito di trasmettere un messaggio, pur senza rinunciare alla valenza prosodica, che viene amplificata dall'accompagnamento di uno strumento musicale; anche se i temi affrontati nelle canzoni sono i più svariati, è quello dell'amore tra uomo e donna, a prevalere.

Dante Alighieri nel *De vulgari eloquentia* (Libro II ,cap VIII), ne offre una illuminante definizione: “Un’opera compiuta di chi compone parole in armonia tra loro in vista di una modulazione musicale” e, a cento anni dalla nascita della canzone, nel 1342 circa, Francesco Petrarca compone il “*Canzoniere*”¹⁵⁹, opera che nel titolo porta con sé questo termine e, nel

¹⁵⁹ In T. Franzi, S. Damele, *Il colibrì, antologia italiana – incontro con i classici*, Loescher, Milano 2008, p. 63. “Il *Canzoniere* è una raccolta di 365 poesie, per la maggior parte, sonetti e canzoni [...] si presenta come la storia d’amore non ricambiato, di Petrarca per Laura ma non si basa sulla successione dei fatti, ma sulla descrizione dei sentimenti che l’amore suscita nell’animo del poeta.[...] Le poesie di argomento amoroso sono prevalenti, ma se ne trovano anche a contenuto religioso, politico, morale.

contenuto, ne esprime la principale funzione: quella del racconto circoscritto ad un tema ben definito secondo uno schema organizzato.

La nascita della canzone “moderna”¹⁶⁰ si deve datare intorno al Settecento, quando in Francia, già alla fine del secolo precedente sorgevano i primi caffè concerto ove venivano diffuse canzoni ed epigrammi soprattutto di satira politica. Da questa tradizione prende vita, anche il teatro detto *vaudeville* (da *voix de ville* cioè voci della città), che lascia ampio spazio alla canzone di argomento satirico e sentimentale. Nel tempo, sempre in Francia, si sviluppa un altro genere canoro, il *canaille*, altrimenti conosciuto con il termine “nero”; tale genere mira a celebrare i “miti” negativi dei bassifondi urbani e si oppone agli spettacoli dello sfarzo e dei lustrini della Belle époque. Per questi motivi è molto plausibile che il fenomeno degli *chansonniers* francesi del secondo dopoguerra, sia il risultato di una lunga tradizione limitatamente al paese di origine. In Italia, infatti, (cfr cap1 par.4), un’esperienza che cerca di ricalcare lo “spirito” di vera innovazione, si deve in maniera esclusiva, alla produzione dei cantautori della “Scuola genovese” e, in particolar modo a Fabrizio De Andrè.

Esaminiamo ora la definizione enciclopedica di questo genere musicale:

Ogni canzone è caratterizzata dalla presenza di strofe (stanze), ognuna delle quali è divisa in due parti: 1) *fronte*, a sua volta divisa in piedi con un numero e disposizione identica di versi, il cui schema delle rime può cambiare; 2) *coda* o *sima*, la quale può rimanere indivisa, oppure presenta due parti al suo interno chiamate *volte*. Fronte e coda, possono trovarsi uniti da un verso chiamato *chiave*. La strofa finale, il *congedo*, è più breve delle altre e presenta una struttura metrica ripresa dalla coda.

In musica classica, la canzone è il *Lied*¹⁶¹: una composizione basata su un testo poetico con accompagnamento di pianoforte. La caratteristica

¹⁶⁰ Cfr in F. Liperi, *op. cit.*, pp. 21 – 2.

¹⁶¹ Cfr O. Karolyj, *La grammatica della musica*, Einaudi, Torino, 1965, p. 153.

fondamentale di questo componimento consiste nel fatto che la parte pianistica non è semplicemente un sostegno ornamentale alla voce ma forma con essa un tutto unico; esso è tanto più ben riuscito, efficace, quanto più riesce a trasmettere il sentimento del testo. Non a caso, infatti, il termine Lied è associato al Romanticismo, e trova la sua *summa* nelle composizioni di Franz Schubert.

Per tutto l'Ottocento, la canzone veniva spesso identificata con le arie più celebri delle Opere: così, *Casta Diva*, tratto dalla *Norma* di Bellini, o *La donna è mobile*, tratta dal *Rigoletto* di Verdi, erano le canzoni che anche il popolo conosceva e amava. Poi, la canzone segue un percorso diverso, dal momento che abbandona la lingua del melodramma (cfr cap1, par1) e continua a distaccarsi dalla musica classica. All'abbandono dei modi linguistici, come visto nel capitolo precedente, si aggiungeranno altre trasformazioni: queste metamorfosi, riflettono un'evoluzione della società di cui la canzone ne scandisce continuamente i ritmi, le abitudini di vita, perché, dall'avvento della radio fino a quello dei supporti di registrazione, dalla musicassetta, al PC, essa entra a far parte del quotidiano della gente comune e con il tempo, oggetto estremamente manipolabile da una vasta fascia di pubblico, soprattutto giovanile.

La canzone diventa così un elemento di condivisione e socializzazione sempre presente nella vita di ciascuno di noi. Il musicologo Franco Fabbri, definisce la canzone “genere” musicale, come: “ un insieme di fatti musicali, reali e possibili, il cui svolgimento è governato da un insieme definito di norme socialmente accettate”.¹⁶²

Ricordiamo sempre che il significato profondo di canzone, in quanto parte di una società che racconta se stessa, lo si può afferrare soltanto attraverso un viaggio a ritroso, quando, alla luce dei tempi attuali, la si può utilizzare come fonte storiografica (cfr cap. 1 par 7); infatti “Al momento della sua

¹⁶² F. Fabbri, *Il suono in cui viviamo*, Feltrinelli, Milano, 1996, p. 13.

creazione: l'autore o gli autori sono solo parte di un gruppo di produzione all'interno di un sistema commerciale che impone, se non il rispetto di alcune regole, almeno un limite al campo delle possibilità (pena la perdita della fonte di reddito).¹⁶³

E' comunque un fatto indiscutibile che la canzone, nella società, resta un privilegiato veicolo d' idee, sentimenti, emozioni, e contribuisce ad affinare le capacità di ascolto e ricezione del tema musicale, il quale, come già detto, forma un corpo unico con la melodia vocale. Non possiamo, infatti, negare che le prime esperienze attive musicali, nel bambino avvengano tramite l'ascolto delle canzoni. Nell'introduzione "Musica e mente musicale" in "Psicologia della musica", gli autori evidenziano:

Ognuno di noi è capace di riconoscere decine o centinaia di diversi brani musicali in una frazione di secondo. Molti sono anche in grado di cantarli da cima a fondo, mentre il numero di poesie che conosciamo a memoria, nonostante gli sforzi degli insegnanti elementari, resta assai esiguo.¹⁶⁴

Definito, ormai, anche dagli stessi autori che " La comprensione musicale [...], richiede un cospicuo numero di capacità cognitive, quali il mantenimento dell'attenzione, la memorizzazione, l'analisi della struttura, la creazione di percetti coerenti"¹⁶⁵, non possiamo negare quanto le canzoni siano lo strumento più accessibile e di più facile utilizzazione, allo scopo di affinare dette capacità cognitive coinvolte nell'educazione musicale.

Ma quali temi affrontano le canzoni? Gli stessi di ieri. E anche se la canzone, spazia tra vari argomenti, è la canzone d'amore, quella per antonomasia; del resto, la musica, in generale, ha "il potere di enfatizzare la sfera emotiva della natura umana"¹⁶⁶. Sentimento che, purtroppo, rischia di cadere nel "sentimentalismo" suscitato dal suo eccessivo innalzamento che cade nei fraintendimenti e di conseguenza si appiattisce e si banalizza e finisce per

¹⁶³ M. Peroni, *op. cit.*, p. 12.

¹⁶⁴ D. Schön, L. Akiva Kabiri, T. Vecchi, *Psicologia della musica*, Carocci, Roma, 2009, p. 7.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ C. Balbo, S. Chiesa, *Op. Cit*, p. 62.

diventare *Kitsch*. Si parla, in questo caso, di quel sentimento “ da vetrina televisiva” che furoreggia nelle trasmissioni di successo, divenendo anch’esso oggetto di consumo, luogo comune, conformismo, evocato da altrettanti prodotti musicali che, nel testo, “giocano” su effetti linguistici, quali improbabili allitterazioni, per creare stupore¹⁶⁷.

Al fine di evitare questi “pericoli” destinati al pubblico dei giovanissimi, sarebbe opportuno, da parte di noi educatori, recuperare attraverso le attività di educazione musicale, anche questo aspetto del sentimento, rapportandolo al suo rapporto dialettico con l’arte, la quale ha il potere di manifestare, rappresentare ed esprimere l’affettività sotto forma simbolica, recuperandone così il senso estetico.

Le canzoni oggi diffuse, e in prevalenza, ascoltate da un pubblico di giovani, provengono dalla tradizione *popular*, esse, dopo Adorno, sono entrate nel vortice dei dibattiti e delle polemiche di sociologi e musicologi, circa la loro immissione nel circuito dei profitti commerciali, motivo per cui sarebbero prodotti scadenti perché elaborati su uno schema standard¹⁶⁸ che ne denota l’appiattimento della resa artistica. Ma la musica *popular*, in virtù del suo potere comunicativo e dello spirito di condivisione, che caratterizza il modo in cui è fruita nel mondo dei giovani, fa sì che essa venga facilmente collegata ed esperienze del proprio vissuto esistenziale. Le canzoni hanno una potente forza evocativa, capace di proiettarci all’improvviso “ con i sensi *tesi e aperti*, nel tempo e nello spazio delle nostre *Erlebnisse*”.¹⁶⁹

E nel cercare di conciliare l’opposizione tra musica colta e musica leggera, le due autrici riflettono sulla soluzione didattica che prevede l’ascolto di brani

¹⁶⁷ A tal proposito, si legga lo stralcio della canzone interpretata da un giovane cantante lanciato da un *talent*: “Noi coperti sotto il mare a far l’amore in tutti / i modi, in tutti i laghi in tutto / il mondo l’universo che ci insegue/ ma ormai siamo irraggiungibili”. (V. Scanu, *Tutte le volte che*. 2010). La successione delle parole *mare, amore, luoghi, laghi*, è volta all’ “effetto fonetico” in un periodo che è quasi un nonsense. Il risultato è risibile, oltre che sgradevole.

¹⁶⁸ T.W. Adorno, *op. cit.*, p. 67. “La più nota regola è che il *chorus* consta di trentadue battute e che l’estensione (*range*) sia limitata a un’ottava più una nota”.

¹⁶⁹ C. Balbo, S. Chiesa, *op. cit.*, p. 63. Il termine *Erlebnis*, peripezia o vicissitudine. In questo caso si riferisce al “vissuto esistenziale” di cui sopra.

tratti dal repertorio “colto” per analizzarli e comprenderli al fine di farne stimolo di riflessione sul senso del “sentimento” e di come questo dia luogo a determinati comportamenti. In tal modo si riporta la musica classica giù da un piedistallo su cui è stata tenuta per molto tempo, per farla calare nella vita quotidiana e nel vissuto esistenziale. Si ritrova così un rapporto dialettico tra musica classica e leggera.

Per terminare, mi preme riportare una suggestiva ma elegante espressione del medico, letterato e fotografo dilettante Oliver Wendel Holmes, vissuto nel XIX secolo, il quale definisce la canzone come “cartamoneta dei sentimenti”¹⁷⁰. La sua diffusione viene paragonata alla fotografia che, una volta stampata, fissa le immagini di persone care e di momenti della vita da portare sempre con sé.

2.3 Breve viaggio nella “popular music”. Una discussione sulla musica di consumo.

Il termine *Popular music* si riferisce a una macrocategoria musicale tipica dell’Occidente, che nasce nel XIX secolo.

In tempi più remoti, la musica era nettamente divisa tra musica “classica” (i grandi compositori) e musica popolare, (quella che oggi chiameremmo musica *folk*), intesa come insieme di canti locali, trasmessi oralmente nelle società contadine.

Con l’egemonia della classe borghese, e una sempre più crescente urbanizzazione dovuta all’avvento delle società fordiste, che caratterizza tutto l’800, la musica è esperita nei nuovi contesti che la vita sociale, così cambiata, ha determinato. Dunque, la musica si ascolta non solo nei grandi teatri, pubblici o privati (come quelli allestiti nelle case reali dell’*ancient regime*), ma anche nelle strade, nelle piazze in occasione delle feste, nei caffè concerto, come nelle osterie, o, per i più benestanti, nell’intimità della propria

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 64.

casa (vedi Cap.I par1). Per tutto il XX secolo, la *popular music* sarà caratterizzata da una diffusione capillare ulteriormente potenziata dall'avvento della discografia e degli altri supporti di musica riprodotta, primo fra tutti, la radio. Di conseguenza, questa categoria musicale, entrerà nella vita quotidiana dell'umanità fino a scandirne i ritmi di quel complesso e tormentato processo storico che ha caratterizzato il "Secolo breve".

In sociologia musicale, viene solitamente usato il termine *Tin Pan Alley*, la 28° strada di New York che a cavallo tra l'800 e il 900 era la sede dei maggiori editori di musica popular, per designare il mondo della produzione di canzoni da classifica. La figura più emblematica della Tin Pan Alley, è George Gershwin che iniziò a lavorarvi come *song plugger* (il pianista che suona le canzoni per promuovere la vendita degli spartiti). Il "declino" della Tim Pan Alley si avviò tra gli anni 30 e, con la diffusione della radio e gli anni '50 con l'avvento del rock'n roll.

Lo schema sottostante rappresenta una prima classificazione della musica.

Tav. 2.1 *Schema riassuntivo essenziale.*

CULTURA ALTA	POPULAR CULTURE cultura di massa, logiche di consumo		FOLKLORE culture locali non condizionate dai media e dall'industria
MUSICA COLTA avanguardia concettuale, classica.	POPULAR MUSIC		MUSICA FOLK - ETNICA
	ROCK collegato alla tradizione blues controculturale underground anche sperimentale	POP mainstream di facile ascolto dipendente dall'industria discografica	

Come si può notare, la popular music è la musica di consumo, o per meglio dire, la “canzonetta” commerciale, prodotto di una *popular culture*.

La popular comincia a essere oggetto di attenzione, da parte di intellettuali del tempo in cui la radio e le orchestre abbondano rispettivamente nel privato e nel pubblico. Il filosofo e musicologo tedesco, T. W. Adorno, appartenente alla scuola pessimista di Francoforte, è stato uno dei più accaniti oppositori di musica popular. Di religione ebraica, Adorno, durante l'esilio negli Stati Uniti, nel 1941, pubblica “*Sulla popular music*”. L'opera, senz'altro da leggere alla luce degli eventi politici del periodo, e alla corrente di pensiero dell'autore che rifiutava qualsiasi forma di omologazione imposta dal regime dittatoriale hitleriano. Nella musica *popular* egli intravede compresi quelli che sono gli intenti di chi opera per una società rigida e classista, dai ruoli predestinati conforme all'adesione e al consenso acritico ad un regime che impone le sue idee senza possibilità di alternative. Così è la *popular music*, la quale si muove su due direzioni: la *standardizzazione* e la *pseudo individualizzazione*¹⁷¹.

A questo punto, sorge spontanea una domanda: qual è la traduzione in italiano di *popular music*? La risposta più immediata sembrerebbe “musica popolare”. In realtà, come ricorda il sociologo Marco Santoro¹⁷², “musica popolare” è la musica folclorica, intesa come musica caratteristica delle realtà popolari locali; il suo equivalente in italiano “musica leggera”, anche se concettualmente analoga, non è adeguato (negli studi sulla popular music compiuti da Adorno, scritti in inglese, non compare mai il termine “light

¹⁷¹ Cfr T. W Adorno, *op. cit.*, pp. 80 -1. Sulla standardizzazione: “La più nota è la regola che il *chorus* consta di trentadue battute e che l'estensione (*range*) sia limitata ad una ottava e una nota... i capisaldi armonici di ogni pezzo - l'inizio e la fine di ogni sua parte - devono far emergere lo schema standard” pp. 67 -8. Sulla pseudo individualizzazione “ Con questo termine intendiamo la dotazione sulla base della standardizzazione medesima, della produzione culturale di massa con l'aura della libera scelta o del mercato aperto. La standardizzazione delle canzoni di successo tiene per così dire i clienti in riga ascoltando per essi. La pseudo individualizzazione, per parte sua li tiene in riga facendo scordare loro che ciò che ascoltano è già stato ascoltato o “pre - digerito”, per loro”.

¹⁷² *Ivi*, *ndc*, M. Santoro, p. 64.

music”); insoddisfacente anche la contrazione “pop”, in realtà sottogenere, come del resto è il rock, della *popular*. La conclusione è che in realtà, non esiste una parola in italiano, corrispondente alla popular music, per cui questo termine è intraducibile e va usato a livello universale. L’attributo di *popular*, dato alla canzone commerciale, sottende, appunto, la sua connotazione di musica che ha largo consenso tra il pubblico ed è diffusa per questo motivo. Tuttavia, non è corretto usare il termine “popolare”, poiché esso ha tutt’altro significato, Carlo Delfrati, nella sua opera “Fondamenti di pedagogia musicale”, usa il termine “neopopolare”¹⁷³ che si distingue dalla “popolare” in quanto quest’ultima rientrerebbe nell’ambito del *vernacolare* (in quanto tratta repertori di realtà locali, dunque regionali, per cui comprende, in larga parte, canzoni in dialetto).

La canzone “popular” in quanto tale, se vogliamo utilizzare per un momento il parametro di “canzone standardizzata” adorniano, si muove secondo uno schema ben definito, segmentato nelle seguenti parti¹⁷⁴: *intro*, (introduzione strumentale) *verse*, (in passato “teatrale”, parte recitata, utilizzata per preparare la scena, oggi il v. è la parte narrativa il cui testo non viene ripetuto e corrisponde all’italiano *strofa*), *chorus* (nella canzone di origine teatrale è la parte principale che contiene il titolo, corrisponde al nostro *ritornello*), *bridge* (in italiano “ponte”, una parte contrastante tra *verse* e *chorus*, solitamente lo si trova quasi alla fine del pezzo e costituisce una versione intermedia tesa a “spezzare” la monotonia della successione *verse* – *chorus*; poiché solitamente consta di otto battute, viene anche chiamato *middle eight*), *Code* (Spesso un’elaborazione del *chorus*, alla fine del pezzo, che viene sfumata).

¹⁷³ C. Delfrati, *Fondamenti di pedagogia musicale*, EDT, Torino, 2008, p. 129. La scelta del termine cade in riferimento all’attivazione di un corso di studi presso le Università di Pisa e Pavia sulle “Musiche popolari contemporanee”. Lo stesso avviene in Francia: una collana di pubblicazioni dell’Observatoire Musicale Français (paris, IV, Sorbonne) è dedicata a *Jazz, chanson, musique populaires actuelle*. Il primo volume della serie (2005), a cura di Cécile Prévost – Thomas, Hyacinthe Ravet – Catherine Rudent, s’intitola *Le féminin, le masculin et la musique populaire d’aujourd’hui*. (N.d.a.)

¹⁷⁴ Cfr F. Fabbri, *op. cit.*, pp. 59 -60. L’autore sottolinea che è lo schema tipico usato nei paesi anglosassoni.

Ma perché trattare di *popular music* in un capitolo che si occupa di educazione? Apparentemente le due realtà, sembrano non avere alcuna connessione, anzi, la “canzonetta”, ancora oggi è vista con diffidenza dalla maggior parte degli insegnanti che si occupano di musica, perché la musica leggera non è di pertinenza scolastica, dove s’insegnano le cose “serie”. A tal proposito, Franco Fabbri fa notare:

Gli insegnanti di musica in Italia son terrorizzati dalla popular music per almeno due ragioni: non ne hanno nessuna competenza , e/o temono che a occuparsene incoraggerebbero gli atteggiamenti fanatici dei loro allievi piuttosto che indurli a un “distacco critico”. Ambedue queste ragioni sono legate alla formazione “classica” degli insegnanti e alle sue conseguenze ideologiche; in realtà l’ideologia del distacco critico porta molto spesso al distacco tout court, non importa se dai Rolling Stones, dalle canzoni sarde o da Vivaldi.¹⁷⁵

Tornando all’argomento principale, possiamo affermare che la caratteristica tipica della canzone di consumo, da tenere in considerazione, è proprio la sua diffusione. Essa è “popolare”, in quanto ottiene ampio consenso, è largamente diffusa e se ne usufruisce in diverse occasioni; le canzoni sono tra i primi ricordi che ognuno di noi porta con sé, della comunicazione che si instaura con la figura materna, e in tutte le occasioni che la vita quotidiana offre. Andando avanti negli anni, il bambino e la bambina diventano adolescenti, e il repertorio della *popular* offre svariate canzoni destinate ad un pubblico giovanile. Il conseguente processo di identificazione dei giovanissimi con il /la cantante preferito /a è inevitabile; Per questo motivo, un buon educatore non può non tener conto dell’esistenza di tali dinamiche, se non altro, al fine di “capire” meglio il proprio allievo/a. Accade che s’instaura un rapporto empatico tra canzone / cantante e ascoltatore, il quale non trasferisce a se solo il significato del testo in quanto tale, bensì nella sua totalità testo – musica – cantante, con un inevitabile, quanto elevatissimo,

¹⁷⁵ F. Fabbri, *op. cit.*, p. 40.

impatto emotivo. Non solo la canzone ma anche il personaggio e la sua fama sono assimilate nell'immaginario del bambino e dell'adolescente come modello ideale, portavoce di aspirazioni e desideri che le stesse canzoni, ma non solo, evocano. In poche parole, a un "non sempre" prodotto artistico di qualità preso in sé corrisponde un prodotto che si muove nella società e con la società; infatti " la "popular music" può essere inquadrata opportunamente soltanto come fenomeno mutevole all'interno *dell'intero campo musicale*; e questo campo, insieme a i suoi rapporti interni, non è mai immobile – è sempre *in movimento*"¹⁷⁶: essa racconta la storia attraverso le sue piccole storie, scuote gli animi, regala emozioni, fissa nei ricordi, momenti della vita. Inoltre, la musica popular è un potente fattore di mediazione sociale, conseguentemente fattore di esclusione e di distinzione sociale; tutto ciò, come abbiamo visto nel capitolo precedente (par 4) si è sviluppato negli anni Cinquanta e Sessanta, cioè

da quando è venuta costituendosi, come esito di molteplici processi sociali, economici e politici, una specifica cultura musicale giovanile. Ascoltare o suonare musica, e spesso un certo genere di musica, è da allora una delle condizioni per accedere al gruppo dei pari, e per essere accettati in una delle molte subculture giovanili formatesi nel tempo, dai Teddy boys ai rappers.¹⁷⁷

Sapendo quanto il coinvolgimento emotivo sia prezioso ai fini della motivazione alla conoscenza, ma soprattutto all'acquisizione e potenziamento di capacità, non posso far a meno di escludere che, operando, attraverso l'educazione musicale, come linguaggio non verbale, che coinvolga la *totalità* della persona, si arrivi a investire peculiarità espressive *anche verbali*. Il mondo della canzone è un terreno privilegiato, luogo in cui linguaggio musicale e letterario si coniuga perfettamente nella resa finale di catturare la partecipazione attiva di chi ascolta.

¹⁷⁶ R. Middleton, *op. cit.*, p. 24.

¹⁷⁷ G. Gasperoni, L. Marconi, M. Santoro, *op. cit.*, p. 109.

2.4 La canzone nella scuola e la sua valenza pedagogica nell'educazione musicale. Un percorso accidentato fra tradizione e rinnovamento.

In un ambiente, quale quello scolastico, che per anni si è “mosso” nella quasi totale autoreferenzialità, seguendo un *paradigma statico*¹⁷⁸, l'insegnamento di una disciplina dalle peculiarità “ludiche”, come la musica, non può che occupare gli ultimi posti nella gerarchia delle materie scolastiche. Mentre l'insegnamento “serio” della musica, con tutte le sue varianti, suonare, cantare, danzare, viene demandato a scuole speciali, da frequentare in ambito extrascolastico perché nella scuola, in orario curricolare *non c'è tempo*. In realtà la competenza musicale, è ancora un fatto sporadico tra gli insegnanti di scuola primaria, essi stessi lamentano e denunciano il fatto di non saper cosa insegnare perché loro stessi non hanno ricevuto un'adeguata preparazione musicale. Infatti, la *competenza* altro non è che la capacità di reinserire nelle nostre diverse azioni quotidiane o nei nostri specifici atti professionali, il sapere acquisito. Essere competenti comporta saper adattare le nostre conoscenze alle più imprevedibili situazioni. Tutto ciò dimostra quanto nel nostro Paese quello dell'educazione alla musica e al canto nelle scuole, non solo primarie, sia una spina nel fianco.

Il problema perdura dalla notte dei tempi ed è diventato cronico.

Cito in proposito dai Programmi Ermini (1955)

Il canto corale, come espressione di sentimenti personali, più profondi e di socievolezza, valga a educare e ad affinare la voce, l'orecchio e lo spirito del fanciullo per mezzo di semplici ed artistici motivi religiosi, patriottici e popolari, all'unisono e anche a due voci, per imitazione. Il testo dei canti sia sempre ben conosciuto e compreso dagli alunni. I canti siano bene intonati, eseguiti con grazia, con dolcezza e con sentita espressione, si dovranno pertanto evitare la pronuncia imperfetta, la monotonia, la forzatura della voce e

¹⁷⁸ C. Delfrati, *op. cit.*, pp. 24 – 7. L'autore definisce così l'insegnamento tradizionale, autoritario, per evidenziarne la tendenza a rifiutare il rinnovamento e la flessibilità operativa.

le grida incomposte che si manifestano quando la musica nulla dice alla mente e al cuore del fanciullo. Sarà anche curata l'ascoltazione di facili e artistici brani musicali, previa adeguata preparazione.¹⁷⁹

Il canto è vissuto nella scuola dei programmi Ermini come momento puramente estetico, con un lieve accenno alla socialità e all'educazione dell'orecchio, mentre non ci si sottrae nel ricordare che esso, come tutte le altre discipline diventa il veicolo dei valori Dio, patria, famiglia. Inoltre è opportuno ricordare che la materia "Canto" nei Programmi del 1955, compare come penultima, tra "Disegno e scrittura" (scrittura come "bella grafia") e "Attività manuali e pratiche" che chiude il Programma per il secondo ciclo (classi seconda, terza, quarta e quinta). Nei Programmi per il primo ciclo, il canto è totalmente assente.

A otto anni dalla stesura dei programmi Ermini, viene introdotta nella neonata scuola media unica, la cattedra di musica (1963) e nei Conservatori, dopo due anni vengono istituiti i primi corsi di abilitazione a detto insegnamento.

Negli anni a venire, dopo un lungo periodo di rodaggio in seguito ai grandi cambiamenti (legge 821/ 71, istituzione tempo pieno, Decreti delegati del 1974, legge 517 / 77, inserimento handicap) a cui andava incontro la scuola, vengono redatti, nel 1985, i nuovi Programmi, il canto diventa parte integrante di una più ampia "Educazione al suono e alla musica". Una delle tre "educazioni"(insieme con ed. all'immagine e ed. motoria) che nel documento si presenta in posizione intermedia tra le due. Qui la trattazione si fa più complessa e tecnica rispetto ai precedenti programmi, in sicuro odore di professionalità. Si parla di "realtà acustica nella natura e nella cultura" "percezione e comprensione" (tra cui è presente l'importanza delle sonorità di altri popoli), "produzione".

con particolare attenzione alla voce, la voce che parla, giochi con la voce e esecuzione di canti collegati alla gestualità, al ritmo, al movimento di tutto il corpo

¹⁷⁹ Da "Programmi didattici per la Scuola Primaria (D. P.R. 14 giugno 1955, n°503).

e di parti di esso, ai diversi suoni che il corpo può produrre, (battere le mani, i piedi, ecc.);

ricerca ed esplorazione dei diversi tipi di timbri vocali: uso della voce in campo musicale, nelle diverse attività umane [...]

ricerca e analisi dei diversi modelli espressivi spontanei o progettati, della voce (grido, pianto, riso, canzonetta, opera lirica ecc.)

organizzazione dei giochi vocali sull'imitazione di suoni e rumori, della realtà naturale, degli strumenti musicali e altri oggetti.¹⁸⁰

Tutte buone intenzioni, animate da egregie finalità pedagogiche, ma nella pratica docente, quasi per nulla attuate. Persino ignorate da libri di testo e da guide didattiche, materiale prezioso a cui attingere soprattutto nel caso, frequentissimo, di insegnanti digiuni o quasi, di competenze musicali.

In particolar modo, nel primo degli obiettivi trascritti, compare per la prima volta in un documento ufficiale del nostro paese, il richiamo implicito a Emile Jaques Dalcroze¹⁸¹, educatore e pedagogista in ambito musicale dei primi anni del XX secolo, il quale ha apportato grandi innovazioni nel metodo d'insegnamento musicale. Egli deprecava i metodi utilizzati all'epoca basati sulla presentazione su *tabula rasa* di nozioni tecniche sullo strumento e /o sulla voce e/ o i passi di danza, sull'esercitazione assidua fondata sulla memorizzazione dei dati tecnici, impartiti dall'insegnante per essere memorizzati e *messi in pratica soltanto dopo la lezione teorica*. Il pedagogista svizzero, oppone a questo modello, un insegnamento basato sulla partecipazione globale dei sensi e di tutto il corpo all'evento musicale, e in questo, primo fra tutti, la consapevolezza del ritmo, ma il corpo è coinvolto in

¹⁸⁰ «Programmi didattici per la Scuola Primaria (D.P.R, 25 febbraio 1985, n°104).

¹⁸¹ E. Jaques Dalcroze, *Il ritmo, la musica, l'educazione*, EDT, Torino, 2008. Musicista ed educatore nato a Vienna nel 1865 ma cresciuto a Ginevra. Emile Jaques acquisisce il cognome Dalcroze per questioni di omonimia con un altro compositore. Nel 1899 sposa una cantante italiana di Napoli, Maria – Anna Starace, in arte Nina Faliero, interprete delle sue *chanson*. L'incontro nel 1906 con il musicista e uomo di teatro Adolphe Appia, segna quella che è la sua strada: formulare un metodo. Grazie anche ad un sodalizio con il ricco mecenate Wolf Dohrn, aprì a Hellerau, nei pressi di Dresda, il primo istituto che vantò da subito la presenza di docenti e visitatori d'eccezione tra cui, George Bernard Shaw. Nel 1911 iniziavano i corsi. Tra le peculiarità del metodo dalcroziano, la partecipazione attiva del corpo in ogni aspetto della musica: dall'esecuzione strumentale al canto e alla danza; di quest'ultima Jaques – Dalcroze è stato uno dei principali innovatori nel XX secolo, definita da lui stesso *Plastique animée*. Ndc L. Di Segni - Jaffè ppXIII –XXVII.

tutte le altre componenti della musica: dinamica, melodia, armonia, timbrica. Per “fare musica” è preliminare educare all’ascolto e tutto il corpo deve partecipare all’ascolto.

Riguardo all’insegnamento del canto in età infantile, va educato l’orecchio attraverso l’esperienza sensoriale perché “ l’importante è che il bambino impari a sentire la musica, ad accoglierla, a dare tutto se stesso, anima e corpo ... ad ascoltarla non soltanto con le orecchie, ma con tutto il suo essere”.¹⁸²

L’opera di Dalcroze, di chiara matrice attivista, va letta certamente con la dovuta consapevolezza di quello che era il fermento dei tempi e dell’ideologia spesso utopistica alla base; tuttavia offre occasioni di riflessione, di cui, chi si occupa di educazione non può trascurare e ritrovarne elementi di attualità.

Purtroppo, ancora oggi, nonostante la stesura delle “Nuove indicazioni per il curricolo” (vedi cap 3), il canto viene ancora considerato attività ludica, fine a se stessa. Di sicuro, anche un insegnante che si definisce *non competente* in materia musicale, fa rientrare la musica, e nello specifico, il canto. ma a scuola, esso rientra nella sfera di quei linguaggi che da soli non hanno grande rilevanza ma servono, in qualche modo a “completare” e arricchire l’offerta formativa, dando la possibilità ai bambini di esprimersi attraverso canali alternativi a quelli linguistici “verbali”, ai quali, tuttavia va data assoluta priorità, in quanto pregiudiziali per il buon rendimento in tutte le discipline del curricolo.

Succede così, che il più delle volte a questi insegnamenti viene relegato un ritaglio di tempo destinato alla preparazione di canti e spettacoli per la soddisfazione di dirigenti scolastici e famiglie degli alunni, nonché per l’orgoglio egli insegnanti che hanno con tanto impegno preparato gli alunni in funzione dell’evento. In questo modo il canto diventa finalizzato a un mero

¹⁸² E. Jaques Dalcroze. *Ivi*, dal saggio “La musica e il bambino” (1912), p. 42.

scopo ornamentale, o per meglio dire, “di facciata” per arricchire di visibilità il singolo istituto.

Tutto ciò va a discapito della valenza educativa propria della disciplina.

Per contro, considerata ormai “emergenza” la serie di lacune linguistiche nei giovani, la scuola di ogni ordine e grado, si è data da fare con programmazioni, progetti, laboratori, per prevenire e /o arginare tali problemi. Alla lingua “verbale” è attribuito un valore gerarchicamente superiore a tutte le altre discipline in funzione della sua trasversalità e del suo valore come veicolo diretto di idee, concetti, contenuti. Ma anche i linguaggi non verbali, e nello specifico, la musica, sono da considerarsi validi supporti che non sono al servizio della lingua ma ne costituiscono arricchimento e occasione di completamento. E questo vale soprattutto per il canto, il cui insegnamento segue una propedeutica che inizia dall’ascolto – riproduzione parlata e cantata.

La stretta connessione con le competenze linguistiche si evidenzia dal fatto che esiste nel bambino una Grammatica Universale musicale¹⁸³, che, come per il linguaggio, è una caratteristica “adattiva specie –specifico”¹⁸⁴ che l’uomo costruisce dentro di sé fin dallo stato prenatale. Le esperienze e gli stimoli ambientali concorrono a sviluppare e arricchire questa capacità esattamente ciò che avviene anche per la lingua.

Quando impara a parlare ascoltando, il bambino entra a scuola con un suo bagaglio musicale altrettanto acquisito, egli è

Un individuo che ha già vissuto una quantità di esperienze, in privato, in pubblico, nella scuola materna: a cominciare dalle lallazioni e dai giochi d’imitazione/suono percussivo dei primi mesi, per giungere al canto vero e proprio della prima infanzia, imitato e improvvisato; per non parlare della

¹⁸³ R. Jackendoff, *Linguaggio e natura umana*, Il Mulino, Bologna, 1998, p. 233.

¹⁸⁴ *Ibidem*. L’autore specifica che non esiste possibilità, nella G.U.musicale, di stabilire prevalenza di fattori innati o acquisiti, e in che misura l’aspetto “naturale” legato all’evoluzione della specie lascia spazio alla dimensione del piacere estetico musicale. In fondo la musica che percepiamo, altro non è che un insieme di onde sonore, ma queste hanno il potere di generare risposte emotive da cui scaturisce il sentimento.

quantità di contatti con le musiche trasmesse dai media, ognuna della quali ha lasciato impronte indelebili nel suo universo percettivo, cognitivo, affettivo.¹⁸⁵

Non si può negare con quale irruenza l'ascolto improvviso di una canzone in voga nella nostra infanzia, ci riporta, non solo a un semplice ricordo, ma ad una vera e propria immagine fissata, come in una fotografia, di oggetti, persone, ambienti della nostra vita passata e, il tutto investito di una forte carica emotiva che produce sensazioni di piacere perché questi ricordi, si legano sempre a momenti felici. Ora, pensiamo a quanto d'importante e positivo, il bambino, proprio per quanto appena detto, accumuli dentro di sé, ascoltando una canzone. E se tutto ciò è fatto in un contesto sociale allargato, quale quello della comunità scolastica, l'atto acquisisce sempre più valore, perché "una delle grandi virtù dell'esperienza musicale è la possibilità di "socializzare" le esperienze: saper interagire con la parte musicale di altri, riuscire ad integrare il proprio disegno sonoro con quello di altri esecutori nelle attività di musica d'insieme".¹⁸⁶

E la canzone, che è il prodotto più facilmente spendibile da bambini e bambine di scuola primaria, si colloca perfettamente come strumento privilegiato nell'educazione musicale. "Far musica permette alla persona di fruire il messaggio musicale prendendone in mano i meccanismi e riattivandoli",¹⁸⁷ perché l'attenzione va posta sul *processo* e non sul contenuto, poi, sull'interazione tra processo e contenuto. E quale strumento, nel bambino è più immediato della voce? Il cantare è un atto spontaneo, quello che conosce e pratica abitualmente, come il respiro; è la musica che nasce da dentro che coinvolge l'intera sensorialità dal momento in cui il flusso musicale interiore investe le corde vocali. Ne scaturisce, da questa esperienza, soddisfazione, gratificazione, come in un libero sfogo di emozioni. Il canto acquisisce così anche il potere di incanalare rabbia,

¹⁸⁵ C. Delfrati, *op. cit.*, p. 117.

¹⁸⁶ *Ivi* p.100.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 99.

frustrazione e aggressività, trasformandole in un tutt'uno con l'emissione della voce. Cantare e percepire sia dentro sia fuori di se la propria voce che intona la melodia, diventa pratica preliminare per imparare a suonare uno strumento e soprattutto, farlo con gioia.

Si realizza così il *paradigma dinamico*¹⁸⁸, che ha come postulati l'adozione del metodo euristico, basato sulla partecipazione attiva del soggetto – discente, della valorizzazione della sua intelligenza emotiva, della disponibilità a coinvolgere e *coinvolgersi* dell'insegnante, del non considerare alcun valore imposto come *assoluto*, bensì volendo educare all'autonomia e alla capacità di saper operare scelte coerenti nella futura vita adulta.

2.5. Gianni Rodari e la musica: la lingua si fa gioco e invenzione e diventa incantata. L'uomo e le opere nella storia.

Non è questo il luogo per approfondire notizie biografiche dell'autore, tuttavia non posso dimenticare di far riferimento al momento storico in cui l'opera di Rodari si colloca e i valori che essa cerca di portare avanti. Gli anni '50 e '60, il periodo più "prolifico" di Rodari, sono quelli della Guerra fredda e, in Italia, dell'affermarsi di una politica di chiusura verso la sinistra "erede" dell'esperienza partigiana di cui il Paese quasi provava vergogna. La società si andava ricostruendo secondo i valori del moralismo cattolico e chi s'impegnava sull'altro versante, veniva, per così dire, lasciato in disparte. È il periodo in cui Rodari è redattore della rivista "Il pioniere", di chiaro stampo comunista, ai ragazzi viene presentato un mondo diverso da quello proposto dalla pubblicistica del periodo. Si parla ai ragazzi di pace, solidarietà tra le razze, infatti, per la prima volta

[...] si rovescia il modulo razzista del pellerossa feroce e selvaggio, che gli eroi vengono scelti nel mondo degli schiavi, dei ghetti negri americani, dei poveri, dei

¹⁸⁸ *Ivi*, pp. 48 – 65.

lavoratori, dei partigiani, che la scienza è presentata come governo dell'uomo sulla natura, che si parla realisticamente della società in cui vivono i ragazzi.¹⁸⁹

Possiamo immaginare quanto negli ambienti ecclesiastici, la rivista fosse avversata per le due qualità che la rendevano “opera del diavolo”, l'essere comunista e laica.

Dalla lettura di alcune sue opere, emerge un continuo senso di amarezza, quasi disillusione per l'irrealizzabilità di ideali soffocati dall'Italia benpensante del dopoguerra e amplificati dalle notizie apprese sulle violenze del regime stalinista in Unione Sovietica, un mito, una tappa obbligata per i comunisti dell'epoca, che Rodari raggiunse in ben cinque viaggi, dal 1952 al 1979. Infatti nell'opera di Rodari è sempre al primo posto il desiderio della pace e della fratellanza, tuttavia, nonostante il richiamo ai valori della giovane democrazia, in Italia non c'era ancora posto per “gli ultimi” come intendeva lo scrittore, perché il suo richiamo agli umili, non era dettato dai valori di fratellanza cristiani, spesso travisati con forme di patetismo e moralismo ottocenteschi, bensì da un risveglio di classe che l'Italia della ricostruzione non tollerava.

Dalla lettura della biografia scritta da Argilli, emerge come tutta l'opera di Rodari, fino alla sua morte, avvenuta nel 1980, segua una parabola che raggiunge il suo apice all'inizio degli anni '60, periodo delle lotte contro il governo Tambroni e del progressivo affermarsi del centrosinistra, e termina con una progressiva discesa che culmina negli anni del reflusso, verso i suoi temi a sfondo sociale che non vengono facilmente ricompresi nella mentalità dei bambini i quali non sono più gli stessi degli anni delle ricostruzione (anche se risale proprio al 1973 una tra le sue opere più famose, *Grammatica della fantasia*). Alla fine degli anni 70 l'infanzia è ormai legata ai mezzi di comunicazione di massa e ad un crescente e diffuso benessere. In altre parole non esiste più il bambino delle storie di Rodari in cui si identificava il figlio

¹⁸⁹ M. Argilli, *Gianni Rodari, una biografia*. Einaudi, Torino, 1990, p. 65.

dell'operaio, dello spazzino o del pescatore, figure anacronistiche, non solo per la modernità galoppante, ma anche perché paradigmatiche di una chiara concezione di classe, ormai superata.

Ma l'opera di Rodari resta ancora un punto di riferimento nelle scuole, soprattutto per la sua innegabile attualità nel trattare gli argomenti che riguardano l'apprendimento creativo della lingua.

2.5.1. *La musica nell'opera di Rodari*

È già noto che, tra la vasta produzione letteraria di Gianni Rodari, esistono delle opere messe in musica durante il periodo della sua collaborazione con il gruppo Cantacronache, anche se quella che noi tutti ricordiamo è “Ci vuole un fiore”(G. Rodari – L. Bacalov, S.Endrigo), cantata da Sergio Endrigo nel 1973. Tra l'altro Rodari, in sintonia con i colleghi intellettuali del gruppo di Cantacronache,¹⁹⁰ non poteva che schierarsi contro la “canzonetta” che negli anni '50, assieme ad una certa cultura retrograda, di stampo populista che vigeva in Italia in quegli anni.(vedi Cap.I, par.3). Interessante l'opinione di Rodari sul Festival di Sanremo, dal quale emerge in tutta la sua pienezza, l'intellettuale sprezzante delle cose futili, come la musica leggera negli anni '50.

A me le canzoni non piacciono, le orchestre di musica leggera, nove su dieci, mi fanno dormire in piedi. I cantanti di canzonette mi piace gustarli alla TV, togliendo il “sonoro”: si vedono solo i loro gesti, incomprensibili smorfie, boccacce. Per Sanremo ho fatto un'eccezione, mi son messo umile e paziente davanti al teleschermo, ho guardato, ascoltato, senza pregiudizi. Confesso che non mi sono divertito [...].¹⁹¹

¹⁹⁰ Ricordiamo infatti qual era l'opinione sulla musica di consumo, bersaglio principale degli intellettuali, da Cantacronache in poi, (cfr. par 1.4). Per approfondimenti: U. Eco, *Op. cit.* G. De Maria, S. Liberovici, E. Jona, M. Straniero, *Le canzoni della cattiva coscienza*. Bompiani, 1964.

¹⁹¹ M. Piatti, *Gianni Rodari e la musica*, Del Cerro, Tirrenia (PI), 2001, p. 18.

Il rapporto che Gianni Rodari ha con la musica, tuttavia, non è limitato a competenze acquisite e posizioni ideologiche, bensì è insito nell'opera letteraria completa dell'autore, e si lega alla concezione dell'alto potere creativo dell'infanzia, in contrasto con l'incapacità dell'adulto di ascoltare le produzioni infantili. Significativa, a tal proposito è *La canzone del cancello*:

“...quando il secondo bambino della storia fa ascoltare al primo bambino, ormai diventato adulto, “la canzone del castagno morente” suonandola col suo righello sulle sbarre dell'inferriata, l'adulto sente ora solo un sordo e monotono dlèn dlèn, e capisce perché quando da bambino lui aveva fatto lo stesso gioco, “... il vecchio signore, quella volta, l'aveva sgridato con tanta acidità. Un orecchio adulto non è capace di udire la musica che un bambino mette nelle sbarre con il suo righello e con la sua fresca immaginazione”¹⁹².

Ricorda Marcello Argilli, nella biografia¹⁹³ di Rodari come egli, fin da piccolo, frequentasse regolarmente le feste paesane, a contatto con bande musicali e canzoni popolari, (da cui anche se a livello inconscio, inizierà a costruirsi l'interesse per il canto sociale maturato ai tempi di Cantacronache). Dopo la morte del padre, a cui era legatissimo, avvenuta quando egli aveva nove anni, si trasferisce per qualche tempo a casa di una zia, dove avviene il primo contatto con un pianoforte, anche se, come egli stesso racconta, a quell'età già si costruiva dei rudimentali strumenti con i coperchi delle lattine di lucido da scarpe: ne prendeva sette, li curvava in modo che ognuno di essi battuto con un bastoncino, riproducesse il suono di una determinata nota. Inoltre, in quel periodo, nove- dieci anni di età, Rodari, insieme al fratello Cesare, canta in un coro di chiesa ed è molto intonato. Ma è durante gli studi magistrali compiuti in seminario che Rodari passa dallo studio delle note “a orecchio”, alla lettura notazionale. Negli anni tra il 1934 e il 1937, egli prende lezioni di violino, vagheggiando un futuro da musicista.

¹⁹² *Ivi*, p. 41. Per capire appieno il significato profondo della storia è opportuno leggere per esteso il racconto riportato in appendice.

¹⁹³ Cfr. M. Argilli, *op. cit.*, pp. 8-9.

Molti sono gli scritti dello stesso autore in cui egli fa riferimento alla musica, dalle pubblicazioni della rivista *Il pioniere* tra gli anni 1955-59, alla Grammatica della fantasia. Egli compie delle interessanti considerazioni sull' "analfabetismo musicale" degli italiani, allorquando prendendo di mira trasmissioni come "il musicchiere", non nasconde la ridotta dimensione culturale di un "musicchiere" rispetto ad un "musicista".

Nella sua sensibilità musicale "ad orecchio" risiede la sua stessa abilità nel padroneggiare varie lingue e di imitare i dialetti e, soprattutto nei ritmi poetici delle poesie: infatti non si può negare che erano strettamente connesse ad una raffinata musicalità emergente dall'uso della parola.

Le filastrocche, che possiamo definire "opera prima" di Rodari, la sua produzione "più felice", hanno costituito una grande risorsa per i compositori di musica corale per bambini, infatti esse costituiscono materia per un gioco vocale ricco dal punto di vista timbrico. Diverse sono le filastrocche destinate all'uso cantato: per citarne alcune, *Dopo la pioggia*, *Filastrocca dell'alfabeto*, *I mari della luna*.

Anche nella fiaba Rodari lascia trasparire la musicalità intrinseca. Il rapporto fiaba – musica è sempre presente nella sua opera, in *Fiabe a ricalco* Rodari sottolinea come il "ricalco" "... nasce dalla natura stessa della fiaba: dalla sua struttura, fortemente caratterizzata dalla presenza, dal ritorno, dalla ripetizione di certi elementi compositivi che possiamo chiamare "temi"¹⁹⁴. Grazie a questa struttura fissa, in cui consiste l'intreccio narrativo della fiaba, Rodari espone il lavoro, tutto creativo, di cambiare i personaggi di una fiaba ottenendone una nuova. I "temi" di cui parla Rodari, hanno una particolare assonanza con i "movimenti" presenti in un'opera di musica sinfonica, attraverso i quali si articola l'intreccio narrativo dall'impianto musicale.¹⁹⁵

¹⁹⁴ G. Rodari, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino. 1973, p. 70

¹⁹⁵ Il movimento, nella musica classica, viene designato come parte di una sinfonia caratterizzata dalla sua velocità es. adagio, andante, allegro, ecc. I vari movimenti che scandiscono un brano di musica sinfonica possono essere connotati secondo uno schema narrativo, come ne *La primavera* di Vivaldi dove i tre movimenti vengono associati alle relative parti di una poesia di autore ignoto. **Allegro** Giunt'è la primavera e

Diversi sono i riferimenti nella *Grammatica della fantasia* che confermano una conoscenza della musica tutt'altro che superficiale, come nel capitolo *Cappuccetto rosso in elicottero* ove racconta di aver fatto un accenno, (in una classe seconda elementare) a strumenti musicali che lo avrebbero tratto d'impaccio davanti ai bambini restii all'invito di inventare sul momento, una storia, perché condizionati dalla presenza del maestro e dell'ispettore scolastico, pensa: "Mi fossi almeno portato l'armonica a bocca , un piffero o un tamburo..."¹⁹⁶ .

o l'analogia tra le "funzioni" di Propp¹⁹⁷ che possono servire per costruire infinite storie e le " come con dodici note (trascurando i quarti di tono, e sempre restando chiusi nel limitato sistema sonoro dell'Occidente prima della musica elettronica) si possono comporre infinite melodie"¹⁹⁸.

È inevitabile che un autore come Rodari non considerasse l'importanza dell'educazione musicale nella scuola elementare; agli inizi degli anni Settanta, egli scrive in "Scuola di fantasia" (1974) sulla necessità di affermare una scuola che eviti il disciplinarismo, il nozionismo e lo spezzettamento dei saperi, ma che valuti l'importanza di fornire ai bambini gli strumenti adeguati per costruire il loro sapere, attraverso (quella che oggi chiamiamo) l'interdisciplinarietà, affinché il bambino stesso, nell'interazione sociale e nella progressiva capacità di gestire sensazioni ed emozioni, riesca ad attivare le

festosetti/ la salutan gli augei con lieto canto/ e i fonti allo spirar de' zeffiretti/ con dolce mormorio scronno intanto./ Vengon coprendo laer di nero ammanto/ e lampi e tuoni ad annunziarla eletti,/ indi , tacendo questi, gli augelletti/ tornan di nuovo al lor canoro incanto. **Largo:** E quindi sul fiorito ameno prato/ al caro mormorio di fronde e piante/ dorme 'l caprar col fido can a lato. **Allegro:** Di pastoral zampogna al suon festante/ danzan ninfe e pastor nel tetto amato/ di Primavera all'apparir brillante. L'osservazione è tratta da: E. Carnovich. *Do Re Mi*. Minerva Italica, Milano, 1989 p. 79.

¹⁹⁶ Cfr in G. Rodari , *op. cit.*, p. 57.

¹⁹⁷ Cfr *Ivi*, p.72-3.. Vladimir Jakovlevič. Propp, [1895 -1970. N.d.a.] nell'opera *Le radici storiche dei racconti di fate*, l'etnologo sovietico, espone la teoria secondo cui il nucleo più antico delle fiabe magiche deriva dai rituali d'iniziazione nelle società primitive. Nella struttura della fiaba si riproduce la struttura del rito. La fiaba ha continuato a vivere come tale anche quando l'antico rito è caduto. I narratori nel corso dei millenni, hanno sempre più tradito il ricordo del rito e sempre più servito le esigenze autonome della fiaba che di bocca in bocca si è trasformata, ha accumulato varianti, ha seguito popoli (indoeuropei) nelle loro migrazioni, ha assorbito gli effetti dei mutamenti storici e sociali...Le fiabe, insomma sarebbero nate per caduta dal mondo sacro al mondo laico: come per caduta sono approdate al mondo infantile, ridotti a giocattoli, oggetti che in ere precedenti sono stati oggetti rituali e culturali. Nel sistema di propp le funzioni sono trentuno ed esse bastano ... a descrivere la forma delle fiabe.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

abilità mentali del problematizzare e del relativizzare. Quando Rodari scrive questo documento, ci troviamo in un periodo particolarmente “felice” per la scuola: sono gli anni dei decreti delegati, a cavallo tra due importanti riforme, (la L. 820/71 e la 517/77, rispettivamente l’istituzione del tempo pieno e l’inserimento degli alunni diversamente abili nelle classi ordinarie). L’autore, che in virtù del fatto che scrivesse per l’infanzia, e per le sue assidue frequentazioni di scuole che lo chiamavano a conferire da diverse parti d’Italia, già aveva maturato una certa esperienza della vita scolastica italiana, si fa portavoce in prima linea di questi fermenti di rinnovamento a lungo agognati.

E, nell’opera citata, non viene trascurata l’importanza della musica.

[Rodari si rivolge alle insegnanti delle scuole materne di Reggio Emilia. N.d.A] Non so da voi, ma ho l’impressione che la musica entri ancora nelle nostre attività di ricerca e di scoperta molto meno di quanto verrebbe la pena che entrasse. Può darsi invece che da voi le cose siano ad un altro livello, ma io vedo che in quasi tutte le scuole dell’infanzia, anche avanzate, anche belle, anche piene di ricerca e di entusiasmo, l’esperienza musicale, l’esperienza e la ricerca dell’educazione musicale, si riduce a poco: qualche esempio di canto libero, che è bello, che è importante, ma su cui poi nessuno riflette per capire come nasce, come funziona, come si produce, quali modelli contiene, quale grado di esperienza musicale rappresenta e così via. Ancora attività di tipo spontaneo e non riflesso. Vuol dire che se questo è un libro che dovrà scrivere un musicista, scriverà la sua “Grammatica della fantasia” occupandosi dell’esperienza e dell’educazione musicale dei bambini¹⁹⁹

Emerge, dalla considerazione sui suoi scritti, in merito all’argomento, l’alternarsi del Rodari “musicista”, nel senso delle sue competenze musicali e basta (ricordiamo che sapeva suonare il violino e l’armonica a bocca), e del Rodari “pedagogo”, in riferimento alle sue conoscenze relative all’universo infantile e alla sconfinata creatività insita nel mondo fantastico dei bambini.

¹⁹⁹ M. Piatti, *op. cit.*, p. 49.

2.6 World music e didattica interculturale della musica.

Trovare una definizione assoluta di World Music, all'inizio del XXI secolo è un'impresa non facile anche perché si rischia di cadere nel luogo comune oltre che nell'incompiutezza del significato.

In grandi linee, la “musica del mondo” “è il repertorio che comprende in se musica folclorica, sacra, d'arte o *popular* proveniente da tutti i paesi del mondo”.²⁰⁰ La definizione più comune di *world music* come musica “altra” riferita ai paesi in via di sviluppo, che la nostra tradizione *popular* tende a evidenziare (cfr Cap. I, par 6), già non è più esaustiva. Infatti, lo stesso Bohlman, introduce nel repertorio della *world*, anche musiche occidentali, come la musica celtica o la *polka belt* statunitense²⁰¹.

Nell'accezione più comune, la *world*, rimane sempre la musica di altre culture non anglofone, una musica “diversa” che si discosta in maniera sostanziale da quella a cui siamo abituati, sia per la strumentazione utilizzata, sia per il diverso modo di cantare, in una lingua che non è lingua inglese, lingua musicalmente “universale”, bensì un idioma sconosciuto e di conseguenza, anche nella metrica, difficilmente comprensibile negli schemi a cui la *popular* ci ha abituati.

Purtroppo, come già accennato nel capitolo precedente, spesso il concetto di world music, riporta al significato di esotismo suggestivo, pittoresco, tipico delle pubblicazioni che attirano viaggiatori instancabili verso mete turistiche da sogno; e, nell'immaginario di queste esotiche fughe dalla realtà, la musica “del posto” diventa apprezzabile elemento caratteristico, fautrice di atmosfere che risvegliano i sensi e riportano l'uomo a improbabili “stati di

²⁰⁰ P. V. Bohlman, *op. cit.*, p. IX.

²⁰¹ *Ivi*, pp. 100 – 112. L'intreccio tra storia e mito nella musica celtica è talmente profondo da fare del mito il percorso storico più diretto per accedere alla world music. la Polka, nata e sviluppatasi nell'Est europeo, oggi è diventata il simbolo di danza popolare diffusa a livello internazionale che scompagina le distinzioni tra musica folclorica e world music. “Polka belt” cioè “fascia della polka” è riferito ad una zona geografica compresa tra il Dakota e le provincie delle praterie occidentali del Canada ai centri urbani muti etnici della parte orientale degli Stati Uniti. All'interno di questa fascia gli stili musica lisi muovono e si fondono attraverso processi di scambio e di interpretazione.

primordialità”, dato che si parla di musiche, tutto sommato, “primitive”. Si comincia così a scadere nel primo e più grave luogo comune: la world music, identificata come musica “etnica” è musica tecnologicamente “inferiore” e tipica di civiltà non occidentali, anche definite primitive e retrograde. Non solo: nella traduzione *popular* (tenendo sempre ben presente la caratteristica di quest’ultima come musica occidentale, vd par. 2.3), spesso le canzoni meno impegnate che contengono, anche una minima contaminazione di world, al di là dell’intenzionalità dell’autore, sono destinate più di altre ad un mercato estivo “da spiaggia” perché evocano al meglio il clima vacanziero tipico di certe zone subtropicali dell’America latina o africane. Più di prima, la canzone è considerata come evasione pura.

La world music, in realtà possiede in sé il valore intrinseco di essere specchio di una civiltà; al di là dell’effetto estetico, che è importante, sì, ma non sufficiente ad investirla di significato, essa racconta la vita di un popolo, la sua storia. Ascoltando con attenzione alcuni brani, non si percepisce solo la coloritura e il gusto, ma anche il messaggio di un popolo, delle sue tradizioni, dei suoi valori, insomma, della sua cultura.

In ambito educativo e, nello specifico, scolastico, la world music, rientra egregiamente nell’insieme delle pratiche didattiche che favoriscono l’approccio interculturale, volte alla conquista della consapevolezza di un mondo in continuo movimento e del raggiungimento di una pacifica convivenza civile nel reciproco rispetto e nella valorizzazione delle culture di provenienza. Fare intercultura, in educazione musicale significa così “trascendere le proprie limitate prospettive e immergersi nella musica altrui, restando aperti a integrare elementi di quella musica con quelli della propria”.²⁰²

²⁰² C. Delfrati, *op. cit.*, p. 294. N.d.a. riferita a una definizione di E. R. Jorgensen in *Musical multiculturalism revisited*, “Jae”, 36,1 (Spring), p 77.

Per ciò che riguarda le finalità pedagogiche dell'introduzione della world music nel curriculum, si ricorda che nei già citati programmi 1985, per l'insegnamento dell'"educazione al suono e alla musica". Nella sezione "percezione e comprensione", tra le attività compare:

ascolto di brani che propongano musica dei diversi popoli relativa agli aspetti della loro vita (cerimonie religiose, vita familiare, attività di lavoro, feste popolari, ecc.); di brani di musica delle diverse epoche e di vario stile, anche in rapporto al teatro, al cinema, alla danza; di brani di musiche tipiche (melodramma, spiritual, jazz, ecc.).

dunque, estensione sia nello spazio che nel tempo, della propria concezione di musica. Anche se a suo tempo, lo scrivente, non specificava, è tuttavia riconosciuto, ormai, da chi pratica educazione musicale nelle scuole, primarie e secondarie di primo grado, quanto sia importante presentare brani di altre culture per dividerle con i bambini stranieri di quelle culture, presenti nella classe, fin dalla scuola dell'infanzia, poiché egli, pur avendo già in sé un bagaglio musicale esperito nelle situazioni informali e familiari (cfr par.2.4), non ha tuttavia ancora sviluppato abitudini e idiosincrasie. Mentre "proporre a un ragazzo di dodici anni un canto responsoriale dello Sri Lanka può esercitare reazioni di scherno".²⁰³ Per questo motivo, occorre invece molta cautela nel proporre ai ragazzi di scuola media pratiche musicali dei loro compagni stranieri nuovi arrivati, infatti

il rischio è che trovino ridicole le loro prestazioni, così lontane dai linguaggi musicali a cui sono abituati; e che gli immigrati provino solo disagio alla richiesta dell'insegnante. Il ragazzo in questione ha bisogno di sentirsi pienamente integrato con i compagni e la proposta di esporre davanti a loro qualcosa di così "privato", intimo, può sembrargli un modo di essere sottratto

²⁰³ *Ivi*, p. 285.

al gruppo, messo in una posizione diversa, in fin dei conti isolato dagli altri, o addirittura ridicolizzato.²⁰⁴

In altre parole, diventa cruciale la necessità di educare alla multiculturalità musicale fin dalla prima infanzia, in quanto diventa più problematico riuscire nell'intento quanto più il bambino è cresciuto. Durante il periodo della pubertà e oltre che il ragazzo si inoltra *in toto* verso una sorta di adorazione e un processo di identificazione con l'artista "del momento"(cfr par 2.3), naturalmente *popular* ; ulteriore ragion per cui, se non è mai stato esposto a "musiche altre" il giovane non riuscirà a ricomprendere nei suoi schemi una musica lontana dalla propria cultura.

La chiave che rende privilegiata la fascia di età prescolare riguardo alla proposta interculturale della musica è quella del gioco. Il gioco, come sappiamo, è il mezzo più utilizzato per fornire occasioni di apprendimento nel bambino molto piccolo, soprattutto per il bambino immigrato il quale attraverso il classico gioco di regole, permette che egli acquisisca familiarità con i nostri valori. Il gioco funziona cioè per l'uno e per l'altro come un "vaccino di tolleranza": " inocula meccanismi positivi di accettazione di nuove norme e impedisce che crescendo barricato nella cultura di appartenenza il bambino arrivi a maturare un rifiuto intransigente nei confronti dei valori della società diversa".²⁰⁵

Un ultimo muro da abbattere, parlando di educazione alla musica e al canto, è quello relativo al repertorio natalizio, che prevede canti a sfondo religioso di stampo cattolico, in una scuola multietnica. Il problema religioso, infatti, è uno dei più spinosi da affrontare nella sfida multietnica della scuola moderna, attorno al quale si polarizzano le posizioni controverse di chi (da entrambe le parti) si chiude nel dogmatismo della propria confessione (o non confessione) religiosa, e di chi è più tollerante ed aperto al dialogo.

²⁰⁴ *Ibidem.*

²⁰⁵ *Ivi*, p. 289.

Come comportarsi in gruppi classe che presentano alunni di religione musulmana, taoista o buddhista? Alcuni insegnanti preferiscono dare un taglio netto alle varie perplessità, eliminando questi repertori dalla loro programmazione. Ma perché precludere questa grande risorsa di cui poter disporre? L'insegnante che pone come finalità del canto, la sua peculiarità di *oggetto di studio e/o rappresentazione teatrale*, non deve temere il rischio di commettere discriminazione, giacché esso non va considerato come *atto di culto*. Quest'ultimo aspetto, se si desidera, verrà curato dall'insegnante di religione cattolica. Per ciò che riguarda la musica e il canto corale, attingere al patrimonio religioso che è uno degli assi portanti della nostra cultura, non è mancanza di rispetto verso le altre religioni, né verso l'agnosticismo, purché ci si dimostri sempre aperti al confronto con le tradizioni religiose "altre", come alla discussione sull'argomento e alla valorizzazione delle diverse realtà, nonché alla ricerca di punti comuni che facilitano la condivisione.

Come tutti i linguaggi non verbali, insomma, ancora una volta la musica e soprattutto il canto nella sua dimensione di coralità, dimostrano di saper offrire occasioni di scambio, incontro e accettazione, uniche e irripetibili rispetto alle altre discipline del curriculum.

2.7 Un'indagine sui gusti e l'utilizzo musicale nel mondo giovanile contemporaneo.

Abbiamo già visto nel capitolo precedente come dalla seconda metà del secolo scorso, la musica e, nello specifico la canzone *popular* sia entrata a far parte di un circuito commerciale che nella società italiana del dopoguerra era uno dei tanti segnali di un nuovo benessere, rappresentato dalla progressiva industrializzazione del paese e con essa, dalla nascita del consumismo. Da quel momento in poi, l'attenzione si andava focalizzando sempre più verso una fascia generazionale ben definita e nella vita quotidiana le proposte di consumo erano rivolte soprattutto ai giovani, musica compresa.

La musica è diventata così un riconosciuto fenomeno sociale e, attorno ad essa, dai detrattori della popular, come Adorno, fino ad arrivare ai britannici *popular music studies* che rientravano nel più vasto ambito dei *British cultural studies*. In questa serie di studi, emergono sociologi come E. Becker che elaborano la “teoria subculturale”, derivante da studi sulla devianza giovanile. Ed è così che prende corpo anche la “sociologia della musica”, i cui interessi vertono su un’importante elemento delle culture giovanili. In Italia, come già visto, la rivoluzione culturale che vede la figura del giovane assumere un ruolo sociale ben definito (come invece, negli Stati Uniti era avvenuto negli anni Trenta), arriva in ritardo. Altrettanto, perché la sociologia della musica occupi un ruolo di tutta dignità, nel nostro paese, occorrerà molto tempo e sarà necessario aspettare fino all’ultimo decennio del secolo scorso. A tutt’oggi, anche se la realtà è senz’altro cambiata, la sociologia della musica ancora stenta ad essere un campo riconosciuto della disciplina sociologica.

La sezione territoriale di Bologna della SIEM, Società Italiana per l’Educazione Musicale, nel 2000 ha varato un progetto intitolato *La musica e i giovani nell’Europa del 2000*. Tra le iniziative previste dal progetto, un convegno internazionale, *La ricerca per la didattica musicale*²⁰⁶. All’interno di questa iniziativa si è svolta un’indagine empirica riguardante il rapporto tra la musica e i giovani, al fine di studiare, attraverso i gusti, le aspettative e le pratiche musicali giovanili, i comportamenti, gli stili, la qualità della vita, e l’analisi di quest’importante aspetto della cultura, che investe il loro modo di pensare e di vivere.

La ricerca di cui sopra si è avvalsa di due fonti empiriche;

²⁰⁶ I risultati della ricerca, sono descritti nel già citato volume *La musica e gli adolescenti, pratiche, gusti, educazione*. EDT, Torino, 2004. Le notizie riguardanti detta ricerca, nel presente paragrafo, sono tratte dal medesimo.

- la prima, costituita da interviste non strutturate, effettuate in due città campione, Bologna e Messina con una ventina di giovani di età compresa tra i 15 e i 24 anni.
- la seconda trattasi della somministrazione di un questionario strutturato²⁰⁷ a un campione di 1210 adolescenti scelti all'interno di istituti scolastici, licei, istituti tecnici, istituti professionali, delle due città (nel caso della sola città di Bologna, anche in Centri di formazione professionali).

La versione finale del questionario presenta otto pagine e si articola in undici sezioni:

- A. la musica in generale;
- B. le preferenze musicali;
- C. l'ascolto di musica registrata;
- D. l'ascolto di musica in pubblico;
- E. l'ascolto di musica a scuola;
- F. i mezzi per l'ascolto della musica;
- G. la musica in famiglia;
- H. la musica e gli amici;
- I il fare musica;
- L. altri aspetti dell'esperienza musicale;
- M. caratteristiche di sfondo (info personali: sesso anno di nascita, titolo di studio, e familiari);

per un totale di settantotto domande, la maggior parte delle quali più o meno articolate sicché il numero di variabili rilevate risulta superiore a quattrocento.

La rilevazione realizzata mediante la compilazione del questionario durante l'orario scolastico, è stata effettuata nella primavera del 2002, con una marcata disomogeneità di genere a seconda delle scuole interpellate (nella

²⁰⁷ Il questionario strutturato è stato sviluppato da un gruppo di ricerca composto da Roberto Agostini, Mario Baroni, Giancarlo Gasperoni, Luca Marconi, Marco Santoro e Johannella Tafuri.

maggior parte degli istituti tecnici e professionali, e nei centri di formazione professionale bolognesi, netta maggioranza maschile, mentre si nota una maggioranza femminile nei licei, negli istituti tecnici commerciali e istituti d'arte).

Tab. 2.2 *Struttura del campione per comune, tipo di istituto formativo e genere*

	Messina		Bologna	
	Maschi	Femmine	Maschi	Femmine
Liceo classico	28	62	27	57
Liceo scientifico	29	29	29	54
Istituto tecnico commerciale	22	57	28	40
istituto tecnico per geometri	62	15	62	14
Istituto tecnico industriale	47	1	72	5
Istituto professionale	73	47	61	1
Istituto d'arte	20	49	19	44
Centro di form. ne profess.le	–	–	68	20
Totale	281	260	366	235

2.7.1. I risultati della ricerca.

A. La musica in generale

La parte “introduttiva” del questionario verte sull’auto percezione riguardo alla musica, giacché si tende a considerarne l’aspetto, non solo di consumo/ascolto, ma anche di studio e di produzione. Agli intervistati è stato chiesto di definire se stessi a proposito della musica , di valutare l’importanza della musica rispetto ad altri ambiti della vita e di dare notizie su alcuni comportamenti relativi alla pratica musicale.

Le ragazze, per una loro propensione generalizzata, attribuiscono maggiore importanza alla musica, come per molti altri aspetti della vita; ciò conferma

una loro più precoce vita nel gruppo dei pari che nella musica trova elemento di distinzione ed emancipazione dalla famiglia. Questa maggiore tendenza è dovuta anche al fatto che le ragazze passano più tempo in casa rispetto ai maschi, i quali, impegnati per lo più in attività sportive, hanno meno occasioni di ascoltare musica. A conferma di ciò i maschi preferiscono la televisione e lo sport

Tab. 2.3. *Autodefinizione rispetto alla musica e importanza assegnata alla musica, per genere, e per anno di nascita (valori percentuali).*

	Maschi	Femmine	Nati 1986	dal Nati entro il 1985	Totale
<i>Autodefinizione</i>					
Indifferente	8,0	1,6	6,3	3,2	5,5
Curioso /a	28,2	28,7	30,6	27,2	28,3
Appassionato /a	63,8	69,7	63,1	69,6	66,2
Totale (N)	100 (641)	100 (495)	100 (523)	100 (595)	100 (1204)
<i>Importanza</i>					
Nessuna o poca	6,5	1,4	5,0	3,2	4,6
Così così	23,0	10,3	21,0	13,8	18,3
Molta	49,4	55,2	51,2	53,0	51,2
Moltissima	21,1	33,1	22,9	30,0	25,8
Totale (N)	100 (644)	100 (495)	100 (525)	100 (596)	100 (1207)

Tab. 2.4. *importanza della musica e di altri aspetti della vita, per genere e per anno di nascita (valori medi, su una scala da 1= nessuna importanza, a 5= moltissima importanza).*

	Maschi	Femmine	Nati dal 1986	Nati entro il 1985	Totale
Amicizie	4,5	4,6	4,6	4,5	4,6
Famiglia	4,3	4,5	4,5	4,3	4,4
Musica	3,8	4,2	3,9	4,1	4,0
Sport	4,1	3,6	4,0	3,8	3,9
Lavoro	3,6	3,7	3,5	3,8	3,9
Fare acquisti	3,3	3,7	3,5	3,8	3,9
Studio	3,1	3,7	3,4	3,5	3,5
Televisione	3,5	3,2	3,5	3,1	3,3
Ballare	3,1	3,4	3,1	3,3	3,2
Religione	2,8	3,3	3,1	2,9	3,0
Lettura di libri	2,6	3,3	2,8	2,9	2,9
Cinema	2,9	2,9	2,9	2,9	2,9
Politica	2,2	2,1	2,0	2,3	2,2
Teatro	1,7	2,3	2,0	2,0	2,0

B. Le preferenze musicali

Nell'interpretare i rilevamenti di questa sezione è opportuno distinguere i tipi di musica *preferiti*, da quelli effettivamente *ascoltati*. Ad un elenco di beventi nove tipi di musica, è stato chiesto di indicarne la frequenza di fruizione. In cima la musica dance /commerciale, leggera/pop, rap /hip hop, brani di cantautori - cantautrici, techno e musica caraibica. Poco graditi invece la musica regionale tradizionale, quella etnica e il liscio, anche la musica sperimentale, il crossover, la musica corale/ liturgica, quest'ultima la più "frequentemente ascoltata" tra queste ultime, anche per le occasioni offerte dalla partecipazione a funzioni religiose.

Tab. 2.5. Esperienza e frequenza di ascolto di alcuni tipi di musica (valori percentuali e punteggi medi su un indice: vedi nota).

	Non sa cosè	Mai	Raramente	Spesso	Totale	Indice (0-10)
Dance / Commerciale	4,3	6,6	16,0	73,1	100,0	7,9
Musica leggera / Pop	2,9	8,1	24,7	64,3	100,0	7,3
Rap /Hip-hop	2,3	6,4	37,8	53,5	100,0	7,3
Techno	7,4	13,4	30,7	48,6	100,0	5,9
Cantautori/ -autrici	7,4	13,7	32,8	46,1	100,0	5,7
Caraibica / latino-americana	2,6	15,0	39,4	43,0	100,0	5,6
Rock classico	7,2	22,5	39,7	30,6	100,0	4,5
Hardcore / Punk	19,1	18,2	32,0	30,7	100,0	4,2
Rock alternativo	11,0	22,2	38,0	28,8	100,0	4,2
Heavy metal /hard rock	13,0	26,3	33,4	27,3	100,0	4,0
Soul / Rythm 'blues /Funky	14,0	16,0	46,3	23,7	100,0	3,9
Jazz	5,7	18,8	63,3	12,2	100,0	3,3
Blues	7,4	28,5	49,2	14,9	100,0	3,3
New age / Ambient	25,8	21,1	37,9	15,2	100,0	2,9
Musica corale / liturgica	12,2	41,4	32,7	13,7	100,0	2,8
Reggae /Ska	39,1	20,8	21,7	18,3	100,0	2,7
Country	14,3	32,0	42,2	11,5	100,0	2,7
Lirica / Teatro musicale	6,4	46,5	35,5	11,6	100,0	2,7
Liscio	6,4	41,9	42,1	9,6	100,0	2,6
Musica da camera	24,2	33,8	29,2	12,9	100,0	2,5
Regionale tradizionale	17,6	36,2	36,8	9,4	100,0	2,4
Musica antica	9,5	48,3	33,0	9,1	100,0	2,4
Musica sinfonica	15,3	40,9	34,0	9,7	100,0	2,4
Musica contemporanea	colta 24,7	37,2	24,9	13,1	100,0	2,4
Etnica	22,5	35,0	34,2	8,3	100,0	2,2
Gospel	37,5	27,0	27,5	8,0	100,0	1,9
Folk	25,7	38,7	30,8	4,8	100,0	1,8
Sperimentale	40,0	30,0	23,0	7,0	100,0	1,7
Crossover	52,9	20,8	16,6	9,7	100,0	1,7

Indice: 0 = non sa; 1 = mai; 3 = raramente; 10= spesso

Le persone di più alta estrazione sociale, non disdegnano la preferenza per brani popular e tendono ad essere più onnivori di generi musicali, a differenza

di coloro che dotati di minore capitale culturale, limitano le loro preferenze su pochi generi di massa

Tab 2.6. *Ampiezza dell'esperienza di ascolto (numero di tipi di musica ascoltati "spesso"), per genere, anno di nascita, scuola frequentata, competenza di produzione musicale, livello di cultura familiare, città e auto definizione rispetto alla musica (valori medi, scala 0-29).*

Nel complesso	6,6	Competenza prod. Mus.	5,8
		bassa	
		Medio-bassa	6,5
Maschi	6,0	intermedia	7,1
Femmine	7,6	Elevata	9,4
Nati dal 1986	6,4	Cultura familiare bassa	6,3
Nati entro il 1985	7,0	Intermedia	7,0
		Elevata	7,2
Liceo scientifico o classico	7,8		
Istituto tec.comm.le o geometri	6,5	Messina	6,5
Istituto tecnico industriale	6,7	Bologna	6,7
Ist. / form.professionale	5,0		
Istituto d'arte	7,2	Indifferente	3,4
		Curioso/ a	6,0
		Appassionato/ a	7,1

Tab. 2.7.. *Alcune preferenze in fatto di ascolto musicale, per genere (valori percentuali).*

	Maschi	Femmine	Totale
<i>Maggiore importanza musica o parole</i> (valori percentuali)			
Musica	35,2	25	30,4
Parole	8	10	9
Entrambe in egual misura	56,8	65	60,6
Totale	100	100	100
(N)	(625)	(488)	(1177)

Importanza dei seguenti elementi nel determinare se un tipo di musica piace o no

(valori medi, su una scala da 1 = per niente a 4 = molto importante)

Ritmo	3,5	3,4	3,4
Voce /modo di cantare	3,3	3,6	3,4
Melodia	3,2	3,5	3,3
modo di suonare	3,2	3,3	3,3
Parole	3,1	3,4	3,2
Sound	3,2	2,9	3,1
Forma	2,7	2,7	2,7
Immagine /stile di vita dell'artista	2,2	2,3	2,3

Allo stesso modo, anche le femmine si dimostrano più flessibili nelle scelte operate, e nella frequenza d'ascolto rispetto ai maschi.

Altre preferenze sono state stabilite in merito a ad alcuni elementi specifici delle canzoni

I maschi tendono a privilegiarne il tema musicale rispetto al testo, viceversa, la femmine prediligono il contenuto semantico, oppure ritengono importanti in egual misura i due aspetti.

Altro tema ricorrente è la provenienza, con prevalenza di preferenze di artisti stranieri da parte dei maschi. Mentre sono gli artisti uomini, rispetto alle

donne, quelli preferiti, sia per maschi sia per femmine , ciò dimostra che il genere di chi ascolta non influisce sulla preferenza per il genere di chi viene ascoltato.

Tab. 2.8. *Alcune preferenze in fatto di ascolto musicale, per genere (valori percentuali).*

	Maschi	Femmine	Totale
<i>Preferenza per artisti italiani o stranieri</i>			
Quasi solo italiani	7,4	6,6	7,1
Prevalenza di italiani	25,7	27,5	26,9
Prevalenza di stranieri	47,1	53,1	49,2
Quasi solo stranieri	19,7	12,8	16,8
Totale (N)	100 (618)	100 (484)	100 (1162)
<i>Preferenza per artisti uomini o donna</i>			
Quasi solo uomini	20,7	11	16,4
Prevalenza di uomini	50,1	58,3	53,7
Prevalenza di donne	24	27,9	25,7
Quasi solo donne	5,2	2,7	4,2
Totale (N)	100 (617)	100 (480)	100 (1154)

C. l'ascolto di musica registrata

L'ascolto è la pratica musicale universalmente più diffusa. Le statistiche ufficiali hanno rilevato che in Italia ascolta musica l'82% di maschi e l'81,6% di femmine e che l'ascolto varia in funzione dell'età (oltre il 90% nelle fasce d'età comprese tra gli 11 e i 34 anni, con picchi altissimi durante l'adolescenza). Tra i generi musicali, al primo posto la musica leggera,

seguita da quella rock e classica, con forti variazioni interne a seconda di età, titolo di studio e genere.

In questa sezione si rilevano dati sui mezzi di riproduzione maggiormente posseduti e / o utilizzati e sulla frequenza d'uso.

Tab.2.9 *Possesso e frequenza d'uso di alcuni mezzi per ascoltare musica e differenza per genere nell'uso(valori percentuali).*

	Possiede	Usa almeno 1 volta alla settimana	Differenza uso maschi femmine
Videoregistratore	93,7	45,2	-5,3
lettore cd (non portatile)	88,1	78,3	+ 0,2
Walkman /lettore audiocass. Portatile	86,2	48,1	-4,6
Autoradio	84,0	66,1	+0,2
Lettore cassetta in auto	83,4	64,0	-6,6
Lettore audiocassette / piastra	82,5	55,5	+0,2
Lettore cd -rom su computer	77,9	48,5	+17
Radio portatile	75,7	36,0	-3,9
Cuffia per imp. stereo casalingo	70,6	31,7	+8,0
Discman / lettore cd portatile	64,8	47,4	+11,5
Sintonizzatore (radio non portatile)	58,5	37,2	+1,0
Amplificatore e altoparlanti	55,5	37,5	+22,4
Giradischi	54,3	15,8	+4,3
Lettore cd in auto	49,2	41,5	+8,3
Lettore cdr	45,7	27,8	+15,6
Lettore mp3	44,9	29,2	+13,0
Lettore dvd	41,1	23,6	+6,1
Minidisc	28,0	13,3	+6,4
Mixer	28,0	14,5	+11,9

Si tenga conto che l'indagine risale al 2002 e che in pochi anni la tecnologia ha fatto altri passi avanti per ciò che riguarda la diffusione di nuovi supporti digitali (notebook, ipod, mp4, che qui non compaiono) .

Sono molto significativi i dati dell'ultima colonna che vedono una maggioranza d'uso dei mezzi tecnologicamente più "avanzati", da parte dei maschi,(cd - rom, Discman, cuffie,amplificatori, mixer) rispetto alle femmine che prediligono mezzi più "tradizionali"(lettore audiocassette per l'auto, videoregistratore, registratore portatile)..

Lo stesso divario di genere compare nella frequenza d'uso (più alto nei maschi che, rispetto alle femmine, ne fanno un più largo uso anche a scuola o sul lavoro, segnalando un rapporto meno ossequioso e disciplinato con il mondo delle istituzioni).

D. L'ascolto di musica in pubblico

Nella società contemporanea, in cui la musica assume un ruolo sempre più importante di mediazione sociale, non mancano le occasioni di ascoltare musica sia in situazioni private (feste e incontri tra amici) e pubbliche (discoteche, pub, spettacoli dal vivo, ecc). Molto alto è il tasso di frequentazione di tali ambienti, in quanto creati appositamente per i giovani. Meno frequentato è invece il piano bar, più a misura di adulto, e il karaoke. Più diffuso tra i giovanissimi è l'ascolto di musica registrata rispetto agli spettacoli dal vivo, per ovvie ragioni economiche. Tuttavia l'ascolto di musica dal vivo compare al secondo posto, dopo la discoteca, come situazione in pubblico preferita per l'ascolto di musica, con una leggera preponderanza maschile. Mentre la situazione meno gradita è quella ritenuta invasiva, quando presente in negozi e sale d'attesa.

Tab.2.10. *Situazione in pubblico preferita per l'ascolto di musica (quattro risposte ammesse) per genere e per anno di nascita (valori percentuali)*

	Maschi	Femmine	Nati dal 1986	Nati entro il 1985	Totale
Discoteca	57,3	51,8	50,4	57,6	54,4
Feste private	36,5	33,5	38,5	32,1	35,5
Concerti rock	28,4	30,6	31,9	28,1	29,6
Locali notturni (registrata)	27,3	30,6	17,5	38,2	28,5
Con amici che suonano	22,9	31,4	26,6	27,5	27,0
Locali diurni (registrata)	19,9	25,7	20,2	24,8	22,3
Locali musica (dal vivo)	19,9	23,8	17,7	25,0	21,6
Feste aperto (dal vivo)	17,3	24,1	19,7	20,5	20,5
Feste private (dal vivo)	21,5	16,0	19,9	18,1	19,4
Sale d'aspetto, negozi	12,9	18,6	17,5	14,1	15,2
Locali ballo (dal vivo)	13,4	16,5	14,4	14,7	15,1
Karaoke	12,5	13,6	13,0	12,7	12,9
Piano bar	12,5	13,6	13,0	12,7	12,9
Concerti sinfonica, ecc.	4,9	4,7	5,5	4,0	4,7
Opere liriche	3,7	3,7	4,2	3,4	4,0

E. La musica a scuola

I ragazzi sono stati invitati a esprimere la propria opinione sull'adeguatezza dell'insegnamento musicale nella scuola. I risultati confermano che l'insegnamento della musica riveste un ruolo di secondo piano. Circa la metà degli intervistati (52,3%) ritiene sia "sufficiente", un quarto circa degli interpellati, "discreta" o "ottima". Il resto del campione (57,7%), la reputa "inadeguata" o "del tutto assente". La maggior incidenza di insoddisfatti, tra l'altro si riscontra tra coloro che hanno avuto un percorso di studi più irregolare e accidentato rispetto a coloro che nell'esame di licenza media avevano conseguito la votazione di "ottimo". Tuttavia i più critici verso le esperienze passate di educazione musicale, dimostrano meno interesse ad attivare corsi di musica in futuro, rispetto a chi ha acquisito, in passato, una buona preparazione musicale a scuola.

Tab.2.11 *Giudizio sul ruolo che l'educazione musicale dovrebbe avere a scuola, per giudizio sull'educazione musicale avuta a scuola in passato (valori percentuali)*

	Giudizio sull'educazione musicale ricevuta a scuola in passato				
	Assente	Inadeguata	Sufficiente	Discreta	Ottima
Nessun ampliamento, perché:					
- scuola non sarebbe capace	27,8	14,8	11,6	9,3	7,1
- giovani non interessati/portati	2,4	5,6	4,0	3,6	1,4
- va bene così	5,7	7,2	8,8	10,4	14,3
Più insegnamenti musicali	51,4	58,8	58,8	61,7	67,1
Non sa	12,7	13,6	16,8	15,0	10,0
Totale	100	100	100	100	100
(N)	(212)	(250)	(250)	(193)	(70)

E. I mezzi per l'ascolto della musica

Si è già visto che per l'ascolto di musica riprodotta, ci si avvale largamente del mezzo multimediale, tenendo conto che esiste una differenza tra mezzi che prevedono un ascolto manipolabile e altri no (come la radio e la televisione che offrono programmi inseriti in palinsesti prestabiliti). I maschi/meno giovani/ più competenti, preferiscono i primi rispetto ai secondi, dimostrando particolare preferenza per gli impianti stereo che offre una fedeltà sonora assente nel mezzo televisivo.

Tab. 2.12. *Possesso e frequenza d'uso di alcuni mezzi per ascoltare musica e differenza per genere nell'uso (valori percentuali).*

	Possiede	Usa almeno 1 volta alla settimana	Differenza uso maschi femmine
Videoregistratore	93,7	45,2	-5,3
lettore cd (non portatile)	88,1	78,3	+ 0,2
Walkman /lettore audiocass. Portatile	86,2	48,1	-4,6
Autoradio	84,0	66,1	+0,2
Lettore cassetta in auto	83,4	64,0	-6,6
Lettore audiocassette / piastra	82,5	55,5	+0,2
Lettore cd -rom su computer	77,9	48,5	+17
Radio portatile	75,7	36,0	-3,9
Cuffia per imp. stereo casalingo	70,6	31,7	+8,0
Discman / lettore cd portatile	64,8	47,4	+11,5
Sintonizzatore (radio non portatile)	58,5	37,2	+1,0
Amplificatore e altoparlanti	55,5	37,5	+22,4
Giradischi	54,3	15,8	+4,3
Lettore cd in auto	49,2	41,5	+8,3
Lettore cdr	45,7	27,8	+15,6
Lettore mp3	44,9	29,2	+13,0
Lettore dvd	41,1	23,6	+6,1
Minidisc	28,0	13,3	+6,4
Mixer	28,0	14,5	+11,9

Interessante notare che è la propria camera, il luogo in cui maggiormente i più giovani ascoltano musica, a conferma della tesi di chi considera la musica come fonte d'identità adolescenziale da coltivare negli spazi personali.

Tab. 2.13. *Frequenza di ascolto di musica registrata in alcuni luoghi (valori percentuali).*

	Mai	1 volta al mese	2-4 volte al mese	2-3 v settimana	Tutti i giorni	Totale
In camera tua	5,5	6,8	7,9	14,3	65,4	100
In automobile	9,6	5,9	15,9	24,1	44,5	100
In soggiorno	31,7	12,0	16,2	22,0	18,0	100
In palestra	50,8	8,1	9,0	15,3	16,8	100
In locali pubblici	50,8	8,1	9,0	15,3	16,8	100
In cucina	20,7	13,9	28,2	22,0	15,3	100
A scuola	46,9	18,6	12,5	11,7	10,3	100
In bagno	55,8	11,9	10,0	12,1	10,2	100

Altro dato importante è l'incidenza dei supporti sonori acquisibili dai giovani, tra i quali furoreggiano i file mp3 scaricati da internet, CD prestati e/o copiati, mentre bassa è l'incidenza di acquisto di CD, a causa dei prezzi molto alti per le disponibilità economiche di un adolescente.

F. La musica in famiglia

Questa parte del questionario si è occupata di rilevare gli effetti che l'interesse musicale della famiglia può avere sui figli. Anche se non se ne è tratta una visione esaustiva del problema, se ne è tuttavia ricavato che l'interesse attribuito alla musica, da parte dei genitori, influisce in maniera direttamente proporzionale sui figli. Infatti, l'83% di chi ha un padre che ascolta musica, valuta molto importante la musica, contro il 56% di chi ha un padre che non ascolta musica

Tab.2.13 *Importanza accordata alla musica secondo il comportamento di ascolto musicale dei padri (valori percentuali). Relazioni simili sono state riscontrate mettendo in rapporto l'importanza attribuita alla musica con il comportamento delle madri.*

	Nessuna o poca	Così così	Molta	Moltissima	Totale
Padre ascolta musica spesso	2,9	14,8	52,1	30,2	100
Padre ascolta musica qualche volta	3,3	16,4	55,2	25,2	100
padre ascolta musica raramente	5,1	20,6	49,7	24,6	100
Padre non ascolta mai musica	11,0	33,0	35,2	20,9	100
Totale	3,9	18,3	51,2	25,8	100

al di là degli specifici gusti musicali che possono essere, all'interno di uno stesso nucleo familiare, anche molto diversi.

Inoltre l'influenza familiare è certamente più forte nelle femmine rispetto ai maschi, sia dalle figure genitoriali che dal partner (quest'ultimo fattore è indice di un, ancora esistente, squilibrio di potere all'interno della coppia). Da notare (Tab. 2.14) che circa un adolescente su tre, senza distinzione di sesso (29,7%), non ammette alcun condizionamento, rivendicando completa autonomia nelle sue "scelte" musicali (a conferma di un aspetto più "intimistico" di vivere la musica come veicolo di emozioni personali

Tab. 2.14. *Figure che hanno influito sul modo di vivere la musica per genere e per anno di nascita (valori percentuali).*

	Maschi	Femmine	Nati dal 1986	Nati entro il 1985	Totale
Coetanei	36,2	44,2	36,4	43,4	39,3
Amici più grandi	31,2	29,4	28,7	31,6	30,3
Nessuno	29,3	29,9	31,8	27,3	29,7
Fratelli /sorelle	20,9	24,1	23	22,1	22,5
Padre	17,4	20,4	20,4	17,9	19,1
Ragazzo /a	17,4	19,9	13,8	22,1	18,2
Madre	13,6	19,2	17,1	14,5	16,2
Altri familiari	9,2	6,2	7	8,5	7,8
Insegnanti	4,2	4,4	3,9	4,3	4,2

G. La musica e gli amici

In questa sezione si esamina il ruolo della musica, nel gruppo coetaneo. Le amicizie sono cementate e alimentate dalla condivisione e la passione per un genere musicale, un artista o anche la pratica di uno strumento. Nella pratica sociale, abbiamo già visto che la musica è uno dei tanti aspetti di “massificazione” dei gusti che si disvela attraverso un mercato discografico “ad hoc”, ma il potere della musica è anche quello di rappresentare ed evocare e di essere investita in meccanismi d’identificazione, distinzione, inclusione, esclusione. Ed è il tema dell’amicizia spesso legato a questi meccanismi. Si nota una maggiore predisposizione dei maschi, rispetto alle femmine nel coniugare musica e amicizie, mentre è più diffuso tra le femmine un atteggiamento d’indifferenza rispetto alla condivisione musicale nell’amicizia. (tab.2.15.)

Tab.2.15. *Desiderio che i migliori amici ascoltino la musica preferita, per genere e per anno di nascita (valori percentuali)*

	Maschi	Femmine	Nati dal 1986	Nati entro il 1985	Totale
Sì, l'amicizia si basa anche sulla musica	19,2	8,3	13,4	11,9	14,0
Sì, anche se l'amicizia non ha bisogno della musica	34,4	34,1	35,3	34,4	34,8
Mi è indifferente	29,1	43,2	32,8	39,4	35,5
No, preferisco amici con gusti musicali diversi	17,2	14,4	18,5	14,4	15,7
Totale	100	100	100	100	100

H . *Il fare musica*

La musica non è solo quella che si ascolta, ma anche quella che “si fa”, con la voce o con la pratica strumentale. In questa sezione si esaminano le effettive competenze di produzione musicale dei giovani, dalla capacità di leggere una partitura, fino alla padronanza tecnica dell’uso della voce o di uno strumento. Ne consegue che la pratica musicale nel nostro paese è relativamente bassa: solo il 13% degli intervistati suona o canta in qualche complesso, solo il 43% ha cantato o suonato in pubblico nella sua vita, oltre il 70% afferma di non aver mai seguito alcun corso di formazione o informazione musicale extrascolastici.

Tab. 2.18. *Esperienze di corsi di formazione/informazione musicale, frequenza del Conservatorio e competenze musicali (valori percentuali).*

Non ha seguito alcun corso	70,4
Ha seguito in passato, ma non segue attualmente	18,1
Ha seguito in passato e continua tuttora	9,9
Ne segue ora per la prima volta	1,6
Totale	100,0
<i>Oggetto dei corsi seguiti</i>	
Strumento	18,7
Canto	8,3
Solfeggio	7,0
Teoria della musica	5,6
Storia della musica	4,5
Composizione	2,1
Frequenta /ha frequentato il Conservatorio	4,1
<i>Competenze / esperienze musicali</i>	
Sa leggere la musica	63,3
Sa suonare uno strumento musicale	60,1
Suona o canta in un complesso	12,9
Ha suonato o cantato in pubblico	43,2

Il canto e il solfeggio hanno coinvolto solo il 7-8% degli interpellati. Solfeggio, teoria o storia della musica e composizione sono stati affrontati solo da un numero molto esiguo di adolescenti, tra l'altro in ambiti prevalentemente non accademici in quanto solo il 4,1% degli intervistati frequenta o ha frequentato il Conservatorio.

I. Altri aspetti dell'esperienza musicale. La dimensione storica

Arrivati quasi alla fine di questo percorso, sono stati esaminati altri aspetti della musica, come l'interesse per programmazioni televisive, acquisto e lettura di libri o riviste specializzate e la dimensione storica. Riguardo a quest'ultima sono state proposte domande riguardanti conoscenza di musica colta e *popular*, nonché alla collocazione cronologica degli artisti più significativi di entrambi i generi

Tab. 2.19. *Conoscenza della storia della musica colta: associazione di alcuni compositori a un secolo (valori percentuali: le percentuali ombreggiate sono riferite a risposte considerate corrette).*

	500	600	700	800	900	Non so	Totale
Monteverdi (1567-1643)	3,7	7,7	6,8	11,0	10,1	60,7	100
Bach (1685-1750)	12,3	16,8	19,4	11,8	1,6	38,1	100
Händel (1685-1759)	3,0	6,3	10,0	11,4	4,7	64,6	100
Mozart (1756-91)	7,8	10,3	27,9	22,0	4,9	27,1	100
Beethoven (1770-1827)	6,8	16,8	21,4	24,8	2,8	27,5	100
Wagner (1813-83)	3,4	5,3	10,0	19,5	8,0	53,8	100
Debussy (1862-1918)	4,8	6,7	8,7	11,4	4,5	63,8	100
Schönberg (1874-1951)	3,4	3,3	8,4	11,3	5,4	68,2	100
Šostakovič (1906-75)	2,9	3,8	7,2	8,5	5,6	72,0	100
Bernstein (1918-90)	4,7	7,1	7,0	5,8	5,1	70,3	100

Si nota l'alta incidenza delle risposte "non so" che, essendo escluse dall'analisi, minimizzano in qualche modo la diffusa ignoranza circa la maggior parte dei personaggi citati. Tranne che per Mozart e Beethoven, collocati da un'alta percentuale nell'epoca esatta (tra l'altro, la risposta relativa a Beethoven è stata "facilitata" perché a cavallo tra due secoli). Tuttavia in entrambi i casi, le risposte "non so" restano relativamente troppo

alte (27,1% e 27,5%). Purtroppo la scarsa conoscenza della storia della musica classica chiama in causa gli insegnamenti familiari e scolastici, uniche fonti, a cui attingere, ma anche, nelle quali, trovare un qualche interesse a farlo, per un adolescente.

Riguardo alla musica popular, le risposte “non so” sono inferiori, tuttavia anche la conoscenza della storia della musica popular risulta inadeguata, fatta eccezione per gli artisti dalla maggiore celebrità e esordi più recenti.

Tab. 2.20. *conoscenza della storia della musica “popular” del XX secolo: associazione dei primi successi di alcuni artisti a un decennio (valori percentuali; le percentuali ombreggiate)*

	30	40	50	60	70	80	90	Non sa	Totale
Charlie Parker	2,4	2,1	5,3	4,1	5,9	2,7	2,7	74,8	100
Domenico Modugno	-	4,7	13,0	12,4	16,0	13,0	6,1	34,8	100
Elvis Presley	-	8,2	21,7	24,5	13,0	4,5	2,1	26,0	100
The Beatles	-	-	15,8	42,3	21,8	6,2	1,1	12,8	100
Bee Gees	-	-	10,6	12,6	18,7	7,3	0,9	49,9	100
Adriano Celentano	-	-	9,2	19,2	24,5	20,7	12,0	14,4	100
Lucio Dalla	-	-	4,5	12,8	22,1	28,0	14,4	18,2	100
Fabrizio De Andrè	-	-	5,9	14,3	23,1	18,1	7,8	30,8	100
Doors	-	-	5,3	10,4	17,8	11,7	7,6	47,2	100
Bob Dylan	-	-	9,2	16,7	19,9	13,6	3,9	36,7	100
Jimi Hendrix	-	-	7,4	12,2	21,1	8,7	3,5	47,1	100
Pink Floyd	-	-	3,8	9,7	26,4	23,6	8,5	21,3	100
I Pooh	-	-	6,5	13,7	26,4	23,6	8,5	21,3	100
Lucio Battisti	-	-	8,6	22,3	30,2	17,3	6,5	15,1	100
Carlos Santana	-	-	3,6	6,5	19,5	20,3	19,9	30,2	100
Michael Jackson	-	-	-	6,7	8,2	47,0	25,4	12,7	100
Renato Zero	-	-	-	10,7	22,7	27,6	15,8	23,2	100
Eros Ramazzotti	-	-	-	-	8,2	32,4	46,3	13,1	100
Madonna	-	-	-	-	12,4	44,2	31,4	12,0	100
U2	-	-	-	-	12,4	34,6	34,6	18,4	100

Benché specificato di indicare il decennio relativo agli esordi di ciascun artista o gruppo, si assiste ad una marcata tendenza ad attualizzarne l'affermazione.

Di converso, in pochi "anticipano" la celebrità degli artisti a loro sottoposti: si nota che quasi un intervistato su sei, colloca l'avvento dei Beatles *prima* degli anni Sessanta!

L. Considerazioni finali.

Abbiamo avuto modo di affermare il valore culturale che la musica assume nella vita di ognuno di noi, e non è eccessivo affermare che occuparsi della vita musicale degli adolescenti, significa, in qualche modo, occuparsi del futuro culturale del nostro paese.

La ricerca di cui si è appena trattato, prende in considerazione le esperienze scolastiche ed extrascolastiche e se ne è dedotto che queste ultime esercitano un'incidenza molto forte sulla formazione musicale di un giovane, tenuto conto che il la lunghezza del tempo di esposizione a stimoli musicali nell'esperienza extrascolastica rispetto a quella scolastica, è schiacciante. Tra l'altro come dimostrano i risultati della tabella 2.14, l'insegnante è all'ultimo posto tra le figure influenti riguardo ai gusti musicali maturati durante gli anni dell'adolescenza.

Tutto questo ci induce a riflettere circa l'importanza attribuita dalla scuola a quest' aspetto della cultura del nostro paese, un paese che vanta figure rappresentative, sia nella musica colta che popular, famose in tutto il mondo e al' di là di associazioni ironiche che creano lo stereotipo ed attribuiscono al popolo italiano peculiarità non esaltanti (Italia = spaghetti e mandolino). La musica, attraverso le canzoni, miscela di musica e parole, va valorizzata e praticata senza il timore di essere "ridicoli" o di fare qualcosa di "sciocco".

In Italia, attualmente sono in vigore due importanti riforme scolastiche nelle quali si è cercato di dare un nuovo assetto anche all'educazione musicale:

- La legge di riforma n°53 del 2003, che riorganizza il curriculum scolastico dalla scuola dell'infanzia, passando per la scuola primaria , la scuola secondaria di primo grado e la scuola secondaria di secondo grado.
- La legge n°508 del 1999, che riforma l'assetto dei Conservatori.

Nel prossimo capitolo esamineremo nelle *Indicazioni per il curriculum* per la scuola primaria, la sezione dedicata alla disciplina musicale e tenteremo di stilare un progetto da realizzarsi in una classe di scuola primaria che risponda alle esigenze che sono emerse dagli argomenti fin ora affrontati.

Capitolo terzo

Per un progetto di educazione al canto corale nella Scuola Primaria

Se il bambino acquisisce a scuola il piacere per il canto e per la buona musica, lo conserverà per sempre
Emile Jaques Dalcroze

Là dove senti cantare fermati, gli uomini malvagi non hanno canzoni.
Leopold Sèdar Senghor

3.1 *Le indicazioni per il curriculum.*

Emanate nell'agosto 2007, le *Indicazioni per il curriculum* per la scuola dell'Infanzia e per il primo ciclo d'istruzione non si pongono in sostituzione dei Programmi dell'85, ma come un ulteriore aggiornamento dei medesimi, in funzione della riforma avviata con la legge 53 del 2003 che riorganizza il curriculum dei detti ordini di scuola. A differenza dei programmi, in cui la "educazione al suono e alla musica" era inserita alla fine del documento, insieme all' "educazione all'immagine" e "educazione motoria", nelle Indicazioni la "musica", è inserita nell' "Area linguistico – artistico espressiva" nella sequenza: Italiano – Lingue comunitarie – Musica – Arte e immagine – Corpo, movimento , sport. Ne risulta, almeno visivamente, un suo inserimento a pieno titolo nelle discipline dei linguaggi e della comunicazione che nella presentazione dell'area specifica, tutte insieme, per le loro "comune matrice antropologica" concorrono ad esplicitare l'esigenza comunicativa dell'uomo secondo le "facoltà uniche e peculiari del pensiero umano". Il comprendere dette discipline in un'unica area, ne evidenzia il carattere transdisciplinare.

La realizzazione guidata di operazioni di traduzione da un codice a un altro darà la possibilità all'alunno di conoscere sia gli elementi comuni dei vari linguaggi sia nello stesso tempo la specificità da loro assunta all'interno di un particolare codice.²⁰⁸

Le finalità della musica, quanto gli obiettivi di apprendimento, sono rimasti sostanzialmente invariati rispetto ai programmi, i quali prospettavano, allora, un progetto già “ambizioso”. Infatti, il contenuto di quanto suggerito, nelle indicazioni, è abbastanza sintetizzato e mirato “al sodo” della questione. La musica è presentata come

componente fondamentale e universale dell'esperienza e dell'intelligenza umana, offre uno spazio simbolico e relazionale propizio all'attivazione di processi di cooperazione e socializzazione, all'acquisizione di strumenti di conoscenza e autodeterminazione, alla valorizzazione della creatività e della partecipazione, allo sviluppo del senso di appartenenza a una comunità, nonché all'interazione fra culture diverse.²⁰⁹

Dopodiché se ne rilevano, come nei programmi, i due livelli esperienziali: la *produzione*, di cui viene valorizzato l'aspetto socializzante dell' “attività corale e di musica d'insieme”, e la *fruizione consapevole*, che consiste nella “costruzione e l'elaborazione di significati personali, sociali, e culturali relativamente a fatti, eventi, opere del presente e del passato.

Le finalità peculiari della musica, attraverso le varie attività di produzione – fruizione, dal canto alla pratica strumentale, fino alla riflessione critica dopo l'ascolto, son quelle di favorire lo sviluppo della musicalità che è in ciascuno, favorendo uno sviluppo integrato di tutte le componenti (percettivo – motorie, cognitive, e affettivo – sociali) delle personalità. Molto importante è notare che viene evidenziato l'obiettivo di un raggiungimento di benessere psico fisico “in una prospettiva di prevenzione del disagio”.

²⁰⁸ AA.VV. *Indicazioni per il curricolo per la scuola dell'infanzia e per il primo ciclo dell'istruzione primaria*, Tecnodid editrice, Napoli, 2007, p. 47.

²⁰⁹ *Ivi*, p 64.

Segue un'elencazione delle varie funzioni formative interdipendenti che l'apprendimento della musica manifesta:

- Funzione cognitivo culturale: nella rappresentazione simbolica della realtà, partecipazione alle diverse culture musicali.
- Funzione linguistico – comunicativa: nell'esprimersi e comunicare attraverso il linguaggio che le è proprio.
- Funzione emotivo – affettiva: nel rapporto con l'opera d'arte e le emozioni che sa suscitare.
- Funzioni identitaria e interculturale: nel suo essere parte del patrimonio della cultura di un Paese, nella possibilità di confronto e di rispetto verso altre culture.
- Funzione relazionale: attraverso pratiche partecipate e ascolto condiviso.
- Funzione critico – estetica: nello sviluppo di una sensibilità artistica, basata sull'ascolto critico e l'interpretazione dell'opera d'arte alla luce del periodo storico di riferimento.

Naturalmente si tratta di un ampio ventaglio di elementi che vanno sviluppati entro il termine della scuola secondaria di primo grado e gli obiettivi vanno ridimensionati alle diverse fasce di età.

Come “Traguardi per lo sviluppo delle competenze al termine della scuola primaria”, lo scrivente rileva che

L'alunno esplora, discrimina ed elabora eventi sonori dal punto di vista qualitativo, spaziale e in riferimento alla loro fonte.

Gestisce diverse possibilità espressive della voce, di oggetti sonori e strumenti musicali, imparando ad ascoltare se stesso e gli altri; fa uso di forme di notazione analogiche o codificate.

Articola combinazioni timbriche, ritmiche e melodiche, applicando schemi elementari; le esegue con la voce, il corpo, gli strumenti, ivi compresi quelli della tecnologia informatica; le trasforma in brevi forme rappresentative.

Esegue da solo e in gruppo, semplici brani strumentali e vocali appartenenti a generi e culture differenti.

Riconosce gli elementi linguistici costitutivi di un semplice brano musicale, sapendoli poi utilizzare anche nelle proprie prassi esecutive; sa apprezzare la valenza estetica e riconoscere il valore funzionale di ciò che si fruisce, applica varie strategie interattive e descrittive (orali, scritte e grafiche) all'ascolto di brani musicali, al fine di pervenire a una comprensione essenziale delle strutture e delle loro funzioni, e di rapportarle al contesto di cui sono espressione mediante percorsi interdisciplinari.²¹⁰

All'elencazione dei traguardi da raggiungere, segue la scansione per "periodi" (al termine della classe terza – al termine della classe quinta). Non sono traguardi facili da raggiungere, soprattutto se si vuol seguire un percorso didattico valido. Alcuni di essi, mantengono l'ambizione dei Programmi, e necessiterebbero professionalità di formazione conservatoriale (uso di forme di notazione codificate, comprensione essenziale di strutture e funzioni ...).

Arrivata alla consapevolezza che esiste un problema e che questo problema sia "quali strategie adottare per un' educazione musicale nella scuola primaria", ho pensato di utilizzare un canale privilegiato perché, per i bambini, il più immediato ed economico: la voce. Dalla voce, alla sua manifestazione "musicale", il canto corale, si svolgerà un percorso didattico per la scuola primaria che si propone, prima di tutto di essere dinamico, socializzante, coinvolgente, entusiasmante, e nel contempo volto al raggiungimento della padronanza del timbro, della dinamica e del ritmo, nell'esecuzione .

3.2 Le ragioni pedagogiche del progetto

Quanto esplicitato nelle *Indicazioni*, ci induce a fare una riflessione: al di là delle direttive generali poste nel documento, quali sono le ricadute educative, di un progetto per l' insegnamento del canto corale?

²¹⁰ *Ivi*, p. 65.

Innanzitutto, anche un insegnante poco attento, non potrebbe negarne la valenza socializzante. Durante la preparazione e gli esercizi, soprattutto in vista di una rappresentazione teatrale, i ragazzi e le ragazze mettono in atto le più spontanee strategie di apprendimento collaborativo, tanto utile per il superamento di rivalità e conflitti, quanto facilitato dalla motivazione condivisa in vista del raggiungimento di un importante obiettivo comune perché

Nel gruppo si apprende la conoscenza delle relazioni interne, si riesce a cooperare.

Da parte del singolo individuo avviene una adesione alle norme e ai valori gruppalì, e si instaura un sistema di comunicazione che diviene fondamentale fra i membri del gruppo.²¹¹

Ma i vantaggi non si fermano qui. Esiste una serie di ulteriori e validissime ragioni per valutare l'importanza della disciplina, ragioni dovute alla caratteristica della musica, e del canto in particolare, di essere materia suscettibile di interdisciplinarietà, in quanto rientra nell'ampia casistica dei linguaggi, che sono collegati in un sistema reticolare che è quello della *comunicazione umana*.

Parlare di comunicazione, ci porta immediatamente a pensare alla lingua, la cui padronanza è obiettivo prioritario al termine della scuola del primo ciclo²¹², anche perché la musica cantata è lo “spazio (genere) in cui *una lingua incontra una voce*”²¹³. Ci riferiamo, in questo caso, anche alla materia fonetico linguistica della voce e all'articolazione vocale. “I processi di destrutturazione della e desemantizzazione della parola hanno fatto sì che nel contesto compositivo potessero emergere e venissero esaltate le qualità sonore del materiale fonetico – linguistico, attribuendo ad esso un autonomo valore espressivo”²¹⁴ e determinati esercizi sono finalizzati all'acquisizione di una

²¹¹ G. Pini, *L'animazione nella pedagogia teatrale*, Armando editore, Roma, 2006, p.52.

²¹² Intendendo con il termine, il corso di studi riferito dalle *Indicazioni*, cioè dalla scuola dell'infanzia alla scuola secondaria di primo grado.

²¹³ R. Barthes, *La grana della voce*, in *L'ovvio e l'ottuso – saggi critici*, p.259. Einaudi, Torino, 2001. Il corsivo è dell'autore.

²¹⁴ I. M. Tosto, *La voce musicale, orientamenti per l'educazione vocale*, p. 194, EDT. Torino, 2009.

consapevolezza fonetica della lingua, che si traduce nella corretta articolazione e pronuncia delle parole.

Il canto è comunicazione, espressione, ma è anche il risultato di attività fisiologiche mirate come l'azione tendineo muscolare degli organi fonatori (laringe, corde vocali, cavità orofaringea di risonanza), respiratori (diaframma, polmoni), ma soprattutto dell'orecchio. Una corretta educazione vocale, permette di evitare patologie foniatriche (e non solo), che soprattutto l'incipiente inquinamento acustico contribuisce ad alimentare, in quanto

[...] una delle conseguenze più immediate dell'inquinamento acustico è proprio la “de-tensione” della membrana timpanica, dovuta a un meccanismo di autodifesa del sistema nervoso, con relativo abbassamento della soglia uditiva e perdita soprattutto delle frequenze acute, cioè di quelle frequenze ritenute più importanti per il sistema nervoso, da qui lo stress psichico, con forme di manifestazione anche depressive.²¹⁵

A tal proposito, non posso fare a meno di ricordare che, già l'attività canora, di per sé, innesca un naturale meccanismo di diffusione delle endorfine, ormoni naturali presenti nel nostro corpo, che esercitano una blanda azione sull'umore, prevenendo l'insorgere di stati depressivi. Beneficio psicologico dunque, al di là della qualità del canto, da non sottovalutare, proprio per questo, nell'insegnamento del canto impartito ai bambini, è assolutamente da evitare l'allontanamento dei “meno dotati” all'attività, né è opportuno relegarli ad attività collaterali di accompagnamento (suono di strumenti atonali: tamburelli, triangoli, ecc) per almeno due validi motivi. Primo: non è compito della scuola primaria, formare dei cantanti rifiniti, bensì fornire ai bambini e alle bambine la consapevolezza di avere a disposizione un meraviglioso strumento comunicativo ricco di potenzialità e far capire loro che esiste un modo di usarlo nelle condizioni migliori. E. Dalcroze, nel 1912, ricordava: “Che peccato che l'educazione musicale nelle scuole tenda sempre

²¹⁵Ivi, p. 125.

a formare dei virtuosi invece di formare dei bravi dilettanti”²¹⁶. Secondo: un bambino che non sa cantare bene, è un bambino che non è dotato un “buon orecchio”, non uno “stonato”. Contrariamente a quanto si creda, non esistono persone “stonate”: l’essere stonati, come s’intende nel luogo comune, in realtà corrisponde ad una patologia rara e di grave entità dell’apparato uditivo, l’*amusia*, che si riscontra nelle persone incapaci totalmente di riprodurre con fedeltà un suono per motivi neurologici. Nei bambini in età scolare, “intonare, non è un prerequisito, è un obiettivo”²¹⁷. E se per l’italiano o la matematica il raggiungimento degli obiettivi avviene attraverso la pratica dell’esercizio, la stessa cosa avviene per la musica e nessun insegnante può dire di una persona che è “stonata”, se non ha messo in atto strategie per attivare la sua vocalità attraverso una ri-educazione all’ascolto. Infatti, come avviene per le situazioni di svantaggio linguistico, le cause di una scarsa capacità di ascolto, vanno ricercate anche nelle abitudini quotidiane familiari, laddove scarsi sono stati gli stimoli all’ascolto di musica in genere. Ma la difficoltà del bambino ad intonare risiede anche nelle ridotte dimensioni e sviluppo cartilagineo del tratto vocale (laringe e corde) e nell’incapacità di passare spontaneamente dal registro di petto (pieno, nel parlato e per i suoni più gravi) a quello di testa (leggero, per i suoni più acuti e il falsetto) motivo per cui, nel riprodurre per imitazione un canzone pop maschile dal *range* baritonale (il più diffuso), tenderà inevitabilmente a stonare per necessità di adattamento alla propria estensione.²¹⁸ Per questo motivo la scelta dei repertori deve essere oculata e deve ricadere su canzoni destinate alla vocalità infantile e adattate alle tonalità facilmente raggiungibili. Altra funzione intrinseca dell’educazione al canto, è quella relativa al controllo del respiro per il miglioramento della qualità

²¹⁶ E. Jaques Dalcroze, *op. cit.* p. 48.

²¹⁷ C. Delfrati, *op. cit.*, p. 99.

²¹⁸ L’estensione vocale infantile in età scolare nel parlato ha una frequenza media corrispondente a un la₂ nei maschi e a un do₃ nelle femmine. Nel canto, per entrambi i sessi, l’estensione vocale è molto più ridotta rispetto a quella del gioco vocale spontaneo e ciò risiede soprattutto nella tendenza dei bambini a usare esclusivamente la zona del parlato e non il registro leggero (voce di testa) che permette alla voce di salire con più facilità.

vocale. Chi lavora in ambito scolastico, sa bene che i bambini sono rumorosi e con loro molti insegnanti che “maltrattano” la loro voce, (prima che i bambini stessi!) quando si trovano costretti a sgridarli perché facciano silenzio. Considerato anche questa emergenza, il progetto prevede attività rivolte al controllo della dinamica dell’emissione vocale che avviene in fase di espirazione. Tutto ciò apporta grande beneficio alla salute di chi parla e di chi ascolta, insegnanti e genitori compresi, infatti

Anche nella respirazione il modello offerto dall’adulto è determinante per il bambino. Il genitore o l’insegnante che parla in fretta, con frasi troppo lunghe, prendendo fiato in modo esagerato e rumoroso (spesso sintomo di ansia), può vanificare il lavoro educativo. Di fatto, data l’importanza che la respirazione riveste per l’equilibrio psicofisico della persona, lo sviluppo nel ragazzo di una sana ed equilibrata respirazione dovrebbe essere obiettivo comune di tutte le discipline scolastiche, a partire dall’attenzione rivolta ai modi e ai ritmi dell’esposizione orale durante le interrogazioni.²¹⁹

Infine, considerata l’opportunità di non sottoporre ai bambini in età scolare alla lettura della partitura musicale, è importante ricordare che il percorso preferenziale del progetto prevede la sequenza *orecchio- voce- orecchio*, all’interno della quale “sono implicite una prima azione di ascolto – memorizzazione e una seconda di esternazione, regolazione e gestione della vocalità parlata o cantata”.²²⁰

3.3 Presentazione del progetto. Il problema - finalità

Una progettazione didattica valida nasce sempre dalla raggiunta consapevolezza di un *problema*. Trovare le strategie adatte e organizzarle in un progetto concreto è il modo più efficace per cercare di rimuovere tutti gli ostacoli che costituiscono il problema che viene rilevato.

²¹⁹ I. M. Tosto, *op. cit.*, p. 106.

²²⁰ M. Spaccacocchi, *Crescere con il canto – vol.1*, Progetti Sonori, Pesaro e Urbino, 2003, p. 11.

Nel caso specifico di un progetto di educazione al canto si evidenziano i seguenti elementi di “disturbo” generali, che l’azione didattica si propone di contribuire a rimuovere:

- Cattiva gestione della voce con conseguente danno alla salute vocale
- Difficoltà di articolazione fonatoria (laddove le cause siano acquisite e di natura emotivo- affettiva).²²¹
- Carenze linguistiche dovute a situazioni di svantaggio di diversa natura.
- Difficoltà relazionali e comportamentali.

Evidenziate le problematiche di fondo, si presentano le caratteristiche del progetto, secondo le indicazioni del maestro Maurizio Spaccazocchi²²²: esso si propone di favorire il sano sviluppo della vocalità parlata e cantata di bambini e bambine, che comprenda

- aspetti *fisici* (estensione, timbro, sostegno e gestione del suono, energia vocale),
- *musicali* tipicamente esecutivi (rispetto degli andamenti, dei fraseggi, delle velocità e dei mutamenti agogici),
- *percettivo – auditivi* (memorizzazione, ritmica, melodica e armonica che ogni brano parlato e cantato impone per la sua struttura, apprendimento e memorizzazione del testo, adattamento dell’orecchio e della vocalità ai vari generi musicali proposti),
- *espressivi* (livelli di interpretazione, assunzione di caratteri psicofisici, messa “in scena” delle emozioni attraverso il canto solistico e corale).

La disciplina del canto rientra nella più vasta area dell’educazione musicale, la quale a suo modo contribuisce ad educare non solo *alla* musica” ma *con* la musica, “dimostrando in maniera evidente che grazie alla scelta di certi temi e

²²¹ Nel caso di patologie vere e proprie e correlate a fattori neurologici, il canto insegnato a scuola non pretende di sostituirsi ad opportuna terapia logopedica per la soluzione del problema.

²²² Maurizio Spaccazocchi è docente di Pedagogia della Musica presso il Conservatorio “G. Rossini” di Pesaro e Urbino, e al Corso quadriennale di Musicoterapia presso la cittadella di Assisi. Docente di metodologia dell’ Educazione Musicale e di teoria musicale alla facoltà di Scienze della Formazione presso l’Università degli studi “Carlo Bo” di Urbino.

certe attività musicali è possibile contribuire alla crescita creativa e intellettuale del bambino e allo sviluppo e alla trattazione di tematiche d'interesse pluridisciplinare e culturale in genere²²³.

Nell'intera area musicale le abilità²²⁴ coinvolte sono

- **Ascolto:** sviluppo delle capacità di memorizzazione, individuazione, confronto, analisi del fenomeno sonoro per acquisirne una consapevolezza al fine di vagliare criticamente il paesaggio sonoro che lo circonda (soundscape) e ampliare la sua percezione - attenzione per un'ecologia generale e sonoro – musicale.
- **Movimento:** attivazione delle capacità di orientamento spaziale nella presa di coscienza dello schema corporeo e capacità di espressione mimico . gestuale attraverso i suoni percepiti.
- **Suonare:** sviluppo delle capacità di produrre suoni attraverso il corpo con le mani, i piedi (body percussion) e successivamente con semplici strumenti ritmici di uso didattico
- **Parlare:** sviluppo della capacità e attività di pronuncia, di miglioramento fonetico-articolatorio, di presa di coscienza dei suoni vocalici e consonantici presenti nella parola, di aumento ritmico ed espressivo di un testo (frase, filastrocca, poesia, breve racconto, recitazione, coro parlato, ecc.). La parola intesa come ritmo, suono e intonazione. Il valore educativo di questo settore, oltre a quello sonoro-musicale è anche quello linguistico generale e logopedico particolare (infatti si propongono dei veri e propri brani musicali che invitano il bambino a pronunciare ritmicamente a tempo ogni tipo di vocale e di consonante, ogni ritmo di parola tronca, piana, sdrucciola, ogni intonazione e recitazione di voce, ecc.)

²²³ L. Perini, M. Spaccazocchi, *Noi e la musica 1*, Progetti sonori, Pesaro e Urbino, 2009.

²²⁴ *Ivi*, pp. 6-7.

- **Cantare:** Sviluppo delle capacità e attività di prima vocalità cantata, di gestione della propria intonazione di voce, di attenzione nei confronti delle diverse altezze musicali e delle diverse durate e dinamiche sonore, di controllo della propria respirazione, di ulteriore evoluzione nei confronti delle grafie spazio-temporali, di sviluppo ed evoluzione dell'espressività cantata.
- **Conoscere:** Sviluppo della capacità e attività di prima conoscenza specifica dei vari linguaggi sonori e musicali, di alcuni tratti importanti di storia musicale e di primo approccio verso le altre culture musicali; ma pure conoscenza intesa come ampliamento del sapere generale che, grazie alla musica, si può rendere più stimolante e pratico.

3.3.1. Destinazione, obiettivi, modalità e tempi.

- *Destinazione.* Alunni e alunne delle quanto classi prime e seconde della scuola primaria. A quest'età i bambini possiedono un senso della musicalità acquisita ad orecchio, globale e indifferenziata.
- *Obiettivi.* All'interno del potenziamento delle abilità relative alla sezione "Parlare" e "Cantare" (le quali sono quelle che vedono direttamente coinvolta la voce), individuiamo gli obiettivi: *mnemonico percettivo* (Intro e finali all'interno di ogni brano, memoria delle parti, velocità e andamenti, energetico-dinamico, intervallare- melodico, armonico- accordale, suoni e strumenti), *pratico strumentale, ritmico-melodico* (finalizzato alla promozione di attività strumentali attraverso la manipolazione, improvvisazione ed esecuzione di ostinati musicali), *fonetico linguistico* (per migliorare le articolazioni fonetiche e ampliare il repertorio cantando brani in diverse lingue), *gesto-motorio* (mirante alla maturazione dei tre livelli: spazio-motori, gesto-sincronici, coreografico-drammatici), *interpretativo emotivo* (capacità di gestire i propri stati d'animo e saper esternare con il canto, l'emozione che esso

suscita), *creativo* (offrire la possibilità di intervenire, anche improvvisando sull'attività musicale, all'insegna dell'iniziativa e dell'espressione di personalità).

- *Modalità.* è opportuno applicare il percorso *orecchio- voce- orecchio*. Nei primi due momenti di ascolto memorizzazione (orecchio) e esternazione, regolazione e gestione della vocalità parlata o cantata (voce) l'insegnante potrà verificare la correttezza del percorso stesso quando il canto dei bambini mostrerà una pertinente intonazione, una buona gestione del ritmo, una sentita espressività, cioè l'avvenuto sviluppo percettivo auditivo. In un terzo momento, i bambini stessi, saranno in grado di rimettere in azione il percorso inverso: infatti durante la loro esecuzione ripetuta (voce) essi avranno modo di auto ascoltare (orecchio) ciò che stanno cantando e metteranno in atto le strategie di regolazione della voce per raggiungere la qualità del modello di riferimento.
- *Tempi.* Il progetto nella sua completezza è propedeutico e necessita di tempi molto lunghi: esso copre un periodo che arriva alla fine della scuola secondaria di primo grado.

Qui ci occuperemo dei bambini più piccoli e si fa riferimento ai primi passi all'interno di un progetto che è di più ampio respiro²²⁵. La durata sarà di un intero anno scolastico: dal mese di ottobre al mese di maggio, per due ore settimanali. Nel caso si operi parallelamente su due classi poco numerose, sarebbe opportuno operare accorpamenti, soprattutto in vista di una rappresentazione finale.

²²⁵ Il progetto per intero è infatti diviso in tre sezioni: 1° Dal parlato all'ambito di sesta, 2° Dall'ambito di settima e oltre l'ottava, slanci di voce, cromatismi e cambiamenti di tono, 3° Il canto a più voci: giochi di relazione.

3.3.2 *Materiali e Attività.*

Materiali: Uso di 2 cd rom, uno con i brani cantati da ascoltare, l'altro con le sole basi musicali, sulle quali i bambini riprodurranno con la loro voce il materiale ascoltato. Supporto dello strumentario Orff per le variazioni e i giochi d'improvvisazione.

Attività: Tutte le attività vanno svolte in un clima ludico, perché l'apprendimento del canto non è un'attività facile. Trattandosi di un percorso propedeutico, si procede per tappe (percorsi)²²⁶:

- A. "Ritma la voce- parlare, recitare e oltre". Si recitano conte, filastrocche, proverbi molto noti, le esecuzioni sono esclusivamente parlate, prevedendo cambiamenti di ritmo e di dinamica, all'interno di composizioni musicali diversificate.
- B. "Prima intonazione", cioè cantare con una sola nota partendo dal "do" (solo do) al "fa" (solo fa).
- C. "Primi passi melodici- con due note" (do-re, re-mi); a seguire, tre filastrocche popolari cantate entro la terzina.
- D. "La prima melodia- con tre note". Primi movimenti vocali sia per gradi scalari ascendenti o discendenti (gioco continuo- graduale, es. "gesto" Sol-La-Sol), sia per salti o arpeggi ascendenti e discendenti (gioco discontinuo- arpeggiato, es. "gesto" Sol-Mi-Sol).
- E. "La quarta, slancio motorio e vocale". Sviluppo e consolidamento del percorso precedente all'interno di due punti sonori posti ad una distanza più considerevole: la quarta (Do-Fa)
- F. "La quinta, cinque suoni al completo". Entro la quinta Do-Sol è possibile eseguire canti nel rispetto delle più elementari regole del sistema tonale melodico (melodia) e armonico (accordi)

²²⁶ Si tratta di sette percorsi per un totale di 43 proposte musicali propedeutiche inserite al loro interno, in M. Spaccazocchi, *Crescere con il canto I*, Progetti sonori, Pesaro e Urbino, 2006, pp.13-113.

G. “Le seste, il canto emo-azionato” L’ulteriore ampliamento d’intervallo (Do-La), permette l’avvicinamento a brani che comprendono in sé l’aspetto più emotivo e sentimentale del canto, rispetto a quello “tecnico”, (infatti, numerosi sono gli esempi di arie e canzoni famose d’amore, che fanno ampio uso d’intervalli di sesta)

3.3.3. *Verifica del progetto.*

E’ opportuno adottare diversi criteri per la verifica del progetto, il quale si propone di favorire la crescita in base agli aspetti coinvolti nell’educazione al canto corale . In rapporto all’età e ai diversi livelli di partenza, essi sono

- **Relazionale:** la qualità e la quantità dei contatti e scambi avuti con i compagni e l’insegnante; capacità di cooperazione con il gruppo, gradi di disinibizione o inibizione dimostrati durante le esecuzioni anche in pubblico, aver dimostrato di saper accettare e adattarsi , a seconda delle occasioni, dei diversi ruoli che il lavoro poteva richiedere.
- **Partecipativo:** quantità e qualità di partecipazione, convincimento e coinvolgimento mostrato durante i vari percorsi svolti all’interno del progetto.
- **Comunicativo:** nella gestione degli scambi all’interno del gruppo, la capacità di capire e farsi capire, la pertinenza degli interventi, ascoltare le consegne e farsi ascoltare nelle eventuali proposte e iniziative.
- **Emozionale:** attraverso le pratiche musicali, motorie, ed espressive, dimostrare di aver espresso un buon numero di stati d’animo ed emozioni, se stessi, il proprio temperamento.
- **Auditivo – percettivo:** sviluppo delle memorie musicali attivate durante il progetto; riconoscimento di brani parlati e cantati, degli aspetti propriamente musicali (gestione del ritmo, del prima, del poi, del solo, del tutti, dell’accelerando, del rallentando, del piano, del forte) e

linguistici (memorizzazione dei testi, dei testi in lingua starniera, testi in dialetto, dei nonsense)

- **Vocale:** evoluzione tecnico-esecutiva delle propria vocalità parlata e cantata, maturazione degli aspetti psicofisici utili a tale evoluzione, coscienza del proprio corpo parlante e cantante, assunzione delle posture più efficaci e idonee ai vari tipi di parlato o cantato, gestione della presa d'aria prima e dopo ogni frase parlata e cantata, grado di disinibizione vocale messa in atto, accettazione delle proprie capacità e dei propri limiti.
- **Musicale generale:** Generalizzata sensibilità, attivata dall'ascolto di brani, verso il messaggio sonoro, sia vocale che strumentale.
- **Fonetico- linguistico:** prima conoscenza degli aspetti fonetici e linguistici della lingua italiana attraverso la corretta articolazione e pronuncia sillabica del testo e i corretti accenti tonici delle parole e delle frasi. La giusta apertura delle vocali (i, è, é, a, ò, ó, u). L'appropriato dosaggio energetico nell'articolazione delle consonanti occlusive- esplosive (P-T-B-D-K-G) in base al carattere del brano. La non esasperazione delle consonanti sibilanti (F-V-S-Z- Sc), a meno che il brano richieda caratteri "striscianti" o "ariosi", della consonante liquida (L) a meno che non si vogliano creare effetti "acquatici", "bagnati" o "bollenti", della consonante vibrante (R) a meno che non si vogliano creare effetti di grinta, rabbia, cattiveria, aggressività. La giusta articolazione delle consonanti affricate palatali come C di Cina =tC, G di Gelo =dG, Z di Zorro = dZ, Z di Zingaro = tZ. Queste consonanti "combiante", permettono di attuare, qualora lo richieda il carattere ritmico- musicale, sia un attacco deciso (calcando sulla consonante iniziale, scritta in minuscolo, ad affetto occlusivo-esplosivo), sia creando invece un effetto frizionante, strisciante (calcando invece la mano sulla seconda consonante, scritta in

maiuscolo). In una normale articolazione del testo, invece è opportuno non spingere né sul primo, né sul secondo suono consonantico.

- Gesto- motorio- coreografico: sviluppo armonico del gesto, dell'espressione corporea attraverso movimenti sincronici al ritmo sonoro, gestione dello spazio corporeo, maturazione espressiva della propria corporeità, sapersi relazionare con il movimento dell'altro, capacità di gestire la vergogna e la paura "da palcoscenico".
- Creativo- inventivo: saper mutare o creare un evento cantato, un testo, una coreografia; saper improvvisare, saper dare il proprio contributo per nuove idee in merito al gruppo o a un'esecuzione.
- Cultura generale: (nella valutazione sommativa del progetto) tener conto della ricaduta positiva sull'apprendimento delle discipline in ambito linguistico espressivo, logico-matematico, antropologico.

La valutazione s'intende su due binari: *in itinere* o formativa, quando alla fine di ogni percorso, si valuta l'efficacia o meno del modo di proporre le attività attraverso la verifica del raggiungimento degli obiettivi proposti da ciascun percorso. Finale o sommativa, quando alla fine dell'anno si valuta l'efficacia dell'intero progetto, ovvero, il raggiungimento di tutti gli obiettivi proposti.

Ricordiamo che la valutazione non si riferisce al giudizio dato sul singolo bambino: formulare un giudizio che va trascritto su un documento ha un valore indicativo e serve solo a stabilire un livello raggiunto, non ricade come un'etichetta sulla persona; il valore di un giudizio è sempre relativo alla singolarità di ognuno dei bambini e bambine con i quali ci si trovi ad operare e la sua utilità, piuttosto, risiede nel fatto che può essere utilizzato al fine di un continuo adattamento delle scelte didattiche del docente alle specifiche realtà dei bambini e delle bambine con cui si opera e delle esigenze emergenti.

Autoverifica e formativa e sommativa: Al termine di ogni percorso, e alla fine dell'anno, i bambini saranno invitati a “valutare” essi stessi, attraverso l'*ascolto* della loro voce se i risultati sono soddisfacenti o no. L'autoverifica è molto importante perché è il momento in cui il bambino mette in azione il proprio orecchio e si rende consapevole della sua posizione globalmente intesa (vocale- corporea) nello spazio interattivo della coralità. L'insegnante deve fare molta attenzione nell'evitare che eventuali “fallimenti” rilevati dai bambini stessi siano causa di caduta di autostima, per questo motivo deve costantemente aggiungere al commento negativo “riproviamo, la prossima volta andrà meglio” convincendo l'intera comunità che l'esercizio aiuta a migliorare e che, soprattutto, non esistono persone “negate per il canto”.

3.4. Che significa “organizzare uno spettacolo”.

Solitamente, si organizzano spettacoli (cfr par 2.4), sia in occasione delle feste natalizie che alla fine dell'anno scolastico, in cui i bambini si cimentano in un repertorio, svolte all'interno di un qualsiasi progetto che si occupi di attività, come quella del canto, tipicamente “teatrali”. In questo paragrafo non ci soffermeremo sulla descrizione analitica delle varie fasi di allestimento di uno spettacolo, ma di quali sono i suoi indirizzi.

Negli anni si è andata consolidando, nell'opinione comune, l'idea che uno spettacolo scolastico, sia un modo come tanti di dare visibilità all'istituto (cfr par 3.2), o semplicemente per mostrare alle famiglie il lavoro svolto per e con i bambini al fine di poter fare una rappresentazione aperta al pubblico; insomma, diventa una sorta di pubblicità che serve a far vedere come l'istituzione scolastica si prodiga per i bambini. Ci si chiede quale posizione di una ipotetica scala gerarchica occupi il fatto che la rappresentazione è solo il momento finale di un lavoro durato mesi, in cui, i bambini hanno investito in creatività, inventiva, capacità organizzativa, disciplina, ma soprattutto

affettività. In realtà questa dovrebbe essere la finalità principale di uno spettacolo scolastico.

Parlando di affettività non possiamo non ricordare quanto la presenza dei familiari è importante per i piccoli protagonisti dello spettacolo: essi, prima di “far vedere la loro bravura” vogliono dimostrare l’amore che provano per le persone care, perché esibendosi in uno spettacolo mostrano una parte che nella vita di tutti i giorni rimane nascosta. L’animazione teatrale, messa in moto in occasione degli spettacoli scolastici, non è una “mostra” di bambini che recitano, cantano e danzano, per far fare “bella figura” alla scuola che li accoglie, ma è l’esternare di una parte preziosa della loro essenza perché si utilizza un canale comunicativo “insolito” che è quello dell’arte. L’arte, in fondo, cos’è se non la manifestazione dei sentimenti più intimi e nascosti dell’uomo? Essa è “una chiarificazione, una esemplificazione del movimento interno dell’uomo, della sua interiorità, che trova una “collocazione” all’esterno”²²⁷: in altre parole, attraverso la “messa in azione” di un ordine interiore si ottiene un riscontro esterno, e “la valenza educativa dell’animazione sta proprio in questo doppio ordine, in questa doppia corrispondenza tra l’interno e l’esterno del dare e dell’avere forma: i movimenti esterni, corporei, corrispondono ad un movimento interno, e l’ordine, la corrispondenza a un volere interno corrisponde ad un ordine esterno”²²⁸.

Bisogna tener presente il concetto di animazione (= anima in azione) per non cadere nell’errore di banalizzare un evento come quello dello spettacolo che per il bambino non è una prova generale, un’anteprima di “show televisivo”, ma ha un suo valore prima di tutto emotivo – affettivo; il bambino e la bambina che si esibiscono in uno spettacolo, devono sapere che quello spettacolo è stato creato da loro e *per* loro. Genitori, insegnanti e presidi, che

²²⁷ G. Pini, *op. cit.*, p.25.

²²⁸ *Ivi*, p.26.

assistono allo spettacolo sono importanti perché in essi il bambino esterna l'affettività di cui è carica la loro esibizione.. Gli spettatori, (per i bambini, i parenti) arricchiscono con la loro presenza il valore di ciò che i bambini hanno fatto perché in quel momento “li stanno guardando”, e sono “orgogliosi per ciò che stanno facendo”; questa è già condivisione e approvazione da parte delle persone loro care, i bambini non chiedono altro che essere visti, considerati per quello che sono, in quel momento, sul palco, perché mostrano una parte di loro che si tende a tenere gelosamente nascosta, e non è solo una questione legata alla timidezza. Illuminante in proposito è la seguente affermazione riguardo al canto:

Il timore, anche inconscio, che la voce ci “tradisca” svelando emozioni o aspetti della nostra natura che non amiamo mettere in luce, giustifica quella sorta di pudore che sempre accompagna le prime esperienze di canto. La percezione di essere messi a nudo, nel momento in cui si tira fuori la voce di fronte a qualcuno, è molto comune, ed è uno dei motivi principali per cui è importante che le prime esperienze vocali avvengano nella dimensione collettiva.²²⁹

Il pensiero dell'autrice, non è riferito direttamente all'esibizione in pubblico, ma rende comunque bene l'idea di quanto sia difficile riuscire a decondizionarsi da quella sorta di “blocco” che si crea soprattutto quando insorge il panico da palcoscenico. Tra gli obiettivi e i criteri di valutazione del progetto di cui al par. 3.3, è presente quello relativo al grado di inibizione e disinibizione nell'esecuzione dei canti: riuscire a superare la paura è un obiettivo che si mette alla prova soprattutto durante l'esibizione in pubblico, ma va oltre e diventa esercizio per molti altri aspetti della vita.

La preparazione di uno spettacolo, deve coinvolgere tutti: insegnanti e bambini, anche nelle scelte “tecniche”: scenografie, luci, costumi ... tutti, nessuno escluso. Lo spettacolo, preparato in occasione del termine di un percorso, diventa parte integrante del progetto, il suo corollario, il resoconto, attraverso la “messa in scena” dei tanti punti di arrivo a cui si è approdati,

²²⁹ I. M. Tosto, *op. cit.*, p. 38.

dopo un lavoro fatto di prove su prove, di esercizio ripetuto, a volte noioso e stancante, ma anche di responsabilità, assunzione di ruoli, condivisione, piccole invidie da superare e soprattutto ... emozioni.

Lo spettacolo finale è un momento in cui i bambini mettono alla prova una serie di capacità non solo artistiche, ma anche cognitive e sociali importantissime, e questo, gli spettatori “più importanti” per i nostri piccoli attori, cantanti o ballerini, devono sempre tenerlo presente. Al di là del fatto che uno spettacolo possa avere o meno, una ricaduta positiva sulla singola istituzione, bisogna tener presente, come obiettivo prioritario le necessità dei principali destinatari dell’azione educativa, ed è pensando a loro che si dirigono gli obiettivi delle nostre programmazioni, spettacoli compresi.

3.5. La formazione degli insegnanti.

Precedentemente è stato accennato il problema della preparazione degli insegnanti. È chiaro ormai che non si può dare per scontata una preparazione da Conservatorio, tra l’altro solo da pochi anni sono stati istituiti i licei psico pedagogici ad indirizzo musicale. Attualmente, la stragrande maggioranza degli insegnanti non ha una preparazione adeguata, non per il semplice fatto che non sono musicisti, bensì perché negli anni della loro formazione, come anche oggi, l’insegnamento musicale era considerato secondario. Ma questo è stato già detto. Il problema è annoso ormai, e si propone ogni volta che un’insegnante si trovi a fronteggiare l’insegnamento di una disciplina di cui non possiede le competenze.

IL vecchio Istituto magistrale di durata quadriennale, comprendeva nel curriculum un ora di Canto a settimana, e le metodologie adottate dagli insegnanti erano le più disparate, andavano dal solfeggio parlato e cantato, alla semplice esecuzione di filastrocche cantate, qualche nozione teorica su voce di testa e voce di petto, respirazione diaframmatica ... Nella memoria di

ex allieva, restano questi flash di un insegnamento, che, nonostante le buone intenzioni, restava estemporaneo e spesso slegato dall'insegnamento della musica appreso alla scuola media, dove, perlomeno, qualcuno aveva imparato a leggere una partitura perché gli era stato insegnato a suonare uno strumento (che solitamente era il flauto dolce).

Per ovviare alle numerose lacune formative, molti istituti si attivano per inserire corsi di aggiornamento²³⁰ per l'insegnamento della musica, anche molto validi, ma il più delle volte, rimangono solo dei corsi visti nella loro funzione ludica, in cui gli insegnanti in buona fede e volenterosi di "imparare un metodo" si ritrovano a considerare il corso divertente, e, nel migliore dei casi, una valvola di sfogo dallo stress quotidiano; dall'altra parte, poi, molto difficilmente riescono a praticare nella classe ciò che hanno imparato dal corso, un po' per difficoltà a reperire materiale, un po' per difficoltà logistiche e organizzative (gli esercizi dovrebbero essere eseguiti in appositi laboratori o in palestra).

Ma se andiamo a leggere con attenzione le finalità dell'educazione musicale nella scuola primaria, ci accorgeremmo che non è necessario essere musicisti provetti per insegnare ai nostri bambini questa disciplina, tuttavia è anche pressoché impossibile insegnare una disciplina che non è stata "vissuta" dapprima sulla pelle di chi la insegna. Semplicemente parlo dello sviluppo dell'orecchio musicale, che è avvenuto fin dalla nostra infanzia, ma che prosegue per tutto l'arco della nostra vita. Immaginiamo un mondo senza suoni? Senz'altro no. Anche un insegnante che afferma di non possedere le competenze adatte (creandosi talvolta l'alibi), può partire da questa premessa e ricercare strategie, esercitare le proprie potenzialità, proprio come succede quando si adopera per i suoi alunni. E mentre costruisce il sapere per i suoi alunni, costruisce anche il suo sapere. A tal proposito risulta adeguato il pensiero di Paulo Freire che propone una concezione dinamico -

²³⁰ Soprattutto sul metodo Orff.

problematizzante dell'educazione, in opposizione di quella statico- depositaria e rivisita la figura del soggetto educatore come colui, consapevole della propria incompiutezza, continua a ricercare e costruire la propria conoscenza, in sinergia con quella degli educandi attraverso il rapporto dialogico.

L'oggetto conoscibile, di cui l'educatore depositante si impossessa, non è più una proprietà per l'educatore che problematizza, e diventa il luogo d'incidenza della riflessione sua e degli educandi.

In questo modo l'educatore che problematizza, ri -fa costantemente il suo atto di conoscenza nella capacità che gli educandi hanno di fare atti gnoseologici. Costoro, invece di essere recipienti docili di depositi, sono adesso ricercatori critici, in dialogo con l'educatore, che è pure lui un ricercatore critico²³¹

Non esiste partecipazione a corsi d'aggiornamento o altre iniziative tanto efficace quanto una valida motivazione ad immergersi nel mondo della musica. Essa non la si può inventare, né inculcare nella mentalità della categoria magistrale, soprattutto di più lunga carriera. Sapendo che il problema ormai si trascina da anni, non resta altro che affidarsi alle *Indicazioni per il curriculum*, nelle quali si afferma che “nella scuola primaria, l'autonoma progettualità delle scuole organizza l'affidamento degli insegnamenti ai diversi docenti, con riferimento alla professionalità e alle inclinazioni”²³². Auspicandoci che esistano nella scuola sempre più docenti che abbiano “inclinazioni” musicali, rimane sempre aperto il problema, dal momento che lo scrivente, nel 2007, non poteva prevedere che la scuola primaria, di lì a poco, stava andando incontro alla riforma del maestro unico; e a tutt'oggi resta ancora più arduo riuscire ad ottenere, nel rapporto 1 insegnante/1 classe, che quell'insegnante a cui è affidata un'unica classe, abbia le “inclinazioni” per insegnare una determinata materia.

Ma sappiamo bene che le ragioni pedagogiche di certe decisioni si fermano davanti a ben altre questioni. Tra l'altro è notizia recente un prossimo

²³¹ Paulo Freire, *La pedagogia degli oppressi*, EGA Torino, 2002, p.70.

²³² AA.VV, *op. cit.*, p.24.

rimaneggiamento delle *Indicazioni*, il che è inevitabile, date le prospettive per il futuro della scuola.

NOTE CONCLUSIVE

A conclusione di questo percorso ritengo doveroso aggiungere qualche nota strettamente personale che mi ha condotto ad affrontare un argomento così “insolito” come quello della musica, delle canzoni, della comunicazione che s’instaura nella prassi scolastica.

Si tratta di un “pezzetto” di storia della mia infanzia, tra alti e bassi scandita da ricordi musicali, impressi nella mia memoria di figlia.

Ho avuto la fortuna di aver vissuto sulla mia persona, grazie ai miei genitori, una immersione profonda nel mondo sia della musica classica che delle canzonette. Emergono i ricordi di mio padre, che con la sua passione coinvolgente per l’opera lirica e le belle voci, mi ha trascinato verso l’amore per il melodramma, grazie anche alle nostre numerose frequentazioni presso il teatro dell’Opera di Roma. Contemporaneamente la voce armoniosa di mia madre, con le sue canzoni anni 60 e 70, scandiva i ritmi della mia vita di tutti i giorni, tanto che al gioco delle bambole, ho sempre preferito quello del mangiadischi e del vinile stando sempre attenta che i preziosi dischi non si graffiassero. Mi si perdoni questa nota biografica ma era doveroso riconoscere di aver ricevuto dai miei genitori il grande dono di una forte sensibilità a un universo sonoro che si muove nella società e con essa si trasforma.

Ringrazio anche tutte le persone che durante questo percorso di studi hanno creduto in me, a mio marito che mi ha sempre sostenuto in questa mia avventura, e mi ha supportato nei piccoli inconvenienti tecnici in cui ci si può incorrere quando si usa il computer, e le mie figlie, le quali, hanno anche pazientemente sopportato qualche mia disattenzione a causa dello studio. Tuttavia, in questo periodo d’impegno, credo di aver lasciato loro un prezioso esempio di coerenza e di determinazione ma soprattutto amore per la lettura e dedizione alle attività scolastiche.

Ritengo doveroso ringraziare il direttore artistico del coro polifonico S. Maria Immacolata , di cui faccio parte come voce contralto, e insieme a lui, tutti gli altri componenti del coro: gente comune unita dalla gioia di esprimersi con il canto.

Ringrazio tutti i giovani e meno giovani del forum “canto”, con i quali ho interagito per mesi: anche grazie a loro sono riuscita ad entrare nel mondo delle canzoni e delle dinamiche sociali che ruotano attorno alla musica. Nonostante i modelli che gli show da vetrina televisiva continuano a propinare, questi animi gentili e ricchi di vero talento, dimostrano di saper condividere gioie e dolori di una strada spesso in salita che è la strada di chi cerca di affermarsi anche se, per solo manifestare le emozioni e l’entusiasmo che si portano dentro.

Infine, ma non per ultimi, ricordo che il mio pensiero, oggi è rivolto a tutti i bambini e bambine che ho conosciuto nella mia carriera: è stato soprattutto pensando a loro che ho scritto queste pagine. Grazie all’ispirazione che la mia esperienza ha tenuto sempre accesa e che, per fortuna, continua a ardere nel mio entusiasmo vivo più che mai, dopo diversi anni di carriera.

Per tali motivi, sono felice oggi più che mai, di far il lavoro più bello di questo mondo.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Indicazioni per il curricolo della scuola primaria*, Tecnodid, Napoli 2007.
- ADORNO. T. W., *Sulla popular music* (a cura di M. Santoro), Armando editore, Roma 2006
- ARGILLI.M., *Gianni Rodari, una biografia*, Einaudi, Torino 1990.
- ASOR ROSA. A., *L'alba di un mondo nuovo.*, Einaudi, Torino 2002.
- BALBO. C., CHIESA. S., *Intrecci sonori: laboratori d'ascolto fra musica e parola*. EDT, Torino 2007.
- BALDAZZI. G., *La canzone italiana del Novecento: da Piedigrotta al Festival di Sanremo, dal caffè-concerto all'opera rock, una storia della società italiana attraverso le sue canzoni*. Newton Compton, Roma 1989.
- BARTHES. R., *L'ovvio e l'ottuso*. Einaudi, Torino 1982. (ristampa 2001).
- BORGNA. G., *Storia della canzone italiana*, Mondadori, Milano 1985.
- BOERO. P., DE LUCA. C., *La letteratura per l'infanzia*. Laterza, Roma 1995.
- BOHLMAN. P. V., *World music, una breve introduzione*. EDT, Torino 2002.
- CALANCA. D., SORCINELLI. P., *Identikit del Novecento: conflitti, trasformazioni sociali, stili di vita*. Donzelli, Milano 2004.
- CALVINO. I., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Mondadori, Milano 1993.
- CARNOVICH. E., *Do Re Mi*, Minerva Italica, Milano 1989.
- CÒVERI. L., *Parole in musica: lingua e poesia nella canzone d'autore italiana: saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani*. Interlinea, Novara 1996.
- DAMELE. S., FRANZI. T., *Il colibrì, antologia italiana, incontro con i classici*. Loescher, Milano 2008.
- DELFRATI. C., *Fondamenti di pedagogia musicale*. EDT, Torino 2008.
- ECO. U., *Apocalittici e integrati*. Bompiani, Milano 1965 (ristampa 1997).
- ECO. U., *La misteriosa fiamma della regina Loana*. Bompiani, Milano 2004.
- FABBRI. F., *Il suono in cui viviamo*. Feltrinelli, Milano 1996.
- FREIRE. P., *La pedagogia degli oppressi*. EGA, Torino 2002.
- GASPERONI. G., MARCONI. L., SANTORO. M., *La musica e gli adolescenti: pratiche, gusti, educazione*. EDT, Torino 2004.
- GIBELLI. A., *Il popolo bambino: infanzia e nazione dalla Grande guerra a Salò*, Einaudi, Torino 2005.
- JACKENDOFF. R., *Linguaggio e natura umana*. Il Mulino, Bologna 1998.
- JAQUES DALCROZE. E., *Il ritmo, la musica, l'educazione* (a cura di L. Segni- Jaffé). EDT, Torino 2008.
- KAROLYI. O., *La grammatica della musica*. Einaudi, Torino 1965 (ristampa 2000).
- LIPERI. F., *Storia della canzone italiana*. RAI ERI, Roma 1999.
- LORÈ. B., *Omero l'educatore orale*, Monolite, Roma 2004.
- MIDDLETON. R., *Studiare la popular music*. Feltrinelli, Milano 1996.
- MONTANELLI. I., CERVI. G., *Storia d'Italia, l'Italia del Novecento*. Fabbri, Milano 2001.
- PASTONESI. M., *Beatles*, Gammalibri, Milano 1980.
- PERONI. M., *Il nostro concerto: La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*. Bruno Mondadori, Paravia 2005.
- PIATTI. M., *Gianni Rodari e la musica*, Del Cerro, Pisa 2001.
- PINI. G., *L'animazione nella pedagogia teatrale*, Armando editore, Roma 2006.
- PIVATO. S., *Bella Ciao, canzone e politica nella storia italiana*, Laterza, Roma – Bari 2007.

- PIVATO. S., *La storia leggera, l'uso pubblico della canzone italiana*, Ed. Il Mulino, Bologna 2002.
- POSTIGLIONE. R. M., *Lorenzo Milani, scrittura e educazione*, Anicia, Roma 2000.
- PRISCO. M., *Fuochi a mare*, Rizzoli, Milano 1982.
- RODARI. G., *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1973.
- SCHON. D., AKIVA KABIRI. L., VECCHI. T., *Psicologia della musica*, Carocci, Roma 2007.
- SORCINELLI. P., *Identikit del 900*, Donzelli, Roma 2004.
- SORCINELLI. P., VARNI. A., *Il secolo dei giovani: le nuove generazioni e la storia del Novecento*, Donzelli, Roma 2004.
- SPACCAZOCCHI. M., PERINI. L., *Noi e la musica*, Progetti sonori, Pesaro Urbino 2010.
- SPACCAZOCCHI. M., *Crescere con il canto*, Progetti sonori, Pesaro Urbino 2006.
- TOSTO. I. M., – *La voce musicale, orientamenti per l'educazione vocale*, EDT, Torino 2009.

